



Murillo, excelentísimo

Murillo, *excelentísimo*

Exposición divulgativa en los museos de Andalucía
(diciembre de 2018 - mayo de 2019)

Museo de Almería
Museo de Cádiz
Museo de Bellas Artes de Córdoba
Museo de Bellas Artes de Granada
Museo de Huelva
Museo de Jaén
Museo de Málaga



Índice

Esta publicación se edita con motivo de la exposición divulgativa «Murillo, *excelentísimo*», celebrada del 3 de diciembre de 2018 al 20 de mayo de 2019 en los museos de Andalucía, dentro de los actos conmemorativos del IV centenario del nacimiento de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) y de la exposición del Museo de Bellas Artes de Sevilla, «Murillo, IV centenario».

Edita:
JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura
© De la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura
© De los textos, los autores
© De las fotografías: según créditos fotográficos

Impresión: Egondi Artes Gráficas

D.L.: SE-2246-2018

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea electrónico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo y expreso del editor.

Impreso en España - Printed in Spain

Murillo, <i>excelentísimo</i>	5
Vida.....	7
Ingenio.....	13
<i>El esfuerzo y la gracia</i>	21
Convicciones	25
<i>Murillo y el poder de sus imágenes</i>	31
Contextos.....	35
<i>Nombres propios</i>	43
Bibliografía seleccionada.....	47
Texts.....	48
Créditos.....	56



Bartolomé Esteban Murillo, *Autorretrato con golilla*, h. 1650-1655. Óleo sobre lienzo, 107 x 77,5 cm. The Frick Collection, Nueva York.

Murillo, *excelentísimo*

Desde que se editara en 1683 en Núremberg, un año después de su fallecimiento, la primera biografía de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), los juicios emitidos durante cuatro siglos sobre el pintor han quedado anclados a la *excelencia* de su propuesta artística. Así lo califica Joachim von Sandrart en la mencionada publicación, «hombre, por su ejemplo y por sus méritos, *excelentísimo*», convirtiéndose en el artista español más conocido en toda Europa, acompañando a su pintura elogios que perduran hasta nuestros días.

Sin embargo, indicar exclusivamente la *excelencia* de una obra artística, describirla o adjetivarla, no parece la mejor forma de conocerla, ya que el entendimiento puede quedar marcado por juicios subjetivos ajenos, variables en cada momento y época. Este proyecto divulgativo, vinculado a la selección de obras efectuada por el Museo de Bellas Artes de Sevilla para la exposición *Murillo. IV centenario* (28 de noviembre de 2018 - 17 de marzo de 2019), conmemorativa del nacimiento del pintor, pretende analizar algunos factores objetivos que demuestran la secular *excelencia* de Murillo, ampliando el eco expositivo en los distintos museos de Andalucía.

A partir de cuatro secciones interrelacionadas, *Vida, Ingenio, Convicciones y Contextos*, se analizan transversalmente algunos rasgos de la memoria que perdura de Murillo, la capacidad de abstracción y técnica del artista, las ideas que subyacen y se adhieren a sus pinturas y, por último, los entornos sociales con los que se relaciona durante su producción, de tal manera que con estas herramientas el visitante pueda caminar con reposo e independencia junto a algunas reproducciones de sus obras, *redescubriendo* a un pintor a veces sepultado por una fama que ha trascendido generaciones y fronteras.

En cualquier caso, no es el objetivo ni la meta de esta concisa exposición divulgativa convencer al espectador de la *excelencia* de Murillo, sino simplemente y, quizás más importante, suministrar algunos argumentos que permitan la elaboración de juicios propios, profundizando el visitante, si así lo desea, en la experiencia estética de los originales de la muestra conmemorativa o conservados en los museos de todo el mundo.



Bartolomé Esteban Murillo, *Autorretrato con valona*, h. 1670. Óleo sobre lienzo, 122 x 107 cm. The National Gallery, Londres.

Vida

Murillo nace en Sevilla, a finales de diciembre de 1617, en una familia acomodada, aunque con apenas nueve años queda huérfano, aliviando la pérdida parental con la herencia recibida de las casas natales y la tutela de su hermana y cuñado. De esta manera, Murillo va a conocer las ventajas de la *empresa familiar barroca*, un tejido de relaciones, afinidades, ayudas y protección de unos con otros, formalizadas de manera protocolizada, que aborda los proyectos, vicisitudes, contingencias y amenazas de la pobreza con una ambición colaborativa.

A la respetable edad de veintiocho años y tras el éxito obtenido con los primeros encargos, Murillo contrae matrimonio con Beatriz de Cabrera (1622-1663), del que nacerán diez hijos, todos apadrinados por personajes principales de la ciudad, sobreviviendo a la muerte del pintor solo tres, circunstancia vital trágica que paradójicamente no se traslada a su pintura, siempre abierta al sosiego y a la esperanza. Sin retomar nueva vida marital, algo inusual en la época, Murillo se vuelca en el trabajo artístico de forma desenfrenada, coincidiendo con su época más madura de la década de los sesenta, cuando desarrollará los encargos más conocidos de la iglesia de Santa María la Blanca, conventos de San Agustín y Capuchinos, catedral o hermandad de la Santa Caridad.

En toda su trayectoria, se observan los esfuerzos por el cuidado familiar a través de diversas actuaciones que aminoraran los riesgos de la pobreza, sustentadas en los importantes ingresos económicos recibidos a lo largo de su vida, ya sea por la actividad artística, obteniendo precios hasta ahora desconocidos, gracias a la excelencia y exclusividad de su pintura, ya por la gestión del patrimonio familiar y las oportunidades del comercio americano, invirtiendo parte de su capital en aprovisionar navíos o enviar mercaderías y consumibles. Estas acciones mercantiles permiten a Murillo acercarse a influyentes familias como los Neve, Mañara, Omazur o Van Belle, algunos protagonistas de retratos o comitentes de encargos públicos y privados.

En los dos autorretratos conservados de Murillo, acción creativa y género artístico perteneciente a la esfera más íntima, alejada de los convencionalismos del retrato de encargo, advertimos la intencionalidad en la utilización del engaño o trampantojo, demostrando no solo el alto grado de perfección técnica, sino la propia estima como hacedor de artificios ilusionistas. Su prestigio y fama en vida se acrecienta con su fallecimiento en Sevilla en 1682, grabándose a partir de estos momentos diversas estampas que recogen o interpretan su imagen como personaje histórico.

La primera, basada en el *Autorretrato con valona*, fue encargada en Amberes por el comerciante Nicolás Omazur (1641-1698) al grabador Richard Collin (1626 - h. 1697), con una intencionalidad de homenaje al admirado artista, a través de un medio, el grabado, común en el mundo flamenco y de escaso reconocimiento en España. Fue adaptado en 1683 para la *Academia nobilissima artis pictoriae* de Joachim von Sandrart (1606-1688), acompañado de una breve biografía fabulada de Murillo. En el siglo XVIII, se abrirán distintas estampas, como la de Juan Bernabé Palomino (1692-1777), grabador de cámara y primer director de Grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, con una importante difusión si juzgamos su utilización en un lienzo de Pedro de Acosta († 1756). En las abiertas por Benedetto Eredi (1750-1812) y Manuel Alegre (1768-1815), se asocia respectivamente al pintor con la ciudad de Sevilla y con el símbolo del aprendizaje académico, como fundador en 1660 de la Academia del Arte de la Pintura. Otras, como la de Henry Adlard (1828-1869), ya se incluyen en libros y revistas ilustradas europeas y americanas.

Por otra parte, la pintura de Murillo se encuentra en el origen de la protección patrimonial en España, conciencia despertada a partir de la creación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1744, foro ilustrado de denuncia del notable perjuicio que padece la nación con las numerosas exportaciones, solicitando a Carlos III en 1761 medidas de protección similares a las de otros pueblos cultos. Estas primeras actuaciones llegaban tarde para muchas obras, caso del *Autorretrato con valona*, cuya temprana salida de España, hacia 1772, no se vio impedida por ninguna normativa. Sin embargo, en el primer tercio del siglo XIX el *Autorretrato con golilla* sí estaba protegido por la incipiente legislación, con normas específicas que prohibían la exportación de pinturas de Murillo, provocando que las ventas se hicieran con sigilo o fueran acompañadas de argucias como la realización de copias que ocultaran las transacciones de los originales. Estas pérdidas se vieron agravadas por el expolio napoleónico y las primeras desamortizaciones, por otra parte, mecanismos de formación de los museos públicos que hoy conocemos.



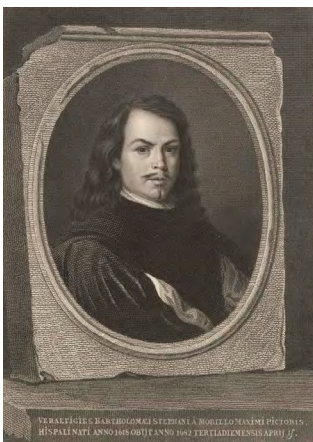
Richard Collin, *Bartholomeus Morillus Hispalensis*, 1682. Aguafuerte, 40,5 x 28,5 cm.



Benedetto Eredi, *Bartolomeo Murillo, pittore di Siviglia*, h. 1775. Grabado, 30 x 22,5 cm.



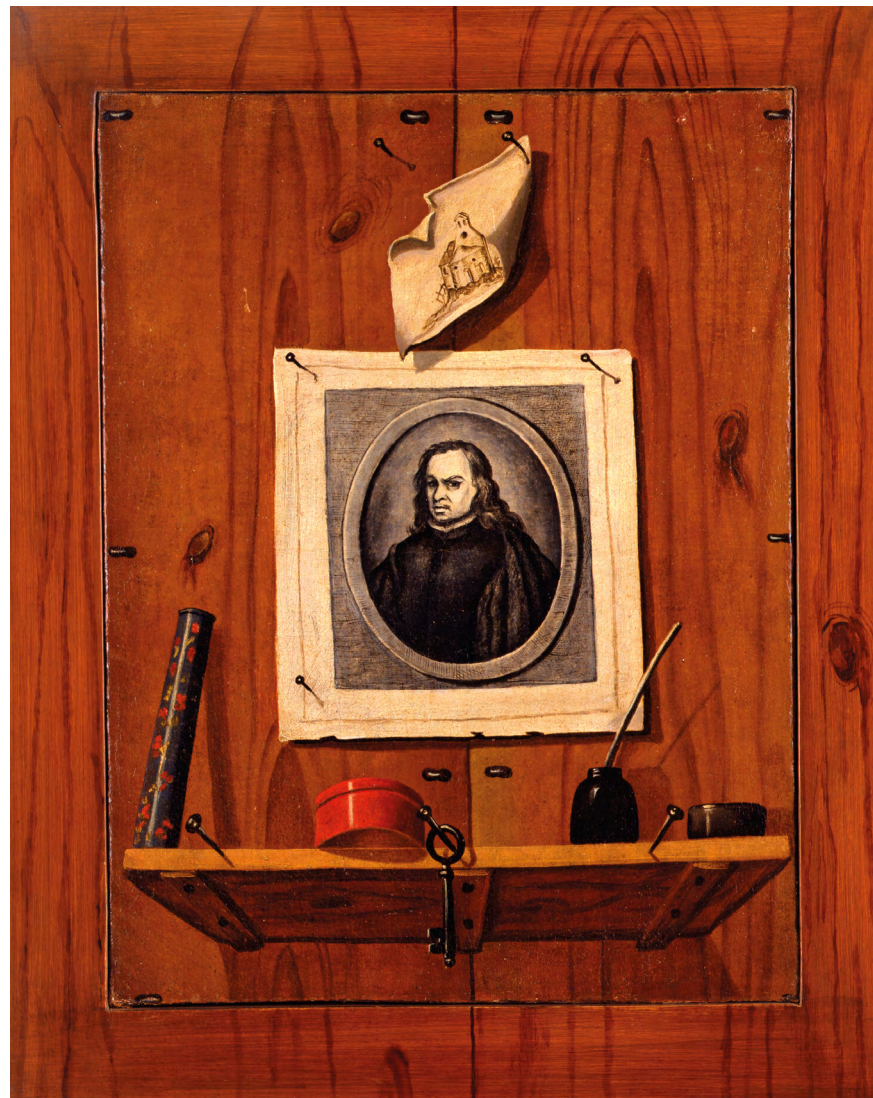
Juan Bernabé Palomino, *Bartholome Murillo*, 1723-1732. Calco-grafia, 21,1 x 14,6 cm.



Henry Adlard, *Bartolomé Esteban Murillo*, h. 1848. Grabado al acero, 16,5 x 12 cm.



Manuel Alegre, con dibujo de José Maea y concluido por Manuel Salvador Carmona, *Bartolomé de Murillo*, 1797. Grabado sobre cobre, aguafuerte y buril, talla dulce, 42,3 x 28 cm.



Pedro de Acosta, *Trampantojo con grabado de Murillo*, h. 1741- 1755. Óleo sobre lienzo, 62,2 x 47 cm. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.

Ingenio



Bartolomé Esteban Murillo, *El Buen Pastor*, h. 1660. Óleo sobre lienzo, 123 x 101,7 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

La creación artística puede definirse como una obra producto del ingenio o de la inventiva, elaborada con unas características estéticas y técnicas que permitan el aprecio y la estimación ajena.

Uno de los pilares de la *excelencia* de Murillo es el *ingenio*, una especial facultad y facilidad para la invención, mostrada desde muy joven con una gran habilidad y superioridad en el dibujo, la expresión material más cercana a la fugacidad de una idea, y paulatinamente, con los procedimientos pictóricos. Esta será la base del éxito que fundamenta sus propuestas artísticas, algunas de ellas convertidas en icónicas, como esta dedicada a Jesús Niño a modo de *El Buen Pastor*, iconografía de gran éxito entre la clientela del siglo XVII por su potente contenido devocional, asumida por Murillo desde una extrema delicadeza y amabilidad.

Gracias a un dibujo conservado en el Museo Nacional del Prado puede descubrirse la estructura mental del artista para conformar la primera idea del lienzo, abordando en la misma hoja dos puntos de vista de la composición, resultando para nosotros un conjunto aparentemente entrelazado y confuso, pero que demuestra la claridad con la que la concibió el artista. Unos cambios que se producen también directamente en el lienzo, conocidos gracias al examen técnico, que muestra, a través de la reflectografía infrarroja, la cercanía de la primera idea del lienzo con el dibujo.

Por otra parte, la capacidad de invención de Murillo no excluye el conocimiento de fuentes grabadas, adaptando la figura del *Cupido* profano del florentino Stefano della Bella (1616-1664) a la cristiana de *El Buen Pastor*; ni, desde luego, el conocimiento y homenaje a la cultura clásica a través de la representación de elementos arquitectónicos en ruinas que acompañan algunas de sus obras.



Tratamiento digital de *El Buen Pastor*: separación de los dos dibujos superpuestos que forman la composición original del Museo del Prado.



Bartolomé Esteban Murillo, *El Buen Pastor*, h. 1660. Pluma y tinta castaña con trazos de lápiz negro sobre papel, 13,5 x 11,9 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Si en algunas ocasiones Murillo plasma las ideas previas de una composición en el dibujo, en otras aborda directamente el asunto a través de pequeños *borrones* o bocetos al óleo, como en *La disipación del hijo pródigo*, perteneciente a una serie de seis cuadros conservados en la National Gallery of Ireland de Dublín, encargados probablemente por un comerciante extranjero instalado en la Sevilla americana. Dedicada a esta parábola evangélica, es un ejemplo único en España de pintura narrativa, representando las escenas de la reclamación de la herencia paterna, el abandono del hogar, la vida licenciosa, el rechazo de las prostitutas, el arrepentimiento y el regreso al hogar familiar del hijo pródigo.

Para esta serie de Dublín se conservan cuatro *borrones* en el Museo Nacional del Prado, documentándose además diversas copias de estos bocetos, testimonios del éxito de estas pequeñas composiciones en el mercado del arte.

De la comparación del *borrón* autógrafo del Prado y el lienzo definitivo de Dublín, pueden advertirse las modificaciones y variantes que Murillo consolida o rechaza en una y otra composición, un proceso creativo paulatino ejecutado con la misma técnica, donde solo difiere el tamaño de las obras y el grado de perfección y terminación de que el autor dota a cada una de ellas.

Murillo escenifica el asunto mediante un lujoso banquete cortesano presidido por el pródigo, en el que se simbolizan atenuadamente dos de los pecados capitales cristianos, la lujuria y la gula, a los que había sucumbido dilapidando su herencia. En definitiva, una representación con un sentido moralizante, dedicada a las decisiones erróneas que provocan, con el paso del tiempo, un desengaño que solo puede ser superado mediante el arrepentimiento.



Bartolomé Esteban Murillo, *La disipación del hijo pródigo*, h. 1660-1665. Óleo sobre lienzo, 104,5 x 135,5 cm. National Gallery of Ireland, Dublín.



Bartolomé Esteban Murillo, *La disipación del hijo pródigo*, h. 1660-1665.
Óleo sobre lienzo, 27 x 34 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

El esfuerzo y la gracia

Murillo técnicamente es un pintor extraordinario. No lo fue tanto por lo novedoso de sus procedimientos, como por la agudeza y sensibilidad con la que supo trabajar con ellos. En El Greco, Velázquez o Goya la evolución artística es parte esencial de su biografía; en cambio en Murillo, como en Luis de Morales por ejemplo, su técnica está vinculada más íntimamente a la necesidad de expresar emociones. Sin esa imperiosa necesidad creativa su arte no hubiera llegado a los niveles de calidad que hoy celebramos.

Debió de tener una formación según estipulaban las ordenanzas del gremio de pintores: la vinculación directa con el maestro era de unos seis años, y éste le proporcionaría casa, comida, ropa... además de enseñarle «el dicho vuestro arte bien e cunplidamente según e como vos lo sabéys sin encubir dél cosa alguna». El alumno le serviría en todo lo que el maestro le mandara «que le sea onesto e pusible de hazer». Murillo se formó en torno a 1630-1636 probablemente en el taller de su primo político Juan del Castillo (h. 1590-1657), según relata en su biografía Antonio Palomino.

Lo primero que tenía que hacer un artista era elegir el tipo de soporte en el que pintaría su obra: de las cuatrocientas veintiséis que le atribuyen encontramos además del lienzo (casi cuatrocientas), la tabla (veinte), el cobre (cinco) y una roca volcánica como la obsidiana (tres). Como se ve, fundamentalmente pintó sobre lienzo, utilizando el tafetán o el mantelillo dependiendo del tamaño o de la calidad del encargo. La utilización de los otros materiales fueron en mayor o menor grado excepciones del encargo, a las que no solo se adaptó técnicamente, sino que en algunos casos les supo sacar partido.

Sobre el soporte se aplicaba la preparación, es decir, el aparejado e imprimado del lienzo. Era una tarea necesaria que en cada región tenía unas características. En Sevilla, Pacheco aconsejaba encolar la tela para impermeabilizar el soporte con una fina capa de cola



Reflectografía infrarroja de *El Buen Pastor*, donde pueden advertirse los cambios compositivos aplicados por Murillo en la construcción del lienzo.

animal, para aplicar posteriormente una imprimación a base de arcillas –el tratadista se refiere a ellas como «este barro que se usa en Sevilla, molido en polvo y templado en la losa con aceite de linaza». Es decir, tierras con una importante proporción de óxidos de hierro y carbonato cálcico al que se le adherían pigmentos de negro carbón y, como consolidante y secativo, el albayalde. La mezcla daba a las imprimaciones murillescas el característico color marrón parduzco o rojizo.

Sobre estas imprimaciones se dibujaba con puntas de yeso afiladas (los llamados clariones) que podían borrarse fácilmente «con un manojo de plumas de gallina». El blanco sobre la preparación marrón se veía con claridad, y la posibilidad de borrado y corrección facilitaría los cambios en el dibujo, por lo que nos parece una manera natural y eficaz de empezar a trabajar las composiciones, con más razón aún si eran escenas religiosas complejas. Estas líneas no se pueden ver en los documentos técnicos: en la reflectografía infrarroja, al no contener pigmento negro; y en la radiografía, porque el yeso no absorbe la radiación. Además es probable que estas líneas de yeso se borraran cuando ya no fueran útiles, es decir, cuando se tenía solucionada la composición tras el bosquejo. En muchos casos lo que observamos es, paradójicamente, el respeto del pintor a estas líneas, pues al tener menos capas de pintura pueden desvelarse en ambos documentos como líneas *oscuras*. Por las prácticas descritas en los tratados artísticos y el conocimiento técnico que hoy tenemos de los procesos creativos de la época, el hecho de que apenas encontremos en Murillo cambios de composición nos hace pensar que había solucionado la escena con bastante exactitud antes de empezar a aplicar el color.

Hay que tener en cuenta que Murillo dibujó sobre papeles exentos con una frecuencia insólita entre los maestros de su generación, según las obras que nos han llegado, y que además mostró en este trabajo un talento a la altura de su pintura. Antes de empezar a pintar muchos de sus cuadros, había trabajado las escenas sobre papel, solucionando problemas de composición y efectos de luz, por lo que trasladaba al lienzo composiciones previamente ideadas.

En sus cuadros, respetando las líneas blancas del dibujo sobre el pardo de la imprimación, Murillo empezaría a *manchar* con color amplias zonas de la escena, que le servirían como tono de fondo para el trabajo posterior. Especialmente la reflectografía infrarroja muestra que en este momento Murillo quiso intensificar volúmenes, y lo hizo de manera enérgica y expresiva, teniendo alguna vez estas manchas oscuras (y también claras) repercusión en el visible a través de transparencias de color. Esto constata que las fases de su trabajo no pueden separarse sin más, sino que naturalmente se vincularían y apoyarían unas a otras, en un juego

que une una amplia experiencia (nacida y desarrollada en ámbito de la pintura sevillana del XVII) y un instinto artístico que en el caso de Murillo tenía que ser profundo y apasionado.

Después del dibujo y bosquejo e intensificación de volúmenes, también estos con color, comenzaba lo que llamaría Pacheco «el labrado de los colores». La pintura estaría en un estado elemental, un tanto pobre o *plano*, y era el momento de lograr los colores exactos, conseguir volúmenes en las telas, brillos en los pliegues, infinidad de matizaciones en los rostros, etc. Es aquí donde reside la aceptación de Murillo como uno de los grandes de la pintura española y acaso universal: la calidad del color y la variedad de tonos, conseguida como en Velázquez con unos pocos pigmentos esenciales, la textura precisa de los materiales representados, la épica representación de la luz, capaz de transmitir emociones que entendían y entendemos todos.

Murillo no descuidó ninguna de las etapas del proceso creativo, y técnicamente todo parece indicar que se sintió muy cómodo y muy versátil en todas ellas, mostrando un dominio natural de la pintura como pocos artistas de la historia. Ello ha dado como resultado una obra *radiante* en muchos aspectos, que sabe incluso ocultar con una amable sonrisa el arduo trabajo de crear obras maestras.

María Álvarez-Garcillán & Jaime García-Máiquez
Departamento de Restauración de Pintura y Gabinete
de Documentación Técnica. Área de Restauración,
Museo Nacional del Prado

Convicciones



Pedro de Valderrama, *Teatro de las religiones*, Sevilla, 1612.

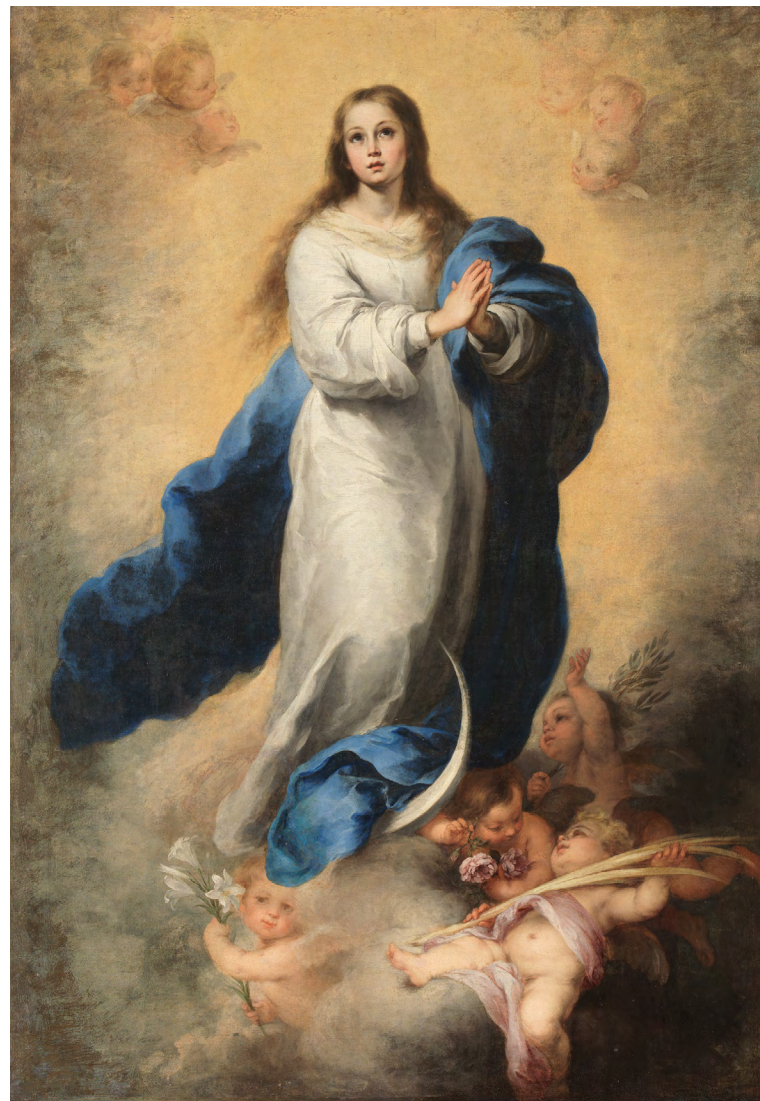
La *excelencia* de la creación está determinada por la *convicción* y motivación del artista en un contexto cultural determinado. En el caso de Murillo, a través de unas acusadas creencias religiosas documentadas desde muy joven, satisfechas con distintos acercamientos y búsquedas de vías espirituales, extremas en el cumplimiento de la principal virtud cristiana para la mentalidad barroca: el ejercicio de la caridad.

Esta adhesión se desarrolla además en el gran *teatro de las religiones* de la ciudad de Sevilla, donde setenta y tres congregaciones, cuarenta y cinco masculinas y veintiocho femeninas, disputaban por diferenciarse en la conversión de almas, captación de limosnas y alivio caritativo de la pobreza. Por tanto, no debe extrañar la especial dedicación de Murillo a la pintura religiosa y que esta monopolice la mayor parte de su acción artística, vehiculando los intereses propios, *convicciones*, y ajenos, *intenciones*, a través del arte de la pintura.

Una especial sensibilidad, además del mencionado *ingenio*, le permitieron plantear novedosos modelos devocionales, por ejemplo, los dedicados a la *Inmaculada Concepción* o la *Virgen con el Niño*, de gran éxito en el mercado de iglesias, conventos y oratorios privados, sin olvidar otros personajes sagrados y santos, modelos virtuosos de fe, esperanza y caridad, que proporcionaban acciones balsámicas y consoladoras para los fieles.



Bartolomé Esteban Murillo, *La Virgen con el Niño*, 1675. Óleo sobre lienzo, 164 x 108 cm. Galleria Nazionale d'Arte Antica in Palazzo Corsini, Roma.



Bartolomé Esteban Murillo, *La Inmaculada Concepción del Escorial*, h. 1660-1665. Óleo sobre lienzo, 206 x 144 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid.

Las pinturas narrativas de Murillo que desarrollan diferentes historias evangélicas frecuentemente están ligadas a comitentes religiosos, aunque a veces encontremos alguna obra, como esta dedicada a *Las bodas de Caná*, encargo de uno de sus principales clientes y amigos, Nicolás Omazur (1641-1698), comerciante de tejidos procedente de Amberes, asentado con su familia en Sevilla desde los catorce años. Con numerosas *figuras y aparato*, es uno de los pocos ejemplos en Murillo de utilización de un tema evangélico con los comitentes representados, ya que probablemente fuera encargado para celebrar el matrimonio de Omazur en 1672 con Isabel Malcampo, al recordar las fisonomías de los novios algunos rasgos de los retratos conservados de ambos.

Es una obra inédita en su producción, no solo por las escasas dedicadas a la vida pública de Jesús, sino por la riqueza compositiva de formas y texturas, aquí adornando su primer milagro, cuando convierte el agua en vino durante una boda en Galilea acompañado de su madre y discípulos. Murillo representa a los esposos ataviados con ricas vestiduras orientales en el centro de la mesa, atendidos por el numeroso servicio que pugna por ordenar el trasiego de platos y fuentes, mientras Jesús ordena a otros rellenar unos cántaros de barro con agua que el milagro tornará en vino. En el primer término, a la izquierda, el pintor muestra sus habilidades en la ejecución de un bodegón, en una mesa cubierta con una tela chinesca, con una rica jarra y bandeja labrada.

La obra pasó de la colección de Nicolás Omazur, documentada en sus inventarios de 1690 y 1698, a su hijo, donde fue adquirida por un coleccionista de Bruselas, pasando posteriormente en diferentes ventas y subastas por París y Londres, hasta que ingresó en 1947 en The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

«Ítem, un lienzo grande que contiene donde Nuestro Señor Jesucristo labró el primer milagro en las bodas de Caná, que tiene veinte y cuatro figuras y aparato de la mesa, pintura original del dicho Murillo, con su moldura ancha y entallada con campo oscuro.»

Inventario de Nicolás Omazur de 15 de enero de 1690, A.H.P.S. Protocolos notariales, Oficio 16, 1690, libro I, fols. 776-780 [// fol. 777].

«Primeramente, un lienzo de tres varas de ancho y dos varas y media de alto con moldura ancha entallada con campo oscuro, que contiene donde Nuestro Señor Jesucristo obró el primero milagro en las bodas de Caná, que tiene veinte y cuatro figuras y aparato de la mesa, pintura original de mano de don Bartolomé Murillo.»

Inventario de Nicolás Omazur de 26 de junio y 8 de julio de 1698, A.H.P.S. Protocolos notariales, Oficio 16, 1698, libro II, fols. 385-393 [// fol. 385].



Bartolomé Esteban Murillo, *Las bodas de Caná*, h. 1672. Óleo sobre lienzo, 179 x 235 cm. The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.



Bartolomé Esteban Murillo, *Retrato del canónigo Juan Antonio de Miranda*, 1680. Óleo sobre lienzo, 197 x 108 cm. Fundación Casa de Alba, palacio de Liria, Madrid.

Murillo y el poder de sus imágenes

Murillo ha sido uno de los artistas más queridos y populares para el público, y en esa popularidad, que viene acompañada por la *aparente* facilidad para leer o llegar a sus obras, reside evidentemente uno de sus valores. El artista ha construido sus pinturas pensando siempre en la respuesta del público, adelantándose a los sentimientos que sus representaciones despertaban en el espectador, ya sean culturales o profanas. Creo que tiene razón Victor Stoichita cuando señala que no podemos separar la obra religiosa de Murillo de su pintura profana. Ambas están concebidas de una misma forma, y en ambas descubrimos, cuando intentamos ir más allá de lo que realmente el artista quiso representar, un complejo mundo de imágenes y metáforas detrás de las cuales se esconde la sociedad del barroco, sus grandezas y sus miserias, sus preocupaciones, el poder de los estamentos sociales, la interacción de la literatura y, sobre todo, un concepto de belleza que tiene mucho que ver con la necesidad de calmar un dolor, de sanar una herida. Esto es lo que explica la fama y prestigio del artista, en buena medida porque iban parejas sus cualidades como perfecto y consumado maestro, con el carácter terapéutico de su pintura ante una sociedad que se encontraba necesitada de alivio por las hambrunas, la peste y las desgracias que asolaron la ciudad de Sevilla.

Para intentar adelantarse a la respuesta del público y, por tanto, para darle al espectador lo que realmente necesitaba, tampoco podemos dissociar su pintura de la realidad de Sevilla. Murillo es un artista esencialmente hispalense, idiosincráticamente sevillano, conocía como nadie las claves de la ciudad y utilizó esos códigos para construir sus obras y para llegar a su público, ese que lo hizo su artista más aclamado. Podemos decir que Murillo ha sido un elemento clave a la hora de construir la identidad sevillana, gracias a lo ingeniosamente que construyó sus obras, y esto también consiguió que fuera admirado y coleccionado por los viajeros extranjeros. La demanda de su obra es la respuesta, en buena medida, al premeditado uso del artificio del naturalismo por parte del pintor para hacer sus obras mucho más cercanas y verosímiles al espectador, y esto lo consigue gracias al conocimiento de los códigos y elementos que hacen que una pintura sea familiar, reconocible y, en definitiva, verosímil porque está cargada de esos *códigos* que empatizan con «la mirante turba», como

diría Cervantes. Apariencia de verosimilitud es precisamente lo que el artista consigue para que sus pinturas fueran *aparentemente reales* y llegaran al espectador, jugando con detalles que son ampliamente reconocibles, entre ellos, el mundo de los afectos y la retórica gestual, que manejó como nadie. Este es el camino que utilizó para hacer de su pintura una construcción ingeniosa a la que hemos sucumbido hasta la actualidad. Y en este sentido no es casual que en su biblioteca contara con el famoso libro de Baltasar Gracián *Arte de ingenio* o que también poseyera el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán. Con estas lecturas y conociendo a su público sevillano, consiguió llegar a una amplia mayoría, y una de sus grandezas reside en que supo reconciliar a sus audiencias. Llega con la misma intensidad a un canónigo de la catedral como Justino de Neve o al arzobispo Ambrosio de Spínola, que a uno de sus más importantes defensores y panegiristas, Diego Ortiz de Zúñiga, o a funcionarios, comerciantes e incluso agricultores acomodados. Todos alababan y poseían sus obras, y los que no podían poseer originales se contentaban con copias y derivaciones de sus composiciones que perpetuaron sus esquemas y que fueron responsables de la perduración de su estela.

Esta fama, que se mantiene inalterable desde que triunfa en la ciudad con las pinturas del *San Isidoro* y *San Leandro* de la sacristía mayor de la catedral de Sevilla en 1655, fue ponderada y propagada por sus amigos y biógrafos, y entre ellos, desde luego, está el canónigo Fernando de la Torre y Farfán, responsable de crear la imagen casi divina de su pintura al decir en 1666 que era el «pintor del cielo» y que la *Inmaculada* de la sala capitular de la catedral de Sevilla tenía una «belleza, [que] a no saber que la pintó nuestro gran Murillo, se pudiera presumir, que se *fabricó* para allí en el cielo». Son estos los tópicos que surgen en vida del artista y que se mantuvieron a lo largo de toda su existencia y posteriormente en los siglos XVIII, XIX y XX, y en buena medida los que contribuyeron a contaminar su pintura al querer ser utilizada por poderosos y mandatarios que veían en su *facilidad* para llegar al público una forma de adoctrinamiento, mezclando la política con la religión y, en definitiva, desvirtuando el sentido de su obra. Pero el artista era muy consciente de lo que hacía, y es responsable de lo que sentimos cuando estamos delante de su obra incluso en los momentos actuales. Murillo no deja de transmitir sensaciones gracias a la interpretación que hace en sus pinturas de los afectos, de la ternura y del carácter beatífico de sus personajes. Los protagonistas de sus obras rara vez expresan sentimientos extremados o coléricos, precisamente por el deseo que tiene de que sus composiciones sean proporcionadas y equilibradas, buscando transmitir de forma clara y concisa su mensaje como consigue en las obras de caridad que pintó para Miguel Mañara en la iglesia de San Jorge del hospital de la Caridad de Sevilla.

Ese mismo carácter seductor fue el que consiguió dar a sus retratos, aspecto que no escapó a la fina observación de Frédéric Quilliet, y en los que igualmente demostró sus capacidades de soberbio ilusionista y de manipulador de los sentimientos del espectador. Ante un retrato que poseía Constantin del Frate en el antiguo palacio Ceva de Roma, Quilliet describe sus sensaciones de la siguiente forma: «Aquí es donde podemos juzgar en las reminiscencias de Velázquez, la pasta, lo suave, la morbidez, el borrón del pincel de Murillo y todo su profundo conocimiento de la óptica, porque sin ninguna duda, ningún artista era mejor que él para encerrar en su órbita el ojo que parece seguir el del observador».

Benito Navarrete Prieto
Universidad de Alcalá

Contextos



Bartolomé Esteban Murillo, *Josua Van Belle*, 1670. Óleo sobre lienzo, 125 x 102 cm. National Gallery of Ireland, Dublín.

Murillo desarrolla la *excelencia* de su pintura en tres contextos ciudadanos; el principal y mayoritario, el comitente religioso, a través de iglesias y conventos, cuyos resultados pudieron observarse en la sección anterior, *Convicciones*. Otros dos se desenvuelven entre nobles o comerciantes, a los que visualiza desde el orgullo del linaje o del trabajo, además de distintos personajes cotidianos que esconden, en algunos casos, un evidente sentido moralizante.

Murillo entiende el retrato asociado al mérito otorgado a la persona, por el reconocimiento que inspira o las cualidades que adornan su personalidad. Así lo asume el propio pintor en sus autorretratos, testamentos artísticos legados a la posteridad del orgulloso ejercicio pictórico y de su inserción en un relato histórico de una ciudad.

En los retratos existentes de nobles, comerciantes y clérigos, vemos cómo Murillo refleja sin disimulo los méritos de los blasones familiares, las actitudes seguras por el próspero ejercicio comercial en la Sevilla americana o las ambiciones de personajes en los inicios de su carrera eclesiástica. Retratos que recogen el entorno comitencial de los encargos recibidos, de personajes cercanos o vecinos del pintor, o de socios en los negocios de la carrera de Indias, en cuya financiación participaba Murillo gracias a los importantes ingresos obtenidos con sus pinturas y sus habilidades en la gestión del patrimonio familiar.

Paradójicamente, Murillo refleja la vanidad barroca, aunque conocemos por sus noticias documentales su rechazo personal a la misma.



Bartolomé Esteban Murillo, *Don Andrés de Andrade y la Cal*, h. 1665-1672. Óleo sobre lienzo, 200,7 x 119,4 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Bartolomé Esteban Murillo, *Don Íñigo Melchor Fernández de Velasco*, h. 1658-1659. Óleo sobre lienzo, 208 x 138 cm. Museo del Louvre, París.

Un último contexto está presente en algunos lienzos dedicados a *mozas* y *muchachos*, escenas cotidianas donde los personajes comen, ríen, juegan o trabajan, ejecutados puntualmente por Murillo y que, ante la *excelencia* de la novedad, se exportan tempranamente de España por la alta estima que alcanzaron estas pinturas del *Moriglio*, *Moreillo* o *Morillo*, como era denominado por los coleccionistas europeos.

En los primeros inventarios españoles, conviene advertir que estos personajes son descritos por sus edades, con denominaciones sin connotaciones peyorativas, como *vieja*, *moza*, *zagaleja*, *muchacho* o *chulillo*, actuando como nombres propios. Además, ya no son las precedentes «figuras ridículas» con «sujetos varios y feos para provocar a risa», como eran calificadas en tiempos del pintor y tratadista Francisco Pacheco, maestro de Velázquez, sino protagonistas infantiles agraciados físicamente, con actitudes alegres, gallardas, fuertes, dignas y animosas. Sin embargo, Murillo los sitúa fuera de los límites físicos de las murallas de la ciudad y de las calles articuladoras de la protección otorgada por la casa y el hogar, en lugares ocultos y solitarios donde pueden surgir socios para fines ilícitos.

Si el pecado se presenta en la mentalidad barroca como la perdición humana mediante el desorden y la confusión, no podría descartarse que la representación de esta conciencia se efectuara a través de unos personajes infantiles amenazados. Esta novedosa lectura de algunos de estos lienzos advierte la tensión entre la inocencia y los contextos ajenos al orden establecido de la calle y la ciudad, complementada con las actividades ejercidas, interpretadas como escenas cotidianas, juegos de apuestas, intercambios de mercaderías, glotonería infantil o miradas femeninas alegres. Sin embargo, estas acciones podrían reflejar la obsesión barroca ante los pecados capitales, por ejemplo, la avaricia, pereza, envidia, gula o lujuria, de tal forma que estos cuadros deberían entenderse como alegorías o *sermones morales* que advierten de los riesgos de corrupción de la inocente alma humana cuando se aleja por el pecado del orden establecido por Dios y su Iglesia.

En cualquier caso, Murillo demuestra la *excelencia* a través de una personalidad abierta a nuevas experiencias pictóricas, asentada no solo en las *convicciones*, sino en la semilla de los primeros lienzos dedicados a la generación de los *huérfanos e hijos de la peste*, epidemia que asoló Andalucía en 1649.



Bartolomé Esteban Murillo, *La vieja y el niño*, h. 1660-1665. Óleo sobre lienzo, 147,3 x 106,7 cm. Dyrham Park, Gloucestershire, The National Trust.



Bartolomé Esteban Murillo, *La pequeña vendedora de frutas*, h. 1670-1680. Óleo sobre lienzo, 148,7 x 113 cm. Alte Pinakothek, Múnich.



Bartolomé Esteban Murillo, *Niños jugando a los dados*, h. 1670-1680. Óleo sobre lienzo, 148 x 114 cm. Akademie der Bildenden Künste, Viena.



Bartolomé Esteban Murillo, *Don Antonio Hurtado de Salcedo, marqués de Legarda, vestido de cazador*, h. 1664. Óleo sobre lienzo, 238 x 186 cm. Colección Colomer, Madrid.

Nombres propios

La sociedad actual ha convertido los *selfies* en un hecho cotidiano y, a veces, casi en una necesidad patológica. Nos retratamos constantemente y con la misma rapidez nos olvidamos de esa imagen buscando otra. El uso democratizado del retrato surge a partir de la segunda mitad del siglo XIX con el descubrimiento de la fotografía y alcanza su mayor grado de socialización cuando el precio de las máquinas fotográficas está al alcance de cualquier clase social. La función del retrato actual dista mucho de la que ha desempeñado en la sociedad europea desde la Edad Media. En España, antes del siglo XVI los reyes eran quienes encargaban los retratos para perpetuar su efigie, primero grabada en las monedas, luego en pintura sobre tabla y, por último, en la escultura funeraria. Después los nobles imitarán a los monarcas retratándose en pintura y en la escultura yacente de sus sepulturas. En el Renacimiento se amplió el segmento social de las personas que encargaban su retrato y el de su cónyuge, debido a la necesidad de distinguirse y de reflejar su poder económico o político, algunos de los cuales obtenían título nobiliario. En España, el tipo de retrato individual pintado comenzó en la segunda mitad del siglo XVI y alcanzó su mayor auge en el Barroco.

La habilidad de Murillo para pintar los aspectos psicológicos captados del natural se aprecia en los retratos de personajes importantes de la sociedad y en el repertorio de mujeres y niños anónimos que representó en las escenas de género. De los artistas que no fueron pintores de cámara del rey, Murillo fue el que realizó más retratos de eclesiásticos, cargos públicos y comerciantes. Y a pesar de su prestigio nunca pintó a un monarca español, que conozcamos. Este artista no vivió en una ciudad cortesana donde los nobles demandaban mayoritariamente este tipo de obra pictórica, sino en la ciudad española que se había convertido en un emporio económico con el comercio americano. El establecimiento de la Casa de la Contratación en Sevilla permitió el asentamiento de numerosas familias de origen flamenco, italiano, alemán, francés e inglés. Muchos de ellos fueron los clientes de Murillo.

El pintor realizó los primeros retratos conocidos cuando tenía algo más de treinta años, y uno de ellos es precisamente su primer autorretrato (The Frick Collection, Nueva York). Aunque acababa de demostrar su gran habilidad artística, su capacidad de innovación y su maestría en el ciclo de pinturas de los claustros del convento sevillano Casa Grande de

San Francisco, aún era un joven artista. Tal vez su autorretrato era la tarjeta de presentación de su capacidad como retratista, que sin duda es un eslabón evolutivo de los retratos de fuerte carga psicológica pintados por Pedro Campaña en la familia de Diego Caballero del retablo de la capilla del Mariscal de la catedral de Sevilla, y de los dibujados magistralmente por Francisco Pacheco o los pintados por Diego Velázquez. En estos antecedentes hay que incluir a Juan de Roelas, que representó a muchos personajes sevillanos en la escena narrativa de *El tránsito de san Isidoro* (parroquia de San Isidoro, Sevilla) y al padre Fernando Mata como donante en el cuadro de la *Inmaculada Concepción* (Gemäldegalerie, Berlín).

Podemos agrupar los retratos de Murillo en los de medio cuerpo dentro de una orla y en los de cuerpo entero. En los segundos, los personajes están de pie o sentados en dos entornos distintos: primero, dentro de un espacio neutro sin referencia espacial, fechables en la década de 1650; y segundo, posando en un espacio semiabierto con balaustrada, columna, pilastra o cortinaje, realizados a partir de 1660. Los retratos de medio cuerpo reflejan su conocimiento de la cultura libresca, pues Arias de Saavedra y Ortiz de Zúñiga están retratados dentro de una orla con molduras planas recortadas, semejante a la de los retratos grabados que ilustraban las portadas de algunas publicaciones. Sin duda, Murillo tuvo presente el frontispicio del manuscrito del *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Francisco Pacheco, especialmente en el de Ortiz de Zúñiga, amigo del pintor.

Murillo viajó a Madrid en 1658 y, sin duda, pudo ver algunos de los retratos que Velázquez pintó del rey Felipe IV o del cardenal-infante Fernando de Austria vestidos de cazadores (Museo del Prado, Madrid), obras que recuerdan al magnífico retrato de Antonio Hurtado de Salcedo, primer marqués de Legarda, vestido de cazador en una montería. Cuando Murillo pinta este retrato hacia 1664, el artista y el noble son vecinos en el barrio de San Bartolomé, donde también vivían Miguel Mañara, el canónigo Justino de Neve y la familia del canónigo Alonso Ramírez de Arellano, todos clientes y amigos de Murillo.

Aunque en el catálogo de Murillo se registran algo más de una docena de retratos, también hemos de considerar aquellos otros representados a lo divino y los personajes que incorporó en sus composiciones que han sido identificados, como los canónigos Alonso Ramírez de Arellano y Juan Federigui. Todos ellos reflejan la sociedad barroca sevillana, semejante a cualquier otra ciudad española del siglo XVII. Murillo creó nuevos modelos iconográficos religiosos y pintó escenas populares o de género, pero principalmente supo retratar a los miembros de la sociedad adinerada de la época, muchos de ellos amigos suyos. Frente al anonimato de niños y mujeres de su pintura de género, nos dejó una auténtica galería de

personajes con nombres propios que quisieron immortalizarse, desde el que obtiene un título nobiliario, como el marqués de Legarda, al pertiguero de la catedral, Andrés de Andrade y la Cal, pasando por comerciantes como Van Belle y Nicolás Omazur, por eclesiásticos como Justino de Neve y Juan Antonio de Miranda, y por personajes ilustres como el historiador Diego Ortiz de Zúñiga. Muchos de ellos, además, caballeros de las órdenes de Santiago o de Calatrava.

Extraña que Murillo no retratara a miembros de la nobleza, exceptuando al marqués de Legarda. Consideramos que los pintó, aunque no han sido identificados. El pintor realizó pocos viajes fuera de su ciudad, uno de ellos fue en julio de 1651 al pueblo de Marchena, en la provincia de Sevilla, donde residía el duque de Arcos. El artista permaneció casi todo el mes en esa localidad y al final cobró 200 ducados (2.200 reales), una cantidad muy elevada para un trabajo aún desconocido. Nuestra hipótesis es que Murillo viajó para retratar al duque o a algún miembro de su familia que estaría pasando el verano en el palacio ducal. Otro noble al que sin duda retrató fue el marqués de Villamanrique, cliente suyo y que posiblemente se encuentre entre los personajes que figuran en *El triunfo de la eucaristía* (The Faringdon Collection, Buscot Park, Faringdon) que pintó para la iglesia de Santa María la Blanca en 1664-1665.

En el momento de mayor auge de su actividad profesional, en torno a 1670, volvió a retratarse a petición de sus hijos, también de medio cuerpo pero, esta vez, con objetos que simbolizan su actividad artística: la paleta de pintor, tiza roja de dibujar y un compás. En la inscripción dejó constancia de la intención del retrato: «Bartolomé Murillo se retrata para cumplir los deseos y oraciones de sus hijos». En esos años solo vivían cuatro de sus hijos, siendo Gaspar el que conservó sus dos autorretratos (The Frick Collection, Nueva York, y National Gallery, Londres).

José Luis Romero Torres
Conservador y doctor en H^a del Arte



Bartolomé Esteban Murillo, detalle de *Las bodas de Caná*, h. 1672. Óleo sobre lienzo, 179 x 235 cm. The Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

Bibliografía seleccionada

- ÁLVAREZ-GARCILLÁN, MARÍA Y GARCÍA-MÁIQUEZ, JAIME: “Velázquez-Murillo y la aristocracia del arte” en Finaldi, Gabriele (com.): *Velázquez-Murillo-Sevilla*, Madrid: 2016, pp. 61-75 [Catálogo exposición, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla (Focus), Hospital de los Venerables, Sevilla, 8 de noviembre de 2016 - 28 de febrero de 2017, prorrogada al 2 de abril de 2017].
- ANGULO ÍÑIGUEZ, DIEGO: *Murillo. Tomo I. Su vida, su arte, su obra. Tomo II. Catálogo crítico. Tomo III. Láminas*, Madrid: 1981.
- BROWN, Jonathan: *Murillo. Virtuoso Draftsman*, New Haven - Londres: 2012.
- HEREZA, Pablo: *Corpus Murillo. Biografía y documentos*, Sevilla: 2017.
- HEREZA, Pablo (Coord. cient.): *Redescubriendo a Murillo*, Sevilla: 2018 [Catálogo exposición, Archivo Histórico Provincial de Sevilla, 15 de marzo - 18 de mayo de 2018].
- MENA MARQUÉS, Manuela B.: *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Dibujos. Catálogo razonado*, Santander: 2015.
- MENA MARQUÉS, Manuela B. y ROSENTHAL, Norman (Com.): *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*, Madrid: 1982 [Catálogo exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 8 de octubre - 12 de diciembre de 1982].
- NANCARROW TAGGARD, Mindy: *Murillo's Allegories of Salvation and Triumph: The Parable of the Prodigal Son and the Life of Jacob*, Columbia - Londres: 1992.
- NAVARETE PRIETO, Benito: *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid: 2017.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (Com): *Niños de Murillo*, Madrid: 2001 [Catálogo exposición, Museo Nacional del Prado, Madrid, 12 de septiembre - 9 de diciembre de 2001].
- SALOMON, Xavier F. y TREVES, Leticia (Com.): *Murillo: The Self-Portraits*, Nueva York - New Haven - Londres: 2017 [Catálogo exposición, The Frick Collection, Nueva York, 31 de octubre de 2017 - 4 de febrero de 2018; The National Gallery, Londres, 28 de febrero - 21 de mayo de 2018].
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique (Com.): *Murillo. Pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*, Madrid: 1996 [Catálogo exposición, Hospital de los Venerables - Focus, Sevilla, 20 de mayo - 21 de julio de 1996].
- VON SANDRART, Joachim: *Academia nobilissima artis pictoriae*, Núremberg: 1683.

Murillo, *excelentísimo*

In the four centuries since the first biography of Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) was published at Nuremberg in 1683, one year after his death, opinions voiced about the painter have consistently highlighted the *excellence* of his artistic contributions. Hailed by Joachim von Sandrart in that early text as “a man most excellent in example and in merits”, Murillo became the most famous Spanish artist in all Europe, whose painting was and still is universally admired and acclaimed.

Yet merely indicating the *excellence* of an artistic oeuvre, describing or qualifying it, does not seem to be the best way to comprehend it, as understanding is often mediated by unrelated subjective biases that vary in each moment and era. This complementary initiative, linked to the works selected by the Museo de Bellas Artes, Seville, for the exhibition *Murillo's 4th Centenary* (28 November 2018 - 17 March 2019) to commemorate the painter's birth, aims to explore certain objective factors that demonstrate Murillo's timeless *excellence*, allowing the impact of that show to reverberate in provincial museums across Andalusia.

Four interrelated sections –**Life**, **Ingenuity**, **Convictions** and **Contexts**– offer a cross-cutting analysis of some of the surviving traces of Murillo's existence, his technical prowess and powers of abstraction, the ideas that underlie and adhere to his paintings and, finally, the social settings in which he moved and worked. With these tools, visitors will be able to leisurely and freely stroll among reproductions of some of his works, *rediscovering* a painter occasionally buried beneath the weight of a fame that has transcended generations and borders.

This succinct informative exhibition does not aim or aspire to convince viewers of Murillo's *excellence*, but simply –and perhaps more importantly– to provide a series of clues that will allow visitors to draw their own conclusions and perhaps even inspire them to experience the beauty of the originals in the centenary exhibition in Seville and museums around the world.

Life

Murillo was born in Seville in late December 1617 into a well-to-do family. He was orphaned at the age of nine, but the blow of this loss was softened by his sister and brother-in-law, who became his guardians, and the family properties he inherited. Murillo thus became personally acquainted with the advantages of the *Baroque family enterprise*, a network of relationships, affinities and mutual assistance and protection, formalised by convention, in which future plans, vicissitudes, contingencies and the threat of poverty were all regarded and dealt with as a collective affair.

At the respectable age of twenty-eight, and following the success of his first commissions, Murillo married Beatriz de Cabrera (1622-1663). Together they had ten children, all of whose godparents were leading citizens of Seville, although only three outlived the painter. Paradoxically, this personal tragedy did not find its way into Murillo's paintings, invariably infused with a spirit of serenity and hope. Murillo did not remarry after his wife's death, which was unusual in that period, instead devoting all his time and energy to art. This marked the beginning of his most mature period, the 1660s, when he completed his best-known commissions for the church of Santa María la Blanca, the San Agustín and Capuchin monasteries, the cathedral and the confraternity of La Santa Caridad.

Throughout his career, he consistently strove to support his family and keep the ever-present threat of poverty at bay. His efforts brought in a substantial income over the years, derived from his earnings as a painter –thanks to the excellence and exclusivity of his work, he was able to command prices unheard-of until contemporary times– and from his astute management of family assets and the opportunities afforded by trade with the Americas, investing part of his capital in merchant vessels or shipments of consumer goods and commodities. In the course of these business activities, Murillo forged close ties to influential families like the Neves, Mañaras, Omazurs and Van Belles, who sat for his portraits or commissioned public and private works.

In Murillo's two extant self-portraits –a highly personal genre and creative endeavour, lacking the conventional restraints of commissioned portraits– we clearly perceive his intention in the use of deception or *trompe l'oeil*, demonstrating not only his consummate pictorial skill but also his own high opinion of himself as a creator of illusionistic effects. The prestige and fame he enjoyed in his lifetime increased after his death in Seville in 1682, when engravers began producing prints that copied or reinterpreted his likeness as a historical figure.

The first, based on the *Self-Portrait* in the National Gallery, was commissioned in Antwerp by the merchant Nicolas Omazur (1641-1698) from the engraver Richard Collin (1626-c.1697) as a tribute to the admired artist. The chosen medium, engraving, was quite common in Flanders but not widely recognised in Spain. In 1683 the print was adapted and reproduced in *Academia nobilissima artis pictoriae* by Joachim von Sandrart (1606-1688), illustrating a brief and largely invented biography of Murillo. More prints followed in the 18th century, most notably that of Juan Bernabé Palomino (1692-1777), court engraver and the first Director of Engraving at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid; this image seems to have been widely circulated, judging by the fact that Pedro de Acosta († 1756) used it in a painting. Benedetto Eredi (1750-1812) and Manuel Alegre (1768-1815) produced engraved likenesses that associated the painter with, on the one hand, the city of Seville, and on the other, with the symbol of academic learning, recalling Murillo's role as founder of the Academy of Pictorial Art. Others, such as the version by Henry Adlard (1828-1869), began to appear in European and American illustrated magazines and books.

Murillo's painting is also closely linked to the first efforts at protecting cultural heritage in Spain. Awareness of the need to preserve the artistic past grew following the creation of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in 1744, an enlightened forum whose members denounced the numerous exports that were draining the country of its creative wealth and, in 1761, petitioned Charles III to establish protective measures, following the example of other civilised nations. Such measures were eventually implemented, but they came too late for many works, including the *Self-Portrait* now in London, whose departure from Spain around 1772 was unhampered by trade regulations. However, in the first third of the 19th century, the other *Self-Portrait* now in the Frick Collection was protected by newly passed laws which specifically

prohibited the export of paintings by Murillo, but artworks continued to be sold in secrecy or by deceptive means, such as producing copies to conceal the sale of originals. These losses were compounded by looting during the Napoleonic invasion of Spain and the first confiscations of church assets, although paradoxically those events were also responsible for the creation of the public museums we know today.

Ingenuity

A work of art can be defined as the product of personal ingenuity or inventiveness, endowed with certain aesthetic and technical qualities that enable it to be appreciated and valued by others.

One of the pillars of Murillo's *excellence* was his *ingenuity*, a special gift and talent for invention, demonstrated from a very young age by his great skill and superiority in drawing –the material expression that comes closest to capturing the fleetingness of an idea– and eventually in his pictorial processes. This inventiveness would be key to the success of his artistic creations, some of which are now revered as iconic masterpieces, such as this rendering of the Christ Child as *The Good Shepherd*. Thanks to its powerful devotional message, conveyed by Murillo with exquisite delicacy and tenderness, this particular iconography was immensely popular with 17th-century art patrons.

A drawing held in the Museo Nacional del Prado shows what the artist initially had in mind for the canvas, with two different perspectives of the composition sketched on the same sheet; to us it may look like a confusing, intertwined group, but in fact it shows the clarity with which the artist envisioned his design. Some changes were also made directly on the canvas, discovered thanks to technical analyses, and infrared imaging reveals how closely the initial idea on the canvas resembles the drawing.

Murillo's capacity for invention did not preclude a familiarity with engraved sources, as he obviously adapted the secular figure of *Cupid* from a print by Florentine artist Stefano della Bella (1616-1664) to the Christian image of *The Good Shepherd*, nor a knowledge of and tribute to classical culture through the depiction of architectural ruins found in some of his works.

At times Murillo worked out his ideas for a composition in a drawing, but on other occasions he tackled the theme directly in small *boetos* or oil sketches, as he did

for *The Prodigal Son Feasting*, one of a series of six pictures now in the National Gallery of Ireland, Dublin, probably commissioned by a foreign merchant resident in the bustling transatlantic trade hub of Seville. This rendering of a parable from the gospels is a unique example of narrative painting in Spain, depicting the prodigal son as he claims his inheritance, leaves his father's house, leads a licentious life, is driven out by prostitutes, repents of his wicked ways and finally returns to the family home.

The Museo Nacional del Prado owns four preparatory sketches for the Dublin series, and various copies of these *bocetos* have also been identified, a testament to the commercial success of these small compositions.

A comparison of the autograph sketch in the Prado and the final canvas in Dublin reveals the changes and variations that Murillo maintained or discarded in each, documenting a creative process of trial and error executed in the same medium where the only differences are the size of the works and the degree of perfection and completion the artist chose to give each.

Murillo made the setting a lavish banquet with a courtesan and the prodigal son presiding, with subtle symbolic allusions to two of the Christian capital sins on which he had squandered his inheritance: lust and gluttony. It is ultimately a moralising scene, a visual reminder of wrong choices that lead to a disappointment which can only be overcome through repentance.

Convictions

The *excellence* of art is determined by the artist's *conviction* and motivation in a specific cultural context. In Murillo's case, that conviction was a set of firm religious beliefs, documented from an early age and expressed in different approaches and searches for spiritual paths, with an emphatic insistence on practising the principal Christian virtue in the minds of Baroque believers: charity.

Furthermore, this faith was developed in the grand *theatre of religions* of the city of Seville, where seventy-three congregations –forty-five male and twenty-eight female–vied to outdo each other in converting lost souls, collecting alms and giving charitable relief to the poor. It is therefore not surprising that Murillo devoted himself particularly to religious painting, which accounts for the majority of his artistic output, using the art of painting as a vehicle for his own interests (*convictions*) and the interests of others (*intentions*).

In conjunction with the aforementioned *ingenuity*, Murillo's special sensibility enabled him to devise novel devotional models, such as those featuring the *Immaculate Conception* or the *Virgin and Child*, very popular with churches, monasteries, convents and private chapels, as well as other sacred and saintly figures, virtuous models of faith, hope and charity that had a soothing, consoling effect on the faithful.

Murillo's narrative paintings of different gospel stories were often religious commissions, although he also made a few works for private citizens, such as *The Marriage Feast at Cana*, ordered by one of his greatest patrons and friends, Nicolas Omazur (1641-1698), a cloth merchant from Antwerp who had lived in Seville with his family since the age of fourteen. With numerous *figures* and *accoutrements*, this composition is one of the rare occasions on which Murillo included his patrons in the depiction of a gospel scene; it was probably commissioned to celebrate Omazur's marriage to Isabel Malcampo in 1672, and the features of the bride and groom in the painting are similar to those observed in surviving portraits of the patron and his wife.

It is an unprecedented work in his production, as one of the few dedicated to Jesus's public life and above all as a rich composition brimming with forms and textures, used here to illustrate Christ's first miracle when he turned water into wine at a wedding in Galilee, accompanied by his mother and disciples. Murillo portrayed the newly-weds in lavish oriental costume at the centre of the table, attended by a bevy of servants who jostle each other as they attempt to organise the traffic of laden plates and dishes, while Jesus orders another group to fill some earthenware jars with the water that will miraculously become wine. In the left foreground, the painter offered further proof of his talents by executing a still life, a table covered with a Chinese-patterned cloth and bearing a wrought-metal tray and ornate carafe.

The work passed from the collection of Nicolas Omazur, where it is listed in the inventories of his assets in 1690 and 1698, to his son, who sold it to a collector from Brussels. After a series of sales and auctions in Paris and London, in 1947 it finally ended up at the Barber Institute of Fine Arts, Birmingham.

Contexts

Murillo pursued pictorial *excellence* in three different social contexts. The principal and most significant for his career was religious patronage (churches, monasteries and

convents), the results of which are illustrated in the previous section, *Convictions*. The other two were noblemen and merchants, rendered with deference to the pride they took in their lineage or profession, and assorted anonymous figures, occasionally depicted with an obvious moralising intent.

For Murillo, a portrait had to reflect the subject's merit, based on either his deserved recognition or the most admirable qualities of his personality. The painter reflected this in own self-portraits, artistic legacies to posterity that express the pride he took in his pictorial accomplishments and his place in the history of a great city.

In his portraits of nobles, merchants and clergymen, we see how Murillo unabashedly advertised the entitlement of family crests, the confident attitudes inspired by Seville's thriving trade with the Americas, and the ambitions of individuals at the beginning of their church careers. These portraits reflect the patrons from whom he received commissions, close friends or neighbours of the painter, or business partners in the shipping trade with the Indies, which Murillo helped to finance thanks to the substantial income derived from his paintings and his wise management of the family assets.

Paradoxically, historical sources tell us that Murillo personally disapproved of the Baroque vanity captured with consummate skill in his portraits.

The final context appears in certain canvases featuring young girls and boys, ordinary scenes of people eating, laughing, playing or working. Due to the excellence of these novel compositions, which Murillo painted sporadically, many were soon exported by admiring European collectors eager to own a genre painting by *Moriglio*, *Moreillo* or *Morillo*, as he was known outside Spain.

Early Spanish inventories identify these works with descriptions based on the characters' ages, using non-derogatory generic terms such as *vieja* [old woman], *moza* [young girl], *zagaleja* [lass], *muchacho* [young boy] or *chulillo* [working-class boy]. These characters are not the "ridiculous figures" of the past, with "varied and ugly types intended to provoke laughter" as described in the days of Velázquez's master, the painter and writer Francisco Pacheco, but physically attractive children with cheerful, graceful, strong, dignified and lively attitudes. Yet Murillo situated these characters on the fringes of civilisation, outside the city walls and away from the sheltered streets of comfortable hearths and homes, in secluded, solitary places where it would not be hard to find accomplices for illicit or shadowy deeds.

In Baroque minds, sin was equated with human perdition through chaos and confusion, and we therefore cannot rule out the possibility that Murillo was attempting to represent the moral dangers that threatened his young subjects. This novel interpretation of some of these canvases is based on the tension between the innocence of childhood and the settings, clearly alien to the established order of the city and its respectable streets, complemented by the activities in which the figures are engaged, interpreted as scenes of everyday life, betting games, barbers, childish gluttony or merry feminine glances. However, these actions may reflect the Baroque obsession with the capital sins of greed, sloth, envy, gluttony or lust; if so, these pictures must be read as allegories or *moral sermons* warning of the risk of corruption of an innocent human soul when sin lures it away from the order established by God and his church.

In any event, Murillo proved his *excellence* by keeping his mind open to new pictorial experiences, a mind with strong *convictions* that also planted the seed of the first canvases dedicated to the generation of *orphans and children of the plague*, an epidemic that ravaged Andalusia in 1649.

PABLO HEREZA

Effort and Grace

From a technical perspective, Murillo was an extraordinary painter, less remarkable for the novelty of his procedures than for the insight and sensibility he brought to bear on them. In the cases of El Greco, Velázquez and Goya, artistic evolution was an essential part of their biographies, but for Murillo –as for Luis de Morales and others– his technique was intimately bound up with the need to express emotions. Without that pressing creative drive, his art would not have attained the heights of perfection we celebrate today.

He must have been trained according to the rules of the painters' guild, which stipulated an apprenticeship of approximately six years. During that time the master was required to provide shelter, food and clothing, in addition to teaching his apprentice "your art well and diligently as best you know how, holding back nothing from him". The disciple, in turn, was expected to serve his master and obey every command "that be honest and possible to do". Murillo did his apprenticeship around 1630-1636, probably in the workshop of Juan del Castillo (c. 1590-1657), his

cousin by marriage, according to the biography written by Antonio Palomino.

The first thing the artist had to do was choose the type of support on which he would paint. Among the four hundred and twenty-six works attributed to Murillo, we find a variety of supports: canvas (nearly four hundred), board (twenty), copper (five) and the volcanic rock known as obsidian (three). He clearly had a predilection for canvas, using plain or twill weave depending on the size and importance of the commission. Other supports were exceptions more or less determined by the desires of his patrons, but he successfully adapted his technique to these materials and in some cases even turned them to his advantage.

Next, the support had to be prepared by applying a ground layer and priming the canvas. This necessary step was performed differently in each region. In Seville, Pacheco advised sealing the surface with a thin coat of animal glue and subsequently applying a clay-based primer. The author described the clay as “this earth used in Seville, ground to powder and diluted on stone with linseed oil” –in other words, soils with a high concentration of iron oxides and calcium carbonate, blended with black charcoal pigments and lead white as a consolidating and drying agent. This mixture is what gave Murillo’s primers their characteristic brown or reddish-brown colour.

The artist would then draw on this ground with sharpened sticks of white chalk (known as *clariones*) which could be erased easily “with a tuft of hen feathers”. The white chalk showed up clearly against the brown primer and allowed the artist to erase or alter the drawing as needed, making it a natural, effective way to begin working on compositions, especially if they were complex religious scenes. These lines are invisible to modern technical imaging: infrared reflectography does not capture them because they have no black pigment, and radiography is likewise ineffective because chalk does not absorb X-rays. Moreover, these chalk lines were probably erased when they were no longer needed –in other words, once the definitive composition had been sketched. Paradoxically, in many cases we find that the painter left these sketched outlines, for in areas with fewer coats of paint they show up as *dark* lines in both infrared and X-ray images. Based on the practices described in historical art treatises and our modern technical insight into the creative processes of that period, the scarcity of pentimenti in Murillo’s work suggests that he usually had a fairly accurate idea of how he wanted the composition to look before he began to apply colour.

We should also bear in mind that, judging by the examples that have come down to us, Murillo drew on loose sheets of paper much more frequently than other masters of his generation, showing a talent for draughtsmanship that rivals his mastery of pictorial technique. Before he began to paint many of his pictures, he had already worked out the scenes on paper, solving problems of composition and lighting effects and subsequently transferring those carefully thought-out designs to the canvas.

Respecting the white lines of the drawing on the brown primer, Murillo would begin to *stain* broad areas of the scene in colour, giving him a background tone on which to build. Infrared reflectography in particular shows that at this point Murillo wanted to intensify volumes, which he did so vigorously and expressively that occasionally those dark (and also light) stains are visible through semi-transparent layers of colours. This proves that his working process cannot be divided into neatly compartmentalised stages, for each was linked to and supported the other in an interplay that combined extensive experience (acquired and expanded in the context of 17th-century Sevillian painting) with an artistic instinct that must have been profound and passionate in Murillo’s case.

After drawing, sketching and building a colour base for volumes, it was time to begin what Pacheco called “the labour of colours”. The painting would have been in an elemental state, rather *plain* or *flat*, and now the artist had to apply precisely the right colours, add volume to the draperies, highlights to the folds, countless shades to the faces, etc. Here is where Murillo earned his reputation as one of the great names in Spanish and even world painting: the quality of colours and variety of tones, achieved as in Velázquez’s work with a few basic pigments, the perfect texture of the depicted materials, and the epic representation of light, able to convey emotions that everyone could and still can understand.

Murillo did not rush through or neglect any stage of the creative process, and technically everything seems to indicate that he was quite comfortable and versatile in all of them, showing a natural command of painting which few artists in history have been able to match. The resulting body of work is *radiant* in many aspects, skilfully concealing the arduous labour of creating masterpieces behind an amiable smile.

MARÍA ÁLVAREZ-GARCILLÁN & JAIME GARCÍA-MÁIQUEZ

Murillo and the Power of His Images

Murillo has long been one of the most universally beloved and popular artists, and that popularity, in part owing to the *apparent* ease with which anyone can read and understand his works, is obviously to his credit. When creating his paintings, the artist was always mindful of how his audience would react, anticipating the feelings that his depictions, whether secular or devotional, would elicit in the viewer. I believe Victor Stoichita was right when he said that we cannot separate Murillo’s religious oeuvre from his secular work. Both were conceived the same way, and in both we discover, when we try to see past what the artist truly wanted to represent, a complex world of images and metaphors that conceals the reality of Baroque society: its glories and its miseries, its concerns, the power of the upper estates of the realm, the interaction with literature and, above all, a notion of beauty closely linked to the need to relieve suffering, to heal wounds. This is the reason for the artist’s fame and prestige, primarily because his merits as a perfect, consummate master of his art went hand in hand with his painting’s therapeutic ministrations to a society in desperate need of relief from the famines, plague outbreaks and other misfortunes that ravaged the city of Seville.

The reality of Seville in Murillo’s day was a crucial factor in his attempt to foresee the public’s response and give spectators what they truly needed. Murillo was, at heart, an idiosyncratically Sevillian artist: he understood the city’s secrets better than anyone, and used them to construct his works and connect with his audience, the same adoring public that made him Seville’s most celebrated painter. We might even say that Murillo played a key role in shaping Sevillian identity, thanks to the ingenuity with which he crafted his creations, and this same quality elicited the admiration and collecting ambitions of foreign travellers. The high demand for his work was, in large part, due to painter’s calculated use of the artifice of naturalism to make his pictures much more lifelike and accessible to the viewer, and he achieved this thanks to his knowledge of the *secret codes* or elements that resonated with what Cervantes called “the gazing crowd”, rendering a painting familiar, recognisable and, in short, believable. The artist used that appearance of lifelikeness to make his paintings *apparently real* and appealing to viewers, playing with broadly recognisable details such as the range of human emotions and gestural rhetoric, which he mastered better than none.

In this way, he made his painting an ingenious construct that has captivated hearts and minds for centuries. And it is certainly no coincidence that his library contained Baltasar Gracián’s famous book *Arte de ingenio* [published in English as *The Art of Worldly Wisdom*] and the picaresque novel *Guzmán de Alfarache* [translated as *The Rogue* or *The Life of Guzmán de Alfarache*] by Mateo Alemán. Armed with this reading material and a thorough knowledge of his Sevillian audience, Murillo managed to reach the vast majority; indeed, one of his greatest feats was connecting with people from all walks of life. The intensity of his work was equally appreciated by a cathedral canon like Justino de Neve, the Archbishop Ambrosio de Spínola, his most vocal advocates and eulogists, such as Diego Ortiz de Zúñiga, civil servants, merchants and even prosperous farmers. All praised and possessed his works, and those who could not afford originals made do with copies or versions of his compositions that perpetuated his inventions and made his legacy endure through the ages.

This fame, which grew steadily from the moment he triumphantly unveiled his paintings of *Saint Isidore* and *Saint Leander* for the main sacristy of the Seville cathedral in 1655, was commented and spread by his friends and biographers. Chief among them was Canon Fernando de la Torre y Farfán, responsible for creating the almost divine reputation of his painting when he proclaimed in 1666 that Murillo was the “painter of heaven” and that his *Immaculate Conception* in the chapter house of the Seville cathedral possessed a “beauty [which], if one did not know it to be painted by our great Murillo, could be presumed to *have been fashioned* for that place in heaven itself”. These legends, begun in the artist’s lifetime, endured through the 18th, 19th and 20th centuries and were partly responsible for the distortion of his painting by authorities and rulers who twisted it to serve their own purposes: they saw its facility for reaching the masses as a tool of indoctrination, mixing politics with religion and ultimately warping the true meaning of his work. But the artist knew exactly what he was doing, and he is responsible for what we feel when we stand before his work even today. Murillo’s power to convey emotions has never waned, thanks to his masterly pictorial interpretation of the feelings, tenderness and beatific character of his subjects. The human figures in his works rarely express extreme or furious sentiments, because he wanted his compositions to be well-proportioned and balanced and always strove to convey a clear, concise message, as in the works of charity he painted for Miguel Mañara in the

church of San Jorge adjoining the Hospital of La Caridad in Seville. He also managed to give his portraits the same seductive appeal, something that did not escape the notice of Frédéric Quilliet, where he again demonstrated his skills as a superb illusionist and master manipulator of human emotions. Faced with a portrait owned by Constantin del Frate in the former Palazzo Ceva in Rome, Quilliet described his reaction in these words: “Here is where we can discern in the reminiscences of Velázquez, the impasto, the smoothness, the morbidez, the blur of Murillo’s brush and all his vast knowledge of optics, for without a doubt, no artist was better than he at setting in its socket an eye which seems to follow that of the observer”.

BENITO NAVARRETE PRIETO

Proper Names

In today’s society, *selfies* have become a part of daily life and, at times, an almost pathological need. We portray ourselves incessantly; as soon as one picture is taken, we are already looking for the next photo op. The democratisation of portraiture came in the second half of the 19th century with the advent of photography, which turned into a mass phenomenon when cameras became affordable for all social classes. The function of the portrait today is very different from the role it played in European society since the Middle Ages. In Spain, prior to the 16th century, only monarchs commissioned portraits to perpetuate their likenesses, initially on coins, later in panel paintings and finally in funerary sculptures. The nobility eventually began to imitate their rulers, portraying themselves in paintings and reclining effigies on their tombs. During the Renaissance, a broader segment of society began to commission portraits of themselves and their spouses, motivated by the desire to distinguish themselves and advertise their financial or political power, some of whom eventually obtained aristocratic titles. In Spain, painted portraits of individuals began to appear in the second half of the 16th century and reached the height of their popularity in the Baroque period.

Murillo’s talent for capturing the psychological aspects of his model’s personality is apparent in his portraits of leading members of society and in the anonymous women and children who figure in his genre scenes. Murillo

painted more portraits of clergymen, public authorities and merchants than any other non-court painter. Despite his prestige, to our knowledge he never portrayed a Spanish monarch. The artist did not live near a royal court, where there was a high demand for such paintings from the nobility; his home was the Spanish city that had become a bustling hub of trade with the Americas. The establishment of the Casa de la Contratación, the crown agency governing all overseas trade, in Seville made it an attractive location for numerous families of Flemish, Italian, German, French and English origin, many of whom became Murillo’s clients.

The artist painted his earliest known portraits when he was a little over thirty years old, one of which was his first self-portrait (The Frick Collection, New York). Although he had just given a demonstration of his superb artistic talent, capacity for innovation and mastery of his craft in the series of paintings for the cloisters of Seville’s “Casa Grande” Monastery of San Francisco, he was still a young artist. That self-portrait may have been a letter of introduction to publicise his talents as a portraitist, and it was undoubtedly another evolutionary link in the chain of intensely psychological portraits of Diego Caballero and his family painted by Pedro Campaña for the altarpiece of the Marshal’s Chapel in the cathedral of Seville, and those masterfully drawn by Francisco Pacheco or painted by Diego Velázquez. These precedents must also include Juan de Roelas, who depicted many leading citizens of Seville in the narrative scene of *The Death of Saint Isidore* (parish church of San Isidoro, Seville) and Father Fernando Mata as a donor in his *Immaculate Conception* (Gemäldegalerie, Berlin).

Murillo’s portraits can be divided into two groups: half-length portraits set in a border or frame, and full-length portraits. In the latter, the figures are standing or sitting in two different settings: a neutral space with no spatial points of reference, common in works from the 1650s; or a semi-open space with a balustrade, column, pilaster or drapery, used in paintings after 1660. The half-length portraits reflect his knowledge of literary culture, as both Arias de Saavedra and Ortiz de Zúñiga are surrounded by frames with flat, clear-cut mouldings, similar to those in the engraved portraits that illustrated the covers of some publications. Murillo was undoubtedly thinking of the frontispiece of Francisco Pacheco’s manuscript *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables*

varones when he painted these likenesses, especially that of his friend Ortiz de Zúñiga.

Murillo travelled to Madrid in 1658, where he must have seen Velázquez’s portraits of Philip IV or Cardinal-Infante Ferdinand of Austria dressed as hunters (Museo del Prado, Madrid), works we are reminded of when we observe his splendid hunting portrait of Antonio Hurtado de Salcedo, 1st Marquis of Legarda. At the time Murillo painted this work, around 1664, the artist and the marquis both lived in the district of San Bartolomé, where their neighbours included Miguel Mañara, Canon Justino de Neve and the family of Canon Alonso Ramírez de Arellano, all clients and friends of Murillo.

Although the catalogue of Murillo’s work includes just over a dozen portraits, we must also consider other real people who were represented as holy characters and individuals inserted in his compositions and have been identified by name, such as the canons Alonso Ramírez de Arellano and Juan Federighi. All of them reflect the society of Baroque Seville, similar to that of any other 17th-century Spanish city. Murillo created new religious iconographic models and painted popular or genre scenes, but he had a special flair for portraying members of the wealthy upper-class society of his day, many of whom were his friends. In contrast to the anonymity of the women and children in his genre paintings, his portraits left us a genuine gallery of individuals, people with proper names who wanted to immortalise themselves: men who received noble titles, like the Marquis of Legarda; the cathedral *portiguero* or marshal of processions, Andrés de Andrade y la Cal; merchants such as Van Belle and Nicolas Omazur; clergymen like Justino de Neve and Juan Antonio de Miranda; and illustrious personalities such as the historian Diego Ortiz de Zúñiga. Many of these men were also knights in the orders of Santiago or Calatrava.

Oddly enough, aside from the Marquis of Legarda, Murillo’s known portraits do not feature any members of the nobility. It is quite likely that he painted others which have yet to be located or identified by scholars. Murillo rarely travelled outside his city, but we know he did make a trip in 1651 to the town of Marchena, in the province of Seville, where the Duke of Arcos lived. The artist stayed there nearly one whole month and was paid 200 ducados (2,200 reales), a very large sum for an as-yet unknown work. My hypothesis is that Murillo travelled there to portray the duke or some member of his family who was spending the

summer at the ducal palace. Another nobleman he almost certainly painted was the Marquis of Villamanrique, his patron and possibly one of the figures depicted in *Faith or the Church Triumphant* (The Faringdon Collection, Buscot Park, Faringdon), painted for the church of Santa María la Blanca in 1664-1665.

At the peak of his career, around 1670, he painted a second self-portrait at the request of his children, also half-length, but this time with objects alluding to his artistic profession: the painter’s palette, red drawing chalk and a compass. The inscription clarifies the artist’s intention: “Bartolomé Murillo portraying himself to fulfil the wishes and prayers of his children”. Only four of his children were still alive at the time, and his son Gaspar kept both self-portraits (The Frick Collection, New York, and the National Gallery, London).

JOSÉ LUIS ROMERO TORRES

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Consejero de Cultura

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez

Viceconsejera de Cultura

Marta Alonso Lappi

Secretaria General de Cultura

María Cristina Saucedo Baro

Secretaria General Técnica

María de la Luz Fernández Sacristán

Director General de Bienes Culturales y Museos

Marcelino Sánchez Ruiz

*Delegaciones Territoriales de Cultura, Turismo
y Deporte*

Almería:

Alfredo Valdivia Ayala

Cádiz:

Daniel Moreno López

Córdoba:

Francisco Alcalde Moya

Granada:

Guillermo Quero Resina

Huelva:

Natalia María Santos Mena

Jaén:

Pilar Salazar Vela

Málaga:

M^a Monsalud Bautista Galindo

Jefa del Servicio de Museos

M^a Auxiliadora Llamas Márquez

Direcciones de los museos

Museo de Almería:

María Isabel Pérez Bernárdez

Museo de Cádiz:

Juan Ignacio Vallejo Sánchez

Museo de Bellas Artes de Córdoba:

Jose María Palencia Cerezo

Museo de Bellas Artes de Granada:

Ricardo Tenorio Vera

Museo de Huelva

Museo de Jaén:

Francisca Hornos Mata

Museo de Málaga:

María Ascensión Morente del Monte

EXPOSICIÓN Y CATÁLOGO
MURILLO, *EXCELENTÍSIMO*

Coordinación científica

Pablo Hereza

Coordinación general

Rocío Ortiz Moyano; Luz Pérez Iriarte;

José Luis Romero Torres

Textos

Pablo Hereza

Con las contribuciones de María Álvarez-Garcillán,

Jaime García-Máiquez; Benito Navarrete Prieto y

José Luis Romero Torres

Diseño expositivo

Otto Pardo

Producción y montaje

Isidoro Guzmán / Esteban Guzmán

Gráfica exposición

Trillo Comunicación Visual

Transporte

Amado Miguel

Didáctica

Espiral Animación de Patrimonio

Servicios editoriales

Ediciones El Viso

Diseño y maquetación editorial

Estudio Diagrama diseño

Corrección de textos

Rafael Ariza

Traducciones

Deirdre B. Jerry

Créditos fotográficos

© Akademie der Bildenden Künste, Viena

© Alte Pinakothek, Múnich

© Berlín, bpk | Bayerische Staatgemäldesammlungen

© Cortesía Fundación Casa de Alba

© Dyrham Park, Avon, UK National Trust Photographic Library / John Hammond / Bridgeman Images, Londres

© Gallerie Nazionali di Arte Antica - Bibliotheca

Hertziana, Istituto Max Planck per la storia dell'arte /

Enrico Fontolan, Roma

© Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo

© Museo de Bellas Artes de Córdoba

© Museo Nacional del Prado, Madrid

© National Gallery of Ireland, Dublín

© The Frick Collection, New York

© The Henry Barber Trust, The Barber Institute of

Fine Arts, University of Birmingham / Bridgeman

Images, Londres

© The Metropolitan Museum of Art / Art Resource /

Scala, Florencia

© The National Gallery, Londres

© RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Franck

Raux, París

AGRADECIMIENTOS

Los organizadores de la exposición divulgativa

«Murillo, *excelentísimos*», desean agradecer la colaboración a las siguientes instituciones y personas que han contribuido decisivamente a la realización de este proyecto:

Akademie der Bildenden Künste Wien -

Gemäldegalerie, Viena; Alte Pinakothek,

Múnich; Bayerische Staatgemäldesammlungen,

Berlín; Dyrham Park; Fundación Casa de Alba;

Gallerie Nazionali di Arte Antica, Roma; Musée

du Louvre, París; Museo de Almería; Museo

de Bellas Artes de Asturias, Oviedo; Museo de

Bellas Artes de Córdoba; Museo de Bellas Artes

de Granada; Museo de Bellas Artes de Sevilla;

Museo de Cádiz; Museo de Huelva; Museo de

Jaén; Museo de Málaga; Museo Nacional del

Prado, Madrid; National Gallery of Ireland,

Dublín; The Barber Institute of Fine Arts,

University of Birmingham; The Frick Collection,

Nueva York; The Metropolitan Museum of Art,

Nueva York; The National Gallery, Londres.

María Álvarez-Garcillán; José Luis Colomer;

Penelope C. Currier; Ignacio Cano Rivero;

Marina Chinchilla Gómez; Helen Cobby; Elvira

Fernández Sánchez; Jaime García-Máiquez;

Francisca Hornos Mata; Claudia Koch; Paula

Lafuente Gil; Karina Marotta; Virginia Marqués

Ferrer; Suz Massen; Ana Moreno; María

Ascensión Morente del Monte; Valme Muñoz

Rubio; Benito Navarrete Prieto; Jose María

Palencia Cerezo; María Isabel Pérez Bernárdez;

Gertrude Prewein; Xavier F. Salomon; Ricardo

Tenorio Vera; Juan Ignacio Vallejo Sánchez.

Museo
Sevilla

100
años