

MURILLO
Y LAS METÁFORAS
DE LA IMAGEN

BENITO NAVARRETE PRIETO

MURILLO
Y LAS METÁFORAS
DE LA IMAGEN

SEGUNDA EDICIÓN

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

1.ª edición, 2017

2.ª edición, 2018

Ilustración de cubierta: Bartolomé Esteban Murillo, *Las gallegas*, ca. 1655-1660,
Washington, National Gallery of Art, Widener Coleccion (detalle).
Cortesía de la National Gallery of Art, Washington

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Benito Navarrete Prieto, 2017, 2018
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2017, 2018
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 26.206-2017
I.S.B.N.: 978-84-376-3765-5
Printed in Spain

A mi padre, Benito Navarrete Rodríguez,
por estos 46 años de amor y entendimiento

Estimar la excelencia sirve de muy poco al entendimiento. Juzgar la excelencia de las obras de arte o la bondad de la gente no es la mejor manera de entenderlas.

NELSON GOODMAN, 1976

Proemio

Probablemente debiéramos comenzar este ensayo con una advertencia. Si lo que el lector espera encontrar detrás de este trabajo es una biografía o un catálogo de la obra de Murillo, sentimos adelantarle que va a quedar defraudado. Esta tarea ya fue acometida en 1981 por Diego Angulo Íñiguez y desde entonces ningún catálogo que ha pretendido razonar su obra *in extenso* lo ha superado. Desde el punto de vista de su corpus pictórico, Murillo es pues un artista bastante bien conocido y delimitado. Sin embargo, si lo que el lector desea es adentrarse en los recursos que le hicieron construir su pintura y/o en los resortes que le movieron a desarrollar su arte provocando respuestas en el público de su tiempo y del nuestro, le invitamos a que siga leyendo estas páginas. Eso sí, con el riesgo de constatar que haya caído en sus manos un ensayo subjetivo y, como todo trabajo parcial, marcado por una premisa: Murillo es un artista por descubrir en la *visualidad* de sus imágenes.

Intentamos ir «a contrapelo» como diría Walter Benjamin, contra su tiempo, para analizar su obra desde el nuestro, con toda la riqueza de impresiones y sensaciones que su pintura ha despertado en todas las épocas, porque Murillo ha sido y es un artista utilizado

por la Iglesia, por sus propios promotores, por los políticos y por su público. Murillo llega porque tiene aura, sus imágenes son aparentemente fáciles y esa facilidad, producto de la tiranía de lo visible, es la que se torna en un misterio que ojalá hayamos sido capaces de desentrañar al menos en parte.

Para el que esto escribe, adentrarse en el mundo de la cultura visual ha sido una aventura fascinante. Un viaje repleto de lecturas y descubrimientos, un *iter* cargado de satisfacciones en el que para intentar descifrar lo *figurable* era tan valioso un testimonio literario, una sensación o una supervivencia. Síntomas que aparecen como señales en el tiempo y que hacen entender mejor al artista desde nuestro tiempo para ir hacia el suyo, ayudando a descubrirlo desde el presente.

He de advertir que sin mi rigurosa educación filológica con Alfonso E. Pérez Sánchez este ensayo hoy no hubiera sido posible. Con esos cimientos, ha sido más fácil discurrir por nuevas sendas, ante el impulso de una necesidad personal de libar la sabia nutrición del conocimiento en su más amplio sentido. Ese que nos proporcionan las áreas afines, ese que invita a ser más exigente con uno mismo, ese del que nace todo lo que desconocemos y que

revela los deseos de acceder a un «ver justo», como recientemente se ha calificado la forma de mirar de Georges Didi-Huberman¹. Esta otra forma de mirar que intentamos desentrañar ahora es, desde luego, diferente, subjetiva —por supuesto—, pero necesaria y enriquecedora y, sobre todo, muy útil si realmente pretendemos conocer a un Murillo distinto al que nos han querido mostrar hasta ahora.

Fue el mismo artista el que tuvo especial empeño en querer construir su propia imagen y también el responsable de visualizar un tipo determinado de representación sagrada contando siempre con el espectador. Todo ello se aborda en el primer capítulo. Este *autorretrato* que el artista hace de sí mismo caló en sus amigos, comenzando por el eclesiástico Fernando de la Torre Farfán, el auténtico hacedor de Murillo. Sus testimonios para conocer al artista son tan válidos como los mensajes que han seguido transmitiendo sus pinturas a lo largo de la historia. Mensajes que llegan como si de profecías se tratara, esas que hicieron a Benjamin conocer mejor la historia desde su propio tiempo. Tan válidas son las *respuestas* de Torre Farfán, como las del ministerio de Educación Nacional a la hora de justificar el regreso a España de la *Inmaculada de los Venerables*, considerada una auténtica reliquia, una esencia española. Y ahí es donde el lector entenderá que ir a contrapelo es una maravillosa forma de demostrar que somos historiadores anacrónicos, porque el propio Murillo lo era y porque la historia del arte

lo es igualmente². Es una disciplina, la nuestra, que está hecha en buena medida de despojos de la historia, de síntomas y de profecías que se convierten en *supervivencias*. Muchas de estas supervivencias se intentan explicar en el segundo capítulo, pero no como imágenes supervivientes fruto del azar, como las analiza Warburg, sino como imágenes recurrentes, esas que tienen tal fuerza y poder de atracción que terminan construyendo otras y están mediatizadas por la propia voluntad del artista. Por tanto, en esta elección le he negado a la imagen su capacidad de generar otras de manera fortuita, sin duda una reminiscencia de mi forma de hacer historia del arte.

Hay un aspecto de ese segundo capítulo que considero importante destacar: la común sensibilidad que se percibe entre Baltasar Gracián y Murillo, no solo en la particular interpretación de su *Arte de ingenio* por parte de este último, sino en una similar forma de expresarse en la retórica de los afectos y sobre todo de generar imágenes. Me refiero a esas metáforas visuales que tienen el poder de la *Imagen-reina* graciana y que explican tan fielmente lo que Benjamin denominaba el *Aura*, la capacidad que tiene una imagen para no dejar de ser mirada, fabricando sus propias metáforas y adueñándose de nosotros. Esa atracción, fruto también del concepto de *presencia* que gana con la distancia, es algo fundamental para entender la vigencia que sigue teniendo la obra de Murillo en algunos públi-

¹ Véase, en este sentido, Gabriel Cabello, Daniel Lesmes y Jordi Massó, «Presentación. Georges Didi-Huberman: un ver justo», en D. Lesmes, G. Cabello y J. Massó Castilla (coords.), *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*, Anthropos, Cuadernos de cultura crítica y conocimiento, 246, 2017, págs. 5-14.

² Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*, Ciudad de Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2015.

cos. Aquí es donde tienen plena actualidad las sensaciones que produce su obra y en ellas el silencio es fundamental. Nuevamente hablo de la respuesta, tanto en la obra cultural como profana, algo que ha tenido la intuición de desentrañar Victor Stoichita (compartiendo con Didi-Huberman esta misma forma de acercarse a la interpretación de la obra de arte: este «ver justo»), precisamente porque nadie como él ha sabido entender el significado de las palabras en las fuentes. Algo imprescindible para saber saborear un cuadro o para ir más allá de la pintura como también ha hecho Javier Portús.

Creo que la investigación que se ha seguido para interpretar a Murillo de otra forma parte de esta concepción, pues una y otra faceta de su obra se retroalimentan porque usan recursos muy similares. Sobre ello, mucho ha sido lo aportado por Peter Cherry, sin duda uno de los autores que más claves han alumbrado para saber ver su pintura junto a Jonathan Brown, Manuela Mena, Enrique Valdivieso y Gabriele Finaldi. Este último autor encontró la llave para estudiarlo en su entorno al indagar en la amistad con uno de sus más importantes promotores: Justino de Neve. Precisamente, sobre la relación del pintor con todos los mecenas y comitentes que quedaron seducidos y persuadidos por su arte, se habla ampliamente en el capítulo tercero. Un aspecto, este último, que supo estudiar de forma impecable Lisa Duffy-Zeballos en su tesis doctoral que, de forma incomprensible, sigue todavía inédita.

Como se estudia en el cuarto y último capítulo, el arte de Murillo es también decididamente ilusorio, porque sabe utilizar los recursos que proporciona el teatro para fabricar una elocuente representación, contando tanto con

el espectador como con los espacios de la pintura; esos sin los que su obra no se entendería y que favorecen el malentendido. Artificio y expectativas son utilizados por el artista para conseguir sus fines. En el primer caso con una técnica impecable, y en el segundo contando con el conocimiento de la respuesta del público de su tiempo, que prelude al del nuestro. Murillo se anticipa, conoce las sensaciones que van a producir sus obras y eso le hace jugar con ventaja. Una ventaja que siempre le concedió su dominio del arte de la pintura y su habilidad para relacionarse con aquellos que lo aclamaban como el mejor pintor de la ciudad. Este último aspecto es un condicionante sin el que tampoco se entendería su pintura, y en él reside su carácter intemporal. Murillo es un artista que nunca quiso abandonar Sevilla porque es genuinamente hispalense, indisociable de la ciudad que le vio nacer, conocedor de sus claves y hábil manipulador de las sensaciones y de las respuestas.

Su aprecio ha tenido oscilaciones de gusto tanto en España como en el extranjero, pero consiguió alargar su sombra durante todo el siglo XIX, precisamente por lo prolongada que fue su fortuna, como muy bien estudió María de los Santos García Felguera. Una sombra que explica que sea un artista de *larga duración*, esos que tan bien definió George Kubler como rebeldes, intérpretes de una sociedad en decadencia. Quizás sorprenderá al lector que definamos a Murillo como un rebelde, pero en cierta forma lo fue porque rompió con la tradición anterior buscando su propio lenguaje, ese que le dio la clave de su éxito y fama. De algún modo, el pintor devolvió a la sociedad sevillana lo que necesitaba. También fue rebelde el franciscano Martínez de Mata, en cuyos

memoriales Murillo probablemente encontró la fuente para recrear la ideología subyacente en las pinturas que hizo para el claustro chico del convento de San Francisco, una nueva línea de estudio abierta por el historiador Bartolomé Yun Casalilla cuyo camino hemos ido discutiendo. Lo mismo podemos decir de la interpretación de la construcción de la santidad analizada por Fernando Quiles o Amanda Wunder, que demuestran que el artista fue un útil instrumento ideológico. Nuevas formas de ver que no hacen más que descubrir la poliédrica personalidad de Murillo y de Sevilla, una ciudad en la que todo cambia para seguir siendo lo mismo, donde los ritmos y la red social son claves para la propia supervivencia del artista; esa que hizo a Murillo ser el más aclamado y la que consiguió desplazar a competidores como Zurbarán.

Este ensayo no hubiera sido posible sin una serie de personas que me han ayudado en el transcurso de su larga preparación. Primeramente el editor Raúl García Bravo, que ha confiado en nuestro trabajo para poder alumbrar el original que el lector tiene en sus manos. Manuela Mena me ha mostrado su disponibilidad para contarme como es «su» Murillo y me ha hecho ver que probablemente no era tan manso y humilde como se ha descrito. Pablo Hereza ha leído este trabajo y ha aportado precisas indicaciones fruto del conocimiento de sus muchos años en silencio trabajando sobre el artista. Uno escribe muchas veces para unas pocas personas y él está entre ellas. También el profesor Felipe Pereda ha estado muy presente en los momentos de inspiración y ha tenido la paciencia de leer los dos primeros capítulos. A él agradezco su mensaje de aliento que llegó en el momento más oportuno, aquel

en el que la duda se torna en peligrosa inseguridad. Gracias también por haber compartido conmigo su original *Crimen y castigo. El arte de la verdad en el siglo de Oro*.

Como siempre, he de agradecer la disponibilidad del equipo de conservadores del Museo de Bellas Artes de Sevilla: Ignacio Cano, Ignacio Hermoso, Rocío Izquierdo, así como a su directora Valme Muñoz. También a Javier Portús y a María Álvarez de Garcillán, del Museo Nacional del Prado por sus conversaciones acerca de los retratos de Murillo. A Miguel Falomir debo el consejo de la lectura de *Anachronic Renaissance*, todavía nos queda mucho para llegar hasta ahí. Al equipo técnico de la catedral de Sevilla reconozco su siempre buena disposición, tanto a su conservadora Ana Isabel Gamero como a Margarita López. Un agradecimiento especial va dirigido al director del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Román Fernández Baca, a Gabriel Ferreras y a Lorenzo Pérez del Campo por su ayuda con las fotografías de la restauración de las pinturas del Hospital de la Caridad. Debo manifestar también una especial gratitud a los hermanos de esta institución en las figuras de su Hermano Mayor, don José Luis Olivares y de su tesorero, Ignacio de la Oliva, así como de Marisa Caballero-Infante, por las facilidades que me han brindado a lo largo de esta investigación y por la ejemplaridad con la que siguen manteniendo en su pureza el espíritu de la casa.

Mi gratitud se extiende también a las personas con las que he compartido fragmentos de este texto: Anabel Morillo León, Lázaro Gila Medina, Delfín Rodríguez, Isabel Mateo o Manuel García Luque. A este último debo interesantes consideraciones y su fundamental ayuda en el tratamiento de algunas imágenes.

Gracias también a una serie de colegas y amigos por su aliento o por sus aclaraciones: Beatriz Blasco, Xanthe Brooke, María Cruz de Carlos Varona, Aurora Egido, Marcos Fernández, Carlos Alberto González, Javier González Santos, Alberto Oliver, Carlos Petit, Alfonso Pleguezuelo, Juan Randado, Juan Luis Ravé, José Roda Peña y Cecil Vincent Cassy. Especial mención quiero dedicar a las personas que me han ayudado en la obtención de algunas fotografías, tarea no siempre fácil: José Becerra (Leyendas de Sevilla), Xavier Bray, José Antonio de Urbina, Jonathan den Otter, Teresa Díaz, Paloma Díaz de Aguilar, Pedro Feria, Andrew Fletcher, Rocío García Carranza, Enrique Gutiérrez Carrasquilla, Véronique Gerard, Christina Gernon, Blanca Gómez Mosquete, Enrique Gutiérrez de Calderón, Anita Hachmann, Peter Huestis, Paula Lafuente Gil, Patricia Lenagham, Jenny Liddle, James Macdonald, Rocío Magdalena Granja, Ale-

jandro Martínez, Patrick Matthiesen, David Mecha Rodríguez, Lourdes Nuñez Casares, Francisca Ortiz, José Luis Romero Torres, Daniel Salvador Almeida, José Miguel Sánchez Peña, José Manuel Santos Madrid, Carlos Teixidor, Graciela Téllez y Lucía Varela. En este punto, un agradecimiento particular es para la Fundación Focus por la cesión del material fotográfico de algunas obras de sus fondos que aparecen aquí estudiadas, y a Pepe Morón por su siempre diligente labor y la excepcional calidad de su trabajo. No podría olvidarme de mi familia, que ahora incluye a María del Mar y Alejandra, y especialmente de mi padre a quien va dedicado este libro y, obviamente, de Roberto, que es testigo del mucho empeño que he puesto en este trabajo y que supone un continuo apoyo con su presencia y esencia en la voluntad de intentar dar un paso hacia delante. Espero que, al menos, el esfuerzo haya merecido la pena*.

* Este estudio se integra en el Proyecto de Investigación HAR2014-52061-P, *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*, dirigido por David García Cueto, del programa estatal de fomento de la investigación científica y técnica de excelencia. Subprograma Estatal de Generación del Conocimiento del Ministerio de Economía y Competitividad.



Murillo ante la imagen

Probablemente estamos ante uno de los artistas españoles que más tópicos han despertado y uno de los que más sentimientos encontrados han propiciado. Murillo no ha dejado indiferente al público, a la crítica, ni tampoco a los estudiosos de la imagen. Todas y cada una de las circunstancias que rodearon su obra desde el mismo momento de la creación fueron motivo de juicio: su naturalismo, la capacidad de ilusión y artificio, su verdad, la cercanía y capacidad de recrear o de reinventar un escenario adecuado para despertar la oración. Sin embargo, podemos decir asimismo que consecuencia de todo esto ha sido también la adulteración o falseamiento de su personalidad, una visión errónea y ficticia que no sabemos si fue realmente el propio artista el que contribuyó a alimentar, precisamente por ser uno de los más capacitados creadores que supo encontrar en la pintura las dotes que ella misma tiene de artificio, de confusión, en definitiva de engaño.

Como muy bien ha dicho Víctor Stoichita en diferentes ocasiones, Murillo sabía muy bien lo que era la pintura y en lo que consistía. Maneja como nadie la imagen, llega como ninguno al receptor, más al mundano que al culto, aun-

que consigue también reconciliar públicos, audiencias y en definitiva jugar tanto con el espectador como con la propia pintura, con el arte. Y es quizás este juego que el propio artista propició y que sus contemporáneos desde el principio supieron valorar entrando en él consciente o inconscientemente el que llevaba la semilla de su leyenda, de su adulteración, en definitiva de su fortuna¹. Hasta la publicación de la obra que sigue todavía siendo el único catálogo razonado válido para tener una idea completa de su obra, el de Diego Angulo Íñiguez, los tópicos seguían arrastrando lugares comunes que desgraciadamente han sido los responsables de su éxito, pero también de su caída.

Sin embargo, su obra, hasta el mismo día de hoy, sigue despertando interés y sobre todo llegando al público, a todos los públicos, y por esta razón continúa siendo un artista instrumentalizado, utilizado, precisamente por la facilidad de leer sus obras, por la capacidad de comunicación que estas tienen, algo que supo ser visto desde el mismo momento de su concepción y que hoy en día sigue estando vigente. Pocos artistas como él fueron reconocidos en vida en su propia ciudad, como atestiguan las

¹ María de los Santos García Felguera, *La Fortuna de Murillo*, Sevilla, Diputación Provincial, 1989.

fuentes, tanto por los primeros mecenas como por los literatos que quisieron ensalzar a las glorias locales. Cuando en 1655 el arcediano de Carmona y canónigo Juan de Federigui regala a la sacristía mayor de la catedral de Sevilla el *San Isidoro* y el *San Leandro*, considera al artista «el mejor pintor que nosotros tenemos hoy en Sevilla, Pedro Morillo [*sic*]»², y hace este encargo por la especial devoción que sentía a estos santos.

Aunque es necesario subrayar que la calidad de su pintura en esos momentos era mayor que el reconocimiento de su nombre, que aparece erróneo en las actas del cabildo, no deja de ser significativo del rápido aprecio de su pintura y de las cualidades para plasmar la devoción. También la idea de sus capacidades a la hora de confundir la realidad con la ficción es otro de los elementos o valores que comienzan a ser advertidos en su obra por sus

propios contemporáneos. Así es como se menciona en 1664 con ocasión de las fiestas celebradas por la beatificación de san Pedro de Arbués en el sevillano convento dominico de San Pablo, cuando se lo presenta bajo un dosel y una descripción contemporánea de 1664 que destaca el carácter de la viveza y comenta con admiración que sus pinturas se confunden con la realidad³. La apreciación da en la clave acerca de uno de los caminos sobre los que el propio artista desarrolló su obra, el del malentendido⁴.

Y es precisamente la confusión algo que va a estar muy presente en la literatura y en la pintura, aspectos que han sido destacados tanto por García Felguera como por Portús⁵ a la hora de subrayar los juicios de Fernando de la Torre Farfán, contemporáneo suyo y quien lo trató denominándolo «Apeles sevillano, por quien Apeles en su edad estimaría llamarse Murillo el Griego».

² Para las actas, Diego Angulo, *Murillo: su vida, su arte, su obra*, vol. II, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, pág. 258.

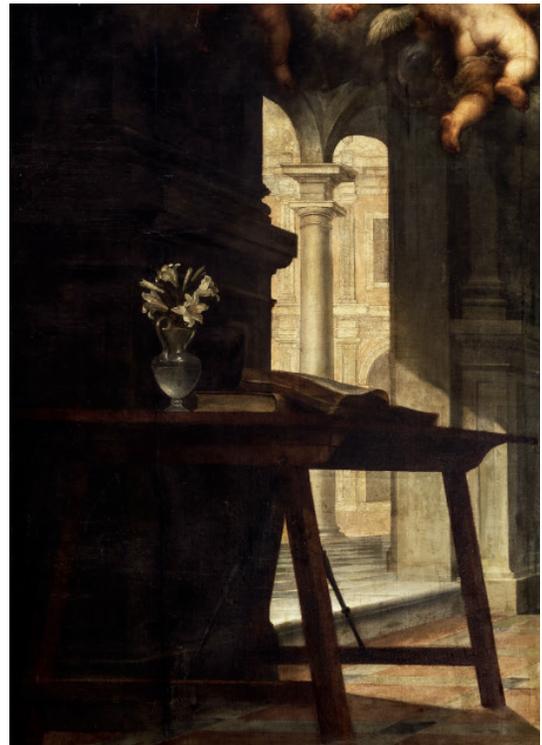
³ *Relación sumaria de las festivas demostraciones con que el santo y regio Tribunal de la Inquisición de esta ciudad de Sevilla celebró en el real convento de San Pablo, de la Orden del gran padre Santo Domingo, la beatificación del ínclito mártir Pedro de Arbués, primer inquisidor del Reino de Aragón y canónigo de la santa iglesia metropolitana de la ciudad de Zaragoza, en 17 de septiembre de 1664*. Con licencia del impresor Juan Gómez de Blas y el Tribunal del Santo Oficio en Sevilla en 1664. Sobre este tema, véanse Antonio Martínez Ripoll, «Control inquisitorial y figuración artística: Villafranca mejorado por Murillo», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 2, núm. 4, 1989, págs. 20-29, y Michael Scholz-Hänsel, «Arte e Inquisición: Pedro de Arbués y el poder de las imágenes», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 6, 1994, págs. 205-212.

⁴ A propósito del concepto de malentendido y la capacidad de las imágenes para la comunicación, véase Estrella de Diego, *A propósito del malentendido*, Discurso leído por la Académica Electa Excm. Sra. Dña. Estrella de Diego el día 27 de noviembre de 2016 con motivo de su ingreso, y contestación del Académico Excmo. Sr. D. Antonio Bonet Correa, Madrid, 2016.

⁵ Para el análisis de los diferentes textos en los que hay testimonios de la consideración de Murillo especialmente por Fernando de la Torre Farfán, véanse Javier Portús, «Los discursos sobre el arte de la pintura en la Sevilla de Justino de Neve», en Gabriele Finaldi (dir.), *Murillo y Justino de Neve. El arte de la amistad*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012, págs. 47-59, y, del mismo autor, *El concepto de pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012, págs. 47-51. Sobre este asunto y el análisis que de ello hizo igualmente William Stirling, véase Hilary Macartney, «De todos los pintores, el favorito más universal» Sir William Stirling Maxwell y el gusto por Murillo en Gran Bretaña y los Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XIX», en Miguel Cabañas Bravo (dir.), *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC, 2003, págs. 560-562.

El calificativo es elocuente por dos razones: primero, por la idea de haber sido Apeles quien supo engañar a la naturaleza y, segundo, por utilizar a Murillo para prestigiar al pintor griego. Es decir, usar al revés el término de autoridad histórico. El engaño a la naturaleza por tanto no podía faltar al usar otro paralelismo clásico, al instrumentalizar la historia de Plinio sobre Zeuxis con respecto a su famosa pintura del *San Antonio de Padua* de la catedral [1]: «A un lado un Bufete tan relevado a fuerza del Arte, que hubo quien depusiese el haber visto un pájaro trabajar por asentarse en él a picar las Flores, que salen de una jarra, en forma de azucenas»⁶.

El *topos* clásico que arranca del autor de la *Historia Natural* tiene mucha mayor relevancia ahora en tanto en cuanto consciente o inconscientemente el virtuosismo del engaño va a estar vigente en la historiografía confundiendo la realidad con la ficción, emanando también de sus contemporáneos otro de los tópicos que tendrá un fuerte desarrollo en el Romanticismo: el carácter divino de su pintura. Hasta el punto de que Torre Farfán lo califica en 1666 como «pintor del cielo» y, a propósito de sus Inmaculadas, que los ángeles habían pintado imágenes de la Virgen, refiriéndose concretamente a la *Inmaculada* de la sala capitular de la catedral: «imagen de Concepción, de estatua



[1] Bartolomé Esteban Murillo, *San Antonio de Padua y el Niño Jesús* (detalle), 1656, óleo sobre lienzo, 560 × 369 cm. Sevilla, catedral de Santa María.

natural; cuya belleza, a no saber que la pintó nuestro gran Murillo en Sevilla, se pudiera presumir, que se fabricó para allí en el cielo»⁷.

⁶ Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor rey S. Fernando el tercero de Castilla y León*, Sevilla, Casa de la Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671, pág. 164; Antonio Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, pág. 1033, toma de aquí su descripción de esta obra: «y a un lado un bufete, puesto con tal arte, que ha habido quien depusiese, haber visto un pajarillo trabajar por asentarse en él, para picar las azucenas, que están en una jarra». Lo que confirma la generalización de las respuestas ante la imagen de Torre Farfán como auténtico creador de los tópicos sobre el artista que se mantienen con el paso del tiempo.

⁷ Torre Farfán, *op. cit.*, 1671, pág. 202. Citado por García Felguera, *op. cit.*, 1989, págs. 32-33, y por Enrique Valdivieso, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, El Viso, 2010, pág. 36.

Esta tradición que surge en algunos ejemplos sobre determinadas imágenes que habían sido realizadas por «manos no humanas» es un tema significativo para constatar como desde el principio las dotes extraordinarias que se apreciaban en su pintura y su capacidad de engañar a la vista solo tendrían explicación para algunos contemporáneos al compararlas con imágenes hechas por manos angélicas, lo que ya en un primer momento abonó un topos que por ejemplo veremos reflejado en el siglo XIX.

Probablemente Torre estaba haciéndose eco de la tradición vigente en Sevilla acerca de la Virgen de los Reyes, de la que Messía de la Cerda afirmaba en 1594, como recordaba Portús, que «es tradición antigua, e indubitable entre nosotros, haber sido fabricada por mano de los ángeles»⁸. Esta idea lo conecta directamente con otro de los apelativos que se desarrollarán también en el siglo XIX, y que tendrán su punto máximo en fechas cercanas al centenario de 1882 en discursos como el de

Virgilio Mattoni, y es el de que era el pintor del cielo⁹, argumento que desarrollará igualmente Antonio María Godró bajo una óptica subjetiva y cargada de connotaciones religiosas sobre la que volveremos cuando analicemos la recepción por parte de la crítica de sus imágenes religiosas. Godró es el que, incidiendo de nuevo en esta literatura decimonónica, se refiere al artista en una dualidad que lo contempla como «pintor de la tierra y las perspectivas divinales del pintor del cielo»¹⁰, bipolaridad estética que incluso ha alcanzado a algunos autores en fechas actuales para los títulos de sus monografías.

También Torre Farfán sería el responsable de otro de los tópicos que rodearon al maestro, como fue el de su modestia, al decir en 1666 en el libro con ocasión de las fiestas que organizó la iglesia de Santa María la Blanca en honor de la Inmaculada Concepción que tenía «mano tan grande por lo que alcanza estudiosa, como por la modestia que usa natural»¹¹; el mismo autor se refiere a él como «nuestro» y como

⁸ Citado por Javier Portús, *Metapintura. Un viaje a la idea del arte en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, pág. 32, nota 46. Reyes Messía de la Cerda, *Discursos festivos en que se pone la descripción del ornato e invenciones, que en la fiesta del sacramento la parrochia collegial y vecinos de San Salvador hizieron*, 1594 (ed. facsímil, Sevilla, 1985), fol. 10v. Es interesante señalar que en 1596 el teólogo Jaime Prades en su primera edición de la *Historia de la adoración y uso de las santas imágenes, y de la imagen de la fuente de la salud*, 2.^a ed. 1597, menciona, a propósito de la Virgen de la Fuensanta de la diócesis de Tortosa, que era una «hechura celestial por mano de ángeles». Cfr. Carlos Alberto González Sánchez, *El espíritu de la imagen. Arte y religión en el mundo hispánico de la contrarreforma*, Madrid, Cátedra, 2017, pág. 64.

⁹ García Felguera, *op. cit.*, 1989, pág. 212.

¹⁰ Antonio María Godró, *Discurso pronunciado por don Antonio María Godró en la sesión literaria celebrada en Sevilla por la Asociación de Jóvenes de la Inmaculada para conmemorar el segundo centenario de Bartolomé Esteban Murillo*, Madrid, Estab. Tip. del Hospicio, 1882.

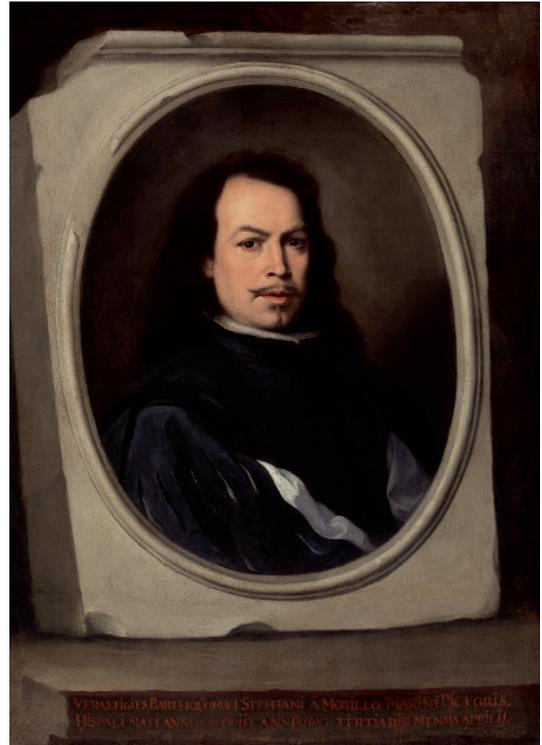
¹¹ Fernando de la Torre Farfán, *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de S. María la Blanca, Capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla: en obsequio del Nuevo breve concedido por N. Smo. Padre Alexandro VII en favor del Purísimo Mysterio de la Concepción sin Culpa Original de María Santísima Nuestra Señora, en el Primero Instante physico de su Ser. Con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su templo para esta fiesta*, Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1666, fol. 7r.

«nuestro mejor Tiziano Bartolomé Murillo»¹², al ser considerado el italiano uno de los máximos referentes de la pintura española¹³.

No deja de ser significativo, pues, que todos estos lugares comunes nacidos en vida del artista por una historiografía que lo ensalza y lo mitifica volvieran a aflorar con el Romanticismo tanto en España como en Francia, sin duda porque esos valores eran percibidos por el público en función de lo que sus imágenes, sus metáforas visuales habían conseguido despertar en el espectador. En este ensayo partimos de la base de que es el propio Murillo el que de forma intencionada alimentó la imagen de sí mismo. Y para poder lanzar de entrada esta aseveración, a modo de declaración de intenciones del significado de sus metáforas visuales, la primera pregunta que nos hacemos es cómo se ve él mismo.

Tenemos dos obras para percibir de forma clara la concepción que tenía de sí mismo el propio artista o la imagen que quería transmitir, y son sus dos autorretratos, pintados en dos momentos bien diferentes de su carrera pero en los que algunas características comunes podemos encontrar, además de otros testimonios documentales que nos dan también una idea de su personalidad y que en raras ocasiones han sido tenidos en cuenta para formarnos una imagen real del pintor.

El primer autorretrato es el que hoy día conserva la Frick Collection de Nueva York [2], y que perteneció a su hijo Gaspar Esteban, en el que probablemente todavía no ha llegado a los cuarenta años de edad y sin embargo él mismo ya se considera un clásico a pesar de no in-



[2] Bartolomé Esteban Murillo, *Autorretrato*, ca. 1655-1660, óleo sobre lienzo, 107 × 77 cm. Nueva York, The Frick Collection.

cluir ningún elemento que lo identifique como artista, toda vez que la inscripción que reza en la parte inferior sobre el muro de piedra se colocaría tras la muerte del pintor y en buena medida es la responsable de una imagen del artista a través de las diferentes estampas que se «abrieron» de él. La fecha en la que Murillo pintó el que pudiera ser el primero de los autorretratos conservados probablemente coincidiría aproxi-

¹² Torre Farfán, *op. cit.*, 1671.

¹³ Portús, *op. cit.*, 2016, págs. 196-197.

madamente con el momento en el que pinta para el canónigo Federigui las dos pinturas del *San Isidoro* y *San Leandro* de la catedral.

Ya hemos visto que por esas fechas realmente su nombre no era tan conocido, lo que podría justificar la errata en las actas; sin embargo, él mismo se siente seguro de sí y se representa dentro de un óvalo antiguo con evidentes huellas del paso del tiempo para subrayar su carácter arqueologizante como integrante de un emblema o relieve, mirando fijamente al espectador, girado de tres cuartos pero sin ningún elemento que nos haga pensar en la vida o la animación, sino en el carácter de la quietud y eternidad. Quiere pasar a la posteridad en esta ocasión sin manifestar realmente su condición de pintor, pues ningún elemento lo delata sino como un caballero de condición hidalga por sus ropas, que está más preocupado por revelar su gusto por la antigüedad y el pasado que por su condición de artista, quizás por reclamar una mayor atención a sus intereses y aficiones al pasado como un testimonio de su saber y gusto. Sin embargo, ese testimonio de lo clásico donde él está contenido se halla apoyado en un basamento, un plinto a modo de repisa o lugar de exposición en el que él deseaba verse inmortalizado para la posteridad, quieto e inerte como una estatua pero

subrayando la inscripción posterior que era la vera efigie, con lo que conlleva esa palabra de culto al vero retrato en un momento en el que su fama ya había traspasado las fronteras.

Por el contrario, la pintura hoy conservada en la National Gallery [3] es un cuadro dentro del cuadro del artista vivo de edad ya madura¹⁴ y en animada ficción, donde todo desempeña un papel importante a la hora de engañar al ojo, y en donde hay un conocimiento infinito del arte de la escenografía y la tramoya, hasta el punto de concebirse como una verdadera arquitectura efímera en la que se quiere jugar con el verdadero retablo construido con su figura y con los instrumentos de su arte. Estos, los pigmentos en la paleta y pinceles a su derecha, y el dibujo con una sanguina, pluma, compás y regla a su derecha han sido manejados con agudeza y virtuosismo por su docta mano¹⁵ que en audaz efecto ilusionista invade la frontera del espectador al atravesar el marco para lograr el malentendido que juega con su fama: prestigio, virtuosismo y capacidad de engañar al que contempla la representación en la que el propio artista «depingens» se está pintando a sí mismo sin que este proceso acabe, se pinta en modo continuo siempre que al mirar su retrato la acción continúa en una suerte de acción infinita¹⁶.

¹⁴ Consideramos de interés la reflexión de Gabriele Finaldi sobre la fecha *ante quem* para este autorretrato en relación con el del arzobispo Ambrosio de Spínola de Pedro Núñez de Villavicencio firmado y fechado en 1670, circunstancia que induce a una fecha inmediatamente anterior para el de Murillo. Cfr. Finaldi, *Murillo y Justino de Neve*, op. cit., 2012, pág. 99.

¹⁵ Para el desarrollo del concepto de «docta manus», la mano instruida o «cuidadosa y científica mano», como la denomina Carducho, véase Susann Waldman, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza Forma, 2007, pág. 153.

¹⁶ Sobre la capacidad evocadora del Autorretrato de Murillo y la creación de un espacio ilusionista, véase Victor I. Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, págs. 203-204 (hay también una edición en Madrid, Cátedra, 2011).

Este retrato elocuente cuenta con la inscripción¹⁷, esta sí puesta por el propio pintor con un claro mensaje y que nos da mucha más información acerca de a quiénes va dedicado el retrato y el sentido del mismo. Se ha especulado mucho sobre la naturaleza de esa inscripción, y, como acertó a ver Stoichita¹⁸, sería para satisfacer los deseos y ruegos de sus hijos, entendiendo a estos como metonimia de la posteridad y por consiguiente como testimonio o legado para sus discípulos y seguidores, en clara conciencia —si la lectura correcta fuera esta— de la fama y trascendencia de su obra apuntalada por las réplicas, copias y derivaciones tanto en pintura como en estampa, la más importante sin duda la encargada por su amigo Nicolás Omazur a Richard Collin en Bruselas en 1682¹⁹.

La diferencia entre el retrato y la estampa es bien significativa de la ausencia de vida en el grabado y la elocuencia presente en el retrato vivo, donde todo es ingenio y agudeza propiciada por la mano del propio artista. Si en el primer autorretrato Murillo se ve como un clásico, aquí hay un claro deseo de fama póstuma apoyada en los recursos visuales que propician su dominio de la perspectiva y de su trabajo en las arquitecturas efímeras y con un probable destino a la Academia del artista. El autorretrato está hecho pensando en el espec-

tador y sobre todo en los diferentes puntos de vista, ganando en profundidad, algo que sin duda es producto de su dominio de la escenografía, del conocimiento del arte lúneo y también, como se ha señalado en varias ocasiones, del sabio aprovechamiento de los frontispicios de libros en los que los autores ya eran retratados en semejantes marcos en óvalos de piedra sobre un podio, como el del grabador valenciano Crisóstomo Martínez.

También se advierten en la estampa de su autorretrato los atributos de su arte de similar forma incluso con una inscripción latina, como ha estudiado Waldman²⁰. Pero la evidente interconexión con los autorretratos presentes en las portadas librescas nos hace apreciar una conciencia común en la Sevilla del momento en el entorno de la Academia de pintura, como muestra igualmente el retrato de Juan Martínez de Gradilla de *Felipe IV* como protector de las artes y donde también están presentes los pigmentos, paleta, pinceles a un lado y el dibujo a otro e ideado «como si del frontispicio de un tratado artístico se tratara»²¹.

Es difícil de creer que Murillo eligiera como antecedente para esta tipología la obra de Gradilla porque él mismo había realizado otros retratos en orlas semejantes rematadas con puttis en grisalla, como el de *Juan Arias de Saavedra* y

¹⁷ «Bart. us Murillo seipsum depin/gens pro filiorum votis acpreci/bus explendis».

¹⁸ Victor I. Stoichita, *op. cit.*, 2000, pág. 204, y *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte*, Madrid, Cátedra, 2009, págs. 231-232; Waldman, *op. cit.*, 2007, pág. 152; Portús, *op. cit.*, 2012, pág. 57, y Antonio García Baeza, *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seicientos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, ICAS, 2014, págs. 142-143.

¹⁹ Sobre este tema hay un trabajo en elaboración de Pablo Hereza, *Retratose a sí mismo. La imagen de Murillo a través de sus retratos*. Agradezco al autor la consulta de su trabajo.

²⁰ Waldman, *op. cit.*, 2007, pág. 156, fig. 47, y Portús, *op. cit.*, 2016, pág. 160.

²¹ García Baeza, *op. cit.*, 2014, pág. 133.



[3] Bartolomé Esteban Murillo, *Autorretrato*, ca. 1668-1670, óleo sobre lienzo, 122 × 107 cm. Londres, The National Gallery.



[4a] Aegidius Sadeler II, *Retrato de Georg Schrotl von Shrotenstain*, 1610, grabado calcográfico, 254 × 186 mm. Ámsterdam, Rijksmuseum.



[4b] Pieter de Jode I, *El Conde Duque de Olivares*, 1651, grabado calcográfico, 164 × 121 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España

*Ramírez de Arellano*²², hacia 1650-1655, o el de Diego Ortiz de Zúñiga conservado en Penrhyn Castle y recientemente identificado como el original, deduciéndose desde entonces sus capa-

tidades primitivas en el arte del ilusionismo y el fingimiento, partiendo de los antecedentes vistos en la arquitectura efímera y en los repertorios ornamentales grabados [4a y 4b].

²² Agradezco a Javier Portús sus reflexiones sobre el retrato y a María Álvarez de Garcillán el acceso a él cuando fue restaurado en los talleres del Museo Nacional del Prado. Esta obra se da a conocer en: Xavier F. Salomon y Letizia Treves (eds.), *Murillo: The Self-Portraits*, cat. exp., Nueva York, The Frick Collection, y Londres, The National Gallery, 2017. La copia moderna de esta obra, propiedad de la Fundación Cajasur de Córdoba y actualmente en el Palacio de Viana, ha sido estudiada como el original por Valdivieso, *op. cit.*, 2010, pág. 558, cat. 408, y Gonzalo Martínez del Valle, *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*, Sevilla, Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla, 2010, pág. 155. El retrato de *Diego Ortiz de Zúñiga*, de Penrhyn Castle, ha sido identificado como el original de Murillo por Pablo Hereza, en B. Navarrete Prieto y M. Fernández Gómez (eds.), *Historia y Patrimonio del Ayuntamiento de Sevilla*, Sevilla, Patrimonium Hispalense, Ayuntamiento de Sevilla, 2014, págs. 204-205.