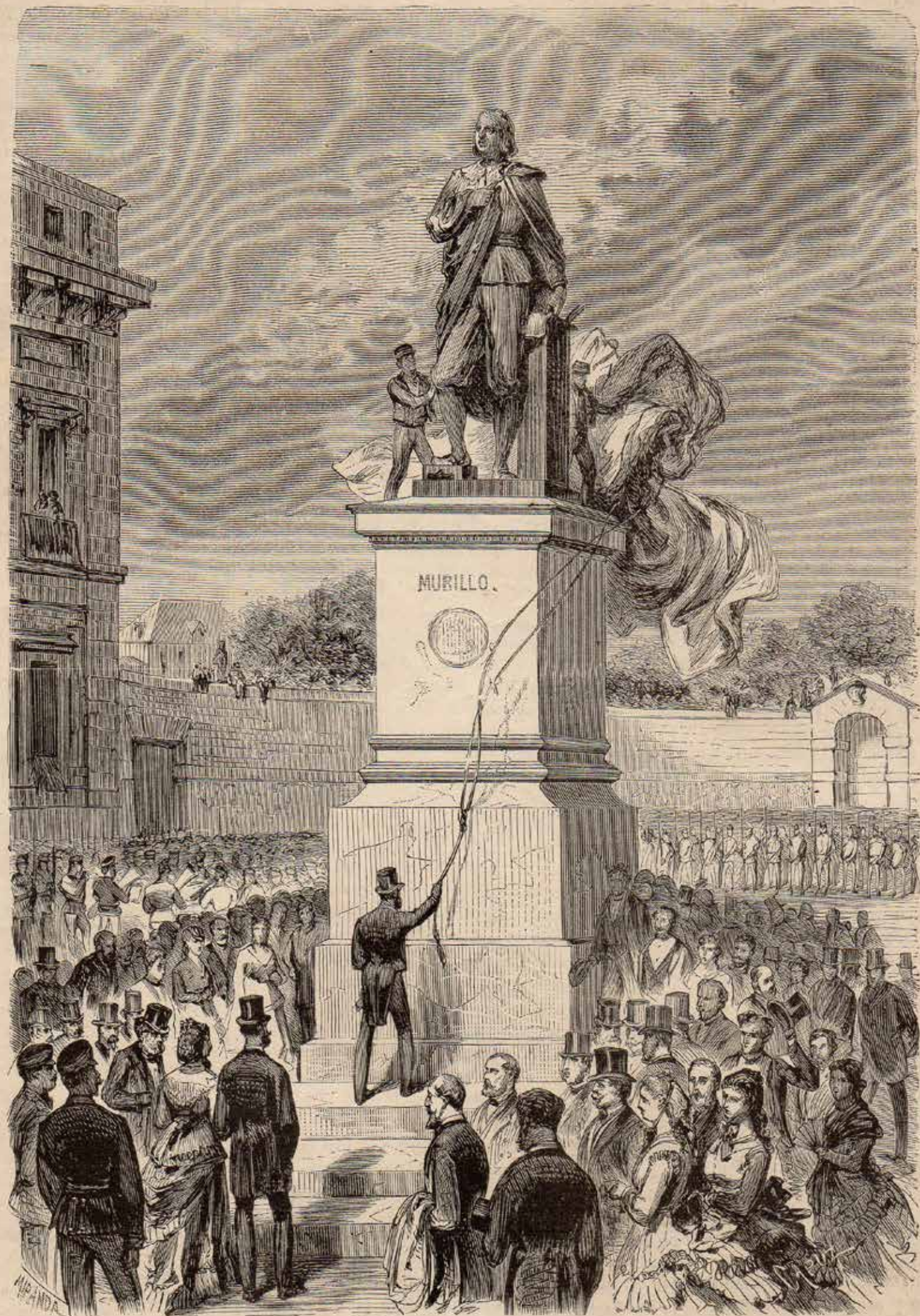


Aplicación Murillo: materialismo, *charitas* y populismo

**Un proyecto de Pedro G. Romero,
Luis Martínez Montiel y Joaquín Vázquez**



MADRID.—INAUGURACION DE LA ESTÁTUA DE MURILLO, EN LA TARDE DEL 25 DE JUNIO (pág. 326).

*Aplicación Murillo:
materialismo, charitas y populismo*

Un proyecto de Pedro G. Romero, Luis Martínez Montiel
y Joaquín Vázquez

San Juan de Dios llevando a un enfermo, Bartolomé Esteban Murillo
Estampa



**Pedro G. Romero, Luis Martínez Montiel y
Joaquín Vázquez**

Aplicación Murillo: materialismo, *charitas* y populismo

A finales de los años noventa el colectivo francés 4taxis realizó una encuesta entre los artistas sevillanos sobre sus preferencias escolares, ponerse bajo el magisterio de Velázquez o de Murillo, esa era la pregunta. Era evidente que Velázquez iba a ser elegido, pero lo que ellos querían evidenciar era cierta paradoja, pues, en la práctica, aquella generación de artistas planteaba pulsiones y modos de hacer que evidenciaban los vínculos de la ciudad en que trabajaban con la obra de Murillo. Al poco tiempo, Pepe Espaliú desplazó su campo de referencias desde la retórica escatológica de Valdés Leal al populismo comunitario de Murillo. Las series de *Carrying* partían de los ciclos murillistas en la Iglesia de la Caridad, especialmente del *San Juan de Dios llevando a un enfermo*.

A pesar del desprestigio de Murillo en el panteón de reivindicaciones del vanguardismo decimonónico, hay que recordar, según nos recuerda el filósofo francés Jacques Rancière, como en los escritos recopilados en su *Estética*, Hegel sitúa a Murillo como el primer pintor moderno, el primero, dice, en retratar a la gente con la misma dignidad que los ángeles, presentar a los pobres, a los mendigos, como si fueran dioses, desocupados como las habitantes del Olimpo, despreocupados ante las aceleraciones del tiempo, indiferentes a las violencias del progreso. Rancière señala entonces una huella, una forma de hacer que tiene a Murillo en su raíz, en los proyectos fotográficos del *New Deal* americano (Walker Evans, Lewis Hine, Helen Levitt) durante los años 30, por ejemplo, o en el cine de Pedro Costa.



*Devolvednos "La cocina de los ángeles", 4taxis
Acción, Sevilla 1990*



*Devolvednos "La cocina de los ángeles", 4taxis
Pancarta, Sevilla 1990*

En estas lógicas, Danielle Colomine y Michele Apheresero, los integrantes de *4taxis*, organizaron en 1990 manifestaciones a favor de la devolución a Sevilla del cuadro *La cocina de los ángeles*. En aquellos trabajos documentaron también la impronta popular de Murillo en la cultura popular, las famosas cajas de membrillo y cientos de postales, abanicos, estampas religiosas, emblemas escolares, decoraciones de bares, altares particulares, etc. Para esta exposición se ha recopilado toda esa *memorabilia* que da cuenta del triunfo de Murillo en la época de la reproducción técnica, de las eficaces réplicas de su imagen en las producciones artesanales e industriales, una prefiguración, diríamos, de los hábitos de distribución de las imágenes en la cultura popular, en la industria *pop*.

Es interesante observar como ese triunfo de la imaginería de Murillo en la producción industrial y popular –y no hablamos sólo de España, Murillo aparece por ejemplo, en sellos de todo el mundo; las farmacéuticas suizas, entre otras, toman a Murillo por un tópico– se produzca, precisamente, cuando su valor cultural en los estudios académicos entra en decadencia y su prestigio entre las vanguardias artísticas es prácticamente nulo. Probablemente, esa banalización de la imagen fuese la que propiciara ese abandono investigador. Es evidente que El Greco o Goya, y Velázquez o Zurbarán, por hablar de sus coetáneos, generan estudios, referentes y homenajes que Murillo no tiene. Este aislamiento, para colmo, fue tomado por el nacional-catolicismo, especialmente en los años del franquismo, como banderín de enganche de su régimen publicitario y de ese erial aún sería más difícil rescatar el prestigio de Murillo.



Carrying, Pepe Espaliú
Performance, Día Internacional del Sida, Madrid 1992



Carrying Project, Pepe Espaliú
Escultura



Carrying, Pepe Espaliú
Performance, Centro de Arte y Cultura Contemporánea *Arteleku*, San Sebastián 1992



Children Playing Baseball, Lewis Wickes Hine
Fotografía (Gelatinobromuro de plata sobre papel), 120 x 170 mm, 1909



New York, 1940 (Boys Girl Stoop), Helen Levitt
Fotografía (Gelatinobromuro de plata sobre papel), 165 x 244 mm, 1940



Starving family, Great depression, Walker Evans
Fotografía (Gelatinobromuro de plata sobre papel), 1933

Ese aislamiento de la figura de Murillo permite, además, que la cultura popular invente un Murillo pintoresco, inventor de la pintura *pleine air*, agitanado, que igual vende cuadros en el *jueves* que visita la corte como un mosquetero, un Murillo que fuere accidentado en Cádiz o que esconde sus obras en oscuros castillos de la *Inquisición*. Incluso el esclavo negro de Murillo se convierte en protagonista de historias vodeviles-cas e inverosímiles. El caso es que tanto esa invención de Murillo como sus aventuras patrimoniales post-mortem (la rapiña francesa y las devoluciones patrimoniales, los robos de obras de Murillo, la accidentada vida de sus celebraciones monumentales) nos facilitan, también, relatos y formas de supervivencia de su figura en la modernidad, pequeños engarces en lo que poder posar producciones contemporáneas que iluminen el trabajo de Murillo.

Sí, se trata de superar cierto provincianismo, cierta pereza intelectual, aquella que identifica Murillo con lo blando, lo amable, lo fútil, lo decorativo, lo intrascendente. Hay que reconocer, no obstante, que algunas categorías pretendidamente despectivas, como Murillo pintor femenino, pueden ser rescatadas al día de hoy. Tengamos en cuenta que ya los tratadistas llamaban a Murillo “artífice” y “pintor-filósofo”. Y es que, no trataremos tanto de responder a la pregunta de qué es Murillo si no, más bien, siguiendo a Víktor Shklovski, siguiendo a los formalistas rusos, saber como funciona, cual sería el funcionamiento de la obra de Murillo y de lo *murillesco* en nuestro presente, a principios del siglo XXI.

Entonces, nuestra intención es enseñar en una exposición dos líneas de investigación en principio distintas: por un lado, la invención de Murillo, sus avatares biográficos y la *memorabilia* popular que desencadenó su fama al mismo tiempo que caía en el desprestigio académico y vanguardista; por el otro, precisamente, rastrear los signos de su trabajo en esa modernidad que aparentemente olvidó a Murillo, especialmente en su contra-relato, aquellas prácticas artísticas que desde el principio fueron críticas con los futurismos y otros excesos modernistas.

Así, las distintas estancias que se enseñan en la exposición contienen trabajos que permiten a la vez atender a la permanencia iconográfica de Murillo en la cultura popular, pinturas, grabados y estampas que narran su vida y trabajos contemporáneos que se apoyan en formas y modos de hacer que ensayara Murillo en su tiempo. La exigencia de la exposición, entonces, es alta puesto que pretende no sólo refutar lugares comunes en torno a Murillo y su caducidad como referente, también relanzar una óptica nueva, un clasificando distinto para los trabajos del arte del presente y hacerlo a través de la obra de Murillo.



Cavalo Dinheiro, Pedro Costa
Film, 104', Portugal 2014



Inmaculada Concepción, Anónimo
Estampa devocional, 173 x 80 mm, 1890-1920 ca.



Bartolomé Esteban Murillo, Sevilla. Museo del Prado, Madrid, E. Margi
Banderín, 175 x 360 mm, 1970 ca.



Uvéstérol Adec "La vierge du Rosaire", Laboratories Crinex-Uvé
Chromo publicitario, 122 x 210 mm, 1940



4 sellos de Santa Lucía, Santa Lucía
Sellos, 44 x 29 mm c.u., 1968

The Early Career of Murillo, John Phillip
Óleo sobre lienzo, 1865





Inmaculada de Los Venerables, Bartolomé Esteban Murillo
Publicidad del medicamento "La Siroline Roche", 96 x 139 mm, 1940



Inmaculada de los Venerables, Francisco Ostos
Caja de membrillo, 280 x 200 x 90 mm, 1960 ca.



Inmaculada, Fernández, Leña Rendón y Cia (Lit de F. Muñoz Málaga)
Etiqueta de vino, 172 x 121 mm, 1900-1920 ca.



“Serie de cuadros españoles: Inmaculada”, Bartolomé Esteban Murillo
Vitola, Fábrica de Tabacos Álvaro, 72 x 129 mm, 1960

“Serie de cuadros españoles: Santas Justa y Rufina”, Bartolomé Esteban Murillo
Vitola, Fábrica de Tabacos Álvaro, 72 x 129 mm, 1960



Murillo siempre serás admirado, Alejandro Ferrant Fishermans
Óleo sobre lienzo, 1864

Der Jung Murillo dem Marktplatz zu Sevilla (El Joven Murillo en su carpa en el mercado de Sevilla), H. Merté
Xilografía coloreada a mano, 320 x 240 mm, 1860 ca.





Mujeres en la ventana, (1655–1660), Bartolomé Esteban Murillo
Estampa

De entre todos los campos sensibles del presente en que incide el trabajo de Murillo de una manera especial, hemos subrayado tres para articular algunos rasgos posibles de su legado, campos conceptuales, narrativos y formales en los que discurrió su obra y que siguen marcando modos de hacer del presente: materialismo, *charitas* y populismo. Vamos a detenernos brevemente en estos tres ejes de actuación.

Entendemos por “materialismo” un eje de actuación que circula entre las tentativas académicas del realismo y del idealismo. Es sabido que la introducción de elementos de un realismo veraz y cotidiano en sus obras es un giro propio de la pintura del siglo XVII, los realistas bodegones, representaciones cerámicas, alimentos y enseres que componen cuadros de temática religiosa generalmente. En el caso de Murillo este gesto se amplía con modelos locales que prestan su rostro a vírgenes y santos, olvidando por ejemplo, el canon *rafaelista* que se usaba para las *Madonnas*. Pero es obvio que realismo e idealismo son conceptos en mutación. A principios del siglo XIX las *Inmaculadas* de Murillo despertaban los celos de George Sand, puesto que su amante, Théophile Gautier, deseaba esas encarnaciones divinas de vulgares mujeres andaluzas, ante las cuales se le desataban bajas pasiones. A la vez, estas mismas representaciones significaban ejemplaridad y recato, el buen todo pietista de la nobleza católica española las tenía por ejemplares. Es sólo un ejemplo de la disparidad del modelo, de como puede correrse el eje entre realismo e idealismo. Pensemos en *Mujeres en la ventana*, una pintura de Murillo, seguramente de temática erótica, que a Goya inspiró sus *Majas en el balcón* y a través de este *El balcón* de Manet, para, finalmente dar *Perspective II. Manet's balcony* de Magritte, una pintura que presenta varios ataúdes asomados a un balcón: el largo viaje de *Eros* a *Tánatos*, no otra cosa significa aquí materialismo.

Obviamente, la amplia temática de la *Caridad* en la pintura de Murillo (Fray Junípero, San Diego, San Juan de Dios, Santa Isabel de Hungría, la Caridad romana, el ciclo de Santo Tomás de Villanueva, su amistad y colaboración con Miguel de Mañara y Justino de Neve junto a su ingreso como hermano en el hospital de la Caridad, etc.) resulta significativa. Aún esta por explorar la ascendencia y extensión del movimiento *charitatis* en Sevilla, que tuvo un marcado arraigo local, y sabemos, por ejemplo, que muchos de los conceptistas del círculo de Pacheco eran observadores de esta heterodoxia. *Charitatis*, es un campo amplio para nosotros, que se mueve no sólo por en las obras personales de caridad que el propio Murillo realizaba sino en una cierta observancia de la economía de la

Iglesia, de las relaciones entre las órdenes religiosas, de la observancia católica, en definitiva. Giorgio Agamben ha observado como economía y estética tienen un mismo origen teológico, precisamente en los textos del Pseudo-Dionisio Aeropagita. Para Agamben, por ejemplo, la disputa sobre como llegar mejor a Dios, por la fe o por la caridad, tiene su correlato en los modelos económicos extremos del capitalismo financiero (*fides*) y el comunismo libertario. Así, en este mismo eje, se mueven proyectos críticos como el de los fotógrafos del *New Deal* que en los U.S.A. de los años treinta realizaron la misión de retratar la cara de la otra América, los mencionados Walker Evans, Lewis Wickes Hine o Helen Levitt. En el mismo sentido están las fotos de niños de Val del Omar y otros integrantes de las *Misiones Pedagógicas* de la República Española (de cuyo *Museo del Pueblo* también presentaremos las copias de Murillo). O también algunas películas, todo un género el de la infancia marginal, del que presentaremos *Crónica de un niño sólo* de Leonardo Favio, *Le moindre geste* de Fernand Deligny, *Todos vosotros sois capitanes* de Óliver Laxe. O el fragmento dedicado a la infancia de *El amor se vive* de Silvano Agosti.

La voz “populismo” para designar el eje entre localismo y colonialismo, es decir, entre el fuerte arraigo de Murillo como pintor sevillano y su instrumento difusor como modelo de muchos de los pintores criollos latinoamericanos como el ecuatoriano Miguel de Santiago, el colombiano Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos o los mexicanos Juan Rodríguez Juárez y Miguel Cabrera. De hecho esta permanencia de lo murillesco en las Américas es confirmación del fuerte arraigo popular del sevillano y en ese sentido discurren muchas de las invenciones biográfica sobre un posible viaje del mismo a las Indias, los grabados que lo sitúan en el puerto vendiendo cuadros para las provincias de ultramar, etc., la misma invención de la muerte de Murillo en Cádiz, con el episodio novelesco de la caída del andamio, etc., está finalmente relacionado con el traspaso de privilegios para el comercio americano desde Sevilla al puerto gaditano. Merece una especial atención, en este sentido, las leyendas en torno al esclavo negro o el pintor mulato de Murillo, Sebastián Gómez, del que se llegó a decir que le terminaba las pinturas de *Inmaculadas*. *El zombie de Murillo* —como curiosidad decir que es la primera vez que su usaba la palabra *zombie* en una obra de ficción— es una comedia teatral que estrenada en Nueva York abrió por primera vez un debate polémico sobre la pintura realizada por afroamericanos. En este sentido las pinturas de la brasileña Tarsila do Amaral, la argentina Norah Borges o la mexicana María Izquierdo muestran rasgos significativos.



Majas en el balcón, Francisco de Goya
Óleo sobre lienzo, 1620 x 1070 mm, ca. 1808-1812



El balcón, Édouard Manet
Óleo sobre lienzo, 1700 x 1245 mm, 1868-1868



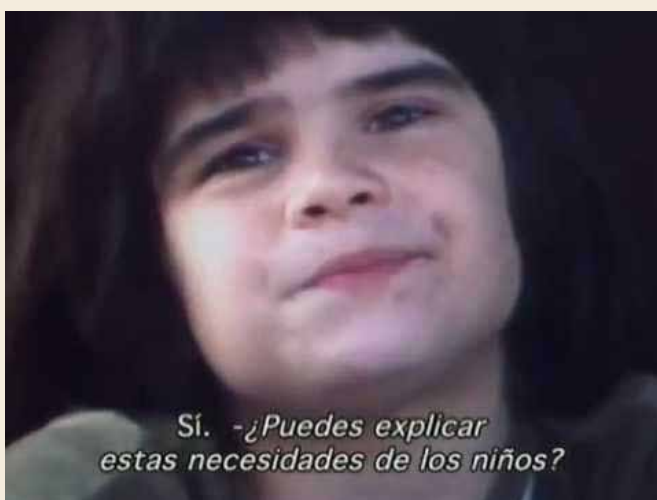
Perspective II. Manet's balcony, René Magritte
Óleo sobre lienzo, 800 x 600 mm, 1950



Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosnas (1617-1682), Bartolomé Esteban Murillo
Estampa



Misiones pedagógicas (José Val del Omar en la plaza de Pedraza, Segovia, rodeado de niños), José Val del Omar
Fotografía (Gelatinobromuro de plata sobre papel), 85 x 115 mm, 1933 (3-5 enero)



D'amore si vive, Silvano Agosti
Film, 93', Italia 1984



Crónica de un niño solo, Leonardo Favio
Film, 79', México 1965



Todos vós sodes capitáns, Óliver Laxe
Film, 79', España 2010



Le moindre geste, Fernand Deligny
Film, 95', Francia 1971



La sagrada familia (Visita de la virgen a Santa Isabel y Bautista Nilo), Gregorio Vázquez de Arce y Ceballos
Óleo sobre lienzo, 180 x 220 mm, 1638



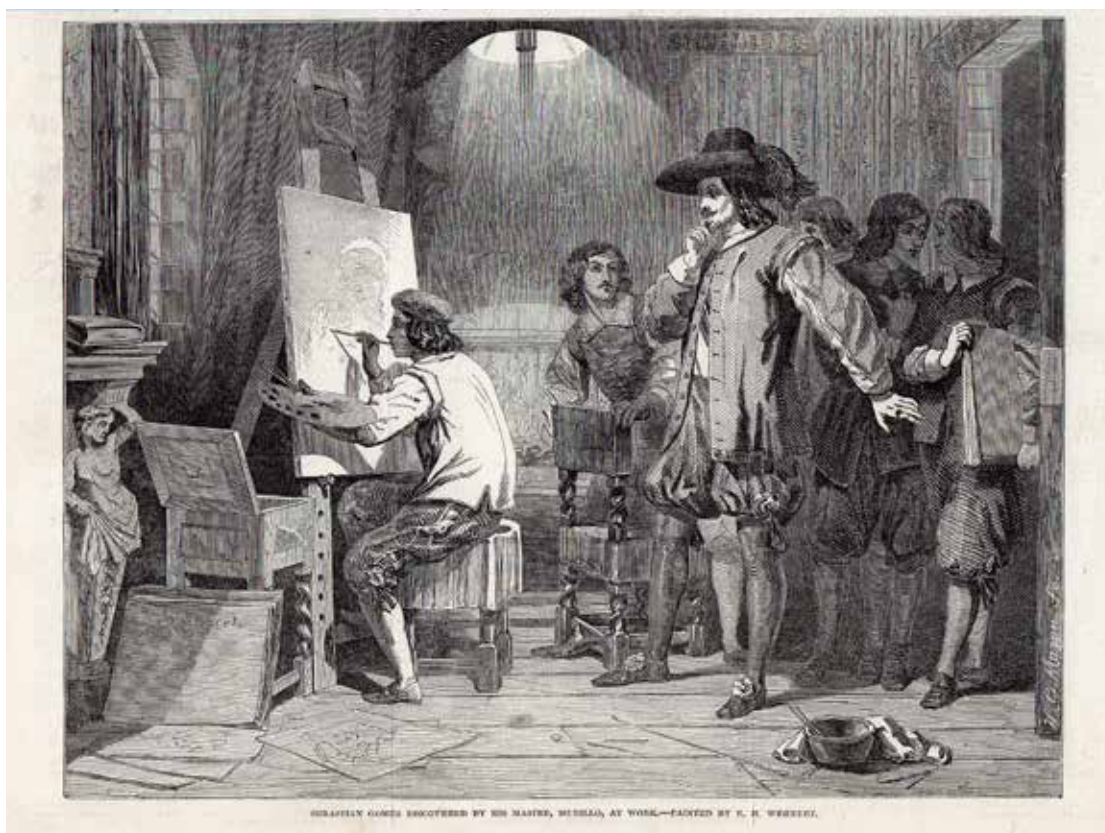
De español y de india produce mestizo, Juan Rodríguez Juárez
Óleo sobre lienzo, 1715



De negro e india, china cambuja, Miguel Cabrera
Óleo sobre lienzo, 1763

In magnis, satis est voluisse (en lo grande es suficiente haber querido) (1864), Manuel Cabral Bejarano
Estampa





Sebastián Gómez discovered by his master, Murillo at work, F.H. Wehnert y W.G. Mason
Grabado en Prensa, *Illustrated London News*, 170 x 220 mm, 29 de abril de 1848



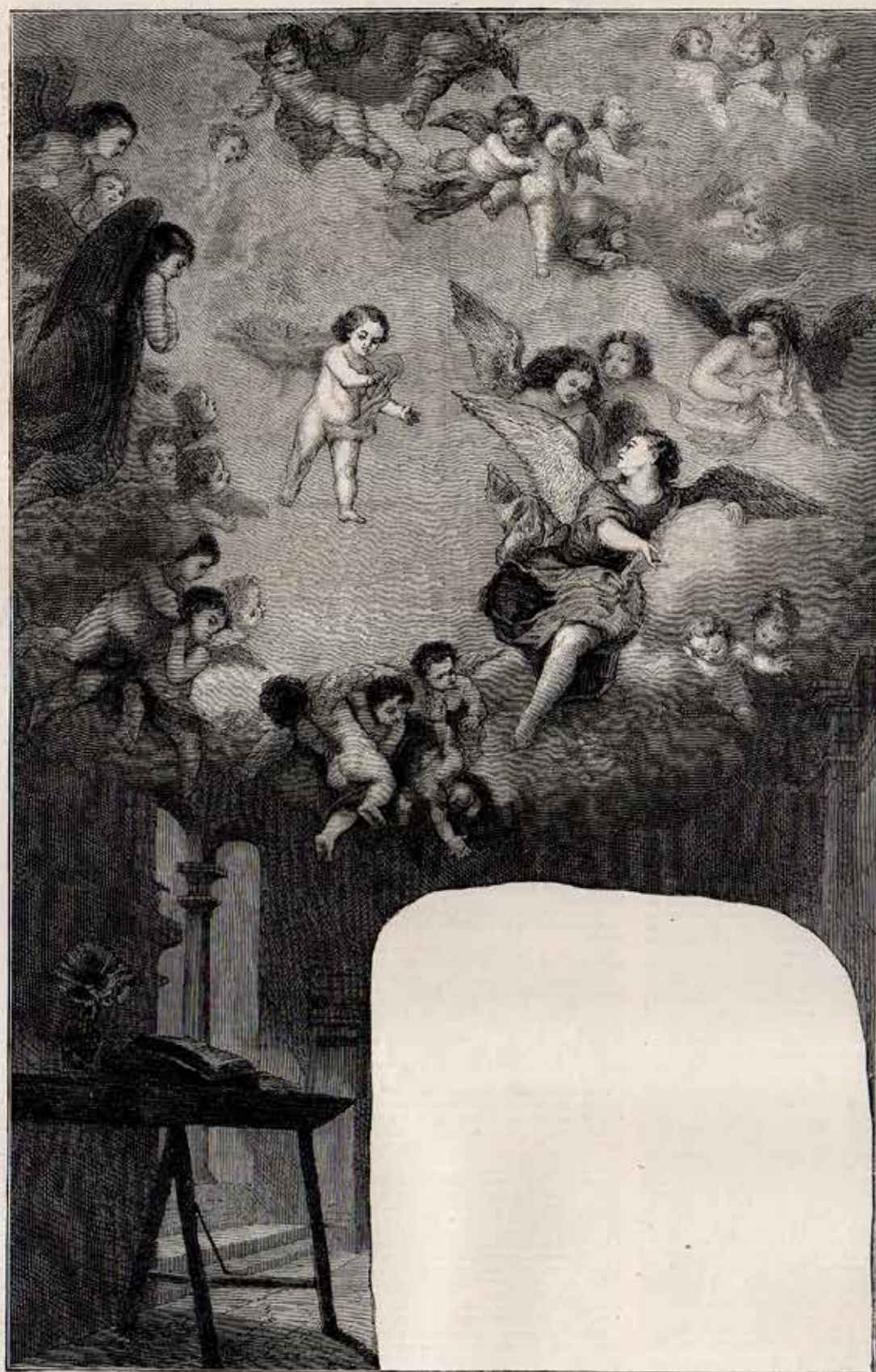
Viernes de Dolores, María Izquierdo
Óleo sobre lienzo, 760 x 605 mm, 1944-45



A família (La familia), Tarsila do Amaral
Óleo sobre lienzo, 790 x 1015 mm, 1925



Personaje en un jardín o La Anunciación, Norah Borges
Óleo sobre lienzo y tabla, 510 x 540 mm, 1919



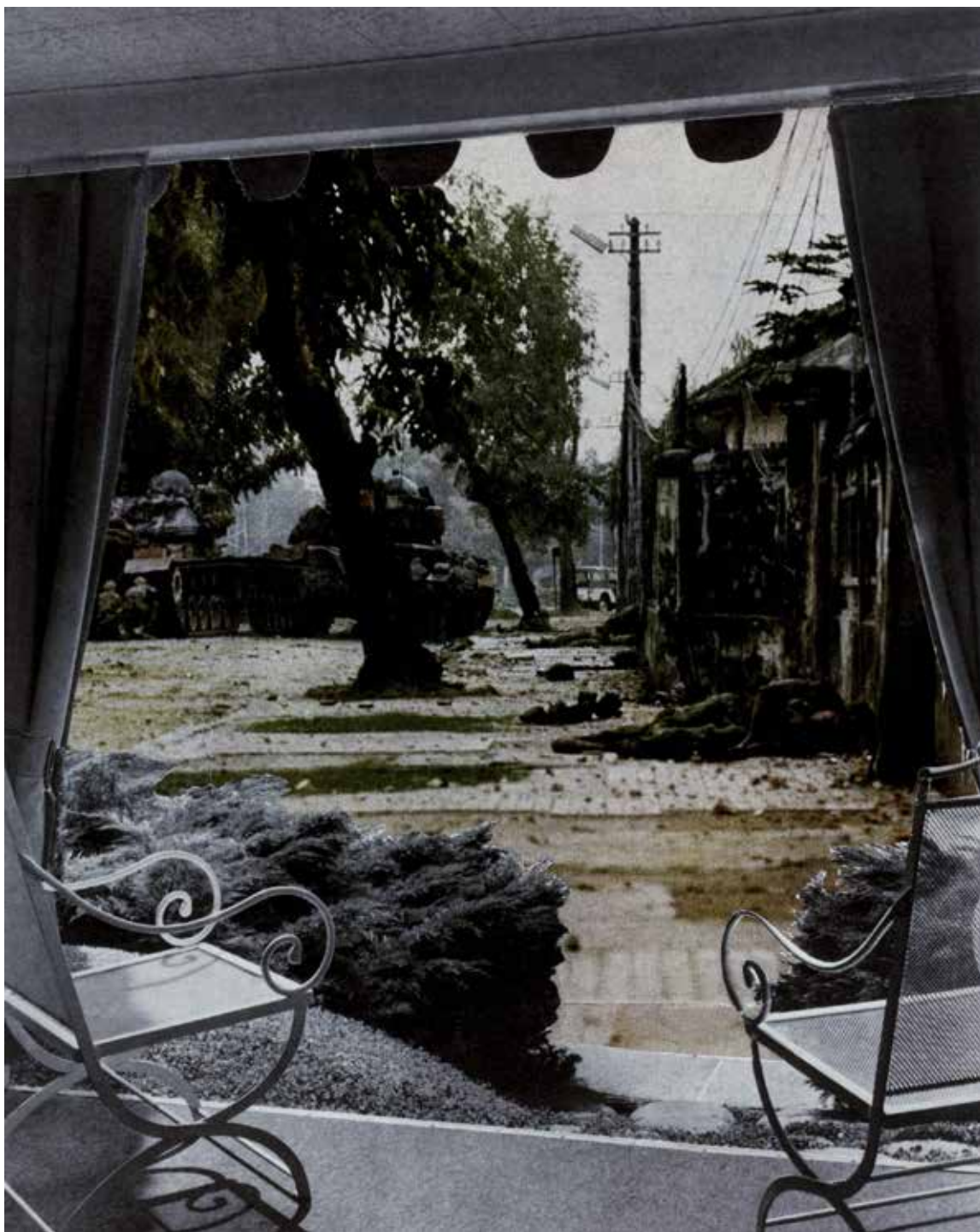
THE MUTILATED MURILLO—THE CELEBRATED SAN ANTONIO IN THE CATHEDRAL AT SEVILLE, SHOWING THE SPACE OCCUPIED BY THE PORTION OF THE PICTURE WHICH WAS RECENTLY CUT OUT AND STOLEN

Y hemos hablado de disponer las obras en estancias, un modelo de relación más cercano al programa pictórico que Murillo desarrollaba para los diversos conventos que le encargaban obra en Sevilla. La idea es alejarnos del modelo *Museo* como ejemplo expositivo y buscar más la interrelación entre obras, argumentos y espacios. Así, nuestro propósito es mostrar las obras en el convento de *Santa Inés*, a modo de espacio expositivo central pero sin renunciar a mostrar algunos grupos en *Los Venerables*, el *Hospital de la Caridad* o en la Iglesia de *Santa María la Blanca*. También pueden contemplarse otros espacios y dispositivos del mostrar, especialmente con esa idea de desubicar la idea de “museo” como central a la hora de contemplar la obra de arte. Así, eventos *performativos*, teatrales y musicales, ciclos de cine, incluso un seminario, como el que queremos realizar con Jacques Rancière, pueden acompañar con el mismo rango la muestra de cuadros, fotografías y otros dispositivos artísticos contemporáneos.

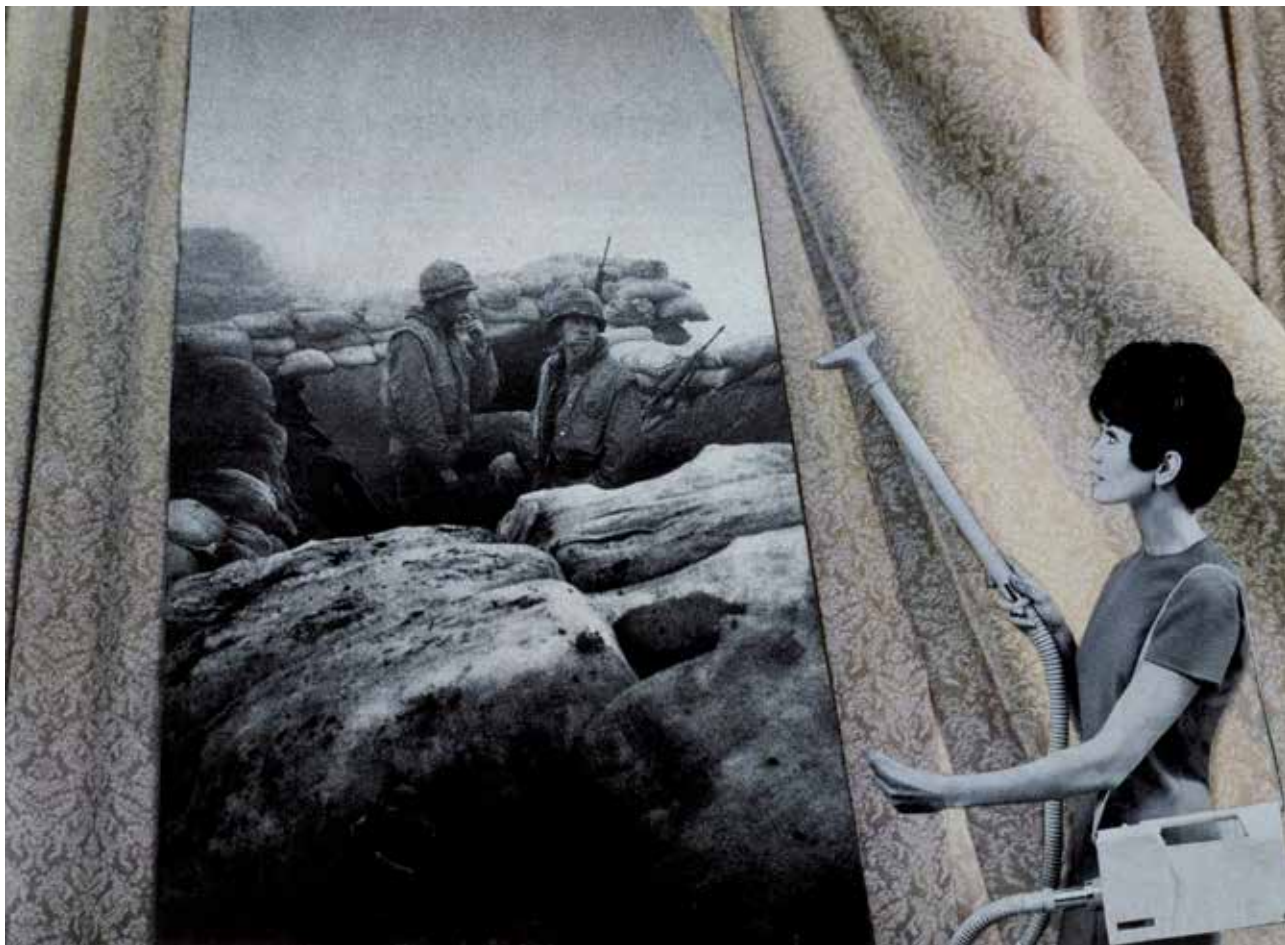
Pensemos en una pintura de James Digman Wingfield de 1848, *The Picture Gallery, Stafford House*, en el que se representa la estancia de una familia aristocrática inglesa, magnificencia y lujo proveniente de las sometidas colonias de ultramar. En un lugar prominente dos cuadros de Murillo provenientes del programa realizado para la Iglesia de la Caridad, *Abraham y los tres ángeles* y *El regreso del hijo prodigo*, que salieron de Sevilla incautados por el ejército francés durante la llamada *Guerra de la Independencia*. Hay una incongruencia entre el lujo de la estancia y el argumento de las pinturas, un choque entre contenidos, un conflicto que, sin resolverse, potencia su lado sensible. Recordemos como se consigue lo mismo en la serie de Martha Rosler, *House Beautiful: Bringing the War Home*, en la que imágenes de guerra aparecen en las ventanas de hogares americanos típicos del *american still of life*. De alguna manera, este proyecto expositivo estaría ligado a esos efectos, más que genealogías, índices o listados de influencias, se trata de ver como la obra de Murillo puede seguir provocando afectos y, también, extrañamientos; como precisamente su exclusión del canon moderno la convierte en herramienta privilegiada para llevar a cabo la crítica de ese mismo canon; como, todavía, de ese conflicto nace la alegría de vivir que señaló Hegel atento a los mendigos harapientos de Murillo.



The Picture Gallery, Stafford House, James Digman Wingfield
Óleo sobre lienzo, 1150 x 1310 mm, 1848



Patio View de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, Martha Rosler
Fotomontaje, 604 x 482 mm, ca. 1967-72



Cleaning the Drapes de la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, Martha Rosler
Fotomontaje, 440 x 603 mm, ca. 1967-72

El regreso del hijo pródigo (1670), Bartolomé Esteban Murillo
Estampa



Abraham y los tres ángeles (1667), Bartolomé Esteban Murillo
Estampa





*Aplicación Murillo:
materialismo, charitas y populismo*

Un proyecto de Pedro G. Romero,
Luis Martínez Montiel y Joaquín Vázquez

