

# VISIÓN | doble

REVISTA DE CRÍTICA E HISTORIA DEL ARTE

**Título:** Hijos en la pintura

**Title:** Sons in Painting

**Autor / Author:** Antonio García Baez

Historiador del Arte y Museólogo Independiente

**Resumen:** Con motivo del 400 aniversario del nacimiento del pintor Bartolomé Esteban Murillo, resulta necesario plantear un estudio artístico, simbólico y social del *Autorretrato* realizado para la Academia de Dibujo de la ciudad de Sevilla, expuesto actualmente en The National Gallery de Londres.

**Abstract:** On the occasion of the 400th anniversary of the birth of Baroque painter Bartolomé Esteban Murillo, it is necessary to propose an artistic, symbolic and social study of the *Self-portrait* he made for the Academy of Drawing in Sevilla, currently showing at The National Gallery in London.

**Palabras clave:** Autorretrato, Bartolomé Esteban Murillo, Barroco, Sevilla, Londres, The National Gallery, Antonio García Báez

**Keywords:** Self-portrait, Bartolomé Esteban Murillo, Baroque, Sevilla, London, The National Gallery, Antonio García Báez

**Sección:** Obras / **Section:** Artworks

**Publicación:** 15 de mayo de 2017

**Cita recomendada:** García Báez, Antonio. "Hijos en la pintura", *Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte*, 15 de mayo de 2017, [humanidades.uprrp.edu/visiondoble](http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble)

## Visión Doble: Revista de Crítica e Historia del Arte

Programa de Historia del Arte, Facultad de Humanidades  
Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras  
13 Ave. Universidad Ste. 1301  
San Juan, Puerto Rico 00925-2533

+1 (787) 764-0000, extensión 89596

[vision.doble@upr.edu](mailto:vision.doble@upr.edu)

<http://humanidades.uprrp.edu/visiondoble>

<https://revistas.upr.edu>



## *Hijos en la pintura*

**Antonio García Baez**

Historiador del Arte y Museólogo Independiente

Bartolomé Esteban Murillo, Autorretrato (detalle), 1670-1673. National Gallery, Londres

Ahora que se cumplen 400 años del nacimiento del pintor Bartolomé Esteban Murillo (1617- 1682), se hace necesaria una revisión de su vida y su obra desde nuevos parámetros científicos y técnicos que permitan reivindicar su faceta intelectual y colaborativa más allá de los presupuestos ya conocidos de elegancia, amabilidad y efectismo que se le achacan. El inusitado éxito de su trabajo –que fue aplaudido por compañeros, clientes, crítica y público, y que trascendió los límites geográficos y temporales– terminó siendo la causa de su defenestración.

Bajo el argumento de artista *kitsch*, los investigadores de la incipiente Historia del Arte postergaron su investigación, hasta que, en 1981, coincidiendo con el tercer centenario de su muerte, el profesor Diego Angulo puso las bases de su estudio moderno.

El maestro sevillano pronto fue consciente de su primacía local. A partir de 1649, año clave para Sevilla, se convirtió en el máximo representante de la profesión, recayendo sobre él buena parte de la reconstrucción estética de una ciudad venida a menos por la tragedia sanitaria y el declive del comercio con las tierras de ultramar. Aun con todo, tuvo que esperar al regreso de su colega Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685) de Roma, en 1655, para alcanzar la madurez artística, concretando su propio lenguaje plástico y, lo que es aún más interesante, una nueva conciencia del oficio en la que los creadores se vislumbrarían como trabajadores intelectuales. Esta nueva visión itálica, alejada de los convencionalismos gremiales vigentes, les llevó a fundar conjuntamente, a comienzos de 1660, una academia de dibujo en la que participaron los principales pintores, escultores y arquitectos de retablos de la ciudad a lo largo de sus, al menos, 14 años de existencia. No obstante, a los pocos meses del inicio de la actividad, Herrerase marchó a Madrid en busca de una nueva posición cortesana más acomodada, quedando el pintor de ángeles como único presidente de la institución durante los siguientes dos años.



Bartolomé Esteban Murillo, Autorretrato (detalle), 1670-1673. National Gallery, Londres

La galería de presidentes, propiamente dicha, se inauguró con el retrato de Murillo [The National Gallery, Londres, NG6153], desconociéndose hasta el momento si tuvo continuidad con el de sus sucesores. Él mismo se perpetuó en un lienzo de apariencia sencilla, austera y alejada del colorido que acostumbraba, que encierra una honda reflexión sobre el ejercicio

del oficio. Se muestra en su madurez, ante un fondo de tonos terrosos, austeramente vestido, con gesto sereno y mirada inteligente y apelativa. Su actitud es activa pues, según apunta en la cartela inferior, se ejecuta “pintándose”, es decir, mirándose al espejo que tiene ante sí para mostrarse tal y como es; como si se tratase de un ejercicio académico que busca –según el tratadista Francisco Pacheco– la “perfección” a través de la realidad.

El maestro emerge de las sombras bajo un intenso juego de luces que se concentran en el rostro y la mano derecha como principales herramientas para la construcción del arte: el ingenio intelectual y la pericia manual. La palma del pintor supera el plano de la representación al adelantarse para descansar en un marco fingido dentro del óleo. Un trampantojo que avisa al espectador de que se trata de un cuadro dentro del cuadro; una pintura dentro de la pintura; una ventana dentro de otra ventana. De tal manera que –según los principios de la lógica filosófica–, al convivir dos fingimientos, se revela y evidencia la auténtica realidad. Un recurso compositivo sobre el que el maestro volverá a incidir más adelante en retratos como los del mercader Nicolás Omazur y su esposa, Isabel Malcampo (1672); con la salvedad de que en esta ocasión adquiere tanta importancia lo que sucede dentro y fuera de él.

El óvalo, apenas marcado por una sencilla moldura de sabor clásico, reposa sin estridencias sobre la mesa de labor del pintor en la que muestra sus herramientas a modo de armas del oficio, trofeos o signos heráldicos. A su derecha, encima de una regla, se dispone una hoja de papel a medio desenrollar que deja entrever un esbozo, sobre la que reposa una sanguina y un compás; todos ellos considerados aparatos “científicos” de la pintura. Mientras que a su izquierda acomoda la paleta con los óleos y sus pinceles, elementos que diferencian este oficio del resto de artes y que –según la tratadística coetánea– supone uno de sus principales valimientos frente a la escultura.



Bartolomé Esteban Murillo, Autorretrato, 1670-1673. National Gallery, Londres

La cartela inferior del retrato reza: “Bartolomeus Murillo seipsum depingens por filiorum votis ac precibus explendi”. El maestro aclara que se pinta “para sus hijos”. Evidentemente no los naturales, sino sus seguidores en la academia. Para que lo recuerden como prefecto de una nueva generación compuesta por hombres cristianos al servicio de la fe, libres en el ejercicio de su labor, doctos por su instrucción universal y perfectos por haber recibido un complemento a su educación teórico–práctica gracias al ejercicio comunitario del dibujo al natural del desnudo masculino. Toda una declaración de intenciones que encierra una nueva conciencia del pintor como individuo y del colectivo artístico. En definitiva, crear escuela, un propósito personal que no anduvo lejos de la realidad, toda vez que su estética se perpetuó por más de tres siglos.



Bartolomé Esteban Murillo, Autorretrato (detalle), 1670-1673. National Gallery, Londres