

Electronic Thesis and Dissertation Repository

---

8-17-2012 12:00 AM

## Acercamiento interartístico a la pintura de género de Murillo y el pícaro literario del Siglo de Oro. Personajes que reflejan una realidad social

Jimena Zambrano, *The University of Western Ontario*

Supervisor: Alena Robin, *The University of Western Ontario*

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master of Arts degree in Hispanic Studies

© Jimena Zambrano 2012

Follow this and additional works at: <https://ir.lib.uwo.ca/etd>



Part of the [Spanish Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Zambrano, Jimena, "Acercamiento interartístico a la pintura de género de Murillo y el pícaro literario del Siglo de Oro. Personajes que reflejan una realidad social" (2012). *Electronic Thesis and Dissertation Repository*. 721.

<https://ir.lib.uwo.ca/etd/721>

This Dissertation/Thesis is brought to you for free and open access by Scholarship@Western. It has been accepted for inclusion in Electronic Thesis and Dissertation Repository by an authorized administrator of Scholarship@Western. For more information, please contact [wlsadmin@uwo.ca](mailto:wlsadmin@uwo.ca).

**Acercamiento interartístico a la pintura de género de Murillo y el pícaro  
literario del Siglo de Oro.  
Personajes que reflejan una realidad social**

(Spine title: La pintura de género de Murillo y el pícaro del Siglo de Oro)

(Thesis Format: Monograph)

By

Jimena Zambrano

Graduate Program in Hispanic Studies

Department of Modern Languages and Literatures

Submitted in partial fulfillment  
of the requirements for the  
degree of Master of Arts

The School of Graduate and Postdoctoral Studies

The University of Western Ontario

London, Ontario, Canada

August 2012

© Jimena Zambrano 2012

THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO  
SCHOOL OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES

**CERTIFICATE OF EXAMINATION**

Supervisor

Examining Board

\_\_\_\_\_  
Alena Robin

\_\_\_\_\_  
Victoria Wolf

Supervisory Committee

\_\_\_\_\_  
Marjorie Ractcliffe

\_\_\_\_\_  
Cody Barteet

The thesis by

**Jimena Zambrano**

entitled:

**Acercamiento Interartístico a la Pintura de Género y el Pícaro Literario  
del Siglo de Oro**

is accepted in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Master of Arts

Date \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_  
Joyce Bruhn de Garavito  
Chair of the Thesis Examination Board

## **Abstract**

This thesis compares the visual representations of Bartolomé Esteban Murillo and the novels *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* and *Rinconete y Cortadillo*, to demonstrate their inter artistic relationship. Utilizing a base of socio-critical and semiotic theories, the construction of a reality within the works through the representations of children characters will be studied.

**Key words:** Interartes, Murillo, Cervantes, Lazarillo, sociocrítica, semiótica.

## **Agradecimientos**

Me gustaría expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas que han colaborado en la realización de esta investigación. En especial quisiera reconocer a la Dra. Alena Robin por su dedicación, confianza, apoyo y amistad. Sin ella no hubiese sido posible llevar a feliz término este trabajo.

También me gustaría agradecer al Dr. Rafael Montano, por las sugerencias recibidas y a la Dra. Marjorie Ratcliffe por la bibliografía suministrada. Mi gratitud a mis compañeros del programa de Estudios Hispánicos por su apoyo y amistad. Finalmente quisiera agradecer enormemente a mi familia y amigos por la comprensión, paciencia y palabras de aliento que me ofrecieron durante este proceso.

A todos ustedes mil gracias.

## Índice

Certificate of Examination.....	ii
Abstract.....	iii
Agradecimientos.....	iv
Índice.....	v
Introducción .....	1
Capítulo 1.....	6
Capítulo 2.....	31
Capítulo 3.....	58
Conclusión.....	82
Bibliografía.....	88
Apéndice de imágenes.....	95
Curriculum Vitae.....	106

## Introducción

*la connivencia entre la pintura...y la escritura es constante*

Jacques Derrida.

La presente investigación se enmarca en los estudios interartísticos, debido a que este enfoque permite acceder al mensaje que diversos autores desde diferentes disciplinas artísticas muestran en sus obras. En este estudio se abordan en particular obras pictóricas y literarias, con lo cual se busca reconocer cómo los autores logran recrear la realidad social a la que pertenecen. Las obras pictóricas se reconocen como productos sociales que contienen valiosa información, que se puede contrastar con el contenido de la producción literaria. La temática a abordar es la construcción de la realidad social que forjaron en sus obras Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682), Miguel de Cervantes Saavedra (1547 – 1616) y el anónimo autor del *Lazarillo de Tormes*, a través de la creación de personajes infantiles en España de mediados del siglo XVI y el siglo XVII.

Este trabajo parte de la idea de que el arte y la literatura brindan elementos que ayudan a realizar una lectura de la sociedad. A partir de lo anterior, se plantearon las siguientes preguntas: ¿Cuál es la construcción de realidad social que plasman en sus obras estos artistas, a través de la creación de personajes infantiles? ¿Qué similitudes tienen los personajes Rinconete, Cortadillo, Lazarillo de Tormes y los jóvenes representados por Murillo, en cuanto a elementos como: la apariencia, los utensilios y los alimentos presentes en las narraciones literarias y pictóricas? La obra pictórica de Murillo se concibe como un texto susceptible de ser analizado. Para ello es conveniente retomar la

idea de I. Lotman de que “el arte es el medio más denso de conservar y transmitir información” (18).

Murillo, a través de sus pinturas de género, logra representar la realidad de los niños que pertenecían a un nivel socioeconómico bajo de la sociedad española del siglo XVII. Dicha representación está mediada por signos iconográficos susceptibles de ser analizados y comparados con la realidad recreada en la literatura de temática picaresca. Las representaciones plasmadas, tanto en las obras pictóricas como literarias, presentan similitudes en lo referente a la apariencia, actividades, comida, utensilios.

La importancia de comparar las producciones literarias y artísticas de un determinado período radica en la posibilidad de constatar o ampliar las perspectivas que se tienen sobre una temática. Igualmente, es relevante analizar cómo, tanto las obras producidas por Murillo como las novelas seleccionadas, contienen una fuerte crítica hacia la sociedad que están representando. No es casualidad que los autores tengan como protagonistas a niños de bajos recursos, y que den cuenta de las dificultades que padecen. Así, se pretende demostrar que, tanto las novelas como las obras pictóricas, pueden percibirse como medios de expresión, que no se limitan a comentar sobre la realidad circundante, sino que a la vez permite acceder a la manera cómo los autores percibieron su mundo, enfocándose en los aspectos que seguramente les afectaron o, por lo menos, les inquietaron.

Hablar de un acercamiento desde la semiótica al arte permite concebir a las obras pictóricas como una forma de transmisión de información. La semiótica aplicada a la pintura como una forma para interpretar signos y símbolos pictóricos – susceptible de ser leídos – genera un modo de comunicación atravesado por lo pictórico, la imagen, el arte y la experiencia estética. De este modo, nos enfrentamos a un grupo de conceptos

interrelacionados: semiótica, pintura y lenguaje. Este último elemento genera la posibilidad de descubrir figuras y tropos (como metáfora, sinécdoque, ironía, entre otras) inmersos en el mundo iconográfico de la pintura. El reconocer una semiótica de la pintura, no solo permite descubrir el lenguaje de la pintura, sino que facilita además, la capacidad de crear conexiones con otras áreas de conocimiento, en este caso la literatura.

El presente trabajo tiene como objetivo realizar desde la semiótica una lectura de la producción artística de Bartolomé Esteban Murillo, específicamente su pintura de género. A partir de esta se demostró que los personajes de dichos cuadros tienen similitudes con el personaje principal de la novela de temática picaresca de mediados del siglo XVI y siglo XVII. Lo anterior permite reconocer una relación entre la producción pictórica y literaria de un período determinado. La pintura se entenderá como lenguaje – conjunto significativo – introduciendo a la semiótica orientada hacia el análisis pictórico, es decir una “estética semiótica”, en palabras de Umberto Eco “una estética que quiere ser un estudio del arte como proceso comunicativo” (20). Así, una pintura despliega sus significados a través de los recursos pictóricos y, desde su análisis, se favorece la interacción de significados con otros textos de cualquier naturaleza situados en el universo de significados.

Debido al enfoque interartístico en el que se inscribe la presente investigación, el corpus que la constituye se caracteriza por tener obras pictóricas y literarias. Las obras citadas a continuación son todas pinturas de género atribuidas a Bartolomé Esteban Murillo según el crítico de arte Enrique Valdivieso (2010) en *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. En dicho catálogo, Valdivieso reconoce veinticinco obras de género como originales de Murillo. Debido a la extensión del presente estudio, se escogieron solamente seis: *Niño espulgándose*, 1645 – 1650, París, Musée du Louvre. *Niños comiendo melón* y

*uvas*, 1650, Múnich, Alte Pinakothek. *Dos niños comiendo tarta de manzana*, 1665 – 1675, Múnich, Alte Pinakothek. *Tres muchachos*, 1670, Múnich, Alte Pinakothek. *Niños jugando a los dados*, 1670 – 1680, Múnich, Alte Pinakothek. *La invitación al juego de la argolla*, 1670 – 1680, Londres, Dulwich Picture Gallery (ver figuras 2, 7 – 11). El criterio para seleccionar las obras fue el que estas representaran personajes infantiles realizando actividades cotidianas, obviando las pinturas en que los personajes posan para el observador. Igualmente, se eliminaron las pinturas en que los protagonistas eran niños de edad temprana o jóvenes que lucieran como mayores de edad.

Por otro lado las obras literarias que se eligieron son: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554) y *Rinconete y Cortadillo*, novela corta que pertenece a las *Novelas ejemplares* (1613) de Miguel de Cervantes Saavedra. La selección de estas dos obras literarias se debe al desarrollo que tiene el personaje infantil en dichas narraciones que brinda importante material para la investigación. Ambas novelas son de temática picaresca, lo cual es entendible si se tiene en cuenta que esta desarrolló el personaje infantil perteneciente a un bajo nivel socioeconómico.

El primer capítulo examina y contiene información sobre Bartolomé Esteban Murillo, incluyendo su biografía, el contexto en que vivió, su historiografía, y un acercamiento a su pintura de género. El objetivo del capítulo es introducir y contextualizar al lector en el ámbito artístico referente a Murillo. Los aspectos retomados son de vital importancia debido a que brindan información relevante al analizar las pinturas del artista sevillano.

En el segundo capítulo se encuentra una breve introducción al debate que se ha desarrollado en torno a la novela picaresca, con lo cual se busca esclarecer bajo qué perspectiva se inscribe el presente estudio. Igualmente se realizó una reseña de cada una

de las obras que constituyen el corpus literario de la investigación. Posteriormente se realiza un acercamiento a los planteamientos teóricos de la sociocrítica y se aclara sus conceptos teóricos ejemplificándose con las novelas seleccionadas. También se desarrolla el marco espacio-temporal en que se realizaron dichas novelas, al mismo tiempo que se demuestra cómo las narraciones dan cuenta de este. Por último, se encuentra un análisis de los tres personajes principales de las novelas.

Finalmente el tercer capítulo aborda aspectos conceptuales referentes a la semiótica desde lo estético, que permite explicar porqué se habla de una semiótica de la pintura, logrando aclarar bajo qué parámetros se analizan los cuadros de género de Murillo. Por último se analizan seis cuadros de temática costumbrista sobre pilluelos de la producción pictórica del maestro sevillano desde una perspectiva semiótica de lo estético.

Las relaciones interartísticas es un enfoque que promueve el reconocimiento del signo pictórico que, a pesar de su naturaleza estética, tiene la capacidad de comunicar. Esto se puede constatar en los datos obtenidos al analizar los cuadros de Murillo, demostrando que tanto signos pictóricos como lingüísticos tienen la misma importancia. El presente estudio es un llamado a trascender las barreras académicas, una invitación a entablar un diálogo interdisciplinar con el fin de crear nuevas perspectivas sobre los objetos de estudio de diversas artes.

## Capítulo 1

### **Bartolomé Esteban Murillo: vida, obra, historiografía y su pintura de género.**

En el presente capítulo se realiza una introducción a la vida, obra e historiografía de Bartolomé Esteban Murillo, con lo cual se pretende contextualizar al lector sobre quién fue dicho artista y cuál fue su impacto en la historia del arte español. En este apartado se realiza un acercamiento a la pintura de género del maestro sevillano, retomando aspectos relevantes como: la teoría del arte y su vínculo con la pintura de género, la temática predominante en esta producción pictórica, las posibles fuentes de inspiración y, por último, la expresión del realismo que caracteriza dichas obras.

#### **1.1 La Sevilla de Murillo**

Por diversas causas, Sevilla en el siglo XVI llegó a ser una ciudad rica y culta, su florecimiento se debió en gran medida a una situación geopolítica privilegiada como ciudad del interior pero con acceso marítimo (a cien kilómetros del Atlántico). Su puerto, debido al monopolio del comercio americano, era uno de los más importantes de Europa, y gracias a esta actividad mercantil fue la ciudad más cosmopolita del país en ese momento. Pero a principio del siglo XVII Sevilla padeció el declive del imperio español, bajo el reinado de Felipe III. La vida de Bartolomé Esteban Murillo se desarrolló justamente en los años en que la plenitud y el apogeo de Sevilla había empezado a ceder. Sevilla fue un centro bastante activo y muy sensible a la vida espiritual, orientada primordialmente a lo estético. Este aspecto de la vida de la ciudad es muy importante, pues aclara ciertas características de la biografía y arte de Murillo. Es imprescindible recordar las características peculiares de dicha ciudad, si se desea entender el desarrollo de la vida del artista, más aún si se tiene en cuenta que son pocos los momentos que Bartolomé permaneció fuera de su ciudad natal.

Durante el primer cuarto del siglo XVII, los barcos que realizaba la ruta a las Indias continuaban desembarcando en el puerto sevillano, lo cual beneficiaba a toda la ciudad. Pero el crecimiento de esta se vio estancado durante el resto del siglo debido al descenso comercial y demográfico que sufrió Sevilla durante el resto del siglo. El puerto de Sevilla fue desplazado por el de Cádiz, el cual recibiría principalmente la mercancía proveniente de las Indias. Esto afectó drásticamente la economía sevillana de la época. En 1649 un suceso marcó radicalmente la situación en la ciudad del pintor: la peste hace su aparición, generando fuertes estragos durante los 5 meses que dura. Se calcula que la población se redujo de 130.000 a unos 65.000 habitantes, y se estima que este número no volvería a recuperarse hasta el siglo XVIII (Domínguez A. 43). El hambre jugó un papel primordial en esta época; el malestar general de la población más afectada estalló en el motín de la feria o del pendón verde (Angulo 5). Este suceso habla de los extremos a que, impulsados por el hambre, llegaron las clases trabajadoras. Los años posteriores 1678 – 1679 estuvieron marcados por la miseria que padeció Sevilla y, en el año de 1680, un terremoto sacudió a la ciudad dejando en ruinas muchas viviendas y edificaciones (Domínguez A. 45).

Pese a la decadencia comercial, demográfica y esta serie de desgracias ciudadanas, la Iglesia – gran mecenas – seguía siendo económicamente poderosa, a beneficio del desarrollo artístico de Murillo quien, gracias a su habilidad artística, pudo vivir holgadamente. Es sorprendente la fecundidad artística de Sevilla para esta época, si se tiene en cuenta las grandes dificultades que afronta la ciudad (Angulo 9).

## **1.2 Vida y obra**

Se desconoce la fecha exacta del nacimiento de Murillo, aunque debió ser muy próxima a su partida de bautismo, fechada el 1 de enero de 1618, pues en dicha época se

acostumbraba realizar la ceremonia 3 o 4 días después del nacimiento. Fue el menor de catorce hermanos. Sus padres eran Gaspar Esteban, propietario de algunos bienes inmuebles junto a la iglesia de san Pablo que heredó Bartolomé, que le proporcionaron rentas toda su vida; y su madre María Pérez Murillo, de familia de plateros y pintores, de quien adoptó su apellido. Al quedar huérfano a la edad de diez años Bartolomé quedó bajo la tutela de su hermana Ana y su marido, Juan Augusto Lagares. Durante su niñez el pintor tuvo una posición económica cómoda. Murillo dejó la casa de su hermana en 1645, cuando decidió casarse con Beatriz Cabrera. Al parecer vivieron en armonía durante muchos años, gracias a la buena posición económica que Murillo consiguió con su actividad artística.

Según Enrique Valdivieso (*Murillo catálogo razonado* 16) a la edad de 15 años Bartolomé inició su formación como pintor en el taller del artista sevillano Juan del Castillo, quien era primo político suyo, motivo que quizás influyó al momento de elegirlo como maestro. El período de aprendizaje de Murillo puede situarse durante sus años de adolescencia, entre 1630 a 1635 aproximadamente (Angulo 25). Críticos como Rafael Pérez Delgado, Diego Angulo, Enrique Valdivieso, están de acuerdo en que Juan del Castillo tuvo una gran influencia sobre Murillo, especialmente en sus primeras obras.

La obra de Murillo empieza a ser reconocida en Sevilla hacia 1646, cuando se exhibieron en el claustro chico de San Francisco algunas de las obras que contrató dicha orden al joven artista. A partir de esta fecha, la clientela de Murillo fue aumentando considerablemente y, por consiguiente, su fama.

Según Angulo hay constancia documental de que Bartolomé estuvo en Madrid en abril de 1658 (45). La importancia de este viaje radica en la posibilidad que tuvo Murillo de hacer contacto con los artistas de la corte, como Francisco de Zurbarán, Alonso Cano,

Diego Velázquez; pero lo principal en dicho viaje es el acercamiento que pudo tener el artista sevillano a las colecciones reales y privadas. El poder acceder a estas obras seguramente afectó su producción artística, dejando una huella en su estilo. Este aspecto es de primordial importancia si se tiene en cuenta que Murillo nunca viajó a Italia, pero en este viaje pudo tener un acercamiento a obras de importantes pintores extranjeros. La duración exacta del viaje a Madrid se desconoce, pero hay evidencia que para diciembre del mismo año Murillo se encontraba de nuevo en Sevilla.

En 1660 Sevilla cuenta por primera vez con una academia de pintura, fundada por Murillo y Herrera el Joven, que fue un gran logro tanto para la carrera artística de Bartolomé como para la vida artística de Sevilla. Ambos pintores fueron presidentes de la misma, pero al poco tiempo Herrera el Joven regresó a Madrid, y toda la responsabilidad de la academia quedó en manos de Murillo, quien ejerció este cargo hasta 1663. Durante este mismo año Beatriz Cabrera muere a causa de su último parto (*Murillo. Catalogo razonado* 20), quedando viudo el pintor. Nunca más vuelve a contraer matrimonio. Posterior a la muerte de su esposa, el pintor sevillano dedicó parte de su tiempo a prácticas caritativas y piadosas en la parroquia de San Bartolomé y en la Hermandad de la Santa Caridad, en la que había sido recibido en 1665 (*Murillo. Catalogo razonado* 20).

Antonio Palomino (1655 – 1726) fue un pintor y tratadista español. A pesar de haber sido un afamado pintor en su tiempo, su obra más importante es de carácter histórico-literario *El museo pictórico y escala óptica*. Este texto sigue siendo una de las principales fuentes para la historia de la pintura barroca española y constituye un valioso material biográfico de pintores españoles del Siglo de Oro y pintores extranjeros fundamentales para la pintura española. Palomino describe a Murillo como una persona amable, de buen trato, humilde, y modesto. Afirma que, hacia 1670, Carlos II le pidió a

Murillo que se trasladase a Madrid para ser pintor de la corte, pero el artista rechazó el ofrecimiento diciendo que ya era de edad avanzada para poder ocupar este cargo (Palomino 41). Bartolomé Esteban Murillo falleció el 3 de abril de 1682. En esta época el artista realizaba los lienzos para el retablo de los capuchinos de Cádiz, que no llegó a terminar.

La pintura barroca española está fuertemente influenciada por el pensamiento católico, la contrarreforma y la inquisición. La mayoría de las obras realizadas por los artistas de esta época representan o recrean escenas bíblicas, santos y religiosos. Estas pinturas debían de seguir unos lineamientos específicos, respetando la iconografía desarrollada en dicha época. Murillo no es una excepción, y la mayor parte de su creación artística fue pintura de devoción. Es reconocido por su gran habilidad para representar la Inmaculada Concepción, lo cual es entendible, teniendo en cuenta que Sevilla es la ciudad de la Inmaculada y en ella se inició la gestión para proclamarla como dogma (*La obra de Murillo en Sevilla* 209).

A través de su vida artística, Murillo realizó grandes obras para diversas comunidades religiosas, por lo que queda claro que el gran mecenas del artista es la Iglesia. Aunque hay que advertir que, gracias a la gran fama que obtuvo en Sevilla, se desarrolló en otros ámbitos artísticos como el retrato, pintando a personajes destacados de su época, como Fray Pedro de Urbina, don Diego Félix de Esquivel, don Antonio Hurtado de Salcedo (marqués de Legarda), don Justino de Neve, entre muchos otros. Además de la producción de pinturas de devoción y retratos, Murillo desarrolló un aspecto artístico muy importante: la producción de escenas populares que realizó inspirándose en el ámbito de la vida cotidiana en Sevilla.

### **1.3 La pintura de género de Bartolomé Esteban Murillo: teoría del arte, influencias y expresión del realismo**

Tanto en España como en Italia, los teóricos del arte establecieron una jerarquía de categorías pictóricas, afirmando que la temática de la pintura narrativa – imágenes religiosas y escenas mitológicas o de la historia antigua – era superior al resto. La razón era que la pintura narrativa requería de imaginación poética para plasmar acontecimientos de un pasado lejano, representaba a héroes de forma idealizada y trataba temas morales elevados.

En Sevilla del siglo XVII, todo ello se veía reforzado por la enorme autoridad y el prestigio asociados a las imágenes religiosas, y por la misión idealista asociada a los pintores de difundir los principios de la fe católica. Todas las demás formas de pintura eran consideradas inferiores. En el caso de la pintura de género, su inferioridad se derivaba de su carácter de mera copia del mundo contemporáneo, de su temática mundana y de la ausencia de una enseñanza moral (Lafuente 128).

La teoría literaria establecida por Aristóteles en su poética, basada en la división entre la tragedia y la comedia, fue aplicada a las artes visuales en perjuicio de la pintura de género, mientras la tragedia mostraba las acciones nobles de personajes superiores, la comedia representaba a personas de la cotidianidad. Ésta era la visión de Vicente Carducho (1576-1638?), como queda evidente al referirse a los pintores de género naturalistas de forma despectiva en un fragmento de su libro *Diálogos de la pintura* (1633), que Murillo probablemente había leído:

... artistas que han conocido tan poco o han tenido tan poco respeto como para degradar el arte generoso a las ideas inferiores, como puede verse hoy en tantas pinturas de género (cuadros de bodegones) de temas bajos y

extremadamente básicos, algunos de borrachos, otros de tahúres y cosas similares, sin más ingenio o argumento que el gusto del pintor por retratar a cuatro pícaros y dos mujeres desaliñadas. Para el descrédito del arte y la poca reputación del artista (338-339).

En *El arte de la pintura* (1649) Francisco Pacheco (1564-1644?), maestro y suegro de Velázquez, justificó el interés de su pupilo por la pintura de género citando el precedente sentado por el pintor griego Dionisio, que pintaba “cosas ordinarias y de risa” (407) y por Pireico, que pintaba “cosas humildes como barberías, tiendas, comidas y cosas semejantes” (519). Estas obras parecen haber sido admiradas por Plinio y tan valoradas en su propio tiempo como otros géneros de pintura, aparentemente más “nobles”.

Los pintores de obras de género también deben haberse sentido alentados por la evidente admiración que Plinio demostraba por la capacidad de imitación de los artistas. La descripción que hace Plinio del arte antiguo contiene gran cantidad de temas de género. Uno de los mejores ejemplos de esta tradición clásica lo brinda la historia sobre Zeuxis, cuya pintura de un muchacho con un cesto de uvas era tan realista que los pájaros intentaban comérselas. Sin embargo, una ilusión visual o engaño todavía más admirable fue la cortina pintada sobre un cuadro por Parrasio, que el propio Zeuxis intentó correr (Plinio 309-310).

Murillo fue el autor de un conjunto de cuadros cuyos protagonistas son niños que interpretan escenas de fuerte carácter costumbrista. Se trata de un conjunto excepcional en el contexto de la pintura española de su época, tanto por su calidad como por su temática. En ese sentido, sólo se puede comparar – en cuanto a singularidad – con los “bodegones” de Diego Velázquez (1599-1660), con los que tienen en común el haber sido

realizados por artistas igualmente únicos y en un medio tan complejo y maduro como el de Sevilla del Seiscientos. Son escenas en general vitales y alegres que representan a niños y adolescentes, acompañados rara vez de personas mayores, interpretando una gran variedad de actividades: algunos juegan a los dados o a la argolla, otros satisfacen la necesidad de comer, los hay que muestran flores, quien juega alegre con su perro, o se espulga. Estos temas dan la oportunidad a su autor no sólo para demostrar sus cualidades como compositor, sino también para detenerse en la descripción de la naturaleza muerta como cántaros, cestas, frutas, flores, panes, etc. Estos objetos acompañan con frecuencia a los niños, y forman parte sustancial del contenido de las pinturas, desde el punto de vista de la narración.

Pero, a pesar de la claridad narrativa de estas obras, cuyos personajes y objetos son fácilmente identificables, sus significados siguen siendo un misterio. Los objetos que aparecen o las acciones que se interpretan, les está asociado un caudal muy alto de connotaciones, lo que dispara extraordinariamente las posibilidades de interpretación. En cualquier caso, se trata de escenas cuyo referente, desde el punto de vista de la cultura española, no hay que buscarlo solamente dentro de la historia de la pintura, sino en relación con ciertos productos literarios.

Este conjunto de obras no fue excepcional únicamente por su iconografía o su carácter, sino por su crítica positiva. En vida de Murillo, estas obras atrajeron la atención de los coleccionistas extranjeros y, a lo largo del siglo XVIII, siguieron siendo buscadas y solicitadas, y constituyeron las bases primarias sobre las que se asentó la fama que alcanzó el pintor en Europa hasta mediados del siglo XIX. De hecho, el gusto por las obras de carácter religioso fue posterior al interés que despertaron estas composiciones de

tema costumbrista. El resultado es la casi total ausencia de este tipo de obras en las colecciones españolas actuales.

Murillo debió admirar las obras de género naturalista conocidas como bodegones, por la asociación de sus figuras humildes con la comida, las bebidas, y las modestas casas de comida de la época pintadas por Velázquez. Incluso es muy posible que Murillo poseyera una copia de esos cuadros (Angulo 164). Murillo debió encontrar especial inspiración en la capacidad de Velázquez para crear obras originales de gran valor estético partiendo de temas que podrían parecer poco atractivos.

Velázquez trataba los temas humildes y comunes con seriedad artística y resulta evidente que las escenas que pintaba no surgieron directamente de la calle, sino que fueron cuidadosamente compuestas en su estudio para poner a prueba y demostrar sus habilidades pictóricas. Esto resulta evidente en la escena de género *Vieja friendo huevos* [figura 1]. Murillo siguió el precedente de Velázquez en los retratos complacientes de figuras humildes que aparecen como individuos dignificados, en lugar de los estereotipos idealizados o caricaturizados que eran la norma hasta entonces en la pintura de género.

La atmósfera melancólica de la primera pintura de género de Murillo *Niño espulgándose* [figura 2] comparte el espíritu de los últimos bodegones de Velázquez. En sus siguientes pinturas de género, Murillo parece haber advertido cómo el registro sobrio y desapasionado de los modelos vivos e inanimados que llevaba a cabo Velázquez en su estudio, a veces iba a costa de sus cualidades inanimadas y reales; las pinturas de Murillo representan figuras más vivas, que actúan y se relacionan de manera más natural.

A pesar de lo anterior, resulta poco probable que el precedente de Velázquez por sí solo bastara para motivar a Murillo a realizar pintura de género. Así como los bodegones de Velázquez se inspiraron en parte en su estudio de pinturas y grabados

flamencos, en los que se representaban escenas de cocinas y mercados, las fuentes de inspiración de Murillo parecen tener origen fuera de la pintura sevillana.

Es significativo que el tema de la obra de género de Murillo *Niño espulgándose* (1645 -1650 Musée du Louvre), provenga de imágenes del norte de Europa y no de España, al igual que *La abuela espulgando a su nieto* [figura 3] y *Dos mujeres en una ventana* [figura 4]. Aunque Murillo nunca saliera de España, conocería las colecciones de los comerciantes extranjeros residentes en Sevilla, que incluían pinturas importadas de los Países Bajos e Italia. Entre los coleccionistas de obras de Murillo había ricos comerciantes flamencos, aunque resulta difícil determinar si alguno de ellos intervino directamente en la elección de los temas de género del artista (*La obra de Murillo en Sevilla* 229).

El más importante de estos comerciantes flamencos era Nicolás de Omazur, de Amberes, que llegó a Sevilla en 1669 y pudo haber estimulado el interés de Murillo por la pintura de género durante la última década de la vida del pintor. Igualmente un importante comerciante holandés, Joshua van Belle, encargó su retrato a Murillo (1670 National Gallery of Ireland). A este respecto, resulta significativo también que el propio Murillo eligiera un formato del norte de Europa para su autorretrato [figura 5], en el que el artista aparece dentro de un marco ilusionista, y que su otra pintura *Dos mujeres en una ventana* [figura 4] refleje un formato pictórico común en los Países Bajos (*Murillo: Catalogo razonado* 163).

En sus pinturas de género, Bartolomé exploró las capacidades ilusionistas de la pintura, incluso invirtió los papeles de la obra y el espectador, convirtiendo a éste en lo que la figura de la obra ve ante sí. En *Dos mujeres en una ventana*, y en *Grupo familiar en el zaguán de una casa* [figura 4 y 6] Murillo difumina la línea que separa el espacio

real ocupado por el espectador y el espacio ficticio habitado por figuras de tamaño natural. Estas figuras están situadas en los umbrales de interiores oscuros y están iluminadas por la luz procedente del espacio ocupado por el espectador. Las figuras fijan sus miradas en los espectadores y parecen reaccionar ante su presencia, como personas reales, creando así la sensación del observador observado, tan diferente a la percepción normalmente aislada de las pinturas.

Según Diego Angulo, es probable que Murillo conociera las pinturas de género del grupo de artistas de los Países Bajos que trabajaron en Roma durante la primera mitad del siglo XVII, conocidos como los *Bamboccianti*. Sus representaciones de escenas cotidianas, por lo general de formato reducido, eran apreciadas por los coleccionistas (Angulo 208). Sin embargo, la temática favorita de Murillo, la de los pilluelos pobres, no parece tener mucho en común con las obras de los *Bamboccianti*. La aproximación idealista y decorosa de Murillo a la temática humilde es completamente diferente a la del naturalismo de los *Bamboccianti*.

Lo que realmente distingue las obras de Velázquez y Murillo de la tradición de la pintura de género sevillana, es su formato. El empleo de figuras de tamaño natural se reservaba generalmente a las categorías más nobles de la pintura, mientras que las categorías inferiores empleaban un formato mucho más pequeño. Aparentemente, existía una deliberada ambigüedad entre la noción de pinturas pequeñas y menores o poco importantes que recreaban por ejemplo escenas cotidianas, comparadas con aquellas que representan temas más excelsos como mitología o escenas religiosas.

La gran mayoría de las pinturas de género de Murillo son tan grandes como las dedicadas a temas religiosos y muestran figuras de tamaño natural. Esta elección consciente de lienzos de gran tamaño, mayores incluso que los de los bodegones de

Velázquez, es una indicación de la importancia artística que estas pinturas tenían para Murillo y una manera de evitar cualquier posible asociación con el formato reducido de la pintura de género de “maestros menores”.

Algunas escenas de género pintadas en Roma eran de un formato equivalente a las de Murillo, especialmente las obras realizadas por Caravaggio y sus seguidores. Los artistas caravaggistas, sin embargo, trataron una clase baja diferente, cuyos jóvenes extravagantemente vestidos eran generalmente mayores que los niños de Murillo. Un pintor de género cuya obra era particularmente conocida en España era el danés Eberhardt Keil (1624-1687), conocido en Italia como Monsú Bernardo. Keil, que pertenecía a la misma generación que Murillo y trabajó en Italia desde 1651, era un especialista en temas rústicos, que a menudo incluían niños, pintados de manera libre y espontánea (Heimbrger 231). Pero incluso en el caso de Keil, se trata de un artista comparable más que de una fuente de inspiración directa para Murillo.

Si se analiza a los precursores y contemporáneos de Murillos en la pintura de género no se hará más que confirmar las diferencias del artista español en términos de la elección y el tratamiento de los temas de género. Desde luego Murillo no era un artista dado a la imitación. Al contrario, prefería abordar sus pinturas de forma imaginativa e independiente, incluso cuando el tema a tratar tenía claros precedentes iconográficos. Y su particular visión de la infancia resulta difícil de clasificar dentro de la práctica más amplia del género europeo de la época.

Las pinturas de género de Murillo son admiradas por su gran naturalidad, de hecho es posible que el pintor sevillano se inspirara en recuerdos de personas conocidas y escenas que había presenciado. Sin embargo, estas pinturas no son “instantáneas” de la realidad, un cliché largamente asociado a la pintura de género (Navarrete 17). De manera

poco común, Murillo concibió sus pinturas de género en términos artísticos análogos a los de sus obras de categoría teóricamente superior. Así pues, aunque el chico en su primera pintura de género *Niño espulgándose* [figura 2] parezca el resultado directo de la observación de la vida cotidiana, realmente la escena ha sido cuidadosamente ideada por el artista.

Murillo se convirtió en un buen conocedor de la anatomía humana a raíz de la fundación de su academia en Sevilla (1660), dedicada al dibujo de modelos. La posibilidad de que Murillo empleara verdaderos niños pobres como modelos parece poco probable, debido al aspecto de la mayoría de ellos, más refinado que el de los niños de aspecto tosco de las pinturas de género de su seguidor Pedro Núñez de Villavicencio (1635–1700), lo cual apoya la creencia según la cual utilizaba como modelos a niños de su propia familia y de las de sus amigos (Angulo 448-449).

El vestuario es otro ámbito donde las convenciones habituales de la pintura de género difieren de las de la pintura religiosa. En pocas palabras, las figuras de las escenas cotidianas visten ropas comunes, mientras que las de las pinturas mitológicas o religiosas visten túnicas y mantos ricamente ornamentados. Los harapos que visten los niños en las pinturas de género tempranas de Murillo son claramente contemporáneos, y su estado andrajoso es consecuencia de su pobreza.

La última característica, que supuestamente separaba la pintura histórica de las categorías inferiores de la pintura, era la expresión. Aunque esta también tenía cabida en algunas pinturas de género, como las que representaban escenas en las que las figuras bebían, apostaban o se peleaban, tradicionalmente estas eran de índole exagerada y cómica. En sus pinturas de género, Murillo trabajó motivado por los mismos valores

artísticos con respecto a la alusión de las emociones, al igual que prevalecía en la pintura religiosa e histórica.

El atractivo de las pinturas de género de Murillo radica en la trascendencia y precisión con que representa las peculiares expresiones de los niños, que evidentemente guardaban gran interés para el pintor sevillano y que, sin duda, debió observar escenas reales. La fascinación de Murillo por esta temática y su capacidad para captar convincentemente la espontaneidad y la vitalidad de los niños, evita que las situaciones escenificadas de las pinturas resulten excesivamente posadas y artificiales.

Murillo registra de forma convincente y sutil las emociones de sus pilluelos como por ejemplo, los rostros alegres de los niños en *Niños jugando a los dados* [figura 7] mientras suman los puntos contando con los dedos. Otro ejemplo es *La invitación al juego de la argolla* [figura 8], en la cual un muchacho tienta a otro a participar en el juego de argolla, y en la expresión de su compañero, Murillo transmite sus dudas mientras observa la pala y las bolas, meditando sobre la conveniencia de aceptar la oferta.

Tener en cuenta aspectos como la influencia que pudo tener Murillo de artista contemporáneos, el contexto artístico del pintor, y cómo se concebía la pintura de género en la época, permite comprender mejor la pintura de género del artista sevillano. Contrastando y complementando la información que se obtuvo al estudiar su biografía.

#### **1.4 Historiografía.**

La fama de Bartolomé Esteban Murillo, al igual que la de otros importantes pintores, ha sufrido grandes modificaciones en la historia. Su fama inicia durante su vida y perduró durante un extendido período. Su prestigio llegó a su cúspide a mediados del siglo XIX, pues para esta fecha se consideró el mejor pintor español de todos los tiempos,

alcanzando sus obras precios más elevados que los alcanzado por ningún otro artista hasta la fecha (*Sombras de la tierra* 40).

Hacia 1655, cuando Murillo alcanzó su madurez artística, se comenzó a extender comentarios en Sevilla, que lo calificaban como el mejor artista de la ciudad. Un ejemplo es lo expresado por Juan Federigui, quien al ver las pinturas que realizó Bartolomé para la catedral de Sevilla, las consideró como “de mano del mejor pintor que había en Sevilla” (Tubino 73. En *Murillo: Catálogo razonado* 35 y Angulo 209).

Igualmente, el escritor Francisco de la Torre Farfán dijo, al ver el trabajo realizado por el artista sevillano en la iglesia de Santa María la Blanca “Bartholomé Murillo Apeles<sup>1</sup> sevillano” (164). El mismo de la Torre Farfán en 1672 alaba nuevamente el trabajo de Murillo, pero esta vez se refiere al de la Catedral de Sevilla “nuestro nunca bien alabado Bartholomé Murillo cuyo nombre se ha hecho conocer en los confines de Europa, aun más que en su propia patria” (191). Torres Farfán resalta un aspecto importante en la vida artística de Murillo, y es la fama que adquiere éste fuera de España. Palomino en 1724 señala que “hoy en día, fuera de España, se estima un cuadro de Murillo más que uno de Tiziano y de Van Dyck” (Palomino 1032). Las pinturas de Murillo alcanzaron gran popularidad en cierto sector de la clientela sevillana, como banqueros y comerciantes extranjeros de origen flamenco y holandés, quienes compraban sus obras y las enviaban a sus países de origen, lo cual propagó la fama del artista fuera de España.

---

<sup>1</sup> Apeles fue uno de los pintores más famosos de la Edad Antigua. Lo que se sabe actualmente sobre Apeles se debe a sus contemporáneos, quienes difundieron su fama, dejando escritos que describen minuciosamente su obra pictórica.

Muchas pinturas de género de Murillo fueron llevadas al extranjero, un ejemplo es el caso de un coleccionista de Amberes (en 1691), quien poseía un cuadro del artista, de dos personajes comiendo melón – seguramente se refiere al lienzo que se encuentra hoy en Alte Pinakothek de Múnich – [figura 9]. Dos años más tarde Lord Godolphin compra en Londres un cuadro de muchachos del pintor sevillano (Angulo 226). También Sandrart en 1683, escribe que en Bélgica existían muchos cuadros de Murillo. Lo anterior habla de la estimación que tenía Murillo en dicha época, y no deja de ser significativo que se citen pinturas de tema profano.

A Italia llegaron obras de asunto religioso, gracias al comerciante Giovanni Bielato que residía en Cádiz, éste llevó a Génova siete cuadros de Murillo que terminó donando en 1674 al convento de los capuchinos de dicha ciudad. Otro aspecto relevante es la realización en Bruselas en 1682 de una estampa de su autorretrato, patrocinada por el comerciante flamenco Nicolás de Omazur, quien vivió en Sevilla y coleccionó obras del artista.

Otro dato importante, referente a la fama temprana de Murillo, es la publicación del libro *Academia Nobilissimae Artis Pictoriae* de Joachim von Sandrart en 1683. Este libro recoge las vidas de los principales pintores europeos y en él se incluye la biografía de Murillo, el único artista español citado en la obra. A pesar de la gran cantidad de errores que contiene la biografía, lo importante es que Bartolomé figura en dicha obra, pues deja entrever la fama obtenida por el artista hasta el momento.

El prestigio de Murillo llegó también a la corte madrileña donde, según Palomino, en 1670, con motivo de la festividad del Corpus Christi, se expuso en Madrid una Inmaculada que causó “asombro general” (1035). Pero la popularidad de Murillo no se reflejó en la presencia de obras suyas en las colecciones reales en ese momento. Más

tarde la fama de Murillo llegó a oídos de los monarcas Felipe V e Isabel de Fernasio y, en 1729 cuando la corte se trasladó a Sevilla, la soberana mostró un gran interés en obtener pinturas del artista sevillano, logrando formar una importante colección de 17 obras de Murillo. Estas obras pasaron a la colección en Aranjuez, y actualmente la mayoría se encuentran en el Museo Nacional del Prado.

Palomino en 1724 publicó la primera biografía española de Murillo. Al igual que la de Sandrart tiene referencias erróneas sobre el artista. Nuevamente lo interesante de este aspecto es la fama que propaga Palomino por toda España, expresando sus elogios del artista sevillano. El *Museo Pictórico* de Palomino, trasciende las fronteras españolas, con la publicación de resúmenes de su obra en inglés (1739) y en francés (1749). Gracias a estas traducciones los coleccionistas ingleses y franceses, ya muy activos en la compra de obras de Murillo, tienen una noticia más amplia del pintor sevillano.

A medida que avanza el siglo XVIII el interés por Murillo dentro y fuera de España aumentó notablemente. Una prueba es la venta, en Francia en 1768, del cuadro el *Niño espulgándose*, que terminó comprando el rey en 1782 al marchante Lebrun (Angulo 217). La corte de Baviera también mostró interés por las pinturas de género de Murillo, Maximiliano II, en 1698 compró en Amberes los *Niños jugando a los dados*, y los *Niños comiendo melón y uvas* [figura 7 y 9]. Desde 1756 figuraba en las colecciones de los Señores de Baviera la pintura *Dos niños comiendo tarta de manzana* [figura 10]. Y en 1768 Maximiliano III obtuvo los cuadros de *La abuela espulgando a su nieto*, y *La frutera* (Angulo 218). Lo anterior reafirma que los cuadros de Bartolomé Esteban Murillo eran apreciados y formaban parte de importantes colecciones en toda Europa.

El interés por la obra de Murillo motivó que gran parte de esta saliera de Sevilla. A raíz de esto en 1779 el monarca español Carlos III, a través del Secretario de Estado,

prohibió la venta de obras de Murillo a compradores extranjeros, señalando que los dueños de estas obras podrían dirigirse a la Corona para ofrecerlas en venta, con el fin de que fueran incorporadas a las colecciones reales, pero la ordenanza no se respetó y se siguieron vendiendo obras del artista a los extranjeros.

Durante el reinado de Carlos IV, el monarca mostró interés por adquirir obras de Murillo para las colecciones reales, logrando adquirir algunos cuadros que fueron depositados en el Escorial. Igualmente su esposa María Luisa de Parma, en 1796 logró obtener algunas obras del artista durante un viaje que hizo a Sevilla y Córdoba (*Murillo: Catálogo razonado* 37).

En el siglo XVIII continuó la difusión de obras de Murillo en los Países Bajos, aunque con menos intensidad que a finales del siglo anterior. La mayor parte de estas obras eran escenas populares protagonizadas por niños, y actualmente gran parte de estas se conservan en la Alte Pinakothek de Múnich. Por otro lado, en Inglaterra desde el inicio del siglo XVIII comenzó un notable y entusiasta coleccionismo de obras de Murillo, sacadas de España por comerciantes o diplomáticos que habían estado en este país, siendo frecuente la presencia de pinturas de Murillo en la venta de arte en Inglaterra, especialmente en el mercado londinense.

Durante el siglo XIX la fama de Murillo se extendió por toda Europa, pero fue en Francia donde alcanzó momentos culminantes. Un suceso de real importancia que antecedió su fama en Francia fue la guerra de la Independencia entre españoles y franceses, que tuvo como consecuencia el despojo de numerosas obras de arte español. Así, como consecuencia de la orden del gobierno francés de formar un museo dedicado a Napoleón, con las mejores pinturas españolas, el mariscal Nicolas Jean de Dieu Soult

ordenó en Sevilla la realización de una requisita de lienzos, que fueron depositados en el Alcázar de la ciudad (Hellwig 106).

Posteriormente, en 1812, cuando se produjo la retirada de las tropas francesas de España, el ejército francés se llevó consigo un conjunto de trescientas pinturas, que era una selección de las mejores que se habían expoliado en Sevilla (Hellwig 107). Pero el despojo de dichas obras tuvo como principal beneficiario al mariscal Soult pues de las pinturas saqueadas se quedó con las mejores, que pasaron a decorar su mansión en París donde formó una importante colección de pinturas españolas, entre las cuales figuraban catorce obras de Murillo.

La pérdida de obras de Murillo continuó ocurriendo en España a lo largo del siglo XIX, especialmente a partir de 1836 cuando se produjo la desamortización, por medio de la cual el Estado español expropió bienes de la Iglesia (Hellwing 108). En esos momentos, aprovechando los incontrolados movimientos de obras de arte que pasaron de iglesias y conventos a los Museos de Bellas Artes en las ciudades españolas, algunos responsables del traslado de las obras, vendieron pinturas de manera clandestina. Entre estas obras hubo importantes pinturas de Murillo que pasaron a colecciones extranjeras.

En 1843 se celebró en París la venta de la colección de Alejandro María Aguado, quien fue de origen sevillano y colaborador de los franceses, especialmente del mariscal Soult. Entre las obras de Aguado se encontraba un importante grupo de obras atribuidas a Murillo. Posteriormente en 1852, se produjo la venta de la colección de Soult, en cuyo catálogo figuraban catorce pinturas de Murillo, entre ellas la famosa *Inmaculada* procedente de la iglesia del Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla – adquirida posteriormente por el museo de Louvre – y que alcanzó un precio de 586.000 francos

(*Murillo: Catálogo razonado* 40) cantidad más alta pagada por una pintura hasta entonces.

A pesar de la gran fama alcanzada por Murillo para esta época, no faltaron críticas de carácter negativo como la de Prosper Mérimée, quien señala que las obras de Murillo poseían un escaso espíritu de idealización y que las fisionomías de sus personajes eran muy vulgares (119). Igualmente otro crítico como Charles Ernest Beule (1861) quien, según Valdivieso, nunca alcanzó a entender el arte de Murillo, señaló entre otras cosas que era mal dibujante (*Murillo: Catálogo razonado* 130). Mientras que Louis Viardot opinó que los personajes de Murillo eran excesivamente populares y domésticos (*Murillo: Catálogo razonado* 302).

En Inglaterra, durante el siglo XIX, aumentó notablemente la fama de Murillo cuando en 1819 Edward Davies escribió y publicó la primera biografía del artista en aquel país. Por lo que la actividad de comprar y vender cuadros de Murillo se popularizó en gran medida en Inglaterra, especialmente en Londres donde se vendió la colección John MacPherson Brackeburry, quien fue cónsul inglés en Cádiz.

Para esta época se advierte la presencia en España de numerosos escritores y comerciantes ingleses interesados en adquirir obras de Murillo. Igualmente consta la estancia de pintores como David Wilkie (1785 – 1841), John Frederick Lewis (1805 – 1876), John Phillip (1817 – 1867) quienes mostraron un profundo interés por el arte de Murillo. Cuando Anna Jameson publicó su libro sobre iconografía religiosa, *The Poetry of Sacred and Legendary Art*, en 1848 puso a Murillo como modelo a seguir al realizarse pinturas de devoción. Igualmente, el escocés William Stirling Maxwell publicó en el mismo año su *Annals of the Artists of Spain*, donde realiza una excelente biografía de

Murillo, reconociendo sus virtudes de colorista y exaltando la espiritualidad de sus personajes.

Mientras tanto en Norteamérica, aparecen en el último cuarto del siglo XIX importantes trabajos sobre el pintor sevillano como la biografía por Moses Foster Sweetser, publicada en Boston en 1877, y el primer catálogo redactado sobre su obra escrito por Charles Boyd Curtis, publicado a la par en Londres y Nueva York en 1883.

Un episodio que disparó la fama internacional de Murillo a finales del siglo fue el robo en 1874 de la figura de San Antonio sido recortada del gran cuadro que representa la visión de este santo que pertenece a la capilla bautismal de la catedral de Sevilla.

Ya desde finales del siglo XIX comenzaron a advertirse en ciertos sectores de la crítica artística referencias adversas respecto a las obras de Murillo; así llegó a decirse que era un pintor vulgar, creador de bellos cromos que incurrían en la cursilería. Enrique Lafuente Ferrari señaló que Murillo había sido perjudicado por los errores de enfoque crítico que habían olvidado juzgarle en su medio y en su tiempo en relación con una mentalidad y un espíritu al servicio de los cuales antepone su talento personal (213). También observó Lafuente que “su arte amable, suave y bondadoso había sido vulgarizado por copias amaneradas” (199). A este respecto son también importantes las consideraciones de José Ortega y Gasset en 1943 en “Papeles sobre Velázquez y Goya”, donde pronosticó con acierto que Murillo recobraría pronto ante la crítica su categoría de buen pintor.

Contribuyó notablemente a la recuperación de la imagen de Murillo por la crítica. La monografía que August L. Mayer dedicó al artista dos ediciones publicadas en 1913 y 1923. Las dos ediciones lo valoran sin exageración pero al mismo tiempo sin rebajar su mérito. También en 1923 apareció una importante monografía realizada por Santiago

Montoto en Sevilla con numerosos documentos inéditos que perfilaban adecuadamente la obra del artista. En 1959 Martín S. Soria despojó a Murillo de las críticas recurrentes que le habían desacreditado y lo consideró como uno de los mejores pintores de su época. Para este autor Murillo “contempló y observó con igual agudeza y simpatía al pueblo que a las clases distinguidas y los pintó en muchas escenas del Antigua y Nuevo Testamento, de las vidas de los santos, de cuadros de género de las clases bajas y en retratos” (274).

Diego Angulo Íñiguez, uno de los críticos más importantes en cuanto a la obra de Murillo se refiere, realizó minuciosos trabajos de investigación a partir de 1935 y, en 1981, publicó la edición de una gran monografía en tres volúmenes. Angulo manifiesta que “no ofrece duda que Murillo no es un pintor de la talla de Velázquez, Goya o El Greco, pero tampoco puede posponérsele a ninguno de los restantes pintores españoles” (237). Igualmente comenta “su maestría en la técnica pictórica, su capacidad creadora y su valor como pintor que, en el lenguaje naturalista de su tiempo sabe expresar y hacer sentir como ningún otro, el fervor religioso del mundo católico” (238).

Destacados críticos actuales del arte, especializados en el arte barroco, han realizado importantes trabajos e investigaciones sobre el artista sevillano. Jonathan Brown, en 1964 publicó *Painting in Seville from Pacheco to Murillo: A study of Artistic Transition*. Logra dejar de lado los prejuicios que la crítica le había atribuido al artista sevillano. Uno de los trabajos más controversiales fue su ensayo “Murillo pintor de temas eróticos; una faceta inadvertida de su obra”. Donde trata de hacer una lectura de la pintura de género de Murillo a través de comparaciones con pinturas de género holandesas en las que aparecían aspectos de matiz erótico. Brown plantea que dichos aspectos se repetían en algunas obras de Murillo que sin duda traducían el mismo mensaje.

Enrique Valdivieso es quizás el historiador de arte que ha realizado el trabajo de investigación más reciente sobre Murillo. Los trabajos más representativos de Valdivieso sobre Murillo son *La obra de Murillo en Sevilla* (1982), en 1990 realizó *Murillo: sombras de la tierra. Luces del cielo*, y en el año 2010 publicó *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*. Para Valdivieso el artista sevillano es sin duda una de las figuras más destacadas del barroco español.

Un artículo importante a tener en cuenta de Valdivieso es “A propósito de las interpretaciones eróticas en pinturas de Murillo de asunto popular”, publicado en el 2002. Aquí el autor defiende su punto de vista frente al trabajo realizado en 1982 por Jonathan Brown. El autor asegura que es imposible la presencia de contenido erótico en las obras de género de Murillo. Argumentando que, 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 vigilancia sobre conductas pecaminosas con respecto al sexo que la inquisición efectuaba en aquella época.

También fue importante la celebración del tercer centenario de la muerte de Murillo en 1982, que tuvo como motivo principal la realización de una exposición en Madrid y Londres. Esta exposición seleccionó los mejores cuadros del artista que permitieron contemplar la grandeza y creatividad del genio sevillano. N. Ayala Mallory estuvo a cargo de realizar el catálogo de dicha exposición.

Entre las exposiciones más destacadas de la última década dedicadas a Murillo, o que participan algunas obras del artista, están: *Niños de Murillo* realizada en 2001 en Madrid en el Museo Nacional del Prado. El tema central, como indica el nombre de la exposición, es la pintura de género protagonizada por niños, de la cual Javier Portús, Peter Cherry, María de los Santos García Felguera, realizaron un catálogo. Suzanne L.

Stratton-Pruitt publicó en el 2002 *Bartolomé Esteban Murillo 1617-1682 Paintings from American Collections*. Este catálogo ilustrado es el resultado de una exposición llevada a cabo en el Kimbell Art Museum en Forth Worth, Texas. Stratton-Pruitt realiza el catálogo con la contribución de Jonathan Brown. Igualmente esta la exposición *Manet / Velázquez. The French Taste for Spanish Painting*, realizada en The Metropolitan Museum of Art en Nueva York en 2003. Posteriormente se efectuó la exposición *Inmaculada, 150 años de la proclamación del dogma*, en la que se expusieron algunas de las Inmaculadas realizadas por Murillo. Ésta se realizó en la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Sevilla, en 2004. También entre 2006 y 2007 se llevó a cabo la exposición *Kings as Collectors Paintings, Sculture and Decorative Arts* en High Museum of Art de Atlanta. Por último está la exposición realizada por el Museo de Bellas Artes en Bilbao y Sevilla (2009 – 2010), *El Joven Murillo*, de la cual Benito Navarrete Prieto y Alfonso E. Pérez Sánchez realizaron un catálogo de la exposición.

Las anteriores exposiciones dejan entrever el interés que muestra nuevamente la crítica hacia Murillo y su obra artística. Actualmente sin exaltar excesivamente y evitando los extremos como sucedió en el pasado, Bartolomé Esteban Murillo es considerado como uno de los pintores más representativos de su época. Es interesante ver como historiográficamente ha evolucionado la percepción que se tiene hacia su obra artística. Por más de tres siglos se ha estudiado sus obras. Resulta fascinante si se tiene en cuenta que se ha hecho desde diferentes periodos y perspectivas.

A lo largo del primer capítulo se han desarrollado temas significativos sobre Bartolomé E. Murillo como su biografía, el contexto social y artístico en que se originó sus pinturas de género, y su historiografía lo que permite reconocer cómo se ha valorado el trabajo del pintor a lo largo de la historia hasta llegar al presente. Toda la información

obtenida en el presente capítulo es relevante, debido a que amplía la perspectiva sobre obra del artista sevillano, al mismo tiempo que brinda importante material al momento de realizar el análisis de las seis pinturas seleccionadas. En conclusión, esta información no solo servirá para contextualizar el período en que la obra ha sido pintada, sino también para ofrecer verosimilitud al análisis de los cuadros.

## Capítulo 2

### **El aporte de la sociocrítica en la reconstrucción de la realidad social a través de personajes jóvenes.**

En el presente capítulo se realiza una introducción a lo que se considera como literatura picaresca, esclareciendo cuales son las características estructurales de este género novelístico. En este apartado se encuentra un breve resumen lo que cómo ha sido el debate sobre la definición de la novela picaresca, concluyendo con el crítico Klaus Meyer-Minnemann, quien logra estructurar una definición de estas novelas particulares, y es bajo ésta que se guiará el presente estudio. También se encuentra un resumen de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra, que busca acercar al lector a la obra del autor español quien, a pesar de no haber escrito ninguna novela picaresca como tal, sí desarrolló el personaje pícaro.

Igualmente se resumió las dos obras que constituyen el corpus literario de la investigación: *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* y *Rinconete y Cortadillo*. Adicionalmente se realiza un acercamiento a los planteamientos teóricos de la sociocrítica trazados por críticos literarios como Lucien Goldmann, Mijail Bajtín, Edmond Cros. A partir de conceptos como lenguaje social, discurso, realidad social, visión del mundo, y dialogismo, se abordarán y analizarán las obras literarias. Igualmente se esclarece el marco espacio-temporal en que se realizaron dichas novelas, al mismo tiempo que se demuestra cómo las narraciones dan cuenta de este. Posteriormente, se realiza un análisis de los tres personajes principales de las novelas, que se divide en tres categorías. Debido a que permiten indagar por las características de los personajes principales de las novelas y su contexto, y eventualmente establecer un diálogo con las pinturas de género.

## 2.1 El género de la novela picaresca.

La novela picaresca –NP– tuvo distintas etapas en su evolución, desde 1554 hasta 1605, floreció el género con las obras *El Lazarillo de Tormes* y *Guzmán de Alfarache*. Entre 1605 y 1620 entra en una etapa decadente donde se pierden en algunas ocasiones los rasgos propios del género. El periodo de 1620-1626 se caracteriza por ser un renacimiento del género. Se recuperó la estructura general del relato y se escribieron varias novelas importantes como *Segunda parte de la vida del Lazarillo de Tormes*, *Lazarillo de Manzanares*, *Varia fortuna del soldado Píndaro*, entre otras. Entre los años 1626 y 1646 es su época final donde se pueden destacar *Estebanillo González* y *La garduña de Sevilla*.

A lo largo de las novelas en general el pícaro va a evolucionar, de ser un niño a un adolescente o un adulto y por lo tanto su perfil va cambiando. El presente trabajo se enfoca en la etapa en la que el pícaro es un niño. La investigación acogerá la definición de Antonio Gómez Yebra en *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*: “tipo humano apaleado, hambriento y resignado que vivió en la España de los siglos XVI y XVII, rodeado de un ambiente hostil y zarandeado por la clases mejor acomodadas, reflejado en varias novelas del género picaresco” (16).

Críticos como Daniel Eisemberg (1979), Peter N. Dunn (1982), Michel Cavillac (1999) plantean que hay una imposibilidad de definir dicho género, cuestionando al mismo tiempo la utilidad de dicha tarea. Fernando Cabo Aseguinolaza (1992), al ver las múltiples definiciones que hay sobre la NP, realizó un estudio sobre el género de la novela picaresca, en el cual buscaba clasificar la gran cantidad de definiciones que hay. Cabo Aseguinolaza ha dividido en tres grandes “orientaciones” las propuestas de definiciones que han surgido de este género. La primera es la orientación referencialista,

a la que pertenecen las propuestas que definen la NP en “rasgos de índole contextual, los cuales pueden ir desde las condiciones socioeconómicas representadas en el texto hasta la situación socio-racial del escritor o, incluso, los tipos de discurso operantes en la sociedad contemporánea de posible parentesco con el de los pícaros” (Aseguinolaza 16). En la orientación formal, ubica a los estudios que tratan de definir la NP por rasgos de contenido. A la tercera orientación, la comparatista, pertenecen las definiciones que “pone el énfasis en una concepción de la narrativa picaresca no limitada por el marco espacio-temporal de la España del Siglo de Oro” (Aseguinolaza, 16). Bajo estos tres criterios el autor clasifica las definiciones que se han realizado sobre las NP.

En contraposición de quienes planteaban un escepticismo para la posibilidad de definir el género de la NP se encuentra la tentativa de Ulrich Wicks (1989), quien propuso distinguir entre un “modo picaresco” concebido como una expresión narrativa particular de tipo ahistórico, y la “fiction P” la cual abarca los representantes históricos de la NP.

Según Wicks el “modo picaresco” en la literatura presenta una forma de construcción verbal de ficción narrativa, en el cual prevalecen la desarmonía, la desintegración y el caos. En este mundo el pícaro se mueve en un eterno viaje de encuentros imprevistos. El protagonista, falto de heroicidad, a la vez es el beneficiario y la víctima de este mundo (Wicks 54). Por otro lado, la “fiction P” estaría constituida por los rasgos diferenciales de una serie histórica de textos narrativos que arrancan con el *Lazarillo de Tomes*, y que se va modificando conforme se fueron incorporando nuevos ejemplares (como el *Guzmán de Alfarache*, la *Hija de la Celestina*, etc.).

Por otro lado, para Klaus Meyr-Minnemann, “novela picaresca” es un concepto “a posteriori, cuyos orígenes remontan a las postrimerías del siglo XVIII” (17). El autor plantea que el concepto empieza a aparecer en el medio literario, con el tercer tomo de la

Biblioteca de Autores Españoles en 1846. Así mismo Cabo Aseguinolaza ha advertido que la base sobre la cual se forma el concepto de NP es, por un lado, el intento de delimitar algunos textos con rasgos juzgados parecidos, y por otro, el surgimiento de la idea de “la historicidad de la literatura y el afianzamiento de la noción de novela” (12). Por lo que se puede pensar que el objetivo de poder definir el concepto de NP es facilitar el análisis y entendimiento de un grupo de textos para los que se postulan marcas de semejanza recurrentes entre las historias narradas y la forma de su narración.

Otro aspecto de vital importancia al estudiar la NP, es la imagen del pícaro(a) y su vida. Mientras que en el estudio de Cabo Aseguinolaza no se estima la figura de este personaje y la trayectoria de su vida, para la definición de la novela picaresca, para Meyer-Minnemann tanto el pícaro como su vida constituyen el rasgo fundamental del plano de contenido a nivel del género. Para este autor, sin estos dos elementos – el pícaro y la trayectoria de su vida – no hay novela picaresca.

Por último, y un rasgo esencial al definir la NP, es la continuidad de la vida del pícaro, quien es el protagonista – como se ha planteado anteriormente – quien cuenta la historia de su vida. Esto conduce al rasgo distintivo fundamental del género de la novela picaresca: la autobiografía ficcional. En este punto Minnemann plantea que “sin autobiografía ficcional no hay novela picaresca” (29). Lo que busca especificar el autor es que una novela cuya diégesis no es autobiográfica o, en la cual la trayectoria del personaje principal no es narrada en forma de primera persona<sup>2</sup>, no es una NP. Al hablar de autobiografía ficcional, cabe aclarar que esta consiste en la siguiente relación: autor ≠ narrador = personaje principal. Aquí, el narrador de la historia – quien narra su vida – no

---

<sup>2</sup> La narración en primera persona es el mismo concepto que plantea Gerard Genette. Como narrador autodiegético este es quien relata sus experiencias como personaje central de la historia.

se identifica con la instancia del autor, porque es un personaje de ficción<sup>3</sup>. Como se ha dicho, las novelas picarescas poseen unos rasgos estructurales definidos: son narraciones autobiográficas (ficción) generalmente ordenadas por los servicios prestados a diferentes amos; el pícaro cuenta su paso de la niñez a la madurez, y en todas ellas hay un punto de vista único sobre la realidad, la del pícaro.

Para el presente estudio se seleccionó la novela *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, debido a que esta muestra el desarrollo de la vida del pícaro el joven Lazarillo, especialmente la etapa de su niñez y juventud, y el contexto en el cual se desenvuelve.

## **2.2 *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades.***

*La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* es una novela española anónima, cuya edición más antigua conocida hasta ahora data de 1554, está escrita en primera persona y en estilo epistolar (como una sola y larga carta). En ella se cuenta de forma autobiográfica la vida de un niño, Lázaro de Tormes, en el siglo XVI, desde su nacimiento y desventurada infancia hasta su matrimonio, ya en la edad adulta. Críticos literarios como Fernando Cabo Aseguinolaza, Ulrich Wicks, Klaus Meyer-Minnemann, entre otros, la consideran como precursora de la novela picaresca por elementos como el realismo, la narración en primera persona, el servicio a varios amos y la ideología moralizante y pesimista. *Lazarillo de Tormes* es un esbozo satírico y crudo de la sociedad del momento, cuyos vicios y actitudes hipócritas, sobre todo las de los clérigos y religiosos, se muestran.

---

<sup>3</sup> La señal más obvia de ficticidad es la diferencia de nombres propios entre el autor y el narrador.

La obra está constituida por siete tratados<sup>4</sup>, en los cuales Lázaro desde su presente narra la historia de su vida a “vuestra merced” (72) y al lector, como deja claro en el prólogo. En el tratado primero “Cuenta Lázaro su vida y cuyo hijo fue” (75), la idea central es la evolución de Lázaro, que pasa de ser un niño ingenuo e inocente, sin conocimientos de la vida, a convertirse en el modelo de “pícaro”, muchacho joven que debe defenderse por sí mismo en la vida para poder comer cada día. Una referencia constante en este tratado será la del “hambre”. Lázaro dedica todos sus esfuerzos a engañar al ciego, un hombre de gran astucia, para conseguir algo de comida o de vino. Al finalizar el tratado, Lázaro se venga de todas las palizas a las que lo sometió el ciego, engañando a su amo y abandonándolo a su suerte. En el segundo tratado “Cómo Lázaro se asentó con un clérigo y de las cosas que con él pasó”, el nuevo amo al que sirve Lázaro es un hombre mezquino y miserable que se niega a alimentar adecuadamente a su sirviente y que guarda los pocos alimentos que hay en su casa bajo llave en un arca. Lázaro, oprimido una vez más por el hambre, debe agudizar su astucia al máximo para poder hacerse de algún mendrugo de pan. Finalmente, enterado el clérigo de los engaños y robos del muchacho, decide prescindir de sus servicios. En el tratado tercero “Cómo Lázaro se asentó con un escudero y de lo que le acaeció con él” aparece la figura de un noble de bajo nivel, que vive en la más absoluta miseria pero que se empeña en mantener una falsa imagen de tranquilidad, respetabilidad y riqueza. Lázaro no comprende las ínfulas de grandeza de su amo pero se compadece de él y lo alimenta muchas veces. Acosado por los acreedores, el escudero huye de la ciudad, por lo que esta vez es el amo el que abandona al criado. Para el tratado cuarto “Cómo se asentó Lázaro con un fraile de

---

<sup>4</sup> Anthony Zahareas, al igual que otros estudiosos de la obra, considera que la división del libro en tratados o partes que se refieren al texto y a Lázaro en tercera persona, es añadido por los editores.

la Merced y de lo que le acaeció con él” Lázaro habla de su nuevo amo, poco amigo de las obligaciones propias de un religioso y que se pasa el día de un lado para otro atendiendo “ciertos negocios” cuya naturaleza nunca se aclara. El tratado finaliza diciendo: “por estas y otras cosillas que no cuento, dejé a mi amo” (121). “Cómo Lázaro se asentó con un buldero y de las cosas que con él pasó” es el quinto tratado en el cual el protagonista cuenta, cómo este sacerdote se dedicaba a recorrer las parroquias vendiendo bulas, indulgencias papales, que permitían que quienes las compraran no tuvieran que cumplir con ciertos preceptos religiosos. Lázaro describe las sucias artimañas utilizadas por el buldero para vender sus bulas, sin ningún tipo de sentimiento religioso verdadero y con el único objetivo de conseguir buenos beneficios. En el tratado sexto una vez más, el amo de Lázaro es un religioso. En este caso es un capellán, quien permite que Lázaro trabaje como aguador por la ciudad. Una vez que el muchacho ha conseguido beneficios y ha podido cambiar su ropaje, Lázaro decide dejar el trabajo y buscarse un nuevo amo. En el último tratado “Cómo Lázaro se asentó con un alguacil y de lo que le acaeció con él”, tras trabajar con un alguacil, empleo que le pareció demasiado peligroso, Lázaro se pone al servicio de un arcipreste, quien le sugiere que contraiga matrimonio con una de sus sirvientas. Cuentan las malas lenguas en la ciudad que el deseo del arcipreste era dar un aire de decencia a su relación con la mujer de Lázaro, que en realidad era su amante. Lázaro, que conoce los rumores, prefiere hacer oídos sordos pues, ha alcanzado la “felicidad” y cierta estabilidad, a cambio de renunciar a su honor y de permitir las infidelidades de su esposa.

### **2.3 Rinconete y Cortadillo.**

Las *Novelas ejemplares* es una serie de novelas cortas que Miguel de Cervantes escribió entre 1590 y 1612, y se publicaron en 1613 en una colección editada en Madrid

por Juan de la Cuesta. En un principio recibieron el nombre de *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*, pero en las siguientes ediciones se publicaron como *Novelas ejemplares* solamente. Este libro está constituido por doce novelas cortas que siguen el modelo establecido en Italia conocido como “la novella”.

Se llaman *Novelas ejemplares* porque, como lo afirma en el Prólogo el autor, “no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso” (Cervantes 63). Son doce textos cuya finalidad es ofrecer un entretenimiento honesto a sus lectores. Todas las novelas muestran ejemplos a evitar o imitar, si bien no en todas ellas la moraleja queda bien explícita. El crítico Juan Bautista Avalle Arce plantea que también se denominan ejemplares debido a que son el primer ejemplo en castellano de este tipo de novelas. Cervantes presumía en el prólogo de haber sido el primero en escribir, en castellano, novelas originales al estilo italiano:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la imprenta (Cervantes 64 - 65).

Las doce novelas que constituyen el libro, se suelen agrupar en dos series: las de carácter idealista y las realistas. Las idealistas son las más próximas a la influencia italiana. Según Agustín G. de Amezúa y Mayo se caracterizan por tratar argumentos de enredos amorosos con gran abundancia de acontecimientos, por la presencia de personajes idealizados y sin evolución psicológica y por el escaso reflejo de la realidad (37). Se agrupan como: *El amante liberal*, *Las dos doncellas*, *La española inglesa*, *El*

*celoso extremeño, El casamiento engañoso, La señora Cornelia y La fuerza de la sangre.* Las de carácter realista atienden más a la descripción de ambientes y personajes realistas, con intención crítica muchas veces: *Rinconete y Cortadillo, El licenciado Vidriera, La gitanilla, El coloquio de los perros y La ilustre fregona.* Son los relatos más conocidos. No obstante, la separación entre los dos grupos no es tajante y, por ejemplo, en las novelas más realistas se pueden encontrar también elementos idealizantes.

Para el presente estudio se seleccionó la novela corta *Rinconete y Cortadillo* debido a las características que presenta dicha obra. A pesar de no ser una novela picaresca, desarrolla el personaje del pícaro joven y su contexto. Cervantes muestra un escaso acontecer a lo largo de la obra, pero a pesar de esto en la novela predomina el elemento descriptivo, que brinda importante material para este trabajo.

*Rinconete y Cortadillo*, una de las doce narraciones breves incluidas en las *Novelas ejemplares*, está narrada en tercera persona, demuestra gran realismo y se caracteriza por el buen uso del lenguaje, adecuado al argot del habla picaresca. La obra comienza cuando los dos personajes principales Pedro del Rincón (Rinconete) y Diego Cortado (Cortadillo) están en la venta del Molino, entre Castilla y Andalucía, un día caluroso de verano. Se presentaron entre ellos y mostraron el uno al otro la habilidad que les caracterizaba; la de Rinconete es ganar dinero con los naipes y la de Cortadillo es coser (con sus derivados). Contándose sus historias, descubrieron que los dos se habían ido de casa, Rinconete para gastar el dinero que le robó al padre y Cortadillo para desempeñar su oficio en Toledo. De esta manera decidieron no separarse y convertirse en amigos ya que podrían necesitarse el uno al otro. Creyeron conveniente ir a Sevilla para ganarse la vida, casualmente una caballería de mercaderes se dirigía hacia el mismo lugar, así que los llevaron. Una vez allí, se escaparon para “vivir a su aire” (Cervantes 226).

Encontraron un oficio que utilizaron para ocultar su verdadera actividad y poder realizar sus pequeños robos por el mercado, hasta que un mozo esportillero los vio. Este mozo les advirtió que debían registrarse en la cofradía de Monipodio para no tener problemas. Una vez en la casa de Monipodio, se presentaron y compartieron con él sus respectivas historias. Al oírlos, Monipodio le llamó especial atención sus edades y, como consecuencia, decidió llamarles Rinconete (Rincón) y Cortadillo (Cortado). En esta casa escucharon una multitud de historias, como lo ocurrido a Juliana de Cariharta. Ésta llegó llorando y herida a la casa de Monipodio quien la tranquilizó. Ella le contó que su pareja, Repolido, la había llevado a un lugar apartado y le pegó varias veces hasta que la dio por muerta. Pero ya sana y salva, su compañera la Gananciosa y demás amigas la curaron y la dejaron descansar. Al poco tiempo, Repolido acudió a casa de Monipodio para reclamar la presencia de su cónyuge debido a que se había enterado de que estaba allí. Repolido se disculpó y se mostró muy arrepentido, por lo que fue perdonado.

Después, Monipodio pidió a uno de los muchachos que leyese un libro, en donde recopilaba todos los planes y todas las hazañas que tenían planeadas él y sus compañeros de “oficio”, para repasar si les faltaba alguna tarea por concluir. Se dieron cuenta que una estaba aún sin finalizar y aprovechando la presencia del personaje que debía desempeñarla, Monipodio le llamó la atención, pero éste no le dio más que excusas para no acabarla. Más tarde, Monipodio asignó a Rinconete y Cortadillo sus correspondientes distritos porque consideraba que ya estaban preparados para desempeñar el oficio como cualquiera de sus compañeros. Los distritos se los enseñó Ganchoso, quien les dio algunos consejos.

Al final Rinconete habla de todas las observaciones que ha hecho y que le han llamado la atención. Le asombraba e incluso le daba risa los vocablos que utilizaban

Monipodio y la gente de su alrededor. También le sorprendía que estas personas estuvieran convencidas de que irían al cielo, sin darse cuenta de que cometían una gran cantidad de hurtos y estafas, nada parecido a lo que Rinconete tenía de una persona válida para acabar estando al lado de Dios.

#### **2.4 Conceptos teóricos y la aplicación de la sociocrítica a *El Lazarillo de Tormes* y *Rinconete y Cortadillo*.**

Los estudios literarios, o ciencia literaria, estudian las obras de manera científica a través de la razón y la experimentación (Eagleton 42). El formalismo, tratando de encontrar qué es lo que hace que una obra sea literaria, trabajó sobre la forma aplicando la lingüística a la obra, para observar cómo se maneja la organización del material verbal. Mientras que el estructuralismo trató de los elementos internos de la obra y su función dentro de ella para establecer categorías (Domínguez Caparrós 197). Estas dos tendencias consideran que el texto tiene sus propias reglas inmanentes y que más allá de su estructura y de su forma, nada más tiene que ser indagado. Es decir no tiene en cuenta el contexto social en donde se desarrolla la obra.

El estructuralismo genético de Lucien Goldmann integra elementos del marxismo a su análisis de la literatura, al mostrar cómo las estructuras sociales trascienden a la obra, y cómo lo social está representado en la novela, es decir que se pasa de los elementos inherentes de la obra al contexto social. Es de esta manera que aparece lo que hoy se conoce como sociocrítica. Las raíces de la sociocrítica nacen en la *Teoría de la novela* (1916) de George Lukacs pero se amplían y toman forma en *El hombre y lo absoluto* (1955) y *Para una sociología de la novela* (1967) de Lucien Goldmann, alcanzando su mayor expresión en *Teoría y estética de la novela* (1979) de Mijail Bajtín. También Pierre Bourdieu hace importantes aportes en *Las reglas del arte* (1996).

Mijail Bajtín ve la literatura como un discurso que, al ser una forma de expresión y comunicación del hombre, es una práctica social. Así se plantea una postura lingüística y sociológica. La literatura es un discurso que se hace por medio de enunciados de un sujeto individual pero cada palabra de estos enunciados, al pertenecer a una lengua, tiene una carga histórica, cultural y social (*Teoría y estética de la novela* 49). Por lo cual, los enunciados presentes en las novelas de Miguel de Cervantes Saavedra y el autor del *Lazarillo*, están representando un momento histórico, una realidad social y cultural específica. Para Bajtín, toda producción verbal interviene en los diferentes contextos culturales, sociales, históricos, políticos y psicológicos. Cada enunciado representa a miles de enunciados dialógicos<sup>5</sup>, que al expresarse se vuelven estructuras sociales. Es así como Bajtín conecta y relaciona el texto con la sociedad, pues cada elemento de la obra está inmerso en valoraciones sociales, debido a que se necesita de una comunidad que le dé sentido a los enunciados (*Estética de la creación verbal* 17). De esta manera se busca afrontar el estudio de la literatura, porque el material lingüístico es parte de la cultura y expresa las realidades y visiones de su mundo. Dicho de otra manera, la realidad es el contenido y la organización de los enunciados. Por esto, el discurso literario no representa la realidad sino que representa los discursos que representan esa realidad, así dentro de la literatura se cruzan los diferentes discursos sociales, lo que vendría a ser para Bajtín “la forma arquitectónica” (*Teoría y estética de la novela* 74). Bajtín plantea que un lenguaje social es un discurso propio de un estrato específico de la sociedad (según la profesión, la economía, etc.), en un sistema social dado y en un momento determinado. Por lo cual el

---

<sup>5</sup>El dialogismo es un término planteado por M. Bajtin, que se caracteriza por la inscripción del discurso en una pragmática comunicativa. Esto se traduce en una modificación del estatuto del discurso, del texto, del autor y del lector que se va a reflejar en toda la línea crítica.

concepto de lenguaje social que desarrolla el autor es de vital importancia para el presente estudio, debido a que gracias a este concepto se delimita no sólo un marco espacio-temporal, sino que dentro de este marco los personajes se pueden ubicar dentro de un estrato específico, permitiendo reconocer diferencias lingüísticas en los enunciados de los personajes. Por lo tanto Lazarillo, Rinconete y Cortadillo, además de inscribirse a un contexto histórico específico, tienen un lugar definido en la estructura social de su tiempo.

Por otro lado, Bajtín en *Teoría y estética de la novela* plantea el problema del material, la forma de representación (arquitectónica y compositiva) y el contenido en el texto novelístico (*Teoría y estética de la novela* 78). Para el autor, la forma arquitectónica y la forma compositiva se deben relacionar entre ellas para poder dar razón de lo literario en la obra de arte. Según Bajtín, el material es el objeto con que está hecha la obra de arte; en el caso de la literatura vendría a ser el lenguaje de naturaleza verbal. La forma arquitectónica es la valorización artística a través del objeto estético, entendido como el contenido de la actitud contemplativa que el autor y el lector tienen sobre la obra de arte con el objetivo de precisar aspectos trascendentales sobre la moral, la ética y el conocimiento. El contenido deviene de la forma arquitectónica. La forma compositiva es la especificidad de la existencia del objeto estético, es la expresión de la materia: la palabra. De tal manera que la ambigüedad, lo ambivalente, la polisemia, lo paródico, la ironía y la polifonía, son aspectos valorados por Bajtín dentro de la obra (*Teoría y estética de la novela* 79).

Buscando darle coherencia a la estructura significativa de la obra, se establecen para Goldmann las visiones de mundo que son valoraciones y exámenes ideológicos para interpretar la realidad en su conjunto; es la manera que tiene un sujeto, comunidad o clase

social de ver el mundo o un universo concreto. En la sociología se entiende que las visiones de mundo no son construcciones de un sujeto individual, pues ante todo una visión de mundo es una realidad social, producto de todo un sistema de imaginarios de un sujeto colectivo<sup>6</sup> que en sus luchas económicas, sociales, ideológicas y religiosas han construido mentalidades precisas para entender y pensar en la realidad objetiva. Además, las visiones de mundo son maneras de idealizar, imaginar y evadir esta realidad objetiva.

Las visiones de mundo no se concretizan ni se conceptualizan, pues la existencia de ellas sólo se establece por los efectos, así que no se puede decir que haya una presencia objetiva de ellas sino una presencia subjetiva para animar e inspirar los imaginarios, los pensamientos y las acciones de los seres humanos en un tiempo y un espacio determinado. Las visiones de mundo se tienen que buscar dentro de la sociedad y son estas las que el escritor, con su conciencia individual y como vocero de la sociedad, expresa a través de la lengua, y determina la problemática de la creación literaria al tratar de hacer que la obra se relacione con la conciencia colectiva. Por lo tanto, es evidente la importancia de recrear la visión de mundo que genera el autor del *Lazarillo* y Miguel de Cervantes, pues a través de esta se puede acceder a la conciencia colectiva de la época en que produjeron sus obras literarias.

#### **2.4.1 El contexto en que florece el *Lazarillo de Tormes* y *Rinconete y Cortadillo*.**

La sociocrítica pretende realizar una lectura de la obra literaria ubicándola en el marco de un tiempo y un espacio determinado. Por lo tanto se hace relevante delimitar

---

<sup>6</sup> Según Edmond Cros (2007), cada sujeto pertenece, en un determinado momento de su vida, a una serie de sujetos colectivos (generación, familia, origen geográfico, profesión, etc); pasará por muchos a lo largo de su existencia, incluso si se siente marcado de manera especial por el que condiciona el conjunto de sus actividades, por ejemplo su clase social. Estos diferentes sujetos colectivos imponen, en el momento en que se pasa por ellos, sus valores sus visiones del mundo a través de la materialización de las expresiones semióticas, gestuales o verbales, que los caracterizan.

cual es el marco en el que se inscribe el *Lazarillo de Tormes y Rinconete y Cortadillo*. Estas obras se escribieron en una época muy particular en España, la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, esta delimitación temporal se basa específicamente en las fechas de publicación de las dos novelas 1554 y 1613 respectivamente. Los autores de estas obras vivieron e hicieron parte del famoso Siglo de Oro<sup>7</sup>, este representa en cuanto a lo cultural se refiere, al máximo período del esplendor imperial.

A continuación se señala brevemente los factores más decisivos de la situación económica española que arranca en el siglo XVI. Éstos son el movimiento demográfico, las pestes y las plagas, la política monetaria y el papel del dinero, el comercio y el desarrollo urbano. Hay un cambio razonable en la estructura económica con respecto a la situación política histórica. Ante la aparente unidad nacional, España presenta grandes diferencias económicas regionales, como la existente entre Aragón y Castilla (Vilar 62). A esta situación hay que agregar dos elementos que degeneran la economía del Estado: el ejército y la burocracia. Francisco Carrillo plantea que a estos dos problemas se unió la vagancia y el afán de lujo y ostentación, “por lo cual el cuadro no pudo ser más negativo” (109). Una de las grietas que rompieron el sistema económico medieval fue la expansión demográfica del mundo europeo occidental y que en España sucede con mayor rapidez. La distribución poblacional y la estabilización de las ciudades frente a la agricultura, industria y comercio, marcan el rumbo de la economía española. A pesar de las grandes riquezas que recibía España por parte de las Indias, el pueblo español sufría grandes dificultades económicas. John Lynch expresa que “el lujo, las mansiones señoriales, las

---

<sup>7</sup> Entendiendo toda la época clásica o de apogeo de la cultura española, esencialmente el Renacimiento del siglo XVI y el Barroco del siglo XVII. Para la historiografía y los teóricos modernos, y ciñéndose a fechas concretas de acontecimientos claves, el "Siglo de Oro" abarca desde la publicación de la *Gramática castellana* de Nebrija en 1492 hasta la muerte de Calderón en 1681 (García Cueto 13).

catedrales, la burocracia y el ejército descansaban sobre las espaldas de los labradores e indios americanos” (5).

En este período España se caracteriza por sufrir fuertes problemas de salubridad, debido a la gran cantidad de epidemias, pestes, y sífilis que azotaron a la población, especialmente entre los años 1597 a 1630 (Vilar 433). Lo anterior, aunado a otras dificultades como la migración de la población y la guerra, generó en España problemas demográficos, especialmente en el campo, debido a que muchas personas migraron del campo a las grandes metrópolis. Este aspecto se puede evidenciar en el *Lazarillo*, cuando Antona Pérez, tras quedar viuda, se muda a la ciudad: “Mi viuda madre, como sin marido y sin abrigo se viese, determinó arrimarse a los buenos por ser uno de ellos, y vínose a vivir a la ciudad...” (Anónimo 76). El problema migratorio también se puede apreciar en la obra de Cervantes: “pasaron acaso por el camino una tropa de caminantes a caballo [...] les dijeron (a los dos jóvenes) que si acaso iban a Sevilla, que se viniesen con ellos. Allá vamos – dijo Rincón – y serviremos a vuestras mercedes en todo cuando nos mandaren. Y sin más detenerse, saltaron delante de las mulas y se fueron con ellos.” (Cervantes 225). En este sentido las dos obras literarias advierten, a través de sus personajes, el frecuente desplazamiento que hacían las personas del campo hacia las urbes españolas, con la intención de encontrar mejores opciones de vida.

Otro aspecto relevante de este período en España es la religión, al igual que en otras sociedades de la época, la intolerancia religiosa era un elemento fundamental. En 1492 fue expulsada de España la minoría judía; poco después, se obligó también a los musulmanes a convertirse o emigrar. En ambos casos, sin embargo, la extinción oficial del judaísmo y del islam no acabó con el problema de las minorías, pues buena parte de los judíos y la gran mayoría de los musulmanes se convirtieron a la fe cristiana (Vilar

447). El sucesor del problema judío fue la cuestión de los conversos, quienes padecieron el rechazo de gran parte de la sociedad, debido que se sospechaba de la sinceridad de las conversiones. En España de la época, se extendía la diferenciación entre cristianos 'viejos' y 'nuevos', y la demostración de la 'limpieza de la sangre' – la inexistencia de antepasados judíos o musulmanes – se convertía en un requisito inexcusable para el acceso a las diversas instituciones administrativas. Este aspecto también se puede reconocer en el *Lazarillo*, en el séptimo tratado cuando el protagonista cuenta:

en el cual día de hoy vivo y resido a servicio de Dios y de Vuestra Merced.  
Y es que tengo cargo de pregonar los vinos que en esta ciudad se venden, y en las almodenas y cosas perdidas, acompañar a los que padescen persecuciones por justicia y declarar a voces sus delitos: pregonero hablando en buen romance (Anónimo 131).

No es casualidad que el autor de la novela haya elegido el cargo de pregonero para Lázaro ya que, en la España del siglo XVI, el pregonero era el único oficio real que podía ocupar un cristiano converso o alguien de un estrato socioeconómico bajo. En este sentido el autor de la novela advierte sobre las diferencias sociales que debían de afrontar la población española de este período.

A diferencia de los conversos de origen judío diseminados entre la sociedad cristiana vieja y cuidadosos por ocultar sus antecedentes, los antiguos musulmanes, llamados moriscos, al vivir agrupados en determinadas zonas de la península, hacían gala de su religión y eran claramente reacios a la religión y la cultura cristiana (Vilar 447). Mientras los conversos de origen judío vivían preferentemente en las ciudades y trataban de integrarse en la sociedad, con frecuencia en posiciones de cierta relevancia, los moriscos eran campesinos de escasa formación, por lo que durante buena parte del siglo

XVI se les consideró menos peligrosos. Sin embargo, la revuelta de las Alpujarras en 1568, incrementó la intolerancia hacia ellos. A comienzos del siglo XVII, los moriscos – unas 300.000 personas – fueron expulsados de España. En los reinos de Valencia y Aragón, los más afectados, la expulsión de los moriscos representó la pérdida en torno al veinte y treinta por ciento de la población (Vilar 438). A este respecto también hace alusión el autor del *Lazarillo* cuando narra las circunstancias bajo las cuales muere su padre: “en este tiempo se hizo cierta armada contra los moros, entre los cuales fue mi padre<sup>8</sup>, con cargo de acemilero de un caballero que allá fue. Y con su señor, como leal criado, fenesció mi padre” (Anónimo 76). Lo importante de esta cita es la constancia que deja el autor sobre la persecución que sufrieron los moros y otras minorías en este período. Otro ejemplo que se puede tener en cuenta con respecto a las diferencias étnicas que se establecieron en dicho período en España, es el caso de la forzada separación de Antona y Zaide, el padrastro de Lázaro: “Al triste de mi padrastro azotaron y pringaron, y a mi madre pena por justicia, sobre el acostumbrado centenario, que en casa del sobredicho Comendador no entrase, ni al lastimado Zaide en la suya acogiese” (Anónimo 77). Antona y Zaide son castigados no sólo por el robo cometido, sino porque las relaciones entre individuos de distintas razas y religiones estaban estrictamente prohibidas. Lo cual quiere decir que en efecto estos lazos se producían con frecuencia y que las autoridades veían en ello una grave amenaza para el proyecto de homogenización nacional.

El contexto sociohistórico no es una cantidad indiferenciada de datos sobre la situación, sino que establece una estructura significativa, mezcla de hechos y actitudes,

---

<sup>8</sup> Anthony Zahareas plantea que la expresión “entre cuales murió mi padre” podría insinuar que el padre era un morisco, lo cual parece viable dados los tonos multi-étnicos del tratado (76).

que permiten marcar las bases de la experiencia conceptual y psicológica de la sociedad española de entonces. De aquí deriva la importancia de contextualizar y delimitar un marco espacio-temporal de las obras.

Para concluir con el tema del espacio y el tiempo, es relevante justificar la diferencia de fechas entre las dos obras seleccionadas, el *Lazarillo de Tormes* publicado en 1554 y la obra de Cervantes en 1613. Hay un poco más de medio siglo de diferencia, pero la gran discrepancia que existe entre el *Lazarillo de Tomes y Rinconete y Cortadillo*, es que la sociedad había ido de mal en peor. Además, no se trata de establecer períodos cronológicamente separados. Como plantea José A. Maravall “El calendario no basta para cortar parcelas del tiempo histórico” (12). Los cambios históricos son más complejos y dejan restos o adelantan novedades, un buen ejemplo sería la precoz aparición del *Lazarillo*. Además, la transformación sustancial que se produce en la sociedad española no lleva una variación esencial en el comportamiento y en las formas de realizarse de los jóvenes, siendo este el personaje a analizar. Un joven de mediados del siglo XVI y otro del XVII, social y literariamente estudiados, apenas se diferencian entre sí en cuanto a sus posibilidades de realización, ya que las relaciones paterno-filiales y su formación intelectual evolucionan escasamente.

#### **2.4.2 Un análisis de tres jóvenes: Lazarillo, Cortadillo y Rinconete.**

Para la sociocrítica, la obra de arte es una práctica social, que no se puede desligar de los imaginarios, de las mentalidades e ideologías de una época. Esta evalúa los discursos de una época específica a través de los personajes, de las temáticas abordadas y las formas de escritura utilizadas. Partiendo de la premisa del papel social de la obra literaria, se analizará los personajes principales de la novela de Cervantes y el *Lazarillo*

*de Tormes*, con el fin de reconstruir la imagen que genera los autores a través de sus narraciones.

Al realizar una descripción de los personajes principales de las dos narraciones, se hace necesario delimitar tres categorías de análisis: a) la *apariciencia física* de los personajes que recrean los autores, b) los *utensilios* empleados por los personajes en las labores que desempeñan, y c) los *alimentos* y la relación que tienen los personajes con estos.

Los personajes creados tanto por Miguel de Cervantes como por el anónimo autor del *Lazarillo*, describen a un sujeto particular de la sociedad española de aquel tiempo, los jóvenes pertenecientes a un bajo nivel socioeconómico. Para la época, el surgimiento de esta clase de personaje es realmente novedoso, especialmente en el caso del *Lazarillo*. Félix Carrasco en *La novela española en el siglo XVI* plantea que el *Lazarillo de Tormes* es la primera novela que desarrolla este tipo de personaje (227).

*Lazarillo*, *Cortadillo* y *Rinconete* son tres protagonistas jóvenes que comparten ciertas características como la nacionalidad, la realidad social, el nivel socioeconómico. Por lo tanto es comprensible que tengan grandes similitudes en ciertos aspectos. Ahora bien, la primera categoría a desarrollarse es la *apariciencia física* de los personajes, a este respecto Miguel de Cervantes aporta importante información, describiendo a sus personajes en el siguiente párrafo:

un día de los calurosos del verano se hallaron en ella acaso dos muchachos [...] ambos de buena gracia, pero muy descosidos, rotos y maltratados. Capa, no tenían; los calzones eran de lienzo, y las medias, de carne. Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargatas,

tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suela, de manera que más le servían de cormas que de zapatos (Cervantes 219).

El autor genera una clara imagen de cuál era el aspecto de los personajes, gracias al gran detalle con que los describe. A partir de la cita anterior se sabe qué clase de ropa utilizaban los jóvenes y el deteriorado estado en que se encontraban. Igualmente hace alusión al descuido del aseo personal por parte de los jóvenes: “estaban los dos quemados del sol, las uñas caireladas<sup>9</sup> y las manos no muy limpias” (Cervantes 220).

El autor del *Lazarillo*, a pesar de su carencia descriptiva en cuanto al aspecto físico de su personaje, deja claro en el tratado sexto que no es hasta ese momento de la narración que el joven personaje obtiene unos zapatos, “Éste me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida...” (Anónimo 121). Los primeros zapatos de Lazarillo representan un cambio significativo, pues deja de ser un mozo descalzo y comienza su mejoramiento material.

Teniendo en cuenta las citas anteriores es evidente el mal estado de la ropa que llevan los personajes. Antonio Gómez Yebra en *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*, plantea que un aspecto importante para que el joven del siglo XVI y XVII se convirtiera en adulto, es el “mudar de ropa” (39), el aspecto andrajoso de los jóvenes debía de ser reemplazado por ropa que ayudara a dar una mejor imagen, así fuera con ropa de segunda mano. El hecho de cambiar su apariencia, les permitía a las personas aspirar a mejores opciones laborales, y por ende a una calidad de vida mejor. Este aspecto se puede apreciar en el *Lazarillo de Tormes*, cuando el personaje cuenta:

---

<sup>9</sup> Uñas caireladas: uñas largas y negras.

Fuéme tan bien en el oficio que, al cabo de cuatros años que lo usé, con poner la ganancia a buen recaudo ahorré para vestir muy honradamente de la ropa vieja. De la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta, y una capa que había sido frisada. Desde que me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo se tomase su asno, que no quería mas seguir aquel oficio (Anónimo 129).

Por esta cita se aprecia la importancia que tiene el cambiar de apariencia cuando se es mayor de edad. Lázaro, en esta parte de la novela, cuenta que trabajó durante cuatro años como aguador,<sup>10</sup> y durante este tiempo ahorró para poder comprar la ropa que constituiría su nueva imagen. Este personaje no es un “hombre de bien”, pero por lo menos empieza a parecerlo.

Otro aspecto que retoma el autor es la lánguida contextura de su personaje, la cual es consecuencia de las grandes dificultades que ha tenido Lazarillo para poder obtener comida, “A cabo de tres semanas que estuve con él, vine a tanta flaqueza que no me podía tenerme en las piernas de pura hambre” (Anónimo 90). En este sentido difiere la narración de Cervantes, pues a lo largo de la novela sus personajes jamás tienen dificultades para poder comer.

En resumen, se puede afirmar que los tres personajes comparten características en lo referente a su aspecto personal, la ropa que utilizan es vieja, rota y sucia, lo mismo sucede con los zapatos. En lo referente a su aseo personal también se puede decir que es

---

<sup>10</sup> Así se le llamaba a la persona que vendía o distribuía agua entre la población. El aguador era una profesión muy popular en épocas en que no estaba generalizado el suministro de agua corriente, como es el caso de España en los siglos XVI y XVII. Para este período algunas viviendas contaban con pozos, pero la gran mayoría de las casas debían de abastecerse de agua, por lo que el utensilio para transportar el agua fresca eran cántaros de barro.

precario. Por lo tanto se puede concluir que los personajes comparten un aspecto andrajoso, que coincide con el nivel socioeconómico en el que los han ubicado los autores.

Ahora bien, en lo referente a la categoría de los utensilios empleados por los personajes en las labores que desempeñan, las descripciones presentes en las novelas permitirán reconocer qué clase de artículos eran comunes para realizar ciertas actividades, que generalmente cumplían jóvenes de escasos recursos de este período histórico. Nuevamente, en la novela de Cervantes se puede apreciar una rica descripción sobre una serie de objetos necesarios para el oficio de sportillero.<sup>11</sup>

echaron de ver los muchos muchachos de la sportilla que por allí andaban; informáronse de uno de ellos qué oficio era aquél, y si era de mucho trabajo [...] Un muchacho asturiano, que fue a quien le hicieron la pregunta, respondió que el oficio era descansado y de que no se pagaba alcabala, y preguntándole al asturiano qué habían de comprar, les respondió que sendos costales pequeños, limpios o nuevos, y cada uno tres espuestas de palma, dos grandes y una pequeña, en las cuales se repartía la carne, pescado y fruta, y en el costal, el pan (Cervantes 227).

En la cita anterior no sólo se puede apreciar los utensilios necesarios para el oficio de sportillero, sino que brinda información sobre cómo se deben de utilizar y qué clase de alimentos deben de ir en cada uno de ellos.

El autor del *Lazarillo* en este sentido también brinda información al lector, sobre algunos objetos, “Hago la negra, dura cama, y tomo el jarro, y doy conmigo en el río,

---

<sup>11</sup> Sportillero: Mozo que estaba ordinariamente en las plazas y otros lugares públicos para llevar en su espuesta lo que se le mandaba.

donde, en una huerta” (Anónimo 107). El jarro al que se refiere Lázaro es el que utiliza su amo para recoger y guardar el agua. Más adelante en el mismo tratado, Lázaro hace alusión al mismo objeto: “tomo mi real y jarro y, a los pies dándoles prisa, comienzo a subir mi calle encaminando mis pasos para la plaza, muy contento y alegre.” (Anónimo 113). Pero en este caso en particular, el jarro se utilizará para guardar el vino.

En el tratado sexto, Lázaro se asentó con un capellán, el cual le da el oficio de aguador: “Y púsome en poder un asno y cuatro cántaros y un azote, y comencé a echar agua por la ciudad. Este fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida” (Anónimo 129). En Sevilla del siglo XVI algunas viviendas contaban con pozos, pero la gran mayoría de las casas debían de abastecerse de agua, por lo que el utensilio para transportar el agua fresca era cántaros de barro.

En resumen, los utensilios y labores descritos en la novelas permiten recrear cuales eran las opciones laborales que tenían los jóvenes de esta época, se puede observar que todos son trabajos físicos, y las opciones de medro – como lo llaman los autores – son pocas.

Por último, está la categoría de los alimentos y la relación que tienen los personajes con estos. A diferencia de las dos categorías anteriores, en las que se puede apreciar grandes similitudes entre las dos obras, el aspecto de la comida presenta diferencias en las dos narraciones. Para Lazarillo, el hambre y la dificultad para conseguir alimentos es el tema principal de sus días. A partir del momento en que deja su hogar, Lázaro servirá a una serie de amos, quienes se caracterizan por la avaricia y la precaria alimentación que le brindan a su mozo. Esto se puede observar cuando Lázaro, en el primer tratado, dice: “sepa Vuestra Merced que con todo lo que adquiría y tenía, jamás tan avaro ni mezquino hombre no vi, tanto, que me mataba a mí de hambre y así,

no me demediaba de lo necesario [...] muchas veces me finaba de hambre” (Anónimo 79–80). Pero la suerte de Lazarillo no cambiará al encontrar otro amo, que deja claro el personaje al decir: “Escape del trueno y di en el relámpago,<sup>12</sup> porque era el ciego para con éste (el clérigo) un Alexandre Magno” (Anónimo 89). El segundo amo de Lázaro es un clérigo, y es con este con quien más dificultades pasa el personaje, pero no será el último, pues su tercer amo, un escudero, además de no darle comida, Lazarillo debe de compartir con él los pocos alimentos que consigue. Lo anterior es evidente cuando el personaje cuenta:

Yo lleguéme a él y mostréle el pan. Tomóme un pedazo de tres que eran, el mejor y más grande [...] Y como le sentí de qué pie cojeaba, dime prisa; porque le vi en disposición, si acababa antes que yo, se comediría a ayudarme a lo que me quedase (Anónimo 104–105).

En este aspecto difiere la narración de Cervantes a la del autor del *Lazarillo* pues, como se puede apreciar a lo largo de toda la novela, Lázaro pasa grandes trabajos para poder alimentarse; mientras que Rinconete y Cortadillo jamás hacen alusión a la necesidad de comer o a la dificultad de obtener comida. El único momento en que la novela de Cervantes menciona alimentos, es irónicamente cuando los jóvenes están en la casa de Monipodio:

se sentaron todos alrededor de la estera, y la Gananciosa tendió la sábana por manteles; y lo primero que sacó de la cesta fue un grande haz de rábanos y hasta dos docenas de naranjas y limones, y luego una cazuela grande llena de tajadas de bacallao frito. Manifestó luego medio queso de Flandes, y una

---

<sup>12</sup> Quiere decir que fue de un mal amo a uno peor.

de famosas aceitunas, y un plato de camarones, y gran cantidad de cangrejos, con su llamativo de alcaparrones ahogados en pimientos (Cervantes 252).

Es evidente en la cita anterior cómo difiere la narración de Cervantes en comparación a la del *Lazarillo*, en el aspecto de los alimentos. Mientras que para Lázaro sólo hay escases de comida, para Rinconete y Cortadillo la hay en abundancia y en variedad. En conclusión, se puede afirmar que para Lázaro el aspecto de la alimentación constituye uno de los temas centrales, específicamente por la escasez de estos, mientras que para Rinconete y Cortadillo esta preocupación es totalmente ausente.

A lo largo del presente capítulo se ha abordado conceptos teóricos de la sociocrítica que se han aplicado a las novelas seleccionadas, logrando así aclarar el marco histórico de las novelas, entender las temáticas abordadas por los autores, y especialmente comprender la importancia de los discursos creados en las novelas para poder recrear la realidad social y cultural de una época. Es relevante precisar que los discursos establecidos por los autores en las novelas comparten una característica importante: el tono satírico en el que se inscriben las narraciones. Es evidente que en ambas novelas los autores realizan una crítica de las costumbres y de las conductas deshonestas de los individuos y los grupos sociales que recrean.

La intención de los autores es la denuncia y la sátira social, no sólo de los jóvenes, sino de la sociedad entera de la España del siglo XVI, de sus convencionalismos intolerantes, de la religiosidad superficial de la población, de los estatus creados artificialmente, de los códigos absurdos (por ejemplo cuando se cita una de las normas de la cofradía: no hablar con mujeres que se llamen María los sábados) y de las jerarquías

establecidas, que normalmente no tienen más origen que ser del gusto de quien tiene el poder.

### Capítulo 3

#### **La pintura de género de Bartolomé E. Murillo bajo el lente de la semiótica de lo estético.**

En el presente capítulo se abordan aspectos conceptuales referentes a la semiótica desde lo estético, tales como la significación en la pintura, las unidades pictóricas y su articulación, denotación y connotación. Los términos texto, contexto e intertextualidad, ayudarán a explicar porqué se habla de una semiótica de la pintura, logrando aclarar bajo qué parámetros se analizan los cuadros de género de Murillo. Por último se encuentra un análisis de las pinturas, en el cual se delimita tres categorías de análisis.

#### **3.1 La semiótica desde una perspectiva estética. Su contribución en el análisis de la pintura.**

José Saborit plantea que “la pintura y el texto son manifestaciones humanas, sin parangón en el mundo animal” (61). Ambos productos poseen la capacidad de describir, representar y expresar mundos internos o externos, propios y ajenos. El autor también propone que, a través del análisis de obras tanto pictóricas como literarias, se puede acceder a la “construcción de la realidad, pues estas son formas de pensamiento y conocimiento que hacen posible la comunicación, fijación y transmisión de la experiencia y el saber” (61). Por lo anterior, se considera que la pintura y la literatura poseen la capacidad de significar. Generando la necesidad de hablar de la semiótica de la pintura, así como se han realizado estudios semióticos de obras literarias.

Cabe suponer que toda pintura en tanto producto humano manifiesta cierta intención expresiva de quien la hace. Así pues, la pintura aspira a significar, explicar, o simplemente hacer visible algo, convirtiéndose en un modo de expresión humana. Emilio Garroni en su *Proyecto de semiótica* plantea que el “texto artístico tiene como función

primordial, la comunicación” (128). Lo interesante del planteamiento de Garroni es que parte de la idea que la producción artística es texto. Por ende es susceptible de ser leído, analizado e interpretado.

La comunicación que surge de la interacción con elementos pictóricos, está determinada por dos figuras, la primera es el pintor, situado en unas coordenadas espacio-temporales determinadas, portador o representante de aspectos comunes de una colectividad o una época. Por otro lado, está la segunda figura el espectador que es quien recibe el mensaje, situado en unas coordenadas espacio-temporales móviles, puesto que puede ser asumido por infinidad de personas, capaces a su vez de representar aspectos comunes desde sus colectividades y épocas. De este modo, se supone que cualquier proceso comunicativo de la pintura surge de la relación entre pintor y espectador a través de un objeto intermediario o sea un cuadro.

Por lo tanto, en el presente estudio Bartolomé E. Murillo encarna la primera figura, que está inscrito en un espacio y tiempo específico, Sevilla del siglo XVII. Murillo ha plasmado su forma de percibir su entorno en una serie de cuadros de temática costumbrista, generando así un mensaje que se busca desvelar en la presente investigación. La segunda figura está personificada por el investigador, encargado de producir el discurso-texto a través del objeto intermediario, es decir las obras.

El pintor quiso mostrar algo del mundo, y por tanto algo de sí. El espectador lo imagina a partir de lo que se percibe en su pintura, mediatizado por su punto de vista y por el modo en que el artista lo intentó situar delante de su obra. Las pinturas que se contemplan en el presente y que llegan desde el pasado pertenecen tanto a los pintores como a la continua transformación de la actualidad, en la que provisionalmente se encuentra el observador.

### 3.1.1 Significación en la pintura.

Atribuir dimensión sémica a la pintura implica suponer que se encuentra constituida por signos pictóricos. Para Ferdinand de Saussure el signo se define como una entidad doble cuyas caras se encuentran indisolublemente unidas. El “significante” (parte material del signo) y el “significado”, concepto al que alude el significante. La materia le es necesaria al significante pero no suficiente, pues es un mediador del significado que, a su vez, alude a una cosa externa, pero no es propiamente una cosa, sino la representación psíquica o concepto de ella. El signo es el nexo de una unión – convencional o arbitraria – entre significante y significado (Saussure 318-319).

Louis Hjelmslev afirma que “la dimensión de las unidades en que se manifiesta el signo son variables y por consiguiente pueden considerarse signos tanto las palabras como los enunciados o los discursos” (74), sin que la naturaleza sígnica se vea afectada por ello. La pintura presenta signos pictóricos diversos y en unidades de diferente dimensiones (pinceladas, colores, formas, representaciones, manchas, etc.) que pueden llamarse propiamente signos pictóricos en la medida en que manifiestan una dimensión sémica, es decir en la medida en que muestran que algo está en lugar de algo para alguien, siendo su parte material – la expresión– capaz de evocar alguna otra cosa – el contenido–.

Se debe tener en cuenta que tanto la pintura como la comunicación visual constituyen ejemplos importantes de modos de significar distintos a los del lenguaje verbal. Son habituales y relevantes en la historia de la cultura y las relaciones humanas. Según Eco (1992)

la experiencia de la comunicación visual parece hecha a propósito para recordarnos que, si nos comunicamos mediante códigos fuertes (la lengua verbal) y a veces fortísimos (el morse), con mucha mayor frecuencia nos

encontramos ante códigos muy débiles e imprecisos, mutables y definidos groseramente, en que las variantes admitidas prevalecen con mucho sobre los rasgos pertinentes (355).

Es decir, algunos sistemas significantes están más fuertemente codificados que otros, lo que permite hablar de códigos fuertes o débiles, que vendrían determinados por el grado de segmentación<sup>13</sup> de las unidades en el plano de la expresión y del contenido, así como por la estabilidad en la relación de ambos planos en la función semiótica. Por lo tanto la pintura o la comunicación pictórica contiene en gran medida códigos débiles.

Retomando la idea de signo pictórico, es importante resaltar la noción de signo icónico y signo plástico. Estos deben mucho a los modos en que el arte de la pintura se ha estructurado desde el punto de vista de la significación en diferentes momentos de su historia. Aunque generalmente se pensó y parecía lógico que en la pintura figurativa predomina el signo icónico, mientras que en la pintura abstracta predomina el signo plástico, se estaría incurriendo en un error (Malmberg 145). El signo no es una entidad fija, sino una convención que provisionalmente relaciona expresión y contenido, de modo que signo plástico y signo icónico pueden producirse a partir de un mismo plano de la expresión. Por ejemplo, un mismo “círculo” puede ser mirado como una forma circular sin más (signo plástico) o como un círculo que representa a otro círculo (signo icónico); como signo plástico, un círculo puede significar redondez, perfección, etc., mientras que como signo icónico puede representar cabeza, naranja, sol, y otras cosas circulares. De modo parecido, el color “rojo” puede ser un signo plástico cuando por ejemplo, en un contexto de colores fríos significa por contraste, excitación o calor (evoca ciertas

---

<sup>13</sup> El grado de segmentación, es decir de articulación, de los símbolos estéticos y expresivos varía de la doble articulación realizada al complejo semiótico.

propiedades psicológicas y térmicas del color rojo), y signo icónico cuando, por ejemplo significa amapola o tomate, es decir cuando remite a alguna cosa que posea esa cualidad de rojo.

El grupo  $\mu$  en 1992 reformuló el modelo del signo icónico – actualmente sigue vigente –, en esta definición se volverá a enlazar el signo icónico con la producción y recepción (comunicación) describiendo procesos de la siguiente manera:

La emisión de signos icónicos puede definirse como la producción, en el canal visual, de simulacros del referente, gracias a transformaciones aplicadas de tal manera que su resultado sea conforme al modelo propuesto por el tipo correspondiente al referente. La recepción de signos icónicos, por su parte, identifica un estímulo visual como procedente de un referente que le corresponde mediante transformaciones adecuadas; los dos pueden ser denominados correspondientes, porque son conformes a un tipo que da testimonio de la organización particular de sus características espaciales (126).

En otras palabras, el plano del contenido de un signo icónico no es la cosa real, el objeto extraído de la realidad, sino un concepto, una cierta “representación psíquica cultural” (grupo  $\mu$  124), resultado siempre de una selección de rasgos codificados, que se relacionan con los sistemas en el plano de la expresión a través de un proceso de transformación. Por tanto, la elaboración-realización de un signo icónico no es la copia de una realidad que pudiera existir independientemente, ajena a nuestra experiencia perceptiva cultural, sino una construcción basada en una doble transformación: del referente a su concepto, siendo ambos el contenido del signo - un conocimiento culturizado del objeto, en el que interviene tanto la experiencia perceptiva como lo que se

sabe en otros órdenes del conocimiento -; y b) de ahí a un plano de la expresión, relacionado convencionalmente con el plano del contenido, por medio de una serie de transformaciones, que lo represente a través de una ilusión referencial.

Ahora bien, teniendo claro qué es el signo icónico, se intentará definir qué es el signo plástico y qué relación mantiene con el primero. El signo plástico ha estado latente a lo largo de toda la historia del arte, oculto tras el iconismo; aparecía en forma de expresividad plástica, como cualidad de la técnica pictórica, capaz de inspirar connotativamente los significados icónicos y construir el orden pictórico del tema. La reivindicación moderna de los niveles plásticos culmina en la evidencia significativa de la abstracción, donde se excluye lo figurativo, por lo que sólo queda reconocer el contenido plástico (formas, texturas y colores).

Cuando se habla de un enunciado exclusivamente plástico, como en el caso de un cuadro abstracto, no existe la guía icónica, por lo tanto no se reconocen figuras, o tipos icónicos que ayuden a establecer la segmentación de unidades. Sólo el propio enunciado pictórico indica su intervención desde el color, la forma y textura, los tres niveles del signo plástico. De modo que lo que es unidad plástica en una obra puede ser insignificante o inexistente en otra, de acuerdo a las indicaciones de una obra concreta.

Muchos de los significados que desde una posición cultural, mitológica, psicológica, religiosa, se atribuyen a las formas, a los colores o a las texturas, y que a simple vista no parecen basarse en alguna analogía con el mundo visible, proceden de un previo parentesco entre esas formas, colores y texturas, y otras cosas del mundo. Las asociaciones (por ejemplo el color rojo puede asociarse a pasión) se hacen transparentes por absorción social, por convención, y los signos plásticos se asumen como propios significados adquiridos. El origen de algunos significados simbólicos del signo plástico se

basa precisamente en algún tipo de analogía o coincidencia remota, como se constata frecuentemente con los colores.

Los cuadros que se analizarán en el presente estudio pertenecen a la pintura figurativa, y se puede apreciar la presencia tanto de signos icónicos como plásticos, aun que se debe de advertir que en las obras de Murillo predominan los signos icónicos. En todos los cuadros se encontrarán figuras infantiles que están representando un personaje particular de la realidad del pintor: los niños de estrato bajo de su época. Pero no significa que el signo plástico tenga menos importancia en estas obras, todo lo contrario. Murillo hace uso de los signos plásticos para evocar emociones en las obras, como el juego de luz y sombra en la obra *Niño espulgándose*.

### **3.1.2 Las unidades pictóricas y su articulación.**

La posibilidad de descomponer los enunciados pictóricos en unidades mínimas dotadas de significado y averiguar cuál es la articulación entre ellas ha sido un interrogante tradicional de la semiótica aplicada a la imagen. Según Omar Calabrese las principales dificultades para “la aplicación de la semiótica a las artes visuales es el problema del iconismo y la dificultad de reconocer doble articulación en las imágenes” (59). El principio de la doble articulación es introducido en la teoría del signo lingüístico por Saussure y Martinet, siendo este quien identificó de este modo a las lenguas frente a otras formas de comunicación. La primera articulación descompone el lenguaje en una sucesión de unidades sígnicas, formas fónicas con significado – palabras –, y la segunda articulación descompone a esta en unidades distintivas más pequeñas, que participan de la forma fónica, pero no tienen directamente un significado – los fonemas –. La doble articulación es precisamente la facultad de articular ambos niveles produciendo una combinación capaz de construir el plano de la expresión.

Para que se pueda responder al cuestionamiento referente a si se puede producir alguna estructura combinatoria jerarquizada semejante en la pintura, se debe renunciar a la idea de trasladar rígidamente estructuras lingüísticas a lo pictórico. Se debe partir de la idea de que la pintura se encuentra constituida o construida por medio de una combinación, no igual a una doble articulación, pero susceptible de ser explicada como el resultado de sucesivas articulaciones entre magnitudes de diferentes tamaños. Las unidades pictóricas surgen de principios visuales, y adoptan dimensiones variables siguiendo criterios de pertenencia determinados por contextos, aunque no de un modo preexistente y universal.

Así, ante numerosas pinturas, sean referenciales o arreferenciales y constituidas por signos icónicos o plásticos, en observación analítica o desplazándose de lo pequeño a lo grande, de lo particular a lo general, se puede distinguir unidades plásticas, icónicas, bloques de unidades pictóricas y pintura. Las unidades plásticas presentan físicamente formas, texturas y color más o menos independientes y reconocibles, por ejemplo trazo, mancha, punto, línea, etc. Antonio García Berrio y Teresa Hernández han comparado “la mancha pictórica” en cuanto a unidad carente de significado con el fonema “el cuadro resulta en consecuencia afirmado en su primer nivel sobre unos constituyentes plásticos pre-significativos, como los fono-acústicos de la segunda articulación en el lenguaje” (177-178). Cuando las unidades plásticas refieren un contenido, a causa sobre todo de su combinación con otras unidades, adquiere la función de signo plástico y, consideradas en su acumulación e interacción, presentes o no con las unidades icónicas, definen niveles de dimensión mayor. Las unidades icónicas, generalmente llamadas tipos, se actualizan en referentes concretos, y que constituyen el repertorio icónico. Su articulación presenta problemas comunes a expresión y contenido, pudiendo un tipo – cabeza – estar instituido

por subtipos – ojos, nariz, boca, etc. – Los bloques integrados de unidades pictóricas, que pueden constituir signos plásticos o icónicos dotados del contenido más complejo, siempre resultan de la interacción entre un conjunto de unidades menores que, a su vez, se relacionan entre sí en el conjunto de la superficie pictórica, haciendo posible la significación global del cuadro. La pintura, el cuadro, y el texto pictórico se caracterizan frente a las anteriores magnitudes por presentar niveles de significación más complejos, autónomos y completos. Generalmente se reconocen como dimensiones de análisis pertinente en la que se realiza la comunicación por constituir un todo coherente de significación.

Todas las magnitudes anteriormente mencionadas se encuentran en el cuadro, integradas y mezcladas en su resultado final. Igualmente se debe tener en cuenta aspectos referentes a la débil segmentación pictórica. Uno de estos aspectos se refiere a la separación de lo icónico y lo plástico. El signo icónico siempre concurre con unidades plásticas por lo que, en la mayor parte de los casos, las unidades pictóricas son iconoplásticas, lo que ocurre cuando la materia expresiva del signo icónico y del signo plástico es coincidente, dando lugar a complejidades que afectan no sólo a la segmentación del plano de la expresión sino también a su contenido.

A partir de lo anterior, se puede decir que en las obras del artista sevillano, se pueden identificar una serie de signos icónicos y plásticos, que al observarlos en conjunto se genera un bloque de unidades pictóricas en el cual los signos se han agrupado para generar una narración. En el cuadro *Niños jugando a los dados*, por ejemplo, el bloque principal está constituido por las tres figuras infantiles y los objetos con que interactúan (los dados, el pedazo de pan) [figura 7]. En este bloque se puede identificar signos que brindan información sobre los jóvenes representados. Las manchas en sus pantalones,

como signos plásticos, dan cuenta de la pobreza de los personajes. Es precisamente la articulación de signos - los personajes, las frutas, los dados, etc. - como plásticos - los colores que generan la luz, la sombra, las pinceladas que brindan los detalles de la ropa, etc. - permiten identificar el mensaje que el artista ha generado. De aquí surge la importancia de identificarlos y articularlos.

### **3.1.3 Denotación y Connotación**

En *Elementos de semiología*, Roland Barthes representa un sistema de significación que relaciona un plano de expresión y un plano del contenido mediante la fórmula ERC (Expresión-Relación-Contenido). Cuando la totalidad de este sistema – ERC– se convierte en elemento de un segundo sistema más complejo – (ERC)RC –, el primer sistema supone el plano de la denotación mientras el segundo, extensivo al primero, constituye el plano de la connotación. Dice Barthes, “Un sistema connotado es pues un sistema cuyo plano de la expresión está a su vez constituido por un sistema de significación” (75). El sistema denotado se relaciona con el significado literal, con lo que de inmediato establece un código o suministra el diccionario. En el ámbito visual, Barthes en su ensayo “Retórica de la imagen”, relaciona el nivel denotado con la mera identificación de los elementos de la escena, o lo que es lo mismo, con el reconocimiento icónico. Barthes advierte que “en la imagen propiamente dicha, la distinción entre el mensaje literal y el mensaje simbólico era operatoria. No se encuentra nunca una imagen en estado puro [...] las características del mensaje literal no pueden ser entonces sustanciales sino tan sólo relacionales” (“Retórica de la imagen” 19). En cierto modo, los conceptos denotación y connotación aluden a lo que se conoce como significados primarios - significados secundarios. Estos dos niveles de significación hacen referencia a que un espectador, ante un cuadro, puede realizar significados con distintos niveles de

complejidad; los mayores – connotados – suponen sistemas a su vez compuestos por otros sistemas.

Un retrato pictórico denota la manifestación icónica que se reconoce referida a un individuo contextualmente representado. Ese reconocimiento inicial puede connotar hacia las cualidades psicológicas del personaje, su situación social, su atractivo físico, sus creencias, etc. Otro ejemplo de denotación y connotación puede ser los cántaros representados por Murillo en varias de sus pinturas de género. El simple hecho de identificar que esta figura es un cántaro, alude a la denotación. Pero si el observador logra entender que la presencia de este objeto está aludiendo a las actividades que realizan los personajes de las pinturas y que esto, a su vez, está hablando de la cotidianidad de la ciudad. Coincide con que la actividad de aguador era muy común y necesaria para dicha época, debido a que Sevilla aun no contaba con un acueducto que abasteciera a las casas de agua. En el ejemplo anterior se puede identificar claramente la diferencia entre la interpretación denotada o connotada que se puede realizar sobre un signo icónico presente en una pintura.

### **3.1.4 Texto, Contexto, Intertextualidad.**

La presencia de enunciados en la pintura permite definir un texto pictórico como un conjunto de signos plásticos e icónicos, cuya organización queda fijada por técnicas materiales, y en el que es posible realizar significados. Se reconoce así la magnitud en la que se centra el proceso comunicativo, el cuadro. Pero se debe tener en cuenta que este a su vez depende de otras magnitudes más complejas de significado, el contexto.

Para precisar el modo en que las relaciones entre texto y contexto se manifiestan en la pintura, se deben de tener en cuenta términos como contexto explícito o implícito, originario, actual, pictórico, extrapictórico, etc. El contexto explícito de una pintura se

puede definir como el contexto propiamente dicho que materialmente acompaña o acoge una pintura, en el momento de su realización por un espectador. Por otro lado, es constatable que todo texto pictórico, al entrar en contacto con el espectador, es capaz de invocar a otros textos de su misma u otra especie. El marco transtextual; o sea el conjunto de textos susceptibles de ser invocados por un espectador, afecta y condiciona la interpretación de una pintura. Dicha interpretación se basa siempre en los vínculos que se pueden establecer entre la pintura y el resto de saberes o textos con los que mantiene una relación. Dado que la realización intertextual de un texto pictórico con su marco transtextual depende en parte de la intención comunicativa del artista plasmada en el cuadro, junto con las competencias del espectador, cabe suponer que en todo caso se establezca una relación de una magnitud menor – el texto – con otra potencialmente mayor – el contexto –. La realización de sentido por un espectador y la comprensión o interpretación de un texto pictórico es un recorrido que tiene como punto de partida el acontecimiento físico, y el marco transtextual que abarca el hipertexto de los saberes universales, generalmente llamado enciclopedia, varía según las competencias del espectador. En este sentido, se debe tener en cuenta el texto biográfico del autor, que es un supuesto transtextual que el espectador construye desde sus competencias. Parece estar establecido que el tema de las obras de arte, al menos en los niveles connotativos, surge de un conjunto de experiencias y puntos de vista sobre el mundo y el arte, siendo así que el contexto biográfico forma parte del texto pictórico.

Entre los contextos explícitos que acogen a una pintura pueden encontrarse otras pinturas, así como otros textos lingüísticos, fechas, entorno arquitectónico, etc. En el caso de los contextos explícitos, entre los de similar naturaleza, pueden encontrarse por ejemplo los discursos verbales circundantes, las críticas, etc. Hasta llegar a la idea de lo

que sería el macrocontexto de la enciclopedia, que estaría potencialmente constituido por todo aquello susceptible de ser evocado por un espectador, la cultura de una época, la realidad, el mundo entero, etc. Cabe destacar en este punto la importancia que en el ámbito de la pintura asumen los contextos implícitos extrapictóricos, especialmente los escritos (mitología, religión, historia) sin cuya concurrencia difícilmente pueden realizarse sus significados. El contexto originario tiene siempre algo de especulación, es un mundo-estado posible y dinámico, aunque hipotéticamente se imagina como una entidad estable. El contexto actual de cada realización es por el contrario sumamente variable, aunque mucho más cercano, pues en él se verifica la comunicación. En resumen, el contexto se entiende como la entidad que, en principio, coopera con la realización de significados en el texto pictórico. Cabe formular una primera constatación general respecto a las relaciones entre texto y contexto, a mayor ambigüedad, polisemia, o indeterminación de los significados de un texto, o de las orientaciones del mismo hacia su lectura, y a mayor intención connotativa del espectador, mayor dependencia y necesidad del contexto.

Es importante destacar que la interpretación del texto (la obra pictórica) siempre será variable, y esta variabilidad estará fuertemente determinada por el contexto explícito en que se realiza el análisis, pues este representa las herramientas, los conocimientos, las influencias de la época, que tiene el observador hacia la obra. A lo largo de la historia, los cuadros han tenido una interpretación diferente según la época en que se encuentra el observador. Adicional a esto, dentro de un mismo período de tiempo, los espectadores realizarán diferentes interpretaciones de las obras, debido a la cantidad de conocimientos – la enciclopedia – que el observador tiene y las relaciones que puede entablar entre sus

conocimientos y la pintura observada, logrando construir significados con un mayor nivel de connotación.

Es igualmente relevante tener en cuenta la importancia del contexto en que se generan las obras pictóricas de Murillo, tener acceso a su información biográfica e historiográfica, y ser conscientes bajo qué teoría se analizan las obras, pues todo esto influirá en el resultado del análisis de las obras pictóricas.

### **3.2 En busca de signos pictóricos. Análisis de seis pinturas de temática infantil.**

En el presente apartado se analiza los personajes, objetos y alimentos presentes en las obras elegidas, con el objetivo de reconstruir el mensaje que plasmó Murillo en sus pinturas. Los cuadros seleccionados para el análisis son: *Niño espulgándose* [figura 2], *Niños comiendo melón y uvas* [figura 9], *Dos niños comiendo tarta de manzana* [figura 10], *Tres muchachos* [figura 11], *Niños jugando a los dados* [figura 7], *La invitación al juego de la argolla* [figura 8]. El motivo por el cual se escogieron dichas obras es principalmente porque en estas están representados niños y objetos que aluden a su cotidianidad.

Al observar las pinturas se puede apreciar que hay una serie de signos icónicos y plásticos que son constantes en las obras. Debido a lo anterior, se delimitarán tres categorías de análisis facilitando la lectura de los cuadros, evitando así caer en la repetición de signos pictóricos. Estas categorías son: los personajes de los cuadros y su apariencia física, los utensilios presentes en las obras, alimentos y la forma como los personajes interactúan con estos.

En la categoría que se dedica a los personajes de los cuadros y su apariencia física, se busca identificar las características de los protagonistas de las pinturas, logrando captar cómo, a través de ciertos signos pictóricos, se puede identificar qué tipo de personajes

representó el artista y constatar que estos comparten una serie de signos que permiten dar cuenta de la época y el contexto en que fueron realizadas las pinturas.

En los seis cuadros seleccionados, Murillo representó trece figuras infantiles. Estas, a pesar de tener diferencias como edades, etnias, facciones, expresiones, entre otras, comparten una característica importante: el vestuario y la apariencia física. Todos los personajes, a pesar de pertenecer a diferentes composiciones, se caracterizan por la similitud de la ropa. En la pintura *Niño espulgándose*, por ejemplo, el vestuario del joven está compuesto por unos pantalones cortos de tono oscuro remangados en las rodillas, una camisa blanca de fondo y una chaqueta del mismo color que el pantalón [figura 2]. La principal característica del vestuario que lleva el joven es su mal estado, toda su ropa especialmente la chaqueta se encuentra sucia, rota y remendada. La anterior descripción no tiene mayor diferencia con el vestuario representado por el artista en *Niños comiendo melón y uvas*. Esta obra está compuesta por dos muchachos sucios y harapientos, ambos tienen pantalones cortos rotos con parches en las rodillas, camisas blancas en estado muy deteriorado. Uno de ellos lleva una chaqueta igualmente sucia y remendada [figura 10]. La ropa de los jóvenes destaca debido a su estado estropeado y sucio, lo cual se puede observar gracias a las unidades plásticas que denotan lo desgastado de las telas, la presencia de parches, y los remiendos que tienen algunas partes del vestuario.

Como se puede constatar, la diferencia entre el vestuario de los tres jóvenes es nula. Los tres visten las mismas prendas de ropa: Pantalones oscuros, camisas blancas, y en dos de los casos chaquetas. El aspecto sucio, deteriorado y abandonado igualmente está presente en los niños de las dos pinturas. Si se realizará el mismo ejercicio con las cuatro pinturas restantes se encontrarían las mismas similitudes, la única variación es que algunas de las prendas se encuentran más rotas o más sucias que otras. Igualmente, la

gama cromática del vestuario tampoco muestra gran variación de una composición a otra. Por otro lado, se debe de advertir sobre las variables que se encuentran en los accesorios que algunos jóvenes llevan en sus cabezas. En las pinturas *Niños jugando a los dados*, *La invitación al juego de la argolla* y *Tres muchachos*, algunos de sus protagonistas llevan una tela envuelta en la cabeza como una especie de turbante, y el niño más pequeño de la obra *Tres muchachos* lleva un sombrero [figuras 7 – 8 – 11]. A pesar de ser una diferencia, esta clase de accesorio no denota ninguna discrepancia de estatus entre los jóvenes que los llevan con referencia de quienes no los tienen.

Otro aspecto importante a tener en cuenta en el vestuario de los jóvenes son los zapatos. De los trece personajes representados sólo tres llevan zapatos. Estos se caracterizan por el pésimo estado en que se encuentran, la suela está en gran medida rota y deteriorada, dejando al descubierto algunas partes de los pies de los niños. Un ejemplo de esta situación se puede apreciar en la pintura *Niños jugando a los dados*. El joven que está de espalda al observador lleva puestos unos zapatos que no tienen suela en la parte delantera [figura 7]. Este signo icónico es interesante analizar, pues está declarando que los zapatos no cumplen la función de proteger los pies. Cabe preguntar por qué los ha pintado el artista. Una posible respuesta a este interrogante es la denuncia que hace el artista sobre la importancia del aparentar que padecía la sociedad en la que vivía. A través de este signo, el personaje trata de tener una mejor presentación personal sin importar que los zapatos no cumplan su función. Nuevamente se observa como esta unidad icónica concuerda perfectamente con el resto de la vestimenta de los personajes que es andrajoso.

Otro signo plástico que concuerda con las unidades ya analizadas es la mugre presente en los pies, manos y uñas de los jóvenes. En la mayoría de las obras, los personajes están descalzos. Murillo, influenciado por el realismo en la pintura de la

época, detalla con claridad el polvo y mugre que tienen los niños en sus pies. Un ejemplo se puede apreciar en la pintura *Niño espulgándose* [figura 2]. Igualmente detalla la falta de aseo en las manos y uñas, un ejemplo es *Niños comiendo melón y uvas* [figura 9]. La falta de aseo personal de los personajes es apenas lógica si se tiene en cuenta que están representados en lugares abiertos y abandonados, carentes de la presencia de adultos que se interesen por los cuidados que necesita un niño de esta edad. Este signo plástico, al igual que todas las unidades mencionadas, es la denuncia de abandono por parte de la sociedad que sufren los jóvenes que ha representado Bartolomé.

El detallar cada uno de los signos plasmados en el vestuario y la apariencia física de los personajes permite llegar a la conclusión que los jóvenes representados por Murillo en sus obras denotan un bajo nivel socioeconómico. El abandono en el aspecto personal de los personajes no es más que el reflejo de la realidad que el artista podía observar en su cotidianidad. Debido a las dificultades económicas, salubridad, demográficas, entre otras, padecidas en esta época en España, la presencia de niños pobres era parte del día a día de esta sociedad.

La siguiente categoría a desarrollar es la formada por los utensilios presentes en las obras. La importancia de analizar dichos signos radica en que estos aluden a las actividades a que se dedican los niños cuando no están en momentos de esparcimiento, están comunicando la clase de trabajos que podían tener los jóvenes de estas edades en la sociedad española de dicha época. Los signos a examinar en esta categoría tienen un nivel más alto de connotación que los presentes en la categoría anterior, en la medida que los niños no están realizando ninguna labor en la composición, sino que se encuentran simplemente en un momento de esparcimiento, descansando o merendando.

En las seis pinturas, además de los niños se puede observar que el artista ha representado cántaros de barro, jarras de cerámica o cristal, cestos de esparto, pequeños costales de tela, y alimentos como frutas, verduras, tartas, panes, entre otros. El primer objeto a analizar es el cántaro de barro. Este es un signo icónico que se asocia a la actividad de aguador, aunque se debe advertir que este oficio no era exclusivo para personas jóvenes, sino que también la realizaban personas adultas. La presencia de este objeto se puede apreciar en *Niño espulgándose*, *Tres muchachos*, y *Niños jugando a los dados* [figuras 2 – 11 – 7]. En la primera pintura, el niño que se encuentra descansando y espulgándose en una vacía y deteriorada estancia está acompañado entre otros objetos por un cántaro. Es indudablemente una de las actividades a las que se dedica el joven para transportar agua en dicho utensilio. En la segunda pintura también es evidente que el niño negro lleva un cántaro en su hombro izquierdo para realizar la actividad. En la tercera pintura, el jarrón de barro se encuentra en la parte inferior de la pintura junto con otros objetos, pero es evidente que alguno de los tres jóvenes tiene la responsabilidad de buscar agua fresca.

Por otro lado, en la pintura *La invitación al juego de la argolla*, Murillo ha representado una jarra. Según Valdivieso (233), este objeto se utilizaba para transportar y guardar el aceite [figura 8]. Igualmente, en la obra *Tres muchachos* se ha plasmado una jarra de cerámica, que se utilizaba para el vino u otra clase de líquidos [figura 11]. Estos objetos no hablan de un trabajo específico, sino de una condición común de los niños que realizaban cualquier trabajo que se le encomendase a cambio de comida o propina. Este aspecto habla de la inestabilidad laboral a la que estaban sujetos los jóvenes de dicha época, quienes a cambio de un poco de comida, estaban dispuestos a realizar cualquier actividad.

Por último están los cestos de esparto o espuestas, como se les llamaban comúnmente, presentes en las obras *Tres muchachos*, *Niño espulgándose*, *Niños jugando a los dados* y *Dos niños comiendo tarta de manzana*. En esta última también se ha representado un pequeño costal de tela que contiene pan [figura 10]. Estos signos pictóricos representados en la gran mayoría de las obras están asociados a la labor de sportillero. Este tipo de trabajo era muy común en las grandes ciudades, especialmente en Sevilla, lo cual es lógico teniendo en cuenta que era una ciudad de puerto, que generaba el ingreso de gran cantidad de mercancía a sus mercados. Murillo, al representar esta serie de signos, da cuenta de una labor muy común de su época que se podía apreciar en la cotidianidad de la ciudad, pues era frecuente encontrar niños trabajando en los mercados ayudando a cargar las compras y llevándolas a las casas (Domínguez Ortiz 73).

Además de los utensilios que aluden a actividades laborales, se encuentran también objetos que indican algunos de los juegos comunes de la época y que utilizaban los jóvenes en momentos de esparcimiento, como son los dados y las argollas. En *Niños jugando a los dados*, el artista ha representado a tres niños de los cuales dos están jugando a los dados [figura 7]. La práctica pública de este juego estaba prohibida por las ordenanzas públicas de Sevilla en esa época (Caro 151). La prohibición de esta actividad se debía a la gran cantidad de peleas y discusiones que se producían en su transcurso. Por ello el escritor Rodrigo Caro, contemporáneo de Murillo, señala la peligrosidad de esta distracción recogiendo el refrán castellano “lo mejor de los dados es no jugarlos” (Caro 142) añadiendo que por la leyes de España, no solo estaba prohibido jugarlos, sino “el mirarlos jugar” (Caro 152). Pero, a pesar de la denuncia de Caro hacia este juego, se puede apreciar que en la obra Murillo no se moraliza sino que se observa en la obra la

inocencia de los niños que la practican como una manera de eludir las dificultades de una existencia precaria.

En la pintura *La invitación al juego de la argolla* Murillo vuelve a recrear un entretenimiento callejero infantil [figura 8]. Que consistía en hacer pasar una argolla fijada al suelo una bola de madera que se impulsaba con una paleta del mismo material. Todos estos juguetes están presentes en la composición. En esta el artista nuevamente busca recrear cómo eran los momentos de esparcimientos de los niños pobres de su época, más que moralizar sobre estas actividades, a las cuales no les atribuye ninguna connotación negativa.

Se puede concluir que al analizar cada uno de los signos icónicos que representan objetos como cántaros, jarras, costales y espuertas, permiten acceder a información referente a las actividades que realizaban niños de estrato económico bajo, en la época del artista. La significación de estas unidades se puede articular con los datos obtenidos en la categoría anterior, con lo cual se puede apreciar que los datos concuerdan al caracterizar a los personajes retratados en las obras.

Por último está la categoría alimentos y la forma como los personajes interactúan con estos. Como se ha podido constatar en las categorías anteriores, los niños vistos en las obras, pertenecen a un nivel socioeconómico bajo. Y, por lo tanto, los alimentos juegan un papel importante tanto en la obra pictórica como en el mensaje que busca transmitir Murillo. En las obras no se aprecian comidas completas como un desayuno o una cena, todo lo contrario, los alimentos que se notan son frutas, verduras, tartas y pedazos de pan. Se puede apreciar que, en las seis pinturas analizadas, está representado uno o varios de estos alimentos.

En la pintura *Dos niños comiendo tarta de manzana*, por ejemplo, el signo principal es la tarta que están compartiendo los dos jóvenes pero, en la parte inferior de la pintura, se puede apreciar que en el costal de tela se encuentra un pan y en la cesta hay frutas y verduras [figura 10]. La forma cómo interactúan los jóvenes con los alimentos presentes es totalmente diferente, esto puede ser consecuencia de que la tarta que están comiendo les pertenece, como también podría ser el pago de algún trabajo que han realizado los niños, mientras que el pan, las frutas y las verduras, están representando el oficio de esportillero al que quizás se dedican los niños.

Otro alimento frecuente son pedazos de pan que consumen algunos de los personajes, como se puede apreciar en las pinturas *Niños jugando a los dados* y *La invitación al juego de la argolla*, en donde se puede observar nuevamente que los niños no acceden a una comida completa, pero tampoco están privados de alimentos, así sea un mendrugo de pan [figuras 7 – 8]. Además de la presencia de tartas y panes, Murillos ha pintado a dos de sus personajes comiendo frutas, en el caso de la pintura *Niños comiendo melón y uvas* [figura 9]. En esta composición se puede apreciar que la actitud de los niños es como si estos estuvieran compartiendo un botín, de orígenes desconocidos. Lo interesante de esta escena es la alegría con que los jóvenes consumen y comparten los alimentos. Se puede decir que, a pesar de las dificultades que pueden pasar los personajes de esta obra para obtener comida, están dispuestos a compartirla felizmente.

Además de los aspectos analizados en las tres categorías desarrolladas, es importante tener en cuenta la representación de perros que hace Murillo en *Dos niños comiendo tarta de manzana*, *Niños jugando a los dados*, *La invitación al juego de la argolla* [figuras 7- 8 - 10]. En los tres casos los perros tienen la misma actitud, fijan su atención en el niño que está consumiendo algún alimento, indicando que esperan

pacientemente que los jóvenes compartan con ellos un poco de comida. La intención que pudo tener la presencia de este animal y su actitud, es mostrar al observador que, a pesar de que los jóvenes se encuentran en una situación difícil, hay figuras en la realidad social de España que padecen una situación más precaria, como por ejemplo los perros callejeros.

Un signo poco común en las pinturas de Murillo son los restos de camarones esparcidos en el suelo en *Niño espulgándose* [figura 2]. Refiriéndose a este alimento, Ana Sánchez-Lassa de los Santos en *Usos y costumbres culinarios en la Sevilla de Murillo*, expresa que “por lo que se refiere a los mariscos, la gente humilde comía camarones” (129). Esta unidad iconográfica concuerda con los signos analizados anteriormente y dan cuenta de la pobreza que caracteriza al personaje.

Con esta serie de signos presentes en todas las pinturas seleccionadas, el artista ha comunicado la importancia que tenían los alimentos en dicha época, en contraste con las dificultades económicas que enfrentaba el país en este período, y con eventos como el motín de la feria o del pendón verde (Angulo 5), protesta realizada por las clases trabajadoras como consecuencia del malestar general debido a la dificultad que se enfrentaba para obtener alimentos.

Otro aspecto que comparten las seis obras de Murillo es el ambiente humilde en que están recreadas. La calle es el escenario preferido del artista para situar a sus personajes, aunque se debe aclarar que no es el centro de la ciudad ni los barrios lo que Murillo describe, sino lugares apartados y solitarios, que tiene como fondo edificaciones abandonadas o en ruinas, y paisajes que están matizados por una gama cromática de colores tierra y ocre. Estos escenarios pueden estar representando lugares retirados o las

afueras de la ciudad sevillana, que posiblemente eran frecuentados por los jóvenes para tener un momento de descanso o esparcimiento.

Finalmente, es importante destacar que las composiciones realizadas por Murillo en cada uno de sus cuadros se caracterizan por mostrar las actividades de los jóvenes. Todas estas pinturas están recreando dinámicas que posiblemente eran comunes en los niños de su época como jugar, comer, espulgarse. Pero los cuadros no sólo muestran las actividades comunes de esparcimiento, sino que a su vez, el artista se ha preocupado por mostrar al espectador cómo los niños interactúan entre sí en un día común y corriente. En la obra *Niños comiendo melón y uvas* y *Dos niños comiendo tarta de manzana*, por ejemplo, se puede apreciar cómo dos jóvenes amigos comparten alimentos, o en el caso del cuadro *Tres muchachos*, por el contrario cómo el egoísmo puede hacer parte de la actitud de los personajes, cuando el joven blanco trata de esconder o proteger la tarta del niño negro, quien seguramente les está pidiendo que le compartan un poco de comida. En *Niños jugando a los dados* y *La invitación al juego de la argolla*, el artista muestra la manera cómo los niños interaccionan al jugar. En este sentido se debe de valorar la capacidad compositiva del artista que permite transmitir esta información al observador.

Para concluir, se demuestra que todas las categorías de análisis formuladas en el presente apartado dan cuenta del contexto y la realidad de los jóvenes de escasos recursos de la época. Se puede constatar que, a pesar de las diferencias de tamaño y contenido de los signos analizados, estos se articulan para generar un mensaje. La ropa de los personajes, su apariencia física, los utensilios que los acompañan y los alimentos presentes en las obras, están hablando de la cotidianidad y la realidad de los niños. Es interesante ver cómo Bartolomé E. Murillo logra plasmar toda esta información a través de signos iconoplásticos, los cuales son igual de valiosos que otra clase de signos como

los lingüísticos, a los que generalmente se les da mayor importancia. Esta valoración debe de cuestionarse, pues el ejercicio realizado demuestra que la comunicación generada en un texto pictórico puede brindar valiosa información sobre la realidad de una época, aun cuando el mensaje esté influenciado por la perspectiva de quien lo generó – Murillo – y la capacidad de interpretación de quien lo reconstruye – el investigador –.

## Conclusión

El presente estudio tuvo por objetivo acceder a la construcción de la realidad en torno a la representación de temática infantil que plasmaron en sus obras tanto Bartolomé E. Murillo, como Miguel de Cervantes Saavedra y el autor anónimo del Lazarillo de Tormes. Para lograr acceder a dicha representación y teniendo en cuenta que el corpus de la investigación está constituido por obras de disciplinas diferentes, fue necesario tener dos bases teóricas para realizar el análisis: la sociocrítica y la semiótica de lo pictórico. Como se puede observar, los planteamientos teóricos utilizados tienen en común el interés por el estudio del signo y la comunicación. Al estudiar el signo, sea lingüístico o pictórico, se puede acceder al mensaje que ha plasmado el autor en su obra, obteniendo incluso significados con un grado mayor de connotaciones.

A lo largo del segundo y tercer capítulo, se analizaron los productos pictóricos y literarios, logrando reconstruir el mensaje que representaron los autores en las obras, permitiendo acceder a su construcción de la realidad que en sus entornos cada uno de ellos realizó de su sociedad. En el estudio de las obras se plantearon tres categorías de análisis, con el fin de caracterizar tanto los tres protagonistas de las novelas, como los personajes representados por Murillo. La comparación de los resultados obtenidos en cada una de las categorías aplicadas a las obras literarias y pictóricas con los puntos de encuentro permiten ver las divergencias de la construcción de la realidad que cada autor formuló. Se demuestra que a pesar de que las obras están constituidas por diferentes signos – pictóricos o lingüísticos – todas tienen la capacidad de comunicar aspectos de la sociedad a que pertenece el autor.

La primera categoría abordada fue la apariencia física de los personajes. Se identificó que el vestuario de los jóvenes representados por Murillo es similar, todos

llevan las mismas prendas de vestir: pantalones oscuros, camisas blancas, y en algunos casos chaquetas. La ropa de los personajes se caracteriza como descosida, sucia y deteriorada. La información obtenida en los cuadros concuerda con las descripciones presentes en las novelas, Miguel de Cervantes Saavedra crea a dos personajes que a pesar de su “buena gracia” (219) su vestuario se encuentra “muy descosido, roto y maltratado” (219). La imagen literaria concuerda con la imagen pictórica.

Ambos autores hace alusión al descuido del aseo personal de los personajes, Cervantes expresa que los jóvenes “estaban los dos quemados del sol, las uñas caireladas y las manos no muy limpias” (Cervantes 220). Murillo, a través de signos plásticos, detalla la mugre presente en los pies, manos y uñas. De nuevo, hay concordancia entre elementos narrativos y pictóricos.

En cuanto a los zapatos, se puede observar que las descripciones en las dos novelas y las pinturas también concuerdan. Murillo pintó a los jóvenes descalzos o con zapatos viejos y con la suela rota. Esta imagen se equipara a la descripción del Lazarillo “Éste me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida” (Anónimo 121) aclarando que Lázaro estrena su primer par de zapatos. Cervantes también alude a este aspecto “Bien es verdad que lo enmendaban los zapatos, porque los del uno eran alpargatas, tan traídos como llevados, y los del otro picados y sin suela” (Cervantes 219). Aquí también se notan las comparaciones entre textos y pinturas.

Se puede afirmar que los personajes de las dos novelas y los seis cuadros comparten características en lo referente a su aspecto personal, todos comparten una apariencia andrajosa, que coincide con el bajo nivel socioeconómico en el que los han ubicado los autores. Los signos analizados en esta categoría se caracterizan por su fácil significación, haciéndoles accesibles al lector u observador. Sin embargo, no se puede

restar importancia pues, gracias a la descripción realizada por los tres autores, se puede recrear como lucía un joven de escasos recursos en un día común y corriente en España de mediados del siglo XVI o en el siglo XVII.

En la segunda categoría utensilios presentes en las obras, se estudiaron las descripciones presentes en las novelas que permitieran reconocer qué clase de artículos eran comunes para realizar trabajos que generalmente cumplían jóvenes de escasos recursos de este período histórico. En las obras pictóricas se analizaron los objetos que aluden a las labores a las que se dedican los personajes. Los signos examinados en la presente categoría tienen un nivel más alto de connotación que los de la categoría anterior, en la medida que los cuadros generalmente no recrean a los jóvenes realizando alguna labor a la que aluden los objetos pintados (la única excepción sería *Tres muchachos*, donde el joven negro está cargando un cántaro de barro con su hombro, sugiriendo la actividad de aguador). En los seis cuadros, Murillo ha representado bodegones, generalmente ubicados en la parte inferior de los cuadros. Son cántaros de barro, espuelas o canastos de palma, jarras de cerámica, costales de tela, entre otros. Su presencia no es casualidad, el autor los ha representado con el fin de aludir a las labores que generalmente realizaban en su ciudad los jóvenes de estrato económico bajo. La actividad del aguador, podía ser la de un joven si su amo se lo ordenaba. Se puede observar en la novela cuando Lazarillo dice “y tomo el jarro, y doy conmigo en el río, donde, en una huerta...” (Anónimo 107). Y también en la pintura *Tres muchachos*, donde Murillo ha representado a un joven negro llevando un cántaro en su hombro. Podría ser un aguador o, como lo plantea Angulo (449), el joven negro representa a un esclavo que ha sido enviado a recoger un poco de agua fresca [figura 11].

Otros objetos presentes en las obras son los costales de tela y los cestos de palma, que hacen alusión a la labor de esportillero. En las obras de Murillo hay frutas y verduras, constatando su función de transportar alimentos. Cervantes, por su lado, describe los mismo objetos, aclarando que son necesarios para poder trabajar como esportillero “sendos costales pequeños, limpios o nuevos, y cada uno tres espuertas de palma, dos grandes y una pequeña, en las cuales se repartía la carne, pescado y fruta, y en el costal, el pan” (227).

El analizar los objetos o utensilios permite reconocer cuales eran las labores que podían desempeñar los jóvenes pobres en la sociedad española de la época. La importancia de reconocer dichas labores indica que los jóvenes de escasos recursos podían ser personas útiles a la sociedad, y no solamente sujetos que se dedicaban a mendigar o robar. En este sentido hay una diferencia en los datos obtenidos en las obras literarias, específicamente en el caso de Rinconete y Cortadillo, ya que estos dos personajes, además de ser esportilleros, también se inclinan por actividades delictivas.

Por último está la categoría alimentos y la forma como los personajes interactúan con estos. En esta categoría se encontraron diferencias en las novelas, pues la forma cómo interactúan los personajes con los alimentos es completamente diferente. Mientras que para Lázaro la carencia y la dificultad para obtener comida es una constante en su discurso, para Rinconete y Cortadillo es un tema que genera poca importancia y parecen ser abundantes y variados. A pesar de que Cervantes no recree un ambiente en que los jóvenes carezcan de comida, no se puede decir que así era la realidad de la época. Como se ha mencionado anteriormente los datos históricos demuestran que, para esta época, la población (tanto infantil como adulta) tenía dificultades para obtener alimentos. La escasez de alimentos también se puede apreciar en las obras de Murillo; a pesar que el

artista sevillano representa alimentos en sus obras, es evidente que no constituyen una cena o una comida, sino que son frutas o mendrugos de pan a los que sus personajes pueden acceder. La representación de Murillo de alimentos concuerda con la narración del autor del *Lazarillo*. A lo largo de la novela el personaje engaña a sus amos para obtener un poco más de comida, como pedazos de pan. Entre los personajes de Murillo y Lazarillo se puede apreciar una diferencia, y es que la carencia de alimentos afecta la apariencia física de Lázaro. En la novela se lee: “A cabo de tres semanas que estuve con él, vine a tanta flaqueza que no me podía tenerme en las piernas de pura hambre” (Anónimo 90) mientras que Murillo representa niños de apariencia física agradable y saludable. La presente categoría, a pesar de las diferencias que presenta, suministra importante información sobre la cotidianidad de los jóvenes, la carencia de alimentos o la dificultad para obtenerlos era seguramente uno de los temas que afectaban a la juventud de dicha época.

Comparar la información obtenida en las diferentes categorías de análisis permite constatar que los autores de las obras brindan información detallada sobre la realidad social que vivieron los jóvenes de bajos recursos económicos en España de mediados del siglo XVI y el siglo XVII. Se puede concluir que (a pesar de las diferencias que se encontraron) los autores concuerdan en la descripción de elementos como el aspecto físico, las labores cotidianas y la alimentación, por lo que se podría pensar que estos se han inspirado en su cotidianidad para crear a sus personajes. Lo anterior no significa que los personajes son una copia exacta de un joven específico de la realidad del autor, más bien estos son la suma de la fantasía de los autores y los miles de jóvenes reales con los que interactuaban, convivían, o veían.

Por último se comparó el discurso que han utilizado los autores en sus obras. Las novelas comparten un tono satírico pues es evidente que en ambas narraciones los autores realizan una crítica de las costumbres y de las conductas deshonestas presentes en la sociedad utilizando la sátira y la ridiculización. La burla y la risa son elementos importantes a lo largo de estas narraciones. En contraste, Murillo permanece distante de este tipo de discurso; al realizar sus obras evita la caricaturización de los personajes, del contexto o de la composición. Como se puede constatar en el tamaño en que decidió realizar dichas pinturas. Murillo resalta la figura de sus personajes dando el mismo trato a sus obras de género que a las pinturas religiosas. Murillo dignifica sus personajes a pesar de que representan una clase social a la que generalmente la sociedad busca ignorar y mantener en la periferia.

Por la historiografía de Murillo, los cuadros de género del pintor sevillano han llamado la atención desde fechas tempranas y le concedieron fama internacional. No queda duda que aún se puede decir mucho más sobre sus escenas de género, y verlas desde otras perspectivas. Un ejemplo sería indagar por la presencia de mujeres en sus obras, y ver cómo el artista refleja la realidad de las mujeres en la sociedad española del siglo XVII. Igualmente se podría estudiar la influencia de Murillo en artistas que siguieron sus pasos al representar niños o jóvenes en escenas de la cotidianidad. En conclusión, este estudio abre la posibilidad de análisis que se puede hacer sobre las obras de arte – sean pictóricas o literarias – incorporando nuevas herramientas teóricas que permiten cambiar la perspectiva desde la cual se conciben.

**Bibliografía:**

Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo. Su vida, su arte su obra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981. Print.

Anónimo. *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. 1st ed. 4 Vol. Barcelona: Planeta, 1976 (1554). Print.

Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno 1770-1970: La época del funcionalismo. La crisis del arte como "ciencia europea."* Vol 2. Valencia: Fernando Torres, 1984. Online.

Bal, Mieke, y Norman Bryson. "Semiotics and Art History." *Art Bulletin* 73, no. 2 (1991): 174-208. Online.

Barthes, Roland. *Elementos de semiología*. (1964.a) Madrid: Imago, 1983. Print.

---, "Retórica de la imagen." (1964.b) En *Obvio y lo obtuso, lo- imágenes, gestos y voces*. Madrid: Paidós, 2009. Print.

---. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1985. Print.

Bajtin, Mijail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982. Print.

---. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, 1989. Print.

Barrio Olano, José Ignacio. *Funciones de la indumentaria en la picaresca*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2011. Online.

Bermúdez, Ceán. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. Compuesto por Don Juan Agustín Ceán Bermúdez y publicado por la Real Academia de S. Fernando*. 6 vol. Madrid: Ibarra, 1800. Print.

---. *Carta de D. J. A. Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó*

- Bartolomé Esteban Murillo cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla*. Cádiz: Casa de misericordia, 1806. Online.
- Beule, Charles Ernest. "Murillo et l'Andalousie" *Revue dex deux mondes*. 1861. En Angulo Íñiguez, Diego, *Murillo. Su vida, su arte su obra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981. Print.
- Brown, Jonathan. *Painting in Seville from Pacheco to Murillo: A Study of Artistic Transition*. New Jersey: Princeton University, 1965. Print.
- , "Murillo pintor de temas eróticos". *Goya*, (1982): 169-171. Online.
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. *El concepto de género y la literatura picaresca*. Santiago de Compostela: Servicio de publicación e intercambio científico, 1992. Print.
- Calabrese, Omar. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1993. Print.
- Cantera Montenegro, Jesús. "El pícaro en la pintura barroca española." *Anales de historia del arte*. 3.1 (1989): 209-222. Online.
- Carducho, Vicente. *Diálogos de la pintura* (1633). Ed. de F. Calvo Serraller. Madrid: Turner, 1979. Print.
- Caro, Rodrigo. *Días geniales o lúdicos* (1626). Sevilla: Sociedad de bibliófilos Andaluces, 1884. Online.
- Carrasco, Félix. *La novela española en el siglo XVI*. Madrid: Iberoamericana, 2001. Print.
- Carrillo, Francisco. *Semiolingüística de la novela picaresca*. Madrid: Cátedra, 1982. Print.
- Cavillac, Michel. "Problemas de la picaresca." *La invención de la novela*. 13.7 (1999): 171-188. Online.
- de Cervantes Saavedra, Miguel. *Novelas Ejemplares*. 120-122 Vol. Madrid: Clásicos Castalia, 1982 (1616). Print.

- Checa Cremades, Fernando García y M, Moran Turina. *Guía para el estudio de la historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1992. Print.
- Cros, Edmond. *Literatura, ideología y sociedad*. Madrid: Gredos, 1986. Print.
- Curtis, Charles Boyd. *Velazquez and Murillo. A Descriptive and Historical Catalogue of the Works of Don Diego de Silva Velázquez and Bartolomé Esteban Murillo*. London and Nueva York: S. Low, Marston, Searle, and Rivington, 1883. Print.
- Davies, Edward. *The Life of Bartolome E. Murillo, Compiled from the Writings of Various Authors*. Londres: Bensley and Son, 1819. Print.
- Domínguez, César. "Literatura e artes plásticas." en Arturo Casas, *Elementos de crítica literaria*. España: Xerais De Galicia, 2005. Print.
- Domínguez Caparrós, José. *Teoría de la literatura*. Madrid: Ramón Areces, 2002. Print.
- Domínguez Ortiz, Antonio. *Orto y ocaso de Sevilla*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1981. Print.
- Dunn, Peter N. *Spanish Picaresque Fiction. A New Literary History*. London: Cornell University Press, 1993. Print.
- Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Bogotá: Fondo de cultura económica, 1994 (1983). Print.
- Eco, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*. Madrid: Lumen, 1999. Print.
- . *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen, 1992. Print.
- . *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1981. Print.
- Eisenberg, Daniel. "Does the Picaresque Novel Exist?" *Kentucky Romance Quarterly*. 26 (1979): 203-219. Online.

- García Cueto, David. *Seicento boloñés y Siglo de Oro español: El arte, la época, los protagonistas*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2007. Print.
- García de Juan, Miguel Ángel, y Rafael Santamaría Tobar. *La historia de España en el arte y la literatura*. Madrid: Popular, 1986. Print.
- Garroni, Emilio. *Proyecto de semiótica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973. Print.
- Gómez Yebra, Antonio. *El niño-pícaro literario de los siglos de oro*. Barcelona: Anthropos, 1988. Print.
- González de Amezúa y Mayo, Agustín. *Cervantes, creador de la novela corta española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956. Print.
- Greimas, Algirdas Julien. y Joseph Courtés. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1991. Print.
- Grupo  $\mu$ . *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra, 1992. Print.
- Heimbrger, Minna, y Nieves Panadero. "La génesis de las escenas de género con niños de Murillo." *Goya* 307/308 (2005): 229-242. Online.
- Hellwig, Karin. "La recepción de Murillo en Europa." En *El joven Murillo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes, 2009. Print.
- Hjelmslev, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1974. Print
- Jameson, Anna. *The Poetry of Sacred and Legendary Art*. Londres: Longmans, 1848. Online.
- Kromer, Wolfram. "Lenguaje y retórica de los representantes de las clases sociales en la novela picaresca española" *Estudios de literatura española y francesa, siglos XVI y XVII*. Madrid: Iberoamericana, 1984. Print.
- Kristeva, Julia. *Semiótica I*. Barcelona: Espiral, 1991. Print.

- Lafuente Ferrari, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. 3ª ed. Madrid: Recast, 1946. Print.
- Linch, John. *España bajo los Asturias*. Barcelona: Gredos, 1972. Print.
- Llovet, Jordi. et al. *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel, 2005. Print.
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera: semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, 2000. Print.
- Lukacs, George. *El alma y las formas. Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985. Print.
- Maravall, José Antonio. *La literatura picaresca desde la historia social*. Madrid: Taurus, 1987. Print.
- Malmberg, Bertil. *Teoría de los signos*. Buenos Aires: Siglo XIX, 1980. Print.
- Mayer, August L. *Murillo. Des meisters Gemälde in 287 abbildungen*. Leipzig, Stuttgart y Berlín. Deutsche Verlags-Anstalt. 1913. En Angulo Íñiguez, Diego, *Murillo. Su vida, su arte su obra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981. Print.
- . *Murillo. Des meisters Gemälde*. Deutsche Verlags-Anstalt. 1923. En Angulo Íñiguez, Diego, *Murillo. Su vida, su arte su obra*. Madrid: Espasa-Calpe, 1981. Print.
- Medina Morales, Francisca. *El léxico de la novela picaresca*. Málaga: Universidad de Málaga, 2005. Print.
- Merimée, Prosper. *Lettres d'Espagne*. París. 1927. En Valdivieso, Enrique. *Murillo: Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010. Print.
- Meyer-Minnemann, Klaus, and Sabine Schlickers. *La novela picaresca: concepto genérico y evolución del género (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2008. Print.

- Montana, Juan. "Pintura profana de Murillo, comentarios a un cuadro: Pilluelos." *Archivo Español de Arte*. 35 (1962): 271-273. Online
- Montoto de Sedas, Santiago. *Bartolomé Esteban Murillo. Estudio biográfico-crítico*. Sevilla: Sobrinos de Izquierdo. 1923. Print.
- Navarrete Prieto, Benito. *El joven Murillo*. Museo de Bellas Artes, Bilbao: Fund. BBK, 2009. Print.
- Ortega y Gasset, José. "Papeles sobre Velázquez y Goya." *Revista de Occidente*. 13 (1959) 45-54. Online.
- Pacheco, Francisco. *El arte de la pintura* (1649). Ed. de B. Bassegoda. Madrid: Cátedra, 1990. Print.
- Palomino de Castro y Velazco, Antonio. *El museo pictórico, y escala óptica. III. El parnaso español pintoresco laureado* (1724). Madrid: Aguilar, 1947. Print.
- Plinio Segundo, Cayo. *Historia natural*. Ed. de Antonio Fontán. Madrid: Gredos, 1995. Print.
- Saborit, José, Alberto Carrere, y Pilar Pedraza. *El hígado de las estrellas*. València: Galería Punto, 1992. Print.
- von Sandrart, Joachim. *Academia Nobilissima Artis Pictoriae*. Núremberg: Christian Sigismundo Froberger, 1683. Online.
- de Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Buenos Aires: Losada, 1945. Print.
- Soria, Martin S. "Murillo's Christ and St. John the Baptist" *The Art Institute of Chicago Quarterly*. 2 (1959): 132-149.
- Stirling Maxwell, William. *Annals of the Artists of Spain*. Londres: J. Ollivier, 1848. Print.

- Stratton, Suzanne L. et al. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): Paintings from American Collections*. New York: Harry N. Abrams, in association with the Kimbell Art Museum, 2002. Print.
- Sweetser, Moses Foster. *Artist-Biographies: Murillo*. Boston: James R. Osgood & Co. 1877. Print.
- de la Torres Farfán, Fernando. *Fiestas que celebró la Iglesia de Parrochial de S. María la Blanca... Con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su templo para esta fiesta*. Sevilla: Juan Gómez de Blas. 1666. Online.
- Tubino, Francisco María. *Murillo. Su época, su vida, sus cuadros*. Sevilla: La Andalucía. 1864. Online.
- Valdivieso, Enrique. *Murillo: Catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010. Print.
- , "A propósito de las interpretaciones eróticas en pinturas de Murillo de asunto popular." *Archivo Español de Arte* 75 (2002): 353-359. Online.
- . *La obra de Murillo en Sevilla*. Sevilla: Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1982. Print.
- . *Sombras de la tierra. Luces del cielo*. Madrid: Sílex, 1990. Print.
- Vilar, Pierre. *Crecimiento y desarrollo. Economía e historia. Reflexiones sobre el caso español*. Barcelona: Cátedra, 1964. Print.
- Wicks, Ulrich. *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions: A Theory and Research Guide*. New York: Wesport, Conn. 1989. Print.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Cátedra, 1992. Print.

## Apéndice de imágenes

Figura 1. Diego Velázquez (1599 – 1660). *Vieja friendo huevos*, 1618. 100,5 cm x 119,5 cm. National Gallery of Scotland. Reino Unido.



Figura 2. Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). *Niño espulgándose*, 1645 -1650. 137 x 115 cm. París, Musée du Louvre.



Figura 3. Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). *La abuela espulgando a su nieto*, 1660. 147 x 113 cm. Múnich, Alte Pinakothek.



Figura 4. Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). *Dos mujeres en una ventana*, 1655 – 1660. 125.1 x 104.5 cm. Washington, National Gallery of Art.



figura 5. Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). *Autorretrato*, 1670 - 1675. 122 x 107 cm. Londres, National Gallery.



*Bart. Murillo seipsum depin-  
gens pro filiorum votis ac preci-  
bus explendis*

Figura 6. Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). *Grupo familiar en el zaguán de una casa*, 1655-1660. 107 x 142 cm. Fort Worth, Kimbell Art Museum.



Figura 7. Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). *Niños jugando a los dados*, 1670-1680. 140 x 108 cm. Múnich, Alte Pinakothek.



Figura 8. Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). *La invitación al juego de la argolla*.

1670 – 1680. 165 x 110 cm. Londres, Dulwich Picture Gallery.



Figura 9. Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). *Niños comiendo melón y uvas*, 1650.

150 x 103 cm. Múnich, Alte Pinakothek.



Figura 10. Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). *Dos niños comiendo tarta de manzana*, 1665 – 1675. 123 x 102 cm. Múnich, Alte Pinakothek.



Figura 11. Bartolomé Esteban Murillo (1617 – 1682). *Tres muchachos*, 1660 – 1670. 168 x 110 cm. Londres, Dulwich Picture Gallery.



**Jimena Zambrano Olivares****Education**

---

**Masters of Arts** September 2010 – Present

University of Western Ontario

**Bachelor of Psychology** January 2002 – December 2007

Universidad San Buenaventura – Cali

**Employment**

---

**Spanish Instructor** September 2010 – Present

- University of Western Ontario
- Prepare and provide lesson plans to students studying Spanish as a second language
- Using clear judgment and following university policy with regard to the marking of papers and final exams
- Promote individual development outside the classroom by providing one-on-one assistance outside regular scheduled hours
- Collaborate with professor on order to ensure goal congruency and understanding
- Expand on my communication and problem solving skills due to the nature of the work and frequency of student assistance requirements

**Languages**

---

Fluent in Spanish

