

ACERCA DEL COLOR EN MURILLO

María F. Guzmán Pérez
Rafael J. López Guzmán

Con motivo de la inauguración de la Exposición conmemorativa del III Centenario de la muerte de Bartolomé Esteban Murillo que en 1982 se pudo visitar en el Museo del Prado, muy oportunamente Francisco Calvo Serraller señalaba que nos encontrábamos “ante una oportunidad histórica de reventar un tópico y, sobre todo, gozar de la calidad de un extraordinario”.¹

Los avatares históricos han hecho de Murillo una de las figuras con más vaivenes en cuanto a su aceptación. Durante su vida gozó de merecida fama en su tierra e incluso en la corte donde fue llamado para ocupar el cargo de pintor del Rey, puesto que cortésmente rechazó alegando problemas referentes a su edad. A su muerte la fama sobrepasó las fronteras nacionales y en 1724 Antonio Palomino decía que “... fuera de España, se estima un cuadro de Murillo, más que uno de Tiziano, ni de Van Dick...”.²

Pero el exceso de valoración atendiendo más al gusto de una época que a pautas estéticas fueron a la vez la causa del hundimiento del mito Murillo; de forma, quizás inexplicable, su figura fue desacreditada pasando a ser considerado desde bien entrado el XIX hasta estos últimos años como un pintor dulzón y falto de carácter, pese al reconocimiento popular no coincidente con la crítica artística.

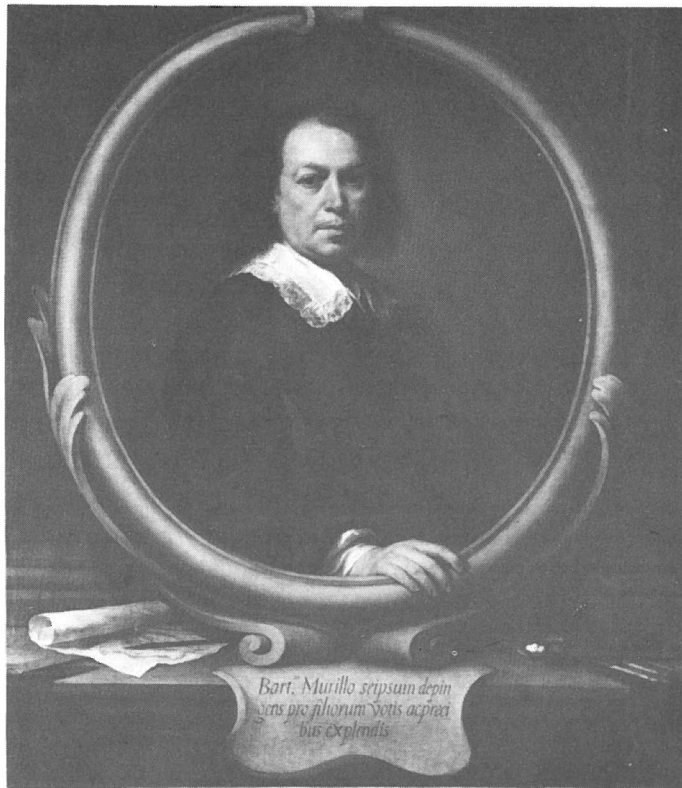
Por encima de las oscilaciones del gusto la conmemoración del III Centenario de la muerte de Murillo entendemos no tuvo más fin que desde posturas ideológicas objetivas comprender la obra de Murillo como una constante de valores pictóricos por encima de unos cumplimientos temáticos.

Por supuesto, los valores artísticos de Murillo son muchos y sería utópico desarrollarlos en el breve espacio de este texto. Las líneas que siguen no pretenden más que una pequeña reflexión, una aproximación al color en Murillo.

El valor de Murillo como colorista no es, desde luego, una consecución de la crítica reciente; ya Palomino en los primeros años del siglo XVIII lo situaba en la línea de Tiziano, Rubens, Van Dyck y Corregio, frente a aquellos pintores donde predominaba la línea, sin faltarle el colorido, como Miguel Ángel, Rafael o los Caracci.³

La paleta sevillana y por extensión la de Murillo ha sido corta en número de colores lo cual no hace, sino, acrecentar el mérito de la misma, no es buen colorista el que usa muchos colores sino el que es capaz de sacar partido a un margen pequeño de los mismos.

Cuando hacia 1670 realiza su “Autorretrato” por encargo expreso de sus hijos nos lega todo un discurso técnico simbolizado, por un lado, en la paleta situada en el ángulo inferior derecho donde aparecen los



Autorretrato.



Sagrada Familia del pajarito.

ACERCA DEL COLOR EN MURILLO



Josua van Belle.



Virgen con el Niño (Rijksmuseum-Amsterdam).

colores empleados en la ejecución de la obra: blanco de plomo, bermellón, carmín de Italia, ocre claro y oscuro, sombra de Venecia y negro hueso. Con esta gama estrecha nos resuelve este magnífico retrato que queda, por otro lado asentado en el dibujo representado en ese papel, lápiz y compás del ángulo inferior izquierdo. Efectivamente, Murillo, no escatimó esfuerzos en el empleo del dibujo tanto es así que sus bocetos están acabados, incluso firmados, y representan muy fielmente el resultado final que posteriormente encontramos en la pintura.

En el dibujo preparatorio que realiza para la obra “El Niño Jesús dormido sobre la cruz” están presentes todos los elementos de composición y de luz que después se reproducen, sin apenas variación, a gran escala en la pintura.

Haciendo un rápido recorrido por la gama cromática del pintor habría que destacar en primer lugar la tierra roja de Sevilla que usa prácticamente en todas sus pinturas e incluso en la preparación del fondo de la tela. El tierra de Sevilla es un óxido de hierro muy denso que funciona preferentemente de “lecho” como se puede apreciar en la obra “El sueño del patricio”, para ser posteriormente cubierto con carmín fluido o bermellón en los ropajes, dándole su textura final. Murillo usará el tierra de Sevilla en muchas ocasiones yuxtaponiéndose y reforzando al ocre ya sea como fondo (lo cual se puede apreciar en la “Virgen con el Niño” del Rijks Museum de Amsterdam), o bien, en “la Sagrada Familia del Pajarito” donde el ocre del manto queda sombreado con tonalidades tierra de Sevilla.

El blanco de plomo que Palomino llama albayalde⁴ es fundamental en Murillo, suele ser muy luminoso, muy preocupado por la relación de colores, el pintor llega a conseguir en la “Presentación de la Virgen en el Templo” que la figura central sea casi fluorescente con lo cual las líneas de fuerza dirigidas hacia el centro de interés quedan reforzadas por ese blanco que hace sobresalir la diminuta niña por encima de las majestuosas figuras del entorno. Igualmente, en la obra “Santo Tomás de Villanueva niño reparte su ropa” emplea el blanco como nota cromática que centra la composición y resalta el discurso religioso del cuadro.

Las matizaciones de este color son excesivamente variadas y ricas pasando de blancos muy fríos, como en el caso del retrato de “Josua Van Belle”, a blancos cálidos como el que encontramos en la “Santa Rufina” de Dallas, donde el blanco dorado de las cerámicas llega incluso a ponerse en contraste con el gélido blanco de las bocamangas; o bien, en la obra “San Bernardo y la Virgen” donde la calidez blanca del hábito de San Bernardo sirve, en definitiva, para situar y valorar la figura en un contexto donde la masa de color de la Virgen le restaría importancia. El proceso de dorar el blanco con ocre o sombra de Venecia llega a resultados tan exquisitos como el cordero y, por extensión, todo el entorno de “El Buen Pastor” del Museo del Prado.

El negro de hueso (formado a partir de tocino o de astas de venado o carnero quemado en lumbre fuerte, fue usado por Murillo fundamentalmente para matizar el blanco. En la “Inmaculada” de El Escorial los grises de la túnica de la Virgen quedan resueltos de esta manera; igualmente sucede en la “Inmaculada” de los Venerables. Algunas veces aparecen negros en grandes masas como es el caso del retrato de “D. Juan Antonio de Miranda y Ramirez de Vergara” donde la gran masa negra del hábito domina la casi totalidad del lienzo ligeramente matizada con tonos pardos y fríos; o bien, en el retrato de “Nicolas de Omazur” donde el negro matiza las carnaciones, configura las formas y resuelve el fondo, todo ello sin solución de continuidad.



El Buen Pastor.



Santa Rufina.

Para hablar del azul hay que detenerse en la grisalla o gris óptico que reforzado de blanco de densa pasta en las zonas de luz va a servir de “lecho” al azul que se superpone con pinceladas muy sueltas y fluidas, fundamentalmente en los mantos de las Inmaculadas. Los ejemplos serían numerosísimos, se pueden destacar: “La Virgen del Rosario con el Niño” del Museo del Louvre en la que el azul del manto deja entrever la grisalla sobre la que se apoya; igualmente, sucede en “La Virgen con el Niño” del Palacio Pitti.

Murillo emplea fundamentalmente el azul Índico y el lapislázuli, aunque presuponemos el uso del añil por su fácil adquisición frente al lapislázuli más caro y difícil de encontrar.

Dos veces encontramos prioritariamente en el maestro de Sevilla, el verde montaña y el verdacho. El verde montaña lo aplica en los fondos de forma similar a como Velázquez resuelve el fondo de “La Rendición de Breda” o de los retratos ecuestres y de cazadores. En Murillo es notable el fondo de “El Buen Pastor” donde los diferentes planos se consiguen a base de una mayor o menor intensificación del verde. Lo mismo sucede en la extraña composición de “Jacob pone las varas al ganado de Labán” composición donde el tema religioso se diluye para convertirse en una obra casi de género. El paisaje de esta pintura y del resto de la serie fue puesto de relieve por Palomino que recordaba una desagradable disputa entre el pintor que nos ocupa e Ignacio Iriarte, por la pretensión de una realización conjunta; se ponía en entredicho la capacitación de Murillo para resolver este tipo de composiciones, en fin, Murillo pintó el programa sin ayuda con lo cual demostraba que no sólo era un pintor religioso, abordando con maestría la problemática paisajista de las obras.⁵

En el retrato de “Don Antonio Hurtado de Salcedo” se aproxima al autor de “Las Meninas” no sólo en la solución del fondo con tonos verdes sino en la composición del tema. Sin duda, el repertorio de cazadores de Velázquez era una buena escuela incluso para Murillo, aparte de las inclinaciones personales del sufragante de la pintura.

El verde, también, se va a utilizar para matizar distintos colores como sucede en el “San Leandro” de la Catedral de Sevilla en que el verde montaña acompaña al negro para matizar el blanco en sus partes más cálidas; o bien, en el “Niño espulgándose” donde matiza los grises. A veces encontramos el verde sobre la grisalla como sucedía con el azul, es el caso de “La imposición de la casulla a San Ildefonso” donde la túnica del ángel se colorea mediante tintas de verde sobre gris óptico.

El verdacho más cálido que el verde montaña aparece fundamentalmente en la configuración de ropajes como vemos en la obra “La huida de Egipto” donde aparece enfriado con azul o, en “La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo” repitiendo la técnica del anterior.

Otras veces el verdacho del fondo como en el caso de “San Rodrigo” atempera la calidez de la figura central para lo que era necesario un fondo más encendido que lo que podría dar de sí el verde montaña, sustituyéndose, de esta forma, por verdacho.

El amarillo no fue un color muy usado por Murillo y cuando lo emplea suele encubrirlo como sucede en la figura lateral de “El regreso del hijo pródigo” donde aparece iluminando los ocre. Su empleo en estado puro de forma excepcional lo encontramos en los pomelos de la obra “Dos niños comiendo una tartera”, o los limones de los “Niños jugando a los dados”, o bien, en la mitra, báculo y galones de la casulla de “San Leandro” y “San Isidoro”.



Inmaculada Concepción de El Escorial.



Virgen del Rosario con el Niño (Museo del Louvre).

ACERCA DEL COLOR EN MURILLO

Importancia capital dentro de la gama cromática de Murillo tendría el ocre por los grandes espacios que de este color aparecen en sus obras. Aparte de ser utilizado en todas las carnaciones matizado con diversos colores como el tierra de Sevilla, carmín o negro, es utilizado en los ropajes como el de la figura lateral del “Regreso del hijo pródigo” que comentamos anteriormente. También se utiliza en los fondos, en la “Inmaculada Concepción” del Museo de Bellas Artes de Sevilla toda la escena destaca sobre un fondo ocre que se enfría en la parte inferior para paulatinamente dorarse a medida que sube y termina enrojeciéndose con tierra de Sevilla pero dejando un halo en torno a la Virgen, consiguiendo de esta forma una escala cromática que ayuda a configurar las líneas de movimiento del cuadro. La calidez del ocre ayuda a transmitir esos intereses de religiosidad, de persuasión, finalidad última de sus obras, los ejemplos son múltiples y véanse para ello la “Inmaculada Concepción de los Venerables”, “Las Santas Justa y Rufina”, “La Virgen con Niño y Santa Rosalía”, “El triunfo de la Eucaristía” o la “Virgen con el Niño” de Amsterdam.

El carmín superfino de Italia o de Francia como lo llama Palomino,⁷ no es excesivamente utilizado dado su alto coste. No obstante aparece en gran escala en el cortinaje que cuelga tras el retrato de “Josua Van Belle” o en el manto del padre en la obra del “Regreso del hijo pródigo”. A parte del uso del carmín en su cromatismo puro es importantísimo el violeta que se obtiene al combinarlo con azul ultramarino dando como resultado esas tonalidades finísimas que encontramos en la túnica de “El Buen Pastor”.

El bermellón suele aparecer en grandes espacios y poco matizado. Normalmente actúa como centro de atención dentro del cuadro como podemos apreciar en “San Juan y los fariseos” o el “Bautismo de Cristo”. En cambio, en la “Virgen con el Niño” del Museo del Prado, el bermellón es utilizado puro en las luces mientras que en las medias tintas presenta matizaciones de carmines enfriados con azul.

Por último, el sombra de Venecia lo utiliza, en general, para las penumbras apareciendo siempre subordinado a otro color y nunca, o en raras ocasiones, en estado puro.

Aparte del funcionamiento individual de cada color, estos no adquieren su fin último sino en relación con los demás, en vibración con el resto de los componentes cromáticos de la obra.

Para comprender el color dentro de su entorno habría que señalar tres aspectos importantes dentro de la obra de Murillo:

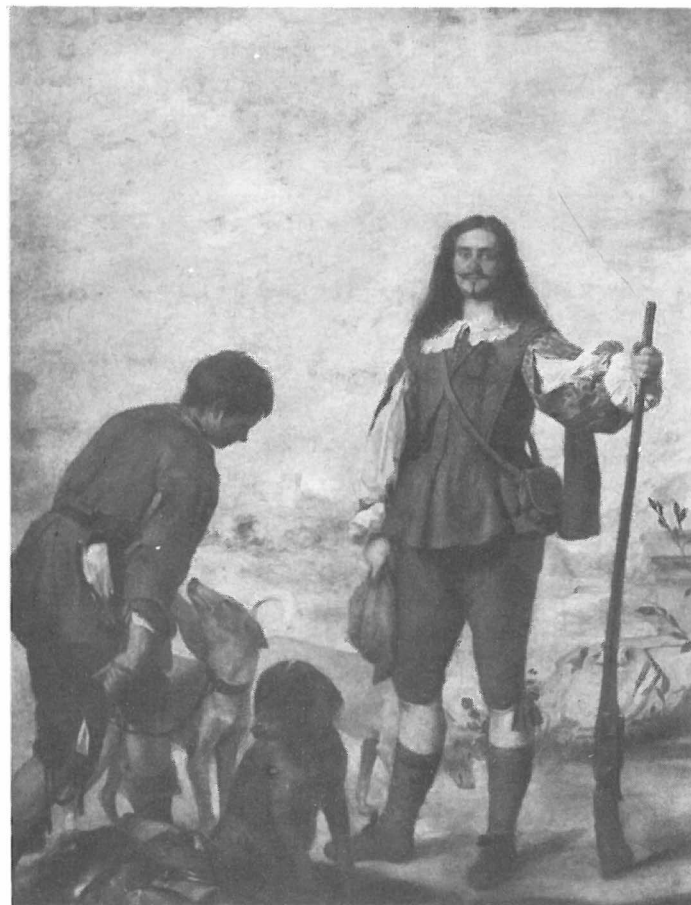
- 1.– La utilización de los tonos complementarios.
- 2.– El empleo de los pasajes de color.
- 3.– El uso de la veladura.

En cuanto al primer punto es destacable en Murillo la utilización de grandes masas de color en vibración convirtiéndose este aspecto cromático en elemento fundamental de la composición del cuadro. En el “Regreso del hijo pródigo” la figura del padre como centro de interés no sólo se vislumbra por el movimiento de los personajes sino que el color carmín de la túnica queda ponderado y potenciado por su complementario que aparece en los ropajes más internos y, en definitiva envuelve la atmósfera de la escena.

Quizás el ejemplo más claro donde aparece el contraste de los complementarios en grandes masas sea en “Santa Rufina”, retrato a lo divino que queda resuelto con el rojo y el verde. La gran masa roja del



Virgen con el Niño (Palazzo Pitti).



El cazador (retrato de Don Antonio Hurtado de Salcedo).



La huida a Egipto.



El regreso del hijo pródigo.

ACERCA DEL COLOR EN MURILLO

manto junto a los pequeños detalles de lazo y pulsera quedan realizados con el verde del vestido y el aire que en definitiva envuelve la composición.

De vital importancia para la unicidad del cuadro es el tema de los pasajes que ponen en relación y conjuntan los distintos elementos de la obra. “Las Santas Justa y Rufina” se instituyen en un claro discurso de este tema. Sobre un fondo encendido de ocres rojizos aparecen ambas figuras compuestas en base a dos colores con sus respectivos complementarios. Santa Justa de túnica violeta y manto dorado se sitúa frente al contraste del verde y rojo de Santa Rufina, el pasaje entre las dos grandes masas cromáticas se resuelve con una rosa (compuesto de óxido de hierro y albayalde) concretado en la figuración de la Giralda, que cumple la función de conjunción si la cual ambas figuras funcionarían como cuadros independientes.

La veladura es una constante de la práctica pictórica de Murillo, comienza pintando con un gran empaste para posteriormente utilizar velos que oscurecen, suavizan, matizan y definen los distintos planos y formas.

En la obra que lleva por título “Tres muchachos”, se advierte una gran veladura que ocupa todo el celaje pintada en su base con blancos y azules para velar posteriormente con sombras de Venecia que al intensificarlas en algunos puntos calientan la atmósfera y definen los distintos planos en profundidad.

Por otro lado, Murillo, va a utilizar la veladura para conseguir matices dentro de un mismo color. En la “Virgen con el Niño” del Palacio Pitti las dos grandes masas de azul y rojo consiguen su brillantez en base a una transparencia de un tono entero sobre una grisalla muy intensificada en blanco y muy empastada.

Estas breves notas no son más que un intento de valoración de un aspecto de la pintura del maestro, no tienen otra finalidad que resaltar esos recursos pictóricos para reivindicar el “status” de consumado colorista que sin duda merece.

NOTAS

1. Calvo Serraller, F.: *El redescubrimiento de Murillo en una exposición histórica*. “El País”, 9-10-82.
2. Palomino, A.: *El parnaso español pintoresco y laureado*. Pág. 1032. Madrid, Aguilar, 1947.
3. Palomino, A.: Ob. cit., pág. 1032.
4. Palomino, A.: *El Museo Pictórico y escala óptica*. Pág. 488. Madrid, Aguilar, 1947.
5. Palomino, A.: Ob. cit., pág. 489.
6. Palomino, A.: *El parnaso español pintoresco y laureado*. Pág. 1036.
7. Palomino, A.: *El Museo Pictórico y escala óptica*. Pág. 488.