

“NO ERA YA LO QUE HABÍA VISTO”. UN EJEMPLO DEL INGENIO EN MURILLO

“IT WASN’T THAT IT HAD BEEN SEEN”. AN EXAMPLE OF INGENUITY IN MURILLO

Resumen

En el presente artículo analizamos un grabado de Jan Baptist de Wael que debe ser puesto en relación con la obra de Murillo “Cuatro figuras en un zaguán”, perteneciente a la Kimbell Art Gallery. Nos adentramos también de alguna forma en el proceso de creación de la imagen, de la historia narrada en el lienzo, según la mente del artista sevillano.

Palabras clave

Jan Baptist de Wael, Murillo, Pintura barroca, Pintura de género, Pintura sevillana.

Enrique Muñoz Nieto

Universidad de Sevilla. Departamento de Historia del Arte. España.

Investigador predoctoral y profesor adscrito al Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Miembro del grupo de investigación “Laboratorio de Arte” (Hum-210). Centra sus investigaciones en el estudio de la pintura sevillana posterior a Murillo.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 11/III/2019
Fecha de revisión: 22/III/2019
Fecha de aceptación: 16/I/2020
Fecha de publicación: 30/VI/2020

Abstract

In the present article let’s sense beforehand Jan Baptist de Wael’s engraving that it must be put in relation with the work of Murillo “Four Figures on a Step”, belonging to the Kimbell Art Gallery. We enter also in some form the process of creation of the image, of the history narrated in the masterpiece, according to the mind of the sevillian artist.

Key words

Baroque painting, Jan Baptist de Wael, Murillo, Genre painting, Sevillian painting.

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i17.0005>

“NO ERA YA LO QUE HABÍA VISTO”. UN EJEMPLO DEL INGENIO EN MURILLO*

Dentro de las muchas acciones organizadas en Sevilla con motivo del denominado “Año Murillo”, vamos a comenzar este texto refiriéndonos al Simposio Internacional dedicado al artista, que contó con la participación de la mayoría de los expertos a nivel mundial sobre la figura del artista. Desde nuestra posición como congresista diríamos que estuvo enfocado al redescubrimiento y divulgación de la personalidad real del pintor, dejando de lado lo manido en torno a su figura. Muchos de los diferentes ponentes recogieron la idea de que, a pesar de lo mucho escrito en torno al artista —y en grado excelente en la mayoría de los casos—, aún queda mucho por hacer¹. Esas ansias de avance del conocimiento, que deberían mover a todo Historiador del Arte, son las que nos llevan, desde la humildad, a escribir estas líneas.

Saliéndonos del ámbito académico especializado, y centrándonos en un espacio geográfico concreto, el español, mayoritariamente se ha conocido a Murillo como pintor de temática religiosa: pincel de Inmaculadas y angelotes de belleza supraterrrenal, que acompañan a las principales devociones arraigadas en la Sevilla del siglo XVII. Y decimos esto en el mejor de

los casos, ya que, en su mayor parte, el conocimiento de la obra del artista no era directo, sino a través de variopintos objetos con reprografía de no muy buena calidad. La temática religiosa focalizó los encargos a los que tuvo que hacer frente el artista, si bien, la pintura de género conforma dentro de su catálogo un conjunto que necesariamente debe entrar en juego para un estudio holístico de su producción.

El desconocimiento y fascinación —a partes iguales— que provoca dentro de la extensa obra de Murillo la pintura de género ha causado una gran cantidad de dudas en torno a la misma: ¿quiénes son los “actores” representados?, ¿forman parte del día a día en el que vivía Murillo?, ¿podríamos reconocer en ellos a personajes cercanos al pintor? Desgraciadamente, por el momento, no manejamos documentación que de forma directa o indirecta pudiese resolver las preguntas planteadas. Sí conocemos que detrás del encargo de este tipo de pinturas estuvieron los comerciantes flamencos y holandeses, establecidos en la que era “Puerta de América”. Debido al diferente gusto estético imperante en los territorios de los que procedían estos cazadores de fortuna, de alguna forma querían



Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo. *Cuatro figuras en un zaguán*. Óleo sobre lienzo. h. 1655-1660. Kimbell Art Museum. Fort Worth. Texas. Estados Unidos.

seguir teniendo pinturas de este tipo dentro de su colección, aunque para ello los pintores sevillanos se debiesen adaptar a la nueva temática². Indistintamente del motivo numérico, la clientela específica de esta pintura de género también sería partícipe de que esta haya sido tan desconocida para el gran público, pues sabemos que muchas de ellas abandonaron España dentro todavía del siglo XVII, y primera mitad del XVIII, por lo que la población perdió memoria de la existencia de estas.

Entre las obras de este género pictórico adscritas con unanimidad a la producción de Murillo nos vamos a detener en el análisis de la enig-

mática “Cuatro figuras en un zaguán”, perteneciente a la Kimbel Art Gallery, realizada hacia 1655-1660. Nos encontramos ante una de las creaciones más icónicas del sevillano, presente entre las 72 piezas que conforman la exposición antológica “Murillo IV Centenario”, organizada por el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Prueba de dicho interés, es su elección como imagen de reclamo en la cartelería, siendo también un detalle de esta la que actúa como portada del catálogo publicado con motivo de dicha exposición.

Sin entrar en el valor iconológico, podríamos decir de esta obra que presenta a un grupo de

personas, cuya filiación nos es desconocida, en lo que parece ser el zaguán de una casa. Los personajes de la composición se estructuran en grupos de dos a dos. Por un lado, el joven con sombrero y la muchacha —que cubre su cabeza con un velo—, y por el otro lado, la mujer de edad más avanzada, que muy probablemente se encuentra despiojando al joven de pantalón desgajado.

Obviamente el detalle del pantalón roto llama nuestra atención; numerosa literatura se ha producido con relación a este aspecto. Advirtamos, por ejemplo, como basándose en ello, Brown habló de la escena en clave erótica, idea que fue tajantemente refutada por Valdivieso³. Sobre los otros dos personajes, hermanos, según este último, están reaccionando de distinto modo

ante una acción que acaba de acontecer en la calle, “que parece ser algo insólito y gracioso, como puede ser por ejemplo la caída de un lechuguino que se mancha de polvo o lodo”⁴.

Ante la carencia de fuentes históricas escritas que hablen sobre el significado originario de la pintura, viene a ser interesante el análisis y comparación con el aguafuerte que presentamos: “Anciana despiojando a un niño”, realizado por Jan Baptist de Wael (1636-1697). Sobre este artista diremos que fue hijo ilegítimo de Hélène Hoenders y Lucas de Wael. Fue sobrino, por lo tanto, de Cornelis de Wael, pintor y grabador de amplia producción, con quien sabemos estuvo viviendo en Roma⁵. Como curiosidad queremos dejar constancia de su paso documentado por nuestro país, donde en 1684 firma y regala un



Fig. 2. Jan Baptist de Wael. Anciana despiojando a un niño. Aguafuerte. h. 1647-1669. Rijksmuseum. Amsterdam. Países Bajos.

lienzo de la Asunción a la parroquia de San Miguel Arcángel del Rincón de Soto, en La Rioja⁶.

Entrando en el análisis de la estampa observaremos una escena que acontece al aire libre, al resguardo de una arquitectura de tipo doméstico, junto a la que aparece ropa tendida. En primer término, a manera de repoussoir, observamos una mujer que, mirando fijamente al espectador, sostiene a un niño de corta edad. A la izquierda, una jovenzuela de marcado escote saca agua de un pozo, mientras aguanta la mirada, de extraño rictus, a un perro, que permanece atento a lo que allí acontece. Junto a un pequeño bodegón, y al centro de la composición, nos encontramos, sedente, a una señora de edad más avanzada. Esta se afana en cuidar la higiene capilar del joven que tiene entre sus piernas. El gran parecido entre los tipos físicos de la escena pictórica, con estas figuras del grabado nos llevaron a proponer esta relación⁷.

El grabado pertenece a una serie integrada por 14 escenas de género, dedicadas por Jan Baptist de Wael a Gaspar Roomer (+1674), comerciante flamenco afincado en Nápoles, que llegó a poseer una gran colección artística⁸. Sobre la misma sabemos que fue impresa en Roma con licencia oficial, pero carecemos de más datos para profundizar sobre esa vía de conocimiento. Si conociésemos la fecha en la que esto se llevó a cabo, serviría como *data post quem* con la que poder precisar una cronología más concreta para el lienzo de la Kimbel Art Gallery. Sí sabemos que la primera referencia del artista en Roma sería 1658⁹. Desconocemos si el grabado fue realizado estando ya el artista en Roma, o si por el contrario, meramente lo mandó imprimir en esa ciudad. Tengamos en cuenta que la obra de Murillo aparece normalmente datada entre el lustro de 1655 y 1660.

En una Sevilla que actuaba como centro redistribuidor de estampas para el mercado americano, Murillo llegó a conocer este grabado,

realizado pocos años antes en Roma. Dentro del gran ingenio e inventiva que lo caracterizó, no llega a copiar en ningún momento, sino que, en un ejercicio de gran inteligencia, toma lo que quiere —véase en nuestro caso la estampa de Wael—, y transformándola, logra crear algo totalmente nuevo, sin que por ello lo creado pierda rigor en la “veracidad”. Es esta habilidad la que ha llevado a calificar a Murillo como excelente narrador¹⁰.

De los personajes que aparecen en la estampa a Murillo, por el motivo que fuese, le interesa principalmente el grupo central. Mientras que en el grabado la anciana contempla al jovenzuelo, en la pintura, Murillo busca un efecto de llamada al espectador, y como hacía la figura del lado derecho de la estampa, cambia la dirección de la mirada de esta, de forma que interroga al espectador que se encuentre frente a la obra¹¹. Aprovechamos para indicar la similitud física que en nuestra opinión se encuentra entre este personaje y la mujer que aparece, sosteniendo a un niño, en la parte superior izquierda, del San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Ciertamente es que en nuestra obra aparece con un aspecto más vetusto, pero no descuidemos la habilidad del pintor para modificar la realidad a su antojo, como estamos tratando de demostrar en este artículo¹².

En el ámbito de la duda queda el motivo que llevase a Murillo a cambiar la posición del joven que está siendo despiojado, representado de un modo diferente en la estampa. Murillo gira el cuerpo del joven, mostrándolo recostado, teniendo incluso que completar la figura con la inventiva del calzado.

Ese término de inventiva debe ser traído nuevamente a colación para referirnos a la joven, cuya disposición en la pintura guarda también semejanza con la fémina que aparece en la estampa subiéndose el cubo, de la cual ya destacamos la

extraña expresión. Vemos como Murillo ha partido de una figura en determinada posición para crear un discurso completamente nuevo; la mano que agarraba el cubo ahora se encarga de sostener el velo¹³. En este juego entraría también la relación con otra de sus pinturas, “Muchacha levantándose la toca”, de colección particular, relacionada con un grabado de Lucas Emil Vorsterman¹⁴. Hablaríamos entonces de una doble fuente para la composición final de esta obra.

Ya no en relación con el aguafuerte, sino dentro de la propia pintura, añade un personaje propio de su imaginario, el joven con sombrero, cuyas facciones podemos reconocer en otra de sus obras pictóricas: “El joven gallero”, de la colección Abelló¹⁵.

Tras este análisis, no podemos olvidarnos de motivar la elección de parte del título: “No era ya lo que había visto”. Posiblemente el lector, a estas alturas del texto, conozca ya la razón. Hablando de Alonso Cano, con quien Murillo comparte muchas facetas de su formación, Palomino señalaba que *“no era melindroso nuestro Cano en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fueran de unas coplas, porque quitando o añadiendo tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos (...) lo que él hacía no era ya lo que había visto”*¹⁶. En este sentido, volviendo al caso de Murillo, el Conde del Águila (siglo XVIII) habló sobre varias estampas utilizadas en distintas composiciones suyas. Estampas a las que, entre otras vías, podía acceder a través del Mercado sevillano de la calle Feria¹⁷.

En el aguafuerte vemos una simple escena familiar, o para ser más estrictos, un grupo de personas; pero no podemos decir lo mismo cuando nos enfrentamos a la pintura: *“todo lo que se trama en gestos, actitudes y miradas conduce (...) a lo no ortodoxo”*¹⁸.

En este sentido deberíamos traer a nuestro discurso las relaciones que entabló Cherry entre

esta pintura y la Tragicomedia de Calisto y Melibea —más conocida como “La Celestina”—, obra de Fernando de Rojas (1499). Apunta la relación entre los anteojos y la “miopía moral” de la anciana¹⁹. En relación con el discurso del Pícaro, se ha vinculado también la obra con El Lazarillo de Tormes, publicado en 1554²⁰.

Murillo no representa detalles explícitos, pero el ambiente oscuro, la potencia de sus expresiones, y ese espacio en juego con los límites del lienzo, nos llevan a pensar que detrás del grupo encontramos una narrativa mucho más profunda. Aquí es donde entra en juego ese ingenio del que ya hemos hablado, destacando a Murillo como narrador de historias. La imagen es una, única, si bien, el espectador puede obtener muchas interpretaciones. Murillo propone una especie de “historia de unir por puntos”, que requiere de cierto esfuerzo intelectual por parte del espectador. Solo en la mente de Murillo estaría la verdadera ficción, que le llevó, tomando determinados elementos de la estampa que aquí presentamos, obrando en conjunto también con la literatura de la época, a crear esta escena de elevada carga narrativa.

Como hemos tratado de demostrar, a partir de una estampa —ajena incluso a la tradición española—, y partiendo de esa gran capacidad de Murillo como narrador, ha logrado crear una escena de la que podíamos pensar acontecería diariamente en la Sevilla de la década posterior a la terrible peste de 1649. Presenta una historia “real”, creíble, que, sin embargo, como ya hemos visto, es fruto de la conjunción de varias fuentes y modelos.

Termino aquí mi escrito, pretendido pequeño homenaje al artista que tanto supo dar a las Bellas Artes españolas, y, por ende, a la Historia del Arte occidental. Confiamos en que futuras aportaciones viertan luz sobre este, y otros aspectos de la pintura murillesca.

NOTAS

*Este trabajo ha sido posible gracias a una Beca PIF “Personal Investigador en Formación” del V Plan Propio de la Universidad de Sevilla.

¹Por no extendernos destacaremos las monografías elaboradas por ANGULO, Diego. *Murillo: su vida, su obra, su arte*. Tres volúmenes. Madrid: Espasa Calpe, 1981; VALDIVIESO, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado*. Madrid: El Viso, 2010; o últimamente, y aunque en otro sentido, NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra, 2017.

²Como antecedentes de Murillo en este sentido deberíamos mencionar a Herrera el Viejo o Velázquez.

³BROWN, Jonathan. “Murillo, pintor de temas eróticos”. *Goya* (Madrid), 169-171 (1982), págs. 35-43. VALDIVIESO, Enrique. “A propósito de interpretaciones eróticas en pinturas de Murillo de asunto popular”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXXV (2002), págs. 356-358.

⁴VALDIVIESO, Enrique. *Murillo. Catálogo razonado...* Op. cit., pág. 228.

⁵En lo referente a la biografía de este artista, han sido muchas las noticias enfrentadas que hemos podido localizar, pero finalmente hemos considerado oportuno, por la gran carga crítica que presenta, basarnos en STOESSER, Alison. *Van Dyck's host in Genoa: Lucas and Cornelis de Wael's lives, business activities and works*. Turnhout: Brepols, 2018, pág. 58.

⁶ATERIDO, Ángel. *El final del Siglo de Oro. La pintura en Madrid en el cambio dinástico 1685-1726*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas et Coll & Cortés, 2015, pág. 84. GUTIÉRREZ PASTOR, Ismael. “Raeth, De Wael y Raghuet: tres pintores flamencos en el Madrid seiscentista”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* (Zaragoza), LV (1994), págs. 45-53.

⁷Localizamos el grabado en el mes de agosto del 2018, mientras realizábamos una estancia de investigación en el *Istituto Centrale per la Grafica*, Roma. Publicado en HELLWIG, Karin “Murillo vuelve a Sevilla”. *Ars Magazine* (Madrid), 41 (2019), págs. 31-37. En la citada publicación se nos menciona como descubridores del mismo, queriendo hacer aquí hincapié en este hecho. En otro sentido, coincide que por otra vía —totalmente independiente—, José Luis Requena Bravo también llegó a conocer la existencia de dicho grabado, y aspirando siempre en nuestros escritos a la verdad, queremos notificar este hecho.

⁸STOESSER, Alison. *Van Dyck's host...* Op. cit., pág. 58. Sobre Roomer dirigimos a CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana. *El gobierno de las imágenes. Ceremonial y mecenazgo en la Italia española de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid: Iberoamericana, 2008, pág. 360. Otras escenas de la serie serían: “El carro”, “El cirujano del pueblo”, “El gaitero”, “El Halconero”, “Los jugadores de carta”, “Mujer hilando”, “Los peregrinos” etc. En el Rijksmuseum se conserva la serie completa.

⁹TURNER, Jane (Ed.). *The Dictionary of Art*. Vol. 32. Nueva York: Oxford University Press, 1996, pág. 755.

¹⁰CHERRY, Peter. “Murillo narrador”. En: CANO RIVERO, Ignacio y MUÑOZ RUBIO, María del Valme (Eds.). *Murillo IV Centenario*. Sevilla: Consejería de Cultura, 2018, págs. 59-89. Nos interesa concretamente las páginas 64-68, en las que se detiene a estudiar la relación entre la estampa y la creación, en el arte de Murillo. Recomendamos encarecidamente la lectura del mismo, al no podernos extender en analizar lo allí referido. Con relación a Murillo y la estampa hay que hacer mención especial a NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998. Fue este autor el primero en analizar este fenómeno *in extenso*.

¹¹Recurso muy empleado en la pintura murillesca. Con respecto a los anteojos, o quevedos, no será la única vez que Murillo represente a alguno de los personajes de sus composiciones con ellos: “San Juan y los Fariseos”, o “El Patricio Juan y su esposa ante el Papa Liberio” dan muestra de ello.

¹²Queremos dejar también constancia de alguna manera de la relación entre las expresiones y “personalidad” propia de muchas de las figuras el lienzo de la Real Academia de San Fernando, de edad temprana, con muchas de las figuras que aparecerán en obras de género.

¹³Sobre el recurso del velo en la pintura de Murillo versó la conferencia final del Simposio internacional sobre Murillo, a cargo de Victor Stoichita. Agradecemos a Benito Navarrete las facilidades para poder consultar dicha ponencia, inédita hasta la fecha.

¹⁴NAVARRETE PRIETO, Benito. “De la estampa al lienzo: nuevas fuentes grabadas empleadas por Murillo”. En: AA.VV. *Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*. Catálogo de exposición. Sevilla: Fundación Foco de Cultura de Sevilla, 1996. pág. 63.

¹⁵HERMOSO ROMERO, Ignacio. “Cuatro figuras en un escalón”. Ficha de catálogo. En: CANO RIVERO, Ignacio y MUÑOZ RUBIO, María del Valme (Eds.). *Murillo IV Centenario...* Op. cit., págs. 313-314.

¹⁶PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la España barroca*. Madrid: Alianza, 1993, pág. 11.

¹⁷NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza...* Op. cit., págs. 17 y 78.

¹⁸NAVARRETE PRIETO, Benito. *Murillo y las ...* Op. cit., pág. 80.

¹⁹CHERRY, Peter. “Murillo’s genre scenes and their context”. En: BROOKE, Xanthe y CHERRY, Peter (Eds.). *Murillo. Scenes of Childhood*. London-Munich: Merrell, 2001, págs. 36-37. Habla de “moral short-sightedness”. La Celestina aparece con anteojos en la portada de *La pícara Justina*, 1605.

²⁰STRATTON-PRUITT, Suzanne L. “31. Four figures on a step”. Ficha de catálogo. En: STRATTON-PRUITT, Suzanne L. (Ed.). *Bartolomé Esteban Murillo (1717-1782). Paintings from American Collections*. Nueva York: Harry N. Abrams, 2002, págs. 180-182.