

*Huye luego, lexos y largo tiempo*<sup>1</sup>  
**La pintura de niños de Murillo y la peste de  
Sevilla de 1649**

*Huye luego, lexos y largo tiempo*  
The Murillo childhood painting's and the Seville  
plague of 1649

---

Gonzalo HERVÁS  
*Universidad Complutense de Madrid*

Recibido: 29-X-2014 / Aceptado: 21-IV-2015

**RESUMEN:** Este artículo está dedicado a estudiar la serie de los niños de Murillo en relación con la epidemia de peste que asoló la ciudad de Sevilla en 1649, haciendo especial hincapié en la posible influencia de la enfermedad dentro de la concepción y representación de dichas obras.

*Palabras clave:* Niños, Murillo, Sevilla, Siglo XVII, Peste.

**ABSTRACT:** This article is meant to study the series of children painted by Murillo in their relation with the plague that devastated the city of Seville in 1649. Deep emphasis will be put on the influence that the disease may have had when conceiving and representing those works.

*Key words:* Childrens, Murillo, Sevilla, 17th century, Plague.

“Al fin vosotros, pestes o contagio-  
sos, sus alcahuetes, quitaosme de delante

---

<sup>1</sup> Proverbio castellano, difundido durante el renacimiento por Antonio de Cartagena, “Huir de la pestilencia con tres eles es prudencia: luego, lexos y luengo tiempo”. Probablemente tomado de una locución latina clásica: “*Cito, longe fugeas et tarde redeas*”. F.J. PUERTO SARMIENTO, *Los remedios contra la peste negra*, Madrid, 2013, p. 35.

que no haceis cosa a derechas, pues solo las habeis con los pobres desdichados y desvalidos, no atreviendoo a los ricos y poderosos, que todos ellos se escapan con aquellas tres alas de las tres eles, luego, lejos y largo tiempo; esto es, luego en el huir, lejos en el vivir, y largo tiempo en el volver”

Baltasar Gracián, *El Criticón* (1651)

La crisis generalizada que a lo largo de la década de los cuarenta del siglo XVII se fue extendiendo por toda España, tuvo sin embargo a fines del periodo consecuencias mucho más dramáticas en el levante y sur de la península. Estos espacios geográficos en estrecho contacto con el comercio mediterráneo, se vieron afectados por la terrible epidemia de peste que atacó con virulencia la zona levantina y el reino de Aragón, y que después se desplazaría hacia Andalucía<sup>2</sup>. En la primavera del año 1649 la enfermedad -adormecida durante el invierno- renace pletórica en la ciudad de Sevilla, destruyendo tal vez de forma definitiva cualquier posibilidad de resurgimiento económico. Habría sido igualmente un espejismo, como a la postre se demostró en los breves picos de recuperación que se dieron en el resto de España a fines de la centuria. Lo cierto es que la ciudad no volvió a recobrase ni a ser la que fue, y sólo en el XIX asistimos a un progresivo renacer a costa de convertirse en tópicos romántico.

Desde finales de 1648, la peste mero-deaba la frontera andaluza<sup>3</sup>. Proveniente de Murcia, se fue descolgando por todo el litoral hasta recalar en Cádiz y su comarca donde se ensañó con furia. Tanto es así, que desde la cercana Sevilla se miraba con preocupación el trasiego de personas y mercancías que llegaban desde sus inmediaciones, como

<sup>2</sup> A lo largo del siglo XVII hay tres grandes brotes pestíferos que asolan el país; el primero, quizá el menor, comienza a fines del XVI llegando a solaparse con el siglo que nos ocupa. El segundo, comenzado en 1646, finaliza en 1652 arrasando parte de Andalucía, Murcia, Valencia y Aragón. El tercero y último comienza en Cartagena en 1676, llegando de nuevo hasta Andalucía en 1681. L. GRANJEL, "Las epidemias de peste en la España del siglo XVII", *V Congreso Nacional, Sociedad española de la medicina*, Madrid, 1977, pp. 17-36.

<sup>3</sup> Ya en 1648, Ortiz de Zúñiga escribe acerca del temor de los sevillanos al brote que parece rodearlos amenazante; incluso afirma que, "Desde el año de 1646 picaba la peste en los puertos de Andalucía", D. ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, que contiene sus mas principales memorias desde el año de 1246 hasta el de 1671*, Madrid, 1677, pp. 707-708.

bien señalan los memoriales de la ciudad a principios del año 1649: "Por los principios de enero deste año de 1649, en esta ciudad de Sevilla se hablaba ia públicamente de la peste que estaba dentro de ella, aviéndola en Cádiz, el Puerto y Sanlúcar"<sup>4</sup>. Con más razón cuando el puerto gaditano se había convertido en el competidor comercial de una Sevilla ya no tan imperial; motivo éste -uno de ellos al menos- de la decadencia que ya se dejaba sentir hacía algunas décadas por las calles y barrios sevillanos. A inicios de 1649 la plaga estaba en Sevilla, aunque sus vecinos tardaran aún unos meses en darse cuenta<sup>5</sup>. En enero se hicieron procesiones y se desfiló con solemnidad por las calles de la ciudad para solicitar ayuda divina ante el inminente castigo. Lo único que se consiguió fue acrecentar las dudas y temores de una población ya ansiosa al presentir el contagio. Por si fuera poco la peste no llegaba sola. La situación de la ciudad podría catalogarse de catastrófica aún sin su presencia. Años de lluvias y heladas había favorecido una sucesión de malas cosechas, haciendo de la carestía ya una forma de vida en la ciudad. Además la lluvia torrencial había desbordado el Guadalquivir, convirtiendo parte del casco urbano en una suerte de islote. Barrios enteros quedaron anegados y en muchos casos la gente había de salir de sus viviendas con barcas. Llegó a un extremo tal que durante la Semana Santa se dio el insólito caso que no pudo salir a procesionar ninguna cofradía de la ciudad<sup>6</sup>. La hambruna generalizada provocó que los habitantes de los barrios más populares de la ciudad apenas tuvieran energías y defensas naturales para resistir el asedio de un bacilo pestífero: "Como fue escasísima y mala la cosecha de cereales de

<sup>4</sup> *Memorias de Sevilla (1600-1678)*, edición, introducción y notas a cargo de F. MORALES PADRÓN, Córdoba, 1981, p. 115.

<sup>5</sup> El bacilo pestífero queda aletargado en época de frío, lo que hizo que entre enero y marzo, a pesar de encontrarse ya en la ciudad, el número de víctimas fuera relativamente bajo no despertando la alarma. J. I. CARMONA, *La peste en Sevilla*, Sevilla, 2004, p. 212.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

1646, se confiaba que fuera buena la siguiente. Pero esta esperanza se perdió porque el 9 de mayo se desató un fuerte temporal de lluvia con tanto frío que pasmaron los trigos, perdiéndose todo lo sembrado (...). Tan malos mantenimientos durante todo el año 1648 tenían a las gentes débiles y enfermas y predispuestas al contagio<sup>7</sup>. La falta de víveres provocó la subida de los precios a unos límites imposibles para gran parte de la población. "Estuvo la peste oculta toda la Quaresma, y como fue tan fecunda la avenida del río, y los mantenimientos faltaron, pereció mucha gente de no tener víveres. Este azote del hambre se aumentó de fuerte, que casi le midió con el estado del mal, pues llegó a valer un huevo (cosa increíble) doze cuartos, y quatro reales de a ocho de plata una gallina<sup>8</sup>. En tiempo de escasez se recurría a frutos, raíces y plantas; pero los campos encharcados apenas ofrecían esta paupérrima fuente de energía, diezmado las energías y recursos de muchos sevillanos. Y a todo esto hay que añadir el foco epidémico de la peste, que necesitada de clima templado y humedad para extenderse, al llegar la primavera sevillana descargó sobre la ciudad con una virulencia brutal. En ese momento es cuando los habitantes de la ciudad fueron conscientes que al margen de los fallecimientos ordinarios, incluso en tiempo de escasez e inundación, había algo más dañino acechando en sus plazas y rincones. Los barrios como Triana, la Barqueta, la Alameda, San Bernardo o la Magdalena, que ya habían sufrido más que ninguno el desborde del río, vieron aniquilada su población a partir de marzo de forma masiva. El tipo de habitabilidad en estas parroquias, con los corrales donde se hacinaban cientos de personas, resultaron ser trampas mortales para

<sup>7</sup> F. PALOMO Y RUBIO, *Historia crítica de las riadas o grandes avenidas del Guadalquivir en Sevilla*, tomo 1, Sevilla, 1878, ed. facsimil, 2001, p. 296.

<sup>8</sup> *Copiosa relación de lo que sucedió en el tiempo que duró la epidemia en la grande y augustísima ciudad de Sevilla, año de 1649, escrita por un religioso a su reverendísimo Padre General*, Écija, 1649, p. 4.

sus moradores<sup>9</sup>. De nada habían servido los consejos del médico Caldera de Heredia, insistiendo en el achique de las aguas ahora ya convertidas en caldo de cultivo de enfermedades<sup>10</sup>. Muchos de los supervivientes, aterrados, huyeron intramuros arrastrando el contagio con ellos. En mayo la ciudad entera era un hospital de campaña. Los datos que ofrece el Hospital de la Sangre son bastante esclarecedores. Sus 18 salas, con casi 1.200 camas estaban desbordadas. Los sacerdotes que acudieron a socorrer espiritualmente a los enfermos no podían atender a tanto moribundo que se marchaba sin haber podido ser sacramentado<sup>11</sup>. Hubieron de abrirse carneros en el Prado de San Sebastián -los espacios de enterramiento pronto vieron rebasada con mucho su capacidad- y en total se estima que fueron inhumadas de forma apresurada unas 23.000 personas. Es complicado precisar con rigor cuánta gente desapareció en la pandemia. Las crónicas, muy certeras en la narración del acontecimiento, resultan dudosas a la hora de asegurar cifras ya que parten de un número de habitantes en la ciudad muy superior a lo que hoy conocemos.

<sup>9</sup> Dentro del caserío sevillano y sus tipos de vivienda, el corral es la más modesta; presenta un patio rectangular en su centro aportando luz a las muchas casas que lo circunvalan. Dichas casas tienen generalmente dos piezas: una alcoba y otra sala. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Historia de Sevilla, la Sevilla del siglo XVII*, Sevilla, 1984, p. 38. Hubo alguno famoso, de enorme tamaño y con numerosas familias entre sus muros. En algún caso convertidos en núcleo conocido de la mala vida sevillana del seiscientos, como se aprecia en la comedia de Cervantes "El rufián dichoso"; en ella se menciona el corral de los Olmos, que contaba con un bodegón ubicado en su interior y que se encontraba en un patio análogo al de los Naranjos, en el lado occidental de la Giralda, "Del gran corral de los Olmos, do está la jacarandina, sale Reguilete, el jaque, vestido a las maravillas", ver S. MONTOTO, *Esquinas y conventos de Sevilla*, Sevilla, 1991, p. 73.

<sup>10</sup> J. I. CARMONA GARCÍA, *Op. cit.*, p. 215.

<sup>11</sup> Los mismos religiosos que acudieron en socorro espiritual fueron diezmos. En la crónica ofrecida por un anónimo sacerdote a su Padre General (ver nota 7), se hace una lista de sacerdotes fallecidos en el cumplimiento de sus funciones asistenciales. Véase, *Copiosa relación...*, p. 10.

No obstante Antonio Domínguez Ortiz ha calculado que alrededor de 60.000 personas fallecieron debido a la enfermedad, contando la ciudad con unos 120.000 habitantes. Es decir, que la mitad de la población de la ciudad de Sevilla murió en apenas tres meses<sup>12</sup>.

Si complicado es imaginar algo semejante trasladándolo a nuestra escala actual, más difícil es si cabe comprender cómo se sintieron, o en qué condiciones quedaron aquellos que permanecieron. Existen algunos datos que pueden ayudarnos a entenderlo, o nos proveen de argumentos para poder vislumbrar la mentalidad colectiva de los supervivientes de Sevilla en 1649.

Acabada la peste, de forma apresurada se casan unas 1.500 personas. En ningún otro momento de los dos centenares de años analizados se casa en la parroquia del Sagrario tanta gente como en 1649-1650<sup>13</sup>. En las *Memorias de Sevilla*, el cronista lo menciona más de una vez, siendo bastante elocuente: "Todavía a 20 de octubre no cesan los casamientos, que entiendo que con aver sido tantos los viudos y viudas, no lo a de quedar ninguno según la priesa que se dan a casar"<sup>14</sup>. Este es un dato extrañamente esperanzador; significa que la necesidad de vivir y recuperar la normalidad, impulsaba a hombres y mujeres a acelerar procesos vitales. Una suerte de *memento mori* colectivo ante la constatación absolutamente abrumadora de lo cierto del tópico.

Es por tanto a partir de la Sevilla de 1649, y centrándonos en aquellos que sobrevivieron a este apocalipsis, donde ubicaremos el foco de atención. No tenemos ninguna noticia de cómo se sufrió la catástrofe en casa de Bartolomé Esteban Murillo. Lo que es cierto es que abandonó el que había sido su hogar durante muchos años, incluso ya casado, muy poco antes de la epidemia. Nunca sabremos qué habría pasado de haber seguido viviendo en la collación de

la Magdalena. Esta zona fue muy castigada por la subida de las aguas, y los índices de mortandad debieron ser grandes. Por fortuna, Murillo una vez casado pasa pocos años en esta casa -su mujer pertenecía a la misma parroquia- marchándose en algún momento de 1647. Todavía en este año, el 13 de mayo, bautiza a su hijo José Felipe en la Magdalena. Pero el 26 de septiembre de 1648 aparece ya bautizando a su hija Isabel Francisca en San Isidoro<sup>15</sup>. Entre un bautizo y otro arrienda su casa de toda la vida, y se marcha con su familia a lo que suponemos era una casa más grande y mejor acondicionada. Enrique Valdivieso especula, no sin razón, que el encargo del claustro chico de San Francisco lo había ubicado en el mapa pictórico sevillano, reportándole ya mejoras vitales sustanciales. Tanto quizá, que necesitaba de una casa más espaciosa y con un obrador adecuado para poder atender a la demanda de clientes que se avecinaba<sup>16</sup>.

Pero también hay que tener en cuenta que las crecidas del Guadalquivir a lo largo del XVI y XVII<sup>17</sup>, dejaban la ciudad sumida en el caos, con enormes pérdidas tanto humanas como materiales. En el transcurso de su vida, es decir entre 1617 y 1682, el pintor vivió hasta cuatro avenidas importantes<sup>18</sup>. Si bien es cierto que apenas contaba con un año de edad cuando sucede la primera de

<sup>15</sup> D. ANGULO, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, vol. 1, Madrid, 1981, p. 39.

<sup>16</sup> E. VALDIVIESO, *Murillo. Catálogo razonado*, Madrid, 2010, p. 18.

<sup>17</sup> Hubo hasta 16 riadas entre 1587 y 1650; lo que supone no solo una incomodidad manifiesta, sino ya un peligro acuciante, vistas las crónicas y su elevada mortandad. Ver, A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>18</sup> Durante el siglo XVII, se dan varias crecidas por lluvias torrenciales; las más importantes son la de 1618, 1626, 1642 y 1649 al menos en vida de Murillo. La de 1626 resultó la más terrible, llegando a caerse sólo en la calle del Peral y aledaños unas 70 viviendas. La gran mayoría de la ciudad hubo de apuntalarse hasta el grado de prohibir la circulación de coches para que los edificios que amenazaban ruina no terminaran de desplomarse. Véase, F. PALOMO Y RUBIO, *Op. cit.*, p. 230.

<sup>12</sup> A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>13</sup> J.I. CARMONA GARCÍA, *Op. cit.*, p. 270.

<sup>14</sup> F. MORALES PADRÓN, *Op. cit.*, p. 125.

ellas en 1618, las siguientes hemos de suponer que debieron afectarle. La collación de la Magdalena donde vivían el pintor y Beatriz Cabrera, la que sería su mujer, era terreno fecundo para el estancamiento del agua. La descripción de los estragos de la riada del Guadalquivir de 1626, recogida en los *Anales* de Ortiz de Zúñiga resulta bastante convincente del peligro que entrañaba: “Comenzó el invierno con grandes, y continuas lluvias (...). Comenzaron a crecer las lluvias a 17 de enero, incesables noche y día, parecía que se disponía otro universal diluvio. Con ellas (...) era tan grande la avenida del Río (...), se vio Sevilla casi toda poseída de las furiosas ondas, parte sumergida y anegada, y parte aislada por la mayor elevación. (...) Ocupó el agua casi la tercera parte de la Ciudad, y en partes con tanta altura que llegaba hasta los cuartos altos de no muy humildes habitaciones; padecieron ruina casi 3.000 casas, y algunas tan improviza, y violenta, que sepultaron sus habitantes”<sup>19</sup>. Incluso Quevedo recibió puntual noticia epistolar a cargo de Rodrigo Caro, quien le cuenta la inmensa pérdida de mercancías y casas destruidas que se iban viniendo abajo<sup>20</sup>. Con la llegada de los calores el agua estancada se convirtió en foco de infecciones y problemas de insalubridad en los barrios a menor altura.

Aunque carezcamos de certezas, todo este cúmulo de desgracias que además resultaba cíclico, pudiera haber influido en la decisión de trasladarse, no ya de domicilio sino de parroquia; hacia San Isidoro, al norte de la Magdalena, lugar más alto y con menos probabilidad de inundación. Lo que es seguro es que Murillo se apartó de la zona conflictiva poco antes de que la hecatombe de 1649 se abatiese sobre la ciudad.

Otra de las dudas que han asaltado a quien se ha ocupado de los pormenores familiares del artista es saber si en su domicilio falleció alguno de sus habitantes durante el contagio, ya que existen documentos que

aseguran que hubo pocas casas sin afectar<sup>21</sup>. En 1650 el censo certifica que aparte del pintor y su mujer, se encuentra “Joseph, niño de pecho”. Pero no hay forma de saber si las ausencias de los otros niños son por motivos difusos o es que realmente habían perecido. Además en los padrones posteriores no figuran los niños por lo que sigue siendo interpretable el hecho de su no inclusión como deceso certificado; Angulo sospechaba esto último<sup>22</sup>. Pero quizá fueron enviados fuera, a casa de algún pariente cuando la mortandad en los barrios más bajos empezó a resultar dramática. Muchos sevillanos de posición holgada huyeron a sus residencias en el campo, y es de suponer que muchos otros, que no necesariamente han de considerarse adinerados, escaparon si tenían dónde hacerlo.

En el asunto de las imágenes de la infancia no existen precedentes en el arte español, y prácticamente tampoco en el europeo. Se han señalado sus similitudes con los *bamboccianti* romanos, y por añadidura con la pintura holandesa. Pero no existe una afinidad directa, salvo que efectivamente Murillo contemplara pintura de género en Sevilla, en colecciones de comerciantes extranjeros o incluso en la del duque de Alcalá.

Mina Heimbürger, historiadora del arte danesa afincada en Italia, ve un precedente claro en Murillo a través de su compatriota y también italiano de adopción, el pintor Eberhardt Keil; más conocido en el país transalpino como *Monsú Bernardo*<sup>23</sup>. Hace

<sup>21</sup> Por orden de la Corona, el licenciado Juan de Oliver trató de hacer un recuento de víctimas, registrando que fueron pocos los hogares donde la muerte pasó de largo, ver F. QUILES, “...Eppur si muove. La pintura sevillana después de la peste negra (1650-1655)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 21, 2009, pp. 193-204.

<sup>22</sup> D. ANGULO, *Op. cit.*, p. 39.

<sup>23</sup> M. HEIMBURGER, “La génesis de las escenas con niños de Murillo”, *Goya*, 307-308, 2005, pp. 229-242. Heimbürger es la autora además de la única monografía dedicada al pintor danés, escrita en 1988, M. HEIMBURGER, *Bernardo Keilhau detto Monsú Bernardo*, Roma, 1988. Curiosamente en esta obra

<sup>19</sup> D. ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Op. cit.*, pp. 625- 626.

<sup>20</sup> F. PALOMO Y RUBIO, *Op. cit.*, p. 236.

ya años que el profesor Pérez Sánchez llamó la atención acerca de este artista, cuya obra habría sido ampliamente difundida en España, si nos atenemos a las noticias que sobre este particular su colega Filippo Baldinucci dejó por escrito<sup>24</sup>.

Las escenas de Murillo al respecto son absolutamente novedosas como hemos indicado. Al menos en su utilización de las figuras infantiles como elemento único de representación, fuera del marco religioso o histórico, dónde hasta ahora habían estado inscritos. No existe en ellas además un hilo conductor, o un elemento homogeneizador salvo el tono; hay escenas de una tierna infancia, y otras con muchachos ya entrando en la adolescencia<sup>25</sup>. El mundo adulto se mantiene al margen, aunque de forma tangencial aparece en dos de ellas, *Anciana espulgando a un niño* y *Anciana comiendo*, en Munich y Colonia respectivamente. En ambos casos en la figura de una mujer mayor, que actúa bien como abuela solícita, bien como víctima de una burla infantil.

Todas tienen eso sí, un elemento en común; y es la despreocupación aparente de sus protagonistas, un espíritu afín de cierto regocijo vital al margen de inquietudes, que ha llevado a diversas disquisiciones. Alguna imagen incluso, ha permitido exégesis algo escabrosas, como señaló Jonathan Brown<sup>26</sup>, pero en general abundan en los últimos

apenas menciona a Murillo salvo como un artista con similitudes estilísticas.

<sup>24</sup> A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Algunas obras de *Monsú Bernardo*", *Archivo español de arte*, 133-136, 1961, p. 141.

<sup>25</sup> En el presente artículo sólo citamos aquellas que por asunto están exentas de una interpretación un poco más clara; quedan fuera por tanto las que parecen alegorías tanto de la primavera como del verano; en Londres, Dulwich Picture Gallery y Edimburgo, National Gallery of Scotland respectivamente.

<sup>26</sup> J. BROWN, "Murillo pintor de temas inéditos, una faceta inadvertida de su obra", *Goya*, 169-171, 1982, pp.35-43. Enrique Valdivieso respondió a esta forma de aproximación de la obra murillesca con un artículo de réplica en el que desmiente categóricamente cualquier atisbo de filiación erótica. Ver E. VALDIVIESO, "A propósito de las interpretaciones de temas eróticos en

tiempos -siempre vistas en conjunto- las interpretaciones de orden social, enmarcadas en el pensamiento religioso de su tiempo. La influencia de Martínez de la Mata pudo ser un interesante acicate<sup>27</sup>.

También el impulso de reflejar las constantes vitales de las calles de Sevilla en un momento determinado, y desde una perspectiva optimista e idealizadora. Mucho se ha especulado sobre la pertenencia social de estos muchachos a la antesala de la delincuencia -como ha sido vista en bloque la picaresca- concepto que está en la órbita de estas pinturas desde sus primeros comentarios.

El trabajo a este respecto de Peter Cherry es muy esclarecedor<sup>28</sup>, sobre todo en lo que respecta a la primera de estas obras, *Niño espulgándose*. Utilizamos esta denominación pues así aparece en el catálogo razonado de Enrique Valdivieso, y de esta manera lo definió Diego Angulo en su monografía del pintor sevillano. Los elementos que rodean su figura nos llevan a pensar como bien señaló Peter Cherry en un joven esportillero. "Echaron de ver los muchos muchachos de la esportilla que por allí andaban; informáronse de uno dellos qué oficio era aquel, y si era de mucho trabajo, y de qué ganancia

las pinturas de Murillo de asunto popular", *Archivo español de arte*, 300, 2002, pp. 353-359.

<sup>27</sup> G. ANES, (edición y nota preliminar), *Memoriales y discursos de Francisco Martínez de Mata*, Madrid, 1971, p.16. Martínez de la Mata fue un fraile franciscano y arbitrista, preocupado por la situación de pobres y menesterosos, tema este al que dedicó su vida y obra. En sus discursos habla de "las artes" como única forma de combatir la pobreza, y aunque no existen datos de que Murillo tuviera relación con él, es sabido que en la época en la que éste se encuentra pintando el claustro chico de San Francisco, Martínez de la Mata tiene allí contactos. Véase, B. YUN CASALILLA, "Imagen e ideología social en la Europa del siglo XVII, trabajo y familia en Murillo y Martínez de la Mata", en J. Ll. PALÓS, D. CARRIÓ-INVERNIZZI (dirs.), *La historia imaginada, construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Madrid, 2008, p. 239.

<sup>28</sup> P. CHERRY, "Las escenas de género de Murillo y su contexto", en *Niños de Murillo*, Catálogo de la exposición, Madrid, 2001, p. 34.

(...).Y preguntándole al asturiano que había de comprar, les respondió que sendos costales pequeños, limpios o nuevos, y cada uno tres espuestas de palma, dos grandes y una pequeña, en las cuales se repartía la carne, pescado y fruta, y en el costal el pan<sup>29</sup>. Era esta una ocupación marginal, típica de la picaresca y lindando en muchos casos con la delincuencia tal como aparece reflejado en las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Pero esto no quiere decir que este tipo de personajes *per se* pertenecieran a la tan socorrida picaresca. Tratando de establecer certezas, sea un vagabundo, un pícaro o proveniente de una familia depauperada de las que tantas hubo de haber en esa Sevilla de contrastes, lo que es seguro es que es un niño pobre. Esta es la única y principal evidencia que se nos muestra en la obra, y realmente cambia poco el contenido emocional del cuadro el conocer las vicisitudes vitales del personaje.

Prestemos atención a otras representaciones de menesterosos; piénsese en concreto en obras como *San Diego de Alcalá repartiendo comida a los pobres*, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna* y *Santo Tomás de Villanueva niño reparte su ropa entre los pobres*. El trasfondo humano necesario para proporcionar el estado anímico necesario, y permeable a la caridad -fin último de estas obras- está formado por niños que podrían ser intercambiables con el pequeño atormentado por los parásitos. Es cierto que en este caso Murillo ha prescindido del fondo religioso, y se centra en el hecho humano únicamente. Su mensaje de piedad, ternura y compasión, está impreso en la obra sin necesidad de catalogar a su protagonista. Todo lo universal del hecho sustancial de la pobreza, se impone a las clasificaciones sociales más precisas.

Y es con esta obra con la que proponemos si no una vía interpretativa, al menos una hipótesis conceptual sobre los niños de Murillo en general. Existen pocas certezas cronológicas o de relación clientelar acerca

de las denominadas pinturas de género de Murillo. Incluso si nos ceñimos exclusivamente a sus asuntos de la infancia, aparecen en conjunto como un bloque ausente de elementos correspondientes, salvo el asunto genérico común a todas ellas. Un hecho que sí es compartido es la ausencia de datos concretos. Parece no obstante que alguna característica sí ha acabado conformando una convención historiográfica, amparada en elementos formales. Nos referimos al situar al *Niño espulgándose* del Louvre, como la primera de ellas. Debido a su influjo "claroscurista" se ha ubicado entre 1645 y 1649, una obra temprana por tanto. No vamos a entrar a analizar iconográfica y formalmente la obra, pero sí a señalar un aspecto importante. De todas las obras de infancia de Murillo -y superan la docena- sólo ésta presenta un marcado hecho diferencial; es la única en la que el tono alegre y optimista ha desaparecido. Todo el vitalismo desbordante que ofrece esta serie de imágenes, se encuentra ausente aquí.

Hay que esperar a la también convencionalmente ubicada a continuación, en 1650, *Dos niños comiendo melón y uvas*, para que se imponga ese risueño desenfado común a todas. Serán estos los aspectos, características y cualidades -favorecidos por la especial sensibilidad "murillesca"- que dominarán la obra de género del sevillano, y que tan bien entroncarán en las centurias siguientes. Sobre todo en un momento histórico de la capital andaluza donde cabría pensar que había llegado el momento de perder toda esperanza.

La peste de 1649 dividió a la ciudad en dos mitades iguales: vivos o muertos. En el caso de aquellos que tuvieron la fortuna de sobrevivir, las dificultades hubieron de ser dramáticas igualmente; el habitar con el trauma de lo vivido no debió de ser fácil, así como el proceso de vuelta a una realidad cotidiana, en la que la carestía seguía siendo el modelo conocido. Prueba de ello es el motín de Feria de 1652, cuando un grupo de ciudadanos se sublevaron exigiendo la bajada del

<sup>29</sup> M. de CERVANTES, *Novelas ejemplares*. Novela de *Rinconete y Cortadillo*, (1613), edición de J. GARCÍA LÓPEZ, Barcelona, 2010, pp. 246-247.

precio del pan<sup>30</sup>, mercancía de uso cotidiano y necesario para la subsistencia de un amplio espectro de la población.

Si nos atenemos a los hechos, pocos motivos tenían los ciudadanos de Sevilla para la celebración despreocupada del mero placer de la existencia. Esto es sin embargo lo que pinta Murillo, alternando con otro tipo de obras religiosas. Cabría preguntarse por tanto si no sería la peste de Sevilla de 1649 la que dictaminó un cambio en la forma de pensar, y por tanto de representar la realidad circundante. No sabemos en qué medida afectó al pintor y su familia, pero lo que parece claro es que después de 1645-1649 su acercamiento a los temas infantiles cambia de forma drástica. Es lógico pensar que una ciudad arrasada por la enfermedad no fuera el escenario más significativo para una pintura elegíaca, y con un poso melancólico tan acusado como el *Niño espulgándose*.

Murillo en su primera obra utilizó todo un arsenal plástico al servicio de lo dramático con intención de conmover. Un uso

<sup>30</sup> Como asegura Domínguez Ortiz, “en la primavera de 1652 se reunían en Sevilla todos los elementos propicios para que estallara un motín”. El precio de la carne y el pan había alcanzado precios imposibles de asumir para la mayor parte de la población. En el barrio de Feria, un barrio popular frecuentado por artesanos, soldados y hortelanos, debido a una discusión acerca del precio del pan, estalla una revuelta. Las demandas no tuvieron alcance político, nunca cuestionaron la autoridad o el *statu quo*. Tampoco fue la expresión de descontento de una minoría marginal o anárquica. Evidentemente había elementos de esta índole, pero el peso de la revuelta lo llevaron artesanos, comerciantes, etc. Un grupo social de la ciudad alejado de la delincuencia o la vagancia crónica. De los 49 condenados por la revuelta, conocemos las profesiones de 21 de ellos; son maestros, sastres, sombrereros o tintoreros. Incluso personas de calidad apoyaron el motín. Esto habla de un profundo descontento y un deterioro muy grande del tejido social debido a la carestía de la vida y las presiones de los poderosos que siguieron asfixiando sin piedad incluso apenas dos años después de la peste; aquellos que además ayudaron a sofocar el motín fueron recompensados con hábitos. Para este tema véase, A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Op. cit.*, p. 24. ÍDEM, *Alteraciones andaluzas*, Madrid, 1973, p. 139. ÍDEM, *Sociedad y mentalidad en el Antiguo Régimen*, Sevilla, 1983, p. 32.

claustrofóbico del espacio, una postura física que implica desprotección, una sensación esencial de desamparo espiritual, un desaliño físico que habla de extrema pobreza, y un uso de la luz “caravaggiesca” que potencia todos estos factores. Murillo con esta obra, ofrece una lección de humanidad y es lógico que su influencia haya atravesado siglos y bloques históricos, ya que ofrece una lectura en términos absolutos del no tener. Pero de este mismo modo, una ciudad herida en lo más profundo no necesita obras que potencien la pesadumbre y la aflicción, sino al contrario.

Son además los niños, los que debieron sufrir por encima de todo los males acarreados por la epidemia. No hay muchos datos concretos, aunque en las crónicas de sucesos, hay algún ejemplo: “Añadiré una desdicha bien grande, que fue ver por las calles muchas criaturas pequeñas dadas las manos que les auían faltado los padres, y desamparados buscaban el remedio o sustento hordinario, que si alguien lo daba era arrojado como a perros, ocupados de noche los portales públicos donde también morían de hambre o del contagio”<sup>31</sup>. Se entiende leyendo esto, y comparando con el *Niño espulgándose*, que incidir en esta veta abierta pudiera resultar excesivo dadas las circunstancias.

Esto es lo que ofrece Murillo con el resto de niños, un antídoto contra la tristeza. Una realidad mejorada, embellecida y enaltecida de optimismo. Este es precisamente el error en la interpretación de Mina Heimbürger acerca del arte de Murillo. El tratarlo como un mero imitador de las formas de Eberhardt Keil y reducir las escenas de niños a un trasunto de la realidad sevillana con fines alegóricos, asegurando que son una operación de mimesis<sup>32</sup>. Es difícil encon-

<sup>31</sup> F. MORALES PADRÓN, *Op. cit.*, p. 124.

<sup>32</sup> Heimbürger sugiere que la gran diferencia entre ambos artistas es de carácter psíquico y se encuentra en la construcción de los niños en un plano más allá de lo puramente físico. Asegura que Keil tiende siempre a una representación idealizada mientras que Murillo es



trar niños a priori más sanos y felices; con el cabello más lustroso, la piel más lozana y la sensación de que el hambre y la necesidad perentoria son un recuerdo lejano. Es cierto que llevan los pies descalzos la gran mayoría, la ropa hecha jirones y sucia. Pero eso es sólo pobreza material e indiferencia, que en nada afecta a la espiritual de la que parecen mantenerse alejados. Por supuesto esto es un simulacro; una reconstrucción completamente irreal, lo contrario de la mimesis. La pintura de Murillo de asunto infantil -salvo quizá, una vez más de ahí su importancia, el *Niño espulgándose*- es enormemente naturalista pero en absoluto realista. Es aquí donde se aprecia el inmenso talento de Murillo para edificar desde prácticamente nada, una visión bucólica e idealizada de la infancia más paupérrima.

No es difícil imaginar hoy día las condiciones reales de vida de los huérfanos, pilluelos, pícaros y en general niños de la calle en la Sevilla de mitad del XVII. Santiago Montoto ofrece una visión algo sazónada del tremendismo habitual del tiempo de entreguerras, pero en el fondo no muy alejada de la realidad; quizá incluso suavizada. "El más demoledor de los cuadros lo formaban los niños, que hambrientos, casi desnudos, cubiertos por la roña y comidos de tiña, acudían a los mercados y a las puertas de las casas de gula para sustentarse con las sobras y vagar luego por el Compás y la Mancebía adiestrándose en las artes que fatalmente, habrían de llevarles bajo la penca del verdugo (...) o a las galeras de por vida"<sup>33</sup>.

Con la pintura de niños posterior a 1649, Murillo consigue que el espectador abandone la piedad que nos invade con el *Niño espulgándose*, y que sí mantendrá en sus obras canónicamente religiosas. Nos referi-

mucho más realista y representa de forma fidedigna un tipo de de muchachos que se encontraban en su ciudad. No hay que perder de vista que las pinturas de Keil de género parecen todas ellas representaciones de los sentidos o alegorías.

<sup>33</sup> S. MONTOTO, *Sevilla en el imperio*, Sevilla, 1938, p. 40.

mos a las que pintó para el Hospital de la Caridad. Y por supuesto sus obras sobre la misericordia, vehiculadas a través de un santo limosnero como santo Tomás de Villanueva. Son obras que empujan al fiel a comportamientos píos, ejemplificados por las acciones virtuosas de las santas figuras, paladines del catolicismo según la mentalidad contrarreformista.

El *Niño espulgándose* ofrece un camino diferente al de la ortodoxia postridentina, pero igualmente efectivo. Quizá para algún comerciante flamenco acostumbrado a otro tipo de figuración, u obras de devoción no necesariamente circunscritas al pensamiento católico del momento. Es posible que este fuese el camino emprendido por Murillo, y que la enfermedad determinara la posterior metamorfosis. Como ya hemos señalado, el hecho de la terrible orfandad en que quedó la ciudad entera, pudo provocar un cambio en la mentalidad de esta nueva pintura que había empezado a concebir el artista a fines de los años 40.

Todo este sentimiento no se encuentra en las posteriores obras de Murillo sobre la infancia. Obligado por las circunstancias, hubo de dar el paso de esta pintura a otra que es un recital de escenas humanistas, y que provocan otro tipo de sensaciones; alguna de ellas esencialmente artísticas.

Abandonada la carga de contenido moral, Murillo pudo en algún caso dedicarse a problemas de estricto orden pictórico, sin perder de vista el trasfondo de optimismo y esperanza que emana de estas obras. Es lo que aparece en varios de sus lienzos, con referencias a la tratadística y a la tradición clásica en la representación de la realidad, como se aprecia en la fruta y las moscas que en ella se posan<sup>34</sup>.

<sup>34</sup> El tema de la mimesis ha dado una amplia y jugosa bibliografía y es lugar común de los historiadores del arte que han dedicado tiempo y esfuerzo al género de la naturaleza muerta. Con el establecimiento del naturalismo a principios del XVII, la imitación como juego erudito por parte de pintores y tratadistas resulta una constante. Las viejas leyendas narradas por Plinio

Uno de los elementos que se repite en alguno de los cuadros, es la ubicación en espacios exteriores. Salvo el *Niño espulgándose* y *Abuela espulgando a su nieto*, todas ellas suceden a la intemperie; en muchos casos con una situación espacial común, cerca de estructuras arquitectónicas en ruinas. Estas ruinas enmarcan a sus protagonistas en algún caso, establecen fondos en otros. La crecida de las aguas de 1649 hizo que se debilitasen estructuras y se fuera desintegrando gran parte del caserío. Esta debilidad, afianzada por la mala calidad de la construcción, hizo que fuera pasto de la crecida y quedasen en condiciones casi ruinosas muchas edificaciones. Si lo unimos a la desaparición de sus habitantes, que se ocupaban de reforzar y mantener, es el motivo combinado por el que gran parte del caserío de algunas parroquias se viniera abajo. Es el caso de San Gil, San Julián o Santa Lucía, que en poco se vieron invadidos por la naturaleza o utilizadas como huertas.

Se amplían los espacios vacíos, quedando la ruina como testigo mudo de lo que otrora fueron barrios habitados y bulliciosos. A su vez el lienzo exterior de muralla que rodeaba la ciudad, acabó usándose de

---

sobre los pintores griegos Zeuxis y Parrasio y su famoso concurso, alimentan la imaginación de esta centuria en la representación mimética del natural; en las pinturas de naturalezas muertas aparecen con profusión pájaros e insectos haciendo al espectador partícipe de la obra mediante el trampantojo. En varias pinturas de *vanitas*, donde lo representado es un recordatorio, un desengaño admonitor sobre lo efímero de la vida, aparecen moscas. En varias naturalezas muertas aparecen también representadas, no tanto como juego con el espectador sino como elemento indicador de la corrupción biológica de los frutos pintados; recuérdese la lectura simbólica de este tipo de obras acerca de la caducidad de la vida. En un orden simbólico las moscas representan la fragilidad de la existencia humana. Es tentador pensar que las moscas que aparecen posadas en la fruta sostenida por los chicos de *Dos niños comiendo melón* pudieran hacer alusión a la muerte que acaba de sobrevolar la ciudad, aunque es más lógico pensar en el viejo concurso de Plinio, ver J.J. MARTÍN GONZÁLEZ, "Acerca del trampantojo en España", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 1, I, 1988, pp. 27-38, y L. VIVES-FERRÁNDIZ, *Vanitas, retórica visual de la mirada*, Madrid, 2011, p. 286.

muladar y en varios puntos derruido<sup>35</sup>. Es factible pensar que estos espacios ruinosos, donde se solazan los niños de Murillo, sean parte de estas antiguas zonas habitadas, o restos del muro defensivo. Hay que hablar entonces de que es nuevamente la peste, o mejor dicho alguna de sus consecuencias, la que provee de un marco escenográfico donde Murillo ubica a sus personajes.

Este tema del espacio exterior no es además baladí; está en conexión, como ha señalado Peter Cherry, con esa idealización despreocupada de la picaresca, y con la libertad de esta forma de vida, sin ataduras y libre<sup>36</sup>. Por supuesto toda esta concepción poetizada de la vida picaresca es una construcción romántica *avant la lettre*. Es en la propia novela picaresca, donde aparecen multitud de testimonios que hablan de la imperiosa necesidad de prosperar y ser alguien. La lucha diaria de muchos de ellos es contra el orden establecido, que les inhibe de conseguir sus objetivos de aspirar a ser algo más<sup>37</sup>.

Esta idea de libertad, de ausencia de responsabilidades, etc. nos parece más una declaración superficial de quien tiene sus necesidades básicas cubiertas, que de un estamento social cuya obsesión diaria era el poder llevarse algo a la boca. Y es que la necesidad imponía una mentalidad, en la

<sup>35</sup> A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Historia de...*, p. 41.

<sup>36</sup> P. CHERRY, *Op. cit.*, p. 36. Esta idea de libertad picaresca está presente en numerosas obras literarias, de Mateo Alemán a Cervantes. Como se aprecia en la dedicatoria de la tercera parte del *Guzmán de Alfarache*, escrita hacia 1650; su autor el marqués de Montebelo, elogia la vida de los recaderos de Madrid en contraposición a las tribulaciones sociales del atareado caballero: "Dios os guarde de ser caballeros si con los accidentes del tiempo os puede volver la fortuna a vivir de la esportilla"; ver K. NIEMEYER, "De pícaro a ermitaño. La tercera parte de Guzmán de Alfarache, de Félix Machado da Silva e Castro", en K. MEYER-MINNEMAN, S. SCHLICKERS, (eds), *La novela picaresca, concepto genérico y evolución del género (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 2008, pp. 501-523.

<sup>37</sup> J.A. MARAVALL, *La literatura picaresca desde la historia social (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1986, p. 353.

que la única ambición era acallar un hambre endémica y voraz. La incertidumbre de no saber si se iba a comer o no -terreno abonado para chistes y situaciones cómicas en prácticamente toda la literatura española del Siglo de Oro- era en realidad una verdad acuciante. Absoluta obsesión de su tiempo -imposible no recordar al Dómine Cabra quevedesco de *El buscón*- resultaba el hecho fisiológico de alimentarse. No podemos olvidar las crónicas acerca de la hambruna provocada por las malas cosechas y la crecida del Guadalquivir<sup>38</sup>. Como hemos dejado antes señalado, gran parte de la población ni siquiera pudo alimentarse con raíces y plantas, recurriendo a lo que podía ofrecer el río, ahora convertido en pantano insalubre. De este modo el Guadalquivir proveyó de peces muertos a aquellos que debido a la desesperación optaron por la solución más extrema<sup>39</sup>.

<sup>38</sup> Durante el siglo XVII, aparte de las normales condiciones no muy óptimas de alimentación, hay que señalar que se suceden distintas hambrunas, es decir situaciones extraordinarias; centrándonos en la segunda mitad del siglo, se dan entre 1647-49, entre 1651-52, en 1677 y en 1683. Las condiciones de subalimentación fueron crónicas a lo largo de la Edad Moderna para gran parte de la población. En muchos casos más allá de un hambre cuantitativa, se produce un hambre cualitativa. Más allá de una falta de alimentos que impidan el correcto funcionamiento del cuerpo, existe un imperativo alimenticio, una dieta invariable en función del cereal. Esto a la larga provoca enfermedades y afecciones. Y por supuesto en caso de cualquier pequeña anomalía que hiciera subir el precio del pan, el hambre para muchos. J. I. CARMONA GARCÍA, *Crónica urbana del malvivir (s. XIV-XVII). Insalubridad, desamparo y hambre en Sevilla*, Sevilla, 2000, p. 185.

<sup>39</sup> F. PALOMO Y RUBIO, *Op. cit.*, pp. 300-301. También F. SALADO GARCÉS, *Varias materias de diversas facultades y ciencia. Política contra la peste*, Utrera, 1655, p. 87. El libro del licenciado Garcés, escrito apenas seis años después de la epidemia resulta una fuente de primer orden para detallar el grado de desesperación de la población. En él asegura: "Llegó a tal extremo, la falta del bastimento con las humedades terribles causava muchas enfermedades, con muertes no pocas, y algunas repentinas, vianse salir a la rivera muertos los pezes, y comer los pobres dellos; pronostico de los males preferentes: en Triana, la Pajería, Carretería,

Los niños de Murillo comiendo hasta hartarse con alegría, son una recreación fantástica en este contexto; una sublimación de los deseos colectivos de las clases más desfavorecidas. En fecha un poco más alejada pero no mucho más, entre 1663 y 1679, contamos con un testimonio sobrecogedor y fundamental, el cuaderno de limosnas llevado por Miguel Mañara, y que a día de hoy todavía se guarda en el archivo de la Santa Hermandad en Sevilla<sup>40</sup>. En él, quedan recogidas, parroquia a parroquia, las necesidades específicas de sus habitantes de cara a la ayuda social brindada por el Hospital de la Caridad. Esto nos ofrece una cartografía bastante precisa de la pobreza sevillana de la época, con resultados sorprendentes. Llama mucho la atención comprobar que la pobreza extrema, la denominada pobreza vergonzante, no aparece de forma masiva. Se trata en muchos casos de otro tipo de miseria oculta y terrible, ya que afecta a personas en muchos casos principales, pero que dadas las circunstancias la sobreviven encerrados en sus casas para no mostrarla en público; ya se sabe que en esta España siempre ha sido mucho más importante el parecer que el ser. En este documento se aprecia que la pobreza se había extendido a muchas otras capas sociales, ofreciendo un mapa patético de la penuria de gran parte de la población<sup>41</sup>. Esto no quiere decir que la pobreza más mísera no estuviera nutridamente representada. La limosna ofrecida en muchos lugares de Sevilla tenía afluencia masiva; prueba de ello es el pan entregado a diario por el arzobispo Ambrosio Spinola, a la puerta del Palacio arzobispal y que llegaba a congregar a miles

Humeros, Varqueta, Sesteria, Alameda, San Bernardo, San Telmo, barrio de la Iglesia mayor, Magdalena...".

<sup>40</sup> E. VALDIVIESO, M. ILLÁN, (coords.), *Miguel Mañara espiritualidad y arte en el barroco sevillano (1627-1679)*, Catálogo de la exposición, Sevilla, 2010, pp. 104-105.

<sup>41</sup> En el cuaderno aparecen mujeres y niños desamparados, incluso personajes de cierta entidad en el conglomerado social de la ciudad. J.I. CARMONA, *El extenso mundo de la pobreza, la otra cara de la Sevilla imperial*, Sevilla, 1993, p. 39.

de personas<sup>42</sup>. Todo esto no hace sino indicar que la realidad ofrecida por Murillo es absolutamente utópica, y que gran parte de la población apenas tenía nada que llevarse a la boca.

Es nuestra hipótesis por tanto el poner la atención sobre la peste de Sevilla, y la posible contribución a la pintura de género de asunto infantil de Murillo. Resulta muy complicado que un hecho de semejante calado no haya dejado huella visible en el medio artístico de la ciudad, más que en el famoso lienzo anónimo -crónica visual fascinante por otra parte- del Hospital de la Sangre.

Sevilla quedó desgarrada en la mitad de la centuria, agravada además por otra serie de circunstancias (riadas, motines, pérdida del dominio comercial atlántico), que desembocan inequívocamente en pobreza y hambre.

Este tipo de problemática no parece haber afectado a la posición social de Murillo, figura emergente precisamente en estos años centrales del siglo, pero su obra refleja una y otra vez la realidad social que le tocó

vivir. A su vez, el ingreso en la Hermandad de la Caridad ofrece la visión de alguien con preocupaciones asistenciales y que no era ajeno a la tremenda realidad que habitaba día a día en la ciudad. Los años medulares del XVII en Sevilla, acabada la peste, son un descenso vertiginoso al abismo. Domínguez Ortiz deja claro que esta nueva situación es mucho más que una sucesión de desgracias que afectan de manera más o menos contingente. Habla de una crisis de mentalidad y conciencia, que afectó de forma radical a los habitantes de la ciudad transformando incluso su forma de ver el mundo<sup>43</sup>.

Es obvio que esto implica también un cambio en la forma de representarlo. Son estos los años precisamente en los que Murillo afianza su estilo, y se convierte en el referente pictórico de la ciudad. Quizá habría que entender esta serie de imágenes infantiles, primero como algo ya ajeno a la picaresca aunque pueda ser fronterizo en algún caso<sup>44</sup>. Y segundo como una respuesta imaginaria de renovación y espiritualidad, entendido como algo ineludible y catártico tras la terrible peste de 1649.

<sup>42</sup> A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, "La Sevilla de Murillo", en *Murillo, 1617-1682*, Catálogo de la exposición, Madrid, 1982, pp. 41-54. Aparte de la Hermandad de la Caridad, desde el Palacio arzobispal se repartía pan todos los días. Contraste curioso resulta este hecho con la decoración de dicho palacio, en la denominada Galería del Prelado; en ella aparece representada una escena de cocina de filiación flamenca, probablemente de principios del XVII. Una cocinera sonríe al espectador ante una despensa perfectamente provista. Esta escena está ubicada de forma metafórica en el techo de dicha galería, un lugar inaccesible al igual que las viandas representadas para los miles de desdichados que se arremolinaban fuera.

<sup>43</sup> ÍDEM, *Historia de...*, p. 76 De hecho Domínguez Ortiz habla que la propia ciudad "dejó de ser una ciudad despreocupada y centro de la picaresca" -algo que como hemos visto es consustancial a los niños de Murillo salvo el *Niño espulgándose*-, para convertirse en una ciudad "más devota y recogida".

<sup>44</sup> Hecho sintomático es que los niños de Murillo, ya a partir de los años 1660, se alejan de lo que se ha denominado como la edad de oro de la picaresca, cifrada en la primera mitad del XVII. El pícaro entendido como tal, como aparece en *Rinconete y Cortadillo*, ya no es el mismo que ha sobrevivido a la peste. Este espíritu ha desaparecido de la realidad y de alguna manera, aunque mucho más suavizado, es lo que aparece en Murillo.