

Sebastián Gómez, entre “el Mulato” y “el Granadino”

SEBASTIÁN GÓMEZ “THE MULATO” VS “THE GRANADINO”



PABLO HEREZA

Conservador de museos

ORCID ID <https://orcid.org/0009-0003-9175-6400>

RECIBIDO: 04-12-24 / ACEPTADO: 23-12-24

RESUMEN: La coincidencia de dos pintores homónimos en la Sevilla del siglo XVII, Sebastián Gómez, conocidos por la primera crítica como “el Mulato” y “el Granadino”, desembocó con los años y por diferentes causas contaminantes, en una identificación errónea de ambos, provocando continuas incertidumbres historiográficas. La atribución documental al “Mulato” de una obra de procedencia capuchina, hoy en la catedral de Sevilla, junto a la revisión crítica del estado de la cuestión, ha permitido deslindar definitivamente ambas personalidades, para comenzar a construir certeramente sus respectivos catálogos pictóricos.

PALABRAS CLAVE: Bartolomé Esteban Murillo, Sebastián Gómez, el Mulato; Sebastián Gómez, el Granadino; Pintura barroca del siglo XVII, Sevilla.

ABSTRACT: The coincidence of two homonymous painters in 17th century Seville, Sebastián Gómez, known by early critics as “the Mulato” and “the Granadino”, led over the years and for various contaminating reasons, to an erroneous identification of both, causing continuous historiographical uncertainties. The documentary attribution to the ‘Mulato’ of a work of Capuchin provenance, now in Seville Cathedral, together with a critical review of the state of the art, has made it possible to definitively distinguish between the two personalities in order to begin to construct their respective pictorial catalogues with certainty.

KEY WORDS: Bartolomé Esteban Murillo, Sebastián Gómez, el Mulato; Sebastián Gómez, el Granadino; 17th Century Baroque Painting, Seville.

Las menciones seculares a dos pintores homónimos, Sebastián Gómez, apodados como “el Mulato” y “el Granadino”, asociados a Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), han provocado desde finales del siglo XVIII, distintos posicionamientos historiográficos sobre la diferencia o identidad de ambos artistas, generando continuas incertidumbres que han llegado hasta nuestros días, al identificarlos erróneamente como una misma persona.

En este punto, nos parece necesario aplicar la misma metodología con la que abordamos el *Corpus Murillo*, deconstruir y reconstruir el objeto de estudio de manera controlada, de tal forma que avistemos las certezas, documentales, historiográficas o

estilísticas, detectando las adherencias e incongruencias, generalmente aportadas por las numerosas ficciones románticas que han acompañado al asunto desde el primer tercio del siglo XIX, contaminando una correcta aproximación histórica.

A través de estas notas, el historiador de nuestro siglo, observará cuando se trunca la certidumbre y como sobrevuelan las dudas en cualquiera de las aportaciones efectuadas, entendiéndose esta necesaria revisión que quedará también para la discusión que provoque o aceptación crítica.

El primer acercamiento al asunto debe partir del ámbito documental. A pesar de los intentos decimonónicos positivistas, fueron escasos los frutos obtenidos en los protocolos de las escribanías públicas sevillanas. No será hasta 1923 cuando el académico sevillano Santiago Montoto (1890-1973), publique un impagable estudio biográfico y crítico sobre Murillo, aún de obligada consulta, exhumando un buen número de documentos del maestro sevillano.

Así, en el padrón realizado en la collación de San Bartolomé de 1677, donde en esos años vivía Murillo, recogía en el cuerpo doméstico de su vivienda a “Sebastiana Gómez” y en el de 1678, a “Sebastiana”.¹ Revisados estos datos para nuestros estudios, observamos un error de transcripción en el primero, resultando ser “Sebastián Gómez”, no pudiendo confirmarse el segundo al no localizarse este libro padrón en el archivo, como en su momento indicamos, intuyendo también el probable error de lectura de Montoto.²

Ya Falcón en 2013, advirtió el asunto identificando este “Sebastián Gómez” con el esclavo morisco conocido como “el Mulato” o “el Granadino”, también apuntado por Méndez que, sin advertir la aportación anterior, también lo asocia con el discípulo de Murillo.³

Por tanto, documentalmente podría verificarse que, al menos en las fechas 1677-1678, convive con Murillo un “Sebastián Gómez”, sin poder aseverarse su carácter de aprendiz, oficial, criado o esclavo o, su relación con el maestro sevillano en los años anteriores o posteriores a los citados. Este perfil documental de este conviviente con Murillo que creemos “el Mulato”, solo podrá ser facetado a partir de otras aportaciones secundarias para su confrontación con “el Granadino”.

Una sólida fuente que nos parece fundamental para la cuestión que nos ocupa, es la memoria capuchina recogida en 1805 por el lego de la comunidad sevillana, fray Ángel

¹ Montoto, Santiago: *Bartolomé Esteban Murillo. Estudio biográfico-crítico*, Sevilla: Imp. y Lib. Sobriño de Izquierdo, 1923, p. 109, nota 1 y p. 94 respectivamente.

² Hereza, Pablo: *Corpus Murillo. Biografía y documentos*, Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla ICAS, Departamento de Publicaciones, 2017, p. 483, Doc. 205 y p. 485, Doc. 209.

³ Falcón Márquez, Teodoro: “El arquitecto de retablos y escultor Martín Moreno y los primeros retablos con columnas salomónicas en Sevilla” en *Boletín de Arte: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga*, n.º 34, 2013, p. 72; Méndez Rodríguez, Luis: “Sebastián Gómez en el taller de Murillo: trabajos y géneros” en Navarrete Prieto, Benito (dir.): *Murillo ante su IV Centenario. Perspectivas historiográficas y culturales*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2019, p. 256 [Actas, Congreso Internacional, Sevilla, 19-22 de marzo de 2018].

de León (1741-1814), que acopia la propia tradición histórica y oral, distinguiendo con claridad la pintura de Murillo de la de sus seguidores. Así señala que, “en el principal testero de la sacristía, hay un cuadro con el Señor en la columna y san Pedro a sus pies llorando, su autor el Mulato, discípulo de Murillo”.⁴ Este excelente lienzo (Figura 1),⁵ ubicado en la sacristía de la iglesia del convento de capuchinos de Sevilla, sobre el que ya nos hemos pronunciado,⁶ fue donado por sus frailes a la catedral de Sevilla en agradecimiento a la ayuda prestada para salvar su patrimonio del expolio napoleónico, nos configura sólidamente el estilo pictórico del “Mulato”, convirtiéndose en interesante piedra de toque naturalista para configurar el catálogo de sus obras.

Un tercer dato documental, las firmas e inscripciones de dos lienzos monumentales pertenecientes a los museos de Sevilla (Figura 2)⁷ y Salamanca (Figura 3),⁸ nos configuran con nitidez a un pintor distinto, Sebastián Gómez, “el Granadino” y, por tanto, con un estilo característico y reconocible. En efecto, fechados en 1690 y 1699, procedentes respectivamente del convento dominico de San Pablo de Sevilla y de los terceros franciscanos de Écija, el pintor se presenta como “illiberitanus” y “granatensem”, topónimos latinos del término “granadino”, indicando el artista que la primera obra rosariana de 1690 fue ejecutada como fruto de su juventud, atisbándose que la franciscana pertenecería ya a un periodo más maduro. Lo sustancial de este asunto, es que “el Granadino” muestra un estilo muy diferente al del “Mulato”, que se encuentra más alineado con las enseñanzas y códigos tempranos de Murillo.

Con estos tres mimbres documentales, configurados dos artistas distintos con estilos característicos, es el momento oportuno para recorrer las aportaciones historiográficas, reconociendo con sus análisis los aciertos y errores, con objeto de averiguar el momento crítico en el que dos personalidades tan distintas comienzan a confundirse.

⁴ León, fray Ángel de: *Libro Primero Historial, en el que se notan los acaecimientos más notables de este Convento de Menores Capuchinos de N. S. P. S. Francisco de la Ciudad de Sevilla, escrito por el H. fr. Ángel de León. Año de 1805*, Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos, Sevilla, legajo 323, manuscrito, fol. 20 rº. Nuestro agradecimiento a Antonio Valiente Romero de la Biblioteca Central Capuchinos de España, Sevilla, por facilitarnos la consulta de este documento.

⁵ Sebastián Gómez, “el Mulato”, “Cristo atado a la columna con san Pedro”, óleo sobre lienzo, 200 x 158 cm, catedral de Sevilla.

⁶ Hereza, Pablo: *Corpus Murillo. Pinturas y dibujos. Encargos*, Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, Departamento de Publicaciones, 2019, pp. 249-250, nota 239, fig. 22; Hereza, Pablo: “El misterio de los dos Sebastián Gómez andaluces” en *Ars Magazine*, n.º 65, diciembre-marzo de 2025, pp. 70-75.

⁷ Sebastián Gómez, “el Granadino”, “La Virgen del Rosario con santo Domingo de Guzmán y santa Catalina de Siena, inscripciones: SUB ROSARII / TITULO DEI PARAE / AULAE COELESTIS / PATRONAE SUAE / PRIMOS IUVENTAE / FRUCTUS CONSECRAT / SEBASTIANUS GOMEZ / ILLIBERITANUS / ANO DEI 1690, óleo sobre lienzo, 300 x 486 cm, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

⁸ Sebastián Gómez, “el Granadino”, “Santa Rosa de Viterbo predicando”, inscripciones: HOC OPUS SEBASTIANUM / GÓMEZ GRANATEN- / SEM HABUIT AUTO- / REM. ANO 1699, óleo sobre lienzo, 307 x 223 cm, Museo de Salamanca.

La primera es paradójica, ya que no menciona al pintor Sebastián Gómez, ni con sus apodos “Mulato” ni “Granadino”. En efecto, en las acreditadas contribuciones del pintor y tratadista Acisclo Antonio Palomino y Velasco (1655-1726) a los estudios artísticos españoles, no cita a ninguno de los dos, desconocemos si por quedar el primero oculto en la producción del maestro sevillano y porque el segundo no alcanzara la excelencia académica necesaria para la recopilación del autor.⁹

Por tanto, será el erudito e historiador ilustrado Antonio Ponz (1725-1792), el primero que abordará el problema de Sebastián Gómez, “el Mulato”, en su fundamental texto de 1780.¹⁰ Recoge dos obras de su mano, hoy desconocidas y no identificadas, “Cristo muerto” y “Desposorios de Nuestra Señora”, sitas en el convento de los trinitarios descalzos de Sevilla. También le atribuye en el convento de los mercedarios descalzos, una interesante obra, “Nuestra Señora con el Niño en brazos”, posiblemente “La Virgen con el Niño” del Museo de Bellas Artes de Sevilla (Figura 4).¹¹ En cualquier caso, y más allá de una atribución crítica al “Mulato” o a Murillo, esta es una obra correctamente asignada a sus respectivos estilos, que como ya hemos observado, difieren sustancialmente del observado para “el Granadino”.

Aunque los siguientes datos fueron publicados en 1929,¹² conocemos que, tras la publicación de Ponz, el II conde del Águila, Miguel de Espinosa (1715-1784), le comunicó epistolarmente entre 1780 y 1784, que el gran lienzo rosariano dominico (Figura 2) del museo de Sevilla era del “Granadino”, identificándolo por primera vez como el “esclavo de Murillo”. Que esta aportación acierta con el estilo del “iliberitano” es evidente, aunque desconocemos que fuentes se manejaron en Sevilla para esta primera asociación de este pintor con la esclavitud y el maestro sevillano.

Las aportaciones del historiador ilustrado Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) son fundamentales. Buen conocedor de la pintura sevillana y especialmente de la de Murillo, por sus diferentes estancias laborales en la ciudad, en 1768-1778, 1791-1797 y 1801-1808, abre dos entradas en su *Diccionario* de 1800 dedicadas al “Mulato” y al “Granadino” con sus principales obras.¹³

⁹ Palomino, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid: Lucas Antonio de Bedmar, 1724, pp. 420-424.

¹⁰ Ponz, Antonio: *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo Nono*, Madrid: 1780, Joachin Ibarra, pp. 105 y 109.

¹¹ Bartolomé Esteban Murillo, “La Virgen con el Niño”, h. 1638-1640, óleo sobre lienzo, 166 x 107 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla (n.º CE0145P). Aunque por las observaciones de Ponz, 1780, p. 109 y Ceán, 1800, p. 204 esta identificación sería factible, habría que aceptar que la mención en Ceán, 1825, fol. 276, “Virgen de medio cuerpo con el Niño Dios en los brazos” es errata de “medio punto”. En cualquier caso, véase discusión en Hereza, Pablo: *Corpus Murillo. Pinturas y dibujos. Mariología*, n.º [M-12] [Próximamente].

¹² Mata Carriazo y Arroquia, Juan de: “Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila” en *Archivo español de arte y arqueología*, tomo 5, n.º 14, 1929, pp. 169 y 180.

¹³ Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Tomo segundo D-J*, Madrid: viuda de Ibarra, 1800, pp. 203-204.

Del “Mulato de Murillo” indica que fue su esclavo, llegando “a ser pintor acreditado, con buen gusto de color mucho empaste en los lienzos y bastante exactitud de dibujo”, asignándole críticamente tres obras, la mencionada “Virgen con el Niño” de los mercedarios descalzos (Figura 4); el citado “Cristo a la columna y san Pedro arrodillado a sus pies” de los capuchinos (Figura 1) y un desconocido “San José y una santa Ana” del mismo convento. Una anotación de Ceán no debe pasar desapercibida, “se cree haya sobrevivido a su maestro, y que hubiese fallecido en Sevilla”, cuestión que plantea que probablemente tenían edades similares, explicándose de esta forma que sus pinturas conocieran el estilo más claroscuro y temprano de Murillo.

Del “Granadino”, Ceán Bermúdez indica sus raíces en “la escuela de Alonso Cano, pero sin la corrección de dibujo, ni el acorde en el colorido de este gran maestro”, señalando dos obras, “Virgen con el niño Dios en brazos, sentada en un trono de nubes y de ángeles, santo Domingo y una santa de su religión” (Figura 2) y “Santa Rosa de Viterbo en actitud de predicar al pueblo” (Figura 3), de los museos de Sevilla y Salamanca, transcribiendo por primera vez las inscripciones de los lienzos. Ahormando correctamente la producción y estilo del “Granadino”, el historiador no deja de señalar que “en Sevilla atribuyen el primero al mulato de Murillo, porque tenía el mismo nombre y apellido, pero hay mucha diferencia entre los estilos de ambos”, dato que nos indica las confusiones tempranas existentes sobre ambos pintores que se agudizarán en los años siguientes.

En 1806, Ceán Bermúdez da un paso más indicando que, entre los “amados discípulos” de Murillo, se encuentra “Sebastián Gómez que, aunque esclavo también le había enseñado la pintura”.¹⁴ El dato parece de interés porque sitúa al “Mulato” en el círculo generacional más cercano del maestro, compuesto por pintores como Juan Simón Gutiérrez (1634-1718), Francisco Meneses Osorio (h. 1640-1721), Pedro Núñez de Villavicencio (1644-1695), Francisco Antolínez y Sarabia (h. 1645-h. 1700) o Esteban Márquez de Velasco (1652-1696), nacidos a mediados de la década de los treinta, cuarenta y principios de los cincuenta.

En su manuscrito de 1825, Ceán Bermúdez vuelve a reivindicar la distinción entre el “Mulato” y “el Granadino” y sus correspondientes obras, pero se advierte que ya permean añadidos que se acrecentarán en las posteriores aportaciones románticas. Así, el primero era su esclavo y aprendió de verle pintar todos los días, recibiendo lecciones del maestro formándose como “un buen retratista y algo más en la composición con regular dibujo, buen empastado y natural colorido”. Al fallecer Murillo logró la libertad y siguió establecido en la ciudad de Sevilla donde “murió entrado el siglo XVIII”. Respecto a las obras que le asigna insiste con el “Cristo desnudo del tamaño natural y atado a la columna, con San Pedro llorando y arrodillado a sus pies” (Figura 1); la “Virgen de medio

¹⁴ Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la Pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo*, Cádiz: Casa de Misericordia, 1806, p. 110.

cuerpo con el Niño Dios en los brazos” (Figura 4) y el desconocido “San José y una Santa Ana”, tres obras en las que “se notaba bien marcada la casta y estilo de Murillo”.¹⁵

Diferente al esclavo “Mulato”, Ceán Bermúdez reseña al homónimo “Granadino” que “había sido discípulo de Alonso Cano y muy buen pintor por lo tocante a la invención y composición, porque estaba dotado de genio artístico y porque tenía gusto delicado en las tintas y en el colorido con inteligencia de la perspectiva”, como acreditaban sus citados lienzos dedicados a “Nuestra Señora sentada en un trono de nubes y de ángeles con el Niño Dios en los brazos y Santo Domingo y Santa Catalina de Siena arrodillados en primer término” (Figura 2) y “Santa Rosa de Viterbo” (Figura 3), recogiendo de nuevo las correspondientes firmas, fechas e inscripciones.¹⁶

Hasta aquí, los historiadores que abordan el asunto, Ponz y Ceán Bermúdez, se mueven con ciertas dificultades biográficas con los escasísimos datos conocidos de ambos pintores, pero seguros de sus distintos estilos pictóricos gracias a sus obras.

Pero a partir de 1838 comienza a fabularse sobre la existencia de un esclavo mulato de origen morisco que por las noches termina los encargos recibidos por Murillo, siendo descubierto este “zombi” o “duende” nocturno por el maestro que, asombrado por sus habilidades pictóricas, le concede la libertad. Así lo plantea el escritor danés Hans Christian Andersen (1805-1875) en un poema publicado en mayo de 1838, “Det har Zombien gjort” o “El Zombi lo ha hecho”, cuyo éxito tendrá alcance internacional.

Inmediatamente el asunto será recogido en Gran Bretaña y España,¹⁷ en un relato firmado por el escritor José Montadas, ambientado en el taller de Murillo en la imposible fecha de 1630, en el que a Sebastián Gómez se le presenta como “un mulato como de quince años, esclavo del pintor”. Montadas finaliza su ficción señalando que “el Mulato de Murillo llegó a ser, gracias a él, uno de los más grandes pintores, con que se honra hoy España”, indicando “algunos buenos cuadros suyos como la Virgen con el Niño Jesús (Figura 4), la Sta. Ana y su san José y el Cristo atado a la columna, teniendo a sus pies a S. Pedro” (Figura 1).

El asunto quedaba doblemente lanzado, por una parte, una fábula del “Mulato” al que se le asignan correctamente dos de sus obras conocidas y, por otra, una atractiva narración sobre la sorpresa de Murillo antes las habilidades ocultas del esclavo, que se manejará para su ilustración por los periódicos decimonónicos.¹⁸

¹⁵ Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Historia del Arte de la Pintura. Tomo VII*, [Madrid]: [30 de mayo de 1825] [Manuscrito, copia en la Biblioteca Nacional de España, Madrid, signatura MSS/21456/1], fol. 275-276.

¹⁶ *Op. cit.*, fol. 265-266.

¹⁷ S./F.: “The Unknown Painter” en *Chambers Edinburgh Journal*, n.º 335, 30 de junio de 1838, pp. 177-178; Montadas, José: “El Mulato de Murillo” en *El Cisne: periódico de literatura y bellas artes*, n.º 18, 30 de septiembre de 1838, pp. 210-215.

¹⁸ Para estos asuntos, véase principalmente García Felguera, María de los Santos: *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1989, pp. 174-178 y Méndez, *Op. cit.*, 2018, pp. 253-266.

Será el historiador y crítico José Amador de los Ríos (1816-1878) el que aborda en 1844 el asunto con un doble error crítico. En primer lugar, al tratar a “Sebastián Gómez conocido vulgarmente por el Mulato de Murillo”, recoge el mencionado cuento del “zombi” de Montada, confundiendo además el asentado estilo pictórico del “Mulato” con una obra del “Granadino”. Recordemos como Ceán ya advertía que el lienzo rosariano (Figura 2) era atribuido erróneamente en Sevilla al “Mulato”, asentando Amador de los Ríos en su texto este error. Añade como del “Mulato” el desconocido “San José”, a cuya izquierda “hay una figura pintada por oscuro, que nos ha parecido de mucho efecto”, nos preguntamos si la mencionada santa Ana, reconociendo lógicamente que “es una obra que dista mucho de la Visión de santo Domingo” (Figura 2).¹⁹

Esta errónea opinión de que la “Virgen del Rosario” (Figura 2) era del “Mulato” y no del “Granadino”, fue recogida por el hispanista escocés sir William Stirling-Maxwell (1818-1878) para sus meritorios *Annals*, asociándose internacionalmente de esta forma en un solo pintor dos artistas de estilos tan distintos.²⁰

El mismo año, el también historiador Félix González de León (1790-1854), reseña la citada “Virgen de Belén” (Figura 4) del museo sevillano como del “Mulato”, añadiendo a su catálogo una serie de cinco pinturas de “pasajes de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo”, ubicadas en la ermita de la Encarnación de Triana, obras hoy desconocidas.²¹

José Velázquez y Sánchez (1826-1880) publica en 1863 un “estudio biográfico” sobre Murillo, reconociendo que, en su construcción, compatibiliza los “testimonios auténticos” con las “tradiciones verosímiles que conserva su patria, llenando ciertas lagunas” con las “probabilidades que se desprenden de hechos antecedentes y posteriores”, toda una declaración de intenciones de algunas aproximaciones históricas decimonónicas.²²

Como archivero municipal de Sevilla, Velázquez y Sánchez maneja los denominados “Papeles del conde del Águila”,²³ sobre los que posteriormente el citado Mata Carriazo extractará algunos datos para su artículo de 1929. Así, reseña distintas

¹⁹ Amador de los Ríos, José: *Sevilla pintoresca, o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla: Francisco Álvarez y C^a, 1844, p. 381.

²⁰ Stirling, William: *Annals of The Artist of Spain*, Londres: John Ollivier, 1848, II, pp. 928-929.

²¹ González de León, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta muy noble, muy leal, muy heroica e invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares; con todo lo que les sirve de adorno artístico, antigüedades, inscripciones y curiosidades que contienen*, Sevilla: Imprenta de José Hidalgo, 1844, I, p. 164, II, pp. 346, 389, 397.

²² Velázquez y Sánchez, José: *Bartolomé Esteban Murillo. Estudio biográfico*, Sevilla: s.n., 1863, pp. 7, 46-54. Véase también, Velázquez y Sánchez, José: “El Mulato. Un discípulo de Murillo” en *Sevilla Mariana: Revista religiosa*, Tomo II, n.º 23, 3 de junio de 1882, pp. 431-435.

²³ Archivo Municipal de Sevilla, Sección XI, “Papeles del conde del Águila”, tomo 26 (en cuarto), “Apéndice”, n.º 21 (Noticia sobre el cuadro de “La Virgen del Rosario” del convento de San Pablo de Sebastián Gómez “el Granadino”); n.º 26 (“Sebastián Gómez el Mulato, esclavo del mismo Murillo, que unas veces imitó su manera con cuidado, otras aceptaba desviarse, distinguiéndose en el dibujo y vivió por los años de 1730”); n.º 37 (Noticia sobre Sebastián Gómez “Iliberitano”, esclavo de Murillo autor de “La Virgen del Rosario” del convento de San Pablo).

aportaciones de Miguel de Espinosa (1715-1784), II conde del Águila, suministradas a Ponz, como que “Sebastián Gómez, el mulato” era discípulo de Murillo y un “dibujante rígido y colorista original”. La fuente de sus noticias las tenía de su amigo Jerónimo Ortiz de Sandoval (1704-1780), II conde de Mejorada, “quién trató íntimamente al Mulato”, señalando su fallecimiento en 1730.

A estas posibles fuentes o “testimonios auténticos”, Velázquez y Sánchez añadirá las “tradiciones verosímiles”, señalando al “Mulato” Sebastián Gómez como “hijo de unos moriscos esclavos, naturales de Granada, donde nació Sebastián, y vino a parar a Sevilla, siendo comprado” por Murillo para ayuda en su taller. Por primera vez se identifica al “Mulato” con “el Granadino” y con un origen morisco, añadiendo además a su biografía la fábula del “zombi” o “duende” que comenzaba o terminaba por las noches cuadros encargados al maestro, concretamente la “Virgen del Rosario” (Figura 2), siendo descubierto por Murillo que, asombrado por sus dotes artísticas, le concede la libertad. No extrañaría esta aproximación fabulada romántica, si Velázquez y Sánchez no citara un lienzo incompatible estilísticamente con el anterior rosariano, “Cristo atado a la columna y San Pedro a sus pies” (Figura 1) y el desconocido “San José y una Santa Ana”. La confusión, biográfica y estilística, sobre ambas figuras pictóricas queda asentada en un “totum revolutum”, al que se seguirá uniendo el escritor Luis Alfonso y Casanovas (1845-1892), en la tardía fecha de 1886.²⁴

El historiador Francisco María Tubino (1833-1888) publica en 1864 un interesante estudio sobre Murillo, reivindicando como metodología, la incesante búsqueda de documentos que pudieran conservarse en los archivos públicos y privados sevillanos, no admitiendo “más hechos que los asentados sobre bases indestructibles, dejando toda la parte legendaria en beneficio de los que, bajo el punto de vista novelesco, puedan ocuparse de Murillo en lo futuro”.²⁵ Tubino, advertido de los errores y fabulaciones, reivindica una nueva aproximación positivista a los estudios históricos, ajeno a las invenciones o tradiciones.

En este sentido, el texto de Tubino puede considerarse una enmienda a las fabulaciones novelescas precedentes, advirtiendo de las confusiones que ha provocado la existencia de dos pintores homónimos, estableciendo de nuevo correctamente el reducido catálogo de obras del “Mulato” y del “Granadino”, por “haber mucha diferencia” entre ambos. Del primero señala expresamente que “no se conoce su origen”, es decir obvia su relación morisca, aunque sí que era esclavo de Murillo, asignándole el citado “San José” y al segundo la “Virgen del Rosario” y “Santa Rosa de Viterbo”, reivindicando de esta manera las aportaciones de Ceán Bermúdez.

²⁴ Alfonso, Luis: *Murillo: el hombre, el artista, las obras*, Barcelona: Daniel Cortezo y C^a, 1886, pp. 46-47.

²⁵ Tubino, Francisco M.: *Murillo, su época, su vida, sus cuadros*, Sevilla: La Andalucía, 1864, pp. 127-128.

La biografía de Murillo escrita por Tubino será fundamental para la de 1883 del hispanista norteamericano Charles B. Curtis (1827-1905), aún vigente en nuestros días, que la valoraba por su cuidado y completa aproximación.²⁶ Curtis establece una somera biografía de Sebastián Gómez, “el Mulato de Murillo”, esclavo del maestro sevillano en su taller, advirtiendo expresamente que “hay que tener cuidado de no confundir a este artista con otro granadino, Sebastián Gómez, seguidor de la escuela de Alonso Cano”. Además, da un paso adelante para conformar un primer catálogo con algunas de sus obras, más allá de las ya conocidas (Figura 1) y (Figura 4).

Aunque la discusión de las pinturas aportadas por Curtis queda ahora ajena a estas líneas, centradas exclusivamente en la averiguación crítica de la confusión entre dos pintores homónimos, Sebastián Gómez, “el Mulato” y “el Granadino”, el asunto ha persistido hasta nuestros días, provocado principalmente por obviar o no discutir la existencia de la obra capuchina (Figura 1) que consideramos “clave de bóveda” de la cuestión.

Por ejemplo, Angulo, abordando correctamente el estado de la cuestión sobre “el Mulato” y “el Granadino”, no pudo más que concluir, ante las dificultades encontradas, dejar en “suspense el juicio sobre la personalidad del Mulato”, centrándose en el segundo al que podía asignarle diferentes obras a partir de las firmadas de los museos de Sevilla y Salamanca (Figura 2) y (Figura 3).²⁷

Por su parte, Pérez Sánchez no titubeó al identificar al “Mulato” con el “Granadino”, citando exclusivamente las obras de segundo,²⁸ una senda que continuará Valdivieso confirmando la tendencia erróneamente unificadora entre ambos artistas.²⁹

Con estos mimbres documentales, historiográficos y estilísticos, al menos con las certezas disponibles, creemos diferenciar definitivamente a los homónimos Sebastián Gómez, “el Mulato” y “el Granadino”, cuestión ya significativa para los avances biográficos y catalográficos que se revisen o se aventuren con nuevas investigaciones en los archivos.

Sebastián Gómez, “el Mulato”, queda definido estilísticamente por el lienzo capuchino “Cristo atado a la columna con san Pedro” (Figura 1),³⁰ ejecutado a la luz de las

²⁶ Curtis, Charles B.: *Velázquez and Murillo. A Descriptive and Historical Catalogue of the Works of Don Diego de Silva Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo*, Nueva York-Londres: J. W. Bouton-Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, 1883, pp. 340-342.

²⁷ Angulo Iníguez, Diego: *Murillo y su escuela en colecciones particulares*, Sevilla: Obra Cultural de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1975 [Catálogo exposición, Sala de exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 10-26 de marzo de 1975].

²⁸ Pérez Sánchez, Alfonso E.: *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid: Cátedra, 1992, pp. 365-367.

²⁹ Valdivieso González, Enrique: *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*, Sevilla: Guadalquivir, 1992, pp. 253-255; Valdivieso, Enrique: *Pintura barroca sevillana*, Sevilla: Guadalquivir, 2003, pp. 416-420; Valdivieso, Enrique: *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2018, pp. 165-177.

³⁰ Debe diferenciarse esta obra de la citada erróneamente por la crítica *Lágrimas de San Pedro*, óleo sobre lienzo, 195 x 111,5 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla (n.º CE0094P), procedente de la iglesia

enseñanzas y modelos de Murillo conocidos. Si bien historiográficamente se le sitúa entre los seguidores más significados del maestro sevillano, nacidos en las décadas de mediados de los treinta, cuarenta y principios de los cincuenta, las aportaciones y contrastes cronológicos son dispares. Por ejemplo, su ausencia en las relaciones de asistentes en 1660 y 1673 a la “Academia del Arte de la Pintura” sevillana;³¹ su estancia en la vivienda de Murillo entre 1678-1679 y las menciones a su fallecimiento en 1682 o 1730, no ayudan para situarlo cronológicamente. La carencia documental, gremial, arrendamientos, poderes y un largo etcétera de las numerosas relaciones formalizadas barrocas, también llama la atención, más allá de su condición de aprendiz, siervo o esclavo. Que su producción haya quedado subsumida en la del maestro, no es asunto baladí, atendiendo a la excelencia que muestra la “piedra de toque” del mencionado lienzo capuchino y catedralicio. En este sentido, “La Virgen con el Niño” (Figura 4) del Museo de Bellas Artes de Sevilla se presenta como problemática, tanto por su calidad como su estilo tan temprano, existiendo de la misma interesantes copias que podrían inhabilitarla para ser obra del “Mulato”.

De Sebastián Gómez, “el Granadino”, tampoco pueden aportarse más seguridades que su estilo pictórico tan característico marcado por los monumentales lienzos de 1690 (Figura 2) y 1699 (Figura 3), en los que añadió mediante inscripciones algunos datos biográficos. Por ejemplo, la mención orgullosa a su origen “illiberitanis” o “granatensem”, es decir “Granadino”, de ahí posiblemente su asociación con los moriscos, desconocemos si para diferenciarse en el mercado sevillano del homónimo “Mulato”. Realmente su pintura tiene poco que ver con las enseñanzas de Murillo y su formación parece quedar marcada por su ciudad natal, quedando también ausente de la formación académica sevillana según las mencionadas relaciones de 1660 y 1673. Si su primera obra de 1690, como señala la cartela, es “fruto de su primera juventud”, su nacimiento debería enmarcarse en la década de mediados de sesenta y principios de los setenta, extrañando que los dominicos sevillanos le encargaran tan monumental lienzo a un artista primerizo sin obras previas contrastadas.

En cualquier caso, el objetivo de estas líneas es claro y conciso, la distinción entre “el Mulato” y “el Granadino”, que basamos principalmente en criterios estilísticos y, por tanto, sus distintas cercanías al maestro sevillano; que contrastamos con la diferencia generacional entre ambos artistas; que asentamos por las aportaciones historiográficas y documentales y, que basamos en las incongruencias y fábulas que han contaminado el asunto. En definitiva, nuevas vías para que historiadores interesados y museos competentes de sus obras, revisen las producciones artísticas que indistintamente se han efectuado a uno y otro, en el error de que se trataba de un único pintor.

de San Pedro Mártir del convento dominico de Marchena, hoy asignada por el Museo a Juan del Castillo (1594-1657).

³¹ Hereza, *Op. cit.*, 2017, p. 97, nota 206 y pp. 101-102, nota 211.



Figura 1: Sebastián Gómez, el Mulato, *Cristo atado a la columna con san Pedro*, óleo sobre lienzo, 200 x 158 cm, Catedral de Sevilla. © Exmo. Cabildo Metropolitano de la catedral de Sevilla. Fotografía: José Morón.



Figura 2: Sebastián Gómez, el Granadino, *La Virgen del Rosario con santo Domingo de Guzmán y santa Catalina de Siena*, inscripciones: SUB ROSARII / TITULO DEI PARAE / AULAE COELESTIS / PATRONAE SUAE / PRIMOS IUVENTAE / FRUCTUS CONSECRAT / SEBASTIANUS GOMEZ / ILLIBERITANUS / ANO DEI 1690, óleo sobre lienzo, 300 x 486 cm, Museo de Bellas Artes, Sevilla. © Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía: José Morón.



Figura 3: Sebastián Gómez, el Granadino, *Santa Rosa de Viterbo predicando*, inscripciones: HOC OPUS SEBASTIANUM / GÓMEZ GRANATEN- / SEM HABUIT AUTO- / REM. AÑO 1699, óleo sobre lienzo, 307 x 223 cm, Museo de Salamanca. © 2004 JCyL. Museo de Salamanca / Manuel Blanco - AMP digital.



Figura 4: Bartolomé Esteban Murillo, *La Virgen con el Niño*, h. 1638-1640, óleo sobre lienzo. 166 x 107 cm, Museo de Bellas Artes de Sevilla. © Museo de Bellas Artes de Sevilla. Fotografía: José Morón.