



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

El retrato en Murillo

Cuestiones iconográficas

Maria Cleofe Riesco Riesco

Tutora: Patricia Andrés González

Curso 2017-18

Resumen

Estudio iconográfico en el retrato de Murillo, procedencia social del efigiado, tipología, atributos, inscripciones y ambientación. Usos y costumbres en la sociedad sevillana en la segunda mitad del siglo XVII. Fuentes inspiradoras del retrato y la repercusión del mismo. El poder, religión y economía. La consideración del artista y la pertenencia a la Hermandad de la Santa Caridad. Murillo y su gusto por la antigüedad.

Palabra clave

Murillo, Retrato, Sevilla

ÍNDICE

Resumen	4
Palabra clave	4
1. Introducción.....	8
2. Formación y evolución pictórica de Murillo. (Sevilla, 1617- Sevilla,1682)	9
3. Objetivos y estado de la cuestión.	10
4. Metodologías empleadas y uso de las TIC	12
5. Estudio iconográfico de los retratos de Murillo.....	13
a. Procedencia social.....	13
b. Formato y tipo de retrato	16
c. La moda en el retrato.....	18
d. Atributos	20
e. Inscripciones	22
f. Ambientación.....	24
6. Fuentes utilizadas por Murillo.	25
7. Fortuna de los retratos	28
8. Murillo y la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla.	30
9. Murillo y el gusto por la antigüedad	31
10. Conclusiones	33
Bibliografía	36
Anexo: fichas de los retratos.....	38

1. Introducción.

Coincidiendo con el cuarto centenario de su nacimiento, salen a la luz numerosas publicaciones sobre la figura de Bartolomé Esteban Murillo. Censurado desde hace más de un siglo como el pintor de la Inmaculada Concepción, ahora emerge su pintura profana sobre la religiosa. Menos conocida es su faceta retratística, asunto que se aborda en este trabajo.

La valoración de la pintura de género no debería relegar a un segundo plano la pintura sacra, son ambivalentes no excluyentes. Puede que en esta dualidad esté el secreto de su arte tan contradictorio como su persona. Por una parte, representa personajes sagrados en glorias, por otra pinta gente de la calle en sus actividades. No deja indiferente a la crítica ni al estudioso tampoco al público.

La vida de Murillo transcurre en el siglo de Oro, en el que suceden guerras y violencia, cuando la Contrarreforma está omnipresente en la religiosidad, la política monárquica, y la cultura. Es una época de fuertes contrastes y de igual forma se practica la devoción que el divertimento. Domina la ficción del teatro mezclado con la religión y la fiesta, también la comedia de enredo que reclama al espectador observado. En lo artístico abunda la emblemática y las complicadas arquitecturas efímeras. Pesa mucho el ilusionismo en la pintura, que busca la persuasión en el juego del trampantojo.

No es fácil para un artista saber qué se hace en la pintura en el resto de Europa, los contactos con los Países Bajos son muy escasos y a excepción de los grabados, llegan muy pocas obras a España. Desde la época de Van Eyck, en Holanda se está progresando en el retrato de figura situada detrás de un parapeto. Rembrandt introduce una novedad en 1640, coloca a los esposos Bambeeck apoyados en un marco. Surge el modelo de “retrato animado”, en el que la figura se adelanta y parece invadir el espacio del espectador.

Covarrubias en 1674 describe el retrato como: “la figura contrahecha de una persona importante, de la que conviene que la efigie y semejanza quede en la memoria de los siglos a venir”. Según lo anterior, sólo las personas relevantes son retratadas, si el artista pinta gente vulgar no tiene intención de hacer un retrato, por ser persona de un estrato social inferior y ser indigna de él. Cuando Murillo hace sus obras todavía se entiende así.

Palomino escribe que Murillo domina las técnicas de dibujo y color, pero también sabe colocar la pintura en el lugar exacto, para que el espectador la vea como verdadera. Su pintura es fácil en apariencia, porque usa recursos ingeniosos para seducir al público. En las primeras obras se ve un simple juego como en *Retrato de don Diego Ortiz de Zúñiga*, donde hay un engaño entre naturaleza y pintura. Este efecto lo lleva a la máxima perfección en el segundo *Autorretrato*¹

El naturalismo está presente en la capacidad ilusoria de sus obras, valoradas por todo el público sevillano. Murillo tiene éxito desde que pinta el claustro chico del convento de san Francisco, hoy desaparecido. Siendo más reconocido en Sevilla que Velázquez, eclipsando a sus coetáneos Francisco Herrera el Mozo y Zurbarán, con obras como *Retrato de don Justino de Neve*.

¹ Stoichita, Víctor I., *Como saborear un cuadro*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 201.

Es un artista instruido y culto en la sociedad de ese momento, tiene interés por la antigüedad y es coleccionista de monedas romanas. Domina la lengua latina y dispone de tratados de arquitectura, pintura, estampas y alguna obra literaria. Junto a Herrera el Mozo, funda la Academia de Bella Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.

Murillo tiene una gran habilidad social, posee un taller para satisfacer los numerosos encargos de los mandatarios. Los poderosos, conocen la capacidad persuasiva de su pintura, y la utilizan para sus fines particulares. Este reconocimiento le sirve al artista para ser admitido en la Hermandad de la Santa Caridad, la más prestigiosa institución sevillana.

2. Formación y evolución pictórica de Murillo. (Sevilla, 1617- Sevilla,1682)

La trayectoria artística del pintor comienza desde el año 1638 hasta 1682, distinguiéndose dos etapas. La primera se considera prebarroca, donde va consolidando la impronta pictórica que dura hasta el año 1658, punto de inflexión que da paso a la segunda, de estilo maduro y personal cercano al barroco europeo.

Murillo se inicia en el obrador de Juan del Castillo, su pintura se caracteriza por el dominio del dibujo sobre un color plano y de pocos matices. De él toma las formas dulces, pero algo inexpresivas. También sigue a Herrera el Viejo en cuanto a la composición de la escena y el realismo profundo. Se observa cierto influjo de Juan de Roelas, en la pincelada de “borrones” y los gestos sonrientes de los rostros.²

Hay obras tempranas de Velázquez que puede contemplar en el convento de san Francisco, no está documentado que ambos pintores se conocieran. La obra de Zurbarán de los años cuarenta es la que más influye en Murillo, el tenebrismo combinado con la rotundidad y volumen de las figuras, así como la concentración espiritual.

Hacia 1655 inicia la segunda etapa hasta el final de su trayectoria en 1682, que comprende la consolidación y madurez de estilo utilizando ya recursos barrocos. Convergen una serie de circunstancias entre los años 1655-60, una de ellas es la renovación de la pintura sevillana por Herrera el Joven, que vuelve a Sevilla pasando por Italia y Madrid. Su pintura es de color ligero con transparencias, y de figuras dotadas de movimiento en una aparatosa escenografía. Murillo en esos años adopta este lenguaje, pero con más equilibrio y moderación. Funda en el año 1660 junto a Francisco Herrera y otros destacados artistas, la Academia de Bellas Artes de santa Isabel de Hungría de Sevilla.³

Contribuye a lo anterior, las pinturas de Alonso Cano en la ciudad y la presencia de Zurbarán, que está trabajando con éxito en Sevilla. Murillo también viaja a la corte madrileña en 1658, allí puede admirar retratos de Tiziano y Velázquez. También otros con paisajes flamencos, de la mano de Rubens y Van Dyck después de haber pasado por Génova, del segundo, toma la elegancia y vitalidad compositiva.

A la ciudad llegan comerciantes de los Países Bajos que traen obras artísticas, entre ellas los retratos de familiares. Murillo toma referencia de lo que ve, asimila las novedades y alcanza la madurez de estilo. A partir de este momento, presenta unas figuras más dinámicas, situadas

² Martínez del Valle, G., *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*, Sevilla, 2010, p. 74.

³ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, p. 26

en estancias variadas con fondos de arquitecturas abiertas al exterior. Otras veces están colocadas en medio de un paisaje natural, y en algún caso lo sitúa en una gloria. Se acerca su pintura al barroco pleno europeo.⁴

Hay que tener en cuenta el influjo procedente de escuelas europeas de pintura italiana y flamenca, a través de las estampas de las obras artísticas grabadas que entran por el puerto de Sevilla. En Holanda surge el modelo de “retrato animado”, en el que la figura se adelanta y parece invadir el espacio del espectador. Este avance de los artistas holandeses tuvo más repercusión, porque se divulgó a través de los grabados. Las estampas le sirven a Murillo como base para avanzar en el trampantojo, y subyacen en varios retratos.

3. Objetivos y estado de la cuestión.

Este trabajo tiene como finalidad conocer la evolución del retrato, durante el período de su actividad pictórica entre los años 1644 y 1680. También entender las claves de la organización de la sociedad sevillana de ese momento. Teniendo en cuenta diversos aspectos como el poder político, religioso y económico, además el ocio, los usos y costumbres.

Pretende descifrar el mensaje que desean transmitir los retratos, a partir de las imágenes y aplicando el método iconográfico, que ordena y establece correspondencias entre ellos. Para ello hay que saber el concepto que en ese momento se tiene de retrato, el comitente, quién se retrata, el motivo del encargo, la utilidad de la obra, la ejecución del artista, la finalidad de la obra, los destinatarios y el lugar para el que fue concebida.

Procura además una información sobre el artista, la formación y las fuentes, la consideración profesional y valoración de la obra, la trascendencia de la misma, así como sus inquietudes intelectuales.

Sorprende que su producción de casi 400 obras, apenas una docena lleva su firma. Hoy se conoce poco más de una veintena de retratos, estando identificada la imagen en la mayoría de ellos. Sin embargo, no se tiene ninguna información de los personajes representados en las siguientes obras: *Retrato de un caballero de Alcántara*, en el Metropolitan Museum de Nueva York y *Retrato de caballero*, en el Museo Soumaya de Méjico. Ésta es una obra de madurez que está mutilada, no se sabe si tenía escudo o si era caballero de una orden militar.

Valdivieso informa sobre el *Retrato de un caballero* procedente de una colección particular, que se sabe únicamente la pertenencia a la familia de los Ostigliani de Treviso, por el escudo de armas que aparece en la esquina superior izquierda del cuadro.⁵Hasta ahora en historiografía no se ha investigado, entre los miembros de esa familia de edad similar al retratado en esa época, para ver cuál de ellos se ajusta a ese perfil de caballero.

El mismo historiador escribe que de la obra *Retrato de un caballero* en el Museo del Prado, se desconoce quién está representado, se creía que era un secretario de Felipe IV, llamado “El Judío”, más tarde se identificó con Juan Francisco Eminente comerciante del comercio

⁴ Valdivieso, E., *Catálogo razonado de pintura*, Madrid, 2010, p. 241.

⁵ Valdivieso, E., *ob. cit.* p. 251.

gaditano. Pero son poco firmes las razones para esa filiación, y se debe considerar como personaje anónimo.⁶

Del *Retrato de Caballero* de la colección de Oscar Cintas, en el Lowe Art Museum de Coral Gables de Miami (Florida), Martínez del Valle se fija en el aspecto de la figura con cabellos rubios, tez clara y muestra cierto carácter reflexivo, ve similitud con personajes retratados de los Países Bajos de esa época. Asemejándose a la figura del *Retrato del burgomaestre Gerard ter Borch*, en el Hamburger Kunstalle de Hamburgo. Podría ser uno de los comerciantes holandeses o flamencos residentes en Sevilla⁷

Navarrete propone que podría ser Josua van Belle retratado por Murillo, porque vive en Sevilla desde 1665. Lo habría pintado unos años antes que el de la National Gallery de Dublín, con el pelo algo más oscuro, ambos presentan facciones de rasgos finos, y tienen las vestiduras con valonas holandesas muy parecidas.⁸

Hay una obra desaparecida, que consta en el inventario de pinturas de Don Juan Arias de Saavedra, es el *Retrato de don Ambrosio de Spínola*, arzobispo de Sevilla entre 1669 y 1684. La obra se cita: “un retrato del Señor don Ambrosio, arzobispo de Sevilla, de mano de Murillo”.⁹ Obra que se pintaría en esos años, en todo caso posterior a 1650, fecha del *Retrato de don Juan Arias de Saavedra*.

Tampoco se conoce el paradero del *Retrato marqués de Leganés*, sobrino del arzobispo Ambrosio de Spínola. Figura la autoría de Murillo y aparece en el testamento del arzobispo Spínola.¹⁰ Creo que habría que conocer la heráldica de estas obras, para ver si hay alguna relación con los retratos de personajes no identificados.

Ha habido novedades en los últimos años sobre obras originales de Murillo, como el *Retrato de don Diego Ortiz de Zúñiga*, realizado entre 1650-55. D. Angulo y E. Valdivieso lo consideraban perdido, porque el que está en la colección del Ayuntamiento hispalense es copia del original. La réplica con inscripción fue realizada en 1751, cuando los propietarios vendieron el retrato que pintó Murillo.¹¹ Éste ha sido localizado por Pablo Hereza, en el Penrhyn Castle de Gales, identificado por Navarrete Prieto en 2017.¹²

Hay personajes de algunas pinturas que se prestan a ser identificados con personajes del entorno íntimo de Murillo, como la joven representada en *Muchacha con flores*, cuadro recogido en el testamento de don Justino de Neve. Gabriele Finaldi ha investigado la obra en 2011, los resultados revelan que hay un dibujo de una Inmaculada debajo, similar a las que trabajaba Murillo hacia 1664. De fecha igual o posterior sería *Muchacha con flores*, en la National Gallery de Scotland. La confusión con la *Primavera*, se debe a que Nicolás de Omazur compró las obras de Neve, y en su testamento figuraban “los cuatro tiempos”.

Xavier Bray no está seguro de la interpretación de *Muchacha con flores* con la *Primavera*, por la acusada naturalidad de la joven sonriente, además lleva un chal de igual tejido a los

⁶ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p. 160.

⁷ *Id. lb.*, p. 167.

⁸ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 279.

⁹ Valdivieso, E., *ob. cit.* p. 251.

¹⁰ *Id. lb.*, p. 251.

¹¹ *Id. lb.*, p. 251.

¹² Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 253.

fabricados en el altiplano del Perú. Finaldi cree en la posibilidad de que sea Francisca María hija de Murillo, que entonces tendría esa edad. Una chica parecida está representada en el cuadro de Santa Rosa de Viterbo, pudiendo servir su hija de modelo para algunas obras. El hecho es, que Francisca profesa como monja en 1671, con el nombre de Francisca María de Santa Rosa. Se había beatificado a Santa Rosa de Lima en ese año, siendo Murillo uno de los primeros pintores en representarla. El artista estaba muy ligado al convento dominico donde ingresa su hija, al igual que lo estaba la familia de Neve. Es más probable que las rosas tengan un significado religioso que alusivo a la primavera, y que lo pintara antes del ingreso de Francisca.¹³

Xavier Salomon dice que en 2009 apareció un retrato de niño, procedente de una colección francesa. Atribuido con alta probabilidad a Murillo y datado entre 1650-58. Es el retrato de un niño pequeño, próximo a los retratos de busto en óvalo. Se piensa que pudiera ser un hijo del pintor siendo un trabajo privado o bien, algún hijo de la nobleza de Sevilla porque viste de negro con golilla blanca. El cuadro está cortado en sus cuatro lados y falta pintura, se desconoce si tenía marco elaborado o era un simple óvalo.¹⁴ Frente a otros retratos, me parece curiosa esta obra porque sólo hay retratos de infantes de familia real, y en este caso es más difícil la identificación por estar mutilado. Murillo perdió a sus tres primeros hijos en pocos meses, podría ser el retrato de alguno de ellos.

Navarrete cuestiona la autoría de Murillo, en el retrato del *Venerable padre Fernando Contreras*, realizado a partir de otro pintado por Luis de Vargas en el s. XVI. La obra de Murillo sigue los rasgos fundamentales, alargando el busto para hacer un retrato en óvalo. El investigador pone en duda esta atribución, porque la pintura es más seca y de labios más finos que la de Vargas. Es una pintura del s. XVII anacrónica, muy distinta a otras obras de esta índole. Puede que se sometiera al criterio de fidelidad a la obra anterior, por exigencia de Loaysa.

4. Metodologías empleadas y uso de las TIC

El punto de partida del procedimiento es conocer la producción de retratos del pintor, a través del *Catálogo razonado* de E. Valdivieso de 2010, por ser el más actualizado. He buscado bibliografía de otros autores y obras recientes: *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*, de Martínez del Valle; *Murillo y las metáforas de la imagen*, de Navarrete Prieto, y *Los Autorretratos de Murillo*, conferencia de Xavier Salomon, pronunciada el 20 de marzo de 2018., en el congreso del CICUS de la Universidad de Sevilla.

He elaborado una ficha de cada retrato, ordenando sistemáticamente la información recogida de las anteriores fuentes, y completándolas con datos aportados por las fuentes secundarias. Cada ficha, la he organizado en los siguientes apartados: técnicos (identidad del personaje o título de la obra, cronología, técnica, medidas y la ubicación), biográficos, tipológicos, las fuentes utilizadas en las obras y el uso o destino de la obra.

¹³ Finaldi G., *“El arte de la amistad”*, Madrid, 2012, p. 128.

¹⁴ Xavier Salomon. Conferencia del 20 de marzo de 2018 en el congreso del CICUS de la Universidad de Sevilla https://www.frick.org/interact/xavier_salomon_murillo_self_portraits

He tenido en cuenta la formación artística, los autores más influyentes en el estilo y evolución pictórica del artista, para entender mejor su obra.

A continuación, he procedido a la aplicado el método iconográfico, para descubrir las claves del funcionamiento de la sociedad de la segunda mitad del siglo XVII. Considerando seis aspectos: la procedencia social, el formato y tipo de obra, la moda, los atributos, las inscripciones y la ambientación, estableciendo relaciones entre ellos, para seguir la evolución tipológica e iconográfica.

En otro apartado, he tratado las fuentes que inspiran los retratos de Murillo, las pinturas y grabados del norte de Europa para el avance en el trampantojo.

Desde otros puntos de vista se contemplan la fortuna de los retratos, la motivación del encargo, el comitente, el momento en que solicita la obra, el uso o la finalidad y la trascendencia de las mismas.

La Hermandad de la Santa Caridad se incluye en este trabajo, porque gran parte de los personajes pertenecen a esa institución, que en ese momento es muy influyente.

El último tema tratado es el de Murillo y el gusto por la antigüedad, me ha sorprendido este aspecto casi desconocido del pintor, el descubrimiento de una de sus inquietudes intelectuales.

El uso de las TIC me ha sido necesario para la obtención de las imágenes de las obras y grabados. También me ha servido para conseguir la transcripción del documento original de la revista *Arte de España*, que demuestra la afición a las antigüedades de Murillo. Fue imprescindible para saber el contenido de la conferencia sobre los *Autorretratos de Murillo*, de Xavier Salomon, conservador de la Frick Collection de Nueva York. Dialnet me ha proporcionado información sobre la moda en el vestido de la época estudiada.

5. Estudio iconográfico de los retratos de Murillo

a. Procedencia social

La sociedad del siglo XVII está jerarquizada, se establecen categorías con sus propias normas. El poder recae sobre la nobleza, y una parte de la misma accede a los cargos de mayor dignidad eclesial. La clase nobiliaria no admite el ascenso social de individuos de estratos sociales inferiores, pues los títulos de alto rango eclesiástico se transmiten por herencia familiar.

Desde el punto de vista de la procedencia social del retratado, hay poca variedad debido a la discreción y sobriedad imperante en esta época. No es muy grande el número de retratos que han llegado hasta hoy, debido al escaso cuidado en la conservación y porque transcurridas dos o tres generaciones, las imágenes de los antepasados se sustituyen por otras más recientes.

Se pueden establecer cuatro grupos de retratos, teniendo en cuenta la clase de pertenencia: el nobiliario, el religioso, el de los mercaderes, y por último destacan sus autorretratos.

Al comienzo de la carrera artística, Murillo representa casi en exclusiva a miembros masculinos de la aristocracia y religiosos. A mediados de siglo aparece en sus retratos la clase burguesa, enriquecida por el comercio y el transporte de mercancías.

Entre los personajes más selectos que pertenecen a nobles familias, destaca don Juan Arias de Saavedra marqués de Moscoso y heredero de diversos mayorazgos¹⁵. Alguacil mayor de la Inquisición de Sevilla, pronto es admitido en la Orden De Santiago y después en la Hermandad de la santa Caridad. Tiene interés por las artes y es coleccionista de pintura.

Un caso similar es el marqués de Legarda, don Antonio Hurtado de Salcedo y Mendoza, pintado hacia 1663, que fue secretario del rey Felipe IV. Entra primero en la Orden de Santiago, poco después en la Hermandad de la Santa Caridad y más tarde es admitido en la Orden de Calatrava.¹⁶

Otro miembro brillante de encumbrada familia es Don Íñigo Melchor Fernández de Velasco, efigiado en 1659, undécimo condestable de Castilla y VII duque de Frías que pertenece a la Orden de Santiago, nombrado gobernador de Flandes por el rey Carlos II.¹⁷

Hay personas de la nobleza que tienen asignados cargos municipales. Murillo retrata en 1655 a Don Diego Ortiz de Zúñiga, caballero veinticuatro del Ayuntamiento de Sevilla. Pertenece a la Hermandad de la Santa Caridad y es el más intelectual. Escribe *Annales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, citando a los artífices de la catedral a modo de guía artística de la ciudad.¹⁸

Otro noble sevillano es don Andrés de Andrade y la Cal retratado en 1677, con el cargo de mariscal de procesiones de la catedral de Sevilla. También de la nobleza de Vitoria es don Diego Félix de Esquivel y Aldama, retratado en 1653, alcalde de esa ciudad y caballero de la orden de Santiago.

Interesan cuatro personajes de identidad desconocida, pero se pueden clasificar en este grupo de retratos de caballeros. Dos de ellos tienen distintivo de órdenes militares, el efigiado en 1665 como *Caballero de la Orden de Alcántara*, y el de *Retrato de Caballero en 1677*, mercader genovés de origen noble, cuyo escudo de armas pertenece a la familia Ostigliani de Treviso.¹⁹ De los otros dos caballeros efigiados, uno en el Museo del Prado y otro en el Museo Soumaya de Méjico, no se dispone de información.

En el segundo grupo de retratados, el de personajes pertenecientes al estamento eclesial, se pueden diferenciar en los que ostentan cargo episcopal, alguna canonjía, o bien dirigen una comunidad religiosa.

Entre los retratos de la clase episcopal, en 1644 Murillo pinta a Fray Pedro de Urbina que es familia de los marqueses de Urbina, primero perteneció a la congregación de san Francisco de Sevilla, después es nombrado obispo de Coria y luego arzobispo de Sevilla.²⁰ Otro obispo que retrata en 1684 es a Fray Francisco Domonte como fraile mercedario, aunque ha nacido en una rica familia sevillana y ejercido una brillante carrera episcopal.²¹

Muy interesante en la carrera artística del pintor es su relación con Don Justino de Neve, retratado en 1665 y uno de los canónigos más influyentes. Procede de una familia de

¹⁵ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p. 155.

¹⁶ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 260.

¹⁷ Valdivieso, E., *ob. cit.* p. 247.

¹⁸ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 252.

¹⁹ Valdivieso, E., *ob. cit.* p. 250

²⁰ *Id. ib.*, p. 246.

²¹ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p. 223.

comerciantes, y cofundador del Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla. Es un intelectual que tiene biblioteca y también una colección de pinturas. Su testamento recoge 160 cuadros de los que 18 son de Murillo. Entabla una gran amistad con el pintor y le encarga las pinturas de la Iglesia de Santa María la Blanca.

Frente a los casos mencionados está Don Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vergara, que vive toda su vida en Sevilla y es prebendado de la catedral hispalense. Tiene el apoyo de su tío el canónigo Fernando de Miranda, del que hereda la canonjía en 1679 a la edad de 25 años.

Aflora, en la segunda mitad del siglo XVII, la clase burguesa enriquecida por el comercio y transporte de mercancías, que ahora desea igualarse a la nobleza. Uno de los representados en 1672 es Nicolás de Omazur Ullens, comerciante de seda nacido en Flandes. Educado en un entorno cultural humanístico y escritor de canciones y poesía. Establece una relación de amistad y mecenazgo con el pintor, que realiza su retrato y el de su esposa Isabel de Malcampo en 1674, siendo uno de los escasos retratos de mujer.

Omazur es un apasionado de la pintura y de las obras de arte, que colecciona, ordena de forma metódica y están representadas todas las modalidades. Posee 228 cuadros, entre ellos 31 son de la mano de Murillo. Prefiere las pinturas de género relacionadas con el refranero español de los temas sobre el hambre, el peligro de la pérdida del sustento, el juego y azar. Omazur es un acaparador, está presente en las principales almonedas de ventas de pinturas en la ciudad. A la muerte de Justino de Neve adquiere sus pinturas, y cuando fallece Murillo compra sus dibujos y bosquejos.

Otro importante mercader retratado hacia 1670 es el holandés Josua van Belle, nacido en Rotterdam y es miembro de la Compañía de la Indias Occidentales. Está en Sevilla desde 1665 y se dedica a las actividades de comercio y transporte. De regreso a su país, ocupa el puesto de burgomaestre en el Consejo de la ciudad. Tiene una importante colección de pinturas, y su gusto se decanta por la pintura profana de Murillo.²²

El propio artista se retrata en dos ocasiones, no es habitual el autorretrato de un pintor. Antes lo hizo Velázquez, si bien incluyéndose en un retrato de la realeza. Murillo es hijo de un barbero cirujano sin título nobiliario ni de hidalguía, en ese momento es un artesano o trabajador manual. Cuenta con medios y preparación intelectual, le atraen las antigüedades y colecciona monedas antiguas romanas. Con su trabajo alcanza riqueza y reconocimiento social. Se desenvuelve bien en esferas de poder, siendo el primer pintor que ingresa en la Hermandad de la Santa Caridad.

Finalmente, aunque su inclusión en el mundo del retrato puede ser cuestionado, Murillo hace también la imagen de dos personajes que vivieron en siglos precedentes, porque se hace una revisión en ese momento, son referentes de la ciudad y se están iniciando los trámites para los procesos de su santificación. Una es la venerable Sor Francisca Dorotea, dominica fundadora del convento de Santa María de los Reyes de Sevilla. Otra es la del rey Fernando III, unificador de las coronas de Castilla y de León, conquistador de Sevilla y patrono de la ciudad, proclamado santo en vida de Murillo.

²² Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 279.

b. Formato y tipo de retrato

El retrato en España ha quedado configurado en el siglo XVI. En Sevilla lo ha determinado Francisco Pacheco en el *Arte de la Pintura*, fijando normas que indican cómo se debe colocar el rostro del efigiado: en tres cuartos sobre fondo neutro y con luz uniforme, para la contemplación de la mayor parte de las facciones, pero el modelo adolece de cierto estatismo e inmovilidad.

Una novedad aparece en pintura a mediados del siglo XVII, la del retrato en óvalo que incluye la imagen de medio cuerpo, procedente de los grabados de la imprenta del s. XVI del norte de Europa. La elipse está enmarcada en una falsa arquitectura de piedra, apoyada sobre un plinto o basamento en forma de cartucho. Aquí Murillo ensaya y perfecciona el trampantojo hasta llegar al virtuosismo del “retrato animado”, donde una parte de la figura se adelanta a la moldura del óvalo.

Se distinguen dos tipos de retratos, en el primero presenta al personaje de busto o de medio cuerpo inscrito en óvalo enmarcado por falsa arquitectura y en la segunda tipología aparece la figura de cuerpo entero.

Entre los de la primera tipología, los más tempranos corresponden al Retrato de *Don Juan Arias de Saavedra* y *Don Diego Ortiz de Zúñiga*, Murillo utiliza un esquema similar: un basamento que sustenta un óvalo rodeado de molduras y dos *putti*. En el primero hay dos genios en la parte superior sustentando el escudo, en el segundo están abajo y uno de los *putti* coloca su mano por delante del soporte, produciendo un leve efecto de trampantojo. Tiene moldura más sencilla y cartela menos desarrollada, propia de los años 60.

El retrato matrimonial de Nicolás de Omazur y de Isabel de Malcampo están inscritos en óvalos, que incluyen frutas y flores. Este doble retrato es inusual en España y más común en Flandes. En el de Isabel hay un evidente efecto de trampantojo, la mano que apoya y sobresale de la moldura comunica con el espectador, es un “retrato animado”.

Difieren de los anteriores los autorretratos de Murillo. En el primero, el óvalo está incluido en un sillar mellado que imita una ruina de la antigüedad, es un fragmento de arquitectura levemente girado sobre un plinto. Conserva restos de pigmento azul en la parte superior derecha, parece que la figura estaba sobre un celaje. Este modelo de marco es único en toda su producción.

El segundo *Autorretrato* es un cuadro dentro de un cuadro, pero no como pantalla con óculo. Recupera el marco decorado y la cartela es una superficie de cartílago ondulado. Murillo domina el arte escenográfico y la tramoya confundiendo al espectador. El efecto ilusorio está conseguido por tres elementos: la mirada atenta de efigiado, su frente iluminada y la mano que antepone al marco. Es “retrato animado” en el que Murillo avanza y roza la perfección en el trampantojo. Se rompen los límites del espacio y el tiempo, porque se pinta a sí mismo en proceso continuo, sin fin. Cada vez que el espectador mira este retrato prosigue la acción de modo infinito.²³

La segunda tipología de cuerpo entero y más numerosa posiciona la figura casi siempre de pie, en algún caso sentada o arrodillada. En este tipo se aprecia mejor la evolución de la carrera artística de Murillo, que arranca en una primera etapa partiendo de una tipología cortesana

²³ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 296.

con la figura estática y contenida, avanza hasta un marcado punto de inflexión con cambios apreciables en el año 1658, y luego pasa a la segunda etapa representando un modelo renovado, con elementos nuevos como balaustres y figuras más dinámicas recortadas sobre un paisaje, que se aproxima al barroco pleno.²⁴

En el grupo de personajes representados de pie realizados en la primera etapa, están todos ellos situados en una estancia interior con fondo neutro, la postura es similar con una mano apoyada en algún mueble y la otra sujeta algún objeto, como el *Retrato de Don Diego Pérez Esquivel y Aldama*, en 1653.

Diferente postura tiene la figura del *Retrato de Caballero* de la familia Ostigliani, que coloca su mano sobre la cadera, tiene el cuerpo más relajado y las piernas ligeramente cruzadas. Seguramente la postura ha sido propuesta por el mismo caballero, porque está más alejada de la pose envarada habitual en la pintura española, y se acerca más a la pose genovesa.²⁵

Una figura más dinámica y barroca recortada sobre un amplio paisaje, de influjo flamenco genovés, se observa en el *Retrato de don Íñigo Melchor Fernández de Velasco* de 1658, Murillo aquí da más protagonismo a la figura de don Íñigo, que a otros efigiados en obras anteriores. Simplifica la escena y el color es más atenuado, casi parece monocromo.²⁶

Menos protagonismo tiene el marqués de Legarda en el *Retrato de don Antonio Hurtado de Salcedo*, de 1664. Marca un hito en el retrato español, no sigue la composición velazqueña, sigue la de van Dyck, en el retrato de *Carlos I de Inglaterra de caza*, porque la figura del marqués no está en el centro y también presenta un formato casi cuadrado. El celaje ocupa la mitad del cuadro, el paje y los lebreles al estar colocados de espalda, introducen al espectador en la escena. Es pintura narrativa porque aparece un personaje secundario.

De tipología holandesa y más sofisticado es el *Retrato de Josua van Belle*, por la construcción del espacio, la colgadura y gran celaje, usado para dar profundidad. La luz y el color son más vibrantes que en obras anteriores. Murillo seguramente ha estudiado a fondo algún retrato de mercader o cónsul de Holanda en Sevilla, donde aparece reflejado el carácter psicológico. Sería retrato de cuerpo entero que fue cortado en su parte inferior, porque el sombrero desaparece bruscamente.

El personaje sentado se muestra en el *Retrato de don Justino de Neve* de 1665, el más complejo en cuanto a elementos compositivos. La figura tiene detrás colgaduras y a un lado arquitectura que permite ver un paisaje para dar profundidad.

En el mismo año y de distinta tipología respecto al anterior, don Justino de Neve es retratado como donante, algo inusual en esta época. Asoma el busto de don Justino de Neve entre otros personajes, incluidos en la pintura de *la Inmaculada Concepción* de santa María la Blanca de Sevilla (la figura que está abajo a la izquierda es don Justino). Murillo establece dos registros, en el superior coloca la gloria con los seres celestiales y el inferior es el espacio terrenal con los retratados. Coloca los personajes en posición sesgada, uno de ellos tiende una mano hacia el interior de la escena donde está la Virgen, y la otra hacia el exterior donde está el espectador.

²⁴ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p. 75.

²⁵ Valdivieso, E., *ob. cit.* p. 243.

²⁶ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p.129.

Hay una sola representación en la que el efigiado está arrodillado, es en el *Retrato del obispo fray Francisco Domonte con San Rafael* pintado en 1680, que se asemeja a los retratos de donantes que se hacían a principios de siglo. Hay dos registros, arriba el arcángel ocupando la mayor parte del lienzo, y el obispo está colocado en la parte inferior del cuadro. Se advierte naturalismo en el rostro del prelado con las huellas palpables de la enfermedad, Murillo hace el retrato poco antes del fallecimiento del religioso.²⁷

Los retratos de *San Fernando* realizado en 1672 y de la *Venerable sor Francisca Dorotea* en 1674, son anacrónicos, siguen la tipología de las imágenes de santificación y las estampas de devoción.

c. La moda en el retrato

El retrato individual va cambiando de lugar, pasando del templo al palacio o institución benéfica. Se producen cambios en el modo de vestir, el rey marca la pauta en el uso de color negro desde la época de Felipe II. Simboliza cortesía, prudencia y elegante austeridad, siendo imprescindible para ser recibido en audiencia. Felipe IV en 1623 dicta una pragmática que supone un cambio radical en la vestimenta, ordena el uso del cuello de valona y lechuguillas de pequeño diámetro. Sin embargo, se impone el uso de un nuevo modelo, el cuello de golilla, responsable de la compostura y el tono grave asignado a los españoles.

Los autorretratos de Murillo son buen ejemplo del cambio de moda que se produce en esos años. En el primero lleva golilla y las mangas cortadas verticalmente, como los burgueses de Holanda asentados en Sevilla, y en el segundo luce una vistosa valona.

La división de la sociedad establece una identificación en la indumentaria, acorde al estamento al que se pertenece. Según el puesto social u oficio desempeñado, así debe vestirse cada uno. Se exige a los dirigentes una imagen distintiva para seguir la complicada norma cortesana.

El adorno de la indumentaria es determinante para proyectar su imagen al exterior, llegando a ser obsesiva. Hay normas para lucir la Cruz de la Orden de Santiago, el tamaño y colocación, pudiéndose sustituir por la venera de oro o plata. La figura del *Retrato de don Diego Félix de Esquivel* aparece con una Cruz sobre la capa y otra mayor sobre el colete. Usa una casaca corta sin mangas, en lugar de ropilla.

En Sevilla rige la misma tendencia, se ve en el atuendo del *Retrato de caballero* en el Museo del Prado. Este vestuario es el más utilizado por la nobleza sevillana, que hace uso de medias blancas en los retratos vistos.

Después, se rompe el rigor y se añaden brocados, gasas y encajes, hay preferencia del blanco para las camisas.²⁸ Se observa en la figura de *Retrato de caballero de la Orden de Alcántara*, que además lleva quitado un guante de gran complejidad y refinamiento.

La melena se prohíbe en 1639, pero no tiene efecto en la práctica y la tendencia es llevarla sobrepasando los hombros. También es habitual el uso de perilla, como lleva la figura del *Retrato de Caballero* del museo de Soumaya de Méjico, que va tocado con un sombrero de ala

²⁷ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p. 112.

²⁸ *Id. Ib.*, p. 216-19.

ancha. Es el único que lo lleva puesto, ladeado y con aire melancólico que sería propuesto por el propio caballero.

En las primeras décadas, lo español marca la moda en Europa, con el paso del tiempo, hay decadencia del poderío político y territorial, el traje español pierde importancia a favor de la indumentaria francesa. En España se mantiene este atuendo porque aún tiene vigencia en el nuevo continente.

Un traje al uso de esta época se compone de: jubón colocado sobre una camisa interior, la ropilla puesta sobre el jubón, y los calzones en lugar de las calzas gruesas. Suele haber unas prendas que lo complementan: la capa llamada ferreruelo, medias de punto negras o blancas, zapatos, guantes y el sombrero de castor, de copa baja y ala ancha decorado con plumas. En el *Retrato de don Íñigo Fernández de Velasco* se muestra un vestuario completo.

Las órdenes militares tienen sus normas, la Orden de Santiago sólo permite el blanco, el negro y el pardo; con licencia especial pueden usarse otros colores, como se ve en *Retrato de D. Antonio Hurtado Salcedo*, con traje de color marrón, que es más informal y adecuado para una actividad de asueto. Sólo es visible el blanco para la camisa y el cuello de valona, el jubón va suelto y abierto para facilitar el ejercicio de la caza. Sustituye el sombrero por una gorra, va provisto de zurrón y escopeta.

En el estilo español hasta el final del reinado de Carlos II, coexisten dos tendencias opuestas, una que tiende a estrechar los calzones y ropillas todo lo posible; la otra, tiende a abultar las mangas en exceso, como viste la figura del *Retrato de don Andrés Andrade y la Cal* de 1660.

Menos frecuente son los elementos militares, celadas, armadura, que no aparecen en ningún retrato, en cambio la espada aparece en todos ellos como símbolo de caballero. Estos símbolos militares sólo están permitidos a las personas socialmente relevantes.²⁹

En cuanto a los comerciantes de los Países Bajos establecidos en Sevilla, también es el color negro referente de austeridad. Tienen la convicción de que el trabajo es parte de la virtud moral, y que el éxito de sus negocios es evidencia de la gracia divina. El rechazo a la fastuosidad de la liturgia católica, lo llevan a la vestimenta y visten de forma austera.

Los calvinistas toman como material textil el lino y la lana, porque éstas se impregnan mejor de tinte negro. Es el color del vestuario de Nicolás de Omazur. Isabel lleva vestido negro por el que asoma el blanco de la camisa en el escote y las mangas, éstas son amplias y se ciñen con un lazo azul. Otro similar sujeta su pelo restando rigor al negro, lleva pendientes y un broche con perlas.

Los representantes de la política y economía, sobre todo los burgomaestres, evitan el color en sus atuendos; prefieren el paño negro y el lino blanco, que coincide con la vestimenta española. Es porque el negro representa ideas opuestas: rebelión y conformidad, autoridad y humildad, riqueza y pobreza. También significa ausencia, tristeza, misterio, mal, tradición y en lo religioso, como condena y renuncia a la vanidad.

Aparece también un traje menos austero y se completa con encajes, pero más sencillos que los franceses. Así viste Josua van Belle, con calzas y ropa negras y una camisa blanca de mangas abullonadas, con encajes de lino blanco en el cuello y las mangas. Una variante de este encaje

²⁹ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p. 116

refinado, y de color negro es la que presenta el caballero de la familia Ostigliani de Treviso, el mercader genovés.

En los retratos de religiosos, éstos visten el hábito de la orden conventual a la que pertenecen. No hay variación significativa respecto a siglos anteriores, se representan como orantes o con la ropa litúrgica de ceremonia.

Los canónigos Justino de Neve y Juan Antonio de Miranda, se representan con vestuario diferente, Don Justino se muestra con vestimenta de calle, con el manto y la sotana, realizados con paños de buena calidad. A diferencia del anterior, el canónigo Miranda viste el alba usado para oficio litúrgico, y su mano derecha sostiene el bonete.

Es interesante el caso especial del rey Fernando III, porque su indumentaria no es medieval, como correspondería a un personaje de esa época, sino barroca. Está compuesta por: el jubón, las calzas, la armadura, la espada y el manto de terciopelo. Lleva sobrepuesta una esclavina forrada de armiños que cierra con broche de pedrería y luce en su pecho un collar con medalla.

d. Atributos

Cesare Ripa en el libro de *La Iconología*, en el proemio de la edición de 1953, escribe que las imágenes están hechas, para significar cosas distintas a lo que se ve con el ojo.

La imagen, el atributo y el símbolo, forman la triada iconográfica, convendría saber heráldica, porque esconde la historia de la familia, valores, virtudes y hazañas. (Requiere un profundo tratamiento que excede este trabajo, por eso ahora no se considera).

Para el reconocimiento de la imagen, es preciso saber el significado de los atributos, que son los elementos convencionales que aparecen junto a los personajes. Informan sobre el linaje familiar, la jerarquía eclesiástica, la pertenencia a alguna orden militar, la dedicación, la dignidad real y sirve además para resaltar algún valor personal.

El escudo nobiliario es el atributo más frecuente, indica el linaje familiar proclamando sus virtudes e incorpora un valor moral. Aparece remarcado en la parte superior de los óvalos, en el *Retrato de don Diego Ortiz de Zúñiga* y en el *Retrato de Don Juan Arias de Saavedra*, en éste hay dos hojas de palma que lo bordean, que aluden a la victoria sobre los herejes y criminales.

En el *Retrato de don Diego Pérez Esquivel* aparece en un lugar destacado de la estancia, también en *Retrato de don Andrés de Andrade y la Cal, 1665*. No hay blasón familiar en *Retrato de don Íñigo Melchor Fernández de Velasco, 1958*, tampoco en el *Retrato de Caballero de la Orden de Alcántara, 1650-55*.

Los eclesiásticos provenientes de la nobleza también se presentan con su escudo de armas. Desean reflejar esta cualidad menos espiritual, que da acceso a los puestos relevantes de la iglesia. Los clérigos procedentes de mercaderes y nuevos ricos se retratan con el escudo alejado, colocado arriba y de menor tamaño. Así se muestra en el *Retrato de don Justino de Neve*. Es de mayor medida y aparece colocado junto al efigiado, en *Retrato del canónigo Miranda* y en el *Retrato de fray Pedro de Urbina*, que se representa como franciscano, sin embargo, se rodea de un gran escudo con inscripción y lleva el anillo episcopal.

La Cruz de la Orden de Santiago, es el atributo que indica la pertenencia a esa orden militar. Los caballeros llevan el distintivo sobre el pecho o en una manga de la ropilla. En el *Retrato de Don Diego Félix Esquivel* aparece la cruz por triplicado, en el colete, en la manga y otra detrás del escudo de armas. El marqués de Legarda la lleva resaltada incluso en su vestimenta informal, para realizar una actividad lúdica. Sólo hay un caballero perteneciente a la Orden de Alcántara.

Algunos clérigos quieren reflejar la dedicación intelectual, y se retratan rodeados de libros, porque se puede alcanzar nobleza gracias a la erudición, diferenciándose del clero iletrado y de escasamente formado. Estos retratos expresan la condición de prebendados, y también el orgullo de pertenecer a una clase superior por nacimiento y merecimiento.

Hay una iconografía compleja en el *Retrato de don Justino de Neve*, 1665. En la parte superior izquierda del cuadro hay un blasón. Don Justino lleva en la mano un libro de oración, al lado de una mesa sobre la que hay un valioso reloj de taller madrileño, un grueso libro y una campanilla. Es el instrumento sacro que simboliza la vigilia de las almas, frente a los placeres terrenales y el sueño en el error.³⁰

El libro es aquí atributo con doble significado, el devocionario alude al ejercicio piadoso y el libro sobre la mesa representa la actividad intelectual. Según Martínez del Valle, siguiendo *Iconología* de Cesare Ripa, la alegoría de la prelatura es un eclesiástico que sostiene en su mano izquierda un sol y en la derecha un reloj de torre. El prelado simboliza el reloj del mundo que mide sus movimientos y costumbres, que tiene el deber de ser puntual y diligente: “tempus est mensura motus”.³¹

Una actitud opuesta a la anterior expresa el obispo fray Francisco Domonte, porque deja todos los bienes a la comunidad y se desprende del alto cargo eclesial colocándose arrodillado. Se representa orante como mercedario en señal de humildad, coloca los atributos episcopales: la mitra y el báculo a los pies del arcángel San Rafael, que se le aparece en una visión, con bordón de caminante.

Los autorretratos de Murillo son muy diferentes, en el primero viste de negro y con golilla, como hidalgo caballero. La elección de un sillar mellado de arquitectura clásica como marco revela su gusto por la antigüedad.

En el segundo *Autorretrato*, el marco oval es el elemento más importante de la composición alegórica, está colocado sobre el altar del arte. Es un cuadro en el cuadro, pero al contrario de lo que ocurre en otros, en los que se intensifica el carácter de imagen con respecto al cuadro-marco. En el marco oval, Murillo es la aparición de la imagen viviente, la imagen de un Murillo que está vivo y asume conscientemente el papel de efigie. Su mano en el marco indica esa intención de engaño, que se vea a un Murillo real y a la vez, su imagen.³²

En el marco están colocados como atributos, los utensilios de la pintura. A un lado: los pigmentos de la paleta y los pinceles, al otro lado: un dibujo con sanguina, la pluma, un compás y la regla. Son un reclamo visual que aluden al trabajo intelectual, para conseguir el efecto ilusorio en la imagen.

³⁰ Ripa, C., *Iconología I*, Akal, Madrid, 2007, p. 420.

³¹ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p. 219.

³² Stoichita, Víctor I., *ob. cit.* p. 225.

La mano colocada en *trompe l'oeil* no es sólo un efecto ilusionista, sino que es también un elemento simbólico. No se trata de un retrato de un humanista, sino de un pintor vestido de hidalgo. Con la *libera dextra*, como símbolo de un arte liberal, mano derecha guiada por el libre intelecto. Es el elogio de la mano del pintor como mano culta, creadora y divina.³³

Lo efímero es simbolizado por los elementos que se encuentran en el retrato matrimonial. La calavera que sostiene Nicolás de Omazur, se opone a la flor que porta Isabel de Malcampo. Son *vanitas* que se complementan, conducen a la reflexión sobre la brevedad de la vida y la felicidad. Ceán Bermúdez informa en 1806, que llevaban ramas de olivo entrelazadas con espinas alusivas a sus apellidos.³⁴

De los retratos de santidad, el *Retrato de Sor Francisca Dorotea* manifiesta el valor personal, y está representada con un crucifijo como atributo. Refiere el momento de la visión, libando el néctar de la llaga del Cristo de la imagen, como alegato de la unión mística.

En el *Retrato del Fernando III* se pretende la dignidad real, y es interesante esta obra porque Murillo configura su imagen iconográfica cuando es canonizado. En esta imagen están presentes los atributos de la realeza: la corona de laurel, símbolo del triunfo y eternidad. El globo del mundo con cruz, el símbolo de la cristiandad triunfante sobre el cosmos; y la espada Lobera que simboliza la justicia.

El perro acompaña a tres personajes en actitud diferente y simboliza la fidelidad. Se ve una perrilla con lazo rojo a los pies de su dueño, en el *Retrato de don Justino de Neve*. En el *Retrato de don Andrés Andrade y la Cal*, el amo acaricia al mastín en señal de afecto a su lealtad. En cambio en el *Retrato del marqués de Legarda*, los lebreles no muestran afecto a su amo y están pendientes de la presa.

e. Inscripciones

En varios retratos del tipo de busto incluido en óvalo arquitectónico, son visibles inscripciones que proporcionan información valiosa, sobre la datación de la obra, sobre el personaje: edad, identidad, ocupación, también las virtudes y logros del mismo. En otro aspecto, se puede conocer quién tiene la iniciativa y la finalidad de la obra. Cuando en el texto hay una dedicatoria, se puede establecer la relación entre el retratado y el pintor.

Se determinan dos grupos de inscripciones, el de expresión numérica constituida por números arábigos; y el de expresión literal escrita en lengua latina, siendo más largas y habituales que las primeras y de diverso contenido.

Las numéricas aportan datos sobre la edad y fecha de realización de la obra, como en el *Retrato de don Juan Arias Saavedra*, que aparece en las tablillas superiores. En la izquierda se indica la edad de 29 años y en la derecha el año de 1650. En cambio, está debajo del óvalo, en el *Retrato de Nicolás de Omazur*. En su pedestal se lee la firma de Murillo y pintado en Sevilla el año de 1672. Informa Valdivieso, siguiendo el texto de Ceán Bermúdez, de 1806.³⁵

³³ *Id. Ib.*, p. 231.

³⁴ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* pp. 222-225.

³⁵ Valdivieso, E., *ob. cit.* p.242.

El grupo de inscripciones literales usan la lengua latina y letra capital, suelen estar colocadas en un pedestal en la parte inferior del óvalo, a veces hay leyenda en la parte superior del mismo. Recogen información sobre la identidad, cualidades de la persona, motivo del retrato y dedicatoria del mismo.

La identidad de los personajes en todos los casos aparece en la parte inferior. En el pedestal del retrato de Isabel, la inscripción es más larga y con un complicado juego de palabras, relativas a los apellidos Omazur y Malcampo,

Una inscripción que ha estudiado con detenimiento Stoichita, es la del segundo *Autorretrato* de Murillo donde pone: *Bart. Murillo seipsum depingens profiliorum votis acprecibus explendis*.

Se asemeja formalmente al de *Petrus Scriverius* que reza: *panget opus*, en tiempo futuro. Indica que el efigiado proseguirá su obra, que vive, crea y creará. En cambio, Murillo en la inscripción usa el participio de presente, *seipsum depingens*, (pintándose a sí mismo), que alude al ejercicio del pintor ante el espectador.³⁶

La reflexión comienza con Plinio, prosigue en los clásicos y acaba en la edad moderna. Era habitual en la antigüedad usar el verbo en tiempo imperfecto. Indicando que su obra no se consideraba acabada y era mejorable. En cambio, Murillo usa el participio de presente, *seipsum depingens* en la cartela, fuera del verdadero campo.

La inscripción plantea otro enigma, el nombre es una firma y a la vez no lo es. Se interpreta como leyenda y firma. Indica autenticidad y a la vez señala ambigüedad. ¿Quién es Murillo, el que pinta o el retratado? La inscripción da respuesta y la mano colocada en el propio límite del cuadro, lo explica: “Murillo pinta al pintor Murillo.”

Bart. Murillo seipsum depingens, debe considerarse como firma indirecta. Indica la actividad de pintar, además, señala la actividad de representar. Designa, ante todo, el objeto representado (*Murillo*), Murillo pintado, que coincide en esta obra con su ejecutor (*seipsum depingens*), es decir representándose, Murillo pintor.³⁷Más complejo es el significado de la inscripción del retrato matrimonial, de Nicolás de Omazur e Isabel de Malcampo que alude al matrimonio. En la parte superior del retrato de Omazur está colocada la frase latina de su divisa, vinculada con el mundo celestial de la Trinidad: “Todas las cosas están en Dios, Uno y Trino”, relacionada con: “En Uno, permanecen todas las cosas”, sobre el retrato de Isabel.

En la parte inferior de los retratos, las frases se refieren al mundo terrenal: la fragilidad humana, la brevedad de la vida y de la felicidad. En el *Retrato de Nicolás de Omazur*, reza: “Así todo parece con la presencia de la muerte”, va ligada a la que pone en el de Isabel: “Como una flor brota y se marchita, huye sin detenerse, como una sombra”, tomada del Libro de Job, 14,2. Considerando la información de Ceán Bermúdez, porque fueron cortados perdiendo parte de la pintura.³⁸

Las inscripciones laudatorias aparecen en la parte inferior de dos obras, el contenido da lugar a situaciones muy distintas.

³⁶ Stoichita, Víctor I., *ob. cit.* p. 231.

³⁷ *Id. Ib.*, p. 232.

³⁸ Valdivieso, E., *ob. cit.* p. 242.

En un caso el pintor elogia al efigiado, como se ve en el texto en el *Retrato don Juan Arias Saavedra*, Murillo ensalza su linaje y virtudes, su habilidad para fustigar a los herejes y criminales, también sus conocimientos de las artes liberales, sobre todo la pintura.

En cambio, en el pedestal del retrato de Isabel, en la inscripción la efigiada alaba a Murillo, calificándolo como: “el nuevo Apeles, quien captó por medio de su frase, la pieza conyugal en la rama de olivo, la vida en la rosa y la muerte en las espinas, y que hizo entender todo esto con sólo una imagen”.³⁹

La dedicatoria aparece en las inscripciones de la parte inferior en dos obras, una de ellas es el segundo *Autorretrato*, donde el pintor dedica la obra a sus hijos según la inscripción: “Bart. Murillo pintándose a sí mismo, para cumplir con el deseo y ruego de sus hijos.” Pero sus hijos son los discípulos de la Academia, y por tanto el espectador, es decir nosotros.

La otra dedicatoria, es la del texto del retrato de Omazur, que exhorta a la posteridad a mirar la calavera como futura imagen de sí misma, destinada al espectador.

Un caso aparte es la inscripción de la filacteria de la pintura de la *Inmaculada Concepción*, en el Louvre, donde está retratado Justino de Neve. Está escrito: “In principio dilexit eam”. (en el principio Él se deleitó en ella). La frase invoca la Inmaculada Concepción, por la que Neve siente gran devoción y es impulsor de su culto.

f. Ambientación

En la producción de retratos, Murillo refleja tres tipos de entornos donde se desenvuelven los personajes. El primero, presenta una estancia cerrada, de fondo neutro, con iluminación uniforme, sigue las normas de austeridad, hay pocas referencias arquitectónicas, algún mueble apenas detallado y sólo destaca el color del cortinaje.

El segundo tipo Murillo renueva el escenario, coloca arquitecturas y abre los fondos al paisaje exterior dando más iluminación a la estancia. La nota de color viene dada por el cortinaje que es aparatoso y movido. El personaje está entre la naturaleza y la arquitectura artificial.

Un tercer tipo presenta la figura en un espacio exterior, inmerso en un paraje natural reconocible o bien en un ámbito de carácter sobrenatural, dominado por el celaje.

Al primer tipo, responden los retratos de medio cuerpo en un óvalo arquitectónico, representados en el interior de una estancia con fondo oscuro. El primer autorretrato de Murillo es el único que debió tener el exterior como fondo.

De los retratos de cuerpo entero, en la primera etapa pictórica, los nobles caballeros se encuentran en una habitación de ambiente sobrio con luz uniforme. Apoyado en una “vaqueta de moscovia”, se presenta en *Retrato de Don Diego Félix Esquivel*. Mientras, el personaje del *Retrato de caballero*, en el Prado, se apoya sobre una mesa cubierta de tapete de terciopelo rojo.

Hay también eclesiásticos en estancia interior con iluminación tenue, así aparece *el Retrato de Fray Pedro de Urbina*, 1644, con fondo de cortinaje y el escudo de armas junto al prelado. Un

³⁹ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p. 225.

ambiente similar presenta el *Retrato del canónigo Miranda*, 1680, el escudo aparece en el pedestal de una columna, pintados con casi cuarenta años de diferencia.

En el segundo tipo de ambiente, el personaje está situado en estancia abierta al exterior, con una balaustrada como fondo y recortada sobre un celaje. Como está la figura junto a la columna rodeada de cortina en el *Retrato de don Íñigo Melchor Fernández de Velasco*, 1658. Con fondo similar, pero esta vez con la figura está dentro de la estancia, en el *Retrato de don Andrés de Andrade y la Cal*, 1660, don Andrés está junto a un pilar sobre pedestal con escudo. Es novedad que se represente junto al perro.

Los ricos mercaderes se quieren diferenciar, suelen representarse con abultadas cortinas, propios de la nobleza, y mobiliario de ricos materiales. En *Retrato de caballero*, el mercader de la familia Ostigliani, la estancia tiene un enlosado bicolor y columna de mármol envuelta por el ostentoso cortinaje.

Detrás del burgomaestre, en el *Retrato de Josua van Belle*, hay una cortina abultada que realza la categoría social, e indica pretensiones aristocráticas. El escudo de nobleza es ocupado por un vano se abre al celaje, proporcionando luz y profundidad. La figura está bien integrada en el ambiente, se asemeja a los retratos holandeses de esa época.⁴⁰

En el *Retrato de don Justino de Neve*, el canónigo de representa en su gabinete, rodeado de los objetos de su actividad intelectual, la lectura, la oración y reflexión, sentado en sillón frailerero. En el fondo hay escudo y colgadura que refuerza su categoría social.

En el tercer tipo, el personaje está inmerso en un paisaje natural, como el *Retrato de do Antonio Hurtado Salcedo*, marqués de Legarda, en un descanso de la actividad cinegética. Incluso en esta actividad remarca su categoría social, con la cruz de Santiago, el sirviente y los perros que están a su servicio.

En cambio, en *La Inmaculada de Santa María la Blanca*, el ambiente es un entorno sobrenatural, con resplandores de gloria, está retratado don Justino de Neve, en *La inmaculada de Santa María la Blanca*.

Hay un espacio tenebroso en el *Retrato del obispo Domonte junto a San Rafael*, 1680. Sólo en esta obra se muestra un río, sin embargo, el ambiente es irreal porque carece de otros referentes espaciales. Pese a que hay luz no se ve el celaje, y la temporalidad queda anulada por la extraña iluminación.

Fernando III el santo, no aparece rodeado de gloria ni resplandores, sino en un ambiente terrenal.

6. Fuentes utilizadas por Murillo.

Los recursos que tiene Murillo a su alcance son muy variados. Como base teórica, tiene biblioteca, inventariada en el testamento de su hijo Gaspar Esteban. Dispone del *Tratado de Arquitectura* de Vignola, para las perspectiva y estructuras arquitectónicas. Sin duda, conoce los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, que trata las fisiognomías y comenta los temperamentos permanentes, diferenciándolos de los transitorios que proceden de los

⁴⁰ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p. 167.

accidentes o perturbaciones. Escribe que el semblante es el comunicador principal, que habla con silencio elocuente. Además, posee el *Flos Sanctorum* de Villegas, los *Ejercicios Espirituales* de san Ignacio, el *Emblema Oratiana*, estampas de la imprenta, y el *Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián, publicado en 1642.⁴¹

En el siglo XVII hay gran interés en las pinturas meta-artísticas, en las que se establece una relación entre el espacio de la imagen y el espacio real. Se procura no romper este espacio, sino que se transforme en un continuo.

Los grabados gozan de gran difusión, porque la imprenta de mediados del s. XVII tiene una técnica avanzada, En los frontispicios de libros se colocan estampas. Al principio son imágenes del rey Felipe IV, más tarde, aparece algún noble o figura eclesiástica. Crisóstomo Martínez es un grabador valenciano, que en ese tiempo graba autores de libros, dentro de óvalos sobre podios de piedra, muy difundidos.

En los retratos de cuerpo entero las fuentes son múltiples. Se inspira en las pinturas existentes en Sevilla, las que entran a través de los mercaderes y las que contempla en la corte de Madrid. Excepcionalmente hace uso de estampas de libros publicados en el siglo anterior.

Para el modelo de busto incluido en óvalo, utiliza los elementos arquitectónicos de los modelos de estampas. Tuvo repercusión el *Retrato del Conde Duque de Olivares* de Rubens, que fue grabada por Paulus Pontius de 1626.

Murillo toma esa referencia para el *Retrato de Don Juan Arias de Saavedra*, éste no lleva trompetas ni antorchas, pero se parecen en la colocación de las figuras laterales, el escudo de armas y colocación de las hojas de palma.⁴²

Para el retrato de *Don Diego Ortiz de Zúñiga* se basa en grabados holandeses, Responde a los tipos de Aegidius Sadeler, grabador de Amberes, que grabó en 1603 el *Retrato de Rodolfo II*, Murillo hace un juego de realidades engañosas entre naturaleza y pintura, un *putti*, coloca su mano por delante del basamento.⁴³

El segundo autorretrato es de compleja elaboración. Poco antes, en 1650, pinta Philippe de Champaigne el *Retrato de hombre*. La figura presenta la mano colocada por delante del marco de una ventana, pero hacia dentro de la escena y con la mirada dirigida al lado contrario de la mano. Murillo experimenta como el pintor francés, pero va más allá intelectualmente, porque con su mano intenta invadir el espacio del espectador.⁴⁴

Es difícil precisar fuentes en esta obra, hay autores que ven el influjo del *Retrato del Conde Duque de Olivares*, de Pieter Jode I, Olivares tiene una carta en la mano que se adelanta al marco. Murillo antes de iniciar este cuadro, probablemente conocía obras de Rembrandt y Frans Hals. Este artista pintó el *Retrato de Petrus Scriverius*, grabado por Van de Velde en 1626, donde el marco está presente. Hay una copia de este grabado, en la Biblioteca Nacional de Madrid, que posiblemente hubiera visto el pintor.⁴⁵

⁴¹ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 89.

⁴² Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p.123.

⁴³ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 252.

⁴⁴ *Id. Ib.*, pp. 26-28.

⁴⁵ Stoichita, V., *ob. cit.* p. 227.

El retrato matrimonial de Omazur es de tipo flamenco, tiene origen en Amberes en el retrato de *Pompeo Occo*, pintado por Dirck Jacobsz en 1531.⁴⁶ Este esquema trasciende al retrato de *Federicus Henricus*, realizado por Pieter de Jode I en 1657 similar a éste.⁴⁷

En los retratos de cuerpo entero que representan a la nobleza, Murillo utiliza los modelos representativos de la realeza. En los de eclesiásticos, al principio sigue los modelos precedentes, con el tiempo se acerca más al modelo aristocrático.

El *Retrato de don Antonio Hurtado de Salcedo*. El desplazamiento de Don Antonio del centro composición, aleja esta pintura de las obras cinegéticas de Velázquez. Se acerca más a las flamencas de Van Dyck, en la representación de *Carlos I de Inglaterra de caza* en el museo del Louvre. Igualmente está con dos sirvientes encargados de un caballo, colocados en el centro de la composición, teniendo casi el mismo protagonismo que Carlos I, colocado no en el centro, sino en el lado izquierdo. Las dos obras tienen el formato cercano a un cuadrado de gran tamaño.

Una obra tardía es el *Retrato del canónigo Miranda*, pintado hacia 1680. Murillo se basa en el modelo del retrato flamenco. Es cercano al *Retrato del Marqués de Leganés*, pintado en 1632 por Van Dyck, y que siempre estuvo en poder de su hijo, el arzobispo Ambrosio de Spínola. El cuadro lo vería Murillo en casa del arzobispo, porque en 1673 le había encargado la *Virgen con Niño en gloria*.⁴⁸

En los retratos de santificación recurre a un modelo previo, pues la iconografía se fija en las primeras imágenes. Viene de la antigüedad, ya criticaba Plinio en la *Historia Natural*, el hecho de mantener las imágenes cambiando las cabezas de los retratados. Este proceso tuvo continuidad en la edad media y luego en el renacimiento. Se permutaban los títulos buscando no la exactitud, sino verosimilitud o apariencia de santidad.⁴⁹

Una obra que parte de una imagen de 1623, es el *Retrato de Sor Francisca Dorotea*. En el velatorio de la religiosa, un artista anónimo la representó de cuerpo presente. En 1674 Murillo pinta un retrato de medio cuerpo, con los rasgos tomados de esa pintura. Esta segunda imagen es considerada como auténtica y por lo tanto *vera effigie*.⁵⁰

El *Retrato de San Fernando* está realizado en su composición general, a partir de la imagen de San Carlomagno. Está tomada de la crónica de Francisco de Gonzaga de 1587. Murillo tuvo acceso para ver las facciones incorruptas de Fernando III. No pretende una representación fiel o aproximada, sino que pretende una imagen de realeza. Sin embargo, siguiendo el testimonio de Torre Farfán, hace la imagen de medio cuerpo a partir de la tabla de alerce, donada por el propio rey a la Cofradía de San Mateo.⁵¹ Después el pintor hace varios retratos sobre esta imagen, considerada la vera effigie.

⁴⁶ Valdivieso, E., *ob. cit.* p. 243

⁴⁷ *Id. Ib.*, p. 125.

⁴⁸ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* pp. 159-163

⁴⁹ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 321.

⁵⁰ Martínez del Valle, G., *ob. cit.*, p. 207.

⁵¹ *Id. Ib.*, p. 321.

Porque, según Freedberg, “La verosimilitud no es ni nunca fue, un complemento necesario para la función de las imágenes como auxiliares de la memoria”. Pues tiene más fuerza aún la validez de la tradición, importa que sean imágenes más antiguas.⁵²

7. Fortuna de los retratos

El motivo por el que se encarga una obra es muy diverso, el principal es como representación, la conmemoración, la unión matrimonial, otras veces no se conoce. El uso y ubicación no siempre coincide con la voluntad del comitente.

En el siglo XVII, se asume que la nobleza y las virtudes son hereditarias, siendo más valorado el de origen más antiguo. Es habitual colocar retratos de los miembros ilustres de la familia, para tener la imagen en su ausencia. En las galerías de retratos, cuando falta alguno pintado en vida del caballero, se encarga uno ideal para completar el orden sucesorio y la fama póstuma. Ponen la inscripción que los identifica y narra sus hazañas, porque son modelo de virtud y valores.⁵³

De la familia Arias de Saavedra han llegado seis retratos, de una serie iniciada con don Juan Arias de Saavedra, II conde de Castellar, y se cierra con el *Retrato de don Juan Arias de Saavedra y Ramírez de Arellano*, retratado por Murillo.

No hay más datos, a parte de la dedicatoria, que conecten al joven pintor con Arias de Saavedra, la inscripción sugiere una amistad o bien, que Murillo pretende el mecenazgo.⁵⁴ El modelo antes utilizado tuvo éxito, porque Murillo sigue el mismo tipo para el *Retrato de don Diego Ortiz de Zúñiga*. La obra sería para uso representativo, encargada con motivo del nombramiento como el caballero veinticuatro del Ayuntamiento de Sevilla.

Los autorretratos de Murillo se prestan a la confusión, en cuanto a la motivación del pintor. El *Autorretrato* que perteneció a su hijo era de uso familiar, es el citado en el inventario hecho a la muerte del pintor, y corresponde al de su juventud. Porque el segundo *Autorretrato*, lo compra Gaspar Esteban en la almoneda de don Justino pagando un alto precio. Lo que indica que antes no se lo regaría y no estaría en su poder. Entonces la dedicatoria iría dirigida a otros “hijos”, los discípulos de la Academia.⁵⁵

El primer *Autorretrato* fue grabado por primera vez en 1790 por Manuel Alegre, más tarde por Agustín Blanchard, cuando estuvo expuesto en la Galería Española de Luis Felipe. Lo grabó una tercera vez Henry Adler para ilustrar un reportaje de Sterling Maxwell, incluido en *Anales de los artistas de España* de 1848. Era la imagen más conocida de Murillo en los s. XVIII y XIX. Perteneció a la colección de Bernardo Iriarte, director de la Academia de san Fernando.⁵⁶

⁵² *Id. Ib.*, p. 325.

⁵³ Martínez del Valle, G., *ob. cit.* p. 234.

⁵⁴ Valdivieso, E., *ob. cit.* p. 251.

⁵⁵ Xavier Saloman. Conferencia

⁵⁶ *Id. Ib.*

El segundo *Autorretrato* es conmemorativo, probablemente fue realizado para la Academia de Bellas Artes. El primer presidente de la institución es Murillo, que abandona el cargo en 1663, y sigue así la tradición de las galerías de retratos habitual en estas corporaciones.⁵⁷

Tiene gran transcendencia el segundo *Autorretrato*, porque Nicolás de Omazur, encarga su grabado a Richard Collin, en Bruselas. Después es usado por Sandrart en la ilustración de la primera biografía del pintor.⁵⁸Tuvo menos transcendencia que el primer *Autorretrato*, pese a ser la primera imagen de pintor español llevado a grabado.

Collin trabaja en Roma y en Antwerp, después en 1678 va a Bruselas donde es grabador real de Carlos II. Sin embargo, Omazur dice ser de Antwerp, no quedando claro el lugar de la grabación de la imagen. Surge otra duda sobre la imagen que se envió a Collin. Se acepta el envío de la obra a Flandes para ser grabada, pero esto no parece cierto, debido a su alta calidad y dimensiones. Es más probable, que se enviara a Collins una copia del *Autorretrato* encargada por Omazur. Porque se observan tres diferencias significativas en el grabado: difiere la forma del marco, la mano no se proyecta hacia el exterior, y además falta la naturaleza muerta.⁵⁹

En cuanto a los hombres de la Iglesia con algún cargo relevante, suelen retratarse con motivo del nombramiento. La finalidad de la obra se sabe a través de algún documento de donación, o bien por la ubicación de la obra. Las órdenes religiosas encargan retratos de algún miembro de la comunidad, en reconocimiento de su virtud y generosidad. Se usa también, como reclamo de fieles a esa orden y la supremacía de la misma sobre otras órdenes.

Del *Retrato de fray Pedro de Urbina* no se conoce el comitente, es de tipo representativo de dignidad obispal, estuvo colocado en la sacristía del convento de san Francisco de Sevilla. Fray Pedro deja una cuantiosa herencia para la institución a la que le tiene afecto. Dispuso ser enterrado en el convento, y que se colocara su retrato para ser recordado y su alma encomendada.

No se sabe con certeza, el motivo que impulsa el *Retrato de don Justino de Neve*, parece ser una iniciativa del pintor. Como obsequio y agradecimiento de los encargos de las instituciones, en las que Neve tenía influencia. Es deseo del clérigo, que su retrato se coloque en el Hospital de Venerables para que se ruegue por su alma.

Don Justino aparece como donante en la *Inmaculada Concepción*, de santa María la Blanca de Sevilla. En esta ocasión, es la institución quien lo encarga y propone su programa iconográfico.

El *Retrato canónigo Miranda* 1680, se realiza al año siguiente de obtener la canonjía, hay un interés en solemnizar tan importante nombramiento. Pues se trata de un cargo hereditario codiciado, que proporciona rentas de dos mil ducados anuales. Intención contraria tiene la efigie del obispo Domonte, que es encargada por la comunidad mercedaria, en agradecimiento por la espléndida donación del prelado al convento, con el deseo de mantener su memoria.

En los casos especiales de retratos de santificación, es la cúpula eclesial sevillana quien encarga a Murillo los retratos. La imagen de Sor Francisca Dorotea es un encargo de Juan de Loaysa para uso privado, y luego lo dona para compartir esa visión interior, socializando la devoción.

⁵⁷ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 26.

⁵⁸ *Id. Ib.*, p. 163.

⁵⁹ Xavier Salomon. Conferencia.

Murillo fija la iconografía de la religiosa en el retrato realizado en 1674, que está en la catedral de Sevilla.⁶⁰ Considerada *vera effigie* de sor Francisca Dorotea, sirvió para impulsar su beatificación, pero la canonización no se logró. Más tarde fue copiada de nuevo por Cornelio Schut para ser grabada por Martín Bouche. Es la imagen que se difunde para la devoción.⁶¹

Los promotores del *Retrato de san Fernando* son Juan de Loaysa y Justino de Neve, a partir de la canonización del rey Fernando III. Unos años antes el teatro El Coliseo ha sido arrasado por el fuego, y Sevilla pasa por un mal momento. Justino de Neve y Juan de Loaysa quieren reivindicar el esplendor perdido, y exaltar el orgullo local por la noticia de la santificación del rey ilustre. Encargan la imagen a Murillo y programan una fastuosa celebración, que intenta ocultar la situación de deterioro y decadencia.

Se hacen arquitecturas efímeras, con monumentos reproducidos en pinturas y con vistas de la ciudad. Murillo participa en la escenografía. Torre Farfán da cuenta de los actos en la *Relación*, y describe el efecto detallado de un trampantojo.

Al utilizar la imagen de san Carlomagno como referencia para la de san Fernando, se pretende por un lado la idea de autoridad y majestad y por otra parte, también se intenta vincular a san Fernando con el emperador Constantino. De esta forma, la efigie del joven rey Carlos II incluido al principio de la *Relación* estaría unida a la del rey santo, pues era a quien estaba dedicada la obra, por descender de esa monarquía santa y así seguir su estela.⁶²

Murillo fija la iconografía de san Fernando en este retrato. Sobre esta base, el pintor vuelve a hacer otra imagen del rey santo ahora en un óvalo fingido. La imagen fue grabada por Matías Arteaga y está en el comienzo del libro de Torre Farfán, quien la considera como *vera effigie*.⁶³

8. Murillo y la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla.

La Hermandad de la Santa Caridad es una asociación elitista y excluyente, dedicada a fines caritativos. En la primera *Regla* tenía como objetivo enterrar a los criminales ajusticiados. Al principio estaba compuesta por escasos miembros, pero en 1649 se produce una epidemia de peste y el número de fallecidos se dispara. La población de Sevilla se reduce en estos meses casi a la mitad. Es causa de pérdidas cuantiosas en la agricultura por la falta de mano de obra. El hambre y la pobreza son el origen de la crisis que estimula el resurgimiento de la caridad, y es el momento idóneo para el desarrollo y prestigio de la institución.

El ingreso de Miguel Mañara (1627-79) es decisivo para la Hermandad, pertenece a una de las familias más ricas de Sevilla. Después de haber llevado una vida disoluta, tiene una crisis espiritual y se entrega por entero al servicio de la caridad. Tiene una actividad Impulsora llevando a cabo la construcción de un hospicio, y la ampliación del hospital para atender a un mayor número de necesitados.

La *Regla* de la Hermandad dice que el hermano ha de ser cristiano viejo, tener 25 años y hacienda suficiente para mantenerse. Exige limpia y honrada generación y que no se ejerza un oficio bajo ni vil. A Mañara le preocupa que la pertenencia a la organización marque una clase

⁶⁰ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 41.

⁶¹ Martínez del Valle, G., *ob. cit.*, p. 207.

⁶² Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 321.

⁶³ *Id. Ib.*, pp. 321-323.

y privilegio. Posee un carácter dominante, conoce a las personas que pueden aportar algún servicio a la institución y Murillo es una de ellas. Mediante sermones a la comunidad, transmite la idea de que las obras de caridad menos gratas, tienen más valor que las más gratas. Así convence a los hermanos más reticentes.

La inscripción en el retrato de Saavedra indica la cercanía con Murillo, o que al menos el pintor pretendía el mecenazgo. Quince años después, en 1665 se une Saavedra a la Hermandad y ese mismo año es admitido el artista.⁶⁴

De las amistades con Ortiz de Zuñiga y Juan de Saavedra, viene la relación con el marqués de Legarda, todos ellos hermanos de la Caridad y protectores de Murillo, que ingresa en la hermandad seguramente por mediación de los anteriores.⁶⁵

Murillo solicita su admisión en el año 1660 y el ingreso ocurre cinco años después. Aunque no se conoce el motivo de tal demora, todo indica que se debe a su oficio, considerado poco acorde con el requisito de “calidad de su persona”, que está marcado por la *Regla*.

Este largo proceso, muestra los prejuicios sociales de los hermanos en la consideración de un artista. No está clara la línea divisoria entre un carpintero y un pintor y se está cuestionando el rango de la pintura. Lo que fue resuelto en Italia durante el renacimiento, en España seguía de actualidad en pleno s. XVII.

En el Siglo de Oro, un texto de Gaspar Gutiérrez relaciona la pintura con la literatura, igualándolos en categoría, a los pintores llama “profesores del pincel” y a los escritores “profesores de la pluma”.⁶⁶ La categoría social del artista en España en la segunda mitad de siglo es aún objeto de debate.

Es más probable, que Murillo fuera admitido porque a la Hermandad le interesaba más por cuestiones prácticas. En el documento de admisión se dice que: “servirá mucho a Dios y a los pobres, tanto en su alivio como en el adorno de la capilla”.⁶⁷

9. Murillo y el gusto por la antigüedad

Con frecuencia aparecen fragmentos de ruinas en el fondo de sus obras, este aspecto suele pasar inadvertido. Junto a los personajes se ven trozos de losas de mármol con motivos de ovas. Como fondos de muchos cuadros de Murillo, aparecen ruinas de paredes de arquitecturas. Hay obras que tienen como escenario los alrededores de Sevilla, con estructuras de piedra de edificios antiguos, que son vestigios de la antigüedad esparcidos en el suelo.

En el siglo XVII, algunos eruditos sevillanos se dedican a los estudios humanísticos y coleccionan restos romanos. Sevilla es conocida como “la nueva Roma” porque está asentada sobre la ciudad romana de Hispalis. Cerca de allí, están las ruinas de la Itálica donde nacieron los emperadores Trajano y Adriano. Se vienen realizando excavaciones desde los dos últimos siglos, pero ya se conocía con anterioridad su ubicación.

⁶⁴ Xavier Salomon. Conferencia.

⁶⁵ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 260.

⁶⁶ ID. *ib.*, *ob. cit.* p. 227.

⁶⁷ Brown, J., Alianza, Madrid, 1980, p. 200.

La curiosidad de la nobleza por la arquitectura romana surge en el siglo XVI, cuando se construye el Palacio de Dueñas y la Casa de Pilatos, edificios que tienen mezcla de orden clásico y de arte islámico. En la Casa hay una serie de bustos colocados en hornacinas alrededor del patio. Los sucesores completaron la mayor parte de la colección arqueológica. Pere Afán de Ribera, virrey de Nápoles entre 1559 y 1571, trajo a España una colección de estatuas de la antigüedad, además de fragmentos e inscripciones.⁶⁸

La reunión de marcos de piedra, inscripciones latinas y los retratos de medio cuerpo, era habitual en la imprenta española y europea. Murillo conoce grabados, y además conoce estas colecciones de antigüedades. También está presente en su imaginación la antigüedad de Sevilla, ciudad donde pasado y presente comparten el mismo ámbito urbano. Los bustos colocados en hornacinas quizá sirvieron al artista como idea de enmarcar los retratos en óvalos arquitectónicos de piedra. Las inscripciones latinas también pudo haberlas tomado de las colecciones sevillanas.

El pintor tiene interés por estas reliquias del pasado y conoce restos de Itálica e Híspalis. Vivió junto a la iglesia de san Bartolomé en la calle de Mármoles, entre los años 1663-81. Vería sin duda las tres columnas de mármol que aún permanecen *in situ*, procedentes de un templo hexástilo romano. En el s. XVI se movieron las otras tres columnas, pero se colocaron sólo dos en la Alameda de Hércules, porque la otra se rompió.⁶⁹

En algunos retratos suele colocar pilastras y columnas que evocan la antigüedad, se ven basamentos y fustes incompletos, como sucede en el *Retrato de caballero* del Louvre, el *Retrato de caballero* de la familia Ostigliani de Treviso, el *Retrato de Josua van Belle* y en el *Retrato del canónigo Miranda*.

Hay aristócratas sevillanos que coleccionan monedas y piezas de metal antiguas que podrían, además de lo anterior, ser otra fuente de inspiración para el pintor. El platero Salvador de Baeza, vecino y seguramente amigo del Murillo, ofrece un testimonio importante que demuestra el interés del artista por las antigüedades. Baeza en 1687, cuenta que está en su casa Murillo cuando un hombre llamado Juan Ignacio de Alfaro y Aguilar, caballero de Puente de Don Gonzalo, pasó para cambiar varias monedas de oro y plata antiguas que había encontrado. Baeza dice: “al ser yo conocedor de la gran afición que Murillo tenía por todas las cosas de la antigüedad, le di algunas de las monedas y como regalo, algo que le complació enormemente”.⁷⁰

Este documento refrenda el gusto de Murillo por la antigüedad y sugiere que esta afición era conocida en Sevilla. Es indudable que la lengua latina de inscripciones antiguas en las esculturas y monedas no le resultan ajenas y sirven como fuente de inspiración para sus obras.

Murillo en el primer autorretrato, en la Frick Collection, posa quieto e inerte como una estatua, dentro del óvalo contenido en un antiguo sillar mellado. Está colocado sobre un plinto a modo de basamento como parte integrante de algún relieve o emblema, subrayando el carácter arqueologizante. En esta obra singular, más que el deseo de presentarse como caballero y mostrar la condición de artista, prefiere pasar a la posteridad por el gusto y afición al pasado.

⁶⁸ Xavier Salomon. Conferencia.

⁶⁹ Xavier Salomon. Conferencia.

⁷⁰ Navarrete Prieto, B., *ob. cit.* p. 34.

10. Conclusiones

El retrato es un proceso evolutivo que tiene inicio en el s. XIV, logrando un alto grado de realismo y belleza en el s. XVI, por la presencia de artistas extranjeros y la entrada de pintura flamenca en Sevilla. En la primera mitad del s. XVII, se mantiene el realismo en el retrato de perfiles marcados sobre fondo neutro, las figuras se presentan estáticas en estancias cerradas, sólo tienen movimiento en la mirada. Después convive este modelo con otro más dinámico y teatral en estancias abiertas a un paisaje.

En la primera mitad del s. XVII, el encargo de un retrato es un acto extraordinario, exclusivo de las personas que pertenecen a estamentos sociales superiores, como la nobleza y el alto clero, que a su vez tiene origen nobiliario, casi en exclusiva son miembros masculinos aristócratas y religiosos. En la segunda mitad del siglo, se efigian los canónigos o religiosos que dirigen una comunidad religiosa, también los ricos mercaderes, siendo inusual el autorretrato de un pintor, y un caso especial es el de la imagen de santidad. Con la Contrarreforma se transforman los retablos, se extingue en los bancos el retrato de donante, ahora se sitúan junto a seres celestiales. Se representan con naturalismo en glorias o espacios sobrenaturales.

A mitad del siglo XVII, surge el retrato del busto dentro de óvalo en una falsa estructura arquitectónica, procedente de los grabados del norte de Europa. Murillo ensaya el trampantojo hasta el virtuosismo del “retrato animado”, en el que una parte de la figura se adelanta a la moldura. Coexiste con el modelo de cuerpo entero, que alcanza más dinamismo.

Es una época en la santidad convive con la sociedad y se canoniza a algunas personas fallecidas consideradas santas, son consideradas como modelo de virtud en vida y héroes de la religión. Hay demanda de sus imágenes para uso devocional y el proceso de santificación; para ello se crean iconografías específicas, *vera effigiae*, que se divulgan para la devoción.

Los retratos son el reflejo de una sociedad de mercaderes y santos, de los que se quiere trascender las grandes obras y que su recuerdo esté presente en las oraciones de los fieles. Las congregaciones religiosas, son las que con más frecuencia encargan imágenes de algún miembro benefactor de la comunidad, para su devoción y también como reclamo de fieles y supremacía sobre otras órdenes. Con el tiempo el retrato religioso desciende a la mitad, debido a los profundos cambios religiosos, sociales, ideológicos y económicos. La tipología de este retrato sufre una involución con el tiempo, el realizado por Murillo al final de su carrera se asemeja al practicado en los primeros años. El retrato civil asciende en importancia en la misma proporción que desciende el religioso.

Por un cambio de mentalidad, el retrato individual pasa de los centros religiosos a los palacios e instituciones benéficas, variando la pose del modelo circunspecto y alejado a otro más desenfadado y cercano. Los eclesiásticos de alto nivel intelectual cambian su representación de donantes, por otra actitud más aristocrática y mundana. Quieren reflejar la doble condición religiosa y social, se presentan rodeados de libros para distinguirse de los clérigos iletrados. Suelen representarse de pie, siendo inusual la posición sedente o arrodillada.

Tiene mucha importancia la pertenencia a una clase social, en el retrato se refleja el origen nobiliario colocando en lugar visible el escudo de armas, siendo de menor tamaño el de los clérigos procedentes de mercaderes y los nuevos ricos. Algunos canónigos expresan su dedicación intelectual, para diferenciarse de los iletrados se retratan con libros, Los atributos

proporcionan información de la dedicación de los efigiados en muchos casos, en otros, aluden a virtudes y reflexiones filosóficas. Es novedad el retrato de un personaje junto a su perro en actitud de afecto a su fidelidad, siendo más habitual una actitud de indiferencia

En los primeros retratos se presentan los personajes vestidos de negro y con golilla, según la pragmática del rey Felipe IV de 1623; más adelante pierde rigor y el atuendo lleva mangas anchas claras y el cuello de valona, destinado a ensalzar su dignidad. Los caballeros suelen tener guantes y sombrero en una mano, llevan espada y los distintivos de la orden militar. Hay una rígida y complicada norma cortesana.

Las inscripciones son fundamentales para el conocimiento de la identidad, edad, dedicación y virtudes del personaje, también la datación, la finalidad y el comitente de la obra. En otro orden, puede establecerse la relación del pintor y el efigiado.

El entorno en el que se encuentran los personajes evoluciona en el tiempo, de un interior neutro y cerrado a otro más abierto, con arquitecturas, y se acerca más al barroco europeo. Se observa una evolución hacia escenas más luminosas, el personaje va ganando en naturalismo, es frecuente el fondo con abultada colgadura y columna, que remiten al retrato cortesano. Después la columna se sustituye por pilastra. Los burgueses en período de bonanza se retratan como la nobleza, sin blasón, pero compensado con fondos de cortina y aberturas al exterior con gran celaje. La segunda generación de grandes comerciantes, se desligan de la actividad comercial que tenía la primera, y se asemejan al modelo aristocrático.

Las fuentes que sirven como base a Murillo para su pintura son muy diferentes, porque tiene acceso a gran número de obras. Asimila de todas ellas y elabora en su imaginación un modelo nuevo, nunca es copia fiel porque Murillo es artista creador. En los primeros retratos en óvalo, las fuentes son los grabados de la imprenta de los frontispicios de los libros, después adquiere experiencia y crea su propio modelo, como es el primer *Autorretrato*, por el que fue conocido universalmente.

En el segundo autorretrato, el autor se representa no como un caballero, sino como artista con los atributos de pintor, satisfecho de sus habilidades técnicas y éxito social. La obra es muestra de su talento, de la mirada a las pinturas flamencas y de la corte de Madrid, de los libros y grabados. También observó los vestigios de piedra de un lejano pasado, asimila todo esto y consigue un sentido de realidad y de inmediatez a través de los trampantojos. Con esta obra, al artista alcanza el máximo nivel en el "retrato animado", con la que trasciende de lo particular a lo universal. Fue el primer retrato llevado al grabado de un pintor español.

Murillo en la sociedad de la segunda mitad del s. XVII aún es considerado como un artesano, sus méritos propios no le sirven para la admisión como caballero de las órdenes militares, ni tampoco en la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla. Es admitido en esta última por mediación de personajes poderosos, para que preste servicio a la comunidad. La institución lo utiliza para sus fines, pero también le proporciona una importante red clientelar.

Se pueden trazar rasgos de la personalidad del artista, a la vista de todo lo tratado. Murillo es un hombre culto en la sociedad de ese momento, maneja la técnica pictórica sirviéndose de tratados de arquitectura, pintura, y alguna obra literaria. Interpreta el espíritu de la ciudad, siendo testigo de su historia, economía, religión y sociedad. Es sensible al medio que le rodea y tiene interés por la antigüedad, domina la lengua latina en las inscripciones y colecciona monedas romanas. En sus obras coloca vestigios del mundo antiguo, como columnas, pedestales y un sillar mellado es utilizado en el primero de sus autorretratos.

Bibliografía

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo. I, Su vida, su arte, su obra*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo. II, Su vida, su arte, su obra*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo. III, Su vida, su arte, su obra*, Espasa-Calpe, Madrid, 1981.
- AYALA MALLORY, N., *Bartolomé Esteban Murillo*, Alianza, Madrid, 1983.
- BROWN, J., *Imágenes e ideas en la pintura española del s. XVII*, Madrid, Alianza, 1980.
- CORZO SÁNCHEZ, R., *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla: 1600-1674*, Sevilla, 2009.
- DESCALZO LORENZO, A., *Vestirse a la moda en la España Moderna*, Universidad de Navarra, 2017.
- FINALDI, G., *Murillo y Justino de Neve. "El arte de la amistad"*, Madrid, 2012.
- GOMBRICH, E., *Arte e ilusión, Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Barcelona, 1979.
- MARTÍNEZ DEL VALLE, G., *La imagen del poder. El retrato sevillano del s. XVII*, Sevilla, 2010.
- NAVARRETE PRIETO, B., *Murillo y las metáforas de la imagen*, Madrid, Cátedra, 2017.
- NAVARRETE PRIETO, B., *Murillo y su estela en Sevilla*, ICAS, Sevilla, 2017.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Murillo*, Electa España, Madrid, 2000.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura barroca en España: (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 2010.
- PORTÚS PÉREZ, J., *Los discursos sobre el arte de la pintura en la Sevilla de Justino de Neve*, Madrid, 2012.
- RIPA, C., *Iconología II*, Akal, Madrid, 2007.
- SÁNCHEZ DE LEÓN M., *Iconografía del rey Fernando III*, Alicante, 1992.
- STOICHITA, Víctor I., *Cómo saborear un cuadro*, Cátedra, Madrid, 2009.
- VALDIVIESO, E., *Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, El Viso, 2010.
- VALDIVIESO, E., *Murillo: sombras de la tierra, luces del cielo*, Sílex, Madrid, 1991.
- WALDMANN, S., *El artista y su retrato en la España del siglo XVII: Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Alianza, Madrid, 2007.

Webgrafía

https://www.frick.org/interact/xavier_salomon_murillo_self_portraits

Anexo: fichas de los retratos

1- Retrato de don Juan Arias de Saavedra y Ramírez de Arellano

Cronología: 1650.

Medidas 135 x 98 cm.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Ubicación: en la colección de la duquesa de Cardona, en Madrid.⁷¹

Datos biográficos.

Don Juan Arias de Saavedra Nace en Madrid en 1621, pertenece a una familia de nobleza sevillana, la mayor parte de su vida transcurre en Sevilla. Pronto es nombrado caballero de la Orden de Santiago, alguacil mayor de la Inquisición de Sevilla. En 1665 ingresa en la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla, de la que también será miembro Murillo. Más tarde, en 1692 el rey Carlos II le concede por sus servicios el título de marqués de Moscoso, acumulando además del anterior mayorazgo, el de Ramírez de Cartagena, los de Alvarado, Neve y Gil Ramírez. Estuvo casado con Luisa Francisca de Neve, sobrina de Justino de Neve. Fallece en 1696.

En el inventario de bienes de Arias de Saavedra realizado el 16 de agosto de 1687, tenía en su haber el retrato original del arzobispo Ambrosio Spínola, realizado por Murillo.⁷²

Tipología del retrato.

De la tipología de busto insertado en marco fingido, el más temprano de los que se conocen, aquí hace Murillo una grisalla, sólo colorea el busto con tonos oscuros y destaca el golpe rojo de la cruz de Santiago en su pecho, el rostro, en penumbra, se muestra casi de perfil, don Juan mira al espectador con semblante delicado en el modelado, en el resto, hay bastante dureza en las formas debido a la intensa iluminación.

Es retrato aristocrático de medio cuerpo, y en tres cuartos dentro de un nicho ovalado. Está sobriamente vestido de negro, con una golilla blanca. En el hombro izquierdo luce



⁷¹ Valdivieso, E., *Catálogo razonado de pintura*, Madrid, 2010, pág. 242.

⁷² Martínez del Valle, G., *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*, Sevilla, 2010, pág.155

la Cruz de la Orden de Santiago, que también aparece en su pecho, sobre una concha en la parte inferior. La Cruz también está detrás del escudo de armas de la familia, en la parte superior del marco oval de piedra, entre dos putti. El óvalo está rodeado por un elaborado cartucho y por dos hojas de palma en la parte superior. Los pequeños genios están sentados sobre el marco sostienen el escudo de armas de Saavedra en el centro y cada uno de ellos sostiene una tablilla en su respectivo lado externo. La de la izquierda registra la edad del retratado, 29 años; la de la derecha, el año en que se hizo el retrato, 1650. En la parte inferior del retrato una larga inscripción en latín identifica al personaje además de alabar su linaje y sus virtudes. Saavedra es ensalzado por su habilidad a la hora de fustigar criminales y herejes. En un aspecto más positivo, como buen conocedor de las artes liberales, en particular de la pintura. La inscripción concluye con una dedicatoria del artista al retratado. Murillo pinta en señal de amistad y gratitud.

Fuentes.

La obra es extraordinaria en cuanto a complejidad, por los elementos ficticios en piedra y la descripción en latín. Probablemente proporcionada por alguna figura literaria de Sevilla, es una parte prominente de la composición y de la idea detrás del retrato. Es probable que la inspiración de estos intrincados marcos de piedra proceda del mundo de la imprenta. Las portadas de los libros impresos en el siglo XVI eran decoradas con inscripciones y marcos arquitectónicos. A medida que se desarrollaron las técnicas de impresión en el siglo XVII, los diseños arquitectónicos aparecen rodeando los retratos. En los libros eran fundamentalmente imágenes del rey, entre 1640 y mediados de la década de 1660, las portadas de varios libros incluían retratos de Felipe IV, encuadrado en entornos arquitectónicos y acompañados de inscripciones y figuras alegóricas.

En ocasiones, también se podían representar aristócratas o figuras eclesiásticas. Murillo empleó toda una serie de elementos y estructuras arquitectónicas que habían sido utilizadas en la imprenta a mediados del siglo XVII. Algunas portadas disponibles para Murillo habrían sido impresas en España o por artistas españoles, como el valenciano Crisóstomo Martínez, pero la mayoría de las que circulaban en España en el siglo XVII eran del norte de Europa. Una de las imágenes impresas más importantes representando a un personaje español de la primera mitad del siglo XVII, se corresponde con el retrato alegórico hecho por Paulus Pontius del valido de Felipe IV, Gaspar de Guzmán, *Retrato del Conde Duque de Olivares*, realizado en 1626, basado en un retrato de Olivares de Velázquez, teniendo el marco elementos decorativos y alegóricos. Rubens lo dibujó con hojas de palma, a las que añade trompetas y antorchas para mostrar la fama de Olivares. La imagen impresa está acompañada del escudo de armas del retratado e inscripciones. Dos figuras aladas se sitúan a cada lado, la de la izquierda, sostiene la lanza y escudo de Minerva, con el búho alado sobre ella; la de la derecha, sostiene la piel del león y la clava de Hércules. Son elementos que representan la sabiduría y la fuerza de Olivares, atributos de Minerva y Hércules respectivamente. Aunque el trabajo de Pontius no coincide con el que Murillo utilizó para los retratos, seguro que era conocido por el artista. Las hojas de palma en el retrato de Saavedra no difieren mucho de las del grabado de Olivares.⁷³

⁷³ Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

Finalidad del retrato

Retrato aristocrático representativo que tiene gran éxito en este momento y trasciende hasta mediados del s. XVIII. Era muy común en este tiempo, colocar los retratos en un lugar destacado de la casa o palacio los retratos de los miembros más destacados de la familia. No todas las galerías podían disponer de una sucesión continua de imágenes realizadas en vida del personaje, por lo que no se reflejaba fielmente al personaje, siendo necesaria la colocación de letreros de identificación, las hazañas y virtudes. Se tenía asumido que la nobleza y las virtudes eran hereditarias, y que cuanto más antiguo fuera el origen, mayor valor se le daba. De este tipo de galería, han llegado seis cuadros de la familia Arias de Saavedra en el palacio de Viana de Córdoba, siendo un conjunto más amplio. Se inicia la serie con don Juan Arias de Saavedra, II conde de Castellar, y se cierra con Don Juan de Saavedra Ramírez de Arellano, retratado por Murillo; comenzada en el primer tercio del s. XVII y finalizada en 1655. El esquema es presentar a todos los miembros de la familia en retrato de cuerpo entero, armados y frente a una mesa, con un blasón en la parte de arriba y una inscripción larga en la parte inferior.⁷⁴

Aparte de este retrato no hay más evidencias que conecten a Murillo y a Saavedra, pero la inscripción sugiere que ambos eran cercanos o al menos que Murillo buscaba el mecenazgo del noble. Arias de Saavedra tenía el retrato original realizado por Murillo del arzobispo Ambrosio Spínola, según consta en el inventario de bienes del 16 de agosto de 1687.⁷⁵

2- Retrato de Don Diego Ortiz de Zúñiga (1633-1680)

Cronología: 1650-1655.

Medidas 113 x 94 cm.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Ubicación: Penrhyn Castle, Norte de Gales, (colección privada).

Datos biográficos.

Diego Ortiz de Zúñiga nace en Sevilla y es bautizado el 22 de enero de 1633. De familia noble, ocupó puestos relevantes en la ciudad. Es nombrado a los 20 años caballero veinticuatro del Ayuntamiento de Sevilla, pertenece a la Orden de Santiago, también a la Hermandad de la santa Caridad, es aficionado a la literatura. A su muerte tenía 1139 libros y 103 pinturas, algunas atribuidas a Carreño Miranda,



⁷⁴ Martínez del Valle, G, *op. cit.*, 2010, pág. 234.

⁷⁵ Martínez del Valle, G, *op. cit.*, 2010, pág. 252.

Alonso Cano y Murillo.

Escibió los *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, la historia hispalense desde 1248, año de la reconquista, hasta 1671 y publicado en el año 1677. Deja constancia de los artistas y artífices de la catedral haciendo hincapié en retablos y arquitecturas efímeras de la celebración de la canonización del rey Fernando III. Se trata ⁷⁶de un tipo de guía artística de la ciudad. Menciona al escritor Torres Farfán y hay citas elogiosas dedicadas a Murillo, denominado como el “Apeles sevillano”, este apelativo también lo utiliza el anterior en sus escritos.

Ortiz de Zúñiga es quien por primera vez hace en España una referencia a los artistas y las obras de arte en un tratado de historia general, sería por ello el primer historiador de arte español.

Tipología.

Procedente del modelo anterior, pero aquí Murillo va más allá, sitúa de nuevo la imagen del personaje en un complejo marco ficticio de piedra, coloca abajo dos putti y arriba el escudo de armas de la familia. Hay un juego de realidades ambiguas entre pintura y naturaleza, uno de los putti deja caer su mano por delante del basamento en el extremo izquierdo inferior del cartucho, generando un efecto evidente de trampantojo.

Fuentes

En el siglo XVII hay un gran interés en las pinturas meta-artísticas, en las que la relación entre el espacio de la imagen y el espacio real. No se rompe, sino que se transforma en un continuo.

Este tipo de retratos marca una preferencia entre los años 1650-55 y tienen como posible fuente de inspiración los óvalos sobre podios de piedra del mundo de la imprenta, él toma modelo, sin ser copia, de los grabados de Aegidius Sadeler.⁷⁷

Para el efecto del trampantojo, los recursos disponibles por Murillo son variados. Es ampliamente difundido el grabado del s. XV, realizado por Martin Schongauer, *Virgen con el Niño y el loro*, en el que coloca un almohadón que sobresale del marco invadiendo el espacio del espectador. Rembrandt en 1640 avanza este artificio en los retratos del matrimonio Bambeeck, que apoyan sus manos en marcos de ventanas.⁷⁸En 1650 Philippe de Champaigne en *Retrato de hombre*, experimenta con la figura al colocar su mano por delante de la ventana.

Finalidad del retrato

Aristocrático representativo, como medio de promoción social. Seguramente, Ortiz de Zúñiga encargó la obra a raíz de su nombramiento, hacia el año 1653. Testimonio de la larga amistad entre el caballero y el pintor es este retrato temprano, de pincelada

⁷⁶ Finaldi, G., *Murillo y Justino de Neve “El arte de la amistad”*, Pág. 56.

⁷⁷ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 253.

⁷⁸ Stoichita, V., *Como saborear un cuadro*, Catedra, Madrid, 2009, Pág. 218.

correspondiente a la de los trabajos juveniles de Murillo, como el realizado a Arias Saavedra.⁷⁹

En el inventario de Ortiz de Zúñiga se citan 103 pinturas, algunas de Murillo, como el retrato de medio cuerpo de don Diego Ortiz de Zúñiga, de moldura ancha dorada, identificado por Pablo Hereza y que Navarrete considera avalado por los datos que aporta y se corresponde con el que hoy está en Penrhyn Castle, en una colección privada (es necesario un estudio radiográfico para confirmarlo). Hay una copia de este retrato en el Ayuntamiento de Sevilla realizada en 1751 que ha pasado a formar parte de la colección municipal. (Posteriores análisis confirman tesis de Navarrete).

De las amistades de Murillo con Ortiz de Zuñiga y Juan de Saavedra, viene la relación con el marqués de Legarda; son protectores de Murillo y hermanos de la santa Caridad. El marqués ingresa en la Hermandad en el año 1665, y el pintor lo hace unos meses después, seguramente por mediación de los anteriores.⁸⁰

3- Primer Autorretrato de Murillo.

Cronología 1655-1660.

Técnica. Óleo sobre lienzo.

Medidas. 117 x 77 cm

Ubicación. En The Frick Collection, Nueva York.

No se incluye biografía.

Tipología.

Retrato de medio cuerpo insertado en óvalo. Perteneció a su hijo Gaspar Esteban, Murillo aún no ha cumplido cuarenta años, pero ya se considera un clásico pese a que no incluye ningún elemento que se asocie a un artista. Se considera de la época en que pintó *San Leandro* y *San Isidoro* en la catedral.

Mira el pintor atento al espectador, está girado en tres cuartos; no hay ningún elemento animado, sólo la quietud. En esta ocasión no se muestra como pintor, sino como caballero de hidalga condición.⁸¹ Se presenta con traje negro, a través de las mangas asoma la camisa blanca, y también se ve la golilla en su cuello. Murillo lleva el



⁷⁹ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 253.

⁸⁰ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 260.

⁸¹ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 22.

pelo largo hasta los hombros y el bigote y perilla de la época. No hay atributos u objetos que lo asocien a la pintura. Sólo en la larga descripción en letras rojas se le nombra como famoso pintor “maximi pintoris”, con la fecha de nacimiento 1618, en lugar de 1617, y la de su muerte el 3 de abril de 1682. La inscripción no estaba incluida en el original de Murillo de la obra. Los análisis técnicos han confirmado que la inscripción fue añadida poco tiempo tras la muerte de Murillo en el siglo XVII.

El autorretrato de Murillo se sitúa en un marco de piedra, no decorativo sino más bien un sillar de mármol vaciado, desconchado y mellado por el tiempo, está girado y apoyado en otra losa pétreo. dentro de un óvalo antiguo con huellas, que denotan el carácter antiquizante, como parte integrante de un relieve de un sillar de mármol, perteneciente a una ruina antigua. Probablemente se mostraba originalmente en el exterior, contra un cielo azul. Análisis técnicos demuestran que la parte superior y derecha del retrato fueron pintados originalmente en esmalte azul y fueron un cielo azul que se ha deteriorado con el tiempo. Este ficticio marco de piedra es único en cuanto a concepto, no aparece en ningún otro trabajo de Murillo ni en los de sus seguidores.⁸²

Revela un gusto más por el pasado y la antigüedad que por su condición de artista, reclama mayor atención al interés y afición al pasado, testimonio de su saber y su gusto. Está contenido en un testimonio de lo clásico, apoyado en un plinto, basamento expositivo desde el que quiere forjar la imagen de sí mismo, como quiere verse inmortalizado en la posteridad, inerte como estatua, pero la inscripción posterior subraya que es la *vera efigie*, culto al vero retrato cuando su fama ya ha traspasado fronteras.⁸³ Este autorretrato muestra el interés del pintor por el coleccionismo de antigüedades romanas.⁸⁴

Comitente y uso del retrato

No se sabe para quién fue realizado este retrato representativo, es probable que fuera un trabajo personal realizado para su familia, porque en 1709 aún estaba en poder de su hijo Gaspar Esteban.

Usos posteriores

Durante los siglos XVIII y XIX este autorretrato fue la imagen más conocida del artista. En 1800 fue descrita en la colección de Bernardo de Iriarte en Madrid. Iriarte fue una figura política prominente en la capital. Fue director del Consejo de Indias, y en 1797 fue nombrado Ministro de Agricultura y Comercio por el rey Carlos IV. Iriarte tuvo cargo en la Academia de San Fernando y un buen amigo de Goya, quien pintó su retrato en 1797.

El autorretrato de Murillo fue grabado por primera vez en 1790 por el impresor Manuel Alegre. En la inscripción bajo la imagen Alegre afirma que recibió un premio de la

⁸² Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

⁸³ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 22.

⁸⁴ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 34

Academia de San Fernando en 1790 por la impresión, y que Iriarte había prestado el retrato a la Academia, para que jóvenes artistas pudiesen copiarlo.⁸⁵

Repercusión.

La Galería Española de Luis Felipe estuvo expuesta durante 10 años en el Louvre, este autorretrato es uno de los trabajos más conocidos de Murillo en Francia, su fama se recoge en las referencias del mundo cultural y literario.

Alrededor de 1842, poco después de llegar a la Galería Española, se hizo una gran impresión de la misma, por Agustín Blanchard. En 1848, William Sterling Maxwell publica los *Anales de los Artistas de España*. En su discurso sobre Murillo, Sterling describe ambos autorretratos y se refiere al que actualmente está en la Colección Frick como el que en ese momento estaba en la Galería Española. El reportaje de la obra estaba acompañado de una ilustración grabada del autorretrato por Henry Adler, y según la publicación, fue grabada por tercera vez para el libro. Sterling describe como acorde a los caprichos de la época de Murillo, se hace la pintura enmarcada en un bloque de piedra, colocada descuidadamente sobre una losa en piedra, alrededor de cuyo borde una mano posterior a Murillo habría inscrito el nombre del pintor y su fecha de nacimiento y muerte. Comenta que, a pesar de aspirar a la belleza de facciones que distinguió el de Velázquez, el rostro de Murillo no es desmerecedor de su genio. Los labios anuncian firmeza, y sobre los ojos entusiastas e inteligentes se alza un ceño amplio e inteligente.⁸⁶

Al comienzo de agosto de 1843 el historiador de 27 años Jacob Buckhardt escribió sus impresiones tras visitar la Galería Española, y destacó el autorretrato en una de las descripciones más extravagantes y extrañas que se han hecho sobre el mismo: “Murillo es aún uno de los más grandes que han vivido. Aquí cuelga su retrato, de su propia mano, y es la clave para todos sus trabajos. Compárenlo con el bello Caballero de la corte de Felipe IV, de ninguna manera malamente pintado por Velázquez, que brilla desde todas las paredes, y comprenderán qué es lo que elevó a Murillo por encima de su propio tiempo. Es el poder físico e intelectual aún esgrimido por la fuerza de su carácter, mientras que a su alrededor las tierras de su patria y su noble gente se hundían cada vez en lo más profundo, Sevilla está en declive, también España. Miren estos labios ligeramente disgustados. ¿Acaso no revelan a un hombre de acción? La nariz, ligeramente arrugada, los penetrantes ojos bajo las espléndidas y arqueadas cejas. Toda su cara, ¿acaso no es un arsenal de pasiones? Y aún por encima reina suprema una imperial frente que ennoblece, controla y espiritualiza todo. Y por su tamaño, los más bellos mechones negros descienden. Dichosa la mujer que fue amada por este hombre. Su boca ha besado mucho, creo”.

Una descripción exagerada. La descripción de Burckhardt parecerá melodramática a una audiencia actual, pero demuestra la marcada popularidad del retrato de Murillo y en general del trabajo artístico a mediados del siglo XIX. Una selección de libros e impresiones en la exhibición de la Colección Frick muestran la fama del autorretrato de Murillo. Cuando fue adquirido por Henry Frick en 1904 el autorretrato era

⁸⁵ Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

⁸⁶ Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

extremadamente popular. Para entender los autorretratos de Murillo hay que mirar todo el conjunto de retratos del autor.⁸⁷

4- Segundo Autorretrato de Murillo.

Cronología. 1668-1670. **Técnica.** Óleo sobre lienzo. **Medidas.** 122 x 107 cm.

Ubicación. The National Gallery de Londres.

No se incluye biografía.

Tipología. Retrato de medio cuerpo, girado en tres cuartos e inserto en marco arquitectónico.

El Autorretrato de la National Gallery es un cuadro dentro del cuadro del pintor en su madurez. B. Navarrete coincide con G. Finaldi en datar la obra algo antes de 1670, fecha del retrato del Obispo Ambrosio de Spínola, realizado por Pedro Núñez de Villavicencio, firmado en 1670.⁸⁸

Usa una gama de color no muy amplia, es más luminoso que en el de su juventud, por la blancura de la valona y las carnaciones rosáceas del rostro y mano enmarcada en la blanca camisa, son los puntos de mayor atención en esta pintura; consiguiendo aquí un máximo nivel pictórico. El busto está resuelto con una pincelada deshecha e ilusionista que logra reproducir encajes y la cabellera despeinada.⁸⁹

Murillo aparece mirando al espectador y naturalmente, parece más mayor que en el primer autorretrato, su expresión es de cansancio y desamparo. En esta época, Murillo rondaba los 50 años, y había perdido a su esposa y cinco hijos. En el lienzo, el pintor lleva un atuendo similar: una chaqueta negra con una camisa blanca y rodeando su cuello, en lugar de golilla, lleva una valona. La piel de la cara de Murillo ha perdido firmeza, su pelo ha retrocedido y su bigote se ha vuelto gris. El marco ficticio de piedra es mucho más elaborado que el anterior autorretrato; el óvalo está inserto en un nicho en una pared y se apoya en una repisa de piedra.



⁸⁷ Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

⁸⁸ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 22.

⁸⁹ Martínez del Valle, G., *La imagen del poder. El retrato sevillano del siglo XVII*, Sevilla, 2010, pág. 157.

Así como el primer autorretrato podría representar a un noble, si no fuera por la inscripción que hay debajo, el segundo autorretrato claramente muestra a un artista. La naturaleza muerta de pinceles y paleta es un conjunto de atributos que nos ayudan a identificar al pintor que se nombra a sí mismo en la inscripción.⁹⁰

En esta obra hay ficción animada, todo desempeña una función para confundir al ojo, hay un dominio del arte escenográfico y la tramoya. Está concebido como una arquitectura efímera, en la que se juega con el retablo verdadero construido con su figura y los instrumentos de la pintura. Estos utensilios, los pigmentos de la paleta y pinceles a la derecha, el dibujo con una sanguina, la pluma, el compás y la regla; los ha manejado con tal virtuosismo y agudeza que ejerce un efecto ilusorio en el espectador consiguiendo el malentendido: virtuosismo, prestigio y capacidad de engañar al que contempla la representación en la que el propio artista se está pintando así mismo, en proceso continuo, sin fin. Cada vez que se mira el retrato, la acción prosigue como una acción infinita.⁹¹

Murillo en su autorretrato parece romper los límites del espacio y del tiempo, dejando sentir su presencia más allá de su muerte. Según fuentes literarias de su época y posteriores, estuvo interesado en traspasar las barreras ya exploradas por antiguos artistas como Zeuxis y Parrasius; demostrado en varios cuadros en los que maneja la representación a través de trampantojos.⁹² Aquí logra el máximo exponente del arte como ilusión, pues para entenderla, exige una distancia determinada que produce el choque de las imágenes, haciendo ver la tercera dimensión, engaño a los sentidos. Efecto ilusorio conseguido por tres elementos, la frente iluminada, el ojo atento que mira al espectador, y la mano que sobresale del marco.⁹³

Precedentes

No es viable que Murillo eligiera como modelo la obra de Gradilla, ya que había hecho retratos en orlas como ésta, rematadas con puttis, como el de Juan Arias de Saavedra y Ramírez de Arellano entre 1650-1655 y el de Diego Ortiz de Zúñiga, en el Penrhyn Castle. El pintor ya tiene sobrada capacidad para el arte del fingimiento e ilusionismo, basadas en el repertorio del grabado y la arquitectura efímera.⁹⁴

Ha sido motivo de especulación la poderosa fuerza que tiene el gesto de la mano del artista, que también aparece en el retrato del Conde Duque de Olivares de Pieter de Jode I, en el que la mano porta una carta en un sobre, transmite la imagen del poder traspasando la frontera estética y desafía con la mirada las capacidades del válido. Murillo parte de la pintura de Holanda, de Rembrandt y Frans Hals, que ya había mostrado en sus cuadros en el primer tercio del s. XVII, un ilusionismo donde el marco estaba presente y fueron difundidos por Jan Van de Velde, en la representación de

⁹⁰ Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

⁹¹ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 22.

⁹² Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 296.

⁹³ Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

⁹⁴ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 23-25.

Petrus Scriverius en 1626. Para entender los autorretratos de Murillo hay que mirar todo el espectro retratista del autor.⁹⁵

Encargo y finalidad del autorretrato

Es un retrato conmemorativo, que lo realiza para la galería de la Academia de pintura de Sevilla. El retrato estaría destinado probablemente a la Academia del artista, pensado para que el espectador lo vea *de sotto in su*, ganando en profundidad por su dominio escenográfico, cobrando mayor sentido con la distancia.

El modo en que dirige su mirada es la clave para la interpretación de esta obra, mira diferente a como lo hacía en el de la Fick. Se puede explicar como la satisfacción de haber conseguido una posición social elevada, como resultado de sus aficiones y gustos, este retrato de Londres supone la consagración de su pintura y su arte, hay una conciencia del legado para la posteridad a sus hijos artistas. La carga intelectual de esta representación y la tarja ostentosa en primer plano, sólo permiten esa lectura. El Autorretrato que poseía su hijo Gaspar Esteban sería el de su juventud. Si luego Gaspar compra el segundo Autorretrato en poder de Justino de Neve, pagando un precio elevado, no parece que antes hubiera sido regalado por el pintor a su hijo.

Pensado para que el espectador lo vea *de sotto in su*, ganando en profundidad por su dominio escenográfico, cobrando mayor sentido con la distancia. Murillo conoce y aprovecha la posibilidad que le ofrecen los frontispicios de los libros, en los que ya se retrataban autores en óvalos de piedra sobre podios, como hace el grabador Valenciano Crisóstomo.

Este retrato lleva una inscripción del autor, con un mensaje claro sobre su sentido y la dedicación del mismo. Se pensaba que era para sus hijos (entendidos como metonimia de la posteridad), por consiguiente, como legado para sus discípulos y seguidores, porque su fama ya estaba apuntalada por réplicas en estampas y pinturas.

El retrato de Felipe IV de Gradilla fue donado a la Academia, por lo que ese sería el destino del autorretrato de Murillo, como primer presidente de la institución que había dejado el cargo en 1663, sigue la tradición de la galería de retratos, común en este tipo de corporación. El de Murillo va intelectualmente más allá, porque intenta invadir el espacio del espectador, sigue experiencias como las de Philippe de Champaigne en *Retrato de hombre* de 1650, en el Museo del Louvre. Ambos presentan la mano de forma parecida, el de Murillo es en un óvalo y el pintor francés la presenta en una ventana, sin embargo, su mirada se dirige al lado contrario de su mano.⁹⁶

Repercusión de la obra

Quien pone de moda este tipo de representación en Sevilla es Murillo, que se convierte en maestro del ilusionismo y de la confusión. El artificio del autorretrato de la National Gallery contrasta con otros retratos de artistas europeos, como Poussin, más discreto que el sevillano en su Autorretrato del Louvre, en el que su nombre está en los márgenes del lienzo. Este pintor muestra el proceso, no el artificio.

⁹⁵ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág. 28.

⁹⁶ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, pág.23-26.

Pese a este diferente modo de representarse ambos artistas, hay un elemento que los une, es la forma en que ambos fueron ensalzados por sus contemporáneos, llegando a comparar a Murillo con Rafael. En sus obras la belleza se identificaba con la bondad de su carácter, perdurando hasta nuestros días; la excelencia de una obra se ha identificado con la bondad de la persona, a la que convierte en un mito, pero esa no es la forma de conocer al autor.⁹⁷

Según Palomino, el autorretrato dedicado a sus propios hijos fue grabado en Flandes, para Nicolás Omazur. Es el primer grabado que difunde la imagen de Murillo por toda Europa. La impresión está firmada por Richard Collin en 1682, el año de la muerte de Murillo; especifica que el grabado fue hecho en Bruselas, y se identifica a sí mismo como Grabador del Rey. Nace en Luxemburgo en 1626, trabaja en Roma y en Antwerp, y se muda a Bruselas en 1678, comenzando a grabar para Carlos II de España (Flandes en esa época estaba bajo el mandato español). Collins fallece allí en torno a 1698. Debajo del retrato grabado hay una lápida con una inscripción, que identifica a Murillo y repite exactamente la dedicatoria a sus hijos del retrato. Sin embargo, la inscripción añade que el grabado fue encargado por Nicolás Omazur de Antwerp, que se hizo como símbolo de su amistad con el pintor, y que había enviado un retrato para ser grabado en 1682.

Puesto que Collin hizo el grabado en Bruselas, pero Omazur se describe a sí mismo como de Antwerp, no queda claro si la imagen española fue enviada a Bruselas o a Antwerp. Tampoco se sabe cuál fue la imagen que se le envió a Collin a Flandes; aunque se acepta que el autorretrato hoy presente en la National Gallery de Londres fue enviado a Flandes para que Collin lo grabase, esto resulta altamente improbable. En lugar de enviar a Bruselas, atravesando Europa, un lienzo tan preciado y relativamente grande; es más probable que se enviase a Collin un dibujo del mismo, encargado por Omazur, y hecho por otro artista. Hay notables diferencias en la forma del marco, en la mano que no se proyecta fuera del plano ficticio del marco, y la ausencia de naturaleza muerta.⁹⁸

⁹⁷ Navarrete Prieto, B., *Murillo y las Metáforas de la imagen*, Madrid, 2017, págs. 28-31.

⁹⁸ Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

5- Retrato de Nicolás de Omazur.

Cronología: 1672.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 83 x 73 cm.

Ubicación: Museo Nacional del Prado, Madrid.

Datos biográficos.

Nicolás Omazur Ullens es un comerciante, destacado miembro de la burguesía sevillana. Nace en Antwerp hacia 1630. Su padre es versado en letras, se forma en un entorno cultural humanístico, erudito, escribe canciones y poesías, tiene gustos sofisticados y es amante de la pintura. Es uno de los principales comerciantes de seda en Flandes y se dedica al transporte de mercancías desde el puerto de Amberes. Hay documentos del 2 de julio de 1647 que acreditan la presencia de Omazur en la ciudad hispalense. Está casado con Isabel de Malcampo, nacida en Gante en 1647 y se establecen en Sevilla.⁹⁹



Poseía una de las colecciones más importantes de pintura de la época, 228 pinturas entre ellas había 31 obras de Murillo, siendo el mayor coleccionista del pintor. Según J. Brown, coleccionaba su obra con un método casi científico, tenía representadas todas las facetas de su arte. Poseyó el grabado del autorretrato de Murillo que le hizo Richard Collin, y que sirvió para ilustrar la primera biografía de Murillo, escrita por Sandrart.¹⁰⁰

El tipo de pinturas de este comerciante es un testimonio de sus inquietudes, busca en muchos casos pinturas de género relacionadas con el refranero español, que aluden al hambre y su satisfacción, al peligro de la pérdida del sustento, al juego y el azar, también con otras alegorías que mezclan literatura y temas de pintura flamenca, holandesa o nórdica que podía haber en Sevilla en ese momento.¹⁰¹

La avidez con que Omazur consigue sus obras es evidente, por su presencia en las principales almonedas de venta de las pinturas, como la de Justino de Neve y en la de la liquidación de bienes a la muerte de Murillo. También adquiere dibujos y bosquejos, algunos son de la mano de David Teniers. Es interesante conocer a través de la colección de Omazur la faceta alegórica de Murillo. De la colección de Neve adquirió *La Primavera*, en la Dulwich Picture Gallery, que integraba una serie de las cuatro estaciones.¹⁰²

⁹⁹ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 243.

¹⁰⁰ Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág. 163

¹⁰¹ Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág. 269.

¹⁰² Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág. 264-267.

Omazur es un amigo cercano de Murillo y mecenas del artista. Su colección de pinturas, esbozos y trabajos en papel está documentada en dos inventarios. El primero, recopilado el 15 de enero de 1690, y el segundo tras su muerte ocurrida en Sevilla el 2 de julio de 1698. El inventario de 1690 menciona, entre los trabajos de Murillo, “Item: dos retratos, uno del citado Don Nicolás de Omazur, y otro de la citada Doña Isabel Malcampo, su esposa, ambos originales del mencionado Murillo”. Ocho años después, aparecen de nuevo en el inventario realizado post mortem.

Tipología retrato de busto en óvalo de piedra ficticio.

Pertenece a un tipo de retrato matrimonial, que es doble, uno para cada contrayente. Llevan ornamentos vegetales, frutas, flores, lemas y letreros alusivos a la música y armonía familiar. Son *vanitas* que simbolizan la fugacidad de la vida y a lo efímero de la belleza y felicidad. Se estudian en conjunto. El cuadro de Omazur, ha sido cortado, perdiendo 30 cm de altura y 40 cm de ancho, las esquinas han sido repintadas. En el inventario de 1698 de la colección de Omazur, precisa las dimensiones de este cuadro y el de su esposa, ambos miden: “una vara y media de alto y una vara y cuarto de ancho”. (Medidas que coinciden con las del autorretrato de Murillo de la National Gallery).¹⁰³

Debajo del óvalo había una inscripción con la fecha de 1672, informa E. Valdivieso que fue transcrita en 1806 por Ceán Bermúdez. Omazur está vestido de negro con la golilla, sostiene en sus manos una calavera, que alude a la suya propia después de la muerte, ejemplo de que todo disfrute y gozo conseguido en la vida, tiene como meta ineludible la muerte, que apaga todo brillo de gloria, poder, hermosura y riqueza.

Aparece arriba, en torno al marco, la frase de su divisa, relacionada con la Trinidad: “Todas las cosas están en un Dios uno y Trino” y debajo del retrato, una segunda inscripción en latín, sobre la debilidad humana: “Así todo parece con la presencia de la muerte”. Bajo el óvalo de piedra, había un pedestal que incluía otra inscripción muy larga en latín, de la que se conserva texto en el que identifica al personaje como Nicolás de Omazur de Antwerp, incluye la firma de Murillo, la fecha de 1672 y pintado en Sevilla.

Habla de la calavera que porta Omazur, que invita al espectador a mirar a Omazur y a la imagen de la muerte, también exhorta a la posteridad que mire la calavera como la futura imagen de sí mismos, porque todos los huesos humanos están destinados al seno de la tierra. Es retrato más de tipo flamenco que español, desde el principio del S XVI, los mercaderes y nobles de Amberes, se hacen retratar con una calavera o bien una flor en las manos. Este mismo esquema presenta el retrato grabado de Federicus Henricus, de Pieter de Jode I de 1657.¹⁰⁴

¹⁰³ Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

¹⁰⁴ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 242.

6- Retrato de Isabel de Malcampo.

Cronología hacia 1674.

Técnica Óleo sobre lienzo.

Medidas: 82 x 72 cm.

Ubicación: en la Pollock House de Glasgow de la Maxwell collection.

Es similar al anterior porque están conjuntados en lo simbólico y artístico, es más luminoso, aunque de menor calidad el de Isabel Malcampo, realizado hacia 1674, posterior al de Nicolás Omazur. Según la transcripción de Ceán Bermúdez de 1806, había unas ramas de olivo entrelazadas con espinas rodeando ambos retratos, relacionadas simbólicamente con sus apellidos.¹⁰⁵



Considerada una copia de Murillo. Al estar recortadas de igual forma en el s. XVIII, hace pensar que se concibieron para estar colocadas juntas y que se cortaron a la vez. Valdivieso considera que al ser ligeramente inferior que el de su marido, el dibujo es de técnica más débil, pudiera ser que aquí intervinieran los ayudantes del taller de Murillo.

Isabel está vestida de negro y blanco, sus muñecas y pelo tienen lazos azul claro, adornada con perlas en los pendientes y el vestido. La obra recortada perdió la inscripción que había en el pie. Los retratados tienen posturas contrapuestas, ella dirige la rosa con su mano derecha hacia la figura de Omazur, con la mano izquierda apoyada sobre la moldura. La rosa simboliza lo efímero de la belleza y la felicidad.¹⁰⁶

Sobre el retrato de Isabel, también arriba había inscripción sobre la Trinidad: "En Uno permanecen todas las cosas" y abajo en el pie del cuadro: "Como una flor brota y se marchita, huye sin detenerse, como una sombra", libro de Job,14,2. En la parte del pedestal una larga inscripción semejante a la de Omazur, en complicado juego de palabras sobre los apellidos Omazur y Malcampo, elogios a Murillo al que califica el nuevo Apeles, quien captó por medio de su frase, la pieza conyugal en la rama de olivo, la vida en la rosa y la muerte en las espinas, e hizo entender esto con sólo una imagen.¹⁰⁷

Junto al anterior constituyen un retrato matrimonial, celebran la unión de la pareja y su amor por la simbología. Siendo uno de los pocos ejemplos de retratos *vanitas* del

¹⁰⁵ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 225.

¹⁰⁶ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 245.

¹⁰⁷ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 225.

barroco español, tan frecuente en Flandes desde el s. XVI. Son los únicos retratos dobles de Murillo complementándose en lo formal y en lo iconográfico. La nacionalidad de los personajes determina el influjo de la pintura flamenca; el esquema es semejante al del retrato de Federicus Henricus, de Pieter de Jode I de 1657.¹⁰⁸

Encargo y finalidad de la obra

En 1672 se registra el enlace en la iglesia de san Isidoro de Sevilla, ese podría ser el motivo, el retrato matrimonial en el que Omazur y Murillo diseñaran la compleja iconografía de la obra.¹⁰⁹

Son más bien retratos austeros, no transmiten felicidad. Quizá se corresponda con el fallecimiento de su segundo hijo, porque las parejas de retratos son infrecuentes y escasos los retratos femeninos en las obras de Murillo. Es probable que Omazur deseara ser visto de esa forma en la posteridad. La austeridad y reflexión se contraponen a la esperanza aludida por la flor que lleva su esposa, en el de la colección de Glasgow.¹¹⁰

Eran retratos de boda, celebrando el amor de la pareja y su unión, pero al mismo tiempo, en una típica moda de países del norte, son cuadros de vanitas, comentando a través de los atributos: la calavera y la rosa, son la brevedad de la vida humana, y por ende de la felicidad. De hecho, Isabel Malcampo muere y Omazur se casa una segunda vez. Ninguna de las imágenes aristocráticas pintadas previamente por Murillo estuvo tan cargada de significado, y es probable que fuese el propio Omazur quien diseñase con el artista la iconografía de estos retratos.

El autorretrato de la National Gallery y los retratos de Omazur y su mujer, se disuelven las fronteras entre el arte y la realidad, acercando a los distantes personajes retratados al espectador. Murillo en algunos de sus cuadros ensaya la representación a través de trampantojos.¹¹¹

Retratos de Cuerpo entero

En este tipo de retratos es más difícil establecer una cronología, sólo se han fechado unos pocos, se sigue un orden estilístico; estableciéndose dos etapas, con un punto de inflexión en el final de la década de 1650.

En la primera de ellas, Murillo sigue los esquemas cortesanos, la figura se recorta sobre fondo neutro, usa una paleta de color es escueta, donde los blancos contrastan con el negro de la vestimenta; a menudo, una mano descansa sobre mobiliario en tanto que la otra sostiene un sombrero y guantes.¹¹²

¹⁰⁸ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 125

¹⁰⁹ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 228.

¹¹⁰ Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág. 267.

¹¹¹ Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

¹¹² Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 158.

7- Fray Pedro de Urbina

Cronología: entre 1644-1648.

Técnica. óleo sobre lienzo.

Medidas: 253 x 152 cm

Ubicación Cajazol de Sevilla.

Biografía

Fray Pedro de Urbina, franciscano del convento de san Francisco de Sevilla. Fue nombrado obispo de Coria en 1644. Después en 1658, nombrado arzobispo de Sevilla. Murió el 6 de enero de 1663.

Tipología

El más antiguo de los retratos debe ser el de Fray Pedro de Urbina, según Angulo y Valdivieso. Estuvo colocado en la antesacristía del convento de san Francisco de Sevilla. En una inscripción del tapete de la mesa que identifica al personaje franciscano como arzobispo de Sevilla en 1658, sin embargo, esta inscripción es posterior a la realización de la pintura, pues el escudo corresponde a la autoridad obispal, tiene 12 borlas, porque el personaje en ese momento de 1644 era nombrado obispo de Coria.



Está realizado acorde a la técnica pictórica de Murillo de su juventud. El dibujo en este retrato coincide con el tipo de la serie de dibujos que hizo en las pinturas del claustro chico del convento de san Francisco, deben ser de la misma época. La mejor técnica pictórica se halla en el rostro y las manos del personaje, que aún tiene actitud hierática, un tanto vertical y rígida. La imagen es muy sobria, presenta una escena de fondo neutro, tan sólo animada por el cortinaje rojo y la mesa.¹¹³

Presenta mala conservación por haber sufrido avatares durante la invasión francesa.

Encargo y uso

Es un retrato representativo de una dignidad eclesial. No se conoce el comitente, pero hay referencias sobre la realización de la efigie de fray Pedro de Urbina de Murillo y que estuvo colocado en la antesacristía del desaparecido convento de san Francisco de Sevilla. Es un retrato representativo de una dignidad eclesial. El franciscano dispuso que fuera enterrado en dicho convento y se colocara allí su retrato.

Con frecuencia, los prelados dejan una donación a una institución a la que se tiene afecto, a la vez un deseo de permanencia del donante en la memoria de los miembros de esa comunidad y lo tengan presente en sus oraciones.

¹¹³ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 246.

Esta obra aporta novedad en el retrato sevillano de cuerpo entero, refleja el sentido de la modestia y simplicidad de la orden franciscana, modelo que siguen posteriores obispos.¹¹⁴

8- Don Diego Félix de Esquivel y Aldama

Cronología: hacia 1653.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Medidas: 236 x 127 cm.

Ubicación: En el Denver Museum (Colorado).
De la Samuel H. Kress Foundation.

Datos biográficos

Es de procedencia nobiliaria de Vitoria, siendo en los últimos años de vida alcalde de dicha ciudad.

Tipología

Es de tipo representativo, aparecen sus armas de nobleza en la parte superior derecha. Representado de cuerpo entero, el personaje apoya una mano en un sillón, iluminado por un potente foco de luz en un fondo neutro. Está colocado frontalmente, con semblante contenido y sereno, como los retratos nobiliarios españoles de ese momento. La vestimenta es sobria, de color negro, hay toques dorados en las mangas del jubón que la animan, al igual que el blanco de las medias y mangas, así como el rojo en el colete de la cruz de la Orden de Santiago, a la que pertenece desde 1653. Por tanto, el retrato se pudo hacer a partir de esa fecha, coincidiendo con su estancia en Sevilla.¹¹⁵



Las órdenes militares tienen sus normas, la de Santiago sólo permite el blanco, el negro y el pardo, con licencia especial pueden usarse otros colores. Hay normas para lucir la cruz, el tamaño y colocación; en su defecto, puede usarse la venera de oro o plata, de tamaño igual o menor que el de la moneda de un real de a ocho. Menos frecuente son los elementos militares, celadas armadura o espadas, símbolos de caballero, que sólo les está permitido su uso a las personas de categoría.

Es un retrato representativo.

¹¹⁴ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 229-230.

¹¹⁵ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 247.

9- Retrato de un Caballero de Alcántara

Cronología: entre 1650-55. **Técnica:** Óleo sobre lienzo. **Medidas:** 195 x 118 cm

Ubicación: Metropolitan Museum de Nueva York.

No se dispone de datos biográficos.

Tipología.

El retratado está representado en un interior en penumbra, mira concentrado al espectador con gesto grave, aunque de su expresión emana una gran dignidad. La luz procedente de la izquierda proyecta la sombra de su cuerpo en el suelo y oscurece su mejilla izquierda.¹¹⁶

El Caballero de Alcántara del Metropolitan Museum de N. Y., se puede fechar en la década de 1650, por la construcción espacial y en su pose, se asemeja si bien es algo más elegante que el de Esquivel Aldama.

Retrato de uso representativo.



10-Retrato de don Íñigo Melchor Fernández de Velasco.

Cronología: 1658-59.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 208 x 138 cm.

Ubicación. En el Museo del Louvre. París.

Datos biográficos

Don Íñigo Melchor Fernández de Velasco pertenece a una de las grandes familias españolas, undécimo condestable de Castilla y séptimo duque de Frías. Actúa como militar en campañas bélicas y en 1661 entra en la Orden de Santiago. En 1668 es nombrado gobernador en Flandes y después es el primer mayordomo del rey Carlos II. Muere en Madrid en 1696. La fecha e identificación están en el dorso del lienzo. La página oficial del Louvre



¹¹⁶ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 247.

informa que el retrato fue ejecutado por Murillo durante su corta estancia madrileña, en 1658. Valdivieso informa en el catálogo razonado, que detrás del lienzo hay una inscripción con fecha de 1659.

Tipología

El personaje se presenta con actitud sobria y contenida, destaca el color negro del traje de seda con reflejos grises, contrastado con el blanco de las medias y la camisa. La severidad se ve atenuada por el fondo iluminado con el blanco de las nubes y retazos azules del cielo. La figura está colocado al aire libre en un pórtico que da al exterior, donde hay una columnata sobre alto pedestal y balaustrada. Hay un grabado en la Biblioteca Nacional del personaje cuando era gobernador de Flandes, realizado por Pieter de Jode, coinciden sus rasgos con este retrato.¹¹⁷

Hay un cambio notable en el arte de Murillo de la segunda mitad de la década de los 50, por un lado, incorpora unos recursos pictóricos del barroco pleno. Se debe a que llega a Sevilla Francisco Herrera el Mozo, entre 1654-60. Trae novedades de Roma, como son las formas dinámicas, aparatosas y teatrales, también se encuentran en Sevilla obras de van Dyck. Otra causa, ésta más importante en la renovación artística, se debe al viaje que hace el pintor a Madrid en 1658, allí posiblemente contempla las colecciones reales y las de los miembros de la corte. Este retrato marca un punto de inflexión.¹¹⁸

Murillo simplifica el retrato de don Íñigo, de influjo flamenco y genovés; dando más protagonismo al personaje que en anteriores retratos, coloca ahora menos fondo arquitectónico y más paisaje; el colorido es casi monocromo, a penas un toque rosáceo del cortinaje. El retratado tiene poco dinamismo, favoreciendo el decorum que exige una pose más estática y recogida. En ese tiempo, Velázquez está realizando el retrato del Infante Felipe Próspero, destinado a la corte vienesa.¹¹⁹

Uso del retrato

Es de tipo representativo. Demuestra que la calidad de ilustre es la manifestación de la nobleza tanto como la ostentación de riqueza. Desde el segundo tercio del s. XVII hay un desarrollo del retrato individual, el modelo es más aristocrático, se presenta con los elementos de su clase.¹²⁰ Tras el aparente rigor del retrato español hay un complejo ideológico y cultural, reflejo de una rígida organización social en: los superiores e inferiores, visible en las formas de tratamiento, en la disposición del escudo de armas o en la disposición en los actos públicos. En la imagen, aparece una parte importante de la codificación en el aspecto del personaje, en sí mismo y en la imagen que quiere transmitir a los demás.

Se adoptan una serie de posturas, gestos y actitudes de nobleza que son diferentes al resto de la población. En este momento, se considera la severidad un símbolo de prudencia y cortesía, siendo el mejor ejemplo, el rey Felipe IV, que en sus audiencias es descrito como rígido, circunspecto y de pie junto a una mesa o bufete, durante toda la

¹¹⁷ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 247.

¹¹⁸ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 159-162.

¹¹⁹ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 162.

¹²⁰ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 241.

recepción, el monarca es el máximo exponente y el espejo en el que se miran los nobles y los súbditos. El rey Felipe IV marca la pauta, viste de color negro con golilla, el negro es el color oficial de la monarquía hispánica desde Felipe II. En Sevilla rige esa tendencia, pero con el paso del tiempo, se rompe el rigor y se van añadir brocados, gasas y hay mayor presencia del blanco de las camisas.

El efigiado, pone los pies en ballesta, posición que obliga al caballero a colocar las piernas algo abiertas. Uno de los pies asentado donde iría un arco virtual de la ballesta, y el otro, donde se colocaría el mango, con el talón dirigido hacia el arco.¹²¹

La división de la sociedad establecía una identificación en la indumentaria acorde al estamento al que se pertenecía, según el puesto social u oficio desempeñado, así debía vestirse cada uno, se demandaba a los dirigentes una imagen distinguida, los que se encontraban en lo más alto de la sociedad, seguían una complicada norma cortesana.¹²²

11-Retrato de un caballero

Cronología: hacia 1655.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 199 x126 cm.

Ubicación: Museo Nacional del Prado.

Datos biográficos

No hay pruebas concluyentes sobre la identidad del retratado, es del primer período, aún muestra alguna debilidad, por eso D. Angulo intuye que pudiera ser obra de un discípulo de su taller. Se pensó que era uno de los secretarios del rey Felipe IV, llamado “el judío”, sin que exista documentación al respecto; también se identificó con Juan Francisco Eminente, comerciante de Cádiz, aunque nada hay que lo confirme. Presenta al efigiado en un interior en penumbra, con fondo neutro, animado por el tapete rojo de la mesa.¹²³

Es un retrato representativo.



¹²¹ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 213.

¹²² Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 216.

¹²³ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 251.

12-Retrato de Don Andrés de Andrade y la Cal

Cronología: 1660-65.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Medidas: 200 x 119 cm.

Ubicación: Metropolitan Museum de Nueva York.

Datos biográficos. Don Andrés de Andrade y la Cal fue mariscal de procesiones de la catedral de Sevilla.

Tipología. Retrato de cuerpo entero.

Realizado con más aparato y entidad que los anteriores, que se muestra casi de frente al espectador. Tiene un porte digno y elegante, junto a él hay un perro mastín. Murillo vuelve a colocar una solemne decoración arquitectónica abierta al exterior, con lo que la figura dentro de la estancia se recorta sobre un fondo muy iluminado en tonos grises y azules.¹²⁴

Hay una mutación a partir de la creación de la Academia de Pintura sevillana por Murillo y Herrera en 1660, ahora los fondos arquitectónicos de balaustradas, columnas y cortinajes. Don Andrés aparece en pórtico clásico con balaustre y como novedad, su mano derecha acaricia la cabeza de un gran mastín que está junto a él, fórmula que es usada por Tiziano y Velázquez. Aparece el escudo de armas familiar con el nombre del efigiado en un pilar que sustituye a la columna y el cortinaje. Desaparece el paisaje, o bien se mutiló por corte en algún momento. El personaje tiene un rostro juvenil, de unos 35 años, de correctas facciones y el ánimo circunspecto.

Aquí se observa el influjo de la pintura de Van Dyck, Murillo conocería el retrato que le hizo en 1630 al marqués de Leganés, padre del arzobispo de Sevilla, don Ambrosio Ignacio Spínola, quien nunca se desprendió del retrato paterno. Justino de Neve tuvo gran amistad con el arzobispo, que legó el retrato a su sobrino, el nuevo marqués de Leganés, ahora retratado por Murillo.¹²⁵

Encargo y uso

Retrato de tipo representativo de influjo flamenco, con ropa menos severa, de estilo de vida más mundano y sofisticado. Un esquema habitual es el colocar arquitectura muy ornamentada que respaldan al retratado, y dejan ver al fondo un paisaje, para aumentar



¹²⁴ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 247.

¹²⁵ Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág. 220.

la sensación de profundidad. El personaje está entre la naturaleza y la arquitectura ficticia, recurso muy usado en la pintura flamenca. Murillo deja ver en sus dibujos que la incorporación de los elementos arquitectónicos y colgaduras están desde el principio de la concepción de la obra, no son añadidos después.¹²⁶

13- Retrato de Caballero

Cronología: 1660-1665.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 58 x 49 cm

Ubicación: Museo Soumaya de Mexico D. F.

El Caballero del Museo de Soumaya de México habría sido el más original de los retratos de Murillo, está cortado en sus cuatro lados, puede que fuera un retrato de cuerpo entero, sólo se conserva el rostro. El personaje lleva un sombrero y el rostro ligeramente inclinado, tiene un aire melancólico y profunda concentración, lleva golilla blanca como los retratos nobiliarios que hace Murillo. Es una de las expresiones más logradas de su producción, a pesar de la sobriedad del modelo.



No se sabe la finalidad de la obra. Pero los demás personajes posan con el sombrero en la mano, es el único personaje que lo lleva en su cabeza, falta el resto del lienzo para poder hacer una lectura correcta.

¹²⁶ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 164.

14- Retrato de Don Antonio Hurtado de Salcedo, marqués de Legarda

Cronología 1663.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 238 x 135 cm.

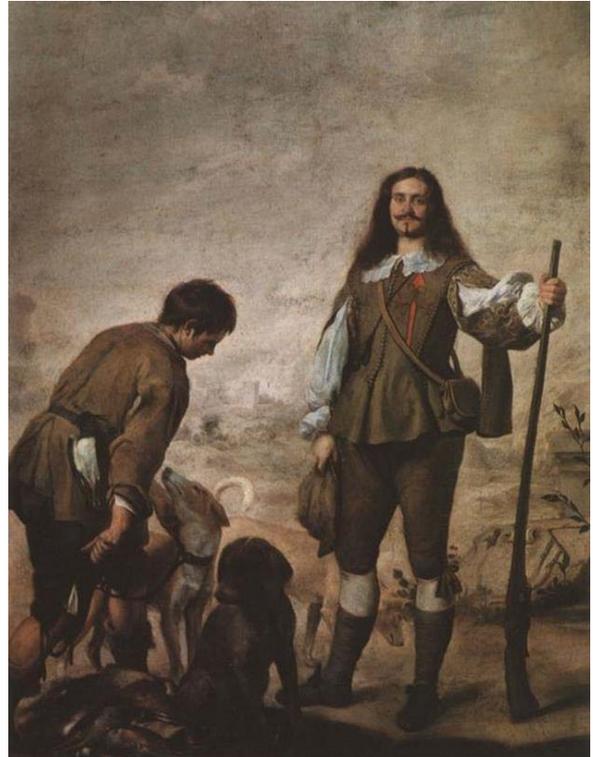
Ubicación. Colección particular en Madrid.

Datos biográficos

Don Antonio de Salcedo y Mendoza, señor de Salcedo, la Jara y Mendoza. Es secretario del rey Felipe IV, caballero de la Orden de Santiago desde 1647, ostenta el título de marqués desde 1664. Posee casa en Sevilla, allí entra en la Hermandad de la santa Caridad en 1665, unos meses antes que Murillo. Es admitido en la Orden de Calatrava.¹²⁷

Tipología

El paisaje es muy luminoso y el celaje adquiere protagonismo, al ocupar la mitad del cuadro sirve de fondo al retratado, Murillo utiliza un punto de vista bajo, enaltecendo la figura. Don Antonio está desplazado hacia la derecha con los pies separados ligeramente en compás y hace un alto en la actividad cinegética, sujeta la escopeta y marca un escorzo, en la otra mano, tiene una gorra. En la parte izquierda, adelantado hacia el espectador en un primerísimo plano, un ayudante recoge las piezas cobradas y acaricia a uno de los tres perros, logrando introducir al espectador en la escena.



Representa no sólo al marqués, sino también lo que le rodea, paisaje, el cielo velado con nubes diluidas, el muchacho, los árboles, los animales o la naturaleza muerta de la esquina izquierda. Es un muestrario de casi todas sus facetas como pintor. Es el cuadro en el que mejor consigue integrar el retratado con su entorno.

El desplazamiento de Don Antonio del centro compositivo, aleja a esta pintura de las obras cinegéticas velazqueñas, acercándose más a las flamencas, concretamente a Van Dyck, quien representa a Carlos I de Inglaterra de caza en el museo del Louvre, también acompañado de dos sirvientes que en su caso se encargan de un caballo, los pajes están colocados en el centro de la composición junto al caballo, teniendo tanto protagonismo como Carlos I, colocado en el lado izquierdo. Elige también un formato de gran tamaño y casi cuadrado.¹²⁸

¹²⁷ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 249.

¹²⁸ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág 170.

Murillo consigue con esta composición un hito en la historia del retrato español, elige un esquema propio de algunas pinturas de Van Dyck, en cuanto a luz y dinamismo, al introducir a sus perros y a uno de sus criados colocados en un contraluz muy efectista. Este recurso del primer plano, en el que incluso se pueden distinguir las presas, contrasta con el paisaje algodonoso iluminado como fondo sobre el que se recorta la figura.¹²⁹

Encargo y uso

Es pintura representativa y a la vez narrativa por la presencia del personaje secundario y de los perros.

15- Retrato de Don Justino de Neve

Cronología. 1665.

Técnica. Óleo sobre lienzo.

Medidas. 206 x 129 cm.

Ubicación. National Gallery de Londres.

Datos biográficos.

Justino de Neve nació en 1625, procede de familia de comerciantes. Es un canónigo prebendado de la catedral de Sevilla, célebre por sus dotes intelectuales y labor caritativa. Funda el Hospital de los Venerables Sacerdotes, para recoger a los presbíteros ya jubilados y pobres. Amigo de Murillo y gran admirador de su pintura, le encarga la decoración pictórica de las obras de la iglesia de Santa María la Blanca, la sala Capitulare de la catedral de Sevilla, y algunas pinturas del Hospital de los Venerables sacerdotes, del que es cofundador.

La religiosidad de Justino de Neve le lleva a utilizar el arte de Murillo para proyectar su devoción, es el principal promotor y cliente, le propicia los contactos y relaciones para aumentar el número de comitentes. Sus vidas corren caminos paralelos, a la vez que la hija del pintor, Francisca



¹²⁹ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág 170.

María, hace el noviciado en el convento Madre de Dios, la sobrina de Justino de Neve, Inés María, coincide con ella en el mismo lugar.

Frecuenta la comunidad de flamencos en la ciudad, su familia es comerciante, eso explica la relación que Murillo tuvo con otros promotores, como Nicolás de Omazur. Neve sobre todo es un intelectual con preocupaciones como la de reunir una biblioteca. Es evidente la estrecha relación con Murillo, porque éste le nombra albacea de su testamento junto a Pedro de Villavicencio, su discípulo y amigo.¹³⁰

Coleccionó 160 pinturas entre la que hay 18 cuadros de Murillo en el inventario de bienes, este retrato está en el inventario realizado tras su muerte acaecida en 1685.¹³¹

Tipología y estilo.

El retrato de Don Justino de Neve es uno de los más complejos y notables del artista, es un gran acierto el representar a personas con doble actividad, la religiosa y la social. Dispone la figura sentada en un sillón frailer, es de cuerpo entero y mira al espectador. Sobre la mesa hay un grueso libro religioso, un valioso reloj de taller madrileño y una campanilla; a los pies hay una perrilla parda y blanca, con lazo rojo en el collar, que le mira fijamente.

Don Justino tiene un porte digno y grave, de talante propio de seres bondadosos e inteligentes, hay detrás un fondo arquitectónico de un pórtico con gran arquería donde se aprecia el escudo de armas, una balaustrada cierra el espacio y lo separa del jardín. Murillo hace una representación tradicional del personaje eclesiástico, su categoría social y religiosa se ve potenciada por la colocación del cortinaje rojo en el fondo de la escena. En esa época, don Justino tendría unos cuarenta años.

Para esta pintura, Murillo pudo haber tomado una estampa francesa del cardenal Giulio Mazarino, grabada por Jean Valdor siguiendo un dibujo de 1650 de Michel Lasne.¹³², cuyo precedente es un grabado calcográfico de Aegidius Sadeler de 1615.¹³³

Es muy semejante la postura de los retratados, colocados en giro de tres cuartos, vuelven la cabeza frente al espectador y están sentados en igual postura. Junto al efigiado se ve una mesa sobre la que hay dispuestos un libro, una campanilla y el reloj de torre. En la pintura de Murillo, el espacio es más amplio y profundo.¹³⁴

Encargo: Uso y significado

Las pinturas que realiza Murillo para Santa María la Blanca, uno de los encargos más importantes de la carrera, las realiza por mediación de don Justino, y en prueba de agradecimiento, en 1665 le hace este retrato representativo vestido de clérigo.¹³⁵

La campanilla y el reloj de torre, en la *Iconología* de Cesare Ripa, se incluye al prelado como reloj del mundo, que mide sus costumbres y movimientos, que tiene el deber de

¹³⁰ Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág. 201-203.

¹³¹ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 164.

¹³² Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 248.

¹³³ Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág. 203.

¹³⁴ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 164.

¹³⁵ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág.248.

ser puntual y cualquier adelanto o atraso sería notorio y motivo de censura: “tempus est mensura motus”. La alegoría de la prelatura es un eclesiástico que sostiene en su mano izquierda un sol y en la derecha un reloj de torre. El libro sobre la mesa alude a labor intelectual o a obras patrocinadas. La campanilla simboliza la vigilancia y alerta ante el error.

Los eclesiásticos provenientes de la nobleza desean reflejar esta cualidad mundana, debido a la enorme importancia social entonces concedida y la estimación de este estamento, por el que se accedía a los puestos relevantes. Se suele colocar arriba el escudo nobiliario familiar, siendo de mayor tamaño que en el caso de los mercaderes y los ricos señores.

La clerecía instruida se retrata rodeada de los objetos alusivos a la otra vía que otorgaba nobleza, la vía de las letras. Se podía alcanzar nobleza gracias a la capacidad intelectual, pues era frecuente el sacerdote de escasa formación. Al aparecer rodeado de libros, el clérigo instruido se diferencia del iletrado. Expresa la condición de religioso culto, orgulloso de pertenecer a una clase superior, tanto por nacimiento como por merecimiento. Neve tuvo en gran estima este retrato y no se desprendió de él mientras vivió, lo donó al Hospital de Venerables de Sevilla.¹³⁶

Don Justino de Neve es retratado por Murillo, no se sabe bien por qué, parece que se debe a una iniciativa del pintor en agradecimiento a los encargos que le hicieron las instituciones en las que el primero tenía influencia, siendo un obsequio del pintor. Pero al fallecer, desea que su retrato sea colocado en un lugar visible del Hospital de los Venerables Sacerdotes, para que ruegue por su alma.

16- Retrato de Justino de Neve en La Inmaculada Concepción (de la Iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla).

Cronología 1664-65.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Medidas: 172 x 298 cm.

Ubicación: Museo del Louvre.

Es más que probable inclusión del retrato de don Justino de Neve en el lienzo de



¹³⁶ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág.219-222.

la Inmaculada Concepción de Santa María la Blanca de Sevilla. B. Navarrete y Xavier Salomon también comparten la propuesta de G. Finaldi, e identifican el personaje del extremo izquierdo inferior con don Justino de Neve.¹³⁷

Murillo pintó entre los años 1664-65 los cuatro lunetos para la pequeña iglesia, en el testero de la nave del Evangelio, que representa la Inmaculada Concepción, hoy en el Louvre, un tema bastante conocido por Murillo y que representa en varias ocasiones. En el centro del lienzo la joven Virgen aparece de pie sobre la luna, sus manos en posición de oración. Abajo en la izquierda hay dos retratos, el primero de la izquierda es muy posiblemente el patrón, Justino de Neve, por la coincidencia en ropajes y rasgos fisionómicos. Aparecen con gestos de sorpresa y admiración.¹³⁸

Tipología

Responde al tipo de retrato de donantes, las personas vinculadas a la institución están incluidas en la escena celeste, con las manos cruzadas sobre el pecho, en actitud de humildad. Este tipo de representación está en retroceso, sin embargo, aquí Murillo muestra un estilo pictórico más evolucionado, se ven formas rubenianas en la atmósfera evanescente de la escena y el colorido de las pinturas de Francisco Herrera el Mozo.

Dos ángeles de la Inmaculada Concepción sostienen una filacteria donde puede leerse: “in principio dilexit eam” (en el principio Él se deleitó en ella).

Encargo

Las instituciones favorecidas por un alto cargo demandan que se coloque su retrato en ellas, es el caso del Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla, que solicitan el de don Justino de Neve, su benefactor. Se aprecia el gusto y mentalidad del clérigo, es un ferviente devoto de la Inmaculada Concepción. Aprovecha el arte de Murillo para proyectar su religiosidad y devociones particulares.¹³⁹

Fortuna

Pintado por Murillo para Santa María la Blanca de Sevilla, allí se colocó en agosto del año 1665, se confiscó en 1810 y fue llevado por el mariscal Soult a Francia en 1817.

G. Finaldi, sigue a Ceán Bermúdez, que informa de su ubicación en 1806 en el testero de la nave del Evangelio.¹⁴⁰

¹³⁷ Salomon. Conferencia de los autorretratos de Murillo. 2018.

¹³⁸ Finaldi, G., *Murillo y Justino de Neve “El arte de la amistad”*, 2012, pág. 113.

¹³⁹ Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág. 203.

¹⁴⁰ Finaldi, G., op. cit. Pág.112.

17- Retrato de Caballero.

Cronología: 1670.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Medidas: 203 x 108 cm.

Ubicación: Lowe Art Museum de Coral Gables, Miami, Florida. Colección Oscar Cintas.

Datos biográficos

No se dispone de ningún dato que indique la identidad del personaje. Dada la similitud del efigiado con Josua van Belle, Martínez del Valle cuestiona si es un retrato del mismo personaje hecho años antes. El tipo de pincelada es en este caso menos suelta, se parecen en las facciones y la vestimenta, aunque algo más joven.¹⁴¹

Tipología

El retrato de cuerpo entero que muestra un mayor influjo de la pintura holandesa es el *Retrato de Caballero* del Lowe Art Museum de Coral Gables en Miami de Florida. Es un personaje de presencia física imponente, la tez clara y los cabellos rubios, indican que pertenece a la colonia de mercaderes holandeses o flamencos en Sevilla. Deja ver un espacio arquitectónico con el cortinaje de color verde. La integración del modelo en el ambiente, y la construcción del espacio, lo acercan a los retratos de Holanda de ese tiempo, como el del Burgomaestre Jan Roever. De Gerard ter Borch en el Hamburger Kunstalle de Hamburgo.

Finalidad de la obra

Retrato representativo de un burgués.

18- Retrato de Josua van Belle

Cronología: 1670.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 125 x 102 cm.

Ubicación: National Gallery of Ireland, Dublín.

Datos biográficos.

Josua van Belle nació en Rotterdam en 1637. Perteneció al Consejo de dicha ciudad desde 1676, ocupando importantes puestos oficiales y el de burgomaestre. Aparece registrado en Sevilla en 1665, donde permanece ocho años dedicado al comercio y transporte de mercancías por barco. Es miembro de la Compañía de las Indias Occidentales. Colecciona una importante cantidad de pinturas, mostrando un



¹⁴¹ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 167.

gusto por la pintura profana de Murillo. Regresó a Rotterdam donde forma parte del gobierno. Fallece en 1710.¹⁴²

Tipología.

El *Retrato de Josua van Belle* es uno de los mejores retratos del pintor, realizado en 1670, es de tamaño tres cuartos, pero ha debido ser cortado; porque el sombrero desaparece bruscamente, y un dibujo coincidente con esta obra de Murillo, hoy en el British Museum, es de cuerpo entero. Se aprecia la espiritualidad y la calidad física del holandés que viste con calzas y ropa negra, a la moda de su país, refinada y elegante, resalta el blanco de las mangas y la valona. El modelo tiene facciones correctas, destaca la viveza de sus ojos y la rubia cabellera. Al fondo coloca un cortinaje rosa que remarca la categoría social y cierra la composición; a la izquierda, una balastrada separa un fondo de paisaje difuminado que transmite lejanía. Es luminoso y de colorido más vibrante que en los retratos anteriores.

Josua debió animar a Murillo a estudiar los retratos holandeses. Seguramente conoció algún retrato de Bartholomeu Van der Helst, ya que se observa una clara filiación holandesa. Es probable que hubiera pinturas de retratos holandeses en las casas de los cónsules en Sevilla. El artista presta atención a los rasgos psicológicos y distinción del retratado.¹⁴³

Encargo y uso del retrato

Es de tipo representativo, es el de un burgués que se quiere proyectar socialmente.

19- Retrato de Caballero (probablemente miembro de la familia Ostigliani)

Cronología: 1677.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Medidas: 198 x 125 cm.

Ubicación: colección particular.

Datos biográficos

Retrato de un caballero que se encuentra en la casa Christie's de Londres (año 2005), debe ser de un noble mercader, el escudo de armas que presenta señala que perteneció a la familia italiana de Ostigliani de Treviso, relacionada con comerciantes genoveses.

Tipología

Retrato de cuerpo entero en el que la figura se halla de pie,



¹⁴² Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág. 277.

¹⁴³ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 242-243.

posado sobre un suelo zigzagueado de mármol blanco y negro, la mano izquierda apoya en la cadera, postura extraña en la cultura española y más frecuente en la holandesa. En el fondo hay una columna y un aparatoso cortinaje rojo. El personaje va vestido de color negro, las mangas son rayadas y el cuello está rodeado de una golilla blanca. El semblante es concentrado y transmite un sentido anímico equilibrado.

Encargo y uso

Encargo de tipo representativo, la posición de las piernas ligeramente cruzadas y la postura es relajada, seguramente fuera sugerida por el propio comitente, porque se acerca a los retratos de los burgueses de Génova.¹⁴⁴

20- Retrato de Don Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vergara

Cronología: 1680.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas 197 x 108 cm.

Ubicación: Colección duquesa de Alba.

Datos biográficos

Don Juan A. de Miranda y Ramírez de Vergara nació en Sevilla en el año 1655 y siguió la carrera eclesiástica falleció en 1709. Prebendado de la catedral de Sevilla y después canónigo de la misma en 1679. Más tarde fue coadjutor de su tío don Fernando de Miranda.¹⁴⁵

Tipología

Es un retrato representativo. Realizado en el final de la carrera artística, en esta obra Murillo demuestra su gran maestría, eso le permite una pincelada fluida, deshecha y vibrante. Capta al personaje de cuerpo entero, su gesto y semblante son sobrios, el aspecto físico traduce una gravedad serena, algo severo para su edad. La figura es de presencia sobria al igual que el hábito del coro de canónigos que viste, de tonos blancos en el alba y negros en el manto y la sotana. Tiene en sus manos el bonete y el libro de horas, al lado hay una mesa con libros eclesiásticos que destacan sobre el tapete rojo. La estancia donde se encuentra se remarca a través de un



¹⁴⁴ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 251.

¹⁴⁵ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág.168.

pilar sobre basamento con escudo nobiliario; una cortina oscura cierra el espacio posterior.¹⁴⁶

Es de aparatosidad cercana a lo flamenco, pero más tardía porque elimina cualquier referencia paisajística. La unión columna y cortina junto a la mesa y al color neutro del fondo, lo acerca a los retratos cortesanos de aparato. Aunque esta modalidad tenía su origen en el siglo anterior, en el S. XVII todavía está vigente; esta imagen se aleja de los retratos burgueses que venía haciendo Murillo, Puede tener correspondencia con el de *San Isidoro* de la Sacristía Mayor de la catedral, en el que coloca además un sillón, pero de distribución parecida.¹⁴⁷

Encargo y usos

Retrato representativo del que se ignora el comitente, la fecha de la inscripción de 1680 corresponde al año siguiente de obtener la canonjía; parece que la obra pretende solemnizar el acontecimiento, cuando Miranda tenía 25 años. Este cargo proporcionaba 2000 ducados al año, junto a los canónigos toledanos, eran los mejor retribuidos de España. Se trata de un puesto muy codiciado al que aspiran sólo las grandes familias, pues se transmite en muchos casos por herencia de tíos a sobrinos.¹⁴⁸

21- Retrato del obispo fray Francisco Domonte con san Rafael

Cronología: 1680.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 211 x 150 cm.

Ubicación Museo Pushkin de Moscú.

Datos biográficos

Fray Francisco nace en 1618 en Sevilla en el seno de una familia adinerada, realizó una importante carrera eclesiástica hasta su fallecimiento en el año 1681.

Tipología

Se acerca a los retratos de donantes de principios del s. XVII, pese a ser efectuado casi a fin de siglo, se debe probablemente a los gustos de la comunidad. El lienzo está ocupado en su mayor parte por la figura de san Rafael, el obispo está representado como fraile



¹⁴⁶ Valdivieso, E., op. cit., 2010., pág. 250.

¹⁴⁷ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 169.

¹⁴⁸ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 223.

mercedario sin atributos episcopales, que están colocados a los pies del arcángel, al que dirige su mirada. Murillo los sitúa en un paisaje nocturno, el rostro del donante presenta gran realismo, conseguido por la pincelada suelta y fluida. Se aprecian los signos de la enfermedad, la extremada delgadez, pues la muerte le sobreviene a los pocos meses. La iconografía es compleja, porque convive la santidad con sociedad de este momento, que acepta la presencia de santos vivos, se reviste al efigiado con atributos de santo.

Encargo y usos

Es un retrato póstumo, parece hecho en el momento del fallecimiento, encargado por los hermanos de la orden, como agradecimiento por la espléndida donación que hizo al convento y el deseo de guardar su memoria. Hay demanda de este tipo de imágenes, por ser considerado el personaje, como héroe de la religión y modelo de comportamiento para la comunidad religiosa.¹⁴⁹

22- Retrato de San Fernando.

Cronología 1671-72.

Técnica: Óleo sobre lienzo.

Medidas: 108 x 88 cm.

Ubicación: Catedral de Sevilla.

Datos biográficos

El rey Fernando III (1199-1252). Unificó las coronas de Castilla y León, reconquistó los reinos de Jaén, Córdoba y Sevilla. Fallece el 30 de mayo en esta última ciudad de donde es el patrón. Es canonizado por el papa Clemente X el 7 de febrero de 1671, mediante confirmando, permitiéndose la celebración del culto el 30 de mayo en todas las iglesias.

Tipología

Retrato de santidad. Retrato devocional.

Murillo actúa como perito en la causa de beatificación, por ello, se le permite inspeccionar el cuerpo incorrupto primero en 1649 y luego en 1671, junto al escultor Pedro Roldán, para hacer en pintura y escultura las imágenes para la devoción de los fieles. Estos retratos han fijado la iconografía del santo.

Murillo representaría las facciones vistas directamente del cuerpo incorrupto, pero la imagen en majestad corporal, la toma de la crónica franciscana de Francisco Gonzaga,



¹⁴⁹ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 112.

publicada en 1587, está basada en la de san Carlomagno coronado, con la espada en la mano derecha apoyada sobre el hombro, en la otra mano sostiene la bola del mundo. tiene halo y va vestido con el manto de armiño.

Aquí el pintor no busca exactitud, sino verosimilitud, apariencia de santidad; reflejada en una imagen de poder, con otro nombre. La pintura hoy conservada no es invención de Murillo, el testimonio de Torre Farfán es que tomó una tabla de alerce de la que copió la efigie del santo, representado orando ante los pies de la Virgen. Donada por el propio monarca a la cofradía de San Mateo, de esta tabla Murillo saca la *vera effigie*.

Es un caso parecido al de la madre Sor Francisca Dorotea, en que Murillo copia una imagen anterior, si bien en este caso, tiene una mayor autoridad, por ser un rey santo. Farfán le concede mayor autoridad a esta imagen por estar respaldada por su procedencia histórica, por la verosimilitud y por textos históricos, añade que además no hay diademas ni resplandores.

Es extraño que, en la declaración de Murillo sobre el culto a san Fernando, argumente que una de las evidencias que demuestran su veneración, era que se le representara con resplandores y diadema. Como apunta Fredberg, “la verosimilitud no es y nunca fue un complemento necesario para la función de las imágenes como auxiliares de la memoria, sino que era aún más potente la fuerza de la tradición, la existencia de imágenes más antiguas”.

Una cosa es la exactitud del retrato y otra, la verosimilitud, que era lo pretendido por Murillo.¹⁵⁰

Encargo y finalidad

Neve y Loaysa quieren celebrar con pompa la canonización de San Fernando, es la excusa perfecta para reivindicar el esplendor perdido y la exaltación del orgullo local, glorificando a un rey ilustre del que se conserva el cuerpo incorrupto en la catedral.

Al utilizar otra imagen, se pretende la idea de autoridad y majestad, no está muy distante de querer comparar a San Fernando con el emperador Constantino. Por consiguiente, la efigie del joven rey Carlos II (incluido al principio de la Relación de Torres Farfán) estaría vinculada a la del rey santo, pues era a quien estaba dedicada la obra, por ser descendiente de esa monarquía santa y así seguir su estela.

Se hicieron arquitecturas efímeras, con monumentos plasmados en pinturas con vistas de la ciudad, Murillo participó en esa escenografía. Farfán describe en sus escritos el efecto de un trampantojo. Además, hizo un dibujo en óvalo fingido del que Matías Arteaga grabó la imagen, está incluida en el libro de Torres Farfán como *vera effigie*.¹⁵¹

¹⁵⁰ Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág. 321.

¹⁵¹ Navarrete Prieto, B., op. cit., 2017, pág.43.

23- Retrato de Sor Francisca Dorotea

Cronología: 1674.

Técnica: óleo sobre lienzo.

Medidas: 44 x30 cm.

Ubicación: Catedral de Santa María de Sevilla.

Datos biográficos

Sor Francisca Dorotea (1538-1623) perteneció a la orden dominica, es la fundadora del convento de Santa María de los Reyes de Sevilla. Recibió los estigmas en 1582 que duraron hasta su muerte; vivió y murió con fama de santidad. La biografía refiere que en el momento antes de su muerte, siente una gran sed y pide que le acerquen el crucifijo. Ella liba un líquido milagroso de la llaga del costado de la imagen, su sed y dolores desaparecen de inmediato; poco después, ocurre el fallecimiento. El cabildo catedralicio impulsó su beatificación.¹⁵²



Tipología.

Imagen anacrónica realizada a partir de una estampa realizada de una pintura anterior. Un pintor hizo un retrato durante el velatorio, la *vera efigie*. Cornelio Schut hizo la imagen que después graba Martin Bouche. Este grabado se corresponde con el retrato que hace Murillo, representando a la religiosa en el momento en que sus labios liban la llaga del crucifijo.¹⁵³

Encargo y usos

Retrato de santidad que la comunidad encarga para la veneración de la *vera efigie*. Un artista anónimo pintaría la imagen de la beata cuando falleció, estando aún el cuerpo flexible. Tiene una finalidad doble: como uso devocional y para el inicio del proceso de beatificación. Fue muy reproducido, porque en vida era considerada santa, su entierro fue multitudinario y hubo una gran demanda de imágenes para la devoción.¹⁵⁴

¹⁵² Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 193.

¹⁵³ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 207.

¹⁵⁴ Martínez del Valle, G., op. cit. 2010, pág. 207.

Direcciones web de Imágenes usadas en el anexo:

Fotografía 1:

https://www.google.es/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwi_ob_9gobcAhXCtxQKHWCyC-IQjRx6BAGBEAU&url=https%3A%2F%2Ffeedx.top%2Fhashtag%2FMurillo&psig=AOvVaw2MYToS2RBr4oL0u74gs5od&ust=1530813543946400

Fotografía 2:

<https://www.republica.com/wp-content/uploads/2017/11/zuniga.jpg>

Fotografía 3:

https://www.frick.org/sites/default/files/styles/max-wh_full/public/exhibitions/20141001_2000.jpg?itok=Jnh7bj70&slideshow=true&slideshowAuto=false&slideshowSpeed=4000&speed=350&transition=elastic

Fotografía 4:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Self_Portrait_Bartolom%C3%A9_Esteban_Murillo.jpg

Fotografía 5:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Retrato_de_Nicol%C3%A1s_Omazur.jpg

Fotografía 6:

https://2.bp.blogspot.com/-MGU108wjUSo/WP-mFdVdCjI/AAAAAAAAACXA/U2Kj1zsg--YZS_jMn1zA7RGBw1GMXFbpQCLcB/s320/IsabelMalcampo.jpg

Fotografía 7:

http://1.bp.blogspot.com/-3Vww8wYS7AM/VOjTsFyi7al/AAAAAAAAAJ6Q/UZsm0l-txpg/s1600/IMG_5258.JPG

Fotografía 8:

<https://i.pinimg.com/736x/a2/7c/fd/a27cfdc886fe26876a8946c2fb379e0a.jpg>

Fotografía 9:

<https://i.pinimg.com/originals/76/d2/10/76d210f9d22ebffaa5b6f11251564ba3.jpg>

Fotografía 10:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b8/Bartolom%C3%A9_esteban_Murillo%2C_ritratto_di_i%C3%B1igo_melchor_fern%C3%A0ndez_de_velasco%2C_1658.JPG

Fotografía 11:

<https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/50/5067/5067f59e-d968-4e47-ad8a-d17148a9cb12/7b4deb2e-5030-4d3c-a127-fc62cf066ec9.jpg>

Fotografía 12:

<https://barbararosillo.files.wordpress.com/2012/12/bartolomc3a9-estebc3a1n-murillo-don-andrc3a9s-de-andrade-y-la-cal-1665-metrpolitan-museum-of-new-york.jpg>

Fotografía 13:

<https://i.pinimg.com/originals/13/cd/34/13cd3433149a0601a272720ba31a8856.jpg>

Fotografía 14:

https://www.artehistoria.com/sites/default/files/styles/full_horizontal/public/imagenobra/MUC10688.jpg?itok=Pgex8y74

Fotografía 15:

<https://content3.cdnprado.net/imagenes/Documentos/imgsem/6b/6bf4/6bf474f0-f447-4325-8a95-76a9d45ad57a/f229d92a-fb91-46ba-a27f-b352f2106df0.jpg>

Fotografía 16:

https://www.artehistoria.com/sites/default/files/styles/full_horizontal/public/imagenobra/MUI10639.jpg?itok=rP_fnQri

Fotografía 17:

No disponible.

Fotografía 18:

https://www.artehistoria.com/sites/default/files/styles/full_horizontal/public/imagenobra/MUJ10706.jpg?itok=9QvV16Qw

Fotografía 19:

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.52.html/2011/old-master-paintings-n08760>

Fotografía 20:

<http://www.jdiezarnal.com/pintura/murillocanonigomiranda01.jpg>

Fotografía 21:

<https://i.pinimg.com/originals/dd/f1/7b/ddf17bf43aa2c744b74565e564ec91b0.jpg>

Fotografía 22:

<https://www.archisevilla.org/wp-content/uploads/2016/06/San-Fernando-676x1024.jpg>

Fotografía 23:

<https://cloud10.todocoleccion.online/arte-pintura-oleo/tc/2015/02/17/19/47802980.jpg>

Direcciones web de imágenes

<https://artsandculture.google.com/asset/portrait-of-don-diego-felix-de-esquivel-y-aldama/eQE6vXkhdhwRGQ?hl=es>

<http://jovenesembajadoresporelpatrimonio.blogspot.com.es/2015/02/los-maestros-del-barroco-de-la.html> (Pedro de Urbina)

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=605 Fernández de Velasco

<https://www.google.es/search?q=grabado+de+collin+del+autorretrato+murillo&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=xscnEKA-AMpAIM%253A%252C43UnM74hBUh-LM%252C> &

<https://www.royalcollection.org.uk/collection/670167/petrus-scriverius>

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.52.html/2011/old-master-paintings-n08760> (ostigliani)

<http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=95354> (venerab fca Dorotea.

<https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/murillo-bartolome-esteban/314440b0-386b-4b11-81f1-d84809e7704e>

https://www.frick.org/interact/xavier_salomon_murillo_self_portraits

