

## El uso político de la pintura de Murillo en Francia (1830-1870)

*The political use of Murillo's painting in France (1830-1870)*

Custodio VELASCO MESA\*  
Universidad de Sevilla

Magdalena ILLÁN MARTÍN  
Universidad de Sevilla

### RESUMEN

Este artículo analiza el uso político de la pintura de Murillo por el Estado francés entre 1830 y 1870. Mediante la consulta de fuentes y obras de arte inéditas, estudia, primero, el indicio elemental: la excepcional campaña gubernamental de promoción de su pintura mediante el encargo y exhibición de copias en espacios públicos. Por añadidura, explora el propósito de esa iniciativa: la conversión de esas copias –a partir de su versatilidad interpretativa y resignificación– en plataformas para la conciliación de valores religiosos y laicos, conforme a la dualidad de postulados del incipiente Estado-nación francés. La investigación adopta así una perspectiva interdisciplinar que conecta la promoción de esas obras con la articulación de una política de unidad nacional ligada a la doctrina del *juste milieu*, la cual defendía el establecimiento de una síntesis inédita entre el Antiguo Régimen y la Revolución. Esa perspectiva permite contribuir al conocimiento y debate en dos dominios no totalmente explorados: el de la producción de copias de Murillo en Francia y el de los dispositivos para la construcción de la cohesión nacional en torno al Estado liberal.

### PALABRAS CLAVE

Política memorial; nacionalismo; Francia; Murillo; propaganda.

### ABSTRACT

This article analyzes the political use of Murillo's painting by the French State between 1830 and 1870. By consulting unpublished sources and works of art, it addresses, first, the elementary evidence: the exceptional government campaign to promote his painting by commissioning and exhibiting copies in public spaces. In addition, the article explores the purpose of this initiative: the conversion of these copies –based on their interpretative versatility and resignification– into platforms for the reconciliation of religious and secular values, in accordance with the duality of postulates of the incipient French nation-state. The research thus adopts an interdisciplinary perspective that connects the promotion of these works with the articulation of a policy of national unity linked to the doctrine of the *juste milieu*, which defended the establishment of an unprecedented synthesis between the *Ancien Régime* and the Revolution. This perspective allows us to contribute to knowledge and debate in two only partially explored domains: that of the production of copies of Murillo in France and that of the devices employed for the construction of national cohesion around the liberal State.

### KEYWORDS

Memory Policy; Nationalism; France; Murillo; Propaganda.

**CÓMO CITAR/ HOW TO CITE:**, Custodio VELASCO MESA y Magdalena ILLÁN MARTÍN, “El uso político de la pintura de Murillo en Francia (1830-1870)”, *Rubrica Contemporanea*, vol. XIII, n. 27 (2024), pp. 247-270.

\*. Autor corresponsal.



Artículo recibido el 26-1-2024 y admitido a publicación el 5-3-2024.

<https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.384>

*Rubrica Contemporanea*, vol. XIII, n. 27, 2024  
ISSN. 2014-5748



El siglo XIX fue, por distintos motivos, el siglo en el que Francia descubrió a Murillo y en el que su pintura alcanzó una celebridad inaudita entre su público. El contraste con la recepción que hasta entonces había tenido su obra por las elites y el mercado del arte francés fue enorme. No en vano, en el siglo XVII su pintura había sido mal conocida, cuando no ignorada, y sólo en el siglo XVIII, en el contexto de las alianzas franco-españolas que siguieron a la subida al poder de Felipe V, se advirtió una tímida circulación de sus representaciones entre los coleccionistas franceses, Luis XVI a la cabeza<sup>1</sup>.

Ese descubrimiento, en realidad, no se circunscribió a Murillo, sino que se extendió a un amplio elenco de artistas del Barroco español. Así lo atestiguan diversos estudios que han abordado la proyección de la pintura del Siglo de Oro español en los artistas más relevantes del siglo XIX, su impacto en el mercado artístico, su presencia en importantes colecciones de arte, su recepción por parte de la crítica o la predilección de los artistas decimonónicos –no sólo franceses– por la ejecución de copias de esas obras<sup>2</sup>. Una aproximación pormenorizada a esos desarrollos permite, no obstante, apreciar que el interés, la notoriedad y la publicidad que alcanzó la obra del maestro sevillano fueron particularmente acusadas y no parangonables con las de otros artistas<sup>3</sup>. Ese hecho justifica, en lo elemental, un análisis específico –más preciso y profundo que el realizado hasta ahora– para determinar las causas de la posición e influencia preeminente que alcanzaron sus creaciones en un espacio tan distante del pensar, del creer y del sentir de la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII.

La comprensión de ese fenómeno requiere tener en consideración un factor conocido: la Guerra de Independencia de 1808-1814, en cuyo contexto y mediante el expolio, se empezaron a constituir colecciones de pintura española por algunos oficiales sin escrúpulos, como el mariscal Soult<sup>4</sup>. Sin embargo, esa incautación no explica, por sí sola, ni la extraordinaria relevancia pública que adquirió en Francia específicamente Murillo ni por qué esa celebridad se alcanzó a partir de 1830, no antes. Decididamente, las causas de ello hay que buscarlas más allá de ese célebre saqueo, e incluso de la evolución del gusto, las sensibilidades o las mentalidades colectivas. La tesis que aquí se plantea es que en ese fenómeno intervinieron factores políticos, que llevaron a incorporar parte de las representaciones de Murillo a un dispositivo gubernamental de propaganda y pedagogía de valores que alcanzaron rango de hegemónicos en la

---

1. Claudie RESSORT, “La recepción de Murillo en Francia en el siglo XVIII”, en Benito NAVARRETE, (dir.), *Murillo ante su IV Centenario. Perspectivas historiográficas y culturales*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019, pp. 405 y 412.

2. Véase, entre otros, Enrique VALDIVIESO, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, El Viso, 2011; Rafael JAPÓN (ed.), *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*, Granada, Universidad de Granada, 2018; Benito NAVARRETE (dir.), *Murillo ante su IV centenario*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2019; ídem *Murillo: Persuasion and Aura*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2021.

3. Bruno FOUCART señala que, entre 1815 y 1850, las copias de pintura religiosa española suponían el 32,58% de los encargos estatales franceses y que Murillo fue el principal artista copiado, con 164 copias de sus obras, seguido, a mucha distancia, por Prud'hon (62 copias) y Rafael (50 copias) (*Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, París, Arthena, 1987, pp. 94-95).

4. Sobre las obras de Murillo que fueron robadas por Soult, cf. Manuel GÓMEZ IMAZ, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla. Año 1810*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces-Renacimiento, 2009; Ignacio CANO RIVERO, “Pintura sevillana y la invasión francesa: la colección del Mariscal Soult”, tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016; Ilse Hempel LIPSCHUTZ, *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 20, 47, 52, 61 y 79; Francis HASKELL, *La norme et le caprice*, París, Flammarion, 1993, pp. 49-50.

sociedad decimonónica. En correspondencia, el objetivo de este artículo es analizar un aspecto no explorado en la, sin embargo, extensa literatura científica sobre Murillo: el uso político que, de su pintura, mediante el encargo de copias, llevó a cabo el Estado francés entre 1830 y 1870. Con ello, la investigación se focaliza en dos vertientes que responden, en esencia, al cómo y al por qué de ese uso político. De un lado, a través de la consulta de fuentes documentales inéditas conservadas en el Centre d'Accueil et de Recherche des Archives Nationales de Francia (en adelante, CARAN) y en el análisis de obras desconocidas que han sido localizadas en instituciones religiosas y administrativas<sup>5</sup>, se estudia el indicio elemental del uso político: la singular campaña gubernamental de promoción de la pintura de Murillo mediante el encargo, la compra y la exhibición de copias en espacios públicos. De otro lado, se explora el propósito que late tras esa iniciativa: la conversión de esas copias –a partir de su peculiar versatilidad interpretativa y resignificación– en dispositivos para la conciliación de valores religiosos y laicos, conforme a la dualidad de postulados del Estado-nación liberal francés.

La investigación adopta así una perspectiva interdisciplinar que conecta la promoción de esas obras con la articulación de una política de unidad nacional mediante la incorporación de valores del Antiguo Régimen en el nuevo Estado liberal. Esta perspectiva permite contribuir al conocimiento y al debate en dos dominios complementarios y no totalmente explorados: primero, el de la producción de copias de Murillo en Francia, y segundo, consideradas esas obras como instrumento pedagógico y de propaganda, el de los dispositivos gubernamentales para la cohesión nacional en torno al Estado liberal.

### La promoción gubernamental de Murillo: la gestión de los encargos

El balance cuantitativo de las reproducciones de Murillo realizadas bajo auspicio del Estado francés entre 1830 y 1870 permite constatar, de inmediato, que su obra fue la que más encargos de copia recibió, muy por encima de los relativos a autores tan célebres y consolidados por la crítica y el mercado del arte como Rafael. Los expedientes conservados al respecto arrojan una cifra contundente. Fueron 462 las piezas adquiridas por el Estado durante ese período, un número muy superior al estimado hasta ahora (alusivo, por otra parte, al conjunto de pintores del Barroco español)<sup>6</sup>. La distribución temporal de estas 462 obras permite, por añadidura, trazar una evolución alcista sostenida. Si durante la Monarquía de Luis Felipe el Estado compró 139 copias, esa actividad se intensificó con la II República, cuando en sólo cuatro años (1848-1852) el Gobierno adquirió 105 copias y marcó una tendencia que se mantendría durante el II Imperio, con 218 compras entre 1852 y 1870. Sólo durante la

5. Además de la documentación consultada en el CARAN y en las bases de datos Arcade y Archim, han sido consultados diferentes archivos departamentales y municipales franceses, así como bases de datos del patrimonio artístico francés, como [patrimoines.midipyrenees.fr](http://patrimoines.midipyrenees.fr), [moteurcollectionsculture.fr](http://moteurcollectionsculture.fr), [culture.gouv.fr](http://culture.gouv.fr), etc.

6. Dominique LOBSTEIN señala que, entre 1841 y 1880, los fondos de los Archives Nationales recogen 534 copias de pintura española del Siglo de Oro encargadas por las administraciones públicas, incluyendo, junto a Murillo, autores como Velázquez, Zurbarán, etc. (“Les commandes de copies de peintures espagnoles pour l’État français, 1840-1880”, en Geneviève LACAMBRE y Gary TINTEROW (eds.), *Manet-Velázquez. La manière espagnole au XIXe siècle*, Paris, Beaux Arts Magazine, 2002, p. 261).



primera década de la III República, entre 1870 y 1880, el volumen de transacciones descendió con relación a la trayectoria precedente: 51 compras.

Una producción de copias tan elevada y sostenida en el tiempo, tanto que colocó a Murillo a la cabeza del ranking de maestros copiados a instancias del Estado durante el siglo XIX<sup>7</sup>, no podía llevarse a cabo sin una decidida, premeditada y calculada intervención administrativa, que cubría la gestión, no sólo de la solicitud y compra de esas obras, sino también la de su posterior distribución. Detrás, por tanto, de esa multiplicación de reproducciones –de ese continuado despliegue de representaciones– se hallaba una compleja infraestructura que no fue, en absoluto, gratuita.

La iniciativa pública que movilizó esas reproducciones combinó dos procedimientos: la compra de obras sin acuerdo previo con los pintores y, sobre todo, el encargo a los artistas previo a su adquisición y a su exposición pública final. Lejos de toda improvisación, en ambos casos la promoción seguía un riguroso protocolo, medido, sopesado y distribuido en diferentes fases, desde el inicio habitual mediante intercambio epistolar hasta la inspección evaluadora final y su traslado a los edificios en donde las copias acababan depositadas y exhibidas: museos, instituciones administrativas oficiales y, sobre todo, espacios religiosos.

Al margen de las ocasiones en que los artistas proponían la venta de copias ya ejecutadas o trasladaban a los responsables políticos su ofrecimiento para realizar reproducciones de determinadas pinturas, la elección de las obras a copiar correspondía al Estado. Éste elaboraba expedientes individualizados en cuya abundante documentación se vertían observaciones y consignas precisas a los artistas acerca del proceder en la ejecución de la obra. Primaba en esos expedientes la norma de enfatizar que las copias debían ser fieles a los originales, aunque en algunos documentos se especificaba que se trataba de copias libres *a partir de*, y en numerosas ocasiones se advierte la tendencia a simplificar la composición original, a reproducirla mediante una interpretación personal o a realizar una adaptación al gusto de la sociedad coetánea. Conforme a ello, la influencia de la estética orientalizante, afín al Romanticismo e identificada con *lo español*, llevó a los artistas a intensificar, en las figuras, rasgos físicos asociados al prototipo de mujer andaluza, mostrando a la Virgen con cabellos oscuros, piel morena e intensos ojos negros, elementos ajenos a obras como *La Virgen del Rosario con el Niño* (c. 1670-1680) (*Imagen 1*).

Los expedientes recogían asimismo el precio que la administración abonaba por las copias, y en ellos se puede comprobar que las cantidades no sólo no eran inferiores a las pagadas por la compra de obras originales de artistas coetáneos, sino que en numerosas ocasiones eran muy superiores. Es importante precisar, a este respecto, que los precios abonados por las copias responden a unas cuantías fijadas por el Estado en función, no prioritariamente de la calidad artística de la pieza, sino del tipo de obra a copiar, el tamaño de la reproducción o la técnica empleada. Lo ilustra el ejemplo de las copias de la *Inmaculada Concepción de los Venerables* que, entre 1840 y 1870, tenían adjudicado un precio medio de 800 francos, que llegó a incrementarse hasta 1.200 y que, excepcionalmente, alcanzó los 2.000, precio pagado por la copia en porcelana que

---

7. Al margen de los encargos del Estado, Murillo despertó un interés privado manifiesto en artistas atraídos por los originales expuestos en colecciones francesas al objeto de aprehender las enseñanzas del maestro y de satisfacer la demanda de reproducciones de su obra. LOBSTEIN señala que, entre 1851 y 1859, el Museo del Louvre registró 597 solicitudes presentadas por hombres y mujeres artistas para copiar obras de Murillo: 167 se dirigían a la *Inmaculada Concepción de los Venerables*, 123 a la *Virgen con el Niño*, *Santa Isabel* y *San Juanito*, y 124 a *El niño espulgándose* (“Les commandes”, p. 265).

la artista Delphine de Cool expuso en el Salón de 1864 y fue adquirida para el Museo de Nevers<sup>8</sup>.

Imagen 1. Izquierda: Murillo, *Virgen del Rosario con el Niño*, c. 1670-1680. Dulwich Gallery, Londres. Derecha: Anónimo/a, *Virgen del Rosario con el Niño*. Iglesia de Saint-Gilles, L'Île-Bouchard.



No se trata de la única mujer que consta en los expedientes de encargos. Es más, el estudio de esa documentación permite comprobar que en un 70% de los casos la firma del contrato y, por lo tanto, la ejecución de la obra recayó en mujeres artistas. Por supuesto, hubo numerosos pintores que se especializaron parcial o completamente en la ejecución de copias, actividad que les permitía subsistir dada la amplia demanda existente al respecto<sup>9</sup>. No obstante, y sin ánimo de abordar aquí la secular relación entre las artistas y la ejecución de copias<sup>10</sup>, cabe destacar que este pródigo mercado de encargos estatales de copias de Murillo supuso para muchas mujeres una vía importante para profesionalizar su actividad creativa y superar las limitaciones establecidas por el

8. CARAN, F/21/128, dossier 44.

9. G. Ghiraldi, por ejemplo, dedicó su trayectoria a la ejecución de copias, realizando una treintena de encargos para el Estado, entre los que se incluyen *La Asunción* (1842), *La Virgen y el Niño con Santa Isabel y San Juanito* (1849) y *La Anunciación* (1851) de Murillo. Similar caso fue el de Justine Janvry, autora de 25 encargos estatales entre 1849 y 1870 –entre ellos *El nacimiento de la Virgen* (1866) y la *Inmaculada Concepción* (1865 y 1870)– o el de Clarisse Amic, quien realizó 25 copias entre 1831 y 1859, entre las que constan *La Virgen del Rosario* (1861) y un *Cristo* (1844) de Murillo.

10. La bibliografía que analiza los discursos sexistas al respecto es amplia. Véase, entre otros, Paul DURO, “The demoiselles à copier in the Second Empire”, *Woman’s Art Journal*, 7 (1986) pp. 1-7; Estrella DE DIEGO, *La mujer y la pintura del XIX español*, Madrid, Cátedra, 1987, y Séverine SOFIO, “Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle”, *Travail, genre et sociétés*, 19-1 (2008) pp. 23-39, <https://doi.org/10.3917/tgs.019.0023>.



sistema artístico<sup>11</sup>, pese a que, en el balance por sexos de los encargos de copias de Murillo, se mantuvo el tradicional sesgo de género con relación a los temas habitualmente asignados a unas y a otros. Hubo, sobre este particular, obras abordadas predominantemente por mujeres artistas –es el caso de *La Virgen del Rosario* o *El nacimiento de la Virgen*–, mientras que el número de pintores y de pintoras se equilibra en las representaciones de la *Inmaculada Concepción* y prevalecen los artistas masculinos en las copias de *El niño espulgándose*<sup>12</sup>.

En ambos casos, las copias encargadas por el Estado se focalizaron en una línea bien delimitada: las representaciones de escenas religiosas<sup>13</sup>, predilección reveladora de uno de los propósitos vertebrales con los que se emprendió la promoción de la obra de Murillo. De entrada, la elección se explica por el destino mayoritario de esas reproducciones, pues, sin menoscabo de que se exhibieran en espacios públicos muy diversos, entre ellos museos y edificios militares, civiles o de la administración, su fin prioritario era la exposición en edificios religiosos. Fueron, en particular, las iglesias que sufrieron expolios o destrucción de patrimonio los espacios que más se beneficiaron de la campaña gubernamental de encargos. Mediante los numerosos depósitos de pintura religiosa que tramitó y subvencionó el Estado se pretendía, por tanto, devolver a los templos católicos su esplendor como lugares de culto y devoción. Más allá, no obstante, de apuntar a una restitución epidérmica de lugares de culto, la promoción estatal de la pintura de Murillo contenía un propósito político: la rehabilitación y propaganda de valores tradicionales que las autoridades trataron de adaptar y compatibilizar con la nueva realidad ideológica y política de Francia en las décadas centrales del siglo XIX.

252

### Murillo en la política de aproximación del Estado a la Iglesia

De las 462 copias de Murillo encargadas por el Estado entre 1830 y 1870, todas –excepto dos, realizadas de *El niño espulgándose*– se ejecutaron a partir de 26 originales de temática religiosa<sup>14</sup>. El dato no es irrelevante. Que las copias encargadas por el Estado aludieran, casi en su totalidad, a escenas religiosas no fue en absoluto azaroso. La iniciativa de promocionar esas obras, con la magnitud alcanzada y con el

---

11. La mayoría de las artistas que recibieron el encargo de realizar copias de Murillo desarrollaron una trayectoria profesional ligada a la reproducción de obras para el mercado público o privado. No obstante, algunas de esas artistas lograron, al margen de su actividad como copistas, cierto reconocimiento de crítica y público. Son los casos de Cornélie-Louise Revest, Louise Guyot de Lisle, Sophie Chanal, Henriquette Girouard, Emma Opezzi de Cherio, Clotilde Juillerat, Lucile Doux, Elisa Drojat, Nélie Jacquemart, Delphine Cool, etc.

12. Las copias de *La Virgen del Rosario* fueron realizadas por 89 mujeres y 14 hombres y las del *Nacimiento de la Virgen*, por 30 mujeres y 8 hombres. Ambos temas, por su carácter maternofilial, fueron especialmente asociados a la creatividad femenina. Las copias de la emblemática *Inmaculada Concepción* fueron realizadas por un número similar de pintoras (115) y pintores (90), a lo que habría de sumarse las obras cuya autoría consta como anónima. *El niño espulgándose* fue copiada por 1 pintora y 4 pintores entre 1849 y 1904.

13. Excepcionalmente, en 1847 fue encargada a P. Martin una copia de *El niño espulgándose* (CARAN, F/21/45, dossier 5) y en 1868 fue adquirida una copia de la misma obra, realizada por Mme D'Ollendon sobre porcelana, para el Museo de Varzy (CARAN, F/21/452, dossier 8).

14. Aunque del artista sevillano se contabilizan en torno a 380 pinturas de temática religiosa, las copias encargadas se adscribieron a sólo 26 obras, fundamentalmente a las conservadas en colecciones francesas (en particular en la Galería Española del Louvre).

complejo aparato administrativo dispuesto al efecto, se enmarcó en un contexto de confrontación entre sectores anticlericales y católicos que amenazaba la estabilidad del nuevo Estado-nación liberal instaurado en Francia tras la revolución de 1830. Lejos de ser una novedad, este problema había dominado la historia de Francia desde finales del siglo XVIII, con causas y efectos en la política de los sucesivos gobiernos desde entonces.

La relación del Estado francés con la Iglesia había sido, efectivamente, convulsa desde los inicios de la Revolución, en particular desde que el 4 de agosto de 1789 se desposeyera a la Iglesia de sus privilegios feudales y el 2 de noviembre la Asamblea Nacional decidiera poner a disposición de la Nación “los bienes del clero a fin de pagar la deuda nacional”; medidas a las que se incorporaría el decreto de Constitución Civil del Clero (2 de julio de 1790), de enormes efectos en la estructura e independencia de la Iglesia, en tanto que obligaba a los sacerdotes seculares –perceptores, desde entonces, de un salario del Estado– a prestar juramento a la Constitución<sup>15</sup>. Las tensiones que siguieron a esas disposiciones, agravadas por las persecuciones contra sacerdotes *refractarios* (sobre todo tras la ley del 17 de septiembre de 1793) se mitigaron, en parte, mediante la firma del Concordato con la Santa Sede por Pío VII y Napoleón Bonaparte el 15 de julio de 1801. El acuerdo ponía fin a años de radical separación entre la Iglesia y el Estado, al tiempo que ambas instituciones realizaban mutuas concesiones. El Estado reconocía la religión católica como “la religión de la gran mayoría de los ciudadanos franceses” (aunque no del Estado) y permitía su libre ejercicio. La Iglesia, además de renunciar a su propiedad enajenada y vendida desde 1790, prestaba lealtad al Gobierno y aceptaba el control por el Estado del nombramiento de arzobispos y obispos<sup>16</sup>.

Preocupado el régimen napoleónico por la paz social y por la estabilidad interna, el pacto atenuó efectivamente las tensiones en las relaciones Iglesia-Estado y marcó una política que se reforzaría durante la Restauración con un estrechamiento de lazos con el clero sustanciado en la declaración de la religión católica como la *religión del Estado* o en la promulgación de la llamada *ley sobre el sacrilegio* de 1825, lo que no evitó que el conflicto de fondo persistiera en la calle<sup>17</sup>. De hecho, uno de los objetivos medulares del nuevo régimen liberal de 1830 fue, a efectos de su estabilidad y consolidación como Estado-nación, el de conciliar a dos grandes sectores de la sociedad con diferentes formas de pensar, de sentir y de actuar, no sólo ante el catolicismo y más allá de él: quienes apoyaban la preservación de la tradición y quienes apuntaban en sentido opuesto y propugnaban los principios revolucionarios y laicos.

El régimen de Luis Felipe, una monarquía liberal nacida de una revolución que se acompañó de episodios contra congregaciones religiosas, trató de ubicarse en una posición de equilibrio entre ambas tendencias: la anticlerical, que (dentro y fuera del Parlamento) propugnaba la laicización de la sociedad y la separación Iglesia-Estado, y

15. Jean-Paul CLEMENT, “Les rapports de l’Église et de l’État (1789-1801). La première Séparation”, en Jean BALCOU (dir.), *Les Bretons et la Séparation: 1795-2005*, Rennes, PUR, 2006, pp. 33 y 35, <https://doi.org/10.4000/books.pur.23555>; Daniel AMSON, *La Querelle religieuse. Quinze siècles d’incompréhensions*, París, Odile Jacob, 2004, pp. 123-143.

16. Patrice GUENIFFEY, “Le Concordat de 1801”, *L’Année canonique*, LIX (2018/1), pp. 75-84, <https://doi.org/10.3917/cano.059.0075>.

17. El impulso del clericalismo durante la Restauración alimentó el anticlericalismo y empujó a los liberales a reclamar la separación Iglesia-Estado (Jacqueline LALOUETTE, *La Séparation des Églises et de l’État. Genèse et développement d’une idée 1789-1905*, París, Le Seuil, 2005, pp. 79-125).



la clerical, que defendía el culto y los valores religiosos. Ello quedó reflejado en la evolución del Gobierno al objeto de restablecer el orden público y contener las manifestaciones anticlericales generalizadas<sup>18</sup>. En sus inicios, estuvo marcado por un fuerte anticlericalismo que llevó a que el catolicismo, tras haber sido la *religión del Estado*, retornara a la categoría de “la religión de la mayoría de los franceses”. Sin embargo, pronto se advirtió que los cambios institucionales y políticos implementados por el régimen de 1830 no alterarían sustancialmente el estatus previo de la religión católica y, de ese inicial anticlericalismo, se pasó a la aprobación de la Ley Guizot del 28 de junio de 1833, que decretaba la libertad de educación en la enseñanza primaria a fin de impulsar la socialización religiosa de los jóvenes. Su primer artículo era elocuente: “*L’instruction primaire élémentaire comprend nécessairement l’instruction morale et religieuse*”<sup>19</sup>.

En este marco se ubica la promoción gubernamental de copias de Murillo, integrada, desde esta perspectiva, en un más amplio programa pedagógico en moral y religión impulsado por Guizot, ministro de Instrucción Pública desde el 11 de octubre de 1832. No es, por tanto, casual que la campaña de encargos al respecto se emprendiera paralelamente a esa aproximación del Estado a la Iglesia. Ambas iniciativas formaron parte, en realidad, de una misma tentativa de reconciliación del régimen con la oposición de legitimistas y liberales conservadores, de culto mayoritariamente católico. Ello marcaba un cambio inédito, pues no fue hasta el reinado de Luis Felipe cuando el Estado francés se interesó por promocionar la obra de Murillo, como refleja la ausencia de encargos previos en los expedientes al efecto.

254

En la distribución temporal de los 139 encargos realizados durante el reinado de Luis Felipe se advierten dos fases bien delimitadas. Hasta 1841 se registraron 13, mientras que entre 1841 y 1848 se ejecutaron 126, una progresión a la que contribuyó sobremanera la creación y apertura al público, entre 1838 y 1848, de la Galería Española del Museo del Louvre. Este recinto albergó, entre otras obras, la colección de pintura española del monarca, en donde las creaciones de Murillo fueron las que alcanzaron el más notorio impacto, las que recibieron el mayor número de encargos de copias estatales y sobre las que se ejerció una mayor difusión mediante grabados y litografías, que permitieron la reproducción masiva<sup>20</sup>.

---

18. Roger PRICE, *The Church and the State in France, 1789-1870*, Londres, Palgrave Macmillan, 2017, pp. 40-58, <https://doi.org/10.1007/978-3-319-63269-8>.

19. <https://www.education.gouv.fr/loi-sur-l-instruction-primaire-loi-guizot-du-28-juin-1833-1721>, LALOUETTE, *La Séparation*, pp. 127-187; Laurent THEIS, “François Guizot ministre de l’Instruction publique”, *Commentaire*, 117 (2007/1), pp. 183-192, <https://doi.org/10.3917/comm.117.0183>.

20. La expectación que suscitó la Galería Española se advierte desde años antes de su inauguración, al difundirse en la prensa bajo un discurso nacionalista que la convertía en propaganda del monarca y símbolo de una *conquista* de España por parte de Francia: “*Dans moins de deux mois, tous les cadres seront placés, toutes les toiles seront vernies, toutes les restaurations seront achevées, et Paris pourra jouir de sa galerie espagnole, précieuse conquête que la France devra à [...] la munificence éclairée du roi*” (“Collection des tableaux espagnols rapportés d’Espagne par MM. Le Baron Taylor et Dauzats”, *Journal Politique et Littéraire de Toulouse et de la Haute-Garonne*, 80, 8-6-1837, p. 1). Las obras allí contenidas son comparadas con los tesoros artísticos expoliados en Egipto, pues constituían “*une curiosité plus précieuse que celle qu’il nous a ramenée naguère des bords du Nil*” (*Figaro*, 24, 24-10-1836, p. 2). Sobre la Galería Española, véase, entre otros, Jeaninne BATICLE y Cristina MARINAS, *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre (1838-1848)*, París, Réunion des Musées Nationaux, 1981; Cristina MARINAS, “La Galería del rey Luis-Felipe”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 57 (1983), pp. 127-152; Jeaninne BATICLE, “La Galerie espagnole de Louis-Philippe”, en LACAMBRE y TINTEROW, *Manet-Velázquez*, pp. 138-152.

Por el volumen de copias ejecutadas y por la trascendencia que adquirieron, merecen destacarse los encargos realizados sobre dos obras en particular. De *La Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juanito con el Padre Eterno* (1660-1665)<sup>21</sup> se solicitaron 61 reproducciones entre 1830 y 1770, la mayoría –43– durante el reinado de Luis Felipe, debido a que en 1855 el original dejó de estar accesible al público y a los copistas por su traslado, por expreso deseo de la emperatriz Eugenia, a sus aposentos personales en el Château de Saint-Cloud<sup>22</sup>. No obstante, mayor repercusión tuvo la *Virgen del Rosario* (c. 1650)<sup>23</sup>, de la que se encargaron 117 copias, 46 de ellas durante la Monarquía de Julio y 71 durante el II Imperio. Expuesta en un espacio de acceso público privilegiado del Museo del Louvre, es una de las pinturas de Murillo que más celebridad alcanzó y, en consecuencia, su reproducción fue ampliamente demandada para presidir edificios religiosos<sup>24</sup>. A ello contribuyó el tratamiento que el artista realiza de la Virgen con el Niño, íntimo y familiar, lo que la convirtió en una imagen representativa de la función –reforzada a mediados del siglo XIX– de la Virgen María como intercesora ante Dios. Precisamente el hecho de que la temática de la pintura tuviera un marcado carácter maternofilial, junto a la influencia de la mentalidad sexista dominante, condicionó que fuera copiada principalmente por mujeres artistas, cuyas reproducciones respondieron fielmente al original y respetaron el austero recogimiento y la moderada espiritualidad que Murillo otorgó a los personajes<sup>25</sup>.

Junto a los ejemplos citados, la demanda de copias se extendió asimismo sobre obras pertenecientes a la colección de Luis Felipe en la Galería Española del Louvre. Fue el caso de *San José con el Niño* (c. 1670), que recibió 9 encargos entre 1842 y 1850<sup>26</sup>; el de pinturas protagonizadas por Cristo y San Juan Bautista, encomendadas en



21. La obra, denominada en los encargos *La Sainte Famille* o *Le Père Eternel et l'Esprit Saint contemplant l'Enfant-Jésus*, fue adquirida por Luis XVI en 1786, y pasaría a formar parte de la colección del Museo del Louvre. Evidencia de la popularidad que alcanzó es su amplia reproducción en prensa. Véase *L'Illustration. Journal Universel*, 1846, p. 496.

22. Salvo excepciones, las copias sobre esa obra siguen la estructura compositiva del original de Murillo y, en ocasiones, superan el amplio tamaño del original (240 x 190 cm) como en las copias de Antonia Batilde Goblain (1844), Edouard Pils (1847) o G. Ghiraldi (1849). Las tres obras se localizan en las iglesias de Indre-et-Loire, Chemillé-sur-Dême (CARAN, F/21/33, dossier 12), Loir-et-Cher, Artins (CARAN, F/21/50, dossier 17) y Oise, Épineuse (CARAN, F/21/32/A, dossier 39).

23. La obra fue adquirida por Luis XVI en 1784, y fue trasladada al Museo del Louvre y depositada en el Museo Goya de Castres en 1939.

24. La prensa se hacía eco, con satisfacción, de la instalación de las copias de Murillo en las iglesias, destacando la magnanimidad del rey en visible muestra de propaganda de su figura: “*La fabrique de l'église Saint-Andiol vient d'obtenir de la libéralité du Roi un tableau représentant la Vierge au chapelet. Cette addition aux beaux ouvrages de notre église la rend très-remarquable sous le rapport artistique*” (*Gazette nationale ou le Moniteur universel*, n° 264, 20-9-1840, p. 2); “*S. M. la Reine vient de faire don à la paroisse de Medau, canton de Poissy, d'un tableau représentant la Vierge au Chapelet*” (*Gazette de la Jeunesse*, n° 18, 1-3-1842, p. 8). Similar alusión referida a una copia de la *Virgen del Rosario* de Murillo en la iglesia de Antony de París en *Journal des artistes*, 26-1-1840, p. 64.

25. Así se advierte en las copias realizadas por Laure Villery (1831), Cornélie-Louise Revest (1841-1842), Celina Lefébure (1844) y Octave Tassaert (1847). Las referidas pinturas se localizan en las iglesias de Notre-Dame-de-la-Nativité de Molières (Dordogne), Saint-André de Massiac (Cantal), Saint-Sauveur de Figeac (Lot) y Saint-Jean-Baptiste de Chenonceaux (Indre-et-Loire).

26. BATICLE y MARINAS, *La Galerie espagnole*, pp. 115-116. La pintura se conserva actualmente en el Ringling Museum of Art de Sarasota.

10 ocasiones, sobre todo, la de *San Juan muestra a Jesús* (c. 1655)<sup>27</sup>, o el de *Virgen de la faja* (c. 1660)<sup>28</sup>, obra extensamente elogiada en la prensa y con una dilatada proyección en la opinión pública<sup>29</sup>, lo que hubo de influir en que se solicitaran 14 copias entre 1843 y 1850, fundamentalmente a pintoras que reprodujeron fielmente el original, aunque con tendencia a dulcificar las expresiones de la Virgen y de los ángeles músicos que la acompañan<sup>30</sup>. Integra, todos ellos, una nómina más extensa de encargos que incluyó los de *Santa Catalina* (c. 1650), con 5 copias entre 1841 y 1847<sup>31</sup>; *Santa Magdalena*, copiada en dos ocasiones en 1841 y con la iconografía de la Magdalena penitente de la que la colección de Luis Felipe conservaba dos ejemplares<sup>32</sup>, o *San Agustín de Hipona*, copiado en dos ocasiones<sup>33</sup>.

Con todo, es a partir de 1848, con la llegada al poder de Luis Napoleón Bonaparte, cuando se constata el mayor despliegue de encargos gubernamentales de copias de Murillo. Del incremento que se operó al respecto hablan las cifras: frente a los 139 encargos realizados con Luis Felipe, entre 1848 y 1870 se contabilizan 258, un impulso que no puede explicarse sin tener en consideración el reforzamiento de las relaciones Iglesia-Estado que se llevó a cabo durante ese período, ya durante la II República, de evolución política paradójica tras la revolución de febrero de 1848. De hecho, las iniciales aspiraciones democráticas e igualitarias durante el Gobierno Provisional se empezaron a disipar tras las elecciones legislativas del 23 de abril de 1848, que dieron mayoría parlamentaria a republicanos moderados y a monárquicos y supusieron el primer paso de la conversión a un régimen conservador y autoritario. Ese giro fue particularmente manifiesto con ocasión de la sangrienta represión contrarrevolucionaria sobre la insurrección obrera del 22 al 26 de junio, y habría de consolidarse tras la proclamación –con apoyo del Partido del Orden– de Luis Napoleón Bonaparte como presidente (el 10 de diciembre de 1848), antes de que ejecutara el

---

27. La pintura se conserva en el The Art Institute of Chicago. Algunas de las copias representan fielmente el original de Murillo, como la realizada por Gignoux (1845) para la Iglesia de Meilhaud (CARAN, F/21/32/B, dossier 4), mientras que otras simplifican la composición al eliminar los motivos iconográficos superiores, como muestra la de Etienne Sabatier (1845) para Valence (CARAN, F/21/55, dossier 1).

28. Esta obra fue adquirida en 1837 por el barón Taylor para la colección de Luis Felipe. En 1866 ingresó en la colección del duque de Montpensier en Sevilla y actualmente se conserva en una colección privada madrileña.

29. La prensa elogió esta pintura desde la inauguración de la Galería Española: “La Vierge d’Alfaja [sic] est aussi un tableau rempli de grandes beautés; les yeux de cette vierge sont charmants, pleins d’âme et de vie; ses belles mains, les plis de sa robe, tout cela est traité avec la souplesse, la vérité, la richesse de couleur dont la peinture est susceptible”, *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 2, 21-1-1838, p. 21.

30. Así se muestra en las ejecutadas por Lina Vallier (1842) y por Pauline Caron-Langlois (1848) para las iglesias de Garrigues, Tarn (CARAN, F/21/59/A, dossier 12) y de Saint-Martin-de-Ré, Charente-Maritime (CARAN, F/21/23, dossier 43).

31. La pintura, conservada en el Mie Prefectural Art Museum de Japón, fue adquirida en 1836 por el barón Taylor para Luis Felipe, quien la vendió en 1853 (VALDIVIESO, *Murillo*, p. 286).

32. La más popular de las dos pinturas fue la *Magdalena penitente* (c. 1655) perteneciente a la National Gallery of Ireland (Dublín), vendida por Luis Felipe en 1853 (ibidem, p. 303).

33. Esta pintura, denominada *San Agustín y el misterio de la Trinidad* y perteneciente al Champion Hall de la Universidad de Oxford, estuvo considerada como obra de Murillo, aunque su autor fue el pintor Juan Simón Gutiérrez (Enrique VALDIVIESO, *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2018, pp. 138-139).

golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851 y se erigiera emperador el 2 de diciembre de 1852.

Esa deriva fue paralela a la reanudación de la aproximación Iglesia-Estado. Sintomático de ello fue la aprobación, el 15 de marzo de 1850, de la Ley Falloux (por el nombre del ministro de Instrucción Pública y Asuntos Religiosos), que estableció la libertad de educación en la enseñanza secundaria, y amplió, por tanto, el margen de aplicación de la enseñanza confesional dispuesto por la Ley Guizot de 1833<sup>34</sup>. La violencia de las insurrecciones de 1848 –de las que se responsabilizaba, en parte, a maestros formados en ideas liberales y socialistas– condujo a los conservadores a llegar a un acuerdo con los católicos para reemplazar el proyecto de enseñanza primaria obligatoria, gratuita y laica por una educación que respetara el orden y la propiedad. Fue una condición para que ambos apoyaran la candidatura de Luis Napoleón Bonaparte a la presidencia de la República. Conforme a ello, la Iglesia se erigió en actor clave para la legitimación del nuevo régimen. De hecho, el clero católico no sólo apoyó la candidatura presidencial de Luis Napoleón Bonaparte como reacción al *temor social*, sino también el golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851, en reciprocidad con la intervención francesa de 1849 en Roma (para reintegrar al papa exiliado Pío IX) y la aprobación de la Ley Falloux<sup>35</sup>.

Ese respaldo mutuo se mantendría a lo largo del II Imperio, pese a las diferencias manifiestas entre 1858 y 1859 con ocasión de la intervención de Napoleón III en apoyo al Piamonte y a la unidad italiana, y en detrimento de los Estados Pontificios, lo que le alejó de la simpatía de eclesiásticos y de parte de católicos<sup>36</sup>. Al igual que advirtiera su familiar homónimo en 1801, para Napoleón III la Iglesia católica se erigió en baluarte del orden social y de la estabilidad del régimen imperial que pretendía edificar, máxime en un contexto en donde, junto al proceso de *fusión de las élites*, se vivía el acrecentamiento de tensiones políticas y sociales conectadas al desarrollo, tanto de la oposición de republicanos y socialistas, como de movilizaciones obreras cada vez más organizadas. Fue ese convencimiento de la necesidad de colaboración entre ambas instituciones en defensa del común interés por el orden social el que llevó al Estado a reforzar los vínculos con la Iglesia y con su labor pedagógica, marco donde se integra la política de encargos de copias de Murillo, mantenida incluso –aunque con menor intensidad– durante la primera década de la III República, paradójicamente gobernada –tras las elecciones legislativas de febrero de 1871 y la represión de la Comuna de París a finales de mayo– por monárquicos y conservadores, y conocida por el apelativo de *República de los Duques* y del *orden moral*<sup>37</sup>. Hubo que llegar a la década de 1880 para que, con el ascenso de los republicanos al poder (entre febrero de 1876 y enero de 1879), se fracturaran los lazos Iglesia-Estado, se aprobara

34. Antoine PROST, *L'enseignement en France, 1800-1967*, París, Armand Colin, 1968, pp. 155-168; Robert ANDERSON, "The conflict in education. Catholic secondary Schools (1850-1870): a reappraisal", en Theodore ZELDIN, *Conflicts in French Society. Anticlericalism, Education, and Morals in the 19th Century*, Londres, George Allen & Unwin, 1970, pp. 51-93.

35. El entusiasmo republicano que expresó el clero en febrero ante los revolucionarios de 1848, quienes a su vez mostraron respeto a la Iglesia, pronto se decantó en favor del Partido del Orden y la mayoría del episcopado, que alentó el voto a Luis Napoleón Bonaparte en diciembre de 1848, aceptó el golpe de Estado del 2 de diciembre de 1851 (LALOUETTE, *La Séparation*, pp. 243-304; PRICE, *The Church*, pp. 83-126).

36. LALOUETTE, *La Séparation*, pp. 243-304; PRICE, *The Church*, pp. 161-204.

37. Jean VAVASSEUR-DESPERRIERS, *Les droites en France*, París, PUF, 2006, pp. 46-58.



una legislación que secularizaba la enseñanza<sup>38</sup> y se redujera drásticamente la política de encargos de copias de Murillo.

Hasta entonces, y desde el giro conservador de la II República, el Estado, consciente del valor del arte como instrumento pedagógico, se empleó con énfasis renovado en una activa campaña de promoción de la obra religiosa del pintor sevillano a efectos de difundir valores convergentes con su política de orden. Tanto el número como la selección de obras encargadas son elocuentes al respecto. Fueron 323 las copias de Murillo promovidas por el Estado mediante encargos o compras entre 1848 y 1870, y en ellas destaca un tema que adquirió enorme actualidad a mediados de siglo: la Inmaculada Concepción. Sólo durante el II Imperio, período de mayor auge de encargos sobre esa obra, el Estado promovió la realización de 147 copias destinadas a iglesias, museos e instituciones administrativas, y en ellas, pese al predominio de la representación de un modelo immaculista concreto, se advierte la reproducción o interpretación de diferentes tipos creados por Murillo.

Dos grandes factores explican que en ese período se multiplicaran las copias de la Inmaculada Concepción hasta alcanzar un apogeo sin precedentes. Es el primero la irrupción de la cuestión immaculista que, desde mediados de la década de 1840, empezó a adquirir relevancia en los círculos católicos internacionales y dejó impronta en la encíclica *Ubi Primum* del Papa Pío IX en 1849. Cinco años después, el 8 de diciembre de 1854, en un entorno de intenso debate teológico y doctrinal contra corrientes laicas y anticlericales, Pío IX proclamó el dogma de la Inmaculada Concepción a través de la Bula *Ineffabilis Deus*, un hecho de enorme trascendencia para el catolicismo, pero también para las artes plásticas ya que, en las décadas inmediatamente posteriores, la iconografía de la Inmaculada Concepción tendría una extraordinaria demanda por instituciones católicas y coleccionistas particulares.

En segundo lugar, en el impulso que experimentaron esos encargos influyó decisivamente la adquisición por el Estado francés de la *Inmaculada Concepción*, pintura realizada por Murillo para el Hospital de los Venerables Sacerdotes de Sevilla hacia 1678, y que fue expoliada por el mariscal Soult, quien la integró en su colección personal en 1813. La compra se llevó a cabo en un evento de particular impacto en la opinión pública: la espectacular subasta de la colección de Soult, que congregó en 1852 a compradores de diferentes países de Europa dispuestos a hacerse con la obra. Finalmente, el empeño personal del emperador hizo que la pintura, comprada por 615.300 francos (cantidad nunca antes pagada por una obra de arte), permaneciera en Francia, en lo que se consideró como una demostración de fortaleza nacional<sup>39</sup>. Junto a

258

---

38. *Loi du 28 mars 1882 portant sur l'organisation de l'enseignement primaire*, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006070887/>. *Loi du 30 octobre 1886 sur l'organisation de l'enseignement primaire*, <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006070886/>

39. De hecho, la prensa recogió con pormenor la pugna entre países por hacerse con la pintura y ensalzó la adjudicación al Estado francés como una victoria de Francia en la escena internacional: “*La Conception, de Murillo, vivement disputée par des Anglais et des Russes, a été adjugée au Musée national au Prix de 586.000 fr. Les assistants ont accueilli ce résultat par des acclamations unanimes et prolongées*” (*Le Nouvelliste, Journal de Paris*, 23-5-1852, p. 2); “*La France l'emporte, la Conception de la Vierge reste à notre musée! Des applaudissements frénétiques se sont fait entendre jusque dans la rue. Un agent de la reine d'Espagne a poussé l'enchère jusqu'à 581.000 fr.*” (*Journal de Toulouse*, 23-5-1852, p. 3). Dicho lo cual, el elevado precio que se pagó también recibió reproches: “*Nous sommes sincèrement affligé, avec le public artistique, en voyant l'administration du Musée acquérir la Conception de Murillo, au Prix désastreux de 586.000 fr. [...]. Nous ne pouvions oublier qu'à quelques jours de date l'on vendait 2.175 francs l'un des chefs-d'œuvre d'un artiste contemporain*, Les

ese episodio, cuyos ingredientes mediáticos actuaron como amplificadores para la difusión de la obra, la celebridad de la *Inmaculada Concepción* se vería reforzada, aún más, por su exhibición preeminente, presidiendo el Grand Salon Carré del Museo del Louvre. En palabras de Charles Blanc en 1869, Murillo se había convertido así en el pintor más valorado en Francia, por delante de los grandes maestros del Renacimiento italiano, pues “*les œuvres de Raphael, de Corrège, de Michel-Ange, n’étaient pas encore montées, que nous sachions, à la hauteur d’une pareille estimation*”<sup>40</sup>.

Se explica, conforme a ambos factores, que esta *Inmaculada Concepción* fuese la pintura de Murillo más demandada por las administraciones públicas francesas durante el siglo XIX y, en correspondencia, la obra más reproducida a instancias del Estado. Sus copias, de hecho, habrían de multiplicarse mediante el uso de distintas plataformas que ampliaron su proyección pública, como ejemplifica el encargo a la prestigiosa Maison Goupil parisina, a la que el Estado encomendó en 1852, por el elevado precio de 12.000 francos, la ejecución de un grabado de amplia difusión<sup>41</sup> (*Imagen 2*).

*Imagen 2.* A. Lefebvre, *Inmaculada Concepción* (a partir de Murillo), Goupil et Compagnie, 1852. Colección particular



---

Convulsionnaires de Tanger, d’Eugène Delacroix!” (Cornélius HOLFF, “A propos de la vente Soult”, *L’Éclair*, 10-1-1852, p. 264).

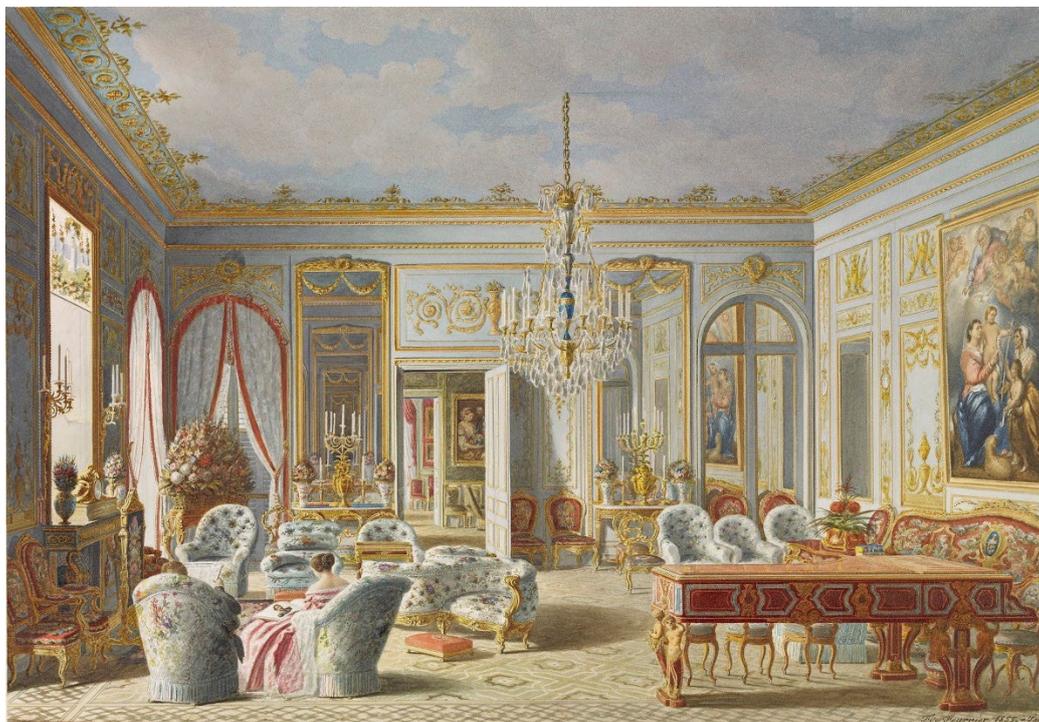
40. Charles BLANC, “B. Esteban Murillo”, en VVAA, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, París, Jules Renouard, 1869, p. 10.

41. El encargo, ejecutado por A. Lefebvre para Goupil et Compagnie, contemplaba una suscripción anual de 2.000 francos durante 6 años por la edición de “*une gravure du tableau acquis à la vente de la galerie du Maréchal Soult*” (CARAN F/21/93, dossier 4). Las medidas de la estampa editada por Goupil son 84 x 62 cm.



Ello no significó, sin embargo, que el interés del Estado se restringiera a ese modelo de Inmaculada de Murillo. Ya en la década de 1840 se había comenzado a encargar la versión de la *Inmaculada Concepción* perteneciente en la actualidad a la National Gallery de Londres<sup>42</sup>. Asimismo, recibieron encargos la *Inmaculada Concepción* (c. 1670-1675) actualmente en el Detroit Institute of Arts Museum<sup>43</sup> y la *Inmaculada* (c. 1662-1665) conservada en el Museo del Louvre<sup>44</sup>.

*Imagen 3.* Jean-Baptiste de FOURNIER, *El salón de la Reina Victoria en Saint-Cloud*, 1855. Royal Collection, Londres



260

En esa línea, más allá de las peticiones en torno a la Inmaculada, el Estado diversificó sus demandas a otras iconografías religiosas del autor, igualmente destinadas a edificios religiosos, pero también civiles. Es el caso de la ya citada *Virgen con el Niño, Santa Isabel y San Juanito con el Padre Eterno*, obra que no sólo gozó de alta aceptación popular, sino también del aprecio de la emperatriz Eugenia, quien en 1855 ordenó su traslado al salón de recepción del Château de Saint-Cloud (*Imagen 3*) y con ello generó una viva controversia en la opinión pública, sintomática del interés que despertaba la obra del pintor sevillano<sup>45</sup>.

42. La pintura se hallaba expuesta en la Galería Española de Luis Felipe como obra de Murillo, aunque fue realizada por Juan Simón Gutiérrez (VALDIVIESO, *La escuela de Murillo*, p. 137).

43. Esta pintura se conservó en el Palacio Real de Madrid hasta 1812, cuando el general Desollé la trasladó a Francia, donde permaneció hasta 1820 (ibidem, p. 474).

44. Realizada para la iglesia de Santa María la Blanca de Sevilla, fue requisada por el mariscal Soult y llevada a París. En 1817 fue adquirida por M. Lom y, finalmente, comprada por Luis XVIII para el Museo del Louvre (ibidem, p. 352).

45. En el Palacio de Saint-Cloud, la pintura de Murillo presidió el salón de la emperatriz, como recoge la acuarela de Jean Baptiste Fortuné de Fournier *Le grand salon de l'Impératrice Eugénie à Saint-Cloud* realizada en 1860. La polémica por el traslado de esta obra a la residencia oficial del emperador fue recogida por Louis VIARDOT en una carta fechada el 29-12-1868, 1868 (INHA, nº 0290, 39; GRANGER, *L'Empereur et les arts*, pp. 296-297).

Sin embargo, entre los ejemplos más representativos de la fuerte demanda de copias que, bajo el reinado de Napoleón III, alcanzó la pintura religiosa de Murillo al margen de la iconografía de la Inmaculada, se encuentra *El Nacimiento de la Virgen* (1660), obra realizada para la Catedral de Sevilla y que pasó a integrar la colección del Museo del Louvre en 1858<sup>46</sup>. A partir de entonces, y en apenas dos décadas, el Estado solicitó 41 copias, 32 de las cuales fueron ejecutadas por mujeres artistas con un precio medio de 1.200 francos, superior al estipulado para las restantes copias solicitadas, lo que probablemente se debiera a la mayor complejidad compositiva de la obra y a su amplio formato, ya que algunas de ellas llegaron a superar el tamaño del original, como las ejecutadas por Justine Janvry (1864) o Lucile Doux (1868), esta última donada por el emperador a la Iglesia de Turenne, en Corrèze (*Imagen 4*)<sup>47</sup>.

*Imagen 4.* Lucile DOUX, *El nacimiento de la Virgen* (copia de Murillo), 1868. Iglesia de Turenne, Corrèze



Tal y como aquí se ha precisado, del total de obras religiosas de Murillo (en torno a 380), los encargos del Estado se focalizaron en 26 que pertenecían en su mayoría a colecciones francesas, lo que permitió la copia sin desplazarse del país. El interés, no obstante, por la obra de Murillo habría de ampliar la red de encargos estatales a originales conservados fuera de Francia, algunos difundidos a través de grabados, otros no, motivo por el que los o las artistas debieron trasladarse a los países de localización: España, Italia e Inglaterra. Fueron los casos de la *Sagrada Familia* (c.

46. La pintura estuvo dispuesta en la Capilla de la Concepción Grande de la Catedral de Sevilla hasta 1812, cuando fue trasladada a París por el mariscal Soult. En 1858, los herederos de Soult la cedieron al Estado francés en pago de deuda tributaria, junto a *La cocina de los ángeles*, de Murillo, y depositaron ambas obras en el Museo del Louvre (VALDIVIESO, *Murillo*, p. 352). A partir de su exposición pública, la pintura fue unánimemente elogiada por la prensa (“*Comment exprimer l’enchantement qu’on éprouve à la vue de la Nativité de la Vierge, œuvre de premier ordre de ce Murillo qui a fait tant de chefs-d’œuvre!*” (*Revue Universelle des arts*, 1-1-1858, p. 265), que también la difundió mediante reproducciones (*Le Monde illustré*, 25-12-1858, p. 404; *L’Illustration. Journal Universel*, enero 1859, p. 23). A su celebridad contribuyó la exposición de copias en espacios tan emblemáticos como el Salón de París, donde la artista Amélie Silbermann presentó una copia en miniatura (*Explication des ouvrages de peinture, et dessins, sculpture, architecture et gravure, des artistes vivans*, París, Charles de Mourgues Frères, 1859, p. 346).

47. CARAN, F/21/134, dossier 54. Napoleón III también donó otra copia de esta misma pintura, ejecutada por Sophie van den Haute (1867-1868), a la iglesia de Pierregot, en Somme (CARAN, F/21/423, dossier 31). La copia realizada por Janvry fue depositada en la iglesia de Bresse-sur-Grosne, Saône-et-Loire (CARAN, F/21/409, dossier 12).



1670-1680) de la National Gallery de Londres<sup>48</sup> o de diferentes representaciones de la *Virgen con el Niño*, como la conservada en la Galleria Palatina del Palazzo Pitti de Florencia<sup>49</sup>. Mención particular merecen dos casos por la relevancia pública que adquirieron. De entrada, hay que hablar de *El ángel de la guarda* (c. 1650-1655)<sup>50</sup>, pintura ubicada en la Catedral de Sevilla y de la que se encargaron 6 copias, necesariamente realizadas a partir de grabados, ya que en los archivos de la Catedral hispalense no constan los nombres de las artistas que las ejecutaron<sup>51</sup>: Elisabeth Darley (1844), Zodalie Ducluseau (1845), Julie Fabre d'Olivet (1848), Céleste Pensotti (1850) y Louise Boyer (1850 y 1852). Por otra parte, merece ser destacada la obra *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* (c. 1672)<sup>52</sup>, expoliada por el mariscal Soult en 1810 antes de donarla al Museo Napoleón, donde se expuso desde 1813 hasta 1815, cuando fue devuelta a España pese a la oposición de intelectuales franceses como Vivant Denon, director del Museo del Louvre. Esta admirada y célebre pintura de Murillo alcanzó una amplia difusión a través de grabados, litografías y fotografías, que se reprodujeron mediante estampas sueltas y prensa ilustrada desde mediados del siglo XIX, algo muy representativo de la elevada consideración y demanda de la que gozó, tanto por el Estado como por el público<sup>53</sup>. No en vano, la pintura permitía, como se abordará más adelante, una lectura que conectó con una sensibilidad que iba más allá de los valores de orden representativos del II Imperio, compartidos por otra parte con el Gobierno conservador de los primeros años de la III República, razón por la que en la década de 1870 se mantuvieron –aunque con menor intensidad– encargos de copias de esta obra. Dos de ellas, la realizada por Hippolyte Lazerges (1872) para el Musée Européen y la ejecutada por Charles Eugène Prévost (1874) para la Embajada de Francia en Estambul, son elocuentes del interés que mantuvo el Estado al respecto durante los primeros años de la III República. Ambas alcanzaron los precios más elevados de cuantos se pagaron por reproducciones de Murillo: 8.000 y 5.500 francos respectivamente<sup>54</sup>.

---

48. De esta pintura, denominada en los encargos *La Trinité* o *Le Père éternel et l'Esprit Saint contemplant l'Enfant Jésus*, fueron solicitadas 16 copias. Entre las más representativas, cabe citarse la realizada en Londres por Holfeld (1852), depositada en el Museo de Orléans (CARAN, F/21/68, dossier 52 y F/21/2199, dossier 7).

49. La copia de esta obra, realizada por Murillo hacia 1650-1655, fue adquirida por el conde de Sercey en 1840, para ser depositada en el Seminario de Saint-Nicolas de París (CARAN F/21/11).

50. La pintura fue realizada para el Convento de los Capuchinos de Sevilla, que lo cedió a la Catedral hispalense en 1814 (VALDIVIESO, *Murillo*, p. 395).

51. Magdalena ILLÁN, “Un siglo de copias en la Catedral de Sevilla (1833-1933)”, *Archivo Hispalense*, Vol. 88-89, nº 267-272 (2006), pp. 401-410. Según los registros de solicitudes de copias de la Catedral de Sevilla, Murillo fue el artista más copiado durante el siglo XIX. La obra más reproducida fue *San Antonio con el Niño* (c. 1665), seguida por *El ángel de la guarda*.

52. La pintura, ejecutada para la iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla, se conserva desde 1839 en el emplazamiento para el que fue realizada (VALDIVIESO, *Murillo*, p. 420).

53. El catálogo de la Maison Goupil incluía esta obra de Murillo entre sus ventas más exitosas (*Publications nouvelles de la maison Goupil et compagnie*, París, 2º suplemento, octubre de 1861, p. 2). La reproducción de la pintura en la prensa se constata desde la década de 1840 (*Musée des Familles*, Vol. VIII (1847), p. 225) hasta la década de 1880 (*Magasin Pittoresque*, 1884, p. 361).

54. CARAN, F/21/231, dossier 31 y F/21/248, dossier 15; Geneviève LACAMBRE, “Notes sur les copistes français au Musée du Prado”, en Luis SAZATORNIL y Frédéric JIMÉNO (eds.), *El arte español entre Roma y París (siglos XVIII y XIX): intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez, 2014, pp. 275-291.

La iniciativa de encargos que aquí se ha puesto de relieve es reveladora, no sólo de la tentativa gubernamental de aproximación a sectores católicos, sino también, por lo que representan esas obras, del propósito de difundir en distintos espacios públicos valores afines a sus políticas de orden. Ello no debe, sin embargo, ocultar el objetivo ulterior latente de esa magna y sostenida en el tiempo campaña de promoción: la conciliación de valores religiosos con la nueva sensibilidad laica desarrollada en Francia tras las transformaciones políticas e institucionales implementadas desde fines del siglo XVIII. La obra de Murillo se convirtió, como se tratará a continuación, en una herramienta privilegiada a esos efectos.

### **Murillo en la política de conciliación de valores religiosos con la nueva sensibilidad laica**

Paralelamente a la promoción que ejerció el Estado sobre sus representaciones religiosas, Murillo contó con el reconocimiento de la crítica y del público. Así lo revelan múltiples indicadores y plataformas, entre ellos la publicación de numerosos artículos periodísticos y de estudios coetáneos sobre su obra, la amplia divulgación de sus pinturas mediante reproducciones en prensa, aguafuertes y litografías<sup>55</sup>, o el protagonismo que ostentó en el desarrollo del interés romántico en Francia por la pintura barroca española a partir de 1830<sup>56</sup>. No en vano, a la atracción que en el público despertó su obra tras su exposición en la Galería Española del Louvre entre 1838 y 1848 –hecho indicativo del gusto personal de Luis Felipe– se unió el interés que le concedieron Napoleón III y su esposa, la emperatriz Eugenia de Montijo, notable promotora de la moda de lo español en Francia y persona especialmente seducida por la pintura de Murillo<sup>57</sup>. Unos y otros factores habrían de influir sobremanera en la elevada consideración del pintor sevillano en distintas esferas de la sociedad.

Decididamente, la trascendencia pública que alcanzó la obra de Murillo en Francia no puede explicarse sin la extraordinaria promoción que de ella hizo el Estado. Sin embargo, en ambos vectores –tanto la celebridad y reconocimiento público como la promoción gubernamental de su pintura religiosa con un fin político– intervino otro ingrediente: la forma en que el autor transmitió el contenido, esto es, la peculiar versatilidad interpretativa, desde perspectivas religiosas y laicas, que admiten sus representaciones. El análisis del uso político al respecto no debe, por consiguiente, restringirse a la temática representada, sino que debe también extenderse al *cómo* se representa esa temática, porque de ese *cómo* se desprende, no ya el reconocimiento de su pintura por crítica, mercado y público, sino, más aún, la razón de la particular elección de la obra de Murillo por el Estado como instrumento para difundir valores afines a sus políticas.

55. Significativo de ello es la apreciación de Jules SALLES cuando destacaba en 1866 que el Hospital de la Caridad de Sevilla conservaba “*certaines des plus belles pages*” del artista; obras –precisaba– que “*la gravure a trop popularisées pour que j’en fasse ici la description*” (“L’Andalousie, l’art arabe et le peintre Murillo, fragment d’un voyage en Espagne”, en *Mémoires de l’Académie du Gard, 1864-1865*, Nîmes, Imp. Clavel-Ballivet, 1866, pp. 374-375).

56. Claudie RESSORT, *Murillo dans les musées français*, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983; Geneviève LACAMBRE, “Connaissance de l’école espagnole en France”, en LACAMBRE y TINTEROW, *Manet-Velázquez*, p. 217.

57. Catherine GRANGER, *L’Empereur et les arts. La liste civile de Napoléon III*, París, École des Chartes, 2005.



La clave elemental al respecto se advierte en una lacónica sentencia que publica una revista artística en 1833: “*Murillo, le peintre de la chair, aussi bien que Raphael, le peintre de l’âme*”<sup>58</sup>. Esa concisa fórmula es, de entrada, reveladora de la metamorfosis que se operaba en Francia en materia de preferencias artísticas y mediante la que Murillo se convertiría en uno de los referentes en la escena cultural del país. De hecho, la comparación entre Murillo y Rafael fue dando paso a la sustitución de éste por aquél y a la consecuente conversión del pintor sevillano en maestro ineludible para las nuevas generaciones de artistas<sup>59</sup>. Por añadidura, la identificación y preeminencia de Murillo como “*le peintre de la chair*” frente al “*peintre de l’âme*” personificado en Rafael evidencia otra mutación simultánea: la relativa a la percepción, valoración y representación de *lo divino* y de *lo humano*; de *lo sobrenatural* y de *lo natural*; de *lo inmaterial* y de *lo material*; de *lo religioso* y de *lo laico*. En esta mutación – particularmente visible desde el segundo tercio del siglo XIX, coincidiendo con la implantación del liberalismo en Francia– se aprecia la tendencia a privilegiar los segundos términos antes expuestos y, en esa medida, la inclinación a asociar el dominio de la religión más con la revelación de lo espiritual mediante lo material y lo carnal que representaba Murillo que con el carácter inasible e incorpóreo manifiesto en la obra de Rafael<sup>60</sup>.

Es comprensible que, en el marco de esa evolución, la obra de Murillo ejerciera un enorme poder de atracción, dada su capacidad para conectar con –y adaptarse a– la nueva escala de valores y gustos artísticos que se estaban desplegando en Francia, en particular durante el II Imperio. La valoración del mundo físico de los objetos<sup>61</sup>, la humanización de lo divino mediante la encarnación de lo espiritual en personajes terrenales o la importancia que cobraba la familia nuclear, y en especial la infancia, en su pintura constituyeron factores determinantes para que, en una sociedad que tendía a privilegiar paradigmas materialistas en sus formas de creer y sentir, de pensar y de actuar, se estableciera una poderosa empatía con las creaciones del artista sevillano.

Elocuente de ello, del versátil y ambivalente discurso que transmite la obra de Murillo y por el que se le consideraba como el artista que conciliaba dos mundos aparentemente opuestos, maestro en suma de la representación a un mismo tiempo de lo divino y de lo humano, son las apreciaciones de los escritores Louis Viardot en 1839 o Charles Blanc en 1869 sobre *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos (Imagen 5)*. En la pintura, cuya representación realista y descarnada de la pobreza adquiriría renovada vigencia en las décadas centrales del siglo XIX por efecto de la extensión de la miseria en el contexto del desarrollo del liberalismo económico y la industrialización, por añadidura se aprecia el protagonismo de valores como la fraternidad, la solidaridad y la

58. “Correspondance. Extrait d’une lettre particulière”, *Journal des artistes et des amateurs ou Revue pittoresque et musicale*, n.º. VIII, 25-8-1833, p. 125.

59. Gary TINTEROW (2002), “Raphaël supplanté: le triomphe de la peinture espagnole en France”, en LACAMBRE y TINTEROW *Manet-Velázquez*, pp. 16-84.

60. Esta tendencia generalizada tuvo, no obstante, detractores que rechazaron las representaciones de las Vírgenes de Murillo por considerarlas excesivamente carnales: “*Murillo, le peintre de la chair. Ne demandez pas aux vierges de Murillo l’onction chaste, la timide pudeur des vierges de Raphaël*” (Ernest CHESNEAU, *L’œuvre complète de Eugène Delacroix. Peintures, Dessins, Gravures, Lithographies*, París, Charavay, 1885, p. 274). También Théophile GAUTIER describe el “*ascétisme voluptueux, des Vierges roses et blanches*” de Murillo (*Tableaux à la plume*, París, Charpentier, 1880, p. 98).

61. Jean BAUDRILLARD, *El sistema de los objetos*, México, Siglo XXI, 1969, pp. 13-14.

caridad –tan próxima a la filantropía laica– frente a los paradigmas de individualismo y *egoísmo* de la escala de valores hegemónica.

Imagen 5. MAZZON (dibujante) PIAUD (grabador), *Santa Isabel de Hungría* (a partir de MURILLO), 1848. *Musée des Familles*, Vol. 15, p. 225. BNF



Ampliamente difundida a través de grabados y prensa<sup>62</sup>, la referida pintura fue definida por Charles Blanch como “*la plus parfaite de ses œuvres*”<sup>63</sup>, en esencia, porque –en palabras de Viardot– reunía las dos “*manières extrêmes de Murillo: la misère sale, déguenillée et vermineuse de ses petits mendiants, la grandeur simple, noble et sublime de ses saints*”<sup>64</sup>. Ambos autores destacaron, de la figura de la santa, su altura moral, su noble y excelsa humanidad, su belleza en contraste con la representación de la miseria y de la enfermedad que muestran los mendigos que la rodean. La exaltación era

62. Además de los grabados comercializados por la Maison Goupil ya citados, la obra en cuestión fue difundida a través de litografías (como la ejecutada por Jean-Baptiste-Adolphe Lafosse) y, sobre todo, mediante reproducciones en prensa (*Musée des Familles*, vol. 15, 1848, p. 225).

63. BLANC, “B. Esteban Murillo”, p. 14.

64. Louis VIARDOT, *Galerie Aguado. Choix des principaux tableaux de la galerie de M. le Marquis de las Marismas del Guadalquivir*, París, Gavard, 1839, p. 15.

susceptible de ponerse en relación con dos fenómenos desarrollados en las décadas centrales del siglo XIX que convertirían a la Santa Isabel de Hungría creada por Murillo en un referente social en dos sentidos. Santa de linaje real, su figura aparece revestida de una identidad aristocrática; la misma que trataba de emular la alta burguesía inmersa en el proceso de *fusión de las élites* de mediados del siglo XIX<sup>65</sup>. Por otro lado, la presencia elegante y distinguida de la santa, junto a su acción, movida por la compasión a los más desfavorecidos, enlazaba con el modelo de esposa –extendido por el discurso conservador– llamada a ejercer la caridad cristiana o la filantropía laica en el marco del orden social establecido<sup>66</sup>.

En todo caso, no son sólo los santos efigiados por el artista quienes muestran caracteres de grandeza moral y compasión. Del mismo modo, y conforme al doble discurso de las obras de Murillo puesto de relieve por la crítica de arte de mediados del siglo XIX, los mendigos que los acompañan son representados con actitudes espirituales y concentradas, imbuidos de sentimientos nobles y trascendentales. A este respecto, los necesitados que Murillo recrea atendidos por Santa Isabel, por San Juan de Dios o por Santo Tomás de Villanueva trasladaban, a su vez, emociones y mensajes conectados con dos grandes debates de enorme calado en la sociedad francesa decimonónica<sup>67</sup>. Por una parte, el que remite a la bondad natural del ser humano: uno de los ejes –junto a la igualdad– de las controversias en torno a los escritos de Rousseau, con efectos en la teoría y praxis política liberal (en unos años en que Tocqueville publica *La democracia en América*) y en las teorías sobre la educación, de influjo en la estructura y organización del modelo de familia burguesa contemporánea<sup>68</sup>. Por otra parte, se encontraba el mensaje de la dignidad humana en la pobreza, aspecto que conectaba con los debates y tensiones que empezaron a desarrollarse desde el segundo tercio del siglo XIX a consecuencia del aumento de la miseria entre los colectivos obreros, afectados por los cambios en la organización de la economía y del trabajo que introducía el liberalismo y la industrialización. En ese contexto, contrastando con la creciente

266

---

65. Sobre los *matrimonios*, reales y figurados, entre la antigua elite aristocrática y la emergente elite conformada por la alta burguesía en ese período, véase Pierre LÉON, “Las jerarquías de la riqueza y del poder”, en Gilbert GARRIER (dir.), *La dominación del capitalismo 1840-1914*, Madrid, Encuentro, 1980, p. 326-327.

66. Ejemplo elocuente de ello son los principios defendidos por la Association des Dames de Sainte Élisabeth de Hongrie. Creada en 1857, estaba integrada por mujeres que, emulando a la santa húngara, renunciaban “*au luxe en général, et à celui de la toilette en particulier*”, al tiempo que promovían valores como la “*simplicité*” y la “*modestie*” asociados a “*la piété d’une femme chrétienne*” que actúa “*en faveur des pauvres ou d’autres bonnes œuvres*”; principios difundidos mediante el *Journal des Dames de l’Association de Sainte Élisabeth de Hongrie*; *La Chronique de la Bigorre*, nº 49, 19-9-1857, pp. 1-2.

67. Evidencia de ello es el encargo de copias de la pintura de Murillo *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres* (c. 1665-1670), obra realizada para el convento de San Agustín de Sevilla y expuesta en la Galería Española de Luis Felipe, conservándose en la actualidad en The Norton Simon Foundation de Los Ángeles (VALDIVIESO, *Murillo*, p. 386). De esta pintura, que encarnaba los valores mencionados, el Estado encargó varias copias, entre otros a Charles Serres (1852) (CARAN, F/21/348) y a Henri Anatole de Beaulieu (1858), indicando en el contrato de este último que “*avec la somme obtenue pour ce tableau, il veut secourir une famille espagnole*” (CARAN, F/21/63).

68. Custodio VELASCO, “Hacia el empoderamiento político de la ciudadanía: debates y tensiones en la construcción de la democracia representativa”, en Walter Federico GADEA y José ORDÓÑEZ-GARCÍA (eds.), *Democracia y participación política (Hacia una sociedad posible)*, [Sevilla], Grupo de Investigación “Filosofía Aplicada, Sujeto, Sufrimiento, Sociedad”, 2015, pp. 81-84; Alicia VILLAR, “Bondad, compasión y virtud: claves de las propuestas educativas de Rousseau”, *Historia y Memoria de la Educación*, 2, (2005), pp. 45-72, <https://doi.org/10.5944/hme.2.2015.14283>.

asimilación de la miseria y la indigencia a la delincuencia y criminalidad<sup>69</sup>, en la pintura de Murillo los mendigos no se representan como individuos inquietantes y peligrosos, sino como personajes desvalidos, necesitados de ayuda, ejemplos de personas desfavorecidas por la fortuna, pero de moral intachable. Se mostraba así un modelo de pobreza preindustrial objeto de atracción por quienes lo evocaban ante los peligros e incertidumbres del cambiante mundo del siglo XIX: medios conservadores y católicos que propugnaban el retorno a un Antiguo Régimen idealizado del que añoraban una pobreza que -lejos de ser una tara- constituía fuente de elevación moral si se asumía y soportaba con coraje; los mismos medios que promocionaban el mito del “buen obrero”, cuya asunción de su condición y de su pobreza -origen de su virtud- se presentaba acompañada de una doble sumisión: al orden divino y al orden social establecido<sup>70</sup>.

Debates aparte, la empatía que despertó la obra de Murillo en Francia, compartida no únicamente por las nuevas élites de la jerarquía de la riqueza y del poder, llegó al extremo, no ya de sostener -como hizo Delécluze en 1855- que “*sur le nombre des amateurs de nos jours, la plupart préféreraient le Pouilleux de Murillo à la Sainte Anne de Léonard de Vinci*”<sup>71</sup>, sino, más aún, de convertir al pintor en objeto de idealización y leyenda por artistas e ilustradores al servicio de la prensa<sup>72</sup>; o de hacer que su figura trascendiera el ámbito de las artes plásticas, bien mediante la creación y publicación de poemas dedicados a su obra -como el galardonado *A la Vierge de Murillo* de E. Caron<sup>73</sup>-, bien mediante la designación en 1867 de una calle de París con su nombre: la “Rue Murillo”. Nada de esa reacción podría explicarse sin la capacidad que tuvo su pintura para conectar con afectos, debates y sensibilidades de una sociedad que se desenvolvía entre paradigmas religiosos y laicos. Representativa de esa conexión, de esa capacidad para atraer y conciliar dos miradas contrapuestas, es la aproximación que hace en 1858 Bois-Robert a la *Inmaculada Concepción* de los Venerables, identificada con “*réflexions de la poésie chrétienne*”<sup>74</sup>, o la apreciación con la que Gautier resume en 1843 el estilo de Murillo en el *San Antonio con el Niño* de la Catedral de Sevilla: “*effluves rayonnantes et se renverse dans un spasme de volupté céleste*”<sup>75</sup>.



69. Louis CHEVALIER, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, París, Librairie Générale Française, 1978.

70. Jean PUISSANT, “Le bon ouvrier, mythe ou réalité du XIXe siècle. De l’utilité d’une biographie. J. F. J. Dauby (1824-1899)”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, 56-4 (1978), pp. 881-884, <https://doi.org/10.3406/rbph.1978.3215>; Custodio VELASCO, *Los Nombres de la Cuestión Social: Discurso y Agitaciones Obreras: Lieja y Sevilla en el Tránsito de los Siglos XIX y XX*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 2003, pp. 97-98.

71. Étienne-Jean DELECLUZE, *Les Beaux-Arts dans les deux mondes en 1855*, París, Charpentier, 1856, p. 7.

72. Mientras la prensa se hacía eco de acontecimientos relacionados con Murillo en España, como la erección de un monumento en su memoria en 1863 o el proyecto de crear un museo sobre el pintor, se publicaron numerosas pinturas e ilustraciones que representaban supuestas escenas de la vida de Murillo, como la realizada por Robert Fleury, *Murillo enfant* (1840), reproducida en *Le Magasin Pittoresque*, 1841, p. 117.

73. El himno obtuvo en 1860 el premio de poesía en el *Cinquième concours de la France Littéraire* (Ernest CARON, “À la Vierge de Murillo”, *Revue des races latines*, 1860, p. 480).

74. BOIS-ROBERT, “École Espagnole. Murillo”, *Musée Universel*, n. 1, 1857, p. 188.

75. Théophile GAUTIER, *Tra los montes*, T. II. París, Magen, 1843, p. 293.

Decididamente, esa particular versatilidad y capacidad de adaptación de la obra de Murillo a las emociones, gustos y realidades del siglo XIX, la doble lectura que permite su pintura, manifiesta en el tratamiento de temas religiosos con una aproximación detenida en la faceta sensorial y humana de las figuras, constituyó un factor medular para que fuera objeto de promoción por el Estado. Ello, con un fin político que iba más allá de la voluntad de establecer lazos con la tradición religiosa y con los sectores sociales que la defendían y practicaban. En lo inmediato, la temática religiosa que predomina en la producción del artista convertía sus creaciones en un instrumento para rehabilitar el catolicismo y sus preceptos de sumisión al poder establecido. A ese fin contribuía el tratamiento mesurado e íntimo que el pintor otorgaba a las escenas, así como su detención en conductas ordenadas y con actitudes concentradas y recogidas; aspectos compatibles con las consignas de moderación y orden que dominaron los gobiernos de Luis Felipe y Napoleón III. Sin embargo, bajo esa promoción estatal no había únicamente una tentativa de acercamiento a sectores católicos de la sociedad y a sus modelos de conducta. Pese a que la pintura de Murillo fue, en gran medida, de carácter religioso y realizada al servicio de la Contrarreforma católica, por el modo en que el autor se aproximó a esos temas, su obra se prestaba a contribuir a un propósito esencial y común a los regímenes que se suceden entre 1830 y 1870: conciliar valores tradicionales católicos con los de la nueva sociedad liberal, con sus inquietudes, ideales y sensibilidades.

## Conclusiones

268

Que el Estado francés entre 1830 y 1870 hizo uso político de Murillo es una evidencia constatada por distintos indicadores. En lo inmediato, por la singular promoción que llevó a cabo de su obra, en un grado que superó sobremedida el dispensado a otros pintores relevantes de la historia del arte. El análisis de las fuentes documentales es elocuente al respecto. De entrada, está la cifra de 462 encargos, elemental indicador de la magnitud que alcanzó la promoción y dato que corrige al alza las estimaciones consideradas hasta ahora, adscritas, en realidad, al global de la pintura del barroco español. Por añadidura, los expedientes conservados permiten constatar, no ya el ritmo sostenido de adquisiciones, en particular tras la subida al poder de Luis Napoleón Bonaparte, sino también la existencia de un premeditado aparato administrativo creado al efecto por las autoridades a fin de que las copias acabaran exponiéndose en espacios civiles y religiosos, movilizándolo una infraestructura que incluyó el protocolo de encargos -en ocasiones con consignas formales a los autores y autoras-, la identificación de quienes los ejecutaron, las características formales de las obras, su destino y su ubicación en lugares de acceso público. Se trató, en su conjunto, de un calculado programa de difusión extendido y diversificado con el concurso de la prensa y su influjo como plataforma de opinión de creciente relevancia política y social desde mediados del siglo XIX.

Un despliegue de esta envergadura, emprendido a iniciativa del Estado, no podía sino tener un propósito político: contribuir a una más amplia tentativa gubernamental por conciliar valores de la tradición religiosa con paradigmas laicos desarrollados conforme a la evolución del pensamiento y a las mutaciones institucionales y legislativas generadas tras la Revolución de 1789. La promoción de obras de Murillo aquí analizada conecta así con la doctrina del *juste milieu*: propuesta de unidad nacional -heredera de los doctrinarios de la Restauración- mediante la que a partir de 1830 se trató de establecer en Francia una síntesis inédita de principios del Antiguo Régimen y

de la Revolución<sup>76</sup>. Ligada a la política memorial a esos efectos, y ubicada en el contexto de las convulsas décadas centrales del siglo XIX, cuando la opinión pública cobraba creciente trascendencia para Estados-nación liberales en proceso de estabilización<sup>77</sup>, la promoción al respecto constituyó, de hecho, un instrumento al servicio de esa iniciativa de reconciliación nacional desarrollada por los gobiernos de Luis Felipe y de Luis Napoleón Bonaparte. Reveladora de la orientación híbrida que adoptaron ambos regímenes ante las tensiones revolucionarias y contrarrevolucionarias precedentes y coetáneas -la incorporación de principios liberales sin menoscabo de la aceptación de valores tradicionales ligados a políticas de orden-, esa promoción se convirtió en un dispositivo pedagógico para la reconciliación y unidad nacional, al tiempo que para la propaganda de dichos valores de orden.

La promoción de Murillo integraba, a este respecto, dos vertientes políticas. Primera: focalizada la campaña de promoción sobre obras de contenido religioso, integraba la política emprendida por el gobierno con relación a la Iglesia. Constituía el correlato de la aproximación del Estado liberal a sectores católicos, foco de inestabilidad política desde 1789. Fue, en este sentido, el trasunto de la moderación del anticlericalismo del gobierno de Luis Felipe y, sobre todo, del estrechamiento de relaciones con la Iglesia que experimentó el Estado desde diciembre de 1848. Y segunda: la elección de Murillo para promover valores religiosos no estuvo al margen de la peculiar versatilidad de lecturas que admite su obra, esto es, de la capacidad de sus representaciones para conciliar lo humano y lo divino, encarnar lo espiritual mediante personajes terrenales, conectar, en suma, con una sociedad que se desenvolvía entre parámetros laicos y religiosos.

En tanto que ligada a la política de reconciliación de los extremos religioso y laico desplegada por los gobiernos de Luis Felipe y Luis Napoleón Bonaparte, esa promoción experimentaría un cambio con la III República, drástico desde los años 1880. A partir de esa década, conforme a la fractura de las relaciones Iglesia-Estado y a la reordenación de la política pública de memoria (primando el patrimonio revolucionario en detrimento del que apelaba a la tradición y a la unidad nacional monárquica)<sup>78</sup>, los encargos de copias de Murillo se redujeron súbitamente. En la década de 1880 fueron cuatro; en la de 1890, dos<sup>79</sup>. Por añadidura, junto a ese



76. Gwénael LAMARQUE, “La Monarchie de Juillet : une monarchie du centre? Le ‘juste-milieu’: évolutions et contradictions de la culture orléaniste (juillet 1830-février 1848)”, en Sylvie GUILLAUME, *Le centrisme en France aux XIX et XXe siècles: un échec?*, Pessac, MSHA, 2005, pp. 13-28, <https://doi.org/10.4000/books.msha.17947>; VAVASSEUR-DESPERRIERS, *Les droites en France*, pp. 21-32; Hervé Robert, “Ferdinand-Philippe duc d’Orléans et la tradition bonapartiste”, *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, 38-1 (1991), p. 135; René REMOND, *Les Droites en France*, París, Flammarion, 1982, p. 11; Jean-Baptiste DUROSSELLE, “René Rémond, La Droite en France de 1815 à nos jours. Continuité et diversité d’une tradition politique”, *Revue d’Histoire Moderne et Contemporaine*, 2 (1955), p. 158.

77. Thomas CARLYLE, *On Heroes Hero-worship, and the Heroic in History*, Londres, Chapman and Hall, 1840, pp. 194-195. Sobre la “publicidad burguesa” como elemento central de la teoría política, y sobre el desarrollo de la prensa desde 1789, véase Jürgen HABERMAS, *Historia y crítica de la opinión pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, pp. 19 y 211-237.

78. Johann MICHEL, *Gouverner les mémoires. Les politiques mémorielles en France*, París, PUF, 2010, pp. 69-134; ídem, “L’évolution des politiques mémorielles: l’état et les nouveaux acteurs”, *Migrations Société*, 138 (2011-6), p. 64, <https://doi.org/10.3917/migra.138.0059>.

79. Las obras copiadas fueron la *Inmaculada Concepción* de los Venerables –realizadas por Jean-Baptiste Duffaud (1885), M. Debien (1892) y Pierson Martin (1892) –, la *Inmaculada* de Santa María la Blanca (Armand Bury, 1888), *El Nacimiento de la Virgen* (M. Bayer, 1881) y la *Virgen del Rosario* (Mlle. Thorel, 1880).

ingrediente político y memorial, el contexto estuvo marcado por el acrecentamiento del menosprecio -en el ámbito artístico- hacia la labor de ejecución de copias y por el desarrollo de nuevas sensibilidades y gustos estéticos vinculados a los movimientos plásticos finiseculares que, al extremo, acabaron considerando a Murillo como “pintor vulgar” creador de “imágenes piadosas y anodinas”<sup>80</sup>. Habrá que esperar a comienzos del siglo XX para asistir a la recuperación del artista por parte de críticos e historiadores. Rehabilitación que tímidamente se aplica también en materia de adquisiciones estatales, aunque entonces ya no con el uso político que tuvo entre 1830 y 1870. Revelador al respecto fue que las últimas copias de Murillo encargadas por el Estado no estuvieran dirigidas a su producción religiosa, sino a su pintura de género, concretamente a una obra perteneciente al Museo del Louvre que inspiraría a algunos de los artistas más importantes de la modernidad, como Manet o Cézanne: *El niño espulgándose*<sup>81</sup>.

---

80. VALDIVIESO (2010), *Murillo*, p. 45. Una de las causas de los despreciativos juicios de la crítica artística y de la vulgarización de su obra por la opinión pública fue el desaforado número de reproducciones de pésima calidad que se realizaron de la pintura de Murillo, ampliamente difundidas a través de prensa, estampas y todo tipo de objetos de consumo masivo.

81. El Estado compró copias de esa pintura a Léon Brousse (1902) para el Museo de Perpignan (CARAN, F/21/4180, dossier 39), a Antonin Larroux (1903), que expuso la pintura en el Salon de la Société des Artistes Lyonnais de 1903, y a Henri Angeniol (1903) para el Musée de Condom, Gers (CARAN, F/21/4286, dossier 68).