

## A PROPÓSITO DE LAS INTERPRETACIONES ERÓTICAS EN PINTURAS DE MURILLO DE ASUNTO POPULAR

POR

ENRIQUE VALDIVIESO  
Universidad de Sevilla

A lo largo de los últimos años algunos especialistas foráneos de la pintura barroca española del S.XVII han venido manteniendo que en algunas pinturas de Murillo de asunto popular existen claros contenidos eróticos. Trata este artículo de evidenciar que tales contenidos no son posibles. Primero a causa de la mentalidad del propio Murillo siempre fiel al cumplimiento de los más rigurosos principios morales vigentes en su época, ni tampoco a causa de la perfecta vigilancia sobre conductas pecaminosas con respecto al sexo que la Inquisición efectuaba en aquella época.

*Palabras clave:* Pintura. S. XVII. Murillo. Falso erotismo

Over the past few years, certain foreign specialists of seventeenth century Spanish Baroque painting have maintained that in some of Murillo's works of «popular» subjects there exists a clear erotic content. The purpose of this article is to demonstrate that such content is impossible on the grounds both of Murillo's own mentality and the control exerted by the Inquisition. Murillo always complied with the most rigorous moral principles in force during his lifetime, and the Inquisition was permanently vigilant regarding sinful sexual behavior.

*Key words:* Painting. Seventeenth century. Murillo. False eroticism.

Desde hace algunos años hispanistas especializados en nuestra pintura barroca vienen dando interpretaciones de contenido marcadamente erótico en ciertas obras de Murillo de carácter popular. También se han realizado este tipo de interpretaciones en asuntos de la misma índole tratados por Velázquez y aunque en algún momento estos trabajos llegaron a alcanzar cierta resonancia, han sido después dejados de tener en consideración <sup>1</sup>. El punto de partida de estas interpretaciones con respecto a las obras de Murillo lo encontramos en 1982 <sup>2</sup> al publicarse un estudio dedicado a interpretar algunas obras de asunto popular de este artista. Se aducía en dicho trabajo que en pinturas holandesas del siglo XVII y de índole popular aparecían aspectos de matiz erótico y que dichos aspectos se repetían en algunas obras de Murillo que sin duda traducían idéntico mensaje. En este sentido es necesario tener en cuenta en primer lugar que estos aspectos eróticos de la pintura holandesa eran tolerados por la mentalidad religiosa de

<sup>1</sup> B. Wind. Velázquez's bodegones. *A study in seventeenth century spanish genre painting*. Fairfaix, 1987, pp. 81-94.

<sup>2</sup> J. Brown, «Murillo pintor de temas eróticos; una faceta inadvertida de su obra», *Goya*, núms. 169-170-171. Madrid, 1982, pp. 35-43.

este país, de carácter protestante, mientras que es impensable que pudieran admitirse dentro de la rigurosa moral católica y sevillana, especialmente severa a la hora de consentir que en el ámbito de la pintura se plasmasen asuntos deshonestos y pecaminosos.

Hace años tuvimos ya ocasión de manifestar la diferencia de interpretación de un tema erótico entre la escuela holandesa y la española al comparar la pintura de *La cortesana* realizada por Jacob Adriaensz Baker (1608-1654), y perteneciente al Museo de Arte Antica de Lisboa, con *La gallega de la moneda*, obra de un anónimo imitador de Murillo a finales del siglo XVII conservada en el Museo del Prado<sup>3</sup>. A este respecto manifestamos que la joven que protagoniza la pintura sevillana y sonríe al espectador totalmente vestida llevando en la mano una moneda nos está indicando sin duda el precio que había que pagar para acceder a su cuerpo. *La cortesana* holandesa muestra sin embargo a una hermosa joven con sus pechos al descubierto que igualmente muestra una moneda al espectador como señal indicativa de que sólo a cambio de dinero se podrá disfrutar de sus atractivos encantos corporales (figs. 1-2).

La comparación entre ambas pinturas nos indica que el tema de la cortesana se interpreta tanto en Amsterdam como en Sevilla, pero con formas radicalmente opuestas. La mentalidad protestante otorga una amplia permisividad a la plasmación del desnudo, mientras que la rigurosa moral católica, vigilada por la Inquisición en el ambiente hispano, impedía la descripción pictórica de cualquier parte del cuerpo que pudiera tener intencionalidad erótica. Por ello, la pintura de *La gallega de la moneda* no podía mostrar al descubierto sus bellezas corporales y había de ir completamente vestida, incluso con una toca cubriéndole la cabeza. De esta manera la intención erótica de la pintura sevillana queda totalmente amortiguada y resulta prácticamente inocua en este sentido.

Queremos por ello señalar que el desmedimiento en la proclamación de sentimientos eróticos y de desviaciones sexuales que vienen señalándose en algunas obras de Murillo, ha de entenderse quizás porque provienen de mentalidades carentes de vivencias personales vinculadas a la tradición socio-religiosa española y por ello sus interpretaciones no encajan con los sencillos y populares argumentos que estas obras poseen. Asombran por lo tanto que se hayan ofrecido interpretaciones desenfocadas a la obra de un artista como Murillo que estuvo profundamente integrado en las circunstancias de naturalidad material y espiritual que presidía la vida popular sevillana. No es por lo tanto pertinente admitir que algunas pinturas de asunto profano de Murillo puedan tener referencias eróticas, puesto que de haber existido hubieran sido inmediatamente advertidas por la Inquisición que en aquella época vigilaba la práctica de los artistas para evitar que trataran temas prohibidos por la moral vigente.

La existencia en Sevilla de una inmensa pero aislada mancebía, una de las mayores de Europa en el siglo XVII y por lo tanto de una extendida práctica de la prostitución, propia de una ciudad portuaria, no es motivo obligatorio para que Murillo subrayase en sus obras matices directamente asociados a este y a otros vicios. Igualmente la inevitable existencia en este momento histórico de numerosos pederastas y sodomitas en esta ciudad, no es causa obligatoria para que este artista reflejase en sus obras asuntos alusivos a estas prácticas desviadas.

Refiriéndonos a estas interpretaciones eróticas en las obras de Murillo es necesario señalar que han tenido una escasa repercusión en España, donde han sido acogidas con asombro y desconcierto, aunque no ha faltado algún estudioso que las ha dado verosimilitud y han aceptado como correcto su contenido<sup>4</sup>.

Por todo lo anteriormente señalado, no parece admisible que la pintura que representa a una *Anciana despiojando a un niño* de la Pinacoteca de Munich sea una representación con conte-

<sup>3</sup> E. Valdivieso «La pintura en Sevilla durante la estancia de Isabel de Farnesio» (1727-1733), en catálogo de la exposición *Murillo, pinturas de la colección de Isabel de Farnesio en el Museo del Prado*. Sevilla, 1996, pp. 25-27

<sup>4</sup> A. Moreno. *Mentalidad y pintura en la Sevilla del siglo de Oro*, Madrid, 1997, p. 121.



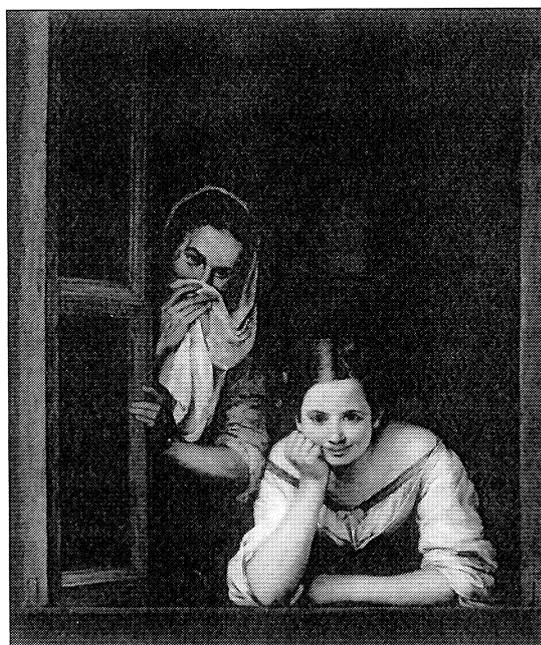
1



2



3



4

Fig. 1. Jacob Adriaensz Backer, *Cortesana*. Lisboa, Museo de Arte Antica.

Fig. 2. Anónimo, *La gallega de la moneda*. Madrid, Museo del Prado.

Fig. 3. B. E. Murillo, *Vieja espulgando a un niño*. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek. Munich.

Fig. 4. B. E. Murillo, *Dos mujeres en la ventana*. Washington, National Gallery.

AEA, LXXV, 2002, 300, pp. 353 a 359

nido erótico <sup>5</sup>.

Cierta perplejidad produce advertir que en dicha pintura el acto de despiojar a un niño se interpreta como «una acción que puede relacionarse con el uso ocasional de este insecto como símbolo erótico» y que la rueca y el huso que aparecen en la pintura «refuerzan las implicaciones sexuales de la escena» al igual que el botijo, el jarro y el mantel arrugado puedan ser elementos alegóricos de erotismo, puesto que «las vasijas eran comúnmente utilizadas para simbolizar el órgano sexual femenino». En suma lo que parece una escena extraída de la vida cotidiana es interpretado como un alegato para prevenir las relaciones ilícitas (fig. 3).

Con respecto a las pinturas donde aparecen niños vinculados al acto de ser despiojados, como el antes mencionado o el *Niño espulgándose*, del Museo del Louvre, ya señaló con notoria cordura D. Diego Angulo (a quien imaginamos, si aún viviera, perplejo y atribulado ante las interpretaciones eróticas de estos cuadros de Murillo) que probablemente recogían el sentido de antiguos refranes o frases hechas que señalan «Niño enfermo no cría piojos» o «Niño con piojos, sano y hermoso» y que expresan claramente que la posesión de estos insectos era indicativo de buena salud infantil <sup>6</sup>.

También se han señalado connotaciones eróticas en la *Muchacha con flores*, de la Dulwich Gallery, sugiriendo que se trata de una Flora inmoral, cuando en nuestra opinión no es más que una bella alegoría de la primavera, honestamente vestida y provista de un exótico turbante que conviene a su condición de ser persona perteneciente a remotas latitudes <sup>7</sup>. Su tocado provisto de una rosa alude a la simbología floral de la primavera lo mismo que una espiga es alusiva al estío en la representación del verano, obra también de Murillo, recientemente adquirida por la Galería Nacional de Escocia en Edimburgo. En sentido sería disparatado, siguiendo este tipo de interpretaciones en cuadros de Murillo, que la desnudez de parte del torso del muchacho que protagoniza esta alegoría, y que se justifica claramente como defensa ante el riguroso calor propio de dicha estación, alguien terminase por señalar que en esta pintura existe una candente incitación hacia la homosexualidad. Peores cosas se han afirmado.

Refiriéndonos ahora a la pintura que representa a *Dos mujeres en una ventana* de la Galería Nacional de Washington, ya D. Diego Angulo, había recogido antiguas observaciones decimonónicas, referidas a que en esta obra las protagonistas eran dos cortesanas <sup>8</sup>. En esta escena aparecen dos mujeres, una de edad madura y otra de fisonomía juvenil que se asoman a la calle para mirar algo divertido que allí está ocurriendo, o para escuchar algún requiebro un tanto chocarrero. La joven sonrío complaciente, mientras que la mujer mayor disimula su risa cubriéndose la boca con el borde de su toca. En este caso Murillo, alude perfectamente a que ambas mujeres son de vida disipada y de clase popular, ya que en el siglo xvii las damas de honesta reputación y de notoria posición social nunca se asomaban directamente a la calle, haciéndolo a través de una celosía o detrás de unos cortinajes, pero en ningún caso puede entenderse que esta escena contiene una incitación al contacto sexual o carnal como se ha señalado, en todo caso la pintura viene a subrayar la frase popular «La mujer ventanera, uva de la calle» o «La mujer ventanera, parra en el camino» (fig. 4).

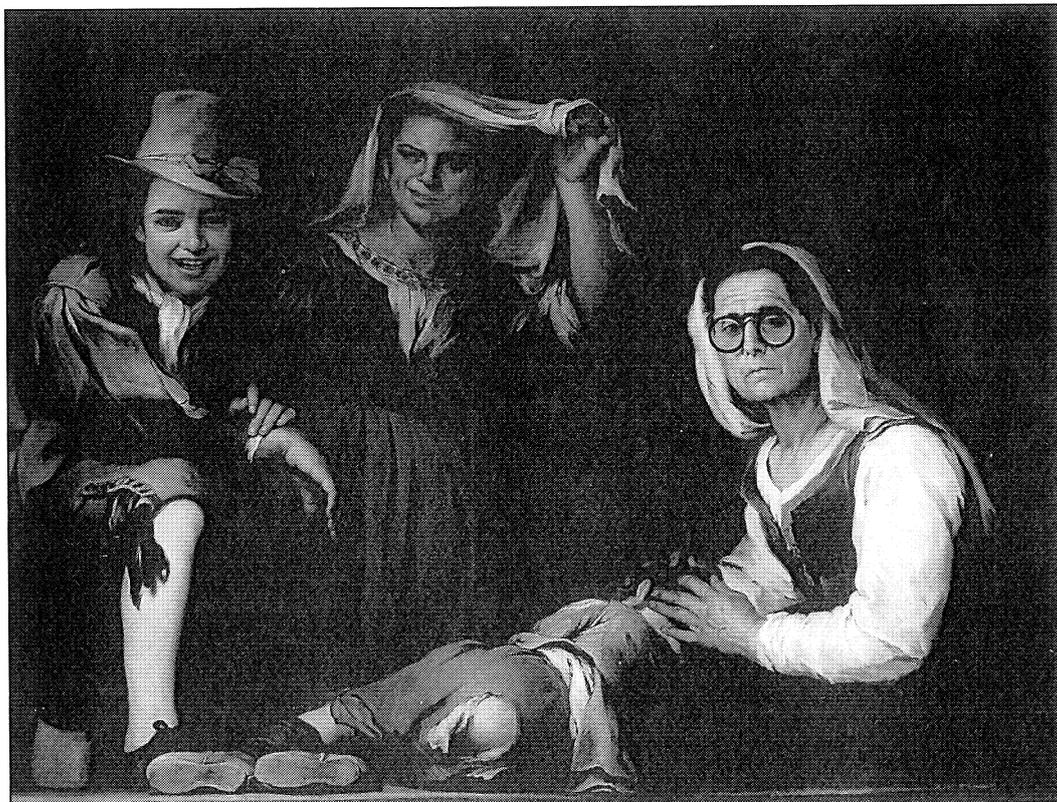
Las gentes de clase popular se asomaban a la calle desde el zaguán de las casas, sobre todo en el buen tiempo en el que las mujeres se distraían haciendo labores de costura y charlando entre ellas; también en el zaguán se reunían grupos familiares que pasaban el rato conversando

<sup>5</sup> J. Brown. Ob. Cit, 1982, p. 38

<sup>6</sup> D. Angulo. *Murillo*, 1981, I, p.248.

<sup>7</sup> E. Valdivieso. « Una alegoría del verano de Bartolomé Esteban Murillo», *Archivo Español de Arte*, núm. 29, Madrid, 2000, pp- 163-165.

<sup>8</sup> D. Angulo. Ob. Cit I, 1981, p. 452 . Tomado de W. Stirling-Maxwell. *Annals of the artists of Spain*, 1848, II, p. 920-921. Id. 1891 III pp. 1091-1093.



6



5



7

Fig. 5. B. E. Murillo, *Grupo familiar en el zaguán de una casa*. Forth Worth, Kimbell Art Museum.

Fig. 6. B. E. Murillo, *Niños jugando a los dados*. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek. Munich.

Fig. 7. B. E. Murillo, *Niños comiendo melón y uvas*. Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Alte Pinakothek. Munich.

AEA, LXXV, 2002, 300, pp. 353 a 359

al tiempo que contemplaban el tránsito callejero. Estos zaguanes eran amplios portalones en los que reinaba una suave penumbra y en los que circulaba una suave corriente de aire que circulaba entre la calle y el interior de las casas. En este sentido tenemos que señalar que es el zaguán de una casa donde acontece una escena de Murillo que viene siendo mal titulada como *Cuatro figuras en un escalón*, obra que pertenece al Kimbell Art Museum de Fort Worth. Dicho título no es apropiado para denominar esta pintura, puesto que como ya hemos señalado, el lugar donde se encuentra los personajes es el zaguán de una casa, sumido en la penumbra desde donde un grupo familiar contempla lo que ocurre en la calle. Solía ser habitual que el zaguán tuviera su nivel de suelo más bajo que el de la calle, diferencia que se salvaba con un peldaño<sup>9</sup>. Por lo tanto creemos que esta pintura ha de ser denominada correctamente *Grupo familiar en el zaguán de una casa*; el argumento de esta pintura ha sido interpretado de forma incorrecta y desmedida proyectándose sobre ella el tópico de *La Celestina*, obra del inmortal Fernando de Rojas.

En efecto se ha considerado<sup>10</sup> que en esta obra se describe el ambiente de un burdel protagonizado por una madre arrabalera, su hija prostituta, el rufián de ésta y un niño que sería aprendiz en la mala vida. Otras interpretaciones agravan aun más el contenido erótico de la pintura señalando que la figura del niño que es despiojado por su madre y que tiene el pantalón roto se advierten alusiones a ofrecimientos de prácticas pedófilas<sup>11</sup>.

En nuestra opinión estas interpretaciones parecen estar muy lejos de la realidad, puesto que pensamos que la escena no representa otra cosa más que la reunión de un grupo familiar compuesto por una madre y sus tres hijos que contemplan desde el zaguán lo que ocurre en la calle. De pronto en el exterior acontece algo que no vemos, pero que no puede precisarse, aunque podría ser algo parecido a la caída al suelo de un fanfarrón que se mancha de polvo o de lodo. El niño mayor de la casa se ríe ante tal divertida circunstancia, mientras que su hermana con la cara contraída por el miedo le indica que amortigüe su risa ante la posibilidad de que el burlado arremeta contra ellos en violenta reacción. La madre que despioja al niño levanta su cabeza preocupada antes las circunstancias del incidente. La moraleja que puede tener esta pintura parece aludir tan solo a que no es prudente reirse delante del prójimo puesto que este puede reaccionar bruscamente y causar males mayores (fig. 5).

Con respecto a las opiniones que involucran a Murillo con clientes de vida disoluta que se sentirían halagados por el contenido erótico de pinturas como las que hemos comentado, ya hemos señalado que nos parece impensable admitir que una artista fielmente vinculado a la estricta moral católica imperante en Sevilla, sumamente restrictiva a la hora de aceptar representaciones pictóricas de contenido pecaminoso, pudiera haber realizado esta obra<sup>12</sup>. Al mismo tiempo, como ya se ha indicado, las interpretaciones en esta pintura alusivas a la incitación a la pederastia, son a todas luces excesivas, puesto que la Inquisición sevillana, no hubiera tolerado la plasmación de estas sugerencias<sup>13</sup>; por nuestra parte recordamos que las prácticas de pedofilia eran castigadas con la hoguera por dicho tribunal de la Inquisición. La circunstancia de que en la vida cotidiana de Sevilla existiese una sumergida homosexualidad<sup>14</sup> no es justificante válido para emitir que Mu-

<sup>9</sup> Aún quedan antiguas casas en Sevilla que conservan el zaguán a una altura inferior a la de la calle.

<sup>10</sup> X. Brooke-P. Cherry. *Murillo, scenes of childhood*, Londres, 2001, p. 102. Id. P. Cherry. *Niños de Murillo*, Madrid, 2001, p. 57

<sup>11</sup> J. Brown. Ob. Cit, 1982, p. 38. Id. *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, 1990, p. 279. Señala este autor que «la visión del trasero del muchacho a través de un agujero en el pantalón sugiere ciertas prácticas sexuales prohibidas que obviamente excitarían a algunos clientes del artista». Ver también J. Brown, *The golden age of painting in Spain*, New Haven-London, 1991, p. 279. Id. *Painting in Spain*, New Haven-London, 1998, p.227-228. También admite el contenido erótico de esta pintura S. L. Stratton-Pruit. *Bartolomé Esteban Murillo. Paintings from American collections*, Fort Worth, 2002, p. 180.

<sup>12</sup> E. Valdivieso. Ob. Cit, 2000, p. 165, nota 8.

<sup>13</sup> P. Cherry. Ob. Cit. , p. 68, nota 104.

rillo incluyese en sus obras aspectos que halagasen a clientes de dudosa moralidad.

Se ha señalado que en una pintura del holandés Michel Sweerts que representa una *Escena de prostíbulo*, aparece una mujer despiojando a un niño, lo que ha dado pie a considerar como asunto de la misma índole a este cuadro de Murillo<sup>15</sup>. Pero despiojar a un niño era tarea común y cotidiana en las casa de todos los ambientes sociales en la Europa del siglo xvii, y, por ello, no justifica obligatoriamente la intención erótica de esta obra.

Uno de los temas de Murillo que se ha salvado de ser interpretado con intencionalidad erótica es el de *Niños jugando a los dados*, del cual se conservan ejemplares en la Alte Pinakothek de Munich y en el Kunsthistorische Museum de Viena. Ciertamente nada erótico contiene esta representación pictórica en la que se advierte por parte de Murillo una actitud comprensiva hacia quienes practicaban el juego de los dados, que estaba totalmente prohibido realizar en público por ser evidente que generaba peleas, discusiones y tumultos. Así lo señaló en escritor contemporáneo a Murillo, Rodrigo Caro quien subraya la peligrosidad de dicho juego indicando que «lo mejor de los dados es no jugarlos» y añadiendo también que «por las leyes de España no sólo estaba prohibido jugar a los dados, sino el mirarlos jugar». También indica que «fue el juego de los dados aborrecible en todos los tiempos por lo mucho que se pierde y por las muchas ofensas a Dios y al prójimo que siempre trajo y alcanza a los que juegan<sup>16</sup> (fig. 6).

Murillo parece obviar sin embargo voluntariamente la infracción a la ley que los niños cometen, considerando que son felices en sus particulares entretenimientos, ya que no parece que vayan a generar conflicto alguno. Por lo tanto en estas pinturas es probable que Murillo no tenga intención alguna de moralizar sobre el juego prohibido sino de señalar la inocuidad de los niños que lo practican como forma de asueto y divertimento y como forma de eludir parte de las penalidades de una existencia precaria.

Igualmente fuera del contenido erótico han sido consideradas pinturas como *Niños comiendo melón y uvas*, también perteneciente a la Alte Pinakothek de Munich, donde pilluelos de humilde condición pero de saludable aspecto, se disponen a dar buena cuenta de un botín de frutas que probablemente han hurtado en las huertas cercanas y que les sirven para mitigar el hambre de forma pasajera. El contenido de estas pinturas puede estar inspirado en cuentos y narraciones populares aunque de ellos no puede precisarse por ahora la fuente exacta. Así sabemos que en la portería del convento de Santo Domingo de Lima, con motivo de la beatificación de Santa Rosa en 1668, se colocaron temas decorativos en escultura y pintura que representaban a «dos jóvenes descuartizando un melón y desgajando dos grandes racimos de uvas, a la manera que suelen andar pintados, no se si aludiendo al cuento de aquellos dos picarillos que andan en ciertas novelas»<sup>17</sup> (fig. 7).

Por todo lo anteriormente expuesto, creemos que el comentario en torno a las obras de Murillo, con carácter popular y protagonismo juvenil e infantil, debe de emitirse con mayor mesura y ponderación, no apartando su significado de ser trasunto de refranes o frases hechas. Por ello, debe de desistirse de dejar correr la fantasía erótica a la hora de interpretar ciertos cuadros de este artista, hecho que le convierte en un pintor de celestinas, prostitutas y proxenetes, sacando conclusiones que distorsionan de forma horripunda con la concepción de recato, honestidad y serenidad espiritual con la que este artista se expresó a lo largo de su carrera.

<sup>14</sup> M. E. Perry. *Genre and disorder in early modern Seville*, Princetown, 1990, pp. 126, 150-151.

<sup>15</sup> J. Brown, Ob. Cit, 1982, p. 38.

<sup>16</sup> R. Caro. *Días geniales o lúdricos*. Ed. Sevilla, 1884, p. 142.

<sup>17</sup> J. Melendo. *Festiva pompa, culto religioso, veneración reverente, fiesta, aclamación y aplauso a la feliz beatificación de la bienaventurada Virgen Rosa de S. María*, Lima 1671, f.72 v, Cfr. también R. Ramos Sosa, *Arte festivo en la Lima virreinal*, Sevilla, 1992, p. 229.