

# Immagine e ideologia sociale nell'Europa del XVII secolo: lavoro e famiglia in Murillo e Martínez de Mata<sup>\*</sup>

di *Bartolomé Yun Casalilla*

Negli ultimi anni si è affermata tra gli storici la necessità di cercare nuovi tipi di fonti sul passato o di ricorrere ad analisi di carattere interdisciplinare che prendano in considerazione prospettive diverse e complementari. Ciò risponde, per un verso, alla diffusione di quella che è stata definita da alcuni come «svolta simbolica», ovvero la necessità di penetrare nella storia culturale servendosi delle rappresentazioni visuali e, per un altro, alla tendenza allo studio della società da una prospettiva di storia culturale. L'affermazione di queste nuove linee di ricerca ha alimentato il ricorso alle immagini e alle espressioni artistiche come sussidio e complemento dei testi scritti<sup>1</sup>.

Tuttavia, questo tipo di approssimazione al passato si è basato quasi sempre sullo studio di opere d'arte alle quali viene attribuita una chiara funzionalità e la cui analisi parte dalla considerazione degli usi più o meno esplicativi delle immagini, ciò comportando, quasi sempre, l'assunzione come punto di partenza dell'intenzionalità implicita nella stessa produzione del messaggio artistico. Non stupisce in questo senso che, soprattutto per l'epoca moderna, gli storici si siano concentrati di preferenza sullo studio dell'arte cortigiana come espressione di chiare intenzioni propagandistiche e politiche, al punto che alcuni hanno richiamato l'attenzione sugli eccessi che comporta questa prospettiva e sulla relazione troppo funzionale che spesso si è stabilita tra espressioni artistiche e propaganda. D'altro canto, sappiamo che le immagini, incluse quelle che sono state prodotte con una chiara intenzione politica o legittimatrice, si prestano a forme di analisi che sottolineano il modo in cui esse, al di là dell'intenzione di chi le produce o di chi le commissiona, riflettono anche forme culturali e sociali.

Questo studio intende muoversi nel difficile ambito in cui l'opera d'arte viene letta in rapporto a una specifica realtà e, in particolare, ad alcune rappresentazioni sociali, senza tuttavia tralasciare che essa è anche parte di un messaggio chiaramente e strettamente codificato con un'intenzione ben precisa. Ciò che intendo proporre è una prima analisi, ancora incompleta, che parte da un esercizio di storia comparata tra due

“testi” di diversa natura: la pittura, prendendo come punto di partenza Bartolomé Esteban Murillo, e la trattatistica sociale ed economica del periodo, rappresentata dall’opera di Martínez de Mata, attraverso la quale si può realizzare, ritengo, un tipo di comparazione che metta in evidenza la coincidenza, tra i due testi, di tematiche utili a comprendere gli aspetti comuni presenti nell’ideologia sociale dell’epoca. Si tratta, nel contempo, di una comparazione che evidenzia “l’occulto” nel senso in cui lo intendeva Marc Bloch; vale a dire, attraverso la constatazione, in una delle due unità in esame, di aspetti che non erano ancora stati scoperti nell’altra ma che risultano evidenti una volta confrontati i due casi. Tale prospettiva può essere utile per interpretare ciascuna delle espressioni artistiche citate, nel nostro caso l’opera di Murillo, inserendola in un contesto esplicativo molto più ampio e innovativo<sup>2</sup>.

## I

### **Due personaggi in parallelo: Murillo e Martínez de Mata**

Verso la metà del XVII secolo, Francisco Martínez de Mata, francescano dell’ordine Terziario, originario di Motril ma residente a Siviglia, dava alla luce un insieme di memoriali che sono considerati dalla storiografia come un documento tipico dell’arbitrismo e del pensiero economico in generale (nonostante lo stesso autore rifiutasse di esser considerato come un arbitrista, dal momento che in quel momento il termine era caduto in discredito). La sua opera, pubblicata qualche anno fa a cura di Gonzalo Anes, venne edita e diffusa per la prima volta da Campomanes, ispiratore del *Tratado sobre la educación popular*, che costituisce uno dei grandi pilastri del pensiero illuministico e della rivendicazione del lavoro artigiano come fonte di ricchezza e civiltà<sup>3</sup>.

Nonostante l’ampia introduzione di Anes al testo da lui curato e il ricorso diffuso all’opera di Martínez de Mata, tanto il personaggio quanto la sua opera sono ancora poco conosciuti. Il primo dei suoi scritti pubblicati, *Sobre los forzados que cumplen sus condenas en galeras*, è datato Motril 1648 e il successivo, il *Memorial de la despoblación y pobreza de España y su remedio*, è pubblicato, sempre a Motril, l’8 novembre 1650. Entrambi avranno un seguito nei diversi testi completati a Siviglia negli anni successivi.

Tutto lascerebbe intendere che è intorno a questa data che Mata si trasferisce stabilmente nella città del Betis. Ad ogni modo, ciò che qui interessa è il fatto che egli si sia trasferito in un’area che in quegli anni era caratterizzata da un’alta conflittualità e che sia entrato in contatto con rappresentanti del settore tessile della seta, dai quali sarebbero in seguito emersi alcuni tra gli insorti più in vista di Granada, Cordova e Siviglia.

Inoltre, possediamo anche una replica ai suoi scritti e alle sue prediche e pasquinate, redatta dal *veintecuarto* sivigliano, Don Martín de Ulloa, molto probabilmente verso il 1660.

Martínez de Mata aveva viaggiato in Italia e Francia, ma tutto induce a pensare che ci troviamo di fronte a uno dei tanti francescani che vissero nell'ambiente della scuola di studi teologici fondata dal loro ordine a Siviglia presso il convento di San Bonaventura nei primi anni del XVII secolo e che manteneva strette relazioni con il convento di San Francesco, situato nel cuore della città e centro nevralgico di aggregazione sociale.

Nell'introduzione a questi scritti, Gonzalo Anes – mantenendosi in linea con l'analisi di Domínguez Ortiz –, ha posto in relazione la figura di Mata con il concetto di Hobsbawm di «ribelli primitivi», al punto da qualificare lo spagnolo, al pari di Masaniello, come un «primitivo ribelle urbano» interprete di istanze di rivendicazione sociale molto elementari, in relazione a norme di convivenza e buon governo. Anche se non esplicitamente, Anes si riferisce a valori quali l'obbligo dei potenti di vegliare sui più umili, all'ingiustizia delle speculazioni sui prezzi del grano a carico del popolo e ad altri tipi di valori profondamente radicati tra le masse popolari<sup>4</sup>. In ogni caso, una lettura attenta dei memoriali citati rivela immediatamente come l'argomentazione centrale del discorso sia il lavoro artigianale nella sua duplice veste di creatore di valore aggiunto e di substrato sul quale si articola la comunità, intesa nel senso più aristotelico del termine, ovvero come insieme di individui organizzato da norme sociali. Questa lettura fa emergere una proposta non meno evidente: la formazione di una *Hermandad* degli artigiani che racchiuda in sé diverse corporazioni di diverse città del regno.

Negli stessi anni, per la precisione nel 1646, sembra abbia avuto inizio l'attività artistica di Bartolomé Esteban Murillo grazie alla commessa affidatagli dal convento di San Francesco di decorare il chiostro minore. Si trattava di rappresentare, in un luogo di alta visibilità, scene salienti della storia dell'ordine che ne riflettessero lo spirito di povertà e il misticismo, così come il senso della carità e l'esercizio della stessa.

Murillo, la cui vita ed opere sono state studiate da Diego Angulo Iñiguez, era figlio di un barbiere chirurgo (vale a dire che apparteneva all'*élite* dell'artigianato della città) e visse per tutta la vita immerso nella polemica della distinzione tra la pittura e le altre “arti” dell'epoca, come rivela Francisco Pacheco nella sua celebre *Arte de la Pintura*. Murillo, che entrerà molto presto nella Hermandad de San Lucas, che accoglieva i pittori sivigliani ed aveva la propria sede nella chiesa di Sant'Andrea, si legò per tutta la vita alle associazioni degli artigiani, tra le cui aspirazioni vi era la creazione di un'Accademia che rivendicasse i diritti dei pittori della città<sup>5</sup>.

La sua vita e la sua opera ci sono ben note e non si potrebbe aggiungere molto di nuovo. Dopo i primi passi a San Francesco, proseguendo con il capitolo della cattedrale, il pittore diverrà il principale autore di opere d'arte di tema religioso. Tuttavia, Murillo annoverava tra i propri clienti anche membri del patriziato locale, esponenti della nobiltà, molte confraternite sivigiane, mercanti, alcuni dei quali di origine fiamminga, attraverso i quali egli poté entrare in contatto con le opere di artisti fiamminghi, in particolare, con le opere di Van Dyck<sup>6</sup>. Benché cambiasse domicilio almeno in quattro circostanze, i suoi primi passi li compì nei quartieri di Santa María Magdalena (zona di residenza di membri delle professioni liberali, caratterizzata anche da una diffusa presenza di poveri) e di San Isidoro, quartiere dalla forte presenza artigianale<sup>7</sup>. Già nel 1649, Murillo aveva stretto amicizia con Don Miguel de Mañara, mercante nobilitato e filantropo che spiccherà per le sue attività nel seno della confraternita della *Caridad*, che si incaricava di seppellire i defunti privi dei mezzi per pagare le proprie sepolture, e all'interno della quale entrerà anche il pittore a partire dal 1665. Murillo diverrà il pittore del misticismo e della povertà, due aspetti che spesso appaiono fusi nella sua opera, al punto che il primo finisce per dissimulare e dare un valore distaccato alla protesta e alla rivendicazione sociale insite nella seconda. Egli è noto anche per esser stato il pittore dell'Immacolata, un tema apparentemente distante da qualunque tipo di messaggio che abbia una connotazione di carattere sociale. Non manca nemmeno chi è giunto a richiamare l'attenzione su una presunta insensibilità del pittore riguardo ai problemi della sua epoca. Un pittore realista, si è detto, che però non si è sentito attratto dalla «alucinante peste de 1649» nella quale perse un figlio; un pittore che visse al margine de «las riadas, las hambres, los autos de fe, los horribles tormentos». Si è giunti a spiegare tutto ciò argomentando che la rappresentazione di tali realtà non interessava assolutamente i suoi clienti, la «burguesía, a los conventos, a las iglesias que le encargaban las pinturas»<sup>8</sup>.

**2**

### **Uno scenario: le rivolte della metà del secolo, Siviglia e il convento di San Francesco**

A metà del XVII secolo Siviglia – e in un certo senso tutta l'Andalusia – attraversava una delle crisi più profonde della sua storia. La sua economia, sostenuta fin dall'inizio del XVI secolo dal commercio americano, subiva una contrazione dovuta alla crisi delle rotte commerciali con le Indie, mentre le tensioni sociali crescevano in città. Il conflitto tra i mercanti e i produttori sivigliani, travagliati anche da una crisi dell'industria locale,

sembrava esser giunto ad un punto critico. Ciò avveniva sullo scenario di una grande città afflitta da povertà ed emarginazione dove, già dalla fine del secolo precedente, si andava affermando una profonda crisi di valori. Come in molte altre città europee, le dinamiche sociali mettevano in discussione l'idea stessa di un corpo sociale stabile e ben organizzato attorno ai principi della nobiltà e del lignaggio. Nuove idee sul valore del lavoro e sul ruolo sociale della carità, elementi entrambi molto legati tra loro, come dimostra qualsiasi esame della trattistica coeva, minacciavano di sovvertire alcuni degli assunti attorno ai quali si fondava la rappresentazione dell'ordine sociale.

Siviglia doveva diventare, come altre città andaluse ed europee, lo scenario di una serie di conflitti alimentati dall'interazione dei problemi politici e fiscali legati direttamente alle guerre che avevano avuto luogo in Europa negli anni precedenti. Scontri che avrebbero messo in luce molte delle contraddizioni locali vissute nelle diverse aree del continente<sup>9</sup>.

Come altrove in Europa, negli anni tra il 1648 e il 1652, diverse città andaluse conobbero una serie di scontri sociali di indubbia rilevanza. A Cordova, Granada e, soprattutto, a Siviglia ampi gruppi di artigiani urbani, insieme a lavoratori giornalieri e contadini – spesso lavoratori stagionali venuti dalle regioni settentrionali, come la Galizia – si ribellarono e presero il controllo delle città per vari giorni. In linea di massima, ciò avvenne in coincidenza con l'aumento dei prezzi provocato da cattivi raccolti e nell'atmosfera di disperazione che si era prodotta in quegli anni a causa di epidemie e di speculazioni finanziarie.

Questi avvenimenti sono stati indagati da Antonio Domínguez Ortiz circa trent'anni fa e, da allora, solo recentemente hanno nuovamente suscitato l'interesse degli studiosi<sup>10</sup>. Lo stesso Domínguez mise in risalto la partecipazione alle lotte di lavoratori giornalieri e contadini, soprattutto emigranti stagionali, che generalmente venivano ricompensati per il loro lavoro (oltre che in natura e con il loro mantenimento), con monete di rame. Ma allo stesso tempo Domínguez sottolineava il «carácter urbano» di tali conflitti, e usando le sue stesse parole, il protagonismo «del pueblo sano y auténtico, con amplia participación de una clase media inferior de artesanos y obreros especializados»<sup>11</sup>. Un «pueblo sano y auténtico» in cui spicca il ruolo degli artigiani del settore tessile e, in particolare, dei lavoratori della seta. Si ha l'impressione che, in nessun momento, si sia prodotta una chiara interazione tra le insurrezioni contadine e quelle degli artigiani e in ogni caso si percepiscono comportamenti diversi da parte degli ecclesiastici. Se alcuni di questi ultimi giunsero a lottare in modo sistematico contro la ribellione e si schierarono a favore delle rappresaglie più dure, altri, come il vescovo di Cordova, presero le parti degli insorti e denunciarono addirittura gli speculatori, facendosi portavoce di una

«economia morale» dalle radici profondamente religiose, che sembra coniugarsi con la teoria scolastica del giusto prezzo. Non mancarono nemmeno quelli che si avvalsero di simboli religiosi, portando in strada l’Eucarestia come mezzo per intimorire e rappacificare i rivoltosi attraverso l’uso della retorica simbolica e della predicazione. In tutte le città i ribelli elessero come propri rappresentanti membri delle famiglie nobili che, in più d’un’occasione, rivestirono un doppio ruolo.

Nel complesso, Domínguez Ortiz ricorreva, senza menzionarli, a schemi interpretativi quali quelli di E. P. Thompson, di E. Hobsbawm o di G. Rudé, e che si possono far risalire perfino a S. Freud<sup>12</sup>. Così, un ruolo chiave fu svolto da individui che assunsero comportamenti motivati da «la sensación de irresponsabilidad dimanante de la dilución de la personalidad en una masa anónima»<sup>13</sup>.

La personalità di Murillo, le opere di Martínez de Mata e i conflitti di metà del secolo non sono mai stati posti in relazione tra loro. Né Domínguez credette necessario collegare le insurrezioni suscite dalla fame e la disperazione degli artigiani con un arbitrista francescano o con un pittore di Madonne; né Anes giunse a menzionare i conflitti o il pittore della povertà quando parlava di un frate preoccupato dal lavoro e dalle “arti”; né l’opera di Murillo è stata studiata in relazione alla ribellione delle masse del 1650 o ai discorsi di un religioso appartenente alla comunità per la quale egli dipinse alcune delle sue opere più importanti, con un’iconografia influenzata dai desideri e dall’immaginario di quella comunità<sup>14</sup>. Se ciò non è stato fatto, è per ragioni storiografiche, tra le quali l’alto grado di specializzazione non solo tematica, ma anche analitica, presente negli studi, ma anche, soprattutto nel caso di Murillo, perché si è seguito lo stereotipo del pittore realista compiacente verso le classi privilegiate senza preoccuparsi di contestualizzarne i comportamenti in seno a un «blocco egemonico» (mi sia permesso utilizzare l’espressione di Gramsci, che mi sembra molto calzante in questo caso) molto più complesso e contraddittorio di quanto fosse dato di pensare. Nel caso di Martínez de Mata potremmo dedurre che ciò sia la conseguenza della sua collocazione come arbitrista e della tendenza a studiare la storia del pensiero economico come un processo verso l’economia classica, processo nel quale poco contava, non già la conoscenza diretta dei diversi autori della società che circondava i singoli pensatori (che mi sembra essere molto ben compresa nell’analisi di Anes), quanto la considerazione della loro concreta esistenza inserita in un insieme di avvenimenti che avrebbero potuto influenzare la forma e le idee espresse nei loro scritti.

È evidente, tuttavia, che le vicende e i due personaggi si collocano nel medesimo scenario temporale e spaziale, nel medesimo universo storico. Murillo e Martínez de Mata vissero i drammatici episodi di metà

secolo con tutti i loro trascorsi e le loro ripercussioni. È difficile pensare che le loro vite non si siano incrociate in una società dove la sociabilità si caratterizzava proprio per le conversazioni per strada, per le mostre di opere d'arte nelle chiese e nei conventi, per la continua predicazione. Inoltre, nel paesaggio urbano della stessa Siviglia esisteva un centro nodale nel quale tutti i personaggi, protagonisti e comprimari, si incontravano quasi quotidianamente in quegli anni; mi riferisco al convento di San Francesco e ai suoi dintorni. In esso confluivano strade quali calle de los Colcheros e una delle sue porte si affacciava su calle de los Tintoreros<sup>15</sup>. La piazza di San Francesco, di fronte al convento, era il principale luogo d'incontro della città e in essa affluivano in molte occasioni moltitudini di poveri e artigiani inasprire dalla fame e le cui azioni spesso venivano contemperate e mediate dai frati francescani<sup>16</sup>. Basti leggere le memorie di Andrés de la Vega, un bottegaio di calle Francos, per verificare non solo la vicinanza del convento ai luoghi più conflittuali del 1650, ma anche l'importante coinvolgimento che tale istituzione ebbe nei conflitti del momento<sup>17</sup>. Qui erano solite infatti riunirsi diverse confraternite e una moltitudine di poveri alla ricerca di sollievo materiale e spirituale, oltre che dell'approvvigionamento d'acqua che veniva spillata dalle fontane e versata in contenitori di cotto che poi venivano distribuiti per le strade della calda Siviglia, in cambio di poche monete<sup>18</sup>.

Il convento e le sue pertinenze non erano solo un luogo di riunione per poveri e artigiani, ma ospitavano anche una serie di confraternite – quali quella dei Burgalesi (molti dei quali mercanti) e quella dei Portoghesi – alle quali appartenevano diversi cittadini illustri della città, mercanti e patrizi<sup>19</sup>.

Il convento di San Francesco, detto anche Casa Grande di Siviglia, era, indubbiamente, un luogo più che familiare per Martínez de Mata. Di fatto, anche se non abbiamo tracce che egli fosse membro di quella stessa comunità, è difficile non immaginarlo in stretto contatto con essa o con il vicino e confinante convento di San Bonaventura<sup>20</sup>. Per quanto riguarda Murillo, egli stava dipingendo in quegli anni gli affreschi del chiostro minore, ben visibili dal chiostro principale al quale si poteva accedere senza difficoltà attraverso la chiesa del convento oppure dal cortile della portineria attraverso l'atrio. Come abbiamo detto, Murillo abitava in quegli anni proprio nei pressi di questi luoghi e, dal momento che la vita dell'epoca portava a trascorrere molto tempo per strada, appare probabile che sia entrato in contatto con il Mata.

Conviene, ad ogni modo, chiarire che non si tratta qui di provare i legami tra Murillo e Martínez de Mata, o i loro comportamenti in momenti di conflittualità. Nemmeno si tratta di mostrare che i nostri due personaggi condividessero la stessa visione sui moti insurrezionali di quel periodo.

Anzi, si possono intuire non poche divergenze tra i due, ad esempio, come vedremo, nella concezione del ruolo della carità. Inoltre, è difficile – e metodologicamente molto complesso – giungere a conclusioni valide se si confrontano mezzi espressivi così differenti come il memoriale scritto con intenzionalità politica e con i condizionamenti personali e sociali che aveva Mata, e la pittura su commissione che si adatta a codici iconografici molto rigidi e il cui messaggio aveva potenzialità diverse rispetto ad un erudito testo scritto.

Nonostante tutto ciò, un’analisi più dettagliata delle testimonianze che entrambi ci hanno lasciato può servire a formulare ulteriori ipotesi di lavoro o fornire nuove chiavi interpretative. Per un verso, possiamo meglio comprendere il contesto storico e, più specificamente, i condizionamenti che sono esistiti dietro a forme expressive e rappresentazioni diverse di quella realtà. Per l’altro, una considerazione di queste realtà, attraverso una specie di gioco di specchi, può alimentare interessanti ipotesi su ciascuna di esse, e in particolare, sulla pittura di Murillo, un ambito nel quale, per ovvie ragioni, non posso ancora addentrarmi.

## 3

### **Martínez de Mata: lavoro artigiano e famiglia, fulcri dell’organizzazione sociale**

È facile vedere in Martínez de Mata un «ribelle primitivo urbano» dal momento che, secondo le accuse di Ulloa, la sua attività si concretizzò nell’esposizione di predicationi e pasquinate. Di fatto, secondo Ulloa, le cui parole forse dovrebbero esser prese con cautela ma la cui veridicità di fondo non ci dovrebbe stupire, data la diffusa pratica dei sermoni e delle allocuzioni pubbliche, i mali che Mata raffigurava derivavano soprattutto dal fatto che

no solamente anda [...] persuadiendo a su doctrina todos los que encuentra, sino que tiene otros como discípulos, que hacen lo mismo; y unos y otros lo publican con papeles impresos, que dan a sus conocidos y con Carteles públicos que puso en la plaza junto a las casas del Cabildo<sup>21</sup>.

Tuttavia, l’analisi del suo pensiero, intesa non nelle sue componenti e radici intellettuali ma nel contesto dei conflitti di metà secolo e dei racconti che abbiamo di questi, può spingersi oltre.

Per cominciare, uno dei tratti più interessanti dei testi di Mata è la forma ellittica con la quale si riferisce alle insurrezioni dei primi anni Cinquanta del Seicento. Di fatto, non esiste nessuna allusione esplicita e diretta, ma tutti i suoi scritti presentano tale caratteristica. Ci sono riferimenti, ad esempio, alla Guerra delle *Comunidades*, che egli pone in

relazione con i problemi inerenti al mondo dell'artigianato. Proprio questo aspetto è uno di quelli che maggiormente indigneranno Don Martín de Ulloa, come vedremo. Ma, soprattutto, abbondano i riferimenti al fatto che la crisi del settore artigianale alimenta in tutta la società un «riesgo de tumultos»<sup>22</sup>, o che grazie alle

Artes se entretienen los vasallos con todo amor, quietud, paz y sosiego porque con ellas se divierten y hayan libres de inquietudes y tumultos que solían padecer las Repúblicas, acaudillándose la mucha gente ociosa que había, de que resultaban las guerras civiles que ponen a riesgo las Monarquías.

Martínez de Mata arriva ad esprimere questa idea in forma ancora più aperta quando afferma che

De haberse destruido los gremios de las Artes que son nutrimiento de la República, se ha originado la destrucción de las Ciudades, villas y lugares, y [...] demás conflictos en que se hallan estos Reinos, como queda probado en el contexto de mis breves discursos. Y es indubitable que todo ha consistido en no haber acudido a su tiempo cada gremio, cuando conocía la causa porque se destruía, pidiendo en el de la justicia el cumplimiento de las leyes y ordenanzas hechas a su favor<sup>23</sup>.

In altre parole, ciò che fa Martínez de Mata è collocare le sue argomentazioni in un generico remoto passato, oppure, come in quest'ultimo caso, utilizzare quanto è avvenuto come fosse una sorta di morale per giustificare le sue proposte (nello specifico, che si rispettino le leggi del Regno poste a protezione delle arti), arrivando addirittura ad indicare come colpevoli gli stessi ribelli, dal momento che, a tempo debito, non hanno saputo ricorrere pacificamente a strumenti legali.

Tali riflessioni si basano, come già si è detto, su un'idea che è essenziale e che non si può non porre in relazione con i conflitti ai quali parteciparono gli artigiani, soprattutto i setaioli: quella del valore del lavoro nelle manifatture. Per alcuni autori castigliani, Martínez è un fervente difensore del principio secondo il quale il valore delle cose è legato al lavoro che è necessario per la loro elaborazione<sup>24</sup>. Egli enuncia così una vera e propria teoria del valore aggiunto, che si allontana da qualsiasi tipo di bullionismo mentre s'avvicina alla possibilità di distinguere tra valore e prezzo. Ma soprattutto, per quel che ci interessa qui, queste idee lo portano a pensare che sono soprattutto gli artigiani quelli che contribuiscono alla ricchezza del Regno, o per utilizzare una delle sue espressioni preferite, della *República*. Così infatti afferma:

Aplicando la industria con mayor perfección a una arroba de lino, la hace subir de precio hasta tres mil setecientos cincuenta reales; porque vale el hilo delgado de Portugal a ciento y cincuenta reales la libra.

Una arroba de puntas fabricadas desde hilo delgadas y preciosas, viene la industria a darle a una arroba de lino casi el valor y precio de una arroba de oro.

Del arte de la pintura y escultura, bien conocida está su virtud, pues a diez reales de ingredientes suele darle el valor de diez mil ducados.

Los relojes que llaman de porcelana que vienen de Francia y otras partes, no vale el metal de que están formados cuatro reales, y se venden en España por cien ducados; y pesando cuatro onzas de metal, vale más de ochenta onzas de plata.

A este respecto, la industria convierte en plata y oro todas las simples materias: de que se infiere las muchas riquezas que juntaría el Príncipe que teniendo minas procura el aumento de las Artes en sus Estados<sup>25</sup>.

Ma le manifatture non sono importanti solo perché generano ricchezza. Nella sua prospettiva, molto lontana da quell'economicismo con cui è stato generalmente contrassegnato il suo pensiero, l'importanza dell'artigianato consiste soprattutto nella sua capacità di articolare una società organizzata e ordinata; una società, nel senso aristotelico, in cui il lavoro artigianale è, insieme al rispetto delle leggi, la base della comunità. Non solo perché le "arti" allontanano il conflitto sociale, ma soprattutto perché creano un amalgama che unisce i membri di ogni società e nello stesso tempo evita loro la povertà e l'emarginazione<sup>26</sup>. Secondo Mata:

Las artes mantienen a los labradores, y los unos con los otros toda suerte de estados, los grandes señores, vínculos y mayorazgos; porque son mantenidos de las grandes rentas y censo que de esta armonía recíproca proceden los cortijos, dehesas, tiendas, hornos, ventas y mesones, las cuales rentas son grandes o menores porque se miden con el grande o menor tráfico de las artes<sup>27</sup>.

Conseguenza di ciò sembra essere che:

La vida civil y política consiste en trocarse el fruto que dan las habilidades, industrias y manufacturas [sic] de las gentes, los unos por los otros, y éstos van embebidos en las mercaderías, y, cuando se truecan las unas por las otras, entonces se forma el comercio, que viene a ser una disposición de la oculta Providencia, con que se sustenta a todos; y además los induce a contraer parentesco de amistad con las naciones más broncas y distantes, porque siendo el beneficio igual en el trato, engendra entre las partes amor, y, por el contrario, odio<sup>28</sup>.

E, se il commercio derivato dalle arti è importante, lo è ancor di più la famiglia, ad esso strettamente legata, la salvaguardia della quale libera dalla povertà, dall'emarginazione, dal disordine:

Los labradores formaban sus caudales en fábricas de paños, lienzos, medias de estambre, jerguillas, picotes y estameñas, por el grande consumo que desto tenían en España y fuera della. Tenían aquellas fábricas por principal y la labor por accesorio. Destas fábricas sacaban la costa de la labor y cría de ganados, menaje de

casa y daban que hacer a sus vecinos labradores pobres, con que se desahogaban y sustentaban todo el año sus familias sin estar atenidos a su corta labor<sup>29</sup>.

Indubbiamente, con il declino delle manifatture «se comieron los caudales, se dejaron las mujeres, y con el desamparo se descarriaron los hijos. Y las hijas perecieron por los rincones, unas de hambre y otras se perdieron a millares». Di fatto, quando le arti non sostengono e rafforzano la famiglia, il risultato è l'abbandono e l'emarginazione dei bambini: «Son buenos testigos la casa de muchachos desamparados, y galera de mujeres desta Corte, jamás necesaria en España hasta que se abusó el comercio extranjero».

Tutto l'apparato argomentativo di Martínez de Mata mette l'accento sulle attività dei principali protagonisti dei disordini. È difficile stabilire fino a che punto le idee che egli esprimeva erano diffuse tra gli artigiani sivigliani e andalusi. Ma, data la sua intensa attività di comunicazione, è impossibile che il suo pensiero sia risultato estraneo alla formazione della mentalità di artigiani, poveri e lavoratori giornalieri. Bisogna tener conto che dai suoi scritti emergevano anche alcune proposte, come quella della creazione di una *Hermandad* di artigiani della seta che si sarebbe potuta trasformare in organizzazione inter-urbana. L'altra grande preoccupazione che affiora dai suoi scritti si manifestava in una profonda xenofobia verso francesi e genovesi, da collegare al problema dell'ingresso delle mercanzie straniere e dell'esportazione delle materie prime (fondamentale a Motril e Granada) nella Siviglia del XVII secolo, scenario continuo di tensioni tra i trasportatori dalle Indie, rappresentati dal *Consulado*, e altri settori cittadini. Tutto ciò rientra, a sua volta, nella questione dell'importanza delle corporazioni e nella creazione di confraternite di mestieri e si palesa anche nella presenza di questi gruppi sociali nelle processioni e negli atti pubblici in generale<sup>30</sup>. Tale questione, tuttavia, non era specifica di Siviglia, ma si può estendere a tutta l'Europa occidentale.

Sembra ovvio che sia esistita una correlazione tra le argomentazioni di Martínez de Mata e i disordini sociali. Secondo quanto afferma Mata, le sue idee serpeggiavano tra quella che egli definisce la «multitud», quando questa reclamava il buon governo e attaccava gli speculatori; ma infiammavano anche gli artigiani, in particolare i setaioli, che erano così attivi all'epoca e che possedevano una loro confraternita, come vedremo, nello stesso convento di San Francesco.

#### 4

### **Murillo, pittore dei poveri... della famiglia e del lavoro**

Che abbia ragione o meno G. Anes quando considera Martínez de Mata un «ribelle primitivo», questa è una definizione che non si adatta bene

neppure a Murillo. La sua pittura, lontana dalla protesta sociale, cercava, come si è detto, più la consolazione dei poveri e dei diseredati che la ribellione contro l'ingiustizia. È anche certo che Murillo è il pittore dei poveri, dei bambini e degli emarginati, che egli trasformava, nei termini menzionati, nel fulcro del suo discorso sociale; ciò al punto da costituire, forse per la sua originalità, il principale motivo d'interesse per gli studiosi della sua opera. Tuttavia, mi sembra che, collocando l'opera di Murillo – quella di questi anni, ma anche, in altro modo, quella del periodo successivo – nello stesso contesto in cui visse Martínez de Mata e mettendola in relazione con gli avvenimenti degli anni centrali del secolo, se ne ricavino ulteriori significati e altri "messaggi". L'importanza, ad esempio, della famiglia nel mondo iconografico di Murillo, così presente nelle dissertazioni del francescano. Come Martínez de Mata, Murillo mostra una chiara correlazione tra la famiglia e il lavoro o, più in particolare, il lavoro degli artigiani, così attivi nelle insurrezioni di metà secolo. Associati o presi separatamente, entrambi, famiglia e artigianato, costituiscono un motivo ricorrente nella sua opera. L'elemento rivelatore, in questo senso, non è tanto l'importanza e la frequenza di opere che raffigurano la Sacra Famiglia, con la Vergine e San Giuseppe, presenti nell'iconografia religiosa di tutta l'età moderna, ma un altro tipo di considerazioni, spesso trascurate. Ad esempio, è degna di attenzione l'importanza che nelle rappresentazioni della Sacra Famiglia assume la figura di San Giuseppe. Il caso più evidente è quello della *Sagrada Familia del Pajarito* (1650), dove il santo falegname giunge a rubare la scena alla Vergine, situandosi al centro della rappresentazione<sup>31</sup>; Maria, posta al margine della composizione pare assumere un ruolo secondario. Ma non è l'unico esempio, poiché anche in altre opere è evidente l'importanza della figura del santo artigiano; nella *Sagrada Familia con José trabajando*, il padre di Gesù è raffigurato in piena "azione", mentre la Vergine cuce e Gesù gioca con San Giovanni Battista<sup>32</sup>. Lo stesso si può affermare di un altro tema ricorrente in Murillo quale la *Fuga in Egitto*<sup>33</sup>, episodio evangelico in cui Giuseppe assume un ruolo preminente. È interessante ricordare, a questo riguardo, come nei Vangeli apocrifi, specialmente nella *Historia Árabe de San José el Carpintero* e anche nella *Historia Copta de San José el Carpintero*, opere che circolavano oralmente nell'Europa del XVII secolo, lo stesso Gesù, quando raccontava la storia di suo padre adottivo, giungeva a dire con ammirazione:

Mi padre José, el viejo bendito, practicaba el oficio de carpintero y vivíamos del trabajo de sus manos. Fiel observador de la Ley de Moisés, nunca comió su pan gratuitamente.

Mi sia permesso ricordare, in tal senso, che il testo che pone in bocca a Gesù l'elogio del Padre per la dedizione al lavoro conferma la mia ipotesi, e che la figura di Cristo, come ricorda Pacheco, è rilevante nella misura in cui aiuta nel lavoro il padre Giuseppe. Il pittore e trattatista sivigliano ricordava che molti «autores graves» sottolineano quest'aspetto. E aggiungeva:

en él le ayudó Cristo, Señor nuestro, el cual lo continuó después de los días de Josef para sustentar a su Madre y esto mismo afirman San Basilio y San Anselmo y la misma Virgen lo reveló así<sup>34</sup>.

Quest'affermazione di Pacheco avvalora la nostra ipotesi della correlazione tra le idee dell'epoca e la loro rappresentazione iconografica, e allo stesso tempo allude alla funzione del lavoro in rapporto alla famiglia e al suo mantenimento e tutto ciò era ben presente ai pittori dell'epoca.

Altrettanto rivelatrice è la frequenza della presenza in questo tipo di quadri di elementi che richiamano il lavoro e l'iconografia del lavoro artigiano. In quasi tutti i dipinti San Giuseppe appare dotato dei suoi attrezzi da falegname. Nella *Huida a Egipto* in modo molto evidente, ma ancor più, come è logico, nella *Sagrada Familia con José trabajando*. Persino nella *Sagrada Familia del Pajarito*, nella parte destra del quadro, si intravvede nella penombra l'inevitabile banco da lavoro da falegname. Si tratta, ovviamente, di un modello iconografico consigliato da artisti come Pacheco ma che non per questo cessa di avere il significato che noi gli attribuiamo, anzi, probabilmente avviene il contrario<sup>35</sup>. Spesso, inoltre, il modello viene esteso anche alla Vergine, che è rappresentata intenta al telaio nella *Sagrada Familia del Pajarito*, aperto riferimento al lavoro domestico femminile, all'epoca così frequente e importante<sup>36</sup>.

Così, ad esempio, si può vedere in quadri quali *Santa Ana con la Virgen* (c. 1650) o anche in *La Anunciación* (c. 1650) il riferimento ai lavori femminili, simboleggiati dai cesti da cucito, frequenti nell'iconografia dell'epoca. Tuttavia, se il cesto da cucito, com'è noto, si presta a varie interpretazioni, è molto difficile negare la potenza evocativa che poteva avere la stessa Sant'Anna, patrona di falegnami, ebanisti, tornitori, così come di bottai, tessitori, orafi, fabbricanti di scope, sarte, merlettaie. Alcuni dettagli della *Vieja despijando a un niño* si prestano ad analoghe riflessioni. In questo quadro le vesti di entrambi i protagonisti, in relativo buono stato, gli utensili da tavola, (brocche, sgabelli, tovaglia ecc.) e il fatto che la scena si svolga in un luogo chiuso, ci rivelano un substrato sociale che non è quello dei poveri e degli emarginati<sup>37</sup>. Tuttavia nemmeno in questo contesto mancano il fuso, con una chiara allusione al lavoro domestico, e il pane, che è frutto di mezzi tanto poveri. Lo stesso

riferimento allegorico agli strumenti del mestiere si ripete in quadri come *Las Santas Justa y Rufina*, patronne della città e dei vasai, che alludono alla loro condizione di venditrici e all'esercizio di questa professione anche nel momento in cui, rifiutandosi di obbedire all'ordine di venerare l'idolo Salambò, sono condotte al martirio<sup>38</sup>. In questo caso, come in quello di San Giuseppe falegname, si tratta di codici iconografici molto antichi e stereotipati. Non va trascurato che, tuttavia, la loro sopravvivenza dimostra che essi rispecchiavano l'interesse da parte dei committenti di Murillo a sottolineare queste dimensioni della realtà sociale mentre esprimevano una solidarietà con i ceti popolari, ai quali i quadri si rivolgevano.

Soprattutto se ricordiamo che questo uso di far riferimento agli attrezzi del mestiere doveva essere ampiamente diffuso tra i pittori dell'epoca e presente nelle committenze delle confraternite iscritte a corporazioni, quali i sarti, che fanno ritrarre in un quadro il maestro Sant'Ömobono, sarto di Cremona, con tutti gli attrezzi della sua professione: forbici, tavolo da lavoro e stoffe<sup>39</sup>. Lo stesso Murillo, in un autoritratto, non esita a rappresentarsi circondato dai suoi strumenti di pittore, gesto che ci rimanda alle rivendicazioni coeve di questa professione rispetto alle altre arti manuali ma che comporta anche la considerazione del lavoro come fattore positivo.

Bisogna anche richiamare il simbolismo legato agli utensili da lavoro e al loro prodotto. Così non stupisce che le confraternite li prendessero a riferimento, e ciò emergeva anche durante i conflitti sociali di metà secolo. Come quando in piena rivolta granadina, avvenne che:

yendo [los amotinados] en gran número una vez por el Çacatín a el tropel, enpeçaron a cerrar todas las puertas y de una tienda se cayeron en la calle unas medias, y del mostrador de un platero una tembladera y uno i otro lo lebantaron del suelo y dieron a sus dueños para que lo guardasen, i aviendo tomado quatro espadas de casa de un espadero se las bolvieron el dia que se quietaron y dos reales de a ocho por lo que e avían servido dellas<sup>40</sup>.

È molto probabile che gli stessi pittori dell'epoca – almeno nel caso di Pacheco – fossero “costretti” a questa valorizzazione simbolica degli attrezzi del mestiere, dal momento che la stessa trattatistica da cui traevano la loro iconografia vi faceva spesso riferimento. Così, sarebbe stato lo stesso Jerónimo Gracián – direttore spirituale di Santa Teresa e autore di un devozionario su San Giuseppe che ebbe gran diffusione in Europa<sup>41</sup> – che, raccogliendo le parole di San Basilio e Sant'Anselmo, richiamava l'attenzione su come Gesù fosse successo a suo Padre nella «tienda y herramientas», grazie ai proventi dei quali avrebbe mantenuto la Vergine<sup>42</sup>.

Inoltre, si rivela importante per la nostra interpretazione analizzare il contesto nel quale queste opere venivano create. Molte di queste erano

dipinti su commissione che dovevano corrispondere ai gusti e alle intenzioni del committente, come ha dimostrato Martínez Ripoll nel suo studio sul convento di San Bonaventura. Qui tutto il programma iconografico è perfettamente definito in funzione dei testi evangelici e biblici<sup>43</sup>. Anche opere come quelle realizzate da Murillo per l’Ospedale della Carità, al culmine del suo prestigio e della sua fama, sembrano essere state fortemente condizionate dai desideri del committente, con il quale, in questo caso, sembra vi fosse una notevole sintonia<sup>44</sup>.

Si tratta di una pittura che spesso assume un forte carattere “pubblico” e un’intenzione deliberatamente pedagogica. L’insieme pittorico di San Francesco venne concepito per esser situato in una delle aree più frequentate della città e, come abbiamo detto, il convento stesso era uno spazio pubblico di incontro. Opere quali il *Sueño del Patrício*, sono collocate in un luogo ben visibile di Santa María La Blanca, che venne inaugurata con grandi feste e processioni nel 1665. Quadri quali il famoso *Sant’Antonio* della Cattedrale di Siviglia, ebbero come destinazione i luoghi d’incontro più frequentati della città. E questo non è l’unico caso. Dobbiamo pensare inoltre che la cultura popolare dell’epoca era fortemente legata ad alcuni codici comunicativi, all’uso – molto distante per ora dalle nostre conoscenze – del santorale, all’utilizzazione simbolica di oggetti e animali. Bisogna inoltre pensare che lo stesso messaggio che si desiderava trasmettere con la pittura era “tradotto” dai membri degli ordini religiosi e dai chierici secolari nei loro sermoni che fungevano da ponte di collegamento nella comunicazione con la popolazione meno colta dell’epoca. Il caso del culto di San Giuseppe è, indubbiamente, cruciale per i nostri ragionamenti. Di fatto, come ha potuto vedere Charlene Villaseñor, una delle idee associate alla sua immagine era proprio quella di protettore della famiglia e dell’artigianato<sup>45</sup>. Fino al punto che, come l’autrice ha osservato, l’identificazione tra San Giuseppe e il lavoro artigianale era molto diffusa nella trattatistica dell’epoca<sup>46</sup>.

Sarebbe un errore intendere la pittura di Murillo come espressione esclusiva della personalità dell’autore. I suoi quadri erano dipinti su commissione, creati per essere esibiti, dovevano rispondere alle esigenze dei suoi committenti e, allo stesso tempo, corrispondere ai valori e al linguaggio dei fruitori. Murillo vi inseriva anche elementi personali e, inoltre, vi erano opere che, come la *Sagrada Familia del Pajarito*, che abbiamo analizzato in questa sede, erano prodotte di propria iniziativa per essere vendute direttamente nel suo atelier<sup>47</sup>. Ma in ogni caso, la sua opera si basava su una simbologia che non era sua esclusiva. Adottando questa prospettiva si può comprendere meglio il legame tra l’opera del pittore e la società in cui visse, con l’ideologia sociale di persone come Martínez de Mata, e anche la pittura stessa dell’artista sivigliano.

## Murillo, Martínez de Mata e l'ideologia sociale europea del XVII secolo

Come abbiamo visto, Murillo è stato considerato il pittore della povertà e dello sradicamento sociale. Mi piacerebbe suggerire un’ulteriore linea d’analisi: Murillo è anche, tra l’altro, il pittore dell’artigianato e del lavoro, o quantomeno uno degli artisti più legati a quest’ambito, e così facendo rispecchia un’idea della famiglia che ad esso è strettamente vincolata. Non è l’unico artista a farlo. Anzi, buona parte dell’iconografia “murillesca” era diffusa anche nel resto d’Europa, anche nelle aree protestanti, come dimostra, ad esempio, il quadro di Rembrandt che raffigura Gesù che fa luce a suo padre mentre questi lavora. Di fatto, una contestualizzazione più ampia dell’opera di Murillo rispetto a quella limitata al solo testo di Martínez de Mata ci permette di fornire anche questa dimensione interpretativa. Perché, effettivamente, queste idee e valori erano condivisi anche dalle élites sivigliane, fortemente influenzate da una visione del lavoro non necessariamente denigratoria, come disse a suo tempo M. Cavillac<sup>48</sup>. Ne risulta dunque un’immagine molto più complessa del codice di valori dell’epoca, in cui concetti quale l’onore avevano valore anche dissociati dall’idea della pratica di mestieri manuali e del lavoro. Già dalla pubblicazione di testi quali il *Tratado de remedio de pobres* (1579) di Miguel de Giginta o il *Discurso del amparo de los legítimos pobres* (1598) di Pérez de Herrera, quest’ultimo, non a caso, pubblicato per la prima volta a Siviglia, i settori sociali nella città del Betis che avevano la possibilità di acquistare e ordinare le opere di artisti quale Murillo apprezzavano sempre più il lavoro, in contrapposizione con la povertà e la vita picaresca<sup>49</sup>. Lo stesso *Guzmán de Alfarache* (1602), opera chiave della letteratura sivigliana dell’epoca e punto di partenza dello studio di Cavillac, è significativo di tutto ciò.

Inoltre, quest’idea era da molto tempo legata alla religiosità francescana di Martínez de Mata e di alcuni dei committenti di Murillo durante i primi anni della sua carriera. Certamente, essa non era esclusivo dominio di quest’ordine, purtuttavia, bisogna ricordare che già dal XIV secolo il francescano Alejandro de Hales aveva richiamato l’attenzione sulla necessità di distinguere i veri poveri da quanti, potendo lavorare, non lo facevano<sup>50</sup>. In Spagna questa tradizione francescana era già emersa negli scritti di Eiximenis, alla fine del XIV secolo, nell’opera *Regiment de la Cosa Pública*, e proseguirà con personaggi come Gabriel del Toro nel suo *Tesoro de Misericordia* (1536)<sup>51</sup>. Tutto ciò non ci deve sorprendere, poiché, come indicato anche da Cavillac, il XVI secolo vedrà il riscatto de «la ley paulina del trabajo» che, sintetizzata nella lettera rivolta ai Tessalonicesi (*Si quis*

*non vult operari, nec manducet<sup>52</sup>*), si riferiva alla necessità di lavorare per potersi garantire il sostentamento e il rispetto della comunità.

Basta uno sguardo all'opera del pittore per verificare che i poveri che egli raffigura sono senza dubbio dei veri poveri. Tra i tanti esempi possibili vi sono *San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres* o *La limosna del obispo Villanueva*. In opere come queste vengono rappresentati i deboli: gli anziani, i bambini, le donne, poiché si sottindeva che questi individui erano i soli veramente meritevoli di carità. Di più, la tendenza a raffigurare stradicatori e poveri che si guadagnano da vivere nei modi più bizzarri può essere interpretata come una manifestazione di quella «pobreza laboriosa» di cui aveva parlato Vanegas. Per questo trattatista, così come per Giginta, entrambi seguaci della tradizione paolina, anche i veri poveri dovevano svolgere qualche piccola attività che desse loro un minimo di sostentamento: i «ciegos, coxos, tontos, viejos, niños, niñas, y hasta el que tuviere sola una mano y ninguna pierna» dovevano svolgere un «moderado trabajo» dedicandosi a «hilar, texer lienço, cintas, pasamanos», al cui scopo egli considerava utili le *Casas de Misericordia*<sup>53</sup>. Sono proprio queste le idee che fanno da sfondo ai venditori d'acqua, ai bambini che vendono frutta e ai tanti altri personaggi che Murillo inseriva nei suoi quadri, probabilmente spinto da una clientela che subiva l'influenza della pittura fiamminga ma, forse, anche di idee che erano già diffuse nella Spagna del XVII secolo. E, come abbiamo detto, questa associazione tra povertà e lavoro, intesi in senso positivo, era presente anche nell'immagine di San Giuseppe e della Sacra Famiglia<sup>54</sup>, così richiesti dai committenti e dai fruitori dell'opera di Murillo.

Come nel testo di Martínez de Mata, anche una parte della produzione artistica di Murillo si fa portavoce della valorizzazione del lavoro, che viene associato all'immagine di solidità della famiglia ideale in contrasto con la povertà e l'emarginazione sociale. Se Murillo dipinse le due realtà, quella della famiglia e quella dell'emarginazione e della povertà, con la carità che le veniva associata, lo fece come interprete dell'ambiente in cui viveva e forse anche per soddisfare le richieste dei suoi committenti. Entrambe erano argomenti cardine del dibattito sociale dell'epoca e bisogna aggiungere che l'immagine di una famiglia molto idealizzata, ben articolata e coerente, aveva una valenza fortemente propositiva in una società dove era nota la fragilità economica e sociale del nucleo familiare.

Non è che Murillo e i suoi committenti anteponessero il lavoro ad altri valori sociali ma è anche evidente che non si trattava di alterare l'ordine sociale che metteva le arti manuali in posizione inferiore nella scala sociale. La visione della gerarchia e dell'articolazione sociale che emerge dalla pittura di Murillo e nel testo di Martínez de Mata è pienamente conservatrice in questo senso. Anche se non ci possiamo dilungare su

questo argomento, è utile ribadire che la pittura di Murillo evoca una società perfettamente organizzata, una società con ambiti e ruoli sociali molto definiti e, in questo senso, anche molto più vicina alla realtà di quella proposta dai trattatisti. L'idea tipica dell'epoca secondo la quale l'apparenza esteriore rivela l'appartenenza di ceto salta agli occhi se si osserva, anche superficialmente, la sua opera. Scudi araldici, simboli di nobiltà, stracci o giubbe, gli stessi colori delle vesti sono sempre adeguati allo *status*. La distinzione tra coloro che appartenevano al ceto delle cosiddette «capas pardas», artigiani di basso rango e poveri, e delle «capas negras», nobiltà e ceti urbani, appare nettamente nell'opera del pittore sivigliano<sup>55</sup>. Quasi mai nella pittura dell'artista appaiono mantelli neri indossati da poveri o artigiani e, comunque, non sono frequenti i tessuti di questo colore<sup>56</sup>, con l'eccezione di San Giuseppe rappresentato con un mantello che poteva ricordare le «capas negras» (come nella *Sagrada Familia del Pajarito*, ma in realtà si tratta di una giubba). Lo stesso si potrebbe dire di Gesù o della Vergine Maria, raffigurati con manti di questo colore o di colori quali l'azzurro, difficili da reperirsi presso le classi meno abbienti<sup>57</sup>. Ciò non avveniva per ragioni connesse al tipo di clientela o al pensiero di Murillo – e di Martínez de Mata – ma perché era una dimensione dell'ideologia sociale dell'epoca. Di fatto, questa idea di ordine è presente anche negli stessi conflitti. Come ha studiato I. A. A. Thompson per il caso di Granada, la norma era che i rivoltosi mostrassero un gran rispetto per l'ordine sociale e un livello di violenza molto contenuto, il che faceva del conflitto più un gesto contro l'ingiustizia che un conato prerivoluzionario<sup>58</sup>. Tale elemento caratterizzò tutte le sommosse dell'epoca moderna, come ci riferisce E. P. Thompson<sup>59</sup>.

Il lavoro non presuppone un sovertimento dell'ordine dei valori sociali e del resto la sua rappresentazione è contornata di messaggi contrapposti e contraddittori. Il brano citato dei Vangeli apocrifi può essere inteso in modo duplice, se è un elogio dell'attività di San Giuseppe ricorda anche il suo essere ebreo. Inoltre, lo stesso Gesù che aiuta il padre lo fa, come sottolinea Pacheco, per "umiltà". Il lavoro di per sé abbassa lo *status* sociale, oppure è una concessione volontaria se è esercitato da chi non vi è obbligato. Viene concepito come peculiarità di un gruppo sociale e nel rappresentare lo stesso mentre lo svolge, si ritrae una società stabilmente organizzata e ben gerarchizzata. Una società che pur senza essere perfetta si avvicina alla perfezione quando ciascuno svolge il ruolo diverso che la legge e la giustizia sociale gli assegnano, come ha sottolineato G. Levi<sup>60</sup>.

L'analisi precedente si sposa con l'osservazione, frequente tra gli studiosi di Murillo, della sua tendenza ad un certo "idealismo religioso", che consiste nell'edulcorazione delle piaghe della sua epoca con un linguaggio di sacralizzazione idilliaca. Certamente le nostre conclusioni vanno nella

stessa direzione, ma si spingono oltre. Questo non è esclusivo di Murillo. Per un verso, è evidente che non avrebbe potuto esser altrimenti essendo soprattutto gli ecclesiastici i committenti dei suoi quadri. Per altro verso, questa era una realtà sacralizzata di per sé, nella quale il giusto e l'ingiusto, il criterio corretto dell'uso della ricchezza, la differenza tra il buon governo e quello cattivo, erano imbevuti di principi etico-religiosi.

Per le ragioni che abbiamo indicato, Murillo, inserendo riferimenti al lavoro in quadri di carattere religioso, lo rappresentava pur sempre come parte della dimensione sacra dell'uomo. Il tema del lavoro, solitamente marginale, vedeva aumentato il suo valore dalla sacralità di chi lo praticava. Charlene Villaseñor ha affermato, seguendo gli scritti di Pastrana e riferendosi alla figura di San Giuseppe, che il personaggio costituisce anche un tentativo di nobilitare il lavoro<sup>61</sup>. Per Martínez de Mata le virtù del lavoro e delle “arti” traevano origine da se stesse e dalle forti potenzialità politiche e sociali degli artigiani, creatori di ricchezza e civiltà<sup>62</sup>. Differenze simili vi sono anche tra Murillo e Mata riguardo alla povertà e agli emarginati. Entrambi erano molto lontani dal ricordato Martín de Ulloa che, forse per un lapsus (comunque un lapsus molto significativo), definisce la plebe sivigliana come «gente vulgar». Entrambi presentano questi settori sociali nei loro aspetti potenzialmente più positivi, ma il francescano e il pittore del chiostro minore non hanno sempre la medesima posizione. Anche all'interno di una stessa tradizione e dello stesso ambiente, se dovessimo classificarli dovremmo collocare Martínez de Mata sulla scia di Pérez de Herrera e della sua visione del lavoro come mezzo per redimere la povertà, così diffusa tanto in Castiglia quanto nella Siviglia del 1650. E, forse, dovremmo collocare Murillo – o molti dei suoi committenti – nella corrente, rinverdita in parte da Miguel de Mañara, che enfatizzava la carità selettiva e la carità privata articolata nelle confraternite. Ma questa è una via che ci porterebbe troppo lontani e che esigerebbe un'analisi dettagliata dell'opera di entrambi.

Non vi è dubbio che quanto detto sin qui debba condurre necessariamente ad uno studio più dettagliato dell'iconografia di Murillo, uno studio che distingua le opere secondo i committenti e il contesto in cui ciascuna di esse è stata prodotta. Tuttavia, mi pare – e questo è quanto ho cercato di dimostrare in questa sede – che entrambi, Murillo (con tutta la diversità dei messaggi sovrapposti e contraddittori che rispecchiava) e Martínez de Mata, si comprendono meglio analizzando l'uno attraverso l'altro e contestualizzandoli nell'ambiente comune in cui vissero e nel quale le loro opere furono concepite e fruite. Entrambi rispecchiano valori simili e anche linguaggi non del tutto dissimili. Collocati sullo stesso piano, i nostri due personaggi ci servono per comprendere meglio le motivazioni che ricorrono sia nel popolo che nelle élites nei conflitti sociali andalusi

di metà del XVII secolo. E a loro volta, questi avvenimenti, illuminano la testimonianza che entrambi ci hanno trasmesso della loro epoca.

(traduzione di *Manfredi Merluzzi*)

## Note

\* Questo lavoro è la traduzione italiana del testo *Imagen y ideología social en la Europa del siglo XVI. Trabajo y familia en Murillo y Martínez de Mata*, in J. L. Palos, D. Carrión-Invernizzi (dir.), *Historia imaginada. Construcciones visuales del pasado en la Edad Moderna*, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid 2008.

1. Probabilmente una delle migliori introduzioni alla problematica e alle sue implicazioni metodologiche è quella di P. Burke, *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci, Roma 2004.

2. Risparmio al lettore una lunga disquisizione sulle ragioni che mi hanno condotto alla scelta di queste chiavi analitiche. Basti dire che si tratta di "documenti" che hanno una fortissima coincidenza temporale e spaziale. Il riferimento a M. Bloch si può comprendere meglio se si riprende la ormai più che classica *Pour une histoire comparée des sociétés européennes*, en "Revue de Synthèse Historique", 46, 1928, pp. 15-50.

3. F. Martínez de Mata, *Memoriales y discursos*, edizione e nota preliminare a cura di Gonzalo Anes, Moneda y Crédito, Madrid 1973.

4. E. Hobsbawm, *Rebeldes primitivos. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX*, Ariel, Barcelona 1974<sup>2</sup>, pp. 165-90.

5. Già Angulo Iñiguez sottolineò il fatto che «nell'ordine professionale troviamo i genitori del pittore legati a barbieri, chirurghi e medici» notando come egli faccia sposare le sue figlie con chirurghi e medici. Lo stesso pittore si sposerà con Beatriz Cabrera y Villalobos, figlia dell'artigiano dell'argento e fidato saggiautore Tomás de Villalobos; D. Angulo Iñiguez, *Murillo, su vida, su arte, su obra*, Espasa Calpe, Madrid 1981. Tutto ciò indica fino a che punto Murillo fosse inserito nella vita e nella sociabilità delle fasce più alte dell'artigianato e delle corporazioni sivigliane.

6. Cfr., tra i molti altri, lo studio di J. Brown, *Painting in Spain, 1500-1700*, Yale University Press, New Haven 1998.

7. Sulla composizione sociale dei quartieri sivigliani cfr. A. Collantes de Terán, *Sevilla en la Baja Edad Media. La ciudad y sus hombres*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla 1977; A. M. Bernal, A. Collantes, A. García-Baquero, *Sevilla: de los gremios a la industrialización*, in "Estudios de Historia Social", 5-6, 1978, pp. 7-310.

8. F. Morales Padrón, *Memorias de Sevilla (1600-1678)*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba 1981, p. II.

9. Come si può supporre, la bibliografia relativa a queste questioni è sterminata. Da parte mia, e in modo da facilitare la comprensione delle mie argomentazioni, preferirei segnalare al lettore il quadro del contesto che ho ricostruito in *Andalucía, entre Europa, América y el mundo mediterráneo*, in B. Yun Casalilla (ed.), *Entre el Nuevo y el Viejo Mundo (1492-1652)*, vol. VII, *Historia de Andalucía*, Planeta-Fundación José Manuel Lara, Barcelona 2006, pp. 78-84.

10. Cfr. J. E. Gelabert, *¿Motines de subsistencia o materias de Estado? Más luz sobre las convulsiones andaluzas de 1647-1652*, in D. L. González Lopo, R. J. López López (coord.), *Balance de Historiografía Modernista, 1973-2001*, Junta de Galicia, Santiago de Compostela 2003, pp. 511-29, che si muove nella prospettiva delle rivendicazioni delle città nei confronti della corona in relazione alle questioni monetarie; il lavoro in corso di stampa di I. A. A. Thompson, *Alteraciones granadinas: el motín de 1648 a la luz de un nuevo testimonio presencial*, che apparirà nell'*Homenaje a Don Antonio Domínguez Ortiz*, in pubblicazione presso l'Università di Granada.

11. A. Domínguez Ortiz, *Alteraciones andaluzas*, Narcea, Madrid 1973, p. 139.
12. Mi riferisco a G. Rudé, *The Crowd in History: A Study of Popular Disturbances in France and England, 1730-1848*, John Wiley and Sons, New York 1964; Hobsbawm, *Rebelles primitivos*, cit. ed E. P. Thompson, *La economía moral de la multitud e La economía moral revisada* entrambi ripubblicati in *Costumbres en Común*, Crítica, Barcelona 1991, pp. 213-93, 294-394, rispettivamente.
13. Domínguez Ortiz, *Alteraciones andaluzas*, cit., p. 138. Espressione che, ovviamente, ricorda il citato padre della psicanalisi.
14. Anche se in modo un po' anedottico, già alcuni anni fa Angulo aveva segnalato la coincidenza tra lo spazio in cui si muoveva l'artista sivigliano e il *motín de la Feria* del 1652; Angulo Iníguez, *Murillo*, cit., p. 16.
15. M. J. Del Castillo, *El Convento de San Francisco, Casa Grande de Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla 1988, p. 38, planimetria e commenti a pp. 128-9.
16. Domínguez Ortiz, *Alteraciones andaluzas*, cit., p. 65.
17. Morales Padrón, *Memorias de Sevilla*, cit., *passim*. Su A. de la Vega e il suo scritto cfr. J. Amelang, *El vuelo de Ícaro. La autobiografía popular en la Europa Moderna*, Siglo XXI, Madrid 2003, pp. 118, 159, 281.
18. Sul convento di San Francesco, a cui mi riferirò più nel dettaglio, cfr. Del Castillo, *El Convento de San Francisco*, cit.
19. Uno sguardo alla pianta del monastero, magistralmente ricostruita da María José Del Castillo, ce lo presenta come un recinto aperto verso l'esterno attraverso l'atrio, dove si riunivano le confraternite, molte di carattere corporativo, per alcune delle quali – come quelle dei Burgalesi, dei Portoghesi, di Sant'Onofre – Murillo operava. Dall'atrio si passava alla chiesa dove si raccoglievano le confraternite dei Cappellai (cappella di Santiago), dei Sarti (o San Matteo), degli Argentieri (o San Eligio), dei Biscaglini (cappella della Pietà). Due porte comunicavano con il chiostro minore, accessibile al pubblico. Tale articolazione degli spazi non solo implicava un alto grado di "promiscuità sociale", ma offriva anche una grande visibilità alle opere degli artisti che avevano adornato questo spazio. Cfr. ivi, *passim*, mappe 1, 3.
20. Ivi, p. 129. In nessuna delle relazioni sui moti di questi anni appare menzionato Martínez de Mata. È evidente la sua presenza a Siviglia in quegli anni o in quelli immediatamente successivi, come dimostrano la stampa dei suoi scritti e i riferimenti del *caballero veinticuatro Ulloa* ad attività «sovversive»; una presenza che il religioso non smentirà in alcun momento.
21. Martínez de Mata, *Memoriales y discursos*, cit., p. 489.
22. Ivi, p. 354.
23. Ivi, p. 374.
24. «Como en todas las cosas se hallan dos extremos, y en el medio consiste la virtud, los extremos de comprar y vender son lo caro y lo barato, y su medio es el valor intrínseco que le dio por la costa que tiene su fábrica, y lo moderado es lo que debe ganar el tratante»; ivi, p. 100.
25. Ivi, p. 146.
26. Cfr. l'ottimo lavoro di R. Mackay, "Lazy, improvident people". *Myth and reality in the writing of Spanish history*, Cornell University Press, Ithaca-Londres 2006. Rinvio il lettore a tale pubblicazione, che contiene un'ampia contestualizzazione e riferimenti all'ideologia sociale dell'epoca che qui ho espresso relativamente a Martínez de Mata. Su quest'ultimo, cfr. i riferimenti che l'autrice fa alle pp. 28, 125, 160-1, 166.
27. Martínez de Mata, *Memoriales y discursos*, cit., p. 409.
28. Ivi, p. 291.
29. Ivi, pp. 124-5.
30. Cfr. R. Pike, *Aristócratas y comerciantes*, Ariel, Barcelona 1978, p. 155.
31. Anche se in altro contesto argomentativo Angulo scrisse che «en esta escena de ternura paternal y gracia infantil se desarrolla en un ambiente de recogimiento y laborio-

sidad familiar, al que contribuye sobre todo la figura de María con el ovillo en la mano ante la devanadera, y el cesto de la costura». Angulo segnalava anche la trasformazione che si andava producendo a partire dal Rinascimento nell'iconografia di questo tema, la crescente importanza che andava assumendo San Giuseppe e anche i precedenti nelle raffigurazioni manieriste; Angulo Iñiguez, *Murillo*, cit., pp. 41-2. Ciò non solo convalida la nostra interpretazione, ma la rafforza e ci rimanda al tema della storia della famiglia e al sorgere di quella che chiamiamo famiglia moderna, su cui la letteratura è molto abbondante e che meriterebbe esser posto in relazione anche con le trasformazioni iconografiche.

32. Questo dipinto sembra essere stato composto seguendo le istruzioni di Pacheco, tuttavia manca il riferimento all'Egitto, che il maestro sivigliano consigliava di raffigurare sullo sfondo; ovviamente, ciò non avrebbe avuto una corrispondenza logica con la presenza di Giovanni Battista bambino, cfr. F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, Cátedra, Madrid 2001<sup>2</sup>, p. 626.

33. Per mia conoscenza, le due versioni della *Fuga in Egitto* possono esser fatte risalire a questi anni: al 1645 la prima (conservata a Palazzo Bianco di Genova) e tra il 1647 e il 1650 la seconda (conservata presso l'Istituto d'Arte di Detroit); E. Valdivieso, *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*, Silex, Sevilla 1990, p. 59.

34. Cfr. Pacheco, *Arte de la Pintura*, cit., pp. 583, 601.

35. Conviene ricordare che San Giuseppe, personaggio molto svalutato durante il Medioevo, fu recuperato dal xvi secolo con particolare intensità in Spagna, grazie a Santa Teresa, ai gesuiti e ai predicatori popolari che, senza dubbio, trovarono in lui un punto di contatto con i settori dell'artigianato urbano. Come sempre avviene in questi casi, i riferimenti che il santo evocava non erano necessariamente univoci, ma molteplici. Specialmente quando lo si voleva raffigurare come falegname all'opera e, per estensione, patrono degli artigiani, si sottolineavano in lui in modo preminente gli attrezzi da lavoro, quali la sega, la pialla, la squadra, l'ascia. In altre circostanze, San Giuseppe poteva simboleggiare anche la buona morte oppure la figura di padre adottivo di Gesù; in questo ruolo, l'iconografia ce lo presenta munito di un bastone fiorito, tema ripreso anche da Murillo. Nonostante lo sciovinismo che lo spinge a dimenticare alcune componenti non francesi dell'iconografia cristiana, è utile a questo proposito L. Réau, *Iconografía del arte cristiano*, 8 voll., Ediciones del Serbal, Barcelona 2001<sup>2</sup>, per la figura di San Giuseppe cfr. t. 2, vol. 4, pp. 162-71. In ogni caso, a giudicare dalla gran quantità di quadri di San Giuseppe che sembrano essere stati realizzati nell'atelier di Murillo – molto spesso con il bambin Gesù tra le braccia o con gli attrezzi da falegname (cfr. Angulo Iñiguez, *Murillo*, cit., *Catálogo de pinturas*, vol. III) –, è ovvio che questo personaggio era tra i preferiti della clientela, cosa che, a nostro parere, ci dà la misura del radicamento sociale dell'allegoria di cui stiamo parlando.

36. Lascio ad un'altra circostanza lo studio, interessantissimo a mio parere, dell'immagine di San Giuseppe con il bastone fiorito, così presente nella pittura di Murillo (cfr. Id., *Murillo*, cit., *passim*) e che senza dubbio corrispondeva alle richieste di un vastissimo mercato e di molte committenze.

37. Questa interpretazione coincide con quella di Valdivieso, *Murillo*, cit., p. 231, che parla di «familia de pobres recursos económicos pero que sobrevive dignamente».

38. Cfr. la versione conservata nella cattedrale di Siviglia.

39. Del Castillo, *El Convento de San Francisco*, cit., p. 100.

40. Sono le conclusioni a cui, dopo aver visto questo testo, giunge Thompson in *Alteraciones granadinas*, cit. Ringrazio Tony Thompson per avermi fornito questo testo ancora inedito.

41. Cfr. J. A. del Niño Jesús, *Fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios y su "Sumario de las excelencias del glorioso S. Joseph, esposo de la Virgen María Josefina (1597)"*, in «Estudios Josefinos», 31, 1977, pp. 295-322.

42. Pacheco, *Arte de la Pintura*, cit., p. 604.

43. A. Martínez Ripoll, *La Iglesia del Colegio de San Buenaventura: (estilo e iconografía)*, Diputación Provincial, Sevilla 1976.

44. Cfr. tra gli altri, J. Brown, *Images and Ideas in Seventeenth-century Spanish Painting*, Princeton University Press, Princeton 1978. Più recentemente, alcune note sono state aggiunte da A. Moreno, *La iconografía de la iglesia sevillana del Hospital de la santa Caridad: nuevas anotaciones*, in “Cuadernos de Arte e Iconografía”, II, 2004, 26, pp. 489-511.

45. L’ottimo studio di Ch. Villaseñor Black (*Creating the Cult of San Joseph. Art and Gender in the Spanish Empire*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2006) è apparsò dopo che avevo scritto la prima versione di questo lavoro e ho potuto avvalermene solo successivamente, nell’ultimissima fase di realizzazione. Il testo si rivela imprescindibile per l’interpretazione sia di Murillo sia di molti altri artisti che vissero nel medesimo ambiente e assorbirono le stesse idee, spesso gli stessi codici iconografici. Anche se in modo non esplicito, l’autrice fornisce diverse prove che dimostrano il parallelismo tra i sermoni dell’epoca e l’iconografia su San Giuseppe, cfr. p. 129 e nota 51.

46. Ivi, pp. 117-33.

47. Brown, *Painting in Spain*, cit., p. 203.

48. Cfr. M. Cavillac, *Pícaros y mercaderes en el “Guzmán de Alfarache”: reformismo burgués y mentalidad aristocrática en la España del Siglo de Oro*, Universidad de Granada, Granada 1994. I miei riferimenti in merito, soprattutto in ambito terminologico, sono espressi in *Marte contra Minerva. El precio del imperio español, c. 1450-1600*, Crítica, Barcelona 2004, p. 433.

49. Come è noto la bibliografia sul tema è ormai sterminata; cfr. E. Maza Zorrilla, *Pobreza y asistencia social en España, Siglos XVI al XX*, Universidad de Valladolid, Valladolid 1987.

50. Cavillac, *Pícaros y mercaderes*, cit., pp. 283, 285, 294.

51. *Ibid.*

52. Ivi, pp. 282 ss.

53. Citato ivi, p. 303.

54. Villaseñor, *Creating the Cult of San Joseph*, cit., p. 123.

55. Il riferimento a questa differenza nel vestiario, giustificata dalla forte disomogeneità dei prezzi tra le tinte nere e brune, appare chiaramente menzionato nei testi che ci parlano dei conflitti e delle sommosse, cfr. Domínguez Ortiz, *Alteraciones andaluzas*, cit., p. 89.

56. Nelle opere *Niños campesinos*, *El niño y el perro* o nel *Niño asomado* sono raffigurati stracci vecchi con chiara allusione alla povertà o all’uso di vesti di seconda mano.

57. È nota l’importanza del vestiario come manifestazione di *status sociale* nella società di *ancien régime*, come si nota nel dipinto *Cuatro Figuras*, o in *Retrato de Hombre* nel quale una figura maschile, probabilmente il Mañara, è ritratta con un ricco manto, ma priva di ogni tratto distintivo di nobiltà (nessun riferimento agli ordini militari o alle insegne familiari, come era usuale tra la nobiltà sivigliana), tranne una spada posta sul tavolo come simbolo di un certo *status sociale* e, più specificamente, di giustizia; cfr. J. Gallego, p. 219. Una simile simbologia, con lo stesso utilizzo del mantello nero del cavaliere, ne *El sueño del Patricio*.

58. I. A. A. Thompson, *Alteraciones granadinas*, cit.

59. E. P. Thompson, *La economía moral*, cit., p. 261.

60. G. Levi, *Aequitas vs. Fairness, Reciprocidad y equidad entre la Edad Moderna y la Edad Contemporánea*, in B. Yun Casalilla (ed.), *Andalucía en la encrucijada* (in corso di stampa), Fundación J. M. Lara, Sevilla. Sulla cultura politica dei gruppi artigiani nella Spagna dell’antico regime è doveroso citare Amelang, *El vuelo de Icaro*, cit. e L. R. Correguera, *For the Common Good. Popular Politics in Barcelona, 1580-1640*, Cornell University Press, Ithaca-London 2002.

61. Villaseñor, *Creating the Cult of San Joseph*, cit., p. 121.

62. Per Martínez de Mata le «artes y oficios [...]» comenzaron de si mesmas, sin que el gobierno cooperarse en su producción [...] y las Leyes ordenadas a su conservación se promulgaron mediante las quejas procedidas del Pueblo. Por esta razón se debe entender que será más eficaz y permanente el remedio que procede de la disposición de los mismos

obreros que es toda la parte interesada; y como no puede suplir una parte la falta del todo, es necesario que coopere todo el Pueblo, ofendido de la inobservancia de las Leyes, poniendo los medios necesarios para su cumplimiento»; Martínez de Mata, *Memoriales y discursos*, cit., p. 415.