

Murillo y lo contemporáneo

Marisa Vadillo

Vicedecana Coordinadora de
Actividades Expositivas de la
Facultad de Bellas Artes de
Sevilla

¹ HAWKING, S., *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1988, p. 48.

Hawking, en su *Historia del Tiempo*, defiende que podemos medir con más exactitud tiempos que distancias, estableciendo que el tiempo del suceso es “tiempo medio entre el instante de emisión del pulso y el de recibimiento del eco”¹. Determina, además, que a partir de las teorías de Einstein se acepta la imposibilidad del tiempo absoluto, de lo definitivo. En cierto modo, de lo temporal cerrado. Hablar de un artista como Bartolomé Esteban de Murillo (1617-1682), cuatrocientos años después de su nacimiento, no deja de ser fascinante por lo arriesgado de evaluar a un autor tan singular dentro de un tiempo contemporáneo convulso. El eco de su época continúa manifestándose de múltiples formas, sobre todo a través de una mutación en la que persiste una simbiosis de realidad y fantasía con lo superficial; ahora, más que nunca.

Nos referimos a esta era de las superficies actuales, cuando la artificialidad ha impuesto telones que se manifiestan tras el engaño aparente de la falsa transparencia, cuando no podemos más que mirar de soslayo a una época fascinante donde las luces y las sombras impusieron su imaginario: el Barroco. Históricamente, esta estética es una crisis de estilo, supone el imperio de la ficción. Quizás este no-estilo histórico esté aún imponiendo su eco tal y como estableció Sarduy, y haya mutado desde el ámbito artís-

tico a la experiencia social o cotidiana de lo que en la actualidad podríamos entender como nuestra propia realidad empírica. Y es que nunca como hoy esta realidad y la fantasía han convivido con tanta naturalidad. Tanto que hemos instalado términos tan confusos y cautos como ‘posverdad’, para intentar aceptar estructuras de criterio, aunque sean inestables, falsas. Autores como Calabrese, Sarduy, Deleuze, Virilio, Buci-Glucksmann o Baudrillard –entre otros- han reflexionado en torno a este fenómeno artístico. Watzlawick, por su parte, ya se preguntaba a finales del siglo pasado “¿qué ocurriría si la realidad fuera una fantasía, es decir, una creación de nuestro cerebro, y la sutil diferencia entre dónde termina la realidad y dónde comienza la fantasía, fuera en consecuencia frágil o una construcción sociocultural?”².

Los principios característicos del Barroco no pueden ser más contemporáneos ahora socialmente. Columnas que no sostienen nada, el imperio del artificio, el pliegue de Deleuze. Una actitud que supone una negación de la realidad, o su respuesta a una realidad monótona y aburrida. Hoy construimos nuestro Barroco en redes sociales, es nuestra huida. Un planteamiento que podría manifestar nuestro tiempo atomizado, discontinuo, del que habla Byung-Chul Han: “un tiempo de puntos (*Punkt-Zeit*)”³.

En este reino de lo artificial, la teatralidad que imponen las redes y demás mecanismos sociales, nos convierten a la mayoría -tan sólo- en un simulacro de lo diferente. Quizás en el Barroco la ficción se desarrollaba a través de la fantasía; probablemente ahora, esa misma ficción lo hace a través de la *híper-visibilidad*, de la ilusión de la apariencia, de una sociedad monótona y vacía en general que exige ahora de la pose o del instante del *selfie* una visibilidad obscena, para ocultar su vacío absoluto. Nuestra sociedad uniformada se manifiesta en lo real a través del espectáculo, efímero, fugaz, frívolo mientras exige una

² WATZLAWICK P., KRIEG, P. (comps.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 127.

³ BYUNG-CHUL, H., *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Herder, Barcelona, 2015, p. 36.

⁴ BYUNG-CHUL, H., *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013, p. 12.

⁵ HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*, volumen 2, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1978, p. 102.

⁶ Cfr., WOLFE, T., *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus fe-roz?*, Anagrama, Barcelona, 2010.

⁷ Cfr., LUCAS, A., *El trasfondo barroco de lo moderno* (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin), Cuadernos de la Uned, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992, p. 19, donde el autor remite al texto de Benjamin "El significado del lenguaje en el drama y en la tragedia".

claridad "La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual"⁴. El reino de lo artificial, nuestra existencia que sólo se justifica ante la representación (pública, hacia los demás) supone una desaparición que nos convierte en pura representación.

El Barroco supuso pues la teatralización del mundo, el triunfo del reino de lo artificial, de la fugacidad, de la desaparición, de lo efímero. En él se estableció el drama, las emociones, la exuberancia de la riqueza sensual, el destello dorado -que no el oro-, el fin de la perfección, un gusto por lo lúdico y la falsedad que no supuso más que una cosificación de la condición humana. "Todo arte Barroco está lleno de estremecimiento, del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser. La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo"⁵. La sensualidad de lo comprensible, la accesibilidad del cartón piedra que, sin embargo, supusieron un ataque radical a la experiencia real aceptando su carácter ruinoso de un arte terriblemente narrativo, ese tipo de narración que invadió la plástica cuyo fenómeno explicó tan bien Tom Wolfe en su ensayo *La palabra pintada*⁶. Esta pura representación supone una saturación visual que, tal y como defiende Lucas, establece que "su visión alegórica de la realidad insiste en la representación de la idea del mundo como un 'petrificado paisaje primordial'"⁷.

Uno Murillo como artista

Este es el singular contexto histórico, la experiencia exagerada de lo actual, desde el que revisamos la figura y obra de un autor tan poliédrico como fue Murillo, activo en una época histórica -entre 1600 y 1750- cuando convivieron en nuestra cultura Naturalismo, Clasicismo y Barroco como líneas generales de creación.

El artista es una de las figuras a quien le debemos en 1660 la fundación de la Academia de Dibujo de Sevilla, origen directo y emocional de nuestra Facultad de Bellas Artes cuyo cuerpo docente se reúne ahora, cuatrocientos años después de su nacimiento, para homenajear la labor de este autor. Desde la más variada heterogeneidad contemporánea y libertad creativa, formal o artística, el profesorado de la Universidad de Sevilla que transita hoy entre la docencia, la investigación y la creación actual propone una exposición colectiva que recupera el débito del legado del artista sevillano. Todo ello, sin olvidar un referente para nosotros, la muestra que tuvo lugar como *Homenaje a Murillo en el tricentenario de su muerte*, celebrado por nuestro profesorado en 1982, por lo que esta muestra no deja de ser también un recuerdo para aquellos artistas que formaban parte de la plantilla docente en aquellos años, algunos de ellos aún activos en nuestro centro.

El primer aspecto que no podríamos ignorar con respecto a su figura es que pocos han sido los autores tan tergiversados por el éxito popular como el artista sevillano, que pasó de la élite creativa europea a las latas de dulce de membrillo, sufriendo un juicio popular ausente de piedad que no hizo justicia a su intensidad creativa. Evidentemente, Murillo desarrolló una numerosa producción artística de temática religiosa que tuvo un gran calado en el imaginario social, pero su trascendencia artística va más allá del ámbito sacro. Se conoce que el artista fue muy reconocido en su ciudad natal⁸ por su carácter piadoso y por sus profundas convicciones católicas; de hecho, en ocasiones su leyenda le lleva a ser idealizado en lo que García Felguera⁹ denominó como una especie de “Superman cristiano”¹⁰.

Al margen de la rica producción sacra, Murillo desarrolló diversos géneros clásicos y encontró en otros temas nuevos esos valores ideales positivos que

⁸ La copla es definida por la Real Academia de la Lengua Española como “composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y por lo común sirve de letra en las canciones populares”. La presencia de Murillo es significativa en la letra de la copla “*Triniá*”, escrita por el compositor Rafael de León y Arias de Saavedra (1908-1982) que cuenta la historia de amor de un joven pintor que al visitar el Museo de Bellas Artes de Sevilla a diario para “copiar las maravillas de Murillo” queda prendado de una muchacha, cuya imagen se le antojaba al joven “como si fuera la Inmaculada”. La obra de Murillo aparece aquí popularmente como ideal inalcanzable de belleza y pureza idealizada.

⁹ GARCÍA, M^a d. Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1989. La autora analiza de un modo excelente los vaivenes y la trayectoria histórica de la fama de Murillo como artista, tanto en Europa como en su país.

¹⁰ GARCÍA, M^a d. Santos, *Op. Cit.*, p. 216.

¹¹ BROWN, J., *Murillo and his Drawings*, Princeton University Press, Princeton, 1976, p. 37: "Murillo's universe is uncomplicated by drama, heroics, pain or suffering. The result is an art of deliberate superficiality". Catálogo de exposición celebrada en The Art Museum of la Princeton University, del 12 de diciembre de 1976 al 30 de enero de 1977.

¹² Esta idea comenzó a modificarse con lecturas de textos como el de Gayo Plinio Segundo (Plinio el viejo 23-79) en su *Historia Natural* o de Francisco Pacheco (1564-1644) *Arte de la Pintura* (1649) cuando menciona que los clásicos griegos como Dionysius copiaban cosas cotidianas, como Zeuxis o Parrhasius. Así, se dieron autores plásticos que trataron la temática de género, cercanos a Murillo en el tiempo como Michelangelo Merisi de Caravaggio (1571-1610), Bernhard Keil (1624-1687), Antonio del Castillo (1616-1668). Posteriormente, su seguidor Pedro Núñez de Villavicencio (alrededor de 1635-1695).

le conmovían sus principios religiosos. Por ejemplo, el artista desarrolló una producción singular en retrato, al igual que exploró la temática mitológica con alegorías como la de las cuatro estaciones, donde los protagonistas de la iconografía son muchachos jóvenes, algo mayores y más idealizados que los niños de las escenas callejeras, unas alegorías paganas con cierta intención moralizante. No obstante, el ámbito de la infancia cotidiana sería, quizás, una de las aportaciones más originales del artista, al desarrollar una temática que le proporcionaría impacto internacional en Europa. En realidad, parece que en la obra concreta de personajes infantiles de Murillo se da un trasvase de significados, donde la producción de la esfera infantil sacra está dotada de un ligero toque 'humano' que acerca al Santo Infante a la conciencia de los fieles. Por el contrario, en las escenas de género infantiles paganas se adivina cierto candor propio del piadoso ideal religioso, lo que provoca personajes amables y encantadores a pesar de su baja condición social –lo que convertiría a Murillo en un cronista idealizador de su época, no en un narrador objetivo de un realismo social crudo que mira la miseria real infantil en aquella época de epidemias... -. De hecho, esta dulcificación ha sido acusada de "superficialidad"¹¹, ajena a la realidad de la tragedia.

Posiblemente, su simpatía con estos personajes, sea debido a varias circunstancias. Así, podría deberse a una condición personal de su propio carácter piadoso o a su condición de padre de familia numerosa. Igualmente, por una cuestión profesional podría responder a una tendencia de temática más popular que ya había iniciado el también sevillano Velázquez, asistiendo a una corriente renovada de reivindicación de temas cotidianos¹² en las artes. No olvidemos el interés expreso de particulares comerciantes europeos, como Nicolás Omazur, que estimularon al pintor en estos temas; influencia evidente por estar

la ciudad de Sevilla, como centro comercial, muy en contacto con otras regiones del norte de Europa (especialmente en los Países Bajos) con otros gustos artísticos. García Felguera¹³ indica que este entusiasmo de la clientela europea por la obra de género infantil pagano de Murillo se observa en dos hechos: uno, que el artista sea citado en lengua inglesa por primera vez (por John Evelyn el 21 de junio de 1696) y dos, que se le atribuyese al artista el retrato más antiguo de un inglés realizado por un español.

Sin duda, su valioso grupo de pintura infantil pagana, aunque no es excesivamente numeroso, sí es muy significativo por su importancia debido a que es precisamente esta pintura de género de Murillo la que le aporta un toque de modernidad a su obra: al retratar lo cotidiano -un tema tan presente incluso en el arte contemporáneo- dota a su producción de actualidad e intemporalidad artística. Esta elección de la niñez profana es especialmente significativa si tenemos en cuenta la temática dominante religiosa de un momento en el que el arte de su país estaba al servicio de la difusión de un rotundo dogma religioso y los temas ajenos a la Iglesia Católica eran considerados menores -y en ocasiones apenas tratados-. De este modo, las escenas de género, en todas sus variantes (paisajes, bodegones, escenas costumbristas) eran consideradas imágenes más vulgares por ser meras copias mundanas¹⁴ por lo que se asociaban a un rol secundario, evidentemente inferior a la grandiosidad moral innata de los temas sacros.

Señalemos que es evidente que para Murillo este grupo de escenas infantiles, no sacras, representaban su ideal emocional con respecto a los personajes, evitando así una fría descripción del tema, transmitiendo cercanía, respeto y simpatía. Esta recreación optimista de la despreocupación ingenua propia de la infancia le lleva a representar, en algunos de sus cuadros de niños, una de las expresiones humanas

¹³ GARCÍA, M^a d. Santos, *Op. Cit.*, pp. 36-37.

¹⁴ Aunque el concepto de *mimesis* no es unívoco, tanto Platón como Aristóteles, seguidos por muchos autores en la antigüedad, conectaron este concepto con el arte, reconociéndole a éste la función de la imitación (*mimesis*), representación o figuración. En rasgos generales, se puede decir que cuando Platón habla de un pintor que imita, quiere decir que este pintor pinta un cuadro figurativo que representa el objeto real que pinta; el pintor ofrece la apariencia sensible del objeto. Mientras que Aristóteles cuando dice que un poeta o dramaturgo imita algo, considera que presenta una ficción con el aspecto que tendría si fuera real.

¹⁵ Cfr., VALDIVIESO, E., *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*, Editorial Sílex, Madrid, 1991, p. 228.

¹⁶ Especialmente presente en *Einladung zum Argolla-Spiel (El juego de la argolla*, alrededor de 1670) en The Trustees of Dulwich Picture Gallery que representa una suave tentación infantil: el dilema moralizante entre el deber representado por el niño que está de pie con un cántaro y el disfrute personal del niño que está en el suelo jugando y propone la invitación.

menos captadas en pintura por su evidente dificultad plástica y psicológica: la risa¹⁵. De este modo la alegría, en general, es compañera habitual de estos niños protagonistas de su pintura de género. Encontramos varios ejemplos en la obra pictórica de Murillo en los que el protagonista está riendo: *Muchacho riendo* (alrededor de 1670) actualmente en The National Gallery de Londres; *El joven gallero* (alrededor 1655-1660) en colección privada de Madrid; el muchacho de *Vieja comiendo gachas con un niño y un perro* (1650-1660) en München, en la Sammlung Carstanjen; *Muchacho con perro* (alrededor de 1650-1655) en Staatliche Eremitage, St. Petersburg; el niño que está en el suelo de la obra *El juego de la argolla* (alrededor de 1670) en The Trustees of Dulwich Picture Gallery. También tenemos alguna protagonista femenina, como *La gallega de la moneda* (1645-1650) ubicado en el Museo de El Prado de Madrid o *La vendedora de frutas* (1650-1660) con una sonrisa más prudente. En este sentido, quizás tan sólo podría ser una excepción una de sus creaciones genuinas más antiguas que representa esta temática exclusiva infantil *Niño espulgándose* (alrededor de 1648) que actualmente se conserva en el Musée du Louvre, una pieza maestra cuyo protagonista parece envuelto en cierto halo melancólico de miseria cotidiana.

Otra de las peculiaridades de la obra de género infantil profano de Murillo con respecto a las representaciones infantiles sacras generales es conceptual. En las imágenes religiosas del Niño Jesús, raramente la figura está ocupando una autonomía independiente en el contenido, más bien suele formar parte de una narración superior. Sin embargo, en la mayoría de estas escenas de género de Murillo la infancia y su medio propio son protagonistas exclusivos, les acompaña tan sólo el juego¹⁶, la naturaleza o las risas. En la mayoría de las ocasiones están retratados solos, sin presencia adulta –*Niño espulgándose, Niños comien-*

do melón y uvas (alrededor de 1650), entre otros-, no suelen aparecer los padres, en todo caso personajes de edad avanzada que les acompañan, pero que no representan la autoridad ni el vínculo de la familia, como ocurre en *Cuatro figuras en un escalón* (alrededor de 1655-1660). Igualmente los niños ocupan espacios que son propios de la infancia callejera, ajena al espacio doméstico, lugares casi exclusivos de una infancia modesta: esquinas, ruinas, calles, siempre acogedoras y sin intenciones hostiles.

A propósito de esta contradicción entre la risa, el juego y la miseria señalaba Shklovski que “las pinturas nacen como los niños. Se conciben de manera alegre, alegre y desvergonzada. Después llegan con sufrimiento, el parto es doloroso, y viven amargamente por el resto de sus días”¹⁷. Posiblemente, la obra global de Murillo haya sufrido como pocas ese ‘resto de sus días’. No obstante, su pintura de género y su producción sacra estuvieron inmersas en esa estética Barroca cuya potencia actual mencionamos al principio de este texto. La mirada de Murillo, hoy, sería contemporánea. De hecho, podríamos afirmar que el maestro es contemporáneo y sus planteamientos creativos responden tanto a cuestiones sacras como paganas, a inquietudes creativas llenas de libertad como a principios clásicos compositivos más cercanos a la academia, con un lenguaje plástico que fue ganando gracia, ritmo, soltura y luminosidad con los años. Su legado y el de su época continúan inquietando a los autores más dispares en la actualidad, suponiendo un motor de creación en la contemporaneidad.

¹⁷ SHKLOVSKI, V., *Zoo o cartas de no amor*, Ático de los libros, Barcelona, 2010, p. 94.

Dos

El juego del Neobarroco. Las inquietudes del maestro Murillo en la creación actual

Señalaba Eugenio D’Ors, en su célebre texto *Lo*

¹⁸ D'ORS, E., *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁹ CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 12.

Barroco que este es un estilo de cultura, que renace, que inspira –incluso– sin copiarse servilmente. Por ello, no extrañaría que ese nuevo término al que se recurre, conocido como ‘Neobarroco’ desde que en 1972 Severo Sarduy lo estableciera, esté presente en el lenguaje estético a finales del siglo XX y principios del XXI. Murillo y su época continúan en la posmodernidad o *híper-modernidad* más reciente. Los telones o el trampantojo son nómadas y se han instalado –principalmente– en las pantallas. El no-estilo de lo feo, de lo excesivo, frívolo, dionisiaco o extraño se ha convertido en una categoría: “Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco. El espíritu barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez, *no sabe lo que quiere*”¹⁸. Toda una declaración de intenciones que no podría sintetizar mejor nuestra propia época, un eslogan ideal para resumir el fascinante estado del arte contemporáneo global.

La lista de autores actuales que tratarían aspectos estéticos o conceptuales insertados en la esencia del Barroco histórico, que estarían dentro de ese planteamiento conocido como Neobarroco de la que Calabrese establece toda una era temporal, resultaría interminable. El teórico lo plantea como una categoría espiritual o estética que se contrapone al ideal clásico en las artes, más allá del periodo histórico; sería una constante que reaparece, defendiendo al igual que D’Ors, que esta manifestación barroca es *meta-histórica*. Un aire de tiempo que supone “la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad”¹⁹.

Para percibir la fuerza de este fenómeno artístico no tendríamos más que pensar en la unidad neobarroca que supondrían numerosas *performances* que se celebran hoy en día, los nuevos altares o retablos

que pueden representar un gran número de las instalaciones que se exponen o bien mencionar que este planteamiento está vigente también en la creación cinematográfica²⁰ más reciente. Si habláramos, por ejemplo, de la filmografía de Peter Greenaway²¹ (1942) tendríamos que pensar que su estética e imaginario darían para dos Barrocos. La profesora Amparo Serrano de Haro, por su parte, considera que el neobarroco comienza en los ochenta cuando lo excéntrico, el *frikismo*, se instala en nuestra vida. Neobarroco, sería una nueva armonía de la que habla Deleuze, donde “esta unidad extensiva de las artes forma un teatro universal que transporta el aire y la tierra, e incluso el fuego y el agua. En él, las esculturas son los verdaderos personajes, y la ciudad es un decorado en el que los espectadores son ellos mismos imágenes pintadas o esculturas. El arte, en su totalidad, deviene *Socius*, espacio social público, poblado de bailarines barrocos”²². Es, precisamente, una de las piezas más recientes del imprescindible Jeff Koons (1955) titulada *Seated Ballerina* (2010-2015), que está protagonizada por una bailarina pulida y espejada, toda reflejo, en la que encontramos una de las creaciones actuales donde podemos disfrutar de la representación de lo efímero, de la experiencia de la ilusión, de las escenas teatralizadas. Por no mencionar su festivo *Baroque egg with bow* (1994-2008), rebotante de cinismo y humor.

Es ese trasvase histórico el que da lugar a obras abundantes de brío creativo y formales tan rotundas como la pieza *Balkan Baroque* que Marina Abramovic (1946) realizó en 1997 para la Bienal de Venecia. Organizado como tríptico, es una escalofriante pieza donde la denuncia, la carnalidad, la violencia o el ritual como proceso purificador resultan esenciales. A pesar de la tecnología como intermediaria en parte de la obra, la exuberante materialidad que supone los mil quinientos restos animales nos recuerda en cier-

²⁰ Cfr., LÓPEZ, F., *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

²¹ Cfr., *The Draughtsman's contract, Prospero's Books, The Pillow Book, Goltzius and the Pelican Company*, entre otras.

²² DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 157-159.

to sentido la naturaleza del *Buey desollado* (1655) de Rembrandt (1606-1669). Una teatralidad basada en la plasticidad orgánica y carnal que protagoniza también obras de gran escala como las magníficas *Flesh paintings* (2012) de Marc Quinn (1964) o su célebre *Blood self portrait* (1991, 1996, 2006) donde la escultura de su rostro está positivada con su propia sangre congelada. Quinn es un autor que, al margen de sus piezas en las que el compromiso social o ecológico es fundamental, también colabora con la empresa de lujo Dior, o explora del mismo modo lo grotesco en obras como sus esculturas lacadas *Buck & Allannah (Lifestyle)* o la dedicada a *Thomas Beatie*, realizadas en 2009.

No obstante, y asumiendo que esta presencia del Barroco en lo contemporáneo lo tratamos en este texto de un modo muy liviano, en una obligada superficie, si nos centramos en el caso concreto de las temáticas principales que planteó Murillo a lo largo de su vida -el tema sacro, el juego, la risa y la infancia pagana- podríamos señalar, de modo muy sucinto al menos, algunos autores que manifiestan estas inquietudes cuatrocientos años después, en pleno siglo XXI, en plena metamorfosis y distorsión contemporánea.

Así, la temática sacra –aún manteniendo las evidentes diferencias históricas, morales y formales- sigue siendo una inquietud en autores tan singulares como Damien Hirst (1965). A pesar de ser muy conocido por su celeberrimo cráneo *For the love of God* (2007) y por el amenazante tiburón en formol *Impossibility of Death in the Mind of Something Living* (1991), la temática específicamente sacra invadió parte de su obra a principios del siglo XXI. Nos referimos a algunas de sus piezas en formol como *Sacred Heart of Jesus* (2005), *The adoration* (2007), *Saint Sebastian, Exquisite Pain* (2007) o *The Golden Calf* (2008). En ellas, el discurso bíblico es protagonista. No importa que esas instalaciones estén realizadas con animales

reales en formol, enteros o por piezas, manipulados e incluso algo travestidos con oro como ocurre con el carnero. Ni que el acto de la adoración al niño esté representado con los elementos propios de una sala hospitalaria protagonizada por una incubadora. Su discurso es religioso, su época de creación es la actual y los productos utilizados son sanitarios o biológicos.

Calabrese explica a la perfección la necesidad del arte actual de cuestionarlo todo, de experimentar el exceso incluso en las temáticas más intocables históricamente como han sido las cuestiones sacras que Murillo trató con tanta delicadeza: “Épocas o zonas de la cultura en las que prevalece el gusto de establecer normas ‘perimetricas’ y otras en las que el placer o la necesidad es la de ensayar o romper las existentes. Justamente: la de tender al límite y experimentar el exceso. Al segundo tipo pertenece evidentemente la era (o el carácter cultural) que hemos denominado ‘neobarroco’”²³.

En cierto modo, la divinidad sigue siendo un espacio de creación y reflexión, nada inocuo. No tendríamos más que recordar cómo el artista actual puede pasar de ser un transmisor de la doctrina religiosa, de recrear los temas marianos desde el planteamiento de la fe como hizo Murillo hace cuatrocientos años a, en algunas ocasiones, invadir la propia iconografía sacra. Así, por ejemplo, la autora francesa Orlan (1947) ha ocupado un rol mariano en diversas creaciones plásticas a lo largo de su carrera profesional, desde piezas como *Re-incarnation of Saint Orlan* (1990) a performance como *Documentary Study: le drapé Baroque* en 1979. Unas visiones alegóricas contemporáneas que serían repetidas en *The Draped-the Baroque* (1983), *White virgins with plastic bubbles clouds* (1983), *Madonna garden* (1986) o *Madonna of the garage* en 1990. Una constante reseña a la condición mariana. Posiblemente, las dos series del año ochenta y tres sean estéticamente las más afines al

²³ CALABRESE, O., *Op. Cit.*, pp. 66-67.

²⁴ Cfr., GONZÁLEZ, A., *La primavera avanza. Antología*, "Entreacto", Visor Libros, Madrid, 2011, pp. 63-65.

planteamiento sacro e histórico del tema que tanto exploró Murillo.

Otro de los temas que Murillo puso sobre la mesa fue el juego como espacio en el que se inserta la infancia, el único entorno comunicativo que le permite al niño imponer sus reglas y hacer realidad su propio imaginario. Muestra de esta inquietud temática son las magníficas piezas *Dos niños jugando a los dados* (1670-1675), *Invitación al juego de la pelota en pala* (1670) o *Niños jugando a los dados* (1675-1680). Este aspecto lúdico sigue vigente en la creación contemporánea en múltiples –y en ocasiones contradictorias– manifestaciones, planteado desde el mundo infantil o bien desde el juego como práctica adulta.

Así, el mencionado Koons ha proyectado en la creación contemporánea elementos propios del juego infantil, elevando algunas de estas piezas a la categoría de iconos. Nos referimos, por ejemplo, en su dimensión más colosal a obras como *Ballon dog* (1994-2000), *Play-Doh* (cinco versiones únicas, 1994-2014) o a sus conjuntos de piezas creadas en aluminio policromado en las que personajes infantiles como Popeye, Piolín o Hook junto a elementos como los flotadores acuáticos infantiles protagonizan o invaden sus piezas; como plantea en *Moustache* (2003). Por no ignorar un par de temas cuya idiosincrasia estaría en el material genético del Barroco histórico. En general, lo carnavalesco, el juego, lo espectacular, la ficción y lo circense invade la trama del arte actual con tal profusión que sólo nos quedaría admirar con éxtasis la función, como si fuéramos protagonistas de una de las poesías de Ángel González²⁴; admiramos y esperamos aún conscientes del engaño. Por ejemplo, en el caso de Koons, la apariencia más embaucadora nos invade en esas piezas de falsa ligereza e inocencia guiada por los elementos representados como flotadores inflados o globos que, sin embargo, están contruidos en aluminio policromado.

Son numerosos los artistas que han tratado la propia dinámica del juego como planteamiento creativo, acercándolo en ocasiones al imaginario adulto. Koons lo hace al tratar el erotismo, que lo representó en su serie fotográfica conocida como *Made in Heaven* (1989), o bien a modo de guiño en sus esculturas de mármol, donde ese juego entre realidad y ficción lleva a la obra contemporánea a imitar perfectamente las formas estéticas clásicas. Así, otros autores y autoras crean jugando con el límite del exceso, con cierta violencia, con el erotismo, con el ritmo compositivo, la fugacidad, el éxtasis en la banalización o bien se sirven de la máscara como modo lúdico de comunicación y significación. Como maestra en este último aspecto tendríamos que citar a Cindy Sherman (1954). Emperatriz actual del disfraz, del 'autorretrato' como paisaje para el engaño y la ficción, el juego del yo en su dimensión arquetípica en sus series fotográficas son una explosión de artificio, ya desde sus primeras obras como *Untitled Films*, iniciadas a finales de los setenta del siglo pasado. En este aspecto, con un punto más radical, destacaría el llevado a cabo por la mencionada Orlan quien a base de cirugía plástica dentro de sus performances (*9th Surgery-Performance* en 1993 o *Successful Operation y Opera Surgery-Performance* en 1991) reelabora su identidad jugando con su propio cuerpo; un elemento que también distorsiona en sus series conocidas como *Self-hybridizations*. Un límite, el juego de la autorepresentación, que es la esencia creativa en los dibujos de Rinus van de Velde (1983) donde los autorretratos son ficcionales, tamizados por la invención, a pesar de usar como recurso la propia representación de la fisonomía del artista.

Un aspecto lúdico que también plantea en la actualidad, aunque centrado en una imaginería juvenil de mirada más festiva y elaborada, el fotógrafo Ryan McGinley (1977). De hecho, el autor explora en la

mayoría de sus piezas esa idea de inestabilidad, de laberinto, de desorden y caos propios de la juventud a través de la que registra el carácter festivo y despreocupado que tanto interesaba al Barroco. Pura banalidad, pura ligereza, que diría Lipovetsky. Un no-estilo que adoraba los fuegos artificiales, elemento que precisamente protagoniza algunas de las imágenes más atractivas de McGinley como *Fireworks* (2002), *Hysterical Fireworks* (2007), *William (Cotton Candy)* en 2013 o *Hand Out* el ritual de la fiesta; la juventud, placer y despreocupación sin fin como *Bathtub* u *Oliver (Shower)*, ambas de 2005. Aunque, si incidimos en la relación lúdica con el espectador, con las reglas del arte contemporáneo y con la historia en su ámbito más reciente, tendríamos que señalar la propuesta de uno de los autores más centrados en el juego y el guiño dirigido a todos los artífices de la comunidad artística. Nos referimos al citado Damien Hirst. El conjunto presentado en Venecia bajo el título de *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017), en el Palazzo Grassi y Punta Della Dogana, responde a un juego maduro que plantea la cuestión absoluta que centra gran parte de las inquietudes sociales o artísticas de hoy: qué es real, qué es ficción, qué entendemos por verdad o *post-verdad*.

Un tercer tema importante presente en la producción de Murillo sería la sonrisa o risa que se manifiesta en diversas significaciones que van desde un planteamiento piadoso, a comprensivo, cómplice, desconfiado o amable. Muestra de ello son piezas como *La gallega de la moneda* plena de una sonrisa directa, o el gesto de felicidad en *Niño asomado a la ventana* (1675) que, en *Muchacho con un perro* (1655-1660) se llena de complicidad y picardía hacia su compañero animal.

Del mismo modo, la presencia del Barroco y en especial de otro de los elementos propios de la idiosincrasia de Murillo –como sería esta sonrisa o risa-

en su categoría estética, que no histórica, podríamos reconocerla fácilmente en las piezas de Takashi Murakami (1962). Sus obras son una invasión plástica y escénica de elementos aparentemente frívolos, inocentes, divertidos, llenos de fiesta. Su *horror vacui* hace presente, no sin cierta zozobra, la dimensión más inquietante de estas formas. El gusto por el detalle y la repetición adquiere en Murakami una dimensión de tsunami visual. Sus flores, llenas de fantasía, en ocasiones aterran... ¿de qué se ríen en piezas como *Flowers in heaven* (2010)? Una pregunta que nos remite de nuevo a D'Ors: "El Barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido"²⁵. Un paraíso que nunca ha sido tan inalcanzable como ahora, ya que su espejismo nos rodea constantemente a través de medios de comunicación, publicidad o redes sociales. Es la tiranía de la risa como obligación vital.

²⁵ D'ORS, E., *Op. Cit.*, p. 35.

Una tiranía que parece centrar la obra del artista chino Yue Minjun (1962), en su modo más histérico, histriónico y aparentemente inocente a través de la representación caricaturesca de la carcajada, con la que el autor consigue transmitir en sus pinturas una crítica y desazón social sin igual. En ellas, son protagonistas procesos como la repetición (no sólo formal sino cromática) del autorretrato riendo hasta convertirlo en una imagen infinita, en el eco de su propio miedo o angustia; los ojos apretados y cerrados al exterior por un gesto que se podría acercar al del dolor. La risa siempre es un telón, y las suyas parecen risas desesperadas, nerviosas, cercanas al fin. Quizás, en este sentido, las figuras más inquietantes en las pinturas del maestro Murillo las observemos en algunos protagonistas que ocupan los últimos términos de fondo en el espacio pictórico que aparecen en algunas obras como *Mujeres en la ventana* (1670) y *Cuatro figuras en un escalón*. La primera, directamente, oculta su boca mientras que la segunda se de-

²⁶ No olvidemos que la novela picaresca surgió en España para tratar las aventuras de unos personajes –los “pícaros”- generalmente muchachos pertenecientes a una baja condición social pero muy astutos, ingeniosos y que llevaban una forma de vida aprovechada y tramposa. Estas aventuras siempre describen unos pasajes muy divertidos, aunque dejan al lector cierto sedimento cómico-amargo, ya que el ingenio que aplican es una forma de sobrevivir a circunstancias crueles que les imponen los señores a los que sirven o su vida cotidiana.

²⁷ Pensemos en autores como Cervantes con los jóvenes protagonistas de *Rinconete y Cortadillo* o *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646). Igualmente, *Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache: atalaya de la vida humana* (1599 la primera parte y en 1603 la segunda) de Mateo Alemán (1547-1614); *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda; Francisco de Quevedo Villegas (1580-1645) con su *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, exemplo de vagamundos y espejo de tacaños* o *El Buscón* (alrededor de 1604).

forma en una singular mueca.

Por último, no olvidemos que estos elementos temáticos –el juego y la risa- se dan en Murillo a través de una de las referencias más interesantes que abordó: la propia infancia pagana, insertada en lo cotidiano. Sus protagonistas, son en la mayoría de los casos pequeños golfillos de la calle, llenos de ternura, inocencia y picaresca²⁶. Es de recibo recordar que en su entorno histórico se está produciendo en literatura personajes memorables²⁷.

En la actualidad, esa infancia sigue siendo protagonista absoluta de una mirada artística que, en numerosas ocasiones, se sirve de la figura infantil para denunciar o criticar la violencia de sistemas políticos o sociales cuya agresividad se ceba con la sociedad civil en general. Podríamos pensar en primeras figuras de artistas internacionales, autores que irían desde el grafitero Banksy (1975, supuestamente) al beligerante artista chino Ai Weiwei (1957), pasando por el humor acidísimo de Maurizio Cattelan (1960) o la crudeza de los hermanos Jake y Dinos Chapman (1962/1966), entre otros muchos.

Es habitual que Banksy recurra a figuras infantiles en sus pintadas con graffiti. Niños y niñas que se enfrentan con su inocente actitud a escenas de guerra, hipocresía social o agresión económica. Sus protagonistas infantiles suelen aparecer acompañados de figuras del ejército, sosteniendo armas, trabajando ilegalmente, heridos por un sistema laboral infantil, asustados, pidiendo ayuda, sin futuro, denunciando mentiras políticas, siendo cacheados o llenos de curiosidad ante el espectáculo general que contemplan. Ellos representan en Banksy la magia, la mirada inocente y pura: son las víctimas. También son niños urbanos, callejeros que ocupan precisamente los diversos muros de la ciudad.

En este sentido de denuncia tendríamos que señalar la conmovedora intervención que llevó a cabo

en 2010 Ai Weiwei (1957) titulada *Remembering* en el Museum Haus der Kunst de Munich con 9000 mochilas de colores que compusieron el texto “ella vivió feliz en este mundo durante siete años”, en alusión a un comentario de la madre de una de las fallecidas en los terremotos de Sichuan. Una catástrofe protagonizada en su mayoría por niños ya que los edificios principales que se derrumbaron fueron las escuelas estatales, probablemente a causa de déficits de seguridad y calidad en sus construcciones. Una sensibilidad social que es habitual en el lenguaje discursivo del artista, tanto con la sociedad china o vinculado con otras tragedias con impacto en Europa, como es el caso de los refugiados sirios.

Por otro lado, la infancia cotidiana ha sido un elemento de creación en autores tan insurrectos como es Cattelan cuya mirada se articula desde la provocación. Así podríamos señalar alguna de sus obras centrada en figuras infantiles como fue la pieza que mostró en la *I Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla* (BIACS) celebrada el año 2004 con una gran polémica pública e institucional al mostrar en un espacio exterior la figura escultórica de un niño ahorcado. Una pieza artística que transmite reflexiones y sensaciones complejas, obras alejadas de la indiferencia o la amabilidad que también son protagonistas en las propuestas de autores como los hermanos Chapman. Sus dantescas *Tragic Anatomies* (1996), protagonizadas por niños y niñas de anatomías retorcidas, a modo de maniqués propios de escaparates comerciales cuyos miembros o genitales están distorsionados, deformados, cambiados de lugar. Cuerpos fusionados, desnudos en la mayoría de los casos salvo por calzar unas deportivas, figuras que ocupan espacios artificiales invadidos por una vegetación ideal que nos hace recordar la idea de paraíso. Un paraíso que –seguramente– esas figuras no han conocido ni van a conocer jamás.

²⁸ Cfr., LIPOVETSKY, G., *De la ligereza: hacia una civilización de lo ligero*, Anagrama, Barcelona, 2016.

En definitiva, podríamos afirmar que las inquietudes artísticas o temáticas que ya estaban en la producción profesional de Murillo siguen estando vigentes en las manifestaciones que se producen dentro de la dimensión artística actual, acercándose el maestro sevillano a una línea de producción más profunda y original que ha seguido vigente en la creación a lo largo de estos siglos. Su impacto y complejidad como artista parece ir más allá de la visión que, por lo general, se tiene de su obra en nuestro país.

Por ello, con toda esta complejidad, controversia, pasión y caos propios de una época evanescente y virtual como la nuestra celebramos desde el ámbito académico no sólo a una figura inigualable como fue Murillo, sino en cierto modo a toda su época. No es de extrañar que uno de los ensayos más apasionantes y recientes escritos por Lipovsky traten de la ligereza²⁸. En un sentido contrario a esta ligereza y a la velocidad desmesurada que normalmente nos ocupa a todos hoy, esta muestra tiene el objetivo claro de provocar un homenaje que favorece la unión de artistas muy dispares que compartimos las mismas preocupaciones docentes y las mismas complejidades profesionales. Unidos normalmente por nuestro alumnado, esta vez, nos une el maestro Murillo. Somos profesores y profesoras, pero también artistas que desarrollan su labor desde la libertad creativa. Así unidos, suponemos un conjunto de lo más heterogéneo que mira sin complejos tanto a la creación más clásica como a la más vanguardista, que no huye de las fronteras. La Universidad de Sevilla, a través de su Facultad de Bellas Artes, propone así un homenaje irrepetible a una figura malograda en algunos ámbitos del imaginario popular. Seguramente, Murillo estaría orgulloso de la labor de tradición e innovación que a día de hoy supone nuestro centro que ha encontrado una seña de identidad en la calidad formal, en la exquisitez del dibujo clásico o académi-

co pero también en una formación más innovadora y actual que mira de frente y sin complejos a las corrientes estéticas o las últimas manifestaciones artísticas. Como señala Deleuze, “Lo propio del Barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, lo propio del Barroco es *realizar* algo en la ilusión misma”²⁹. Todo ello, cuatrocientos años después.

²⁹ DELEUZE, G., *Op. Cit.*, p. 160.

Bibliografía

- BROWN, J., *Murillo and his Drawings*, Princeton University Press, Princeton, 1976.
- BYUNG-CHUL, H., *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Herder, Barcelona, 2015.
- *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013.
- CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999.
- DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.
- GARCÍA, M^a d. Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1989.
- GONZÁLEZ, A., *La primavera avanza. Antología, "Entreacto"*, Visor Libros, Madrid, 2011.
- HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte, volumen 2*, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1978.
- HAWKING, S., *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1988.
- LIPOVETSKY, G., *De la ligereza: hacia una civilización de lo ligero*, Anagrama, Barcelona, 2016.
- LÓPEZ, F., *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- LUCAS, A., *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filoso-*

fía de Walter Benjamin), Cuadernos de la Uned, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992.

SHKLOVSKI, V., *Zoo o cartas de no amor*, Ático de los libros, Barcelona, 2010.

VALDIVIESO, E., Murillo. *Sombras de la tierra, luces del cielo*, Editorial Sílex, Madrid, 1991.

WATZLAWICK P., KRIEG, P. (comps.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1994.

WOLFE, T., *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus feroz?*, Anagrama, Barcelona, 2010.