



FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Trabajo de fin de grado

Grado en Historia del Arte

La pintura costumbrista en la Sevilla del siglo de Oro

Velázquez y Murillo

Carmen Segado Pazos

Tutor: Miguel Taín Guzmán
(Departamento de Historia del Arte)

Curso 2022/2023

«He conservado intacto tu paisaje»

A Jesús Pazos

ÍNDICE

1	Introducción	1
1.1	Objetivos del trabajo	5
1.2	Metodología	5
2	El origen de la pintura costumbrista.....	7
2.1	Los inicios flamencos e italianos: la <i>bambocciata</i>	7
2.2	La pintura costumbrista en la jerarquía de los géneros.....	8
3	El teatro, la novela picaresca y su relación con la pintura	11
3.1	La novela picaresca y la figura del pícaro en la pintura costumbrista..	11
3.2	El teatro y la cultura del <i>gesto</i>	12
4	El joven Velázquez: la apuesta por el naturalismo	17
4.1	<i>Cristo en casa de Marta y María</i>	19
4.2	<i>Vieja friendo huevos</i>	21
4.3	<i>El aguador de Sevilla</i>	22
4.4	<i>Tres hombres a la mesa (El almuerzo)</i>	23
4.5	<i>Tres músicos</i>	25
4.6	<i>Dos hombres a la mesa</i>	26
4.7	<i>La cena de Emaús</i>	27
5	Murillo: la pobreza y la picardía infantil.....	29
5.1	<i>Joven mendigo</i>	30
5.2	<i>Niños comiendo melón y uvas</i>	32
5.3	<i>La sagrada familia del pajarito</i>	33
5.4	<i>Mujeres en la ventana</i>	35
5.5	<i>Cuatro figuras en un escalón</i>	36

5.6	<i>Niños jugando a los dados</i>	37
5.7	<i>La abuela espulgando al nieto</i>	39
6	Conclusiones	41
7	Bibliografía.....	45
7.1	Fuentes	45
7.2	Estudios.....	45
7.3	Recursos web	47
8	Anexo fotográfico	49

Resumen: La pintura costumbrista barroca ha sido, con frecuencia, la menos valorada en nuestro país, sin embargo, es sumamente prolífica. Para entender esta paradoja, nos centraremos en estudiar la valoración que se da a lo cotidiano, partiendo de Flandes; e indagaremos en un posible origen de la pintura de género. Por otra parte, es fundamental entender la profunda relación que existe entre los artistas y la cultura de su tiempo; en cómo la literatura ayuda en el proceso de creación de la obra, constituyendo, en muchas ocasiones, los propios episodios de la narrativa nacional los temas representados. El teatro será brevemente tratado a propósito de la mentalidad del decoro, de cómo el barroco y la sociedad se impregnan de un aura teatral y puramente dramática. Todo ello, a través de los ejemplos del joven Velázquez y de Murillo en el contexto sevillano, un marco cultural magnífico al que llegan las imprescindibles influencias flamencas e italianas a través de la estampa y del grabado.

Palabras clave: costumbrismo, pícaro, Velázquez, Murillo, barroco.

Resumo: A pintura costumista barroca foi, con frecuencia, a menos valorada no noso país, porén, é sumamente prolífica. Para entender este paradoxo, centrarémonos en estudar a valorización que se lle dá ao cotián, partindo de Flandes; indagaremos nunha posible orixe da pintura de xénero. Por outra banda, é fundamental entender a profunda relación que existe entre os artistas e a cultura da súa época; en como a literatura axuda no proceso de creación da obra, constituíndo, en moitas ocasións, os propios episodios da narrativa nacional os temas representados. O teatro tratarase brevemente a propósito da mentalidade do decoro, de como o barroco e a sociedade se impregna dun aura teatral e puramente dramática. Todo iso, a través de exemplos do mozo Velázquez e Murillo no contexto sevillano, un marco cultural magnífico ao que chegan as imprescindibles influencias flamencas e italianas a través da estampa e do gravado.

Palabras chave: costumismo, pícaro, Velázquez, Murillo, barroco.

Abstract: Baroque genre painting has often been undervalued in our country; however, it is incredibly prolific. To understand this paradox, we will focus on studying the appreciation given to the mundanity, starting from Flanders; we will delve into a possible origin of genre painting. Furthermore, it is essential to understand the profound relationship that exists between artists and the culture of their time, and how literature aids in the process of creating a work, often representing episodes from the national narrative. Theatre will be briefly addressed in relation to the mentality of decorum, and how the Baroque and society became infused with a theatrical and purely dramatic aura. All of this will be explored through the examples of the young Velázquez and Murillo in the context of Seville, a magnificent cultural environment influenced by essential Flemish and Italian influences through prints and engravings.

Key words: costumbrism, rogue, Velázquez, Murillo, Seville.

1 Introducción

La clave de mi investigación viene precedida por la ausencia notable de pintura de género barroca en los museos españoles. Es sabido en todo el mundo que el siglo XVII supuso una decadencia política y económica importante en el ámbito español y, a la vez, todo un resplandor cultural, hablando, en el caso de las artes, del Siglo de Oro. Por aquel entonces, los maestros italianos y holandeses ya tenían totalmente asentada la pintura costumbrista, siendo este el género dominante en el mercado burgués. Ahora bien, situándonos en el contexto español, es muy poco frecuente encontrarnos con este tipo de pintura en pinacotecas tan valiosas como lo son el Museo del Prado o el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Si nos acercamos a cualquiera de las instituciones mencionadas, comprobaremos que las obras con apariencia cotidiana son en realidad de temas religiosos, profundamente católicos, de hecho. Me refiero a obras de una calidad excelente como la *Sagrada Familia del pajarito* de Murillo. Sin embargo, resulta desconcertante que obras en esa misma línea como *Cristo en casa de Marta y María* o *La cena de Emaús* de Velázquez no se encuentren en museos españoles. Tal vez el rechazo viene de ese tratamiento costumbrista, puede que demasiado cercano e irrespetuoso ante una sociedad arraigadamente cristiana, monárquica y austera.

He ahí donde reside el germen de esta investigación, en recopilar los motivos más profundos que desplazan a la pintura costumbrista al último eslabón de la jerarquía temática, incluso por debajo de la poco considerada pintura mitológica. Un impulso que viene dado, en parte, por el absoluto hartazgo que me invade ante tantas vírgenes, santos y cristos crucificados, es decir, los temas principales de la pintura de la Contrarreforma. Y, por otro lado, por la curiosidad que me despierta el hecho de que las imágenes más fieles a la realidad y a la sociedad no dominen nuestras salas, a pesar de que nos encontramos en el tiempo del naturalismo.

Ante estas cuestiones me surgió una problemática, ya que la gran parte de los fondos que podemos encontrar en nuestra biblioteca, abordan de manera muy superficial

este tema, o bien, encontramos catálogos repletos de enigmáticas y solemnes narraciones hacia la temática religiosa o cortesana. Con frecuencia se dice que la tradición del mercado del arte en España fue escasa en comparación con la que podemos encontrar en Holanda en los mismos años. Se suele apelar a la predominancia de la mentalidad católica, por la que la pintura costumbrista pasaría a ser un género minoritario para los compradores. Por otro lado, está el hecho de que la sociedad española de la época es sumamente austera, con unos valores muy determinados en los que se opta, en mayor medida, por la simpleza. Lo cierto es que todo es un compendio, un cúmulo de causas, que arrastran a este género al último estrato de la jerarquía temática.

Sin embargo, hay algo en los pintores del barroco español que los lleva a seguir pintando este género, por unas razones u otras, todos se sienten atraídos por la cotidianidad, por la gestualidad, por lo picaresco, en definitiva, por el vivo retrato de la sociedad que les rodea. De ahí que me haya surgido la necesidad de acercarme a Sevilla, la cuna de los artistas a tratar. Fue en la ciudad donde mantuve contacto con Paco Montes, docente de la Universidad de Sevilla, quién me recomendó consultar la biblioteca de la facultad de Historia del Arte, donde encontré todo tipo de artículos y monografías acerca de los artistas a tratar. Además, la mera visita a la urbe sevillana y a sus edificios más emblemáticos ya resultaba todo un acierto para adquirir una visión general del ambiente del que se rodeaban Velázquez y Murillo. Debo destacar, del mismo modo, una breve estancia en el Casón del Buen Retiro, en Madrid, donde con gran amabilidad me ofrecieron los catálogos más actualizados de los expertos barroquistas de nuestro país que, por primera vez en años, dedicaban páginas al género costumbrista.

Ahora bien, para comenzar a tratar con la pintura costumbrista, conviene formular una pregunta: ¿de dónde viene esta valorización de lo cotidiano? Para responder a esta cuestión, debemos remontarnos a Flandes. En primer lugar, partimos de las iluminaciones medievales y de ejemplos posteriores similares, donde se ilustraba el trabajo de acuerdo con los meses del año y las cuatro estaciones¹: cazadores en enero y segadores en julio. Otro tipo de ejemplos son las representaciones de los siete pecados capitales, los cinco

¹ Todorov, T. (2013): *Elogio de lo cotidiano*, Barcelona, España), Galaxia Gutenberg, pág. 10-12.

sentidos, los cuatro elementos o los cuatro temperamentos, en definitiva, imágenes que trataban de establecer, en cuestiones de la vida, una relación forzosa con un orden preexistente.

En segundo lugar, está la temática religiosa, donde es frecuente ver a santos, entre otros personajes, llevando a cabo labores manuales de lo más familiares hacia el espectador de la época. De hecho, veremos una gran proliferación de escenas sagradas que tratan de acercarse al mundo profano, conquistándolo con creces. Es el caso de maternidades o de adorables escenas familiares en la que observamos al propio San José, junto a su hijo, llevando a cabo su oficio de carpintero. Se trata de ese tipo de actividades de los más banales que, sin embargo, gozan de una gran elocuencia y dignidad por la estirpe que se representa, la Sagrada Familia. Por lo tanto, no debemos olvidar que ese ennoblecimiento no parte de la escena cotidiana en sí, sino del personaje sagrado que la lleva a cabo, sin bastarse todavía por sí mismas.

No obstante, en el siglo XVI, se dará el salto que conducirá a la independencia progresiva del género profano, abarcando el retrato, el paisaje, la naturaleza muerta y, por supuesto, la pintura de género. El paisaje ya no será un simple fondo, la vegetación y los alimentos ya no son acompañantes de personajes en un lienzo, ahora ganan autonomía². Comienza un cambio en la jerarquía de los géneros, la representación de la vida cotidiana gana libertad, dando lugar a lo que hoy se conoce como pintura costumbrista.

Por lo tanto, serán los Países Bajos donde se genere ese ambiente idóneo que conduzca hacia tal culto de la vida doméstica. En el siglo XVII, se dará algo inimaginable hasta entonces en la historia de la pintura. El tema principal de un cuadro ya no girará en torno a la sagrada familia o los santos, tampoco será mitológico ni heroico o de grandes personajes de la época; en cambio, será la vida cotidiana de personajes anónimos los que ganen protagonismo y autonomía. Del mismo modo que Tzvetan Todorov, me remito a Hegel: «A ningún otro pueblo se le habría ocurrido crear obras de arte cuyo contenido

² *Id.* Del mismo modo que Todorov, cito a Malraux: «Lo que Holanda inventó no fue cómo colocar un pescado en un plato, sino que ese plato de pescado dejara de ser la comida de los apóstoles».

fueran objetos en apariencia tan banales y corrientes como los que aparecen en sus cuadros»³.

Para comprender esta novedad en el arte, debemos tener en cuenta una serie de cuestiones sobre una región que, desde la Unión de Utrecht en 1579, habían estado intermitentemente en guerra por el conflicto con los españoles, así, hasta los famosos tratados de Westfalia de 1648; además de otras guerras posteriores contra Inglaterra y Francia. En definitiva, la sociedad neerlandesa habría tenido que lidiar con numerosas disidencias en un periodo muy prolongado⁴. Por otro lado, está su estrecha relación al comercio, consecuentemente, estamos ante una cultura abierta y muy rica por la relación mercantil con otros países y continentes. De ahí que los habituales valores de heroicidad feudales decaigan para ensalzar, en cambio, virtudes apacibles y accesibles a todos.

La cuestión de la tolerancia religiosa entra en juego del mismo modo. Está la religión predominante, el calvinismo, adoptada por la familia de Orange, la cual, a su vez, debía compartir poder con los regentes locales que, en ocasiones, practicaban diferentes ramas del protestantismo. Por otra parte, el Estado se encargaba de poner límites al poder eclesiástico y daba total libertad a la existencia de sectas como arminianos, anabaptistas o menonitas, de ahí que hablemos de una cuestión de tolerancia. Por supuesto, había numerosos católicos, aunque con una relevancia totalmente secundaria, además de una importante presencia judía⁵. En definitiva, existe un total respeto hacia las prácticas de culto privadas, aunque la religión pública es la calvinista.

Ahora bien, para comprender del todo esa valorización hacia la vida doméstica, debemos pararnos brevemente en ciertas características del dogma protestante. En primer lugar, el apogeo iconoclasta, que desbanca a la pintura religiosa en la jerarquía de los géneros, permitiendo un gran desarrollo de la temática profana dada la ausencia de imágenes devotas. En segundo lugar, está esa peculiaridad tan propia de la sociedad

³ *Ibid.*, pág. 24-34.

⁴ *Id.* Conflicto con los españoles hasta 1609 que daría comienzo a una tregua de doce años, cesada en 1621 hasta los tratados de Westfalia. Posteriormente, habría periodos de paz que alternaban con nuevos conflictos en 1652-1654, en 1665-1667 y en 1672-1673; contra Inglaterra y Francia.

⁵ *Id.*, James Howell a su padre desde Ámsterdam: «En la calle en la que vivo debe de haber tantas religiones como casas, y nadie sabe, ni le preocupa saber, de qué religión es su vecino».

holandesa, el valor a la vida mundana. Citando de nuevo a Hegel: «El protestantismo es la única religión que no arranca a sus fieles de la prosa de la vida y que permite que ésta adquiera valor con total libertad»⁶. Esto último enlaza con el pensamiento erasmiano, el cual defiende que no es preciso rechazar la actividad común, Dios está en todas partes; no oponen lo material a lo espiritual, abogan por su fusión, en suma, la vida cotidiana adquiere un estatus especial. Así, la casa se convierte en un símbolo de comunidad ideal, de lugar de recogimiento particular donde uno se purifica. Estas ideas son las que impregnan las obras que derivarán en grabados y estampas, las principales influencias de los artistas españoles del XVII.

1.1 Objetivos del trabajo

Este trabajo tiene como objetivo profundizar en la polémica posición de la pintura costumbrista del siglo XVII en relación con su contexto sociocultural, estableciendo Sevilla como principal centro artístico, cuna de Velázquez y Murillo, cuyas obras serán materia de estudio en el análisis. Estas servirán, asimismo, para ahondar en las principales fuentes de inspiración, ya sea con la influencia de artistas flamencos e italianos, o bien, con precedentes literarios, siendo fundamental el papel de la novela picaresca. Se observará el género desde sus aportaciones a otras temáticas no profanas, destacando el costumbrismo como inequívoco motor de cambio, escogido por el estilo barroco hacia la conquista del naturalismo. Del mismo modo, se determinará su posición y valor en el marco histórico-geográfico citado, a través del estudio de fuentes coetáneas. Más aún, se saltará a la actualidad para concluir las causas de su aparente desplazamiento con respecto a la temática religiosa, cortesana o mitológica.

1.2 Metodología

La metodología consistirá establecer una síntesis entre la mentalidad, la literatura y la pintura del Siglo de Oro en España, determinando así un marco cultural propicio para el germen del género costumbrista. Un compendio que nace del estudio de filósofos como Tzvetan Todorov con *Elogio de lo cotidiano*, un ensayo fundamental para

⁶ *Id.*

comprender el fuerte enaltecimiento del hogar y de lo mundano que existe en la sociedad flamenca del XVI y XVII. Así como la crucial lectura de Julián Gallego y su *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, donde pone énfasis en el estrecho vínculo de la pintura con respecto al teatro. Otros autores que han dedicado obras a la cultura barroca han sido Ricardo García y Arsenio Moreno, quienes fijan una serie de paralelismos entre las disciplinas literarias y plásticas a través de la filosofía y la mentalidad de la época.

En materia de análisis, se ha fijado un marco teórico a través de una pequeña introducción, tanto de Velázquez como de Murillo, lo que daría paso a las observaciones de sus respectivos lienzos, eligiendo siete ejemplares de cada uno que, por falta de espacio, han sido seleccionados por adecuarse a lo que mejor define la proyección en el género. La explicación se ha planteado de la siguiente manera: la trayectoria de cuadro a lo largo de la historia y cómo llega a su ubicación actual, el análisis formal propiamente dicho y, finalmente, sus posibles fuentes literarias o precedentes estilísticos. Para ello, se ha optado por autores como Jonathan Brown, Luis Méndez o Luque Teruel, muy metódicos en sus observaciones a Velázquez, tanto en precedentes como en calidad técnica. Por último, en lo tocante a Murillo, han sido decisivas las aportaciones de Peter Cherry y Xanthe Brooke con *Scenes of Childhood*, además del catálogo de la exposición de 2001 en el Museo del Prado, *Niños de Murillo*, también de Peter Cherry junto con Javier Portús, aunque debe destacarse, del mismo modo, el trabajo de Enrique Valdivieso o Benito Navarrete.

2 El origen de la pintura costumbrista

2.1 Los inicios flamencos e italianos: la *bambocciata*

Podemos establecer los precedentes de la pintura costumbrista en regiones como Flandes o Italia. La mayoría de los autores tratan su origen de forma imprecisa, sin atreverse a establecer uno concreto. Es entonces cuando se desplazan a la Antigüedad y al origen de lo cómico en la pintura, como ocurre con Gonzalo Hervás Crespo⁷.

En cambio, hay otros que sí establecen un posible germen en un género determinado. Estos partirían de Flandes que, desde el siglo XVI, habían coqueteado con algunas tendencias pictóricas con un cierto tono descriptivo con relación a la vida cotidiana y al entorno urbano⁸. Ya a finales del siglo XVI y principios del XVII, Roma comenzaba a ser invadida por pintores nórdicos, quienes eran aficionados al género paisajístico, de ruinas o bien del entorno urbano, todo ello acompañado de diminutas figuras humanas.

Con esto, damos el salto a autores como Viviano Codazzi, con quien ya podemos hablar propiamente de la *veduta urbana*⁹, al que atribuimos obras que denotan interés por representar la vida cotidiana de ciertas calles de Roma y las realidades transcurridas en ellas. Como decía, en su obra es importante la presencia humana, todo se recubre de un tono meramente objetivo, metódico y puramente científico (figura 1). En paralelo al vedutismo, Arsenio Moreno nos habla de otro género pictórico de origen flamenco, la *bambocciata*, nombre cuyo origen viene de Pieter van Laer, más conocido como *il Bamboccio* (“el fantoche”), un pintor y grabador neerlandés destacado por sus escenas de género. Pues bien, en la *bambocciata*¹⁰ ya percibimos un claro aire anecdótico e irónico,

⁷ Hervás Crespo, G. (2019): *Figuras ridículas: la pintura de género en España en el siglo XVII* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid], Repositorio Institucional de UCM: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59358/>, pág. 143-151.

⁸ Moreno Mendoza, A. (1997): *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Electa, cap. 5, pág. 97-117.

⁹ Del latín, “vista urbana” o “vista de la ciudad”.

¹⁰ Moreno, A. *Op. cit.*, 1997, cap. 5, pág. 97-117. Término ya conocido en España al menos desde el siglo XVIII. “Bamboche” en el Diccionario de Autoridades (1737), es una “espécie de país en que se pintan borrachéras, ò banquetes Flamencos. Es voz tomada del Toscano.”

añadiendo la presencia humana. Este género está determinado por la representación de enclaves callejeros, escenas de la vida cotidiana, normalmente de una población pobre que, sin embargo, muestra signos de aparente felicidad, desenfado, cosa que nos puede remitir a Murillo. Se trata de escenas, muchas veces grotescas, como las del propio van Laer, con sus retratos bufonescos (figura 2), de Asselijn, con sus danzas y bufonadas (figura 3) o de Giuseppe María Crespi que, más tarde, hará sus interiores humildes (figura 4).

Un tipo de pintura que solía estar dirigida tanto al viajero que se llevaba pintorescos recuerdos de Italia, como a los mecenas de prestigio social y cultural, con un mercado destacable en Flandes y Holanda, que conectaría con el de los comerciantes flamencos asentados en Sevilla.

Sin duda alguna, autores como Velázquez, en cualquiera de sus visitas a Roma, han tenido contacto con los pintores de la *bambocciata*. Un género muy peculiar por su espontaneidad, al fin y al cabo, el mejor modo de representar la realidad y la vida cotidiana. Sin embargo, fue muy desprestigiado por el tratadista Vicente Carducho que, en *Diálogos de la pintura*, afirmaba lo siguiente:

(...) y no tiene poca culpa los artífices que poco han sabido, o poco se han estimado, abatiendo el generoso Arte a conceptos humildes, como se ven hoy, de tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, y otros de borrachos, otros de folleros tahúres, y cosas semejantes, sin más ingenio, ni más asunto, de habersele antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos, y dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mimo arte, y poca reputación del artífice¹¹.

2.2 La pintura costumbrista en la jerarquía de los géneros

Al profundizar en la pintura costumbrista surgen diversas preguntas: ¿por qué se baja al pueblo llano para representar lo cómico?, ¿acaso es una forma de divertimento

¹¹ Carducho, V. (1633): *Diálogos de la pintura*, edición de 1865, Madrid, pág. 253.

social de las clases dirigentes y económicamente mejor posicionadas? Se trata de algo rotundamente aplicable tanto a la pintura, como a la literatura y el teatro de la época. ¿Por qué lo bufonesco vende? Ante todo, en España, este triunfo se da en la literatura y el teatro, con ello la tradición de lo picaresco. En la pintura barroca, sin embargo, las mismas representaciones de cara a lo bufonesco o a lo ridículo no tienen, aparentemente, la misma acogida, sobre todo, en escenas figurativas.

Lo que ocurre aquí es que España se encuentra bajo una monarquía y sociedad esencialmente católica. En la España del Siglo de Oro, había dos pilares fundamentales: la monarquía y la Iglesia. No es, pues, de extrañar, que el género de la retratística y la pintura religiosa abarquen los lugares predominantes. Una imagen vale más que mil palabras, se trata de enseñar un dogma y de aclarar los principales valores de esta sociedad. De ahí que las iglesias se llenaran de pinturas cuya función era ser el acompañamiento para el oficio litúrgico o simplemente catequética.

Recordemos que, para defender la fe católica, la Contrarreforma, mediante el Concilio de Trento (1545-1563), afirmó la necesidad de las imágenes religiosas para su instrucción y devoción, además de promulgar la devoción mariana y el culto a los santos, es decir, estamos ante una temática inmensamente abarcable en el arte, en consecuencia, sumamente prolífica en España.

Por otro lado, la retratística, fundamentalmente en el ámbito monárquico, es la de alabanza hacia el monarca y su familia. Este aparece dignificado e idealizado junto con una serie de elementos que simbolizan su poder y sus responsabilidades. Retratos que solían trasladarse junto con la familia a sus distintas residencias, donde podían exhibirse de forma ocasional¹². En definitiva, la pintura costumbrista no era lo prioritario. Recordemos la gran ausencia de esa clase burguesa (la que con frecuencia adquiere obras de género costumbrista) que en otros países podría ser la dirigente, aquí eso no ocurre, aquí hablamos del Rey y de la Iglesia.

¹² R. Bass, L (2008): *The Drama of the Portrait, Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, The Pennsylvania State University, pág.7.

Yendo más allá, acercándonos a lo socialmente aceptable, existe una paradoja en cuanto a lo cómico que el mismo Platón comenta:

Ahora debemos observar y conocer los cuerpos feos y los pensamientos vergonzosos y a aquellos que se han dedicado a las bromas cómicas que provocan risas con lo que dicen, cantan, bailan y con las imitaciones representadas en forma de comedia de todos estos caracteres. Pues no es posible comprender lo serio sin lo ridículo ni lo contrario sin todo lo contrario, si uno quiere llegar a tener discernimiento, aunque, por otra parte, debe ser capaz de hacer ambas cosas si quiere llegar a ser mínimamente virtuoso, sino que es necesario que las aprenda para que nunca haga o diga cosas ridículas por ignorancia, cuando no debe en absoluto. Hay que encargar a los esclavos y a extranjeros a sueldo que hagan tales imitaciones. Nunca debe haber ninguna seriedad en estas cosas, ni ningún libre, mujer u hombre, debe aparecer aprendiéndolas, sino que continuamente debe representarse alguna imitación cómica nueva¹³.

Existe una vergüenza hacia lo cómico, un componente ridículo en la risa que genera un rotundo rechazo¹⁴. En España, casi parece haber una condena hacia el género costumbrista en la pintura. Estas imágenes con frecuencia retratan a personajes pobres, indigentes, despiojándose (Murillo), bufonescos (Velázquez), que se prostituyen, etc. Lo cierto es que cuando se trata de representar este género se recurre a representar a aquellos individuos que sí son susceptibles a ser ridiculizados, ética y moralmente. Pensemos, en cambio, en el aura costumbrista que se le da obras de la Sagrada Familia, en ese caso, nunca encontraremos ningún atisbo de lo cómico, negativamente hablando. Se trata de lo sagrado cotidianizado, de aproximar al pueblo más aún a la fe y a las creencias imperantes. Aquí lo cotidiano sí es válido y respetable.

¹³ Platón (1999): *Diálogos IX, Leyes*, libros VII-XII, 816 de, (edición de LISI, Francisco), Madrid, Gredos, pág. 61.

¹⁴ Hervás Crespo, G. (2019): *Figuras ridículas: la pintura de género en España en el siglo XVII* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid], Repositorio Institucional de UCM: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59358/>, pág. 143-151.

3 El teatro, la novela picaresca y su relación con la pintura

3.1 La novela picaresca y la figura del pícaro en la pintura costumbrista

Al hablar del Siglo de Oro, no debemos entender la literatura y, con ello, la novela picaresca y el teatro como un hecho aislado a la pintura. Por el contrario, debemos tener en cuenta la continua relación que existe entre ambos géneros.

Por un lado, en la narrativa, fue notable el éxito que arrastraba, ya desde el siglo XVI, tanto la novela de caballerías como la pastoril, más centrada en las problemáticas del amor. Pensemos, entonces, en obras tan emblemáticas como *El Quijote* (1605), del primer género citado, o *La Galatea* (1585), de temática bucólica, ambas del gran Cervantes; o recordemos *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas, que dará rienda suelta a todo un género novelístico. Sin embargo, el libro que marcará un antes y un después será *La vida del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554).

Esta última obra, de autor desconocido, nos sitúa en el comienzo del éxito de la novela picaresca. Se trata de una novela cómica, a veces grotesca, caracterizada por la agudeza e ingenio de su estilo. Sabemos que gozó de gran éxito en la época por las tres ediciones que se llegaron a imprimir, aunque acabase por tener diversos problemas con la Inquisición. A pesar de que el *Lazarillo* ya se considera propia del género picaresco fue Mateo Alemán, sin embargo, el primero en calificar a su protagonista de pícaro en el *Guzmán de Alfarache* (1599). La publicación de la primera parte de esta última novela daría lugar al éxito de este personaje arquetipo, de hecho, se llegó a traducir al alemán, inglés, holandés, italiano y latín.

La narrativa picaresca, entonces, se suele distinguir por seguir los parámetros del *Lazarillo* o del *Guzmán de Alfarache*. Es decir, los protagonistas presentan un relato pseudoautobiográfico, sirven a varios señores, son de baja alcurnia, actúan con sagacidad, tienen inestabilidad económica y, con frecuencia, explican mediante distintos episodios

del pasado cómo llegan, finalmente, a un estado de deshonor¹⁵. Ahora bien, el cauce de la picaresca desembocará, con el tiempo, en un cierto matiz sociológico, que recalca los abundantes problemas económicos de la sociedad de la época o las tensiones entre las clases más bajas, por sus deseos de ascender y su imposibilidad de hacerlo. De ahí, que el pícaro actúe con saña, con astucia, delincuencia e incluso rebeldía, simplemente por el deseo de la mejora social. Lo cierto es que este componente sociológico en la literatura se podría extrapolar a lo pictórico, a la obra de Murillo, por ejemplo, como veremos en apartados posteriores. Además, las influencias de estas obras serán fundamentales para la producción de Velázquez, que en más de una ocasión representará episodios muy concretos del *Guzmán de Alfarache*, imprescindible para comprender sus escenas de género de la etapa sevillana.

3.2 El teatro y la cultura del *gesto*

Por otro lado, la cultura barroca gira en torno a la sorpresa, al símbolo, a la teatralidad y a lo enigmático, en definitiva, al *gesto*¹⁶. Al fin y al cabo, tanto en pintura como en teatro, se habla de representar y de captar imágenes de la realidad, lo cual no significa reflejar fielmente lo real, pues esto último conlleva tiempo y espacio.

El género dramático constituye uno de los géneros más importantes dentro de la literatura española del Siglo de Oro, sin duda, el de mayor prestigio social, proyectando la teatralidad y la escenografía a cualquier ámbito de la cultura y de la vida. La afición a este género era algo indiscutible. Como dice Julián Gallego, en la España del XVII todo es teatro, tanto el clero, como la nobleza, el propio monarca o el más pobre desaliñado interpretan un papel¹⁷. El *gesto* es palpable en cada recoveco del arte, desde las ceremonias eclesiásticas hasta la mismísima vida cotidiana.

Dentro de este ámbito, debemos hablar del éxito de la comedia que comienza un siglo atrás, con autores como Gil Vicente y sus comedias sentimentales. O bien, el poeta

¹⁵ García Cárcel, R. (1996): *La Cultura del Siglo de Oro: Pensamiento, arte y literatura*, Madrid, Historia 16, pág. 56-58.

¹⁶ Gallego, J. (1969): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar, C. IV, pág. 132-138.

¹⁷ *Id.*

y dramaturgo Bartolomé Torres Naharro, quien también teorizó sobre el teatro y dijo sobre la comedia: *no es otra cosa sino un artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado*¹⁸. Tal vez se trate de uno de los autores que más aportó al género, creando el *introito*¹⁹, desarrollando el género de la comedia en cinco actos o *jornadas*²⁰ y estableciendo unos códigos, en dicho género, que se prolongarían hasta el siglo XVII, durante el teatro de Lope de Vega.

Sería entre 1587 y 1620 cuando se dé la época de mayor esplendor de los corrales y se nacionalicen las compañías. Así, hasta que, a mediados de siglo, con el desarrollo pleno del género y con obras de puro enredo, nos acerquemos poco a poco a la densidad temática de Calderón. Posteriormente, con la llegada de las compañías italianas, se pasaría a un teatro urbano fijo; lo que conllevaría mejoras en la puesta en escena y un calendario mucho más flexible al público. Sería a partir de 1622 cuando los monarcas comenzarían a impulsar la edificación de coliseos en sitios como el Buen Retiro o Aranjuez, espacios que contribuirían al perfeccionamiento de los corrales de comedias²¹.

Este gran desarrollo de la representación teatral acarrió, del mismo modo, la introducción de actuaciones en los propios días laborables y no solamente en festivos, como era habitual. En parte, por el beneficio económico y por el buen recibimiento del público. Normalmente, las representaciones duraban entre dos y tres horas, llenándose mucho antes del comienzo. Además, las obras se mantenían en cartel uno o dos días, pudiendo alargarse en casos especiales. Esto nos da una indicación acerca de cómo los espectadores continuamente demandaban novedades. De nuevo, dando la razón a Julián Gallego, el teatro lo invade todo en la sociedad española del siglo XVII.

¹⁸ García, R. *Op. cit.*, 1996, pág.70.

¹⁹ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/> [04/05/2023]. *Introito*: En el teatro clásico español, prólogo que explicaba el argumento de la obra y pedía indulgencia al público.

²⁰ García, R. *Op. cit.*, 1999, pág.70. Término otorgado por el propio Torres Naharro.

²¹ *Ibid.*, pp.71-75. Los corrales de comedias eran, en un principio, los patios de vecinos interiores de algunas viviendas. Allí, se desplegaba un sencillo escenario y se habilitaba el espacio para una congregación de espectadores.

Llegados a este punto, debemos acercarnos a la figura de Lope de Vega que, aunque su temática era muy diversa, destacó en su producción de comedias amorosas y de *capa y espada*²². En este tipo de obras solía representar a seis personajes: el caballero y la dama; el gracioso y la criada, que colaboran en el romance de los primeros; el padre, que luchaba por el honor de la familia; y el poderoso, que puede, o no, solucionar el conflicto de la trama y que se mueve en todas las escalas sociales²³. Si bien esta temática parece alejada del tema que nos concierne, el verdadero interés está en los temas de la fe y la honra. En el teatro de Lope de Vega, lo social adquiriera una enorme importancia, destacando obras como: *El mejor alcalde, el Rey* (1623) o *Fuenteovejuna* (1619).

Por otro lado, están los autores que nos llevan a unas comedias en las que domina el componente moralizante, como Tirso de Molina. Dichas obras estarían, casi siempre, centradas en polémicas teológicas, por ejemplo, *El burlador de Sevilla* (1616), inspirado en la figura de don Juan; o *El condenado por desconfiado* (1635), sobre la polémica *De auxiliis*²⁴.

Sin embargo, el teatro barroco llega a su culmen con la figura de Calderón de la Barca, coincidiendo con nuevos cambios en escena. Nos encontramos ahora con un extraordinario desarrollo de la tramoya y la introducción de la música de influencia italiana (con la sucesión de canto y recitativo). Entre los rasgos del teatro de Calderón, destaca la perfección técnica, cada vez más compleja. En cuanto al contenido de sus obras, los personajes y tramas que la conforman resultan mucho más corrientes, teniendo una estrecha relación con la puesta en escena. Y es que la obra del autor se diferencia por el carácter reflexivo, pues plantea problemas de conciencia y sobre el orden social, todo ello de forma sumamente aleccionadora. A pesar de lo convencional de su contenido, Calderón dirige su teatro a la corte, por lo que el marco espaciotemporal transcurre en palacio, al contrario de lo que ocurría con Lope de Vega.

²² Comedia de tema amoroso que se centra en damas y caballeros, es decir, personajes de clase media. Representando unas aventuras llenas de engaños, desafíos o duelos de honor; en definitiva, comedias de enredo (Arellano, I. (1999): *La comedia de capa y espada*, Madrid, Editorial Fundamentos, pág. 13.)

²³ García, R. *Op. cit.*, 1996, pág. 72-75.

²⁴ *Id.*, Polémica teológica y filosófica entre los jesuitas (seguidores de Luis de Molina) y los dominicos (seguidores de Domingo Báñez), acerca de la libertad humana y la naturaleza de la gracia divina.

Además, si bien Lope cultivó la comedia de capa y espada hasta sus últimos días, Calderón la abandonaría a partir de 1650. Es entonces cuando pasa al teatro simbólico y abstracto, más cortesano, a las comedias mitológicas.

Otro detalle importante que define a los dramaturgos de la España del siglo XVII es el tener en cuenta la triple visión de la sociedad. En primer lugar, la visión del decoro o de los ideales de moralidad esencialmente platónicos, que las mujeres y hombres debían respetar según su clase social; la óptica de verosimilitud o la visión de lo que cada sujeto hace o debe hacer en su estamento; y, por último, la visión de lo que realmente era o es un individuo. Por lo tanto, desde el teatro se examina y se evalúa desde un triple enfoque a una sociedad determinada por el decoro. En este punto de vista idealista también tiene mucho que ver el papel de la Iglesia, quién también determinaba cómo debía comportarse cada uno, adecuándose a su debida categoría social²⁵.

En definitiva, es importante entender esta insistencia en el decoro o, lo que es lo mismo, en el *gesto*, la base de la sociedad española de este siglo, que estaba habituada a los símbolos que aparecen en el arte y las imágenes que le rodean. Por lo tanto, es comprensible que se tome lo mundano como algo digno de representar pictóricamente, se trata de un nuevo escenario, de un nuevo telón que se va haciendo cada vez más complejo, compartimentando el decorado y esparciendo unas figuras dispuestas a actuar.

²⁵ *Id.*

4 El joven Velázquez: la apuesta por el naturalismo

Sabemos que Velázquez se formó, en un principio, con Francisco Herrera el Viejo y, posteriormente, con Francisco Pacheco, sin duda un personaje que, si en algo ha destacado, fue en su teorización sobre la pintura, influyendo rotundamente en el estilo de Velázquez ya que, en él, vería el talento necesario para llegar a las aspiraciones naturalistas que en Pacheco resultaban francamente mediocres. Este interés naturalista, venía en gran medida de las obras flamencas e italianas que llegaban a Sevilla por aquel entonces, además de algunas obras de influjo caravaggiesco que permitían indagar en dos problemas fundamentales para el sevillano: el naturalismo y la iluminación.

El Velázquez sevillano puede parecernos un pintor popular y, en cierta medida, lo es. Como describe Andrés Luque Teruel²⁶, responde a unos estereotipos y a unos modelos ficticios, manieristas y naturalizados, se trata de coger los modelos cotidianos. Tal vez, el antecedente claro sea Montañés y su *San Jerónimo* (figura 5), en la que se exhibe al santo como a un patrón penitente y sacrificado para los campesinos, mostrándose como uno de ellos. Pueden ser varias las razones que llevan a Montañés a relucir en esa obra una realidad social, otros autores, en cambio, se supeditan al dictado de la Iglesia.

Lo que ocurre con Velázquez es que su maestría y su cultura le llevan a ser, como dice Luque Teruel, un pintor conceptual, de ideas, de experimentación. Unas ideas captadas del natural, que remiten a la objetividad y a lo común. Así, no hay mejor forma de hacerlo que bajando a lo cotidiano, por un lado, comenzando con simples bodegones y, posteriormente, añadiendo figuras. Todo ese afán de pintar al pueblo llano viene única y exclusivamente de su deseo incontrolable de innovación

Pues bien, la trayectoria de Velázquez que nos interesa comienza a partir de 1610, cuando el pintor se adentra en el género costumbrista. Su calidad técnica en estas obras es sorprendente, creando una imagen totalmente mimética de lo natural. Nos moveremos siempre en una paleta de colores terrosos, de trazo espeso y, en ocasiones, opaco sobre

²⁶ Luque Teruel, A. (1998): *Adminículo a la comprensión de Velázquez*, Sevilla, Caja San Fernando, pág. 40-53.

un fondo oscuro, dando los efectos de volumen deseados. Dentro de la propia temática, suelen ser escenas de gente humilde en unos interiores carentes de ornamento, de mobiliario pobre o escaso que, normalmente, tratan sobre consumo o preparación de alimentos²⁷. Además, será frecuente, como en otros autores, el alarde técnico a la hora de representar objetos cotidianos o texturas: cerámicas de barro con o sin barniz, los efectos del mimbre en una cesta, la brillantez del metal, la refracción del agua o mismo el efecto de un huevo friéndose.

Sería en esta etapa sevillana donde llevaría a cabo la gran parte de su obra de temática costumbrista. En ella recrea los objetos, las personas, se apodera de todo sin construir una simple forma, es decir, una imagen del objeto dado. En cambio, va más allá, representa al objeto en sí, traspasa los límites de lo natural para deleitarnos con fugaces instantes cotidianos. Es lo que él mismo observa, como dice Luque Teruel, el instante del ser²⁸ y su propia existencia. En él, esa sed virtuosa de representar las simulaciones de lo cotidiano, que han sido clasificadas en ciertas ocasiones como fotográficas e incluso frías, viene determinada por su objetivismo. Pinta lo que su ojo capta, no sólo la materialidad tangible, puesto que pinta esencias, ambientes, actitudes y personalidades. Contra toda crítica hacia el género, Velázquez arranca de la necesidad pictórica y rebelde de representar lo social que, asimismo, le agrada²⁹.

A pesar del rechazo de tratadistas y del propio Pacheco hacia la temática, el sevillano gozará de una clientela que apreciará sus buenos dotes para la representación “mimética” de la sociedad. Podemos citar entre sus obras costumbristas o de tratamiento cotidiano algunas que lograron gran éxito. En primer lugar, la brillante transacción realizada por Juan de Fonseca y Figueroa al adquirir el *Aguador de Sevilla*, aunque hoy en día se halla en Londres, o *Dos jóvenes a la mesa* y el *Cristo en casa de Marta y María*, actualmente en la National Gallery, que pasaron por las manos del tercer duque de Alcalá

²⁷ Álvarez-Garcillán, M., Finaldi G. y otros (2016): *Velázquez, Murillo, Sevilla*, Sevilla, Fundación Fondo Cultural de Sevilla (FOCUS), pág. 34-51.

²⁸ *Id.*

²⁹ Valdevieso, E.; Otero, R. y Urrea, J. (1980): *Historia del Arte Hipánico.: IV. El Barroco y el Rococó*, Madrid, Editorial Alhambra, pág. 301.

de los Gazules. Hablo de Fernando Afán Enríquez de Ribera, quien fue mecenas de artistas y poetas, además de un intelectual cuya colección se ubicaba en Sevilla.

Sin embargo, no contenta con mostrar tan sólo sus obras más conocidas en la península, pretendo poner en valor otros lienzos igual de interesantes que contribuyeron a la consolidación del costumbrismo en la España del XVII. Además de sus cuadros más emblemáticos, así considerados por su calidad técnica (*El Aguador* o *La vieja friendo huevos*), he escogido aquellos que mejor reflejan la ambición del pintor dentro del género costumbrista, es decir, aquellos que muestran una esmerada intervención sobre los objetos representados e indagan en los diferentes juegos de perspectiva, entre los que se encuentran: *Tres músicos*, *Tres hombres a la mesa* y *Dos hombres a la mesa*. Del mismo modo, he escogido como objeto de estudio obras como *Cristo en casa de Marta y María* o *La cena de Emaús*, siendo verdaderos paradigmas dentro de la temática religiosa que, en este caso, queda relegada ante el tratamiento cotidiano.

4.1 *Cristo en casa de Marta y María*

Una obra que, como decía, en 1637 constaba en el inventario de la colección del tercer duque de Alcalá, en Sevilla. Posteriormente, perteneció a la colección Henry Packe, heredándola su hijo William, quien la vendió en Londres en 1881, siendo adquirida por la National Gallery en 1892.

En *Cristo en casa de Marta y María* (figura 6) tenemos lo que Julián Gallego llama “bodegón a lo divino”. A simple vista parece una escena de género, sin embargo, esta esconde todo un contenido moralizante inspirando en el Evangelio. Ahora bien, las figuras más inmediatas a nosotros nos desconciertan, la muchacha más joven que machaca ajos en un almirez de cobre dirige su mirada triste hacia el espectador y, la más anciana, vestida con una toca, parece reprenderla y señalar con el dedo una escena que acontece en el otro extremo. En dicha escena contigua, aparece un hombre barbado

sentado en sillón fraileroy y dirigiéndose hacia una mujer joven sentada de cuclillas frente a él, acompañada de la que parece ser la anciana de la escena anterior³⁰.

Desde luego, tal y como el título indica, la escena del segundo plano parece quedar clara, Cristo en casa de Marta y María. Rememoremos el Evangelio de San Lucas (10:38-42): «Yendo de camino entró en una aldea y una mujer, Marta de nombre, le recibió en su casa. Tenía esta una hermana llamada María, la cual, sentada a los pies del Señor, escuchaba su palabra. Marta andaba afanada en los muchos cuidados del servicio y, acercándose dijo: Señor ¿no te da enfado que mi hermana me deja a mí sola en el servicio? Dile, pues, que me ayude. Respondió el Señor y le dijo: Marta, Marta, tú te inquietas y te turbas por muchas cosas; pero pocas son necesarias, o más bien una sola. María ha escogido la mejor parte, que no le será arrebatada».

Sin embargo, debemos recordar que a Velázquez le gusta jugar con la paradoja, con los símbolos, al contrario de lo que veremos con Murillo, cuya pintura es clara, instintiva y directa. Tal vez reside en el hecho contradictorio la confusión de este cuadro, que no se puede ver tan sólo como una simple escena cotidiana y, a la vez, no se puede reducir al hecho religioso. Dominan aquí la complejidad, la astucia técnica y narrativa para representar dos modos distintos de una escena de un contenido posiblemente moralizante. En última instancia, Marta y María representan dos modos de vida perfectos; en el caso de Marta, la vida activa; mientras que María es el mejor ejemplo de vida contemplativa.

Sin lugar a duda, se trata de una obra de lo más enigmática, de ahí que haya suscitado diversas teorías entre los más expertos, quienes achacan diferentes precedentes al cuadro. En primer lugar, a mi parecer, hay un precedente claro en la imagen de la anciana del primer término ya que, como asegura Arsenio Moreno, podría tratarse del retrato de doña María del Páramo, esposa de Pacheco, ya que el parecido con la mujer que aparece en *Retrato de Pacheco y su mujer* (figura 7) es rotundo³¹. En cuanto a la

³⁰ Moreno, A. (1997): *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Electa Cap. 5, pág. 105-110.

³¹ *Id.*

forma de concebir esa abrupta composición entre lo cotidiano y lo religioso, el precedente se podría situar en Joachim Beuckelaer con su obra *Cristo en casa de Marta y María* (figura 8). Es importante mencionar de este pintor que fue discípulo y sobrino de Pieter Aertsen, quién tiene una obra con mismo título y tema (figura 9), cuyos bodegones, han influido notablemente en la obra de Velázquez³².

4.2 *Vieja friendo huevos*

La vieja friendo huevos o *La vieja cocinera* (figura 10), sería una de las obras más importantes de su etapa sevillana. Un lienzo que pasó a ser adquirido por el pintor sir David Wilkie, en torno a 1825. Más tarde, formó parte de la colección de sir J. Charles Robinson en Londres y, posteriormente, a la de sir Francis Cook en Richmond, así hasta acabar en su ubicación actual, la Galería Nacional de Escocia, en Edimburgo³³. Viendo este gran paso de mano en mano, podemos intuir que se trata de una obra de especial relevancia.

En ella, observamos a una anciana que ha sido congelada en el momento de freír un huevo, con la mano derecha separa las claras de los que son freídos en la cazuela de barro y, con la izquierda, se dispone a cascar el próximo huevo. Se trata de toda una demostración de pericia técnica, una excusa para mostrar la hábil captación de la materialidad de los objetos, las texturas e incluso la tela dura de las figuras representadas. El aceite brilla junto con el recipiente vidriado, la sombra de un cuchillo está perfectamente captada, los objetos metálicos hasta parecen tintinear, la mano de la anciana hasta nos resulta áspera y casi podemos sujetar nosotros el frasco de vino. Además, cada elemento está perfectamente cuidado y en sintonía, la colorimetría y la composición nos hablan de unidad. A la vez, todo es estático, casi fotográfico.

³² *Id.*

³³ Gallego, J. (1994): *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, EXCMA. Diputación Provincial de Sevilla, pág. 123-125.

No se sabe si se trata de un bodegón al que se añaden figuras, o bien, una escena costumbrista a la que se añade un bodegón. Francamente, no importa, se trata de naturalismo, de coger la realidad y hacerla tangible a través del lienzo.

Lo más seguro es que *La vieja friendo huevos* surgió como ilustración del episodio del *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán: «Llegué a una venta sudado, polvoroso, despeado, triste y, sobre todo, el molino picado y el estómago débil. Sería mediodía. Pedí de comer; dijeron que no había sino solo huevos. No tan malo si lo fueran; que, a la bellaca de la ventera, con el mucho calor o que la zorra le matase la gallina, se quedaron empollados, y, por no perderlo todo, los iba encajando con otros buenos» (Libro primero, C. III)³⁴. Sin embargo, más allá de servirse de las escenas que impregnan la literatura coetánea, este fragmento le proporciona la excusa perfecta para crear un bodegón lleno utensilios y alimentos de un naturalismo desbordante.

4.3 *El aguador de Sevilla*

Probablemente, el *Aguador de Sevilla* (figura 11) sea su obra maestra dentro de esta etapa. Actualmente, se encuentra en Londres, y sabemos que fue reclutada tras ser detenido el rey José I Bonaparte. Este, al huir de España, lo llevaba en su equipaje, pero los ingleses lo descubrieron cerca de la frontera francesa y lo incautaron por llevarse dicha obra de forma clandestina. Como agradecimiento, Fernando VII le regalaría a sir Arthur Wellesley, Duque de Wellington, el ejemplar velazqueño por la gran hazaña³⁵. En ella, el aguador se nos presenta inexplicablemente digno a pesar de la precariedad de su indumentaria. Vuelve a llamarnos la atención la tangibilidad de la copa en la que parece haber un higo y, en especial, el agua derramada del cántaro de barro.

Compositivamente tenemos una espiral luminosa que parte de la cabeza del niño y de la del hombre que bebe y finaliza en la figura del aguador. Esta espiral se constituye a través de las manos, la manga y los dos recipientes de cerámica, siendo el de mayor tamaño el más luminoso, introduciendo un espacio abierto hacia el espectador.

³⁴ Checa, F. (2008): *Velázquez. Obra completa*, Barcelona, Electa pág. 6.

³⁵ Stirling-Maxwell, W. (1855): *Velázquez and his Works*, Londres, pág. 35.

Por otro lado, a pesar de la proximidad física entre las figuras, estas no se miran entre sí. Son figuras meditativas, sumergidas en sus propios devenires y con un extraño aire de frialdad, a pesar de los tonos cálidos a base de tierras. No sabemos qué pueden estar pensando, el único que hace contacto directo con nosotros es el hombre que casi se mimetiza sobre el fondo oscuro.

En este caso, se representa a un personaje sevillano concreto, conocido como el Corso, el joven Velázquez lo retrataría a cambio de unos cuantos maravedíes para persuadirle. La historia del personaje nos traslada a la Alameda de Hércules donde, además de los paseos, se concentraban allí unas humildes bandas de metales y oboes durante los días de fiesta. Pues bien, la tarea de los aguadores no era otra que refrescar a los sevillanos durante las calurosas temporadas de verano. En su mayoría, se trataba de franceses que venían hasta dicha provincia, atraídos por el enriquecimiento surgido del comercio con América. Estos aguadores tenían la potestad de llevar el agua, traída desde la Fuente del Arzobispo, a las casas con burros y grandes cántaros³⁶.

Tal vez lo que pudo llevar al joven pintor a retratar al famoso Corso, sería el hecho de homenajear a esa agua de manantial tan preciada en esos veranos tan sofocantes de Andalucía. Vemos, entonces, un hombre de unos cincuenta años, fuerte, esbelto, casi como un soldado o un emperador romano³⁷, remitiéndonos a las influencias clásica que estaban tan presentes en el autor (figura 12).

4.4 Tres hombres a la mesa (El almuerzo)

El almuerzo o también conocido como *Tres hombres a la mesa* (figura 13), es un famoso lienzo velazqueño que debemos distinguir de otra obra del maestro: *El almuerzo* o *El almuerzo de campesinos* (ubicado en el Museo de Bellas Artes de Budapest). El que nos concierne, que se encuentra en el Hermitage de San Petersburgo, es una de las escenas de género más tempranas que se conservan del pintor. En ella, nos encontramos a un

³⁶ Justí, C. (1999): *Velázquez y su siglo*, San Sebastián de los Reyes (Madrid), Ediciones ISTMO , pág. 140-143.

³⁷ Méndez Rodríguez, L. (2005): *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa, pág. 227.

anciano que está a punto de comer un tubérculo que parecer ser un nabo, además de un niño alzando una frasca de vino en actitud de servir al resto de comensales; a la izquierda de este, se dispone un joven que señala con su dedo pulgar. Una obra que puede volver a remitirnos a las tres edades del hombre, alusión que puede estar presente del mismo modo en el *Aguador*³⁸.

En cuanto al análisis compositivo, Jonathan Brown todavía ve un carácter juvenil, refiriéndose a la falta de dominio en la expresión de sus ideas, puesto que le achaca una composición poco unificada, causada probablemente por la incidencia que pone en resaltar su nuevo estilo y pericia técnica. Lo cierto es que no le falta razón, Brown pone especial atención en el tratamiento de la luz, con la que Velázquez muestra su destreza a la hora de representar los objetos y figuras que, con sus colores y texturas, parecen ganar autonomía por sí solas. De hecho, este puede ser el principal problema, la falta de cohesión entre lo representado, en definitiva, el deseo de tratar cada cosa por separado que anula toda unidad compositiva³⁹. No obstante, debemos recordar que se trata de su etapa juvenil y que, aun así, su camino hacia el naturalismo y brillantez técnica avanza a pasos agigantados.

Para concluir el análisis del lienzo, no es descabellado, en absoluto, pensar en que se pueda tratar de un episodio inspirado en una escena muy concreta del *Lazarillo de Tormes* (1554)⁴⁰: «Yo fui por el vino, con el cual no tardé en despachar la longaniza y, cuando vine, hallé al pecador del ciego que tenía entre dos rebanadas apretado el nabo, al cual aún no había conocido por no haberlo tentado con la mano. Como tomase las rebanadas y mordiese en ellas pensando también llevar parte de la longaniza, hallóse en frío con el frío nabo»⁴¹.

³⁸ Checa, F. *Op. cit.*, 2008, pág. 57.

³⁹ Brown, J (1986): *Velázquez, Pintor y Cortesano*, Madrid, Alianza Editorial, pág. 9.

⁴⁰ Moreno, A. *Op. cit.*, 1997, cap. 5, pág. 109-111.

⁴¹ Anónimo (2022): *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades* [Primera edición de 1554], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Tratado primero: www.cervantesvirtual.com

4.5 *Tres músicos*

Tres músicos (figura 14) es una obra que desconcierta en cuanto a su autoría y datación, sin embargo, la incluyo por la atribución que grandes autores hacen a Velázquez, además de que podemos considerarla como magnífico ejemplo de su etapa juvenil, de ahí que genere tanta controversia en cuanto al estilo. Perteneció a la colección La Touche de Irlanda, posteriormente a la Langton Douglas de Londres y, más tarde, fue adquirido para el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, en 1906; estando actualmente en la Gemäldegalerie de Berlín⁴².

En general, observamos tres músicos alrededor de una mesa que alberga pan, queso y vino. Dos de ellos tocan su instrumento y cantan, a diferencia del tercero, un muchacho que con gracia dirige su mirada fuera de la mesa para compartir una alegre sonrisa con el espectador. Este último, sostiene un vaso de vino y a sus espaldas se ha subido un mono. La luz, por su parte, es muy interesante, la cual penetra desde la izquierda para iluminar los rostros y manos de los personajes, así como los objetos y manjares que aparecen en escena; incluyendo un crujiente bollo de pan donde desemboca toda la iluminación, bajo este se ubica una servilleta blanca que posa sobre un plato de plata. Tal vez esta obra sea una excusa para mostrar todas esas habilidades técnicas que ha adquirido el pintor sevillano, como el brillo que desprende el blanco y el metal favoreciendo al efecto deseable del alimento, lo que Brown ha calificado como *tour-de-force*⁴³. En definitiva, es como si se diera un gran valor a representar un bodegón y sus calidades materiales, las texturas, los efectos y colores, descuidando en parte el apiñamiento de los personajes; mostrando, sin embargo, una gran destreza que va avanzando hacia la conquista del naturalismo.

En cuanto a posibles influencias del lienzo, Brown ha desechado toda teoría de influencia caravaggiesca a la que, por el contrario, Fernando Checa todavía sigue aferrado⁴⁴. Es posible que, de forma indirecta, hubiera alguna influencia de Caravaggio,

⁴² Pérez Sánchez, A. y Navarrete Prieto, B. (2006): *De Herrera a Velázquez*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, pág. 204.

⁴³ Brown, J. *Op. cit.*, 1986, pág. 9-10.

⁴⁴ Checa, F. *Op. cit.*, 2008, pág. 56.

en la que expertos se fundamentan en la similitud que existe con *Los jugadores de cartas* (figura 15). Sin embargo, uniéndome a las teorías del estadounidense, considero que es mucho más probable la influencia de artistas que cultivaron el género italiano “pittura ridicola”⁴⁵, teniendo el duque de Alcalá un par de ejemplares en su colección. Es más probable la proximidad a la obra de Vincenzo Campi como *Vendedora de fruta* (figura 16), por la implicación técnica en representar los objetos y alimentos. Además, artistas como Juan Esteban de Úbeda (figura 17) también iniciaron andaduras por este género. Finalmente, tampoco hay que olvidar la influencia que ejerce Pieter Aertsen en todas sus escenas de género, presentando comensales que disfrutaban de la comida y la compañía con una absoluta delicadeza a la hora de representar los objetos, como ocurre en *Escena de cocina* (figura 18).

4.6 *Dos hombres a la mesa*

Dos hombres a la mesa (figura 19) es una obra que posiblemente perteneció a la colección del tercer duque de Alcalá. Posteriormente, pasó a manos del marqués de Ensenada; más tarde a la Colección Real (hacia 1768). Aunque, cuarenta y cinco años después, pasaría al duque de Wellington y con ello al Wellington Museum de Londres.

Siguiendo la línea de las dos obras anteriores, Velázquez ofrece una especial atención hacia el pequeño bodegón de la izquierda, el cual aparece nítido y perfectamente definido; no obstante, las figuras de la derecha aparecen con los rostros poco esbozados y entre una intensa penumbra. De nuevo, la calidad técnica se centra en representar los valores materiales, las figuras animadas parecen una simple excusa para dar contexto a los objetos, quienes son los verdaderos protagonistas. Esa fuerte predilección hacia la representación de alimentos y utensilios será lo que le haga pecar de ingenuo, pues parece echar atrás la coherencia perspectiva entre los personajes y el bodegón⁴⁶. En efecto, los dos hombres se encuentran tan secundados que parecen haber sido rebajados a la

⁴⁵ Brown, J. *Op. cit.*, 1986, pág.12-15. La “pittura ridicola” es un género italiano que se utiliza con fines moralizantes, donde son frecuentes los objetos inanimados tratados como símbolos de conducta censurable; un tipo de pintura mencionada por el propio Pacheco.

⁴⁶ Checa, F. (2008): *Velázquez. Obra completa*, Barcelona, Electa, p. 65. El propio Palomino al hablar de esta obra la describía así: «rara aplicación».

mismísima condición de objetos, tanto es así, que a primera vista ni nos hemos percatado de que se trata de dos hombres ebrios de movimientos torpes y decaídos.

En cuanto al estilo, se ha querido ver la influencia de Caravaggio en la composición, la forma en la que la sombra lo nubla todo y el rayo de luz proveniente de la izquierda crea el protagonismo sobre la mesa de objetos. Sin embargo, vuelvo a incidir en la influencia de personajes como Pieter Aertsen o Joachim Beuckelaer, así como de la “pittura ridicola” que mencionamos en el anterior ejemplo.

4.7 *La cena de Emaús*

También conocida como *La mulata* (figura 20), perteneció a la colección de sir Hugo Lane y, desde 1909, a la de sir Otto Beit; finalizando, en 1987, su recorrido en su actual ubicación, la National Gallery de Dublín.

Al igual que en *Cristo en casa de Marta y María*, muestra esa característica tan velazqueña de compartimentar las escenas, es decir, el uso de un segundo registro a través del cuadro dentro del cuadro. De nuevo, tenemos una escena religiosa que se concibe con el tratamiento de una escena común y cotidiana. En primer término, observamos una joven sirvienta mulata⁴⁷ que coge una jarra de la mesa, al mismo tiempo que dirige su mirada hacia la izquierda de la escena. El maestro hace algo muy peculiar en este caso, construye un sistema espacial basado en planos monocromos, alternando entre claros y oscuros, así hasta llegar a la contraventana que muestra la escena secundaria. Tal y como ocurre en obras ya mencionadas, y en gran parte de la trayectoria del artista, el tema es simplemente un pretexto para hacer gala de un magnífico repertorio de utensilios hábilmente efectuados⁴⁸.

Uno de los principales precedentes en el recurso de la doble escena representada, sería su propio maestro Pacheco quien, en 1611, pinta su famoso *San Sebastián* (figura 21) para la Cofradía de la Misericordia de Alcalá de Guadaíra. Lamentablemente, tan sólo

⁴⁷ Moreno, A. *Op. cit.*, 1997, cap. 5, pág. 109-111. Tal y como dice Arsenio Moreno, las jóvenes mulatas debían abundar entre la población sevillana de aquel momento

⁴⁸ Checa, F. *Op. cit.*, 2008, pág. 60.

conservamos una fotografía en blanco y negro de este lienzo, ya que se perdió debido a un incendio provocado en julio de 1936. Por otro lado, autores como Julián Gallego o August Mayer hablan de la inspiración en un grabado del mismo título, obra del ya mencionado Pieter Aersten⁴⁹ (figura 22).

⁴⁹ Divulgado en estampa por los grabadores y dibujantes Jacob Mathan y Van Lier.

5 Murillo: la pobreza y la picardía infantil

En 1806, Ceán le escribe una carta a Jovellanos, *Sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana*, en la que se menciona a Murillo como “el príncipe de los naturalistas españoles” y, a la vez, se afirma de sus obras: “tal es el poder de la ilusión sobre el corazón humano, cuando se presenta la verdad fingida con todos sus atractivos”.

Según Benito Navarrete, “atractivo” es la clave para entender la obra de Murillo y su relación con el espectador, quien percibe ciertos códigos y símbolos como algo verosímil. Debemos tener en cuenta la principal característica del pintor, que es la de hacer un naturalismo totalmente sensorial. Me explico, se trata de confundir la representación con lo representado, dando así una sensación de realismo que puede variar según cómo cada uno perciba un objeto⁵⁰. Siendo más clara, Murillo sabía perfectamente la clave del éxito, no era otra que acercar al espectador hacia lo más cotidiano, hacia objetos que conoce, buscando la familiaridad para relacionar con los símbolos.

Parece que se trata de un juego de ingenio en el que se disponen objetos y figuras sin relación aparente y que, sin embargo, acaban creando un vínculo hasta hacer una escena perfectamente reconocible al espectador, quien la toma como lo natural. Con esta estrategia es comprensivo el inmenso afecto que se ha sentido desde hace siglos por la obra del sevillano. Busca algo directo, instintivo y de fácil respuesta al público, utiliza lo reconocible y cercano. Obras con un efecto de persuasión impresionante, de engañoso naturalismo, que llegan al principal objetivo: inculcar y transmitir unos valores. Se trata de imágenes sumamente poderosas que despiertan un torbellino de sentimientos, se nos muestran sencillas y afables, tal y como dice Navarrete, tienen poder “por su capacidad de manipular al espectador”⁵¹.

Esta estrategia pictórica fue la que empleó en su primer encargo para el claustro del convento de San Francisco de Sevilla. Será en esta serie de obras donde comiencen a relucir los principales rasgos del autor, además de su juego con los códigos, los símbolos

⁵⁰ Navarrete Prieto, B. (2017): *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra, pág. 63.

⁵¹ *Ibid.*, pág. 64.

y las sensaciones de realidad. Esa facilidad que adquirió para transmitir, con un lenguaje plenamente establecido, deriva en la temática que nos concierne, la de los niños mendigos.

En el ciclo de obras franciscanas se nos presentaban figuras desfavorecidas, en las que se ha querido ver cierta denuncia, como la que existe en el testimonio de Francisco Martínez de Mata, quien vivió en el convento⁵². Sin embargo, sus obras, en las que se trata el tema de la peste en Sevilla, son posteriores al ciclo de pinturas, que había sido concluido ya entre 1645 y 1646. Además, la aparición de la plaga no fue hasta 1649, por lo que los textos son interesantes simplemente para comprender la situación que acontece en ese tiempo y la temática a tratar.

Con lo que respecta al análisis de la obra de Murillo, nos centraremos en aquella que mejor define su paso por el género costumbrista, es decir, la ya mencionada temática infantil, enfocándonos en ejemplos como: *Joven mendigo*, *Niños comiendo melón y uvas* o *Niños jugando a los dados*. Destacaremos *La sagrada familia del pajarito*, conservada hoy en España, interesante por ser de temática religiosa, aunque impregnada de la esencia de lo cotidiano, de la idea de hogar y de familia. Asimismo, repasaremos sus lienzos más controversiales, enigmáticos por despertar inquietudes sobre si representan o no alegorías sexuales, entre ellos: *Mujeres en la ventana*, *Cuatro figuras en un escalón* o *La abuela espulgando a su nieto*.

5.1 *Joven mendigo*

Con toda certeza, *Joven mendigo* o también conocida como *Niño espulgándose* (figura 23), es una de sus obras más famosas, además de ser de las más tempranas. Hoy en día, la situamos en el Museo del Louvre, donde se exhibe con el nombre de *Le Jeune*

⁵² ⁵² *Ibid.* pág. 68-69. De este franciscano son los textos: *Memorial en razón de la libertad de los forzados que habían cumplido en galeras* (1647) y *Memorial de la despoblación y pobreza de España y su remedio* (1650). En ambas obras se da una respuesta ante la subida de precios por las malas cosechas, se defiende a los gremios y artesanos, se habla sobre la peste y otras enfermedades que habían asolado a Sevilla, entre otras cosas.

Mendiant; anteriormente, había sido adquirida en 1782 para formar parte de la colección real de Luis XVI.

En general, la obra nos muestra una asentada esencia naturalista del pintor, mostrando un jovencuelo que ha hecho una pequeña parada en su tarea de recoger agua, para aislarse en una casa abandonada y deshacerse de las pulgas que lo acribillan. Lo cierto es que el problema de los piojos o las pulgas era de lo más común en siglo XVII, de hecho, no debemos entenderlo como un hecho aislado que achaca a la más baja clase social, puesto que este problema estaba tan presente en los suburbios de Sevilla como en los pasillos del Palacio Real. Es curioso, volviendo propiamente al lienzo, cómo la actividad que lleva a cabo el niño de aniquilar las pulgas lo absorbe completamente y lo despreocupa de su tarea, a lo que hay que añadir que, además del cántaro para transportar el agua, el joven llevaba consigo una cesta con manzanas y camarones para su familia. Por otro lado, es la harapienta indumentaria del niño la que nos lleva a pensar que se trata de un joven de familia humilde. En primer lugar, va descalzo y tiene los pies sucios, asimismo, sus ropajes se muestran malamente cosidos. El niño parece estar sumergido en una completa situación de abandono, similar a la que debían de vivir numerosos sevillanos en la época. Recordemos las frecuentes sequías e inundaciones que provocaban una absoluta inestabilidad en la producción agrícola y ganadera, desembocando en hambrunas. No es de extrañar que Murillo tuviera presentes estas situaciones tan precarias, de hecho, como ya se ha mencionado al inicio del apartado, este tipo de obras beben, en gran medida, de su trabajo para el claustro del convento de San Francisco (figura 24).

Por lo tanto, el tema del niño espulgándose puede verse como un testimonio de las terribles circunstancias que asolaban a la ciudad de Sevilla en el siglo XVII. Otro detalle interesante, es el estado anímico del muchacho, al contrario que en obras posteriores, aquí no hay ni un atisbo de vitalismo, la pobreza hace acto de presencia, no se esconde tras la amabilidad característica del autor en sus escenas infantiles⁵³. Tal vez esto suceda por ser de sus lienzos más próximos a la serie del convento, resguardando todavía denuncias y

⁵³ Valdivieso, E. (2010): *Murillo, Catálogo razonada de pinturas*, Madrid, Ediciones el Viso pág. 223-224.

reivindicaciones que, con el tiempo, se irán diluyendo en su obra hacia un tono más amable. Para seguir enfatizando esta sensación, cuanto menos melancólica, opta por una fuerte contraposición de luz y sombra que impregna la desértica y deteriorada estancia. A esta inmensa sensación de soledad, hay que añadirle una pincelada gruesa y contundente que nada tiene de vital y ligera, así como la sencillez cromática a base de marrones y grises, creando un efecto apagado que concuerda con el tema que se denuncia en la obra. En definitiva, Murillo bebe de sus propias obras anteriores, para poder hacer un retrato social de la pobreza que asola Sevilla, inspirado al mismo tiempo en obras como *Muchacho espulgando a su perro* de Gerard Terboch (figura 25)⁵⁴.

5.2 *Niños comiendo melón y uvas*

Niños comiendo melón y uvas (figura 26) es una obra que representa a la perfección el tipo de escenas costumbristas que impregnan la obra de Murillo y que, en 1691, ya constaba en el inventario de bienes de Jean-Baptiste Anthoine. En 1698 fue adquirido por Maximiliano Manuel II de Baviera y, desde 1748, permaneció en su residencia de Múnich, hasta que fue trasladado, en 1781, a la Hofgartengalerie. Finalmente, ingresaría en el museo en 1836. Lo cierto, es que es sorprendente el gran número de traslados que sufrió la obra, así como su reventa, lo que nos indica el enorme éxito que debió tener⁵⁵.

El lienzo muestra dos jóvenes desaliñados y sucios amparados bajo un espacio ruinoso, seguramente a las afueras de la ciudad. En la escena, los muchachos no hacen más que darse un festín de uvas y melón mientras se intercambian miradas de un cierto aire pícaro. Si bien el joven mendigo que tratamos con anterioridad nos habla de melancolía y soledad, ahora reina la complicidad de unos delincuentes juveniles, que más que satisfacer sus estómagos del hambre, satisfacen sus ansias de travesuras, viendo el botín como un premio de su astucia. Desde luego, lo que Murillo trata de mostrar en estos personajes no es a unos muchachos marginales, sino a unos pícaros con el suficiente

⁵⁴ Dueñas Arroyo, L. (2020). La figura del niño en escenas de género según Murillo (1617-1682). *Mirabilia Ars* 12 (2020/1), pág. 112-113

⁵⁵ Gaya Nuño, J.A. (1972): *La obra pictórica completa de Murillo*, Barcelona, Editorial Noguer S.A. pág. 88.

ingenio para subsistir por sí solos, cuyas prácticas habituales es hacer de pilluelos para poder alimentarse⁵⁶.

Diego Ángulo achaca la deriva de esta obra a un refrán popular: «En manos de un muchacho al punto el racimo es escobajo». Del mismo modo, pudo ser fuente de inspiración alguna narración de carácter popular, una misma referencia que pudo orientar pocos años después, en 1668, a la decoración de la portería del convento de Santo Domingo de Lima, a razón de la beatificación de santa Rosa. Allí se colocaron diversas figuras que representaban: «a dos jóvenes descuartizando un melón y desgajando dos grandes racimos de uvas a la manera que suelen andar pintados, no sé si aludiendo al cuento de aquellos dos pícaros que andan en ciertas novelas»⁵⁷.

5.3 *La sagrada familia del pajarito*

Por suerte, actualmente conservamos *La sagrada familia del pajarito* (figura 27) en el Museo del Prado, la cual procedía de la colección de Miguel de Espinosa de Sevilla (hacia finales del XVIII).

Nos encontramos ante una de esas famosas escenas religiosas que tienen ese tratamiento especial que las aproxima al costumbrismo. Se trata de un episodio de la infancia de Jesús repleto de un aura de intimidad hogareña. A simple vista, asemeja ser una simple escena doméstica de una familia de lo más común, sin embargo, esconde una gran devoción. A nivel compositivo, es el Niño Jesús y, sobre todo, su padre San José, quienes marcan el punto de partida de la composición y el ritmo de la narración. De hecho, el padre es quien se lleva todo el protagonismo de la obra por la forma en la que invade el lienzo, recordemos que el culto al santo había sido especialmente promovido desde finales del siglo XVI⁵⁸. Este reciente éxito del personaje en la época venía, en gran

⁵⁶ Valdivieso, E. *Op. cit.*, 2010, pág. 226.

⁵⁷ Valdivieso, E. (2002). A propósito de las interpretaciones eróticas en pinturas de Murillo de asunto popular. *Archivo Español De Arte*, 75(300), 353–359. <https://doi.org/10.3989/acarte.2002.v75.i300.318>

⁵⁸ La figura de Santa Teresa de Jesús y su obra fueron fundamentales para al éxito de la devoción hacia el santo. «Y tomé por abogado y señor al glorioso San José y mucho a él. Vi claro que, tanto de esta necesidad como de otras mayores, de perder la fama y el alma, este padre y señor mío me libró mejor de lo que yo lo sabía pedir. No me acuerdo hasta hoy de haberle suplicado nada que no me lo haya concedido» (Santa Teresa de Jesús (1565): *Libro de la vida*, Elejandría, Cap. 6, pág. 31)

medida, gracias a los valores asociados a su figura, como la generosidad o la discreción. En cambio, es sorprendente ver la figura de la Virgen relegada hacia la izquierda, que se dedica a hilar y coser, absorta en su cometido, al contrario que José, que deja momentáneamente sus labores para dedicarle un poco de atención a su hijo⁵⁹. Tanto San José como el Niño se dedican a mostrar un pequeño jilguero al cachorrillo, tratando de captar su atención. Se trata, por lo tanto, de una escena llena de calidez hogareña, completamente anecdótica, que nos muestra la atracción del pintor hacia los pequeños detalles de la vida doméstica, reflejados en el cesto con ropa, los utensilios para hilar de María o la banqueta de carpintero de José.

En cuanto al tema, obviando lo devocional hacia la Sagrada Familia, nos remite a esas ideas tan presentes en la mentalidad holandesa que han sido tratadas en la introducción. Me refiero al sentido del hogar, todo un culto a la vida doméstica, a través del análisis y observación de lo cotidiano que lo rodea, al fin y al cabo, Murillo es hijo de su tiempo. Lo traspassa a este lienzo de la forma más afable y extraordinaria, escogiendo la más acertada de las escenas, el abrazo de la familia nazarena y las ocupaciones que cada uno lleva a cabo.

Tanto en composición como en tema, la obra nos remite a la *Sagrada Familia* de Federico Barocci, también conocida como *La Madonna del gato* (figura 28), de la que Cornelis Cort, en 1577, ejecutó un grabado (figura 29) que pudo haber llegado al pintor sevillano. En este caso, el Niño juega con un pajarillo tratando de captar la atención de un gato, detalle que pudo seducir a Murillo para introducirlo en su obra. Sin embargo, la versión de Barocci centra su atención en la figura de la Virgen y no en la del santo como hace Murillo, estando la versión que nos interesa mucho más arraigada a la mentalidad de la Contrarreforma y al intenso culto por parte de las carmelitas a su figura⁶⁰.

⁵⁹ Valdivieso, E. *Op. cit.*, 2010, pág. 88-89.

⁶⁰ *Id.* Una devoción que culminaría con la redacción de un texto escrito por fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios con el título de *Summario de las excelencias del glorioso S. Joseph, Esposo de la Virgen María* (1597). En él, se ensalza el amor paternal entre José y su hijo, poniendo en valor su protección y refugio, además, alberga números pasajes en los que el padre regalaba pajarillos al Niño.

5.4 *Mujeres en la ventana*

Mujeres en la ventana o *Las gallegas* (figura 30) es una de las obras más significativas en la producción del sevillano, su popularización fue tal que Joaquín Ballester llegó a hacer una estampa en el siglo XVIII, la cual, pudo llegar a inspirar *Maja y celestina al balcón* (figura 31), de Goya. En 1790, el cuadro formaba parte de la colección de Pedro Francisco Luján y Góngora, duque de Almodóvar del Río y, en 1823, se vendió a William A. Court, barón de Heytesbury (embajador británico en Madrid). A este último se lo compraría P. A. B. Widener en 1894, cuyo hijo lo donaría a la National Gallery of Art de Washington en 1942⁶¹.

Una obra que, como veremos en ejemplos posteriores, tiene esa característica relación entre el mundo interior de una vivienda familiar y un exterior de ambiente callejero. Lo que ocurre aquí, es que no podemos observar ese entorno externo, tan sólo vemos la reacción de las dos figuras femeninas que tratan de contener la sonrisa, e intuir que frente a ellas hay un posible caballero que las trata de seducir con desparpajo. Ante los piropos, sus actitudes despreocupadas nos dan a entender que no llevan la vida de cualquier sevillana, la cual se habría escandalizado al instante, por lo que se ha interpretado como dos mujeres que se dedican a la prostitución. Asimismo, el detalle de que ambas mujeres se asomen de tal forma al ventanal no es propio de la actitud de una dama del siglo XVII, debido al sentido del recato, al mirar sin ser vista. En Sevilla, era habitual que se ocultasen tras una celosía o, en otros lugares, tras una cortina. De hecho, podría tratarse de una forma de hacer que el espectador masculino se enfrentase a las repercusiones morales que podría suscitar el encuentro, parece ponerlo a prueba, teniendo la opción de rechazar a la muchacha o caer en la perdición de la tentación sensual⁶². Valdivieso, recurre de nuevo a diversos dichos populares como «Mujer ventanera, parra en el camino» o «Mujer ventanera, uva de calle»; dando a entender que se trata de una

⁶¹ *Ibid.*, pág. 536.

⁶² Portús, J., Cherry, P. y García Felguera, M^a.D. (2001): *Niños de Murillo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, pág. 55-56.

mujer fácilmente accesible, refranes populares que serían la principal fuente de inspiración del pintor⁶³.

5.5 *Cuatro figuras en un escalón*

Cuatro figuras en un escalón, también conocida como *Grupo familiar en el zaguán de una casa* (figura 32), es una obra que pertenece al Kimbell Art Museum de Fort Worth.

La obra representa a un conjunto de cuatro figuras, una madre junto a sus tres hijos, ubicados en la oscuridad de un zaguán, un espacio que funciona como lugar de paso entre la puerta de la calle y el patio interior de una casa. Un espacio muy típico en las viviendas sevillanas que las muchachas aprovechaban en los días más calurosos para llevar a cabo labores de costura y charlar en compañía de otros miembros de la familia, o bien, para observar el bullicioso tránsito de las calles sevillanas. Se trataba de lugares perfectos por estar sombreados, ser amplios y estar un peldaño más abajo del nivel de la calle, en ellos circulaba una corriente muy agradable que hacía más llevadero el tormentoso calor andaluz. Murillo parece querer ubicarnos a nosotros, los espectadores, en el lugar de un caminante que, desde fuera del domicilio, intercambia miradas y muecas con la familia. Este detalle es el que me lleva a rechazar la habitual lectura de que se trate de un burdel, identificando a la madre con una supuesta celestina, su hija como una prostituta y al muchacho como su rufián, siendo el niño un aprendiz cuyo pantalón desgarrado incitaría prácticas pedófilas⁶⁴. En cambio, esta lectura obscena de las nalgas desnudas del niño es mucho más reciente, del momento en el que fueron tapadas con pintura, tratando de cambiar su aparente significado erótico⁶⁵. Por lo tanto, nada tiene que ver el tema de la obra, con este tipo de lectura, sino que se acerca más a la amable representación de una familia en un zaguán. En primer lugar, por la involucración del

⁶³Valdivieso, E. *Op. cit.*, 2010, pág. 229.

⁶⁴*Ibid.*, pág. 228.

⁶⁵Portús, J., Cherry, P. y García Felguera, M^a.D. *Op. cit.*, 2001, pág. 56. Claire Barry, jefe del departamento de restauración de Kimbell Museum de Fort Worth, fue quién dio información acerca de la repintada del pantalón del muchacho. El añadido de finales del XIX o principios del XX se desprendió casi sin dificultades con el barniz durante una limpieza.

artista con la moral católica, el contexto profundamente cristiano y, consecuentemente, restrictivo hacia temas pecaminosos u obscenos de la Sevilla de aquel momento.

Por el contrario, la razón de los ropajes desgarrados del niño nos podría llevar a sus obras de temática infantil anteriores, mostrando simplemente un niño pícaro y juguetón que se ha podido caer por la calle causando la abertura de su ropa, puesto que sus compañeros de escena no dan señal alguna de indumentaria humilde o en mal estado.

En definitiva, se trata de un episodio divertido, el hijo mayor se ríe, tal vez del espectador al que mira fijamente tras el zaguán, su hermana, en cambio, hace una mueca a modo de desaprobación, por temor de que el objeto de burla tome represalias. Por su parte, la madre se dedica a despiojar al más pequeño de la casa, aunque pendiente de las mofas del mayor, mira con seriedad hacia al espectador, tal vez pidiendo paciencia. Una escena familiar que puede recordarnos a obras de Adrien van Ostade, donde la humildad campesina y la pobreza se visten de un ambiente apacible, al igual que los interiores familiares que rebosan la idea de hogar como en *Interior with a Peasant Family* (figura 33)⁶⁶. Aunque autores como Jonathan Brown, defendiendo el contenido sexual del lienzo, se apoyan un posible precedente en la obra de Michiel Sweerts, *Roman Street Scene* (figura 34)⁶⁷. En cambio, Peter Cherry se muestra partidario de una lectura mucho más amable, la habitual en la obra de Murillo, sugiriendo una mirada protectora en la anciana que se dedica a despiojar al niño, sosteniendo una teoría semejante a la que hemos tratado con el lienzo⁶⁸.

5.6 Niños jugando a los dados

Niños jugando a los dados (figura 35) es una obra que se sitúa en torno a 1670 y 1680, estando muy próxima al estilo de *Dos niños comiendo tarta de manzana* (figura

⁶⁶ Mugnaini, E. (2002). Bartolomé Esteban Murillo: La exploración de las influencias que formaron su representación de la gente. *Undergraduate Review* 14 (2002/6) pág. 5-6.

⁶⁷ Brown, J. (1982): Murillo, pintor de temas eróticos: una faceta inadvertida de su obra, *Goya: revista de arte*, Nº 169-171, pág. 35-43. *Street Scene* mostraría una prostituta rodeada de sus clientes junto con su proxeneta sosteniendo la cabeza de un niño en su regazo.

⁶⁸ Brook, X. y Cherry, P. (2001): *Murillo: Scenes of Childhood*, Múnich Dulwich Picture Gallery, pág. 104-105.

36); de hecho, el muchacho de rizados dorados que observamos en ambas parece la misma persona. En cuanto a la procedencia del lienzo, se sabe que, en 1698, formaba parte de la colección de Gisbert van Ceulen, en Amberes y que, hacia 1710, fue adquirido por Maximiliano III de Baviera, pasando por distintas residencias hasta finalizar su ubicación en el Alte Pinakothek de Múnich⁶⁹.

En el caso que nos concierne, los compañeros se dedican a jugar a los dados, una práctica que estaba prohibida por las ordenes municipales de Sevilla⁷⁰, cosa que no parece importarle a los jovencuelos a los que Murillo no condena en absoluto. El pintor no ve, en cambio, maldad alguna en los jóvenes que pretenden entretenerse, desaparece el contenido moralizante para dar paso a una escena llena de inocencia, donde unos pobres niños se sumergen en las más frías banalidades, dejando a un lado su situación precaria.

Mas allá del contenido, es interesante esa especie de atmosfera ligera tan similar a la de *Dos niños comiendo tarta de manzana*. La obra se impregna de luces cálidas que envuelven la escena, cuyo telón de fondo es una naturaleza afable y recóndita. El artista concibe un lugar alejado, casi bucólico por las ruinas de la derecha, que comienzan a ser invadidas por la hiedra. El cuadro es armonía en su totalidad, nos muestra un Murillo rotundo en su personalidad pictórica, repleto de serenidad y delicadeza, acompañada de los juegos cromáticos a base de grises, blancos y ocre que contrastan con los colores llamativos de los limones que alberga la cestilla de mimbre. La oposición entre tema y composición es palpable, unos pillos que, por su vestimenta holgada y su calzado destruido, revelan su condición social humilde, añadido a que comenten una actividad prohibida. Por el contrario, la composición parece presentarnos a unos angelitos que disfrutan de su compañía, despreocupados ante la vida, rodeados de un aura de felicidad irreal⁷¹. Este tipo de obras de temática infantil, de niños desamparados, ubican su precedente en el mismísimo retrato de la sociedad sevillana, influido por obras como

⁶⁹ Valdivieso, E. *Op. cit.*, 2010, pág. 552.

⁷⁰ *Ibid.*, pág. 232-233: la actividad de jugar a los dados fue prohibida a causa de la gran cantidad de revueltas, discusiones e incluso navajazos que conllevaba. Rodrigo Caro, en ese mismo señalaba lo dañino de la actividad mediante un refrán: «Lo mejor de los dados es no jugarlos».

⁷¹ *Id.*

Landscape with Morra Players, de Pieter van Laer (figura 37), aunque otorgándole una visión más amable y optimista de la niñez en el caso del sevillano⁷².

5.7 *La abuela espulgando al nieto*

La abuela espulgando al nieto (figura 38) es una pintura conservada en la Alte Pinakothek de Múnich que fue adquirida al comerciante Franz Joseph von Dufresne en 1768 y, posteriormente comprada por Maximiliano III de Baviera. Desde 1770, permaneció en el castillo de Schleissheim, ya en 1781, el lienzo se ubicaba en la Hofgartengalerie de Múnich, pasando a la Pinacoteca en 1836⁷³.

Una obra en la que se desarrolla una escena hogareña, que tiene como telón de fondo una destartalada y humilde morada donde encontramos, destacados por la luz que penetra de la ventana de la izquierda, a una anciana y a su nieto. De nuevo, el espacio y el ambiente nos hablan de una familia de escasos recursos, sin embargo, estos se preocupan por la higiene, subsistiendo con dignidad a pesar de los obstáculos. De hecho, a pesar de la evidente pobreza, la estancia nos resulta de lo más acogedora, quiere ser familiar y cálida. Por supuesto, Murillo cumple ese objetivo de darle una sensibilidad enternecedora, colocando un perrillo que juega con el muchacho que come pan despreocupadamente. Además, la abuela ha hecho una pequeña pausa en su labor de hilar para cuidar el aseo de su nieto, colocándolo en su regazo y tratando de combatir la habitual plaga de piojos. Para otorgarle un ambiente más hogareño y afable, el cuarto se llena de enseres que lejos de agobiar la atmósfera, le proporcionan dignidad y calidez. Lo vemos en el huso que la anciana posa sobre la banquetta, en el paño revuelto y la pequeña jarra de barro colocada sobre la mesa, bajo la desvencijada ventana, así como el cántaro que se encuentra al pie de esta⁷⁴.

Posiblemente, este tipo de escenas humildes y a la vez tan apacibles subrayen dichos populares como: «Niño enfermo, no cría piojos». Por otro lado, a este tipo de obras se le ha querido achacar cierto contenido erótico por diversas alusiones: la aparición del

⁷² Brook, X. y Cherry, P. *Op. cit.*, 2001, pág. 132.

⁷³ Gaya, J.A. *Op. cit.*, 1972, pág. 107.

⁷⁴ Valdivieso, E. *Op. cit.*, 2010, pág. 226-227.

huso de hilar, el cántaro y la jarra, o la propia actividad de despiojar al niño. Más lejos de eso, concuerdo en el hecho de que se trata en una exaltación de la vida doméstica, poniendo en valor la sencillez de la vida y la sociedad mundana. Por último, *La abuela espulgando al nieto* podría derivar directamente de la iconografía holandesa, ejemplo de ello es *Vieja espulgando a un niño* de Quirijn van Brekelenkam (figura 39), dando, en el caso de Murillo, una visión mucho más entrañable, cercana y cálida a pesar del estado de pobreza, tal vez fruto de su propia experiencia en el hogar, pues provenía de una familia de catorce hermanos y siendo padre de nueve hijos⁷⁵

⁷⁵ Portús, J., Cherry, P. y García Felguera, M^a.D. *Op. cit.*, 2001, pág. 41-42.

6 Conclusiones

Debo matizar, en primer lugar, el supuesto desprestigio de la pintura costumbrista. Uno de los principales objetivos era el de indagar en las causas de su ausencia en nuestro país. Lo cierto es que no siempre fue así, como hemos podido comprobar en los ejemplos tratados, muchos de ellos eran comprados por importantes personajes de la nobleza española. Sin embargo, con el tiempo, pasaban de comprador en comprador y de localidad en localidad hasta acabar en nuestros países vecinos. Entonces, nos percatamos de que la mentalidad que la anula se ha extendido a lo largo de los siglos, desplazando a las escenas de género a un papel poco interesante para la pintura. Tanto es así, que este pensamiento llega hasta la actualidad. Lo que triunfa, son las escenas llenas de misterio, de enigmas, de preguntas que los barroquistas tratan de revelar a los espectadores deseosos de nuevas teorías sobre *Las meninas* o *La venus del espejo*. Los famosos retratos cortesanos de Velázquez triunfan ante las especulaciones de la psicología y la personalidad de los representados. Reduciendo su trayectoria costumbrista a lo bufonesco y a una mera etapa de transición poco agraciada. Por su parte, Murillo se presenta como un pintor ideal para la pintura religiosa, otorgando su bondad y delicadeza a su prolífica producción de vírgenes y santos. En cambio, sus escenas profanas son a menudo tachadas de fantasiosas y excesivamente optimistas; a las que, frecuentemente, se quiere ver en ellas un contenido pecaminoso u obsceno.

Sin embargo, se ha demostrado que lo profano y la calidad técnica van de la mano, que hasta el mismísimo Aguador está repleto de enigmas sin resolver. En los últimos años, autores como Valdivieso o Fernando Checa, han puesto valor en lo cotidiano, que tanto condujo a nuestros pintores hacia la excelente maestría. Con ayuda de la influencia italiana y su “*pittura ridicola*”, con la *bambocciata* y, por supuesto, con la imprescindible inspiración que generan las estampas y grabados flamencos, Velázquez y Murillo exploran el único género que les permite avanzar hacia la conquista del naturalismo. Para ello, el propio ambiente de la ciudad y sus gentes les sirve de inspiración, dejando constancia de las dificultades que traspasa Sevilla.

Asimismo, se ha comprobado la determinante influencia que ejerce la literatura en el género costumbrista. Desde la picardía de los protagonistas del *Guzmán de Alfarache* o de *La Vida de Lazarillo*, hasta sus personajes más secundarios, recordemos, por ejemplo, *La vieja friendo huevos*. Es decir, hasta los episodios más insignificantes de la narrativa pueden inspirar a nuestros artistas a crear, a absorber la esencia de lo común que transforman en aquello digno de ser representado. Es, entonces, cuando entra en juego el concebir a la gente de a pie como verdaderos actores, cuyo papel es interpretar sus propias vidas, ahora dignificadas para decorar los mejores salones de la alta nobleza. El teatro hace acto de presencia en las vidas de la sociedad barroca, empapa hasta la personalidad del más humilde muchacho. Las fiestas, las risas, el trabajo, la higiene personal o la compañía familiar se trasladan al lienzo, el cual sirve de escenario. Los refranes populares, por su parte, parecen un guion a interpretar, siendo, en ocasiones, el germen de inspiración de obras de gran calidad. La teatralidad se haya en la propia alma de la gente, que trata de otorgar emociones fuertes a sus vidas a pesar de las circunstancias. Los personajes comienzan a traspasar los límites del cuadro para dirigirse al espectador, cara a cara, intercambiando innumerables miradas risueñas, en ocasiones, reflexivas, transmitiendo sentimientos sin necesidad de palabras, he ahí donde reside la magia de la pintura barroca.

Además, a pesar de la poca estima que tiene el género costumbrista hoy en día, podemos concluir que, en el siglo XVII, esto no era del todo así. Tal vez no contaba con la relevancia de la pintura religiosa y, por supuesto, tampoco con el prestigio del retrato, en cambio, sí era el mayor disfrute para los expertos. No me refiero tan solo a los propios artistas que efectuaban las obras, sino a todos aquellos compradores que supieron mirar con buenos ojos al género y a la calidad técnica que conllevaba. Un género que traspasaba los insufribles límites de los encargos, los símbolos reales y las iconografías cristianas. El género costumbrista se muestra único y libre para experimentar, para crear, para indagar en nuevos pretextos de la pintura. El perfecto ejemplo de alarde genuino que se muestra tras una gota que rebosa del cántaro, tras el aceite chispeante y tras una mesa repleta de alimentos de apetecibles texturas. Un género que sirve, a su vez, como testimonio de una realidad desconcertante para un supuesto siglo de esplendor y bonanza

económica. Aunque quizá dicha riqueza sea una cuestión relativa que fácilmente se desmiente si observamos los cuadros de temática infantil de Murillo.

Más allá de las conclusiones, quisiera citar algunos contratiempos que me surgieron por el camino. Como ya comentaba en al inicio de la investigación, uno de los mayores problemas era la falta de información y es que, en gran parte de los catálogos y monografías, se dan unas vagas pinceladas hacia esta variante de la pintura. Salvo en casos excepcionales como el de Luque Teruel, la mayoría de los autores no profundizaban en absoluto en las razones que llevaron a dichos artistas a cultivar temas profanos como el costumbrismo, aunque si disponemos de gran variedad de artículos dedicados a obras muy concretas. En Velázquez, el costumbrismo suele tomarse como una simple etapa de transición, lo cual es un error, puesto que su interés hacia el género era enorme. Puede que esta concepción nazca en la dejadez de la pintura de género con el paso de los años, sin embargo, recordemos que una vez que es nombrado pintor de cámara, pasa a tener grandes responsabilidades y, consecuentemente, menos tiempo, a pesar de que sí se permite indagar en temas mitológicos.

Por el contrario, Murillo se muestra constante en su trayectoria costumbrista, teniendo gran número de ventas: «La pintura de género de Bartolomé Esteban Murillo fue enormemente apreciada por estos colectivos acaudalados. Así, en 1673, se sabe que un comerciante de Ámsterdam, Peter Wouter, ya poseía uno de estos lienzos con temática de mendigos. Otro hombre de negocios procedente de la misma ciudad, J. B. Anthoine dejaba a sus herederos a su muerte un original y dos copias del pintor sevillano»⁷⁶. Asimismo, en el caso de este último, desde 2001, se le han dedicado varias obras a su producción profana por el enorme afecto que hay a su temática infantil, además de la exposición *Niños de Murillo*, ya mencionada al comienzo de la investigación. De hecho, autores como Peter Cherry o Javier Portús desmienten todo contenido obsceno que con frecuencia ha relegado esta vertiente de su obra.

⁷⁶ Moreno Mendoza, A. (1999): *El pintor en la sociedad andaluza del Siglo de Oro*, Sevilla, Junta de Andalucía pág. 108-109.

En definitiva, todo es bastante relativo al hablar de pintura costumbrista, aunque nadie puede negar la calidad de esta. De hecho, invito a cualquier curioso que se quiera iniciar en la pintura barroca a que su primera parada sea en esta variante, la imprescindible para entender la moda emergente del naturalismo de la época. Lejos de la solemnidad de los reyes y duques, de los santos y los milagros, se encuentra la compasión y amabilidad de los muchachos de Murillo y la exquisitas y estáticas escenas del joven Velázquez, que no tienen nada que envidiar.

7 Bibliografía

7.1 Fuentes

Anónimo (2022): *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades*, [Primera edición de 1554], Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Tratado primero. www.cervantesvirtual.com

Carducho, V. (1633): *Diálogos de la pintura*, edición de 1865, Madrid.

Justi, C. (1999): *Velázquez y su siglo*, [Primera edición de 1888] San Sebastián de los Reyes, Madrid, Ediciones ISTMO.

Platón (1999): *Diálogos IX, Leyes*, libros VII-XII, 816 de, (edición de LISI, Francisco), Madrid, Gredos.

Santa Teresa de Jesús (1565): *Libro de la vida*, Elejandría. <https://www.elejandria.com/libro/el-libro-de-la-vida/santa-teresa-de-jesus/1827>

Stirling-Maxwell, W. (1855): *Velázquez and his Works*, Londres.

7.2 Estudios

Álvarez-Garcillán, M., Finaldi G. y otros (2016): *Velázquez, Murillo, Sevilla*, Sevilla.

Arellano, I. (1999): *La comedia de capa y espada*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Brook, X. y Cherry, P. (2001): *Murillo: Scenes of Childhood*, Múnich, Dulwich Picture Gallery.

Brown, J (1986): *Velázquez, Pintor y Cortesano*, Madrid, Alianza Editorial.

Brown, J. (1982): Murillo, pintor de temas eróticos: una faceta inadvertida de su obra, *Goya: revista de arte*, N° 169-171, pág. 35-43.

Checa, F. (2008): *Velázquez. Obra completa*, Barcelona, Electa.

Dueñas Arroyo, L. (2020). La figura del niño en escenas de género según Murillo (1617-1682). *Mirabilia Ars* 12 (2020/1).

Gallego, J. (1994): *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, EXCMA. Diputación Provincial de Sevilla.

Gallego, J. (1969): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Aguilar.

García Cárcel, R. (1996): *La Cultura del Siglo de Oro: Pensamiento, arte y literatura*, Madrid, Historia 16.

Gaya Nuño, J.A. (1972): *La obra pictórica completa de Murillo*, Barcelona, Editorial Noguer S.A.

Hervás Crespo, G. (2019): *Figuras ridículas: la pintura de género en España en el siglo XVII* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid], Repositorio Institucional de UCM: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/59358/>

Luque Teruel, A. (1998): *Adminículo a la comprensión de Velázquez*, Sevilla, Caja San Fernando.

Méndez Rodríguez, L. (2005): *Velázquez y la cultura sevillana*, Sevilla, Universidad de Sevilla y Fundación Focus-Abengoa.

Moreno Mendoza, A. (1999): *El pintor en la sociedad andaluza del Siglo de Oro*, Sevilla, Junta de Andalucía.

Moreno Mendoza, A. (1997): *Mentalidad y pintura en la Sevilla del Siglo de Oro*, Madrid, Electa.

Mugnaini, E. (2002). Bartolomé Esteban Murillo: La exploración de las influencias que formaron su representación de la gente. *Undergraduate Review* 14 (2002/6).

Navarrete Prieto, B. (2017): *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra.

Pérez Sánchez, A. y Navarrete Prieto, B. (2006): *De Herrera a Velázquez*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Portús, J., Cherry, P. y García Felguera, M^a.D. (2001): *Niños de Murillo*, Madrid, Museo Nacional del Prado.

R. Bass, L. (2008): *The Drama of the Portrait, Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, The Pennsylvania State University.

Todorov, T. (2013): *Elogio de lo cotidiano*, Barcelona (España), Galaxia Gutenberg.

Valdivieso, E. (2002). A propósito de las interpretaciones eróticas en pinturas de Murillo de asunto popular. *Archivo Español De Arte*, 75(300), 353–359.
<https://doi.org/10.3989/aearte.2002.v75.i300.318>

Valdivieso, E.; Otero, R. y Urrea, J. (1980): *Historia del Arte Hipánico.: IV. El Barroco y el Rococó*, Madrid, Editorial Alhambra.

Valdivieso, E. (2010): *Murillo, Catálogo razonada de pinturas*, Madrid, Ediciones el Viso.

7.3 Recursos web

- Alte Pinakothek: <https://www.pinakothek.de/es>

- Gemäldegalerie de Berlín:

<https://www.smb.museum/en/museums-institutions/gemaeldegalerie/home/>

- Hermitage Museum: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/>

- Kimbell Art Museum: <https://kimbellart.org/maya-gods>

- National Gallery: <https://www.nationalgallery.org.uk/>

- National gallery of Art: <https://www.nga.gov/>

- National Gallery of Ireland: <https://www.nationalgallery.ie/>

- Museo de Bellas Artes de Sevilla:

<https://www.museosdeandalucia.es/web/museodebellasartesdesevilla>

- Museo del Prado Web: <https://www.museodelprado.es/>
- Museo Louvre: <https://www.louvre.fr/es>
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.6 en línea]. <https://dle.rae.es/>
- Rijksmuseum Web: <https://www.rijksmuseum.nl/es/visit>
- The Metropolitan Museum of Art: <https://www.metmuseum.org/>

8 Anexo fotográfico



Figura 1: *Capricho arquitectónico*, Viviano Codazzi, Galería Uffizi, Florencia.

73 x 98 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 2: *Bamboccianti o «bentvueghels» en una taberna romana*, Pieter van Laer (ca. 1625), Gemäldegalerie de Berlín. 20,3 cm x 25,8 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 3: *Ezeldrijvers bij een Italiaanse ruïne*, Jan Asselijn (ca. 1650), Rijksmuseum, 67 x 82 cm. Recuperado de Google Arts & Culture.



Figura 4: *Donna che lava i piatti*, Giuseppe Maria Crespi (ca. 1712), Galería Uffizi, Florencia, 57 x 43 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 5: *San Jerónimo*, Juan Martínez Montañés (1609), Monasterio de San Isidro del Campo de Santiponce, 160 cm (altura). Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 6: *Cristo en casa de Marta y María*, Diego Velázquez (1618), National Gallery, 60 x 103,5 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 7: *Retrato de Pacheco y su mujer*, Francisco Pacheco (ca. 1610), Museo de Bellas Artes de Sevilla. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 8: *Cristo en casa de Marta y María*, Joachim Beuckelaer (1568), 126 x 243 cm. Recuperado de Web Museo del Prado.



Figura 9: *Cristo en casa de Marta y María*, Pieter Aertsen (1552), Museo Kunsthistorisches, Viena, 60 x 101,5 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 10: *La vieja friendo huevos*, Diego Velázquez (1618), National Gallery, Escocia, 100,5 x 119,5 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 11: *El Aguador de Sevilla*, Diego Velázquez (ca. 1620), Apsley House, Londres, 106,7 x 81 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 12: Ilustración de la obra *Romanorum imperatorum effigies* de Cavallieris (1592). Foto escaneada de *Velázquez y la cultura sevillana* de Luis Méndez.



Figura 13: *Tres hombres a la mesa (El almuerzo)*, Diego Velázquez (ca. 1617), Museo del Hermitage, San Petersburgo, 108,5 x 102 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 14: *Tres músicos*, Diego Velázquez (1617-1618), Gemäldegalerie, Berlín, 87 x 110 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 15: *Jugadores de cartas*, Caravaggio (1595), Museo de Arte Kimbell, Fort Worth, 99 x 107 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 16: *Vendedora de frutas*, Vincenzo Campi (1580), Pinacoteca di Brera, Milán, 145 x 215 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 17: *Puesto de caza, fruta y verduras* o *Escena de mercado*, Juan Esteban de Úbeda (1606), Museo Provincial de Bellas Artes, Granada, 128 x 167 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 18: *Escena de cocina*, Pieter Aertsen (1560-1565), Rijksmuseum, Ámsterdam 92 x 215 x 7,5 cm. Recuperado de Web Rijksmuseum.



Figura 19: *Dos hombres a la mesa*, Diego Velázquez (1622), Apsley House, Londres, 64,5 x 105 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 20: *La cena de Emaús (La mulata)*, Diego Velázquez (1618-1622), National Gallery, Dublín, 55 x 118 cm. Recuperado de Wikimedia Commons



Figura 21: *San Sebastián atendido por Santa Irene*, Francisco Pacheco (1616), perteneció a la Capilla de la Hermandad de las Ánimas, 292 x 216 cm.



Figura 22: Grabado hecho por Jacob Matham de la obra *Cena de Emaús* de Pieter Aertsen (ca. 1603), Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 24,2 x 32 cm.
Recuperado de Web THE MET.



Figura 23: *Joven mendigo*, Bartolomé Esteban Murillo (ca. 1650), Museo Louvre, París, 137 x 100 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 24: *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres*, Bartolomé Esteban Murillo (1645-1646), Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 25: *Niño espulgando a su perro*, Gerard Ter Borch (1655), 27 x 34 cm. Recuperado de Liveauctioneers.



Figura 26: *Niños comiendo melón y uvas*, Bartolomé Esteban Murillo (ca. 1650), Alte Pinakothek, Múnich, 145,6 x 103,6 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 27: *La Sagrada familia del pajarito*, Bartolomé Esteban Murillo (c. 1655), Museo del Prado, Madrid, 144 x 188 cm. Recuperado de Web Museo del Prado.



Figura 28: *La Madonna del gato*, Federico Barocci (ca. 1575), National Gallery, Londres, 112,7 x 92,7 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 29: *Sagrada Familia*, Cornelis Cort (1577). Recuperado de Academia Colecciones.



Figura 30: *Mujeres en la ventana*, Bartolomé Esteban Murillo (1665-1675), National Gallery of Art, Washington D. C., 125 x 104 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 31: *Maja y Celestina al balcón*, Francisco Goya (1808-1812), Colección B. March, Palma de Mallorca, 166 x 108 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 32: *Cuatro figuras en el escalón*, Bartolomé Esteban Murillo (1655-1660), Museo Arte Kimbell, Fort Worth, 109,9 x 143,5 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 33: *Interior with a Peasant Family*, Adriaen van Ostade (1647), Museum of Fine Arts, Budapest, 43,1 x 36,5 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.

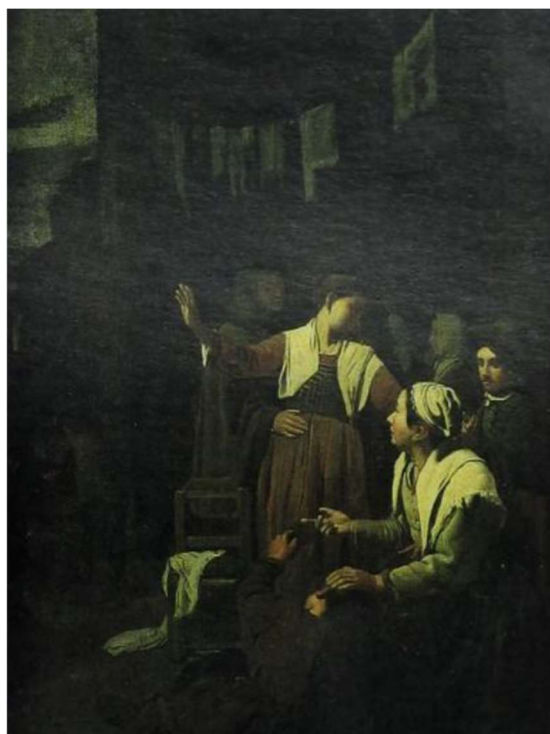


Figura 34: *Street Scene*, Michiel Sweerts (ca. 1645), Rome Galleria dell'Accademia Nazionale di San Luca, Roma, 66 x 49 cm. Recuperado de Brook, X. y Cherry, P. (2001): *Murillo: Scenes of Childhood*, pág. 37.



Figura 35: *Niños jugando a los dados*, Bartolomé Esteban Murillo (ca. 1675), Alte Pinakothek, Múnich, 145 x 108 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 36: *Dos niños comiendo tarta de manzana*, Bartolomé Esteban Murillo (1670-1675), Alte Pinakothek, Múnich, 123 x 102 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.



Figura 37: *Landscape with Morra Players*, Pieter van Laer (1636-1637), Museum of Fine Arts, Budapest, 33,3 x 47 cm. Recuperado de Museum of Fine Arts, Budapest.



Figura 38: *Abuela espulgando al nieto*, Bartolomé Esteban Murillo (1670-1675), Alte Pinakothek, Múnich, 147 x 113 cm. Recuperado de Wikimedia Commons.

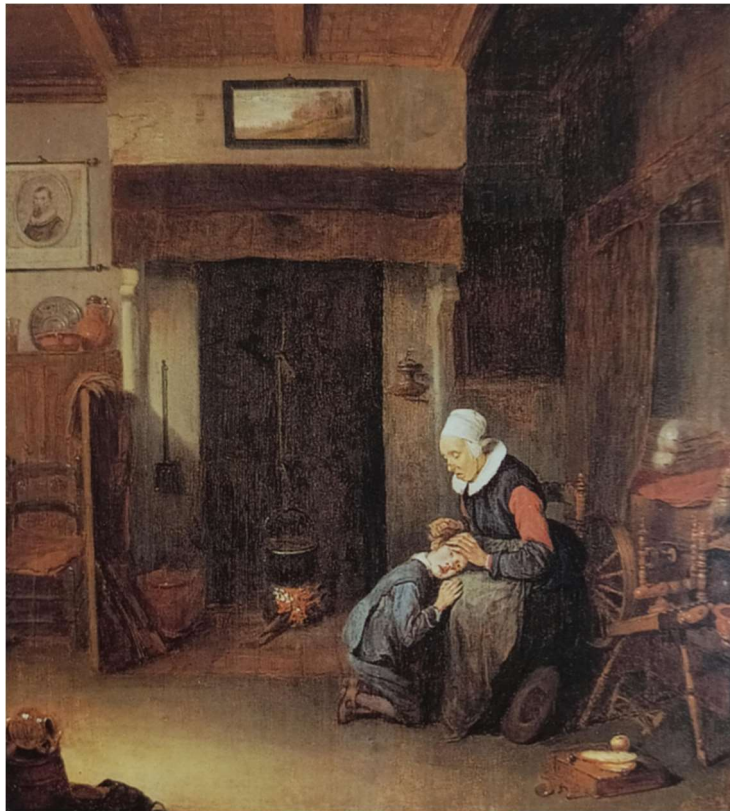


Figura 39: *Vieja espulgando a un niño*, Quirijn van Brekelenkam (después de 1622-hacia 1669), Stedelijk Museum, Leiden, 57 x 53 cm. Recuperado de Portús, J., Cherry, P. y García Felguera, M^a.D. (2001): *Niños de Murillo*, pág. 42.