

FIGURAS RIDÍCULAS  
La pintura de género  
en la España del siglo XVII

GONZALO HERVÁS CRESPO

Imagen de cubierta: Bartolomé Esteban Murillo, *Joven galleo*.  
Hacia 1660. Óleo sobre lienzo, 54 × 40 cm. Madrid, Colección Abelló.

Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH)  
C/ Felipe IV, 12 – 28014 Madrid  
91 369 22 54  
www.cceh.es

© de la edición: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2024  
© del texto: Gonzalo Hervás Crespo, 2024  
© de las ilustraciones: ver Créditos fotográficos

Diseño de colección: Fernando Villaverde Ediciones, S.L.  
Diseño y realización de cubierta: PeiPe Diseño y Gestión, S.L.  
Maquetación: PeiPe Diseño y Gestión, S.L.  
Fotomecánica e impresión: Advantia Comunicación Gráfica, S.A.

ISBN: 978-84-18760-22-8  
Depósito legal: M-13980-2024  
Impreso en España – Printed in Spain

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra ([www.conlicencia.es](http://www.conlicencia.es); 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

# Introducción

**Q**u'on m'ôte ces magots!, cuentan que exclamó un disgustado Luis XIV al pasear por la galería de pintura flamenca propiedad de su ayuda de cámara, indicando su rechazo ante una estética que le producía un profundo desagrado<sup>1</sup>. Hemos de suponer que muchas de aquellas pinturas representarían pequeñas escenas de la vida cotidiana, interiores domésticos o tabernas, donde individuos de las clases populares fuman, beben, pelean o sencillamente se muestran sin disimulo. Resulta lógica esta inquietud del rey ante la súbita aparición de individuos vulgares y anónimos de carácter popular en el sacralizado arte occidental, y podemos percibirla como un presagio funesto si entendemos que, apenas un siglo después, el ajusticiamiento de uno de sus sucesores sería vitoreado con entusiasmo por personajes similares durante la Revolución francesa, cuando se cortase la cabeza a la divinidad, auténtico *axis mundi* del Antiguo Régimen.

Esta anécdota sirve para ilustrar el conflictivo encaje que la pintura de género mantuvo con las posiciones más conservadoras del entramado artístico del siglo XVII, así como con las estructuras de poder que facilitaban los cauces por los que circulaban influencias, modas y gustos estéticos. También ayuda a entender cómo con el tiempo se integró en el mundo del arte, aunque esto ocurrió varios siglos después, cuando la figura humana en su intrascendencia existencial acabase convertida en protagonista estético gracias a la progresiva ampliación de lo representable que se produjo al abrir el campo de lo «visualmente significativo»<sup>2</sup>. Con todo, no podemos afirmar que se trate de un tipo de pintura que en su momento suscitara un rechazo unánime, pues en muchos casos fue ampliamente aceptada, buscada y coleccionada. Además, no evolucionó igual en todas las escuelas de pintura occidental en la Edad Moderna, lo que pone de manifiesto su estrecha conexión con el contexto sociocultural, político y religioso de cada lugar.

# 1

## Lo cotidiano y lo bufonesco como fundamento del humor: una breve historia cultural de la risa en Occidente

### La risa y el humor en la Antigüedad grecolatina

#### *Teoría de la comedia en Platón y Aristóteles: ridículo y eutrapelia como construcción ético-social*

Los orígenes de una teoría de lo cómico pueden situarse en Platón y Aristóteles<sup>1</sup>. Cabe atribuirles una primera sistematización del pensamiento acerca de la comedia que bebe de reflexiones anteriores aunque no sea posible identificar en ellas ideas concretas sobre la materia. Lo que podemos calificar como teatro antes de Platón tiene unas connotaciones mitológicas, espirituales y religiosas que lo alejan de cualquier intento de catalogación contemporáneo. Conviene recordar, además, que el fenómeno de la risa resulta consustancial al hecho humano, al contrario que el humor, que es una construcción cultural sujeta a la época y el contexto. La risa, así entendida, resulta muy anterior a cualquier ordenación del hecho cómico, y es parte importante de los fenómenos rituales performativos que podemos vincular al origen de lo teatral y sus derivaciones posteriores, como el carnaval. De este modo, el mito como dispositivo simbólico para interpretar el mundo acaba convertido en materia literaria y se utiliza para explicar no sólo una teogonía, sino la propia vida humana como forma poética<sup>2</sup>.

Platón no desarrolla una línea de pensamiento tendente a una sistematización estética de los géneros narrativos, aunque en el marco de su teoría política aparecen conceptos clave en el devenir teórico occidental como el de mimesis. Dicha noción, que alude a la



2. *Máscara de esclavo para la comedia nueva.*  
300-30 a.C. Mármol, 31 × 26,5 × 29 cm.  
Atenas, Museo Arqueológico Nacional.



3. Harpo Marx en un fotograma de *Sopa de ganso (Duck Soup)*, de Leo McCarey. 1933.  
Paramount Pictures.

durante siglos un estigma que llega incluso a nuestros días. En este sentido, el testimonio de uno de los más grandes artistas españoles del siglo xx, Fernando Fernán Gómez, es muy esclarecedor. Cuenta en sus memorias el momento en que recogió la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes de manos del rey –el más emocionante de su vida, según él mismo reconocía– delante de un puñado de colegas que entendieron que aquella era una distinción colectiva que venía a desagrar tanto años de oprobio profesional: «El nieto del último rey de España estrecha la mano del hijo de la cómica, [...] se suponía que de aquel día en adelante [...] los cómicos pasaban a ser personas como las demás»<sup>9</sup>. A su vez, no hay que olvidar el sentido homenaje que el propio Fernán Gómez rindió a todos aquellos cómicos anónimos que recorrieron de manera errabunda y marginal –exactamente como señalaba Aristóteles– los pueblos de España durante el franquismo: «Nosotros no somos de ninguna parte, somos del camino [...] La gente necesita reír. Y nosotros les llevamos la risa»<sup>10</sup>.

Siguiendo con Aristóteles, sin duda la noción fundamental para este asunto que nos ha legado es la de ridículo, entendido como lo risible, lo que provoca la risa recurriendo a la fealdad: «La comedia es [...] imitación de hombres inferiores, pero no en toda la extensión del vicio, sino que lo risible es parte de lo feo. Pues lo risible es un defecto y una fealdad que no causa dolor ni ruina; así, sin ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y contrahecho sin dolor»<sup>11</sup> (figs. 2 y 3). No obstante, es difícil dotar estas palabras de un



11. Anónimo según Pieter Bruegel el Viejo, *El salvaje en la mascarada de Orson y Valentín*. 1566. Xilografía, 274 × 413 mm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art.

siete ediciones, llegando a contarse en vida de su autor cuarenta y dos. Al margen de sus múltiples capas, la obra tiene un punto jocoso y divertido, demostrando que es posible y hasta necesario abordar las cuestiones serias con sentido del humor. Según Erasmo, «tampoco hay nada más divertido que tratar los temas banales y ligeros de forma que parezca que no lo son»<sup>87</sup>, lo que tiene mucho de encomio paradójico, una figura retórica donde se elogian asuntos que en esencia provocan rechazo, resaltando la capacidad e ingenio del autor<sup>88</sup>. El libro fue interpretado como una burla —en muchos casos lo es— y la respuesta de Erasmo fue confesar que, en efecto, era una broma inocente, aunque no es del todo así: por el modo en que Erasmo planteó su obra, creo que convirtió a la locura misma en protagonista del relato, perfectamente incrustada así en la condición humana. La locura erasmiana, de una forma original, se aleja de la idea de pecado todavía más que la de Brant, ya que el holandés la sitúa en las antípodas de la sabiduría, como opuesta a ella. Si la sabiduría es la aspiración del espíritu, la locura es la de las pasiones y los instintos, quedando ambos conceptos contrapuestos, pero incluidos siempre dentro de la condición humana. De este modo, la locura presenta un carácter

## 2

# La aparición de la pintura de género en Europa

### **El origen de la pintura de género y su vinculación con lo cómico**

**E**n el capítulo anterior hemos trazado una historia cultural de la risa a través del tratamiento que recibió entre la Antigüedad clásica y la Edad Moderna, y cómo cada época trató de dotarla de significado y encaje social, certificando cómo evolucionó el concepto de comedia y cómo se rescataron de la Antigüedad las ideas necesarias para su sistematización estética en el siglo xvi —precisamente el que vio nacer aquello que denominamos pintura de género—, a lo largo del cual se vertebró la poética cómica, que también tuvo su reflejo en las artes plásticas.

La historia de la pintura, al menos hasta la llegada de la contemporaneidad, apenas ha reparado en la risa, ni siquiera en el humor, y durante muchos siglos el arte ha dado la espalda a una de las expresiones más características y definitorias del ser humano. Resulta lógico, si pensamos que la pintura occidental hasta casi la frontera de la modernidad cumplió sobre todo una función devocional y catequética, en muchos casos circunscrita al interior de los templos. No obstante, al margen de los espacios tradicionales hubo imágenes o expresiones culturales donde lo cómico y lo ridículo aparecían con libertad, y fue ése el marco visual donde pudo producirse una pintura de género independiente.

### ***Lo cotidiano desplazado: la pintura de género y la jerarquía de las artes***

Resulta imposible establecer con seguridad un origen concreto para la pintura de género en el arte occidental, pues no existe una obra que marcase un punto de inflexión o un



32. Atribuido al Maestro de las Medias Figuras Femeninas, *Tres mujeres tocando con un bufón*. Óleo sobre tabla, 63,5 × 89,5 cm. Colección particular.

representaciones durante el siglo XVI. Sin embargo, aunque la figura del bufón fue poco a poco abandonando la pintura, su papel como catalizador de la risa siguió vigente aun sin su presencia, ya que, al margen de las lecturas moralizantes, muchas obras presentan motivos vinculados a lo cómico-carnavalesco, y toda la fuerza distorsionadora del orden que representaba su figura, así como su capacidad para hacer visibles ciertos instintos primitivos, seguían estando latentes. Así, en la obra de Jan Sanders van Hemessen se repiten los interiores de tabernas y burdeles donde un alborozado grupo de mujeres trata de seducir a un hombre desplegando un amplio abanico de tentaciones. En casi todas ellas hay vino, sabrosos manjares, juegos de naipes y mujeres en actitud que indica cierta disponibilidad. Obviamente existe un componente crítico, pero, al no haber un correlato bíblico concreto, el contexto visual ofrece la única fuente posible para abordar las obras y multiplicar así la experiencia estética del espectador. En los Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique de Bruselas, el tema aparece en el *El hijo pródigo*<sup>35</sup>, donde ya no queda rastro alguno del loco de carnaval.



### 3

## La revolución del género en Flandes

### La configuración de un tiempo nuevo: Pieter Bruegel el Viejo

La aparición de Pieter Bruegel el Viejo supuso un avance cualitativo en algunas ideas que habían despuntado en la obra del Bosco sin acabar de brotar del todo, de modo que, si fuese necesario fijar el arranque conceptual del género costumbrista, sería Bruegel seguramente quien marcaría un punto de inflexión en la pintura europea, al menos en una forma de expresión de lo cotidiano donde «ya lo accesorio ha adquirido el estatus de lo esencial»<sup>1</sup>, pero para entender su pintura es necesario conocer el espacio donde se produjo. En el siglo XVI Amberes se convirtió en el epicentro de una nueva cultura de la imagen y en uno de los primeros mercados artísticos abiertos de Europa<sup>2</sup>. El triunfo de la pintura bosquista, gracias también a las posibilidades de difusión que ofrecía el grabado y al éxito de la estampa, impulsó nuevas formas de expresión a través de unas imágenes que generaron una inmensa demanda<sup>3</sup>. Esta forma de expresión gráfica empezó repitiendo ideas y conceptos heredados de la tradición para terminar desarrollando un código visual propio; a base de replicar los mismos diseños para abastecer al mercado, terminó generando un universo iconográfico inédito hasta entonces.

Es evidente que Bruegel reflexionó mucho sobre el mundo que le tocó vivir; así lo dejó plasmado en su pintura y especialmente en sus dibujos, exentos de idealización, en muchos casos visiones personales de la cotidianidad que le rodeaba, sujeta a sus leyes y a su orden natural<sup>4</sup>. Aunque resulta complicado acercarse a un artista de su talla<sup>5</sup>, aquí nos interesan ciertas ideas que nos permitan comprender el desarrollo de la pintura de género con el apoyo de algunas imágenes concretas. *El combate entre Don Carnal y Doña Cuaresma* (fig. 34)



38. Pieter Aertsen, *Puesto de carne*. 1551.  
Óleo sobre tabla, 123,1 × 149,8 cm. Uppsala Universitet.

desarrollo de la pintura de género. Aertsen retomó los esquemas compositivos ya vistos de interiores de tabernas o burdeles para trasladarlos al ámbito rural, con sus celebraciones festivas. En su caso, como en el de Jan Sanders van Hemessen, la estructura visual resulta mucho más compleja y denota el interés de Aertsen por la representación del espacio pictórico. En obras como *La danza del huevo* (1552)<sup>23</sup> y *Campesinos junto al fuego* (1556)<sup>24</sup> aparecen numerosos elementos que impulsan a leer los cuadros a través de los placeres con los que los protagonistas se solazan. En ellos se representan distintos excesos a través de personajes que disfrutaban de la comida y la bebida, de alegorías eróticas o incluso de otros grupos humanos que no quieren integrarse en lo festivo, haciendo hincapié en una voluntad de rechazo de lo placentero. Con todo, no dejan de resultar obras ambiguas donde, pese a un tono moralizante que resulta evidente, también se ofrecen modelos de comportamiento naturales en las fiestas populares, y cuya relevancia, aparte del asunto tratado, estriba en las innovadoras formas de construcción narrativa que la pintura de género permite.

## La pintura de género en el norte de Italia

### El grutesco y la desproporción: lo grotesco leonardesco

El nutrido corpus de imágenes que se conformó a lo largo del siglo XVI en Flandes tuvo un fructífero arraigo en Italia, donde se desarrolló de una manera extraordinaria, dando como resultado a finales de siglo un catálogo no muy extenso pero sí contundente de pintura ridícula. Estas escenas de mercados y cocinas no sólo constituyen también parte del origen del naturalismo caravaggiesco, sino que son a su vez los modelos que influirían más específicamente en los artistas españoles. Sin embargo, para llegar hasta las escenas de cocinas de Vincenzo Campi o Bartolomeo Passerotti es necesario tener en cuenta que el norte de Italia poseía ya una tradición cómica que aglutinaba teatro, literatura y pintura, por lo que las obras flamencas encontraron allí un terreno especialmente fértil para los asuntos de temática costumbrista y bufonesca. Podemos adelantar que las escenas de cocinas y mercados surgidas en Lombardía se transformaron en pinturas ridículas, gracias a la disolución del bufón en ellas.

Antes de abordar el porqué de dicha mutación en este espacio geográfico concreto, primero es necesario abrir el foco en términos generales a la cultura cómica italiana del momento. Desde inicios del siglo XVI, a raíz del descubrimiento de la *Domus Aurea* de Nerón en 1480, se generalizó un tipo de decoración denominada grutesca o *grottesca* y que derivó en el grotesco de filiación carnavalesca. Afianzados por el despegue del Humanismo, los motivos ornamentales inspirados en la Antigüedad se difundieron con rapidez por toda Europa hasta provocar «efervescencia y empacho»<sup>1</sup>, gracias a los modelos grabados a través de la estampa. El grutesco se relacionaba con lo imaginativo,



57. Vincenzo Campi, *Vendedora de aves*. Hacia 1580.  
Óleo sobre lienzo, 147 × 215 cm. Milán, Pinacoteca di Brera.



58. Vincenzo Campi, *Vendedora de frutas*. 1583.  
Óleo sobre lienzo, 141 × 216 cm. Colección particular.

## 5

# La posibilidad de una pintura de género en la España moderna

### **El camino hacia una plástica de lo ridículo: antecedentes bufonescos en la primera mitad del siglo XVI**

Para entender cómo encajan la teoría y la práctica de lo cómico-carnavalesco en España conviene detenerse un momento en la facilidad y la rapidez con que las novedades se incorporaban y se adaptaban en la Península, configurando un horizonte compartido con el resto de Europa. Prueba de ello son una serie de manifestaciones artísticas surgidas a principios del siglo XVI, y el concepto de locura entendido al modo erasmiano, es decir, la locura convertida en sujeto estético que favorece la aparición del agente del humor, puede servir de ejemplo.

### ***La llegada a España de la locura como concepto ético-literario***

Las derivaciones intelectuales y humanistas de las obras de Brant y Erasmo penetraron en España en los primeros años del siglo XVI. Aunque *La nave de los necios*, por ejemplo, no llegó a editarse en nuestro país, sí se publicó una versión similar, *La nave de los locos* (Burgos, 1499), de Josse Bade, latinizado como Jodocus Badius Ascensius. Se trata de un texto más grave que el de Brant<sup>1</sup>, pero también ilustrado con xilografías, lo que contribuyó a difundir desde muy temprano no sólo la propia idea literaria de la locura, sino la iconografía bufonesca que la acompañaba. Algo similar ocurre con el *Elogio* de Erasmo, pues, al margen de la penetración del credo erasmiano en España, su obra dio pie a distintas respuestas literarias que tomaron la estulticia como modelo epistemológico. En 1521 apareció en Valencia



69. Alonso de Escobar, *Bodegón de cocina presidido por un gato y el cocinero Donato Rufo*. 1615-1620. Óleo sobre lienzo, 103,2 × 165 cm. Madrid, Colección Abelló.

Aunque no aparecen exactamente los mismos objetos que en las obras anteriores, encontramos patrones similares, pero, de nuevo, muchos elementos son homólogos a los de las naturalezas muertas de principios de siglo, sobre todo en las atribuidas a Loarte; de ahí las filiaciones antiguas o con el esquivo pintor Alonso de Escobar, a quien William B. Jordan identifica con el Maestro de la colección Stirling Maxwell (activo en el primer tercio del siglo xvii), y que presenta elementos idénticos<sup>82</sup>. Quizá fuese este Alonso de Escobar un pintor que creara un modelo de éxito, con una obra que muestra una cocina pero cuyos presupuestos se alejan de lo ridículo.

En la Colección Abelló existe un cuadro suyo firmado donde figura un personaje singularizado: *Bodegón de cocina presidido por un gato y el cocinero Donato Rufo* (fig. 69). Dado que la inscripción del lienzo identifica al cocinero napolitano, nos encontramos ante un retrato. La ordenación espacial, la simetría y la calidad de los objetos apuntan a un artista de calidad muy superior a las obras ridículas arriba mencionadas, y cuyo despliegue también remite a Sánchez Cotán o alguno de sus copistas; o incluso a obras italianas como las de Jacopo Chimenti o da Empoli, cuyas composiciones guardan muchas similitudes con la primera naturaleza muerta española y que incluso tiene alguna obra

## 6

# El sistema de lo cómico en la España de los Siglos de Oro

Tras comprobar cómo las pinturas derivadas de un sistema basado en lo carnavalesco hicieron su entrada en el panorama coleccionista español hasta el punto de generar una respuesta vernácula, es el momento de analizar en qué medida tuvieron eco en el contexto social; o mejor dicho, si existía en nuestro país una cultura carnavalesca que permitiera vincular o relacionar lo ridículo o lo cómico-pictórico con un esquema de pensamiento análogo. De ese modo, podremos entender las obras desde una perspectiva más amplia que si nos limitásemos a estudiar las imágenes en sí o su presencia en los inventarios. Su existencia en la documentación es una certeza, pero apenas aporta datos sobre el diálogo que establecieron estas imágenes con la sociedad que las creó y convivió con ellas. Por tanto, es necesario comprobar cómo el fenómeno de lo festivo era entendido y visto en España, especialmente en las últimas décadas del siglo xvi y el primer cuarto del xvii, cuando este tipo de pintura desembarcó en nuestro país.

### **Trento y lo festivo-popular: la proscripción teatral**

Las ideas tridentinas encontraron en España un terreno fértil donde arraigar y expandirse; «Luz de Trento, espada de Roma», clamaba Menéndez Pelayo sobre el «ser de España», a propósito del complicado entendimiento entre tradición católica, nación y modernidad. Pero a finales del xvi, con los preceptos conciliares recién establecidos, fue España el lugar de Europa donde mayor peso tuvo la Contrarreforma, «cuyos decretos vertebraron la vida no sólo religiosa, sino también social y política del país»<sup>1</sup>. Así, es

Resulta paradigmático el caso del canónigo Francisco Pacheco, afamado latinista y poeta cuyo trabajo, en parte, estuvo vinculado a la catedral de Sevilla, donde fue promotor de varios programas iconográficos. De su producción literaria –bien ponderada por sus contemporáneos, aunque nos ha llegado poco– conocemos una sátira humanista, pero sobre todo un poema macarrónico indicativo de que el sentido de lo cómico estaba perfectamente establecido dentro del entramado cultural sevillano, incluso en las más altas esferas, y de que la obra de Folengo era bien conocida desde 1542<sup>18</sup>. El canónigo Pacheco, tío homónimo del maestro de Velázquez, es presencia habitual en la historiografía del artista, puesto que su autoridad intelectual se considera una fuente clasicista de la que el pintor bebió durante sus años de formación. Aunque está considerado un prototipo de gloria renacentista, es preciso atender también a su producción jocosa cargada de humor vulgar. Su *Macarronea*, redactada en 1565, es un largo poema escrito en latín macarrónico y comienza así: «Amigo lector, más amado para mí que una dulce gana de cagar, si tienes tiempo, leerías éstas con placer: quítate el sobrecejo y pon risueña tu frente. No ofrecemos éstas a los oídos de los teatinos»<sup>19</sup>.

El texto se enmarca en las pugnas literarias de aquella Sevilla, pues sus invectivas tienen como blanco lugares y personajes conocidos. El poema, *grosso modo*, narra cómo Lucifer, preso en el colegio de San Miguel –antaño propiedad del Cabildo y donde residían eclesiásticos vinculados con la catedral–, se escapa. En venganza, recurre a los servicios de tres prostitutas y, junto a Cupido transmutado en monaguillo, entra con ellas en la catedral para tentar a los castos canónigos. Los muy divertidos episodios narrados muestran la debilidad de la carne y cómo van sucumbiendo los religiosos, pero también el poder del amor sensual, capaz de vencer toda resistencia. Este breve resumen no hace justicia a una obra que despliega un verdadero arsenal de retórica burlesca apicarada de contenido erótico tremendamente explícito, pero me gustaría señalar la concomitancia con determinadas obras de género donde la fuerza de la tentación es el desencadenante de lo ridículo.

La narración se construye a través de un estilo carnavalesco que recuerda a imágenes como las de Jan Sanders van Hemessen o Frangipane, donde la naturaleza biológico-pulsional irrumpe para desmoronar cualquier retórica idealizante (véanse figs. 31 y 43). Incluso, podría parangonarse con *El amor victorioso* pintado por Caravaggio en 1602<sup>20</sup>, una escena ambigua con un tratamiento humorístico y socarrón de la conquista del amor, que en su sentido idealizado habían puesto de moda los poetas petrarquistas. Al amparo del *Omnia vincit Amor, et nos cedamus Amori* (el amor todo lo conquista, cedamos también nosotros al amor) de la égloga virgiliana, poetas, pintores y filósofos habían tratado la naturaleza dual del amor a lo largo del siglo XVI. En este último caso, donde se advierte una obvia deriva sexual, Caravaggio muy probablemente se fijó en Agostino Carracci, autor de un grabado de hacia 1595 titulado *Ogni cosa vince l'oro*<sup>21</sup>, quizá para ilustrar la



## Velázquez, pintor de género

### Velázquez y lo cómico: de la pintura ridícula a la pintura moderna

La personalidad artística de Velázquez en la representación de lo cotidiano es de una trascendencia abrumadora. Sin embargo, pese a que su obra profana se ha convertido en buena medida en un paradigma para establecer y definir las características propias de la escuela española en función de un supuesto realismo social, lo cierto es que sigue siendo un corpus poco comprendido y no demasiado estudiado. La pintura de género del sevillano encaja en el esquema hermenéutico que hemos planteado y conecta con el sistema cultural de lo cómico, cultivado de forma especial en la ciudad de Sevilla. En ese enclave privilegiado para la recepción y difusión de modelos plásticos muy novedosos, hubo también un extraordinario florecimiento de la literatura jocosa vinculada directamente al círculo de Velázquez, lo que le brindó la oportunidad de conocer y desarrollar una serie de asuntos que no sólo le permitieron explorar los límites de lo representable en sus obras de aprendizaje, sino que, en sus pinceles, suponen un tratado de lo cómico pintado: de lo ridículo a la superación de la propia noción aristotélica de la comedia. Nos fijaremos sobre todo en sus pinturas de género de la época sevillana, incluidos los bodegones con figuración religiosa, así como en *El triunfo de Baco*, pintado ya en Madrid.

Si lo normal es que todo artista comience su carrera con balbuceos o anclado en terreno estético seguro, el mero hecho de que Velázquez inaugurase la suya con una serie de obras vanguardistas es muy revelador de sus ideas artísticas. A la altura de 1617, esas primeras pinturas del sevillano todavía podían considerarse profundamente rompedoras.



101. Diego Velázquez, *Los tres músicos*. Hacia 1617-1618.  
Óleo sobre lienzo, 87 × 110 cm. Berlín, Gemäldegalerie, Staatliche Museen.

A pesar de que las pinturas de género tenían ya más de medio siglo, seguían sorprendiendo, despertando admiración y provocando comentarios, más si cabe en una ciudad como Sevilla, donde la naturaleza muerta aún no había comenzado su desarrollo<sup>1</sup>. Es evidente que Velázquez, ya desde sus comienzos, tenía la firme voluntad de abrazar una plástica nueva que le permitiera plantear un manifiesto estético, que es sin duda lo que representan sus primeras obras. La idea no es entrar aquí en interpretaciones individuales –aunque en ocasiones resulte inevitable–, sino proponer una estructura hermenéutica que dé sentido a todas estas obras en conjunto, atendiendo sobre todo al camino que siguió Velázquez para superar de forma paulatina lo ridículo y lo cómico, hasta llegar a un escenario artístico completamente nuevo que culmina en *El aguador de Sevilla*. La progresión artística es lógica e inherente a cualquier creador, pero es muy llamativo que las pinturas de género de Velázquez –aunque sólo dos de ellas están fechadas– puedan conformar una



116. Atribuido a Antonio Puga, *El reparto de sopa*. Hacia 1635-1640.  
Óleo sobre lienzo, 120,7 × 161,3 cm. Puerto Rico, Museo de Arte de Ponce.

incluye «una mondonguera vendiendo mondongo», precisamente el asunto representado en el cuadro que nos ocupa. De este modo, el grupo de obras recogidas en el inventario quedaría casi completo con la pintura de Puerto Rico. Además, no sólo en la enumeración de posesiones del duque aparece así denominada. En septiembre de 1641 comenzó la almoneda de los bienes antes inventariados y tasados, y en el documento conservado en el Archivo de Protocolos se registran las ventas de las pinturas. En una de ellas se lee: «Rematóse en don Juan de Velasco cinco bodegones, el uno un ciego tocando la guitarra, el otro un amolador, el otro un aceitero el otro una bodegonera y el otro un tabernero»<sup>83</sup>. Esto quiere decir que la serie se vendió completa, lo que abunda en la necesidad de entenderla hoy de forma conjunta, y también que efectivamente la obra de Puerto Rico representa un bodegón callejero como los que menciona la literatura periegrética: «Hay cocinas públicas en casi todas las esquinas de las calles. Son grandes pucheros que cuecen sobre trébedes»<sup>84</sup>.

No sabemos si estas obras son las que vio Ceán y ni siquiera tenemos certeza absoluta de que se trate de las que poseyó el duque de Aarschot. Creo que es poco posible lo primero, pero más que probable lo segundo; resulta demasiada casualidad que

## Murillo y la «otra» Sevilla

### Murillo y Velázquez

Si con Velázquez se abrió desde Sevilla la puerta a la representación de lo cómico-cotidiano en España con plena autonomía, Bartolomé Esteban Murillo cerró el siglo manteniendo y actualizando estos modelos en la misma ciudad, ejerciendo de puente con el arte posterior. Fue, eso sí, en una Sevilla distinta, herida de muerte por la terrible epidemia de peste sufrida en 1649, donde surgió el segundo gran maestro a nivel mundial. Murillo, el otro pilar del arte español del Siglo de Oro, retomó estos asuntos de una forma muy personal, y fue capaz de construir un catálogo de formas pictóricas realmente extraordinario. Con él ponemos el broche de oro a un género «inexistente» la España del siglo xvii.

Pese a su importancia, las escenas de género apenas se han analizado en profundidad y suelen ocupar una parte no demasiado extensa en las monografías generales sobre la producción murillesca, donde se consideran casi un añadido anecdótico<sup>1</sup>. No debemos olvidar, además, que la figura de Murillo se ha desvirtuado de manera reiterada, y a menudo ha llegado hasta nosotros convertida en simulacro. El conjunto de su obra, exprimida con fines comerciales y despojada de muchos de sus verdaderos valores, ha adquirido unos tintes muy alejados de su verdadera dimensión. La culpa es en parte de cierto conformismo histórico-artístico, que ha visto en él a un pintor completamente agotado en términos investigadores y, por lo tanto, «muerto», contaminado además por el lúgubre triunfalismo de la retórica franquista. Sin embargo, la realidad es más bien opuesta, y hay que agradecer el curso que en los últimos tiempos están tomando los estudios sobre su obra<sup>2</sup>.



132. Bartolomé Esteban Murillo, *Chico riéndose de una anciana*. Hacia 1650-1655.  
Óleo sobre lienzo, 147 × 107 cm. Gloucestershire, Dyrham Park.



Este libro se terminó de imprimir en 2024,  
375 años después de que Francisco Pacheco  
incluyese la expresión *figuras ridiculas*  
en su *Arte de la pintura*.