

Dos versiones inéditas de la Virgen del Rosario de Juan de Espinal

Two unpublished versions of the Virgin of the Rosary by Juan de Espinal

ENRIQUE MUÑOZ NIETO

Universidad de Sevilla. España
<https://orcid.org/0000-0002-5888-2080>
enriquemunoz@us.es

Resumen:

Este artículo estudia dos obras atribuibles al pintor sevillano Juan de Espinal (1714-1783). Tienen en común el representar el mismo asunto, la entrega del rosario a santo Domingo por parte de la Virgen María, de gran difusión en el ámbito pictórico sevillano. Una se conserva en una colección particular, habiendo aparecido en comercio de arte con atribución a Domingo Martínez. Otra es propiedad del monasterio de clarisas de Belalcázar, Córdoba. Este trabajo, al representar ambas pinturas los momentos inicial y final de su trayectoria profesional, permite reflexionar sobre la evolución estilística de su producción.

Palabras clave:

Juan de Espinal; pintura sevillana; Virgen del Rosario; santo Domingo; Belalcázar.

Abstract:

This article examines two works attributed to Sevillian painter Juan de Espinal (1714–1783). Both paintings depict the same subject, the Virgin Mary presenting Saint Dominic with a rosary, a theme widely used in Sevillian painting. One is held in a private collection, having appeared on the art market attributed to Domingo Martínez. The other is owned by the monastery of the Poor Clares in Belalcázar, Córdoba. As both paintings represent the beginning and end of his professional career, this work allows us to reflect on the stylistic evolution of his production.

Keywords:

Juan de Espinal; Sevillian painting; Virgin of the Rosary; Saint Dominic; Belalcázar.

Fecha de recepción: 28 de octubre de 2025.

Fecha de aceptación: 8 de diciembre de 2025.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Muñoz Nieto, Enrique. 2026. "Dos versiones inéditas de la Virgen del Rosario de Juan de Espinal". *Laboratorio de Arte* 38: 341-351.

© 2026 Enrique Muñoz Nieto. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

El pintor sevillano Juan de Espinal (1714-1783) representó un papel fundamental en la evolución de la pintura sevillana en el siglo XVIII. Tras recibir una primera formación de manos de su padre, el pintor Gregorio Espinal, se integró hacia 1726 en el taller del sevillano Domingo Martínez (1688-1749), aunque no se conoce contrato de aprendizaje. Esta vinculación le permitió conocer a una de las hijas de su maestro, Juana Martínez, con la que contrajo matrimonio en 1734, a la edad de veintinueve años. Este vínculo sería definitorio para la trayectoria laboral de Espinal, quien, a la muerte de Martínez, en diciembre de 1749, terminaría heredando por disposición testamentaria los dibujos de aquel, al igual que sus libros, estampas y extensa clientela¹.

No obstante, a partir de 1748, el vacío dejado por la marcha de Duque Cornejo a Córdoba y la muerte de Martínez propició que Espinal se agrupara con otros artistas como Cayetano de Acosta, para crear alternativas al gremio. Ello cristalizó en las reuniones que en 1770 nutrieron el proyecto de la Real Escuela de las Tres Nobles Artes de Sevilla². Así, Espinal transitó de ser el continuador de un maestro tardobarroco a convertirse en uno de los impulsores fundamentales de esta institución académica, donde más tarde ejerció como director de pintura, buscando incluso el amparo real para la misma³.

En los últimos años se han realizado interesantes aportaciones a su vida y catálogo⁴. Sin embargo, su figura artística precisa todavía de una exposición monográfica, que reivindique su figura, más allá de servir como oportunidad para dar a conocer nuevos aspectos sobre su faceta artística. El pintor sevillano, cuyo catálogo evidencia una mayor presencia de temática religiosa, atendió tanto encargos de series pictóricas como pinturas murales, o pinturas de caballete de menor formato, de carácter devocional, tamaño con el que debió sentirse bastante a gusto, a tenor de los resultados y el gran número conservado.

Las pinturas analizadas en este trabajo pertenecen a esta última tipología. Iconográficamente, representan el suceso acaecido en la ciudad francesa de Albi, donde la Virgen con el Niño se habrían aparecido a santo Domingo —fundador de la orden de los dominicos— para hacerle entrega del rosario, que se conocía como Corona de rosas de Nuestra Señora. Viene a ser un asunto bien tratado por la pintura sevillana

1. Muñoz Nieto 2024, 687. Sobre Espinal véase Perales Piqueres 1981; Valdivieso 2003, 553-570; 2018, 319-332.

2. Cabezas García 2015, 189, 191. 191; Morales y Marín 1994, 363.

3. Morales y Marín 1994, 364; Cabezas García 2015, 192, 352-361; Gestoso 1900, 30.

4. Cañizares Japón 2019, 806-808; Muñoz Nieto 2020, 49; Muñoz Nieto 2024a; Muñoz Nieto 2024b, 195-199. Muñoz Nieto 2025, 1:03:10. La última de estas referencias corresponde al momento en que, dentro de una conferencia, llevada a cabo en el Museo del Greco, se dio a conocer una pintura inédita con atribución a Espinal, de la que solo se conocía una fotografía en blanco y negro. Pocos meses después apareció en comercio de arte madrileño. Abalarte, 8 de octubre de 2025, lote 156, como “*Santa Inés*”.

del siglo XVIII: Lucas Valdés (MBASe), Alonso Miguel de Tovar (comercio de arte), Domingo Martínez (Patrimonio Nacional), Andrés de Rubira (Parroquia de Galaraza y colección Piñanes) o Bernardo L. Lorente Germán (comercio de arte), por poner algunos ejemplos.

Por lo que respecta a la primera de las pinturas que ahora presentamos, apareció en el mercado de arte nacional con atribución a Domingo Martínez (Figura 1)⁵. Si bien la relación con aquel es evidente, su aspecto formal y los rasgos estilísticos llevan a descartar dicha atribución, siendo oportuno presentarla como creación de Juan de Espinal, en su etapa inicial, menos conocida en su catálogo. Bien es cierto que las distintas obras que se han identificado como pertenecientes a este periodo manifiestan ya los estilemas propios del pintor, permitiendo incluso —en ocasiones—, identificar de qué partes llegó a ocuparse dentro de pinturas realizadas por el taller de su maestro, en el que por muchos años trabajaría como oficial. Es el caso de la Inmaculada que aparece en la hornacina propia de la fachada catedralicia de la calle Alemanes y en el *Carro del Fuego*, de la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla (ca. 1748-1749). Atendiendo a su aspecto formal habría que plantear la hipótesis de que fuese realizada por Espinal.

Tal y como sucede en otras ocasiones a lo largo de su trayectoria, Espinal toma su composición de una obra de Murillo. Nos referimos a la *Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo* que fue de la colección Conde de Toreno, Madrid⁶. De aquella procede la disposición del grupo central, si bien obvia la figura del Niño. Obsérvese cómo concuerdan la disposición del manto y túnica de la Virgen, si bien Espinal prescinde del ribete y broche dorado en forma de ángel. También modifica la disposición del dominico, girándolo hacia el espectador, y cambiando de manos los atributos —rosario y lirio—. Este último viste el hábito propio de su orden, con túnica blanca y manto negro. También de aquella procederían detalles como la corona de orfebrería, o los ralloos que a modo de líneas parten del rostro de la Virgen. También el carácter dorado del fondo.

El rostro de María, de fina y apretada boca, y marcadas cejas que se continúan sin pausa en la alargada nariz, presenta evidentes analogías con el de la *Divina Pastora* de Espinal de una colección particular madrileña, que habría sido realizada en las mismas fechas⁷. Con camisa blanca, túnica roja y manto azul, la figura se dispone en

5. Óleo sobre lienzo. 72 x 57 cm. Subastas Ansorena, junio de 2022, lote 630. De aquí fue adquirida por la actual propiedad.

6. Serviría esta relación para proponer la hipótesis de que esta pintura no hubiese abandonado Sevilla para la fecha en que Espinal realizó la pintura que ahora se analiza. La historiografía no señala anteriores procedencias a la nobiliaria. Angulo 1981, 169; Valdivieso 2010, 257.

7. Valdivieso 2003, 64 y Lám. 58; Valdivieso 2018, 322. No consideramos oportuna la fecha de h. 1775 que señala como posible para la realización de esta pintura, por el mero hecho de su paso por



Figura 1. Juan de Espinal. *Virgen con el Niño entregando el Rosario a Santo Domingo*, ca. 1735-1745. Colección Piñanes, Sevilla. Fotografía cedida por la propiedad.

posición elevada, sobre un trono de angelotes, recurso que pudo conocer a través de su maestro, quien lo utilizó en obras como la *Coronación de la Virgen* de la sevillana Hermandad de las Cigarreras. El angelote que se muestra en disposición alargada,

Madrid en aquellos años. Atendiendo a cuestiones estilísticas y formales nada tiene en común con pinturas documentadas de aquella época, y sí con aquellas realizadas en sus inicios, como aquí se propone.

evidencia similar factura a aquel que aparece en un lateral de la Divina Pastora comentada con anterioridad. Podría además compararse con el *Niño Jesús Pasionario* de colección particular, aunque aquel corresponde a una etapa algo posterior en su actividad pictórica⁸. Podría asimismo contrastarse con el angelote con palma que se recoge en la franja inferior del *Verdadero Retrato de la Virgen del Buen Aire* conservado en el Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, datado por Valdivieso entre 1735-1740⁹.

Por lo que respecta al rostro del santo Domingo podría ser confrontado con el del *San Francisco* en colección particular madrileña, del que ahora aportamos la noticia de haber sido fotografiado por la Casa Moreno cuando formaba parte de la colección madrileña de Rafael García, con incorrecta atribución a Tiépolo¹⁰. En ambas composiciones, invertidas, manifiesta idéntico tratamiento de la barba, nariz fina y aguilena, y similar aspecto de pelo y barba, contruidos con base a borrones.

En lo relativo al fondo, con el coro de vírgenes, se trata de un recurso poco conocido en el catálogo de Espinal. Podría vincularse con aquellas que aparecen en la *Muerte de Santa Clara* de Murillo, que el pintor dieciochesco pudo admirarlo en el claustro chico del convento de San Francisco de Sevilla¹¹. Además, el propio Espinal pudo haberlo conocido en el taller de su maestro años atrás. De hacia 1730-1733 sería *La Virgen impone el rosario a Santo Domingo de Guzmán* que Martínez realizase para la familia de Felipe V durante el Lustró Real, conservada en las colecciones de Patrimonio Nacional¹². Si bien la composición es distinta emplea aquí Espinal idéntico fondo dorado, las líneas que parten de la cabeza de la Virgen y los coros de vírgenes en distintos niveles. La pintura de Martínez habría abandonado Sevilla con el fin del Lustró Real, pero las maneras del maestro seguían en su mente.

De teatrales actitudes, portan vestidos de gasa blancos. El rostro de aquella que aparece en el lado más opuesto a santo Domingo, que mira directamente al espectador, presenta evidentes afinidades para con el rostro de la santa Justa representada por Espinal en una pintura que representa a las santas mártires de Sevilla, conservada en una colección particular sevillana¹³.

La segunda de las obras atribuibles a Espinal se conserva en la sala capitular del Monasterio de Santa Clara de la Columna de Belalcázar (Figura 2)¹⁴. A diferencia de lo que suele acontecer en otras representaciones de este asunto iconográfico, la

8. Valdivieso 2018, 320-321.

9. Valdivieso 2018, 322-323.

10. Valdivieso 2018, 321-322; Fototeca del IPCE, Signatura 06824_B.

11. Valdivieso 2010, 266-267.

12. Patrimonio Nacional. Inventario número: 10100754.

13. Valdivieso 2018, 330-331.

14. Óleo sobre lienzo, con marco: 137 x 113 cm., bastidor 124 x 100.5 cm. Inscripciones antiguas: sobre el bastidor: "29", sobre el reverso: "Coluna". A fecha de revisión de este artículo, la pintura está siendo intervenida por los restauradores Carmen Márquez y Darío Ojeda, en el marco de las ayudas de

Virgen y el Niño se muestran aquí en el plano terrenal, en posición sedente, sobre una pequeña grada. Ante ellos, en el nivel inferior, santo Domingo, quien arrodillado se acerca con gran veneración al objeto salvífico, que recibe de manos del Niño Dios. El santo aparece vestido con el hábito propio de su orden, estando aquí el manto tachonado de estrellas. Sostiene un lirio, símbolo de castidad, y pureza, también en alusión a María. La Virgen porta túnica roja y manto azul. El cuerpo del Niño viene cubierto por una especie de tela blanca, que deja parte de su pecho al aire.

La santidad de los tres personajes es indicada por sendos halos y resplandores, que evidencian su carácter sobrenatural. Por su parte, Madre e Hijo presentan sencillas coronas argénteas sobre sus cabezas, que incide en el carácter real de ambos (él, por ser Rey del Universo, y ella como madre de Dios, y reina, cuestiones tratadas en el Concilio de Éfeso, 431 d.C.). Participa igualmente de la escena, en el ángulo inferior izquierdo, un perro blanco con manchas negras, que sostiene con su hocico una antorcha encendida. La presencia de este último es debida a una visión que tuvo la Beata Juana de Aza, madre del fundador de los dominicos.

La escena, en un espacio indefinido en penumbra, con un uso de la luz que refuerza el dramatismo característico del barroco sevillano tardío, se completa con un teatral cortinaje rojo, que cierra la composición por el lado izquierdo, y una columna sobre pedestal en el izquierdo. Igualmente aludir a la presencia de un orbe, sobre el que el Niño posa uno de sus pies, aludiendo a la presencia y magisterio universal de la Iglesia.

El rostro de la Virgen debe ser puesto en relación con la figura que protagoniza la *Alegoría de la pintura sevillana*, de hacia 1777, conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (Figura 3). Asimismo, resulta de gran interés la comparación del querubín inferior del grupo de tres con uno de los angelotes que se afanan en copiar del natural dentro de la pintura anteriormente mencionada. Aquellos tres pueden ser puestos en comparación con los presentes en la *Dolorosa* realizada por Espinal como parte del ciclo pictórico ejecutado para la escalera principal del Palacio Arzobispal de Sevilla (1778-1781)¹⁵. A distintas composiciones del citado conjunto pertenecen tanto el san Juan Evangelista como el san Joaquín, que deberíamos relacionar con el rostro de este santo Domingo. Son precisamente estas cuestiones estilísticas las que permiten señalar una cronología avanzada, del Espinal maduro, para el lienzo de Belalcázar.

Por último, habría que apuntar a la relación entre madre e hijo para con una *Sagrada Parentela* atribuida a Espinal¹⁶. El hecho de únicamente conocer una foto-

la Junta de Andalucía para el patrimonio religioso. Está previsto que los resultados de estos trabajos se den a conocer en los próximos meses.

15. Falcón Márquez 1992.

16. Piñanes 1991.



Figura 2. Juan de Espinal. *Virgen con el Niño entregando el Rosario a Santo Domingo*, ca. 1775-1783. Convento de Santa Clara de la Columna, Belalcázar (Córdoba). Fotografía del autor.

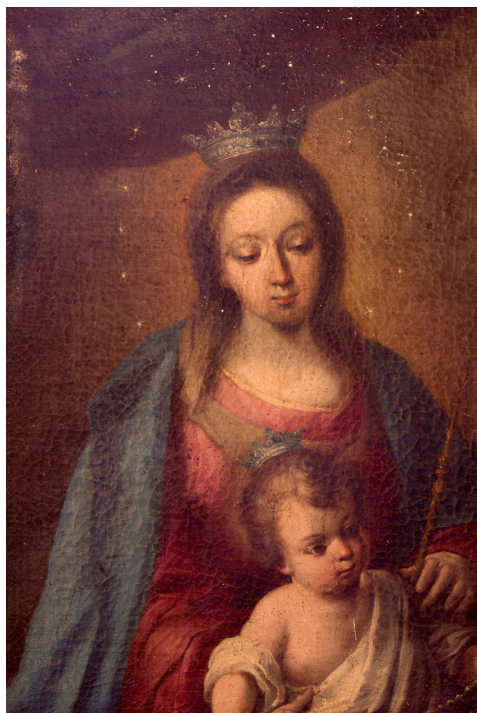


Figura 3. Juan de Espinal. *Virgen con el Niño entregando el Rosario a Santo Domingo (detalle)*, ca. 1775-1783. Convento de Santa Clara de la Columna, Belalcázar (Córdoba). Fotografía del autor.

grafía en blanco y negro nos impide un mayor acercamiento estilístico.

La pintura hubo de ser concebida con un fin devocional, seguramente para la devoción privada, atendiendo a su formato. La destrucción del archivo conventual durante la Guerra Civil nos priva de aquella fuente de conocimiento. No es posible, por tanto, apuntar a la vía de acceso de esta pintura en el convento. Es muy probable que ingresase vía donación, gracias a la voluntad de algún fiel. Tampoco habría que descartar la posibilidad de que fuese a través de la dote de una hermana, que con su ingreso dentro del convento trajese esta pintura sevillana hasta Belalcázar.

Muy seguramente, se trata de la pintura de mayor interés artístico de entre las conservadas en el acervo patrimonial del monasterio belalcazareño. Se trata de un conjunto artístico bastante maltratado a causa de varios agentes, entre los que podemos mencionar el paso del tiempo, el anticlericalismo, la desamortización o la incautación de

bienes durante la Guerra Civil¹⁷. No se trata de una situación que atañe solo al convento de clarisas, sino que se extiende por otras localidades de Los Pedroches. No en vano, del rico patrimonio con el que llegó a contar este cenobio se podría señalar una tabla con escena de la Pasión firmada de Diego y Antón Sánchez (pintores andaluces de finales del siglo XV y principios del XVI), en la actualidad propiedad del Museo Fitz William de la Universidad de Cambridge. Además, con idéntica procedencia, encontramos un conjunto de diez antifonarios del siglo XV en la Hispanic Society de Nueva York¹⁸.

Si bien el archivo conventual desapareció durante la Guerra Civil, gracias al del Obispado de Córdoba sabemos que antes de 1936 la pintura se encontraba en la

17. Aranda Moreno y Lara Cabrera 2024, 10, 56 y 57.

18. Aranda Moreno y Lara Cabrera 2024, 69-71 y 62-63.

capilla del cementerio, ahora renombrada sala capitular. Un documento la describe como: “un lienzo de extraordinario valor que representa a la Virgen del Rosario”¹⁹. Nada se indica sobre la autoría. También en el mismo archivo se conserva un documento inventario (12 de julio de 1939) que copia otro desaparecido (firmado a 1 de junio del mismo año)²⁰. Del análisis del mismo entendemos que antes de que comenzase la Guerra Civil esta pintura hubo de ser emparedada, junto a otras de similar formato, en un espacio que se habilitó dentro de la iglesia²¹. El análisis de las pinturas requisadas, puestas en comparación con las conservadas en el monasterio, evidencia que aquellas no volvieron al convento. Sin embargo, las que sí se conservan no aparecen mencionadas dentro de tal registro.

Si bien en la pintura de colección particular había un claro intento de crear una sensación de gloria o apoteosis, recurriendo a una multitud de cabezas de ángeles (querubines y serafines) que conforman el rompimiento de gloria, la composición de Belalcázar es más sobria, terrenal e íntima. Se desarrolla en un espacio más definido y bajo, casi un interior, con cortinajes y un suelo pétreo. Es una composición piramidal y estable, donde las figuras principales forman un bloque compacto.

Con respecto a la luz y el color, la primera presenta una paleta más clara y brillante. La luz, aunque celestial, es difusa y busca realzar el colorido de los paños (el azul lapislázuli de la Virgen y el hábito negro y blanco de santo Domingo). El efecto general es de mayor artificio y dulzura. Por su parte, la pintura de las clarisas evidencia un notorio oscurecimiento de la paleta (predominio de ocre, pardos y un uso más denso del color). La luz es más dramática: un tenebrismo atenuado o “claroscuro suave”. Esta luz proviene del exterior e incide sobre las figuras, dejando el fondo en penumbra, lo que confiere a la escena una mayor gravedad y profundidad psicológica.

En relación con las figuras y la técnica, en la primera de las composiciones observamos un modelado más blando y menos rotundo. Se percibe una menor densidad de la pasta pictórica, lo que apunta a una ejecución más ágil. Hay una clara diferencia para con la obra de madurez, en las que las figuras presentan un modelado más sólido y robusto. El tratamiento de los paños —por ejemplo, el rojo profundo de la túnica de la Virgen— es más escultórico. Las carnaciones son más realistas y la expresión de santo Domingo es de una devoción intensa y concentrada, denotando una mayor capacidad para la expresión de los afectos.

En conclusión, este análisis de las dos obras inéditas de Juan de Espinal —la juvenil, marcada por la ligereza y el dinamismo ascendente del gusto rococó y la órbita de Domingo Martínez, y la de madurez, caracterizada por la solemnidad compositiva, el

19. Aranda Moreno y Lara Cabrera 2024, 176-178. Llamada así por encontrarse junto al claustro, utilizado históricamente por la comunidad de clarisas como lugar de enterramiento.

20. Aranda Moreno y Lara Cabrera 2024, 209, 213 y 214.

21. Aranda Moreno y Lara Cabrera 2024, 149.

uso del claroscuro suave y una paleta más grave— subraya su papel como figura clave en la transición pictórica sevillana del siglo XVIII, trazando la consolidación de un lenguaje propio. Estas pinturas no solo amplían el catálogo del artista, sino que demuestran la evolución consciente de Espinal hacia un lenguaje más íntimo y sólido, consolidándolo como el digno heredero del legado barroco sevillano, y justificando su revalorización dentro de la historia del arte español.

Bibliografía

- Angulo Íñiguez, Diego. 1981. *Murillo. Catálogo crítico*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Aranda Moreno, Sara y Eugenia Lara Cabrera. 2024. *Monasterio de Santa Clara de la Columna. Diáspora de su patrimonio artístico*. Córdoba: Litopress.
- Cabezas García, Álvaro. 2022. “Aportaciones documentales a la biografía del pintor Juan de Espinal”. *Laboratorio de Arte* 34: 197-214.
- Cañizares Japón, Ramón. 2019. “Noticias inéditas de pintores sevillanos cofrades en las hermandades de San Lorenzo (1641-1800)”. *Boletín de las Cofradías* 730: 800-809.
- Gestoso, José. 1900. *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive. Tomo II*. Sevilla: Ed. Oficina de la Andalucía Moderna.
- Falcón Márquez, Teodoro. 1992. “Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 23: 385-392.
- Morales y Marín, José Luis. 1994. *Pintura en España 1750-1808*. Madrid: Cátedra.
- Muñoz Nieto, Enrique. 2020. “Decor Carmeli. La devoción a la Virgen del Carmen en la Sevilla del siglo XVIII a través de ejemplos pictóricos”. *Boletín de la Real Academia de la Concepción de Valladolid* 55: 47-54.
- Muñoz Nieto, Enrique. 2024a. “Domingo Martínez y Juan de Espinal. Nuevas contribuciones sobre la influencia de los antecedentes creativos en la pintura sevillana del siglo XVIII”. *Hipogrifo* 12.1: 685-704.
- Muñoz Nieto, Enrique. 2024b. “En peines y clausuras: nuevas aportaciones al catálogo de pintores sevillanos del siglo XVIII”. *BSAA arte* 90: 187-204.
- Muñoz Nieto, Enrique. 2025. “Discípulos y seguidores de Murillo en el Museo del Greco. Nuevas atribuciones”. Conferencia, el Museo del Greco, 27-marzo-2025. Enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=zgIa2sNVaC0>
- Perales Piqueres, Rosa María. 1981. *Juan de Espinal*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Piñanes García-Olías, Manuel. 1991. “Un cuadro inédito de Juan de Espinal”. *Laboratorio de Arte* 4: 325-328.
- Valdivieso, Enrique. 2003. *Pintura Barroca sevillana*. Sevilla: Ediciones Guadalquivir.

- Valdivieso, Enrique. 2010. *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: Ediciones el Viso.
- Valdivieso, Enrique. 2018. *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla e Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).