

# MURILLO

## ANTE SU IV CENTENARIO

PERSPECTIVAS HISTORIOGRÁFICAS Y CULTURALES



ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL  
SEVILLA, DEL 19 AL 22 DE MARZO DE 2018

Dirección científica a cargo de  
Benito Navarrete Prieto



Sevilla, 2019

# Murillo y la lectura. Santa Ana enseñando a leer a la Virgen

Aurora Egido

Real Academia Española

La crítica de arte, como los títulos de los cuadros, no deja de ser un ejercicio de éckpraxis al pie de la obra en cuestión. Una «soltura», en el sentido clásico, dado que la pintura, poesía muda, se explica a través de las palabras que arrastran las imágenes. Durante el Renacimiento y el Barroco, la hermandad entre literatura y arte generó numerosos préstamos; pero no suele tenerse en cuenta el paralelismo que ofrece el paso de la idea y del concepto imaginado a la práctica literaria o artística. Recordemos que, en el *Orator*, Cicerón asignaba a la mimesis literaria un proceso similar al del arte, diciendo que «el ideal de la elocuencia perfecta lo vemos con el espíritu y buscamos con el oído su imagen» (Egido, 2012: 606). Todo ello implica la presencia de un ámbito conceptual, previo al argumento que lo desarrolle con palabras o imágenes, sin el cual difícilmente entenderemos las obras de aquella época<sup>1</sup>.

El hecho de que las ideas no fueran sino un reflejo de la idea divina, desde Zuccaro y Lomazzo a Vincencio Carducho, suponía un constante paso del diseño especulativo al práctico, que estaba siempre presente a la hora de darles forma (Egido: 2012, 604-618). En ese sentido, la idea o diseño interno tendía, en la literatura o en el arte, a configurarse de forma ejemplar. A juicio de Baltasar Gracián, la preeminencia de los conceptos se erigía por encima de la unión entre el ingenio y el arte que los engendrara, ofreciendo un sinfín de posibilidades al escritor y al artista (Egido: 2014). No en vano Murillo tenía en su biblioteca la edición del *Arte de ingenio* (1642) (Fernández López, 2002: 30, y Navarrete Prieto, 2017: Capítulo II), que le mostraba los infinitos recursos de la agudeza conceptual.

El secular parangón entre artes y letras no debe hacer sin embargo que las concibamos como semejantes, pues, desde Lessing, sabemos que el arte se mueve en el espacio y la literatura en el tiempo. Cualquier intento de hermanarlas lleva, como contrapartida, la evidencia de que sus medios y fines son distintos, aunque coincidan en temas, motivos y fuentes. Así ocurre con la tradición que está detrás del cuadro de Murillo sobre santa Ana enseñando a leer a la Virgen, donde el tema de la enseñanza y de la lectura femeninas se nos muestra en su doble espacio, terreno y divino, con todo su esplendor.

Como ha señalado Palma Martínez (2000: 215-240), el Renacimiento, a la zaga del Neoplatonismo, revalorizó la figura de la mu-

<sup>1</sup> El presente artículo es, en parte, complementario de otro anterior (Egido, 2017), a cuyo aparato crítico nos remitimos por razones de espacio.

jer, luego transformada por la Contrarreforma, que destacó en ella la *imbecillitas* y la *humilitas*. Ángel o demonio, en su imagen, se mezcló lo sagrado con lo profano, recreando, con las figuras de María y otras vírgenes y santas, el modelo de mujer, ya fuera en la mística nupcial y la erótica sublimada de las esposas de Cristo o en la casada perfecta, que sublimó el ámbito laborioso de la Sagrada Familia. Esta fue retratada numerosas veces en el contexto sevillano, como reflejan las pinturas de Pacheco y Zurbarán, al igual que san José, a quien Murillo pintó enseñando el camino de la vida a Jesús.

Lafuente Ferrari (1953: 204) y Fernández López (2002: 30), ya señalaron la vocación por la femineidad del pintor por excelencia de la Inmaculada, que, en el cuadro que comentamos, partiendo del arquetipo de Roelas y otros artistas, nos ofreció una Virgen lectora teñida de una suave melancolía. Murillo siguió en él una larga tradición hebrea en la que el aprendizaje de la lectura surgía en el ámbito de la casa, lo que conllevó una perspectiva educadora, que desarrollarían Luis Vives en *La instrucción de la mujer cristiana* y fray Luis de León en *La perfecta casada*.

Los estudios recientes han hecho hincapié en la imagen de la mujer lectora en la literatura y en el arte, mostrando la abundante presencia de santa Ana enseñando a leer a la Virgen, a veces junto al Niño Dios, o leyendo en el momento de la Anunciación (Carmona: 2003). Ello contribuyó, ya desde el siglo XIV, a la sacralización de la lectura y a la de una Virgen lectora en paralelo con los Evangelistas, san Bernardo, san Antonio, san Jerónimo, santo Tomás y otros santos. Ello supuso todo un cambio social en el Renacimiento, que conllevó la dignificación de la mujer, capaz de combinar las tareas propias de su sexo con la lectura. Por otro lado, el tema de la vida doméstica del niño pasó a la pintura barroca española, y particularmente a la sevillana, donde, como ha señalado Enrique Valdivieso (2012), adquirieron un gran protagonismo las figuras del niño Jesús y de la Virgen niña.

Al analizar el cuadro de Murillo, parece obligado encarecer el valor que el libro adquirió a partir del Renacimiento, sobre todo desde el momento en el que la imprenta lo hizo asequible a un público más amplio que el de su restricción manuscrita (Courcelles: 1998; y Courcelles y Val: 1999). Su valor simbólico ya había gozado de una amplia tradición literaria y artística a lo largo de la Edad Media, como demuestra su presencia en las artes plásticas, que recogieron la tradición bíblica y apocalíptica. Hablar de su poder remite indefectiblemente a la saga de los santos y santas que lo tuvieron como atributo.

En tan larga cadena, brilla con particular relieve la figura de santa Ana con un libro en la mano, junto a la de otras santas lectoras, como santa Rita de Casia, santa Otilia y santa Mónica, la madre de san Agustín. El número de santos cuya figura se vincula al libro ha sido bien catalogado por la crítica, teniendo uno de sus máximos exponentes en santa Teresa de Jesús, cuya imagen se popularizó considerablemente



Fig. 1 BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO  
 Santa Ana enseñando a leer  
 a la Virgen, ca. 1655.  
 Madrid, Museo Nacional del Prado.

tras los procesos de beatificación y canonización en 1614 y 1622 (Egido, 2016). De ahí la amplia difusión de su retrato en copias, estampas y libros que la ensalzaron como escritora por Europa y América.

En su *Libro de la Vida*, ella se autorretrató junto a la imagen de una madre que incitaba a sus hijos a la lectura, en curioso parangón con la figura de santa Ana enseñando a leer a la Virgen. La lectura y la escritura, para Teresa de Ahumada y para otras mujeres, pasaron, de ser un hecho peligroso y hasta condenable, a convertirse en un modo de redención, además de una manera de viajar con la imaginativa (Marín, 2010: 221-239). Convertido en símbolo de la fe, el libro estuvo secularmente ligado a santa Ana enseñando a leer a la Virgen. Una imagen que restringía la lectura al ámbito familiar femenino y que discurrió en paralelo con la de María enseñando a leer a su hijo, o con la tríada formada por todos ellos en idéntica actitud, como los pintó Leonardo da Vinci.

4 La idea, aplicable a toda Europa se puede comprobar en los datos aportados por Vila, 1991.

Para situar el tema en su reducto femenino, cabe recordar que la susodicha pareja lectora de la Virgen con su madre, proveniente de los Evangelios Apócrifos, tuvo una amplia repercusión en la literatura y en el arte religiosos de los siglos XVI y XVII, como demuestra la *La vida y excelencias & miraglos de santa Anna y de la gloriosa nuestra señora santa maria* (Sevilla, Pedro de Villalta, por Jacobo Cromberger, 1511) de Juan de Robles, que, a través de sus múltiples ediciones, se contraponía a la *Josefina* de Bernardino de Laredo y otras obras que encarecían la figura de un san José alejado del ámbito libresco (Civil, 2010)<sup>2</sup>.

La figura de la madre de la Virgen cobró un evidente interés entre la aristocracia europea, como muestra la obra del confesor de la infanta Isabel Clara Eugenia fray Andrés de Soto, en su *Libro de la vida y excelencias de la gloriosa Santa Ana* (Bruselas, Roger Velpio, 1607), donde destacaba su ilustre linaje, por descender de reyes, aunque practicara la pobreza voluntaria. De ese modo, santa Ana pasó a convertirse en un modelo de madre, gracias al cual su hija podía sentirse privilegiada.

Como ha señalado José Aragüés, los Santos Padres apelaron a la fuerza religiosa de la copia pictórica, pues, según dijo san Basilio:

«Del mismo modo que los pintores cuando pintan una imagen a partir de otra intentan, observando sin cesar los ejemplares, trasladar los trazos de éstos a su ejercicio artístico, así debe hacer quien se esfuerza por llegar a ser perfecto en todos los aspectos de la virtud, de modo que con frecuencia debe traer hacia los ojos el espíritu de la vida de los santos, como en una representación con acción y movimiento».<sup>3</sup>

2 Téngase en cuenta que santa Ana es patrona de la mujer trabajadora. José Fradejas (2005, 3 ss.), quien ha estudiado la genealogía de la Virgen, señaló que su culto se hizo popular desde la Edad Media a partir de Álvaro de Luna, Joan Roig de Corella, Juan de Robles, Diego Morjón y Valentina Pinelo, autora a la que volveremos y que Lola Luna (1996: 76, 99) ha situado en el contexto pictórico sevillano.

3 José Aragüés (1999: 27, 49 y 285) trata de la mimesis pictórica en paralelo con la literaria. Los ejemplos de María se incorporaron a los de los santos y al de Cristo, propiciando compilaciones de vidas ejemplares.

4 Pierre Civil (Redondo, 1994: 48-51) alude al ideal de buenas maneras representado por santa Ana y la Virgen refiriéndose al cuadro de Roelas sobre ambas y a la obra de fray Andrés de Soto, a la que nos referiremos. María es la verdadera maestra de la doncella, según Juan de la Cerda y Jaime Prades a finales del XVI, con referencias al *Flos Sanctorum* y otros tratados que la dibujaban morena y hermosa.

El asunto es capital, por lo que concierne a la susodicha unión entre literatura y artes plásticas en el ámbito religioso, como muestran los títulos de las prensas sevillanas de la época de Murillo (Álvarez, 2007: 277). En ese contexto, la figura de María se convirtió en un modelo para las doncellas de la época, que verían en la pintura toda una gama de actitudes, formas y visajes simbólicos a imitar. La mimesis no estaba exenta sin embargo de riesgos. El propio fray Juan de las Roelas en su *Hermosura corporal de la Madre de Dios* (Sevilla, Diego Pérez, 1621, 45), criticaba duramente a quienes la pintaran con vestidos de seda según las costumbres profanas<sup>4</sup>.

El caso de las mujeres lectoras y escritoras conformó, desde la Edad Media, una amplia serie literaria en la que el modelo imitable de la vida de Cristo se traslada al de la educación de María; bien entendido que la mujer escritora solía atribuir el mérito de su trabajo a la grandeza de Dios. Sin ahondar en un asunto tan desbordante en el que la lectura femenina se inclina tanto a favor como en contra de la libertad y autonomía de las mujeres, lo cierto es que el acto de leer adquiere un simbolismo de amplio espectro, gracias al cual, estas ingresan en un ámbito propio de varones y santos (Segura Graño: 1966).



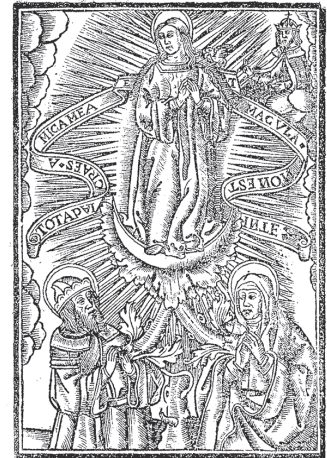
La imagen de la Virgen, con un libro en el regazo o sobre una mesa, aparece, desde el siglo XIII, a raíz de que san Alberto Magno la considerase maestra de las siete artes liberales (Fuente: 2011; y Borsari 2011). A este respecto, la impronta de los *Libros de horas*, auténticas oraciones pintadas, no debe ser desestimada al respecto. Sobre todo, tras el impulso que san Bernardo dio al culto de María, patente en esculturas, grafías, trazos y filacterias de todo tipo (Wieck, 1988)<sup>5</sup>. Extendidos por el sur de Italia, Castilla y Aragón, dichos manuscritos propiciaron un recitado silencioso o en voz alta que alimentaba una oración mental según el modelo de la Virgen, rivalizando más tarde con los impresos, que aumentaron su radio de acción gracias a la *devotio moderna* (Graña, 1994; y Green, 2007). El ejemplo representado por Isabel la Católica no debe ser olvidado respecto al realce del acto de leer en el ámbito femenino (Ruiz, 2004). Y, a favor de esa trayectoria vindicativa, las figuras de santa Ana y María sacralizaron la imagen de la dama lectora y el papel de maestra de sus hijos.

Isabel Beceiro (2007) ha situado el aprendizaje de la Virgen y del Niño durante su primera infancia a partir no solo de los Evangelios Apócrifos de la Natividad y del Proto-evangelio de Santiago del Pseudo Mateo, sino de la proliferación de tales imágenes a partir de *La leyenda dorada* de Jacobo de la Vorágine<sup>6</sup>. Se trata de un tema angular que alcanzaría más tarde tanto a la Leocadia cervantina de *Las dos doncellas*, que leía cédulas, como al retablo de Santa Ana en la catedral de Burgos, con cuarenta y cinco figuras femeninas portando un libro<sup>7</sup>.

En el cuadro que nos ocupa, es fundamental la tradición franciscana de la imagen de María lectora, cuya vida se fue acrisolando, desde la tradición hagiográfica, a través de libros, grabados, pinturas y esculturas que consagraban su imagen y la del Niño Jesús como lectores predispuestos a la meditación y a una vida interior que los enriquecía, al igual que ocurriera con santa Teresa y otros santos varones.

La influencia de los Evangelios Apócrifos en las leyendas doradas de los ciclos artísticos de la Virgen durante el románico y el gótico, o en los mencionados libros de horas, desde el siglo XIV, fue fundamental a la hora de difundir la historia de María, como ocurrió con *La vida de la Sacratísima Verge* de Miquel Peres, publicada en 1495 (Arromis, 2016: 97-139), que seguía el esquema hagiográfico ya iniciado con las vidas de Jesús. La obra fue reeditada numerosas veces en traducciones para monjas y mujeres en general, contando, en ocasiones, con el adorno de grabados, como la edición de Sevilla, por Juan Valera, en 1515.

Su éxito editorial fue completado con *La vida y excelencias de la sacratísima virgen María nuestra señora* (Valladolid, Francisco Fernández de Córdoba, 1546) de Francisco de Transmiera, a impulsos del resurgimiento de los susodichos Evangelios Apócrifos, que favorecieron sin duda, en la literatura y en el arte, la imagen de la natividad e infancia de la Virgen, así como la vida de sus progenitores san



**La vida y excelencias**  
de la sacratísima virgen María nuestra señora vista y examinada.  
Año de Francisco de Transmiera.  
Con Privilegio Imperial.

Fig. 2 FRANCISCO DE TRASMIERA  
*La vida y excelencias de la sacratísima virgen María nuestra señora*, Valladolid, en casa de Francisco Fernández de Córdoba, 1546. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

5 La moda, entre los siglos XIII y XVI, de los *Libros de horas* en la Corona de Castilla (Domínguez Rodríguez, 2000) impulsó el culto a María propiciado por san Bernardo, extendiéndose después a un público más amplio. S. R. Fischer (2003: 162) habla de la lectura silenciosa de esas obras, que contenían el oficio de la Virgen.

6 Sobre la recepción de los Evangelios Apócrifos en la Edad Media a través de la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine y del *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais y sus huellas posteriores, véase Aurelio de Santos (1963: 9 ss. y 245 ss.). Téngase en cuenta que la fiesta de santa Ana se consagra en 1584.

7 Para el modelo de santa Ana en la literatura y en el arte del Siglo de Oro, Lola Luna (1989: 91-103); y, para su vinculación con la Sagrada Familia, Marín (2011: 353) y Crisas (1997: 207-216).

Joaquín y santa Ana, a quien un ángel anunció su venida (Santos, 2001: 55 y 119). Dicha prefiguración convertía la figura angélica en algo consustancial a su existencia, como en este y otros cuadros de Murillo, donde el juego de las dos caras del tiempo, pasado y presente, reflejadas en la madre y la hija, deja entrever una proyección futura de carácter sacro, materializada por su presencia. No olvidemos además que los Evangelios Apócrifos decían que, durante su estancia en el templo hasta los catorce años, María tuvo trato diario con los ángeles (Santos, 2001: 55 y 119). Dicha relación implicaba además la sabiduría de la Virgen desde su niñez, en concomitancia con su hijo y con otros muchos santos, representantes del tópico *puer-senex*, presente en *La leyenda dorada* (Santiago de la Vorágine: 1989) y en las hagiografías (Gómez Moreno: 2008).

En el siglo XVI, ese tipo de imágenes se hicieron populares, pues muchos niños empezaron a leer el ABC a través de su madre. Ello fomentó un sinfín de grabados e ilustraciones, como los de la *Biblia pauperum*, lo que supondría un acicate pedagógico del libro. De ahí que las obras de Velázquez, Rubens, Roelas, Alonso Cano, Murillo, Juan Carreño o Zurbarán, dedicadas a la educación de María por parte de santa Ana, sean ejemplos de una amplísima serie pictórica, escultórica y literaria en la que la lectura en el seno del hogar, por parte de la madre, se sacralizó más allá de las labores caseras, que suelen aparecer en segundo término —caso del cuadro de Murillo— como un alegato contra la ociosidad (Fischer, 2003).

En este, el libro alcanza un sentido religioso, aunque ignoremos lo que está leyendo la Virgen, pero además se sitúa en un ámbito nobiliario, si tenemos en cuenta el linaje real de santa Ana encarecido desde san Juan Crisóstomo. Desde esa perspectiva, Murillo retrató con dignidad a la madre de María, que aparece al poco de salir del templo, cuando sus catorce años la predestinaban al matrimonio, pese a que ella había hecho voto de virginidad (Andrés de Soto, 1607: 19, 138 y 157), y vestida con las galas propias de una joven perteneciente a un estamento noble o de burguesía adinerada.

Junto a la proliferación de pinturas y esculturas sobre el tema, cabe constatar toda una propaganda de estampas e imágenes populares que cultivaron, en Europa y América, la figura de una Virgen lectora desde su niñez, que la salvaguardaba de las concomitancias de pecado inherentes a la de María Magdalena. No olvidemos además que las imágenes de María en la Anunciación elevarían el libro a misterio y dogma, por su presencia en el momento previo a la Concepción. De ahí que se recomendase a las mujeres la lectura de libros piadosos, aparte de la Epístola y del Evangelio antes de ir a misa (Cátedra y Rojo, 2003: 159 y 185). Desde la Edad Media, la lectura supuso todo un acicate de la escritura (Duby y Perrot, 1992: II, 49), lo que conformó una saga de mujeres escritoras con la pluma en la mano, incluida Teresa de Ávila, que serviría de modelo, como dijimos, a muchas otras.

El cuadro de Murillo, pintado hacia 1655, representa, en ese sentido, la culminación de una larga historia de vindicación femenina de la lectura, que se alejaba del ámbito conventual para integrarse en el seguro de la casa, donde se asumía de forma natural la fusión entre lo divino y lo humano. María se presenta en él como la gran mediadora entre Dios y los hombres al figurar en el acto de leer un libro, presidido por la imagen de unos ángeles que lo sacralizan ofreciendo una dimensión anagógica, que eleva la escena terrenal compuesta por ella y su madre.

Independientemente de que Murillo se inspirara o no en una estampa de Bolswert tomada de una pintura de Rubens conservada en el Museo de Amberes, lo cierto es que el pintor sevillano mezcló espacios y estilos, fundiendo lo celeste con lo terrestre y contrastando la imagen de una mujer cansada y cargada en años a la delicadeza de una joven niña que parece pertenecer a un estamento burgués o aristocrático de la época del pintor.

Enrique Valdivieso (2002 y 2012), que ha señalado la unión de lo divino con lo humano en la pintura de Murillo, mostró también en ella un alto grado de afectividad y de ternura en las figuras de la *Sagrada Familia del pajarito* y otras donde los visajes de la pobreza realzan la caridad y la misericordia. Sin entrar en el tema de la Magdalena Penitente con calavera y libro, propio de la Contrarreforma, que unió su imagen al tema de la *vanitas*, lo cierto es que el libro aparece unido, en Murillo, a las imágenes de otros santos, como san Antonio de Padua, san Jerónimo, san Bernardo y san Agustín, entre otros, recogiendo una tradición común a pintores como Juan de Juanes, Morales, Zurbarán o Alonso Cano.

La interpretación del tema pictórico de santa Ana y la Virgen tuvo sus detractores, como mostró Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (Sevilla, Simón Fajardo, 1649), cuando censuró a Juan de Roelas por haber roto las leyes del decoro, al pintar a «la Virgen arrodillada delante de su madre, leyendo en casi un misal, de treze a catorze años, con su túnica rosada y su manto azul sembrado de estrellas y corona imperial en la cabeza» (Pacheco, 2009: 582-583). En ese sentido, Murillo siguió el modelo de Roelas, pero despojándolo del exceso ornamental y humanizando la divinidad de María, como tantas veces hizo la literatura, siguiendo los *contrafacta* que Sebastián de Córdoba hizo de la poesía de Garcilaso. Con ello, el pintor no trató sino de actualizar un tema cristiano de largo alcance. Recordemos además que la ciudad de Sevilla se insertó en los modelos sociales de la Contrarreforma, que propiciaron todo un sistema de propaganda religiosa a través de las imágenes (Martínez-Burgos, 2000: 215-240).

La vida cristiana, como experiencia de imitación de la *Vita Christi*, hacía posible la inserción de la mujer, a través de la lectura, en el territorio del Niño Dios y de los santos padres y doctores, consagrando además el oficio materno de maestra (Criado, 2013). El ejemplo de sor Isabel de Villena fue también significativo, por su doble dedicación al



Fig. 3 SCHELTE A BOLSWERT, grabador, según una pintura de PETER PAUL RUBENS *La educación de la Virgen, con santa Ana y la Virgen leyendo*, ca. 1630-1654. Nueva York, *The Metropolitan Museum of Art*, *The Elisha Whittelsey Collection*.



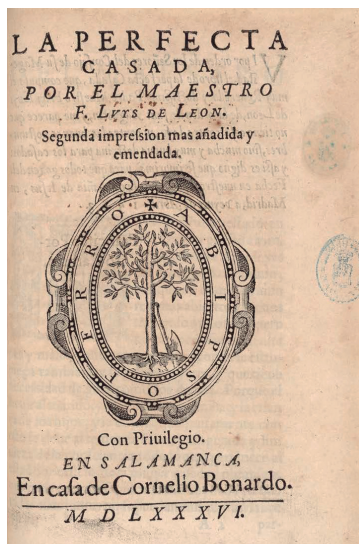


Fig. 4 FRAY LUIS DE LEÓN  
La perfecta casada, Salamanca,  
en casa de Cornelio Bonardo, 1586.  
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

bordado y a una obra literaria que tiene mucho de pictórica, siguiendo el método franciscano de editar por imágenes, luego impulsado por la susodicha *devotio moderna* (Hauf, 2006: 394). De ahí surgieron las tablas de devoción destinadas a los hogares, que reflejaban la vida modesta de la Sagrada Familia a través de una pintura devocional doméstica de carácter contemplativo, hecha a impulsos del *affectus* promovido por san Buenaventura a través del arte (Mattoso e Iparagirre, 1969).

El libro sustentado por santa Ana en el cuadro de Murillo, más allá de las bibliotecas de mujeres, representa ese primer paso en el que la madre adoctrinaba y enseñaba a leer a los hijos dentro de un largo proceso de ascensión social (Cátedra y Rojo, 2003: 13-28). Claro que, en esa época, al margen de las obras de ficción, censuradas en buena parte, se recomendaban las lecturas espirituales, como las *Epístolas* de san Jerónimo, las obras de san Agustín, Bernardino de Laredo, fray Luis de Granada, Angela de Foligno, Santa Catalina y *Flos Sanctorum* (Cátedra y Rojo, 2003: 13, 43 y Capítulo III).

Cabe recordar, por otro lado, que la madre de Murillo se llamaba María y que su hija Francisca, sorda de nacimiento, profesó en el convento de la Madre de Dios; extremo, este, que engarza con la meditación silenciosa, propiciada por la orden franciscana. Haber quedado huérfano y haber recibido clases de pintura, a edad temprana, de su maestro y pariente Juan del Castillo (Valdivieso, 2012), que lo introdujo en la pintura infantil, no dejan de ser datos a tener en cuenta respecto a la concatenación entre arte y vida en la pintura de Murillo. Sobre todo, cuando la retórica de los afectos impregna, aunque con cierta contención, el cuadro de santa Ana enseñando a leer o mejor, diríamos, a comentar un libro a su hija.

Murillo recogió sin duda la tradición de *La perfecta casada* de fray Luis, que se inspiró en san Ambrosio, san Agustín, Luis Vives, Álvaro de Luna y Martín de Córdoba, para quien las mujeres, por ricas y nobles que fueran, debían trabajar y ser hacendosas (Fray Luis de León, 1991: Capítulo IV). El cestillo que acompaña a santa Ana y la Virgen, en este y otros cuadros de Murillo, expresa a las claras un simbolismo luisiano que se extiende no solo al huso y a la rueca, sino al vestido honesto y a la falta de afeites de santa Ana. A juicio del agustino, esta debía aparecer sin rizos ni cabellos teñidos, sin los ojos pintados y sin lucir oro ni alhajas como hacían las malas mujeres, sino «vestida de seda de bondad, Holanda de santidad, púrpura de castidad y pureza» (Fray Luis de León, 1991: 327). Santa Ana refleja además cuanto suponían el retiro y el silencio de la casa, propicios para la cría y enseñanza de los hijos en las virtudes de piedad, dulzura, aviso, modestia y buen saber; extremos que, en buena parte, se reflejan en el cuadro de Murillo, aunque con una interpretación propia del Barroco, que buscaba los efectos sensoriales y el adorno, lejos ya de la contención renacentista.

El tema de la Virgen niña contrastaba con el de una infancia preterida que resurgió literariamente con el *Lazarillo* y los niños tullidos

o pobres de Ribera, Velázquez o el propio Murillo (Borrás, 2006: 49). En el cuadro que nos ocupa, se trata de una infancia sublimada y elevada a lo divino, dentro de un ámbito arquitectónico de carácter sublime, que sin embargo muestra los rasgos de una cotidianeidad noble y decorosa a la que todos podían aspirar idealmente. Su distancia respecto al modelo de Roelas (Valivieso, 1978: 89) es a todas luces evidente. Y no me refiero solo a la mayor intensidad teatral del primero y a su inserción de lo divino a través del dominio del color púrpura, sino a la economía de Murillo a la hora de reducir adornos y símbolos, incluido el libro leído por la Virgen o el cestillo de la costura. Por no hablar de su huida respecto a la carga de orfebrería en la pintura de Roelas, patente en la corona, el anillo, la túnica y el manto de María.

Murillo trató de convertir el rompimiento de gloria en un anuncio del futuro que esperaba a la Virgen niña, al hacer que la banda rosa y el perfil azul de las alas angélicas coincidieran con los colores simbólicos de su vestimenta, mientras mira y escucha atentamente las explicaciones de su madre respecto a un texto fijado por el dedo índice de la niña sobre un libro en octavo. Se trata sin duda de un cuadro lleno de delicadeza y resortes sensoriales en el que la vista, el oído y el tacto se unen al movimiento de los ángeles a punto de colocar sobre la cabeza de la Virgen una corona de flores naturales.

Murillo recogió sin duda los conceptos y la idea de la santidad femenina, esbozados bajo especies de castidad y belleza con el paradigma de María en *La perfecta casada* de fray Luis, y que se acompañaban con los de ingeniosidad y ciencia infusa. Con ello mostró el triunfo de la batalla entre la rueca y la pluma en la figura de una niña que aprendió a leer las Escrituras en el templo, luego prolongadas con la educación recibida por santa Ana.

Los conceptos representados por este y otros cuadros de Murillo culminarían más tarde con las ideas que Antonio Palomino expresaría en *El museo pictórico y escala óptica* (1795: 3 y 11), cuando habló de un Dios pintor y de los «Prenuncios de la pintura en las obras divinas», mostrando, como Aristóteles y santo Tomás, una teoría de la imagen basada en una teología artística. No olvidemos que, para Palomino, la gloria de la pintura consistía «en ser con singularidad hija del divino aliento». Esa divinidad le confería un carácter metafísico que la convertía en compendio de las artes liberales y «sciencia arquitectónica». Basándose en Calderón (Palomino, 1795: 137) y otros autores, Palomino concebía la pintura como muda historia, libro abierto, escritura silenciosa, idioma universal y lenguaje angélico e inmortal. Y esa y no otra había sido la aspiración de Murillo, «el Vandic español», un «dulcísimo pintor», cuyas obras lograron, especialmente en Sevilla, estimación y riqueza, según dice el *Museo pictórico*.

El genio de Murillo consiguió domesticar lo divino y divinizar lo humano para hacer posible que los ángeles formaran parte de un cuadro en el que la arquitectura se unía a la pintura dentro de un ámbi-

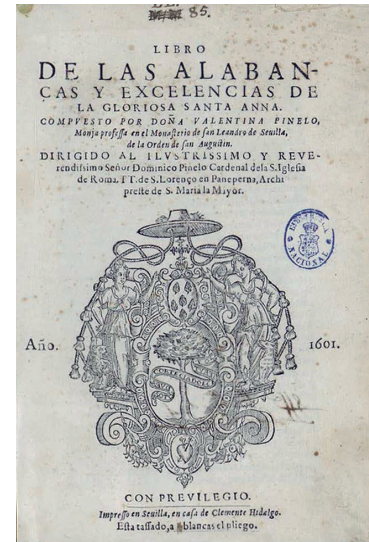


Fig. 5 VALENTINA PINELO  
Libro de las alabanzas y excelencias  
de la Gloriosa Santa Anna, Sevilla,  
en casa de Clemente Hidalgo, 1601.  
Madrid, Biblioteca Nacional de España.

to sublimado y a la vez cotidiano. No olvidemos además que, en la onomástica femenina de Sevilla, como en la del resto de España y del Nuevo Mundo, los nombres de Ana y María destacaban por antonomasia sobre el resto.

Por otra parte, este y otros cuadros no se explican sin la devoción mariana que surgió en 1613 en torno al debate sobre la Inmaculada Concepción y a cuanto Sevilla supuso en el proceso, prolongando la devoción mariana durante siglos (Felices de Cáceres, 2016). Razón, esta, por la que Murillo se convertiría, para sus conciudadanos, en adalid cristiano y vencedor de la «Musa pagana», según los poetas que tejieron en el siglo XIX una corona en su honor (AA. VV., 1863).

Su pintura refleja a la perfección cuanto la literatura y el arte habían expresado sobre la dulcedumbre de María al amparo del dulce nombre de Jesús, pero también de esa otra dulzura poética de la segunda parte del siglo XVII que anunciaba ya la estética de Meléndez Valdés. Prefiguración literaria, que también se dio en la pintura rococó, alejada de la tensión barroca y proclive a manifestar las acciones sin dramatismo. Quien pintó en 1600 el Nacimiento de la Virgen para la catedral de Sevilla como una escena doméstica, fue más tarde capaz de hacerlo con las figuras de santa Ana, la Virgen y los ángeles, o la de san José con el Niño, de modo que los espectadores las sintieran tan cercanas y suyas como las de los pícaros y niños que expresaban a nueva luz la dignidad artística de la miseria.

El cuadro de santa Ana y de su hija pintado por Murillo es, en sí mismo, epítome de una tradición artística y literaria de siglos, que tuvo en Sevilla uno de sus máximos exponentes. Bastará recordar al respecto la amplia exégesis de la monja agustina del convento de San Leandro Valentina Pinelo en su *Libro de las alabanzas y excelencias de la gloriosa Santa Ana* (Sevilla, Clemente Hidalgo, 1601). Pero el ingenio de Murillo supo añadir savia nueva a un tema ya consolidado, logrando, sobre el lienzo, una lección temporal en la que el pasado, el presente y el futuro se miran frente a frente como lo hacen la Virgen María con su madre bajo las figuras de unos ángeles que tenían, ya desde su étimo, la función de ser mensajeros divinos, anunciando lo que todavía estaba por venir.