

Murillo ENTRE LA LUZ CELESTIAL Y LA LUZ TERRENAL

Rafael García Alonso. UCM e IES Isabel la Católica (Madrid)



San Francisco abrazando a Cristo en la cruz (1668). Óleo sobre lienzo. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Han pasado treinta y cinco años desde que en 1982 tuvo lugar el centenario de la muerte de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1982). En 2017, cuando se celebra el denominado año Murillo, se han organizado una serie de actividades destinadas a continuar la revisión, comenzada a partir de 1981, de la obra del pintor sevillano. Entre las actividades científicas figuran diversas publicaciones como la dedicada por el Profesor Enrique Valdivieso a los discípulos de Murillo o la reedición de *La Fortuna de Murillo* de la Profesora María de los Santos García Felguera. Sin embargo, se discute si el artista sevillano produjo una obra magistral u otra sensiblera que alberga un dibujo discreto.

FORTUNA CRÍTICA

La expresión *fortuna crítica* alude a las variaciones valorativas que afectan a lo largo del tiempo a una determinada obra, autor o estilo. García Felguera ha mostrado cómo Murillo disfrutó desde joven de un éxito incontestable en su ciudad y se convirtió en el pintor más reputado, solicitado y remunerado. Pronto desplazó en la jerarquía artística a Francisco de Zurbarán (1598-1664) cuyo tenebrismo y uso de los claroscuros había asimilado. El prestigio de Murillo le hizo acreedor de

encargos de diversas congregaciones religiosas –franciscanos, dominicos, agustinos– no siempre bien avenidas entre sí. A partir del exitoso encargo que resolvió en 1645 para el claustro chico del Convento de San Francisco, los ingresos obtenidos por su trabajo artístico le animaron a invertir en propiedades inmobiliarias cuyas rentas estabilizaron sus recursos económicos. En los dos autorretratos individuales que se conocen Murillo se presenta ataviado como un caballero. En el trampantojo del realizado hacia 1670 o 1675 su cuidada mano derecha refuerza que la pintura debe ser incluida entre las artes liberales. El carácter de Murillo fue sosegado y afable. Cómodamente instalado en Sevilla, no tuvo interés en la vida de la Corte y viajó únicamente a Madrid en 1658, en donde Diego de Silva Velázquez (1599-1660), pudo facilitarle el conocimiento de las colecciones reales.

Mientras que las órdenes religiosas le encargaban obras pías, los clientes particulares –entre ellos comerciantes de origen extranjero asentados en Sevilla– hacían lo propio con obras de tema profano; por ejemplo, retratos que testimonian la buena posición social disfrutada. La obra de Murillo logró algo reservado a los artistas más célebres: ser difundido internacionalmente a través de grabados.

Este hecho aumentó el conocimiento y demanda de su obra. Durante la Guerra de la Independencia, el Mariscal Soult robó y condujo a Francia numerosas de sus producciones. Los coleccionistas extranjeros se disputaban también sus lienzos. Es significativo que, en 1852, la *Inmaculada del Hospital de los Venerables* fue vendida al Louvre por 23.400 libras; récord absoluto en aquel momento y durante muchos años. Confirmando el prestigio del autor, sabemos que en 1865 la reina Isabel II de España –se discute si a sabiendas o no– regaló al Papa

LA EXPRESIÓN FORTUNA CRÍTICA ALUDE A LAS VARIACIONES VALORATIVAS QUE AFECTAN A LO LARGO DEL TIEMPO A UNA DETERMINADA OBRA, AUTOR O ESTILO.

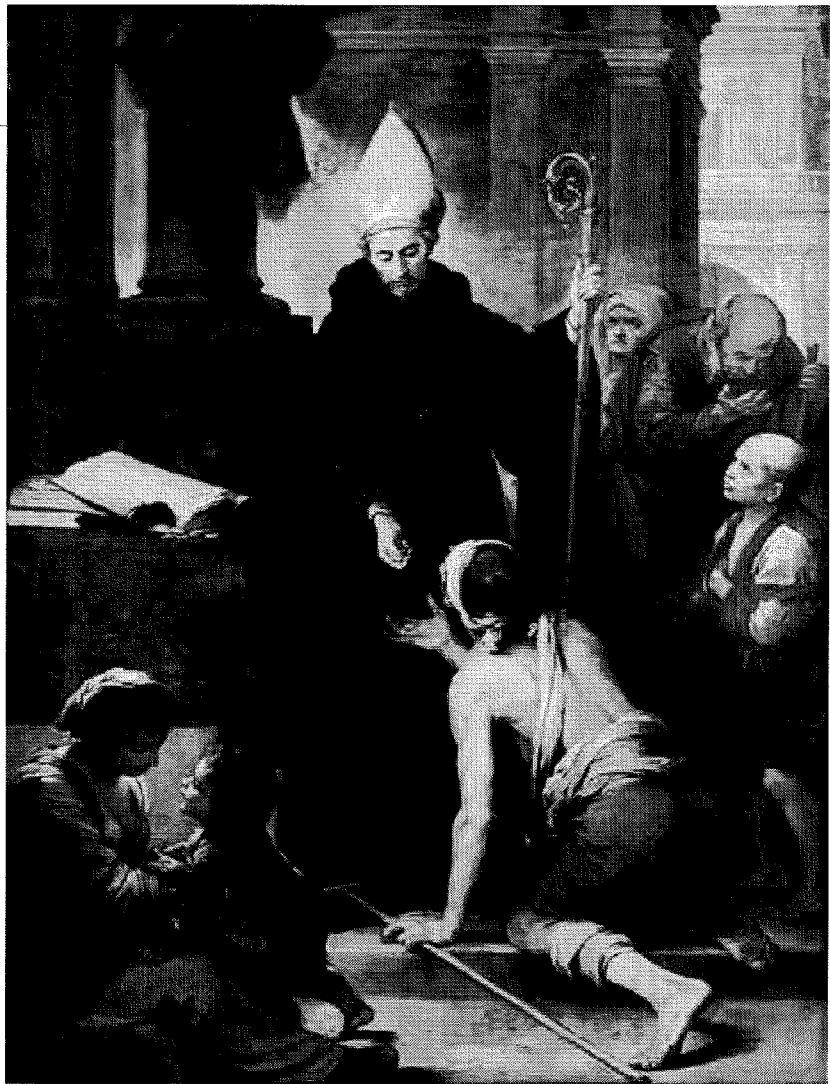
Pío IX una pintura falsamente atribuida a Murillo y procedente de las colecciones reales. Su estima superaba claramente a la de Velázquez en la por fin reconocida “escuela española”. Los coleccionistas y viajeros ingleses acudían a Sevilla con la esperanza de regresar con alguna obra de Murillo; alabado por su dominio de la luz, del color, y su captación de la vida coti-

diana. Sin embargo, el declive del autor en la estima pública puede ejemplificar la expresión *morir de éxito*. En efecto, muy especialmente en Sevilla, las copias y falsificaciones eran muy abundantes. Incluso engañando, como hemos visto, a las colecciones reales entre las que apenas Isabel de Farnesio (1692-1766), segunda esposa de Felipe V y madre de Carlos III, tuvo voluntad de incluir a Murillo. Muchos son, pues, los factores que contribuyen a que nuestro protagonista dejara de estar de moda y pasase a ser considerado como un pintor repetitivo y casi empalagoso: el deterioro de la calidad de las obras atribuidas falsamente a Murillo; el desconocimiento de su calidad como retratista y paisajista; a juicio de muchos expertos, la injusta desvaloración de sus dotes de dibujante; la paulatina pérdida de influjo de los valores religiosos; la valoración de un realismo más crudo, como el de Velázquez; la desubicación de sus obras desde sus enclaves eclesiásticos; el desconocimiento de que la repetición de temas no se debe a limitaciones técnicas o imaginativas, sino que era un recurso habitual, la *serialidad*, usado en el Barroco para difundir mensajes religiosos; y, de forma apabullante, la saturación de sus imágenes en productos destinados al comercio, como las tapas de cajas de caramelos.

En 1853 se daba la paradoja de que, tanto artística como económicamente, "en España es donde menos se aprecia a Murillo", mientras que los museos europeos se disputaban sus obras. Efectiva-



Inmaculada Concepción, la Colosal (hacia 1652). Óleo sobre lienzo, 436 x 297 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Santo Tomás de Villanueva dando limosna (hacia 1668-1669). Óleo sobre lienzo. 290 x 191,5 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

MURILLO, ADEMÁS, SERÍA UN MAESTRO EN EL USO DE LA LUZ COMO ELEMENTO CONFIGURADOR DEL ESPACIO .

mente, encontramos en museos alemanes, ingleses, franceses y estadounidenses la mayor parte de las escenas callejeras y retratos firmados por Murillo. En España, en cambio, el artista quedó encasillado ante todo como el pintor de la Inmaculada Concepción, cuya iconografía ciertamente consolidó. Como ha explicado Valeriano Bozal, el gusto como sistema de preferencias individual o colectivo fija una imagen del mundo. El último tercio del siglo XIX menosprecia a Murillo, tildado de blando y superficial. Por el contrario, desde 1981, diversos historiadores han reivindicado el talento artístico de Murillo y han evidenciado la diversidad de una producción no solo religiosa: escenas callejeras, retratos, paisajes, participación en arquitecturas efímeras, como la que tuvo lugar en Sevilla, en 1671, con ocasión de la canonización del rey Fernando III. Murillo, además, sería un maestro en el uso

de la luz como elemento configurador del espacio. Algo especialmente importante cuando el objetivo de las obras era ser contempladas en determinadas ubicaciones espaciales. En 1667, por ejemplo, la orden franciscana había encargado una pintura de gran tamaño para la cúpula de su monasterio. Respondiendo a la objeción de los frailes de que su ejecución era grosera, el pintor pidió que se colocara en el lugar al que estaba destinada. En ese momento, la obra mostró sus verdaderas cualidades y dejó a todos los asistentes boquiabiertos.

MURILLO Y LA SEVILLA DE SU TIEMPO

Murillo supo adaptarse tanto a las modas estilísticas como a las exigencias iconográficas de sus clientes. La abundancia de dibujos se debe, en buena parte, a la conveniencia de pactar con el comitente cuál sería la obra realizada. Frente a la objeción de que era un pintor repetitivo, la profesora Alicia Cámara constata que nunca dejó de evolucionar. Murillo fue capaz de asimilar corrientes como



Santas Justa y Rufina (hacia 1665-1666). Óleo sobre lienzo, 200 x 176 cm. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

el tenebrismo, el manierismo —con su querencia de las figuras *serpentinatas*, como en *San Francisco abrazando a Cristo en la cruz* (1668)—, y el Barroco —el uso de las diagonales, el movimiento y la luz en el diseño de las imágenes es muy patente—. Por otra parte, es corriente clasificar la evolución de su estilo muy especialmente en función de la luz que da lugar a un periodo *frío*, hasta 1652; otro *cálido*, entre 1653 y 1656; y, finalmente, otro vaporoso, entre 1667 y 1682. Entre sus aportaciones merece ser destacada la puesta en marcha, en 1660, de una Academia de arte. Este fenómeno había surgido en Italia en el siglo XVI, y con él se pretendía formar al artista libre de las sujeciones de los talleres gremiales. También, mejorar su estatus social pasando de ser considerado un profesional mecánico a otro liberal. En este caso, es interesante constatar que la Academia fue fundada en Sevilla antes que en Madrid. El propósito fue, ante todo, práctico: formar buenos profesionales, sin que las discusiones teóricas tuvieran especial relevancia. La nueva institución logró el éxito en Sevilla, de tal modo que los mejores artistas de la ciudad se afiliaron a ella.

LA PINTURA DEBÍA AYUDAR A PROPAGAR LAS IDEAS DE LA IGLESIA CATÓLICA

La labor de Murillo se da en un siglo XVII en el que España, endeudada tras las guerras de Felipe II, estaba sufriendo una violenta crisis económica y demográfica. Esta última afectó seriamente a Sevilla, como consecuencia de la peste padecida en 1649, que redujo a la mitad la población de la ciudad. La capital hispalense continuaba siendo foco de atracción para comerciantes y para gentes desfavorecidas que intentaban ganarse la vida. Una ciudad donde abundaban la pobreza y la mendicidad. En ella había situado, en 1613, Miguel de Cervantes su novela *Rinconete y Cortadillo* en cuya primera página se describe a dos muchachos, “muy descosidos, rotos y maltratados”, cuya supervivencia dependerá de la inserción en el hampa urbana dedicada al robo y al juego. Unas imágenes costumbristas que podemos encontrar en museos de Munich, Londres o Viena.

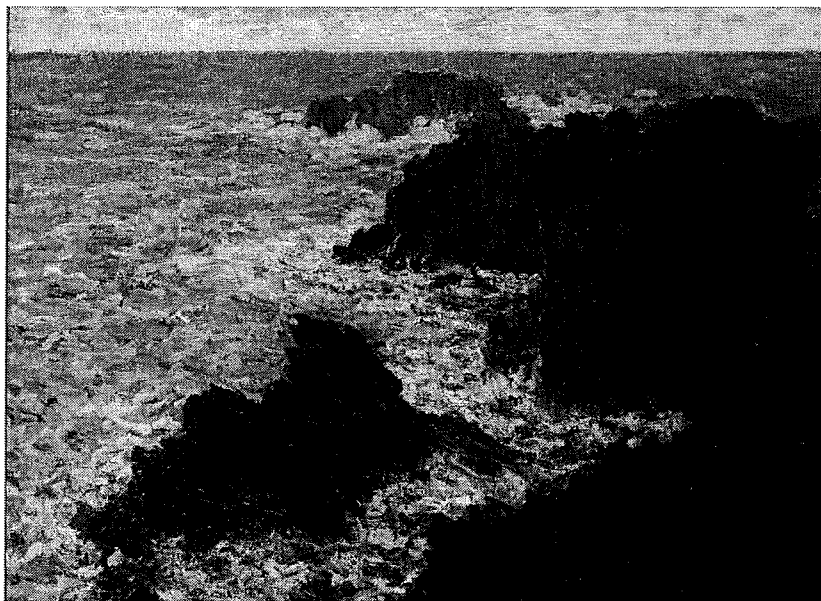
De singular importancia es considerar como condicionantes ideológicos de la obra de Murillo su relación con la lucha de la Iglesia Católica, a partir del Concilio de Trento (1545-1563), contra la Reforma protestante. El ariete de tal empeño fueron las órdenes religiosas. La pintura debía ayudar a propagar la importancia de la Virgen, de los santos como modelo de vida heroico, la necesidad de las buenas obras y la práctica de los sacramentos para alcanzar la salvación. Las imágenes debían ser persuasivas, llegar directamente al corazón; encarnar no tanto la *Belleza*, sujeta a reglas, como la *Gracia*, esa cualidad, como escribía el teórico coetáneo francés André Félibien (1619-1695), “que gusta y gana el corazón sin pasar por el espíritu”. ¿Qué mejor para ello que presentar a los personajes recomendables actuando en la vida corriente: Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, la Sagrada Familia en escenas cotidianas, los santos anteponiendo el ejercicio de la caridad a la lectura y estudio de los textos sagrados? Pasando del patetismo inicial contrarreformista del clasicismo barroco a un estilo más amable que en Murillo anuncia el estilo rococó. Por otra parte, debe ponerse de manifiesto que, en esta época, se discutía sobre la verdad de lo que se convertiría en el dogma de la Inmaculada Concepción de María. Los dominicos no admitían su virginidad, los franciscanos sí. Finalmente, en 1667, el Cabildo de la Catedral de Sevilla encargó a Murillo que llevara a cabo un programa iconográfico en el que se exaltara a los arzobispos sevillanos y a los santos. Entre ellos, Santa Justa y Santa Rufina a quienes se atribuye la protección de la ciudad y, singularmente, de la Giralda, cuya destrucción por un terremoto habrían impedido a comienzos del siglo XVII. Murillo y Sevilla quedaron estrechamente unidos. En el resto de España se echa en falta una conexión más firme. ■

Datos de interés

IV Centenario del nacimiento de Bartolomé Esteban Murillo (1617-2017)

Colaboradores: Ayuntamiento de Sevilla. Junta de Andalucía. Junta de Cultura. Universidad Pablo de Olavide. Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Catedral de Sevilla. Fundación Casa de Alba.

Imágenes cedidas por el Departamento de Marketing y Comunicación. Espacio Santa Clara.



Claude Monet, *Les rochers de Belle-Île, La Côte sauvage*, 1886. Photo © RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

lidad artística similar entre esta película y su obra plástica. Sin embargo, lo que aquí nos interesa resaltar es el distinto planteamiento que subyace a las distintas artes. Como escribió en 1983 el filósofo francés Gilles Deleuze, "el cine no nos da una imagen a la que él añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento". Percatémonos, en efecto, del distinto planteamiento que adoptamos cuando posamos para una fotografía o cuando sabemos que se nos está filmando. En el primer caso, damos por segura, la captación de un instante; en el segundo, la de un trascurso temporal. Consiguientemente, nuestro comportamiento varía, nos detenemos o continuamos con nuestra actividad.

El que distintos artistas vanguardistas –André Breton, Joan Miró, Max Ernst, René Magritte, Jean Cocteau, Andy Warhol...– se interesaran por el cine significa que debieron asimilar que se movían en un código diferente en cuya pericia debían ejercitarse. E incluso que su práctica artística se reorientara de las artes plásticas al cine. El caso quizá más revelador es el del pintor abstracto Walter Ruttmann cuando en 1927 rodó *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927). Por entonces, el montaje contaba al menos con dos obras maestras: *El nacimiento de una nación* (1915), de David W. Griffith y *El acorazado Potemkin* (1925), de Serguéi M. Eisenstein.

La película de Ruttmann retrata cronológicamente un día de la capital berlinesa y puede servirnos como ejemplo

LA PROPIA PRÁCTICA
CINEMATOGRAFICA NO TARDÓ EN
IDENTIFICAR EN EL MONTAJE SUS
SEÑAS DE IDENTIDAD.

paradigmático de cómo la comprensión del cine vanguardista será más adecuada si lo relacionamos no solo con un determinado estilo –en este caso, el de la corriente denominada nueva objetividad (vigente especialmente en Alemania entre 1920 y 1933)- sino también con un cierto espíritu del tiempo (Zeitgeist) y una determinada voluntad artística (Kunstwollen). En efecto, de modo similar a como la filosofía fenomenológica se había propuesto "ir a las cosas mismas", el cineasta alemán Intentó "sorprender la vida sin disfraces". Para ello, rodó siempre que le

fue posible con cámara oculta ofreciendo un testimonio –una pintura, afirmó– de su época.

Referirse al propio tiempo ha sido probablemente lo que podemos rastrear en la exposición mediante el avance de unas décadas a otras. Las influencias, los préstamos y los guiños van sucediéndose. Cuando en la década de 1960 la nouvelle vague intentó devolver veracidad y profundidad al cine de ficción pudo aprovecharse de la existencia de cámaras ligeras ideales para captar la vida. La exposición, por ejemplo, nos ayuda a vincular el interés por la corporalidad y el color presentes en *Pierrot le fou* (1966) de Jean-Luc Godard con las antropometrías de Yves Klein (1928-1962). A la inversa, los cuadros monocromos de este pintor parecen ejercer un claro influjo en el cartel de *Quatre nuits d'un rêveur* (1971), la película de Robert Bresson. Las olas vienen y van. La fotógrafa Cindy Sherman (n. 1954) se disfraza a la usanza de personajes tópicos de la ficción *hollywoodiense*. Del cine a la fotografía. Del movimiento a la quietud. ■

Datos de interés

Arte y cine.

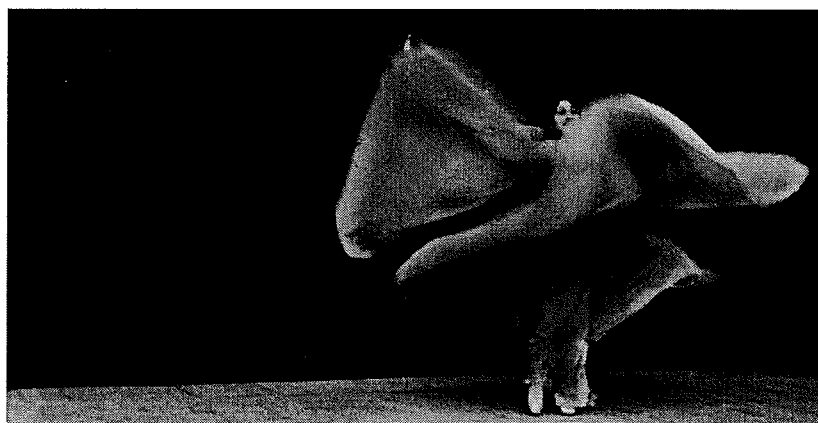
120 años de intercambios

Fechas de celebración: desde el 26 de abril al 20 de agosto de 2017

Caixa Forum Madrid. Paseo del Prado, 36.

Exposición realizada, organizada y producida por la Obra Social "La Caixa", en colaboración con La Cinémathèque française.

Comisariado: Dominique Païni.



Auguste et Louis Lumière, *Danse Serpentine (II)*, 1897-99. © Institut Lumière



como objeto de estudio universitario. Al igual que en cualquier aspecto de la vida humana, las jerarquías son ineludibles, y en la conciencia colectiva sigue operativa la distinción entre el mero entretenimiento y la aspiración a lo artístico; o, como se diferenciaba expresamente hace unas cuatro décadas, entre el cine comercial y el de "arte y ensayo", o actualmente el "cine de autor". Es decir, el de alguien que se mueve en un terreno próximo al del pensador y es merecedor del epíteto de artista.

INVITACIONES Y PRÉSTAMOS

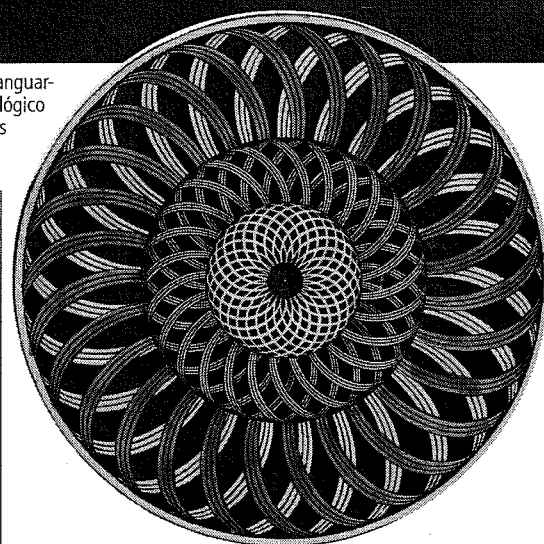
La exposición que presentamos en este artículo encaja perfectamente con los comentarios que acabamos de hacer. En primer lugar, porque se trata de hacer materia de análisis y de exposición al cine. En segundo lugar, y significativamente, esta muestra será especialmente disfrutada por quienes dispongan de un conocimiento suficiente de las corrientes artísticas de vanguardia. Es decir, de las distintas perspectivas y planteamientos con los que se ha abordado el cine a lo largo de su historia. Es, en efecto, conocida la perspicaz comparación que hizo Stendhal (1783-1842) de la novela como un espejo que paseamos a lo largo de un camino. Sin embargo, al igual que el novelista estaba privilegiando el código del realismo, debemos ser conscientes de dos aspectos relevantes. En primer



El proyecto propone un diálogo entre artistas de las vanguardias históricas y cineastas, siguiendo un sentido cronológico hasta nuestros días, en un recorrido por nueve ámbitos desde el siglo XIX y hasta el XXI

LOS ARTISTAS VANGUARDISTAS QUE SE INTERESARON POR EL CINE DEBIERON EJERCITARSE EN UN CÓDIGO DIFERENTE AL QUE HABÍAN PRACTICADO.

lugar, la historia de las artes está vinculada al desarrollo de las distintas perspectivas y planteamientos que se van desarrollando a lo largo del tiempo; especialmente de los estilos. Como consecuencia, los códigos que guiaron la producción de películas vanguardistas estuvieron con mayor o menor claridad ligados a determinadas corrientes: expresionismo, cubismo, suprematismo... Inicialmente, en efecto, cineastas como los hermanos Lumière partieron de los códigos de la representación pictórica. En segundo lugar, la propia práctica cinematográfica no tardó en identificar en el montaje sus señas de identidad. Aprovechar sus posibilidades es, sin duda, uno de los aspectos decisivos del cine.



H. G. Clarke. *Fond de zootrope*, 1870. Collection La Cinémathèque française.

Sin embargo, el que artistas plásticos se vieran atraídos por el cine y que, a su vez, este sirviera de referencia a los artistas plásticos, encuentra una dificultad derivada de la clasificación de las artes señalada al inicio de este artículo. Refiriéndose a *El perro andaluz* (1927) —una de las obras más definitorias del surrealismo independientemente de las distintas artes que lo abordaron— Salvador Dalí (1904-1989) quien la codirigió con Luis Buñuel, afirmaba que el film era "la pintura de Dalí en movimiento". Dejando aparte la inmodestia de la declaración puede sobreentenderse que el artista de Figueras desea resaltar la existencia de una menta-



Mimmo Rotella. *La Storia del cinema*, 1966. Collection La Cinémathèque française © Mimmo Rotella, VEGAP, Barcelona, 2016