

C A R T O G R A F Í A
MURILLESCA

AÑO DE MURILLO ~ MMXVII

✠ *Los Pasos Contados* ✠

Editores

Lidia Beltrán Martínez
Fernando Quiles García

Índice

<i>Prólogo: Murillo's Seville.</i>	6
Amanda Wunder.	
Los Esteban Murillo: una familia de feligreses en la Parroquia de Santa María Magdalena	26
Antonio J. López Gutiérrez. Aurora J. Ortega López.	
Murillo íntimo. El inicio del coleccionismo “murillesco” en su entorno familiar y social	54
Salvador Hernández González. Francisco Javier Gutiérrez Núñez.	
Hacia un nuevo concepto de la pintura Sevillana. De Feria a la Lonja	74
Antonio García Baeza.	
Santa María la Blanca, un milagro barroco. Contribución de Murillo y Neve a su patrimonio monumental y artístico	94
Teodoro Falcón Márquez.	
El camino de Murillo hacia la luz. Del convento a la catedral	112
Fernando Quiles García.	
Entre San Isidoro y la Puerta de la Carne; el laberinto extranjero en la Sevilla de Murillo	140
Lidia Beltrán Martínez.	

De Sevilla a un mundo soñado: Murillo en el escenario americano.	160
María de los Ángeles Fernández Valle.	
Los jeroglíficos de La Caridad.	196
Arsenio Moreno Mendoza.	
Ocaso en Santa Cruz: desde su admiración por la obra de maese Pedro al vilipendio de sus restos	206
Elena Escuredo Barrado.	
De Sevilla al Museo: difusión y dispersión de la pintura de Bartolomé Esteban Murillo	222
María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares.	
Murillo a través de la prensa.	250
Beatriz Cruz Espada y Guillermo Pastor Pérez.	
<i>Epílogo</i>	270

Hacia un nuevo concepto de la pintura Sevillana. De Feria a la Lonja

Antonio García Baeza
Universidad de Sevilla
antoniogbaeza@gmail.com

Resumen

Bartolomé Esteban Murillo supone un antes y un después en el panorama pictórico sevillano y peninsular. Iniciado en el arte en una ciudad marcada por la decadencia, bajo el naturalismo estético imperante y con las armas pedagógicas propias del oficio gremial; verá modificar drásticamente su concepción artística con el regreso de Francisco de Herrera el Mozo y tras un corto viaje a Madrid. A partir de estas experiencias genera un nuevo lenguaje colorista, de atmósferas etéreas y composiciones dulces. Al mismo tiempo que asume una nueva concepción del artista como profesional liberal y universal, que intentará introducir a través de la creación de una academia de dibujo.

Palabras clave:

Dibujo-pedagogía-gremio-academia-teoría-Barroco Pleno.

Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682] conoció a lo largo de su vida dos Sevilas opuestas y complementarias. En su juventud formó parte del afamado Puerto de las Indias y Puerta de Europa; una ciudad cosmopolita y abigarrada, pecaminosa y excesiva en acusada decadencia política y económica¹. Para convertirse, con posterioridad, en uno de los principales forjadores de la muy noble, leal, heroica, invicta y mariana capital del Guadalquivir surgida tras el fatídico mes de abril de 1649, cuando el cólera morbo arrasó con la mitad del vecindario y puso punto final a la supremacía hispalense en favor de

1. Existe la confirmación documental de que Murillo tuvo intención de embarcar a las Indias en 1633. Véase Angulo Íñiguez, Diego. "El viaje de Murillo a tierra firme en 1633", *Archivo Español de Arte*, nº 183, vol. XLVI, 1973, págs. 354-357.

Madrid y Cádiz. No en vano, tras el desconcierto inicial que causó la epidemia, la cultura adquirió un papel balsámico y el arte obtuvo la capacidad de reinventar la ciudad y sus habitantes. Para entonces el municipio había quedado huérfano de grandes referentes plásticos, bien por fallecimiento, bien por abandono ante la falta de encargos². Propiciándose el despunte de jóvenes profesionales que avanzaron hacia una nueva estética que dejaba atrás los postulados del naturalismo en favor de códigos más amables y teatrales al servicio de una Iglesia local convertida en la gran beneficiaria de su labor.

Este mismo año vio la luz *Arte de la Pintura*, obra póstuma del consumado maestro de maestros Francisco Pacheco. Un excelente resumen histórico, didáctico e iconográfico de la profesión durante el último siglo y un referente inexcusable para los nuevos maestros del pincel que buscaban avanzar hacia la perfección del oficio y su ‘libertad intelectual’. El título original del manuscrito de este ensayo –*Tratado de la pintura en tres libros por Francisco Pacheco, vezino de Sevilla*³– ya indicaba su intención compiladora, universal y testamentaria, sin perder nunca el carácter pedagógico⁴. Su publicación supuso un *impase* entre la escuela que fue y la que llega, convirtiéndose en bisagra de técnicas, conceptos y estilos.

Para entonces Murillo ya había completado su primer éxito, los once cuadros que realizó para el claustro chico del convento Casa Grande de la orden franciscana en Sevilla [1645-1647]. Un encargo comprometido y de gran envergadura que recayó sobre sus desconocidas manos, y cuyo resultado fue aplaudido desde su conclusión⁵. Lo cual le permitió aspirar a los más altos encargos, abrir su propio obrador y formar familia con Beatriz Cabrera. Aventajando en esta carrera a compañeros tan encumbrados como Francisco de Zurbarán, quien terminó cerrando su oficina y marchando a Madrid. El pintor supo

2. Véase Quiles García, Fernando. “Eppur si muove. La pintura sevillana después de la peste negra (1650-1655)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 21, 2009, págs. 194-195.

3. Conservado en el Instituto Valencia de don Juan, Madrid.

4. Bonaventura Bassegoda ha indicado que se trata de un libro didáctico dirigido a los profesionales del arte (“Introducción”, en Pacheco, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid, Cátedra, 1990, pág. 45) que “no debe leerse hoy como un manual normativo de la ortodoxia contrarreformista” (Bassegoda i Hugas, Bonaventura. “Algunas precisiones sobre Francisco Pacheco y la iconografía sagrada”, en VV.AA. *Pacheco: Teórico, artista, maestro (1564-1644)*. Sevilla, Junta de Andalucía, 2016, pág. 38). Apreciaciones a la que me uno añadiendo que, más que de un tratado, se trata de un ensayo en el que compendia años de ejercicio del oficio en una posición social, profesional y crítica privilegiada.

5. Delenda, Odile. *El Claustro Chico del convento Casa Grande de San Francisco*, en Navarrete Prieto et al. *El joven Murillo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Junta de Andalucía, 2009, págs. 218-219.

acertar con el encargo realizando un trabajo correcto e intuitivo, prácticamente un arcaísmo coda del naturalismo tenebrista promovido por el maestro de Fuente de Cantos. Como advirtió Antonio Palomino, en este conjunto se vislumbra “*una fuerza de claro y obscuro tan diferente de lo que practicó después que, si fuera tan notorio ser suyo, apenas avría quien lo conociese. Hizo todo por el natural, conservando todavía las especies de lo que ha visto y estudiado*”⁶.

Apenas hacía una década que el maestro se había independizado del obrador de Juan del Castillo tras su marcha a Cádiz y aún andaba en la búsqueda de su propia personalidad artística. Ese primer joven Murillo –según la historiografía clásica– bien podía pasar por un pintor de feria que sabía aprovecharse del negocio con las Indias⁷. Pero nada más lejos de la realidad. Pues, si bien es cierto que los cuadros de este periodo muestran a un profesional ecléctico con dependencia del grabado y bajo la clara influencia plástica de su mentor, así como de las formas de Juan de Roelas, las composiciones de Francisco de Herrera el Viejo y las atmósferas zurbaranescas⁸. También lo es que, desde el inicio, se haya en continuo avance, alejándose de la pura imitación y mostrando rasgos de genialidad.

En el Antiguo Régimen la pintura se concebía como una mercadería más y, como tal, su gestación y comercialización estaba regulada y arbitrada por el gremio. Se trataba de una manufactura de carácter artesanal realizada, generalmente, de manera seriada a imitación de las obras consagradas o con cierto éxito comercial. Siendo esfuerzo de unos pocos interesados el ir más allá en el oficio creando piezas singulares a través del intelecto. A estos inquietos profesionales Pacheco los consideró ‘perfectos’⁹. De tal manera que poseer el título gremial no suponía más que una formalidad para ejercer la profesión. Estando reservada la gloria a aquellos que hacían uso constante del conocimiento, la innovación y la imaginación, adquiriendo una capacidad plástica plena. Al resto de pintores, que son el grueso, los

6. Palomino y Velasco, Antonio Acisclo. *El museo pictórico y escala óptica*. Tomo II. Madrid, Imprenta de Sancha, 1717, pág. 622.

7. Ídem, pág. 621: “*A su tiempo pasó a Sevilla a estudiar el Arte de la Pintura, y lo consiguió en la escuela de Juan del Castillo, tío suyo y natural de ella. Y, después de haber aprendido lo que bastaba para mantenerse pintando de feria, lo qual entonces prevalecía mucho, hizo una partida de pinturas para cargazón de Indias*”.

8. Valdivieso, Enrique. *Murillo: Catálogo razonado de pinturas*. Madrid, Ediciones el Viso, 2010, págs. 24 y 32; Navarrete Prieto, Benito. “La personalidad artística del joven Murillo: del naturalismo a la apreciación del desamparo y la justicia social en la Sevilla de la época”, en Navarrete Prieto et al. *El joven...*, op. cit., págs. 18-21.

9. Francisco Pacheco diferencia entre “*tres estadios de pintores, que comienzan, median y llegan al fin*” (*Arte...*, op. cit., págs. 265-276).



Fig. 1. *El vendedor de cuadros*, José Antolínez, 1672, Alte Pinakothek, Munich

catalogó como ‘aprovechados’, pues no podían más que componer a través de la copia. Lo cual se debía –según el teórico– unas veces al desinterés, otras a la falta de talento y, las más, al hecho de anteponer el dinero al arte (fig. 1). Dentro de este amplio grupo se encontraban los pintores de feria, aquellos que no contaban con obrador ni tienda y que debían mercadear con su producto por las calles. Estos profesionales se concentraban con sus mercancías alrededor de las gradas de la Catedral y a lo largo de la calle Feria. Sobre todo a partir de la mediación del siglo XVII, cuando la merma del mercado americano les obligó a alejarse paulatinamente del puerto¹⁰.

Llaman la Feria en Sevilla a un barrio de la parroquia de Omnium Sanctorum por que hay en él un mercado todos los jueves de muebles viejos y nuevos, de ropas usadas y de otras mil cosas de baratillo. Viven en ese barrio muchos artistas y artesanos que proveen con sus obras a casi toda Andalucía, especialmente

10. García Baeza, Antonio. *Entre el obrador y la academia: La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*. Sevilla, ICAS, 2012, págs. 48-50 y apéndice 1..

con sus pinturas, tan informes como las de la calle de Santiago de Valladolid. De modo que llaman aquí por proverbio pintura de feria a todo quadro mal pintado. Las executaban antes con tal presteza que ha sucedido, más de una vez, pintar el asunto o santo que el devoto comprador pedía mientras se ajustaba el precio. O transformar, por ejemplo, el que representa a san Onofre en san Cristóbal, o la Virgen del Carmen en san Antonio de Padua o en ánimas benditas del purgatorio¹¹.

La calle Feria es el eje transversal de una collación populosa, viva e inconformista, colmada de artesanos, artistas y tenderos (fig. 2)¹². Alrededor de ella se suceden tres parroquias, un convento dominico y un mercado de abastos, además de otro efímero que aún se monta cada jueves. En su seno se gestaron el motín del pendón verde [1521] y el levantamiento de 1652¹³, las dos revoluciones sociales que agitaron la vida de la ciudad con mayor virulencia durante la Edad Moderna. El Romanticismo quiso redimir la imagen conflictiva del barrio ubicando en él la formación de Murillo entre los ‘pintores de primera impresión’ que ejercían el oficio con capacidad y rapidez¹⁴, a fin de nutrir al comercio indiano¹⁵. Lo cual no es del todo preciso pues, según las noticias conservadas, el maestro vivió en casa de su

11. Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Estevan Murillo, cuya vida se inserta y se inscriben sus obras en Sevilla*. Cádiz, Casa de Misericordia, 1806, págs. 35-36.

12. González de León, Félix. *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M.N.M.L. y M. H. ciudad de Sevilla*. Sevilla, José Morales, 1839, pág. 178.

13. Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía*. Tomo V. Madrid, Imprenta Real, 1796, págs. 75-104.

14. Ídem, pág. 374: Murillo “aprendió el arte de la pintura en la escuela de su tío Juan del Castillo, de donde salió pintando para la Feria, con lo qual se sostenía”. González de León, Félix. *Noticia histórica del origen de los nombres de las calles de esta M.N.M.L. y M. H. ciudad de Sevilla*. Sevilla, José Morales, 1839, pág. 178: “Sus casas son casi todas de artesanos y, particularmente, de pintores de primera impresión. Entre los cuales aprendió el célebre Murillo. Carpinteros de lo blanco que construyen cuadros y muebles para barrios y arrabales, y para lugares inmediatos”.

15. Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Carta...*, op. cit., págs. 36-38: “Antiguamente era mucho mayor el tráfico y despacho de estas pinturas que ahora porque se embarcaban infinitas para América, lo que era otro nuevo estímulo para los progresos del arte pues entonces no eran tan malas como las que en el día se pintan. Y muchos profesores de mérito, quando no tenían qué hacer, acudían a los cargadores de Indias que jamás dexaban de ocuparlos, pagándoles en proporción de su habilidad. / ¿Creería vuestra merced que en esta Feria pintando tan de priesa y sin ningún dibuxo se pudieran formar artistas cuyas obras son ahora muy estimadas? Pues sí señor. Yo las conozco. Se dice que seguían un rumbo enteramente opuesto al ordinario. Que comenzaban pintando y que acababan dibuxando. Queiro decir, que después de haber conseguido cierto tono en el color y un soberano dominio de los pinceles pintando sus mamarrachos, estudiaban el desnudo, la perspectiva, la anatomía y demás parte del arte que aprendían con facilidad en fuerza de su genio. Y llegaban a ser muy buenos naturalistas. [...] Murillo, aunque consiguió gran facilidad en expresar sus ideas pintando mucho y con presteza para la Feria, sabía antes dibuxar, inventar y ordenar un quadro”.



Fig. 2. Iglesia de la Feria, estampa de Pérez Villaamil

hermana Ana y su cuñado Juan Agustín Lagares hasta que contrajo matrimonio¹⁶. Habiendo estudiado el oficio en el obrador de Juan del Castillo situado en la plaza del Pozo Santo¹⁷. Lo que no es un obstáculo para pensar que, como era habitual entre sus colegas, pudiera haber expuesto ocasionalmente su trabajo en la calle Feria al inicio de su vida profesional con intención de darse a conocer¹⁸. Siendo igualmente probable que lo hiciese en las gradas de la Catedral, sobre todo durante las jornadas que precedían la celebración del *Corpus Christi*.

El 11 de mayo de 1646 el pintor se obligó con Gonzalo de Campos, vecino de la calle de las Tiendas, a enseñar el oficio a su hijo Manuel por tiempo de 6 años¹⁹. La presencia de este primer aprendiz en el obrador da cuenta de una mayor carga de trabajo y de su solvencia económica. Por contrato el discípulo, que cuenta con 14 años, se comprometió a servir al maestro, a su casa y su familia en todo lo que

16. Valdivieso, Enrique. *Murillo...*, op. cit., pág. 16.

17. Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo: su vida, su arte, su obra*. Tomo I. Madrid: Espasa-Calpe, 1981, pág. 26.

18. Montoto, Santiago. *Bartolomé Esteban Murillo: estudio biográfico-crítico*. Sevilla, Sobrino de Izquierdo, 1923, pág. 19: "Si pintó o no pintó para la Feria de Sevilla, y si se ejercitó, como muchos de sus paisanos, en el aderezo y pintura de las sargas, cosas son de escasa importancia"; Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo...*, op. cit., I, pág. 28.

19. 1646, mayo, 11. Sevilla. *Contrato de aprendizaje de Manuel Campos con Bartolomé Esteban Murillo*. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla, Oficio 13, lib. I, f. 1.208. Recogido por Montoto, Santiago. *Bartolomé...*, op. cit., pág. 55; Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo...*, op. cit., I, pág. 36.

se le ordenase, mientras fuese honesto y posible. A cambio el pintor le ofreció cobijo, comida, bebida, vestido y calzado –compuesto por calzón, ropillas, ferruelos y jubón, medias de lanas, camisas valonas, etcétera–, se responsabilizó de su salud –no pasando la enfermedad de quince días– y se obligó a enseñarle la profesión con fidelidad, sin esconder ni encubrir ninguna técnica ni teoría, tal y como se contiene las ordenanzas gremiales²⁰. A este primer compromiso de tutorización le sucedieron otros con Juan Jacinto Guerra, que debió formarse en torno a 1651 y 1657; con Juan López Carrasco, de quien se tiene constancia, al menos, entre 1651 y 1652 dentro del obrador; y con Martín de Atienza, entre 1657 y 1658²¹. A todos les proporcionó una enseñanza clásica y artesanal, idéntica a la que había recibido de Juan del Castillo y que de común se venía utilizando a lo largo de la modernidad hispana.

A saber. Una vez firmado el contrato, los mozos que entran a servir en la casa del maestro adquieren la calidad de criados y miembros del obrador, donde aprenden al ritmo del trabajo y van sumando responsabilidades en la cadena de labor conforme van asimilando conocimientos. Estos aprendices se curtían primero de los rudimentos del oficio, luego en el manejo y la destreza del dibujo en todas sus variantes hasta llegar a la copia del natural, seguida del color y la composición. Al mismo tiempo que se nutrían de numerosos conocimientos literarios, teológicos, simbólicos y científicos, desde la alquimia de los materiales hasta las leyes de perspectiva²². Todo un caudal intelectual que les permitiría –según Pacheco– llegar al ‘decoro’. Al final del aprendizaje los mozos adquirirían la consideración de oficiales, pudiendo optar por formar parte del obrador como miembros habituales o temporales, según la carga de trabajo lo permitiera, o por desarrollar una vida independiente ‘examinándose del arte’ ante un tribunal oficial que les otorgara la carta de examen que les permitía ejercer el oficio libremente, abrir su propia tienda, vender mercaderías y cerrar contratos en la ciudad²³.

20. *Recopilación de los ordenamientos de Sevilla*. Sevilla: Juan Varela de Salamanca, 1527, fol. CLXIIIv. Al respecto de las cartas de aprendizaje en Sevilla a mediados del siglo XVII véase García Baeza, Antonio. *Entre...*, op. cit., págs. 55-58 y apéndice 2.

21. Ángulo Íñiguez, Diego. *Murillo...*, op. cit., I, pág. 51.

22. Testimonio de Alonso Villegas en el pleito contra los pintores de Madrid de 1619: “*Primero que enseñan a los aprendices es el muler colores. Y segundo aparejar. Y el tercero dorar. Y el quarto dibujar y saber xumetría y composición de partes. El quinto estofar. Y el sexto copiar del natural. Y aquí empieza la pintura a ser arte y, no antes de los primeros principios materiales, se les agregan secundariamente los yntelectuales del componer, del ystoriar y del formar ydeas*”. Recogido de Bruquetas Galán, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*. [Madrid], Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002, pág. 75.

23. *Recopilación de...*, op. cit., fols. CLXIII-CLXIIIv.

Tras finalizar el conjunto franciscano el maestro cambió de domicilio, dejando atrás el barrio de la Magdalena por el de san Isidro. Alquiló una casa en el número 69 de la calle Corral del rey, donde pasó con su familia la crisis sanitaria, quedando muy mermada de miembros. A lo largo de la siguiente década se le contabilizaron otras cuatro mudanzas en el entorno de san Nicolás y la Catedral²⁴. Un continuo trasiego que se explica en el hecho de que trabaja donde vivía. Es decir, que el obrador, la oficina y la tienda estaban vinculadas a su residencia²⁵. De manera que el aumento de los encargos le obligaba a su traslado persistente, según surgían nuevas necesidades. Estos inmuebles, en su disposición arquetípica, contenían el obrador en la planta inferior, reservándose la superior para la vivienda. La zona de trabajo debía ser lo más diáfana posible, con techos altos, bien iluminada y ventilada. Contaría con un punto de agua, un hogar y un espacio privado reservado para el negocio. Y estaría equipada con mesas, veladores, bancos, sillas, caballetes, borriquetes, bufetes, papeleras, arcas, baúles y arcones²⁶.

En este ámbito convivían, además del matrimonio y los hijos que fueron llegando y, desgraciadamente, falleciendo, una criada —primero Juana Cabello y posteriormente Juana de Acosta—, una esclava llamada Juana de Santiago, el discípulo que tuviera contrato en vigor en ese instante y varios miembros eventuales que se han venido denominando huéspedes²⁷. Según el profesor Angulo, el pintor debió tener colaboradores para los grandes encargos, así como para la seriación de obras ya consagradas. Pero no haría uso de un personal habitual en el obrador, donde se bastaría con el aprendiz de turno para la preparación de los lienzos. Un razonamiento que alcanza atendiendo a la falta de obras que pudieran denominarse ‘de taller’ dentro de su catálogo, así como por la carencia de documentación que acredite la presencia de los mismos en su vivienda²⁸. Sin embargo,

24. En esta contabilidad seguimos las precisiones del profesor Angulo Íñiguez (*Murillo...*, op. cit., I, pág. 39, 41-45) donde se da cuenta de las mudanzas a al número 34 de la calle Escuela [1651-1652 y 1654], al 50 de Madre de Dios [1653] y al 17 de Botica [1656-1657]. Para proclamarse, posteriormente, feligrés de la parroquia de Santa María la Mayor.

25. Al respecto de las tipologías de obradores sevillanos, su casuística, distribución y mobiliario véase García Baeza, Antonio. *Entre...* op. cit., págs. 43-53.

26. Nos podemos hacer una idea de la distribución del obrador murillesco a través del testimonio de su testamento. 1682, mayo, 23. Sevilla. *Testamento de Bartolomé Esteban Murillo*. Archivo de Protocolos Notariales de Sevilla (APNS), oficio 3, lib. 1. Recogido en Kinkad, Duncan. *Pintores y doradores en Sevilla 1650-1699*: Documentos. Bloomington, Authorhouse, 2007, págs. 375-380.

27. Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo...*, op. cit., I, págs. 51-52.

28. *Idem*, I, págs. 204-206: “Ahora bien, la obra conocida de Murillo no inclina a pensar que tuviese montado un taller de cierta importancia en el que descargase buena parte de su obra” y

creo conveniente teorizar sobre la posibilidad de que pudiesen haber existido otros miembros de diario en el obrador murillesco dado que el ingente volumen de obra que en él se gestiona, en muchos casos de gran formato, no hubiese sido posible sin una estructura de trabajo en la que se hiciese uso de otros profesionales. Siendo probable que fueran los propios pupilos quienes, como era habitual, una vez finalizado el aprendizaje se mantuviesen en el negocio como oficiales, al menos hasta la consecución de la maestría. Al fin y al cabo ellos eran los mejor curtidos en el estilo del mentor, de manera que sus manos podían diluirse con facilidad entre sus precisas pinceladas. Pudiéndose achacar la homogeneidad de su obra al celo con que el maestro cuida cada uno de los encargos, siempre bajo criterios de la más óptima calidad²⁹.

Para entonces Murillo se había convertido en el indiscutible protagonista de las artes hispalenses y el cabildo eclesiástico en su mecenas más significativo. Del empeño de ambas partes, y bajo la dirección de los canónigos Alonso Ramírez de Arellano y Justino de Neve³⁰, surgirá la renovación de la Catedral, uno de los procesos estéticos más completos del periodo en el que tuvieron cabida los más afamados miembros de la comunidad artística local, entre los que destaca Francisco de Herrera el Mozo.

A comienzos de 1655 Herrera había regresado a su ciudad natal procedente de Madrid con intención de cerrar ciertos temas hereditarios surgidos tras fallecimiento de su padre³¹. Lo que se preveía como una breve estancia logística se prolongó cinco años en los que introdujo nuevas estéticas en las artes locales. Llega curtido en el oficio tras su paso por Italia y la Corte de los Austria, y con el aval de *El triunfo de san Hermenegildo*, su primer éxito en la capital, con el que inaugura

"no parece poder percibirse la presencia de la diversa personalidad de aquellos en la labor del maestro". Entiendo, sin embargo, que esta supuesta falta de información se debe a que los aprendices, una vez concluyen el contrato, dejan de formar parte de la 'familia' del maestro y se emancipan. De manera que no pueden quedar reflejados en los padrones de almas.

29. Hablamos de un grueso estimado de 425 obras murillescas según Enrique Valdivieso (*Murillo...*, op. cit.). Por comparación, el obrador de Zurbarán, que si tuvo ayudantes, realizó 286 según estimaciones de Odil Delenda (*Zurbarán: Catálogo razonado y crítico*. Tomo I. Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2010). De tal manera que, de la comparación de ambos, se vislumbra que el maestro sevillano debió contar con profesionales habituales para poder dar respuesta a tanta demanda. Con la diferencia de que no llegaron a devaluar la calidad del producto dejándolo en manos secundarios.

30. Sobre el papel de Murillo en la renovación catedralicia nos remitimos al capítulo de Fernando Quiles García realizado para esta misma publicación.

31. Francisco de Herrera el Viejo fallece en Madrid el 29 de diciembre de 1654, siendo enterrado en la parroquia de san Ginés. Véase Martínez Ripoll, Antonio. *Francisco de Herrera 'el viejo'*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1978, pág. 37.

el Barroco Pleno en España³² y del que llegó a manifestar que “*se avía de poner con clarines y timbales*”³³. Al año de su vuelta llevó a cabo la *Alegoría del triunfo de la eucaristía*, encargada por la Archicofradía Sacramental del Sagrario, una obra tan epatante como la anterior que causó un fuerte impacto entre sus colegas hispalenses. Acto seguido el Cabildo le instó a realizar el *Éxtasis de san Francisco*, una gran palla de altar que venía a completar la trilogía catedralicia formada por *Santiago en la batalla de Clavijo* de Juan de Roelas [1609] y por *San Antonio con el Niño* recientemente concluido por el propio Murillo [1656]. Esta inesperada fama obligó al pintor a acomodarse temporalmente en la ciudad, abriendo su propio obrador en 1657 en una vivienda con cochera alquilada junto a la Puerta de Jerez, desde donde dio respuesta a la creciente demanda de su labor³⁴.

Murillo fue el más afectado por la vuelta de Herrera pues su presencia le incitó a avanzar como artista en lo técnico, lo estético y lo social. El pintor capitalino había traído consigo los aires del nuevo Barroco bajo un lenguaje personal de composiciones teatrales, ilusiones ópticas, atmósferas etéreas, veladuras transparentes, personajes arrebatados, impactantes efectos lumínicos y pinceladas gestuales de vivos colores. Estilo que al instante fue asimilado por Murillo con moderación y equilibrio³⁵, o —como Manuela Mena ha venido a puntualizar— con silencio conventual³⁶; alejándose del tenebrismo y del *tropo vero*, hasta construir su inconfundible personalidad artística con plena madurez. Pero, más aún. La presencia del Mozo supuso un cambio en el modo de concebir el oficio, tanto a nivel de individuo como comunitario. Planteándose la necesidad de avanzar hacia la consideración de la pintura como un ejercicio intelectual —con los beneficios y privilegios que esto suponía— y del artista como un erudito que nunca termina de aprender. Revelaciones que terminan por asentarse

32. Pérez Sánchez, Alfonso Emilio. *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Ediciones Cátedra, 2010, págs. 296.

33. Palomino y Velasco, Antonio. *El parnaso español pintoresco laureado*. Tomo III. Madrid, Imprenta de la viuda de Juan García Infanzón, 1724, pág.412; Palomino y Velasco, Antonio. *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*. Londres, Henrique Woodfall, 1742, pág. 134; Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, pág. 280.

34. 1657, abril, 27. Sevilla. *Arrendamiento de unas casas de Pedro Guerrero a Simón González, con Francisco de Herrera el Mozo como fiador*. APNS, oficio 21, leg. 14.584, fols. 454-454v; 1657, mayo, 5. *Arrendamiento de unas casas y una cochera en la Puerte de Jerez*. APNS, oficio 24, leg. 17.037, f. 80. Documentos referidos previamente en Kinkead, Duncan. *Pintores...*, op. cit., págs. 242-244.

35. Valdivieso, Enrique. *Murillo...*, op. cit., págs. 25-27 y 33.

36. Mena Marqués, Manuela B. *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]: Dibujos*. Catálogo razonado. Madrid: Fundación Botín, 2015.

durante su breve paso por Madrid en 1658, donde pudo coincidir con Velázquez y Alonso Cano en la corte³⁷.

Murillo y Herrera, de manera mancomunada, cambiaron en un lustro el signo de las artes locales. Así lo reconoció la crítica local desde muy temprano, llegando a comparar su labor con la de los más afamados artífices internacionales del pasado reciente³⁸. Esta drástica revolución estética fue posible gracias, entre otros factores, a la creación de una academia de dibujo que permitió avanzar hacia la ansiada excelencia de las artes, creando profesionales de primera línea. Una gesta que convirtió a la comunidad en pionera de la enseñanza moderna de las artes en la península.

La academia, en su versión hispalense, se concibió como un complemento al magisterio del obrador, donde se dibujaba del natural como ejercicio transversal a todas las artes, sin diferencia entre oficios. Esta institución difería del planteamiento de Federico Zuccaro en que no tenía intención de suplantarlo el orden gremial³⁹, habiendo sido concebida, en su acepción más clásica, como una “*escuela o casa donde se juntan algunos buenos ingenios a conferir*”⁴⁰.

La idea debió rondar la mente de ambos maestros varios años, hasta que pudieron resolver las trabas impedían su apertura, principalmente concernientes al marco legal y a la decencia de su ejercicio. La realidad moralista de la nueva Sevilla no veía con buenos ojos el estudio del dibujo anatómico en el ámbito privado como se había venido haciendo hasta el presente, pese a su obligatoriedad –según Pacheco– para alcanzar el ‘decoro’ exigible al buen arte cristiano. El hecho de realizar este ejercicio de manera comunitaria, reglamentada y, sobre todo, pública resolvía de un plumazo todos los impedimentos pudieran objetarse. Todo parece indicar que inicialmente intentaron

37. Ángulo Íñiguez, Diego. *Murillo...*, op. cit., I, págs. 45-48.

38. Torre Farfán, Fernando de la. *Templo panegírico al certamen poético que celebró la hermandad insigne del santísimo Sacramento, estrenando la grande fábrica del Sagrario nuevo de la metrópoli sevillana*. Sevilla, Juan Gómez de Blaso, 1663, pág. 202: “Mucho extraño (dijo el Sol) que ese sujeto (séase quien le pagare) no se contente de arte tan ilustre. Miren qué diran los Dureros, los Ticianos y los Rúbenes extranjeros, y acá dentro de los Xáureguis, los Velázquez, los Murillos y los Herrerías”. Véase Portús Pérez, Javier. “Los discursos sobre el arte de la pintura en la Sevilla de Justino de Neve”, en Finaldi, Gabriele (dir.). *Murillo & Justino de Neve: El arte de la amistad*. Madrid, Museo Nacional del Prado, Fundación Focus-Abengoa y Dulwich Picture Gallery, 2012, págs. 47-48.

39. Cherry, Peter. “Murillo’s Drawing Academy”, en Stratton-Pruitt, Suzanne L. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682): Paintings from American collections*. Nueva York, Harry N. Abrams, Kimbell Art Museum, 2002, págs. 48-49.

40. Voz ‘Academia’ en Covarrubias Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid, Luis Sánchez, 1611.

establecer una entidad de carácter oficial apoyada por las autoridades civiles locales y la monarquía, como sucedía en otras ciudades europeas⁴¹. Pudiéndose intuir en el viaje de Murillo a Madrid un intento de acercarse el favor real⁴². Si bien ante la falta de respuestas se optó por el aval del Arte de la Pintura que, paulatinamente, se fue incorporando a su gestión, hasta que asumió el control al fin de sus días. Con esta misma intención se procuró el patrocinio y protectorado privado. Primero del conde de Arenales en 1666 y, en 1673, del marqués de Villamanrique y Ayamonte, Manuel Luis de Guzmán y Zúñiga. No debió resultar difícil, sin embargo, convencer a sus colegas sobre los beneficios que traería consigo la academia, toda vez que los maestros harían uso de su prestigio personal para validar sus virtudes y persuadir a los principales espadas del oficio y a sus más acérrimos seguidores⁴³. A los que siguió el grueso de neófitos que tenían interés por implementar sus conocimientos y codearse con la élite del oficio⁴⁴.

Para su sede obtuvieron el alquiler de uno de los ángulos de la planta alta de la Casa Lonja de Mercaderes⁴⁵ –“*casa real y tribunal del nobilísimo Consulado*”⁴⁶– por valor de 43 reales anuales (fig.3)⁴⁷. En esta cesión se intuye la mediación de José Veitía, sobrino político de Murillo y contador de averías de la institución mercantil⁴⁸, de Juan de Herrera, tío del Mozo y cosmógrafo en la misma⁴⁹, y del arquitecto Francisco de Ruesta, piloto mayor⁵⁰. El edificio de la Lonja

41. García Baeza, Antonio. *Entre...*, op. cit., págs. 118-123.

42. Gállego, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada, Universidad de Granada, 1984, págs. 35-36.

43. La mayoría de los aprendices que habían pasado por el obrador de Murillo formaron parte de la academia. Angulo, Diego. *Murillo...*, op. cit., I, pág. 51.

44. García Baeza, Antonio. *Entre...*, op. cit., pág. 266, gráficos 6 y 7.

45. Mucho se ha especulado sobre la localización exacta de la academia dentro de la Casa de la Lonja, llegándose a erigir en 1982 una placa por parte de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría en 1982 indicando como bueno el espacio señalado. Si bien hoy, con los datos conocidos, sólo podemos concretar que se encontraría en uno de los ángulos de la planta alta del edificio. Véase García Baeza, Antonio. *Entre...*, op. cit., p. 165.

46. 1660, enero, 1 – 1674, abril, 29. Sevilla: *Libro de cuentas de la Academia*. Copia del siglo XVIII. Archivo Familiar Lasso de la Vega (AFLV), fondo Marquesado de las Torres y Condado de Casa Galindo, caja 74, doc. 1, f. 26

47. Ídem, f. 69.

48. Este personaje aparece como uno de los apoderados por Murillo en el momento de su traslado a Madrid en 1658. Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo...*, op. cit., I, pp. 41 y 151.

49. Así se desprende del contrato del poder dispuesto para la ejecución del retablo del Colegio de san Basilio. Cornejo Vega, Francisco Javier. “Noticias de Francisco de Herrera el Viejo en Madrid y del Retablo Mayor del Colegio de San Basilio, de Sevilla”, *Archivo Español de Arte*, nº 316, vol. 79, 2006, págs. 356-357.

50. Ruesta participa de las artes locales en procesos como la reforma de la Capilla de los Reyes de la Catedral, en la que los fundadores de la academia participan y con los que parece mantener un estrecho contacto.



Fig. 3. Archivo de Indias.

había sido previsto como foco del comercio ultramarino por Felipe II y construido bajo trazas de Juan de Herrera a finales del siglo XVI. Si bien su conclusión no se produjo hasta 1646 con la intervención de distintos arquitectos e ingenieros en su abovedamiento y, para entonces, el decaimiento comercial frente a la pujanza gaditana hizo que el inmueble quedase infrautilizado. De modo que sus gestores hicieron del arrendamiento de sus espacios una de sus principales fuentes de ingresos.

Allí tuvo lugar la sesión inaugural de la Academia de Dibujo de Sevilla la primera noche de 1660 a la que asistieron, además de sus promotores, Sebastián de Llanos Valdés, Pedro Honorio, Juan de Valdés Leal, Cornelio Schut, Ignacio de Iriarte, Matías de Arteaga, Matías de

Carvajal, Antonio de Lejalde, Juan de Arenas, Juan Martínez, Pedro Ramírez, Bernavé de Ayala, Carlos de Negrón, Pedro de Medina, Bernardo Arias Maldonado, Diego Díaz, Antonio de Zarzosa, Juan López Carrasco, Pedro de Camprobín, Martín de Atienza, Alonso Pérez Herrera y Pedro de Villavicencio, cuya joven presencia dignificaba a la entidad⁵¹. Maestros consagrados, jóvenes promesas, hidalgos y simples iniciados pusieron las bases de una institución pionera que les permitía practicar el apunte *dal nudo y dal naturale*, y las tareas redundantes de su ejercicio⁵². Todo bajo la mutua supervisión y con el consiguiente beneficio del debate comunitario que surgía en torno a temas tocantes a los oficios del arte.

Diez días más tarde los académicos rubricaron el primer reglamento, denominado provisional, que tuvo una vigencia de 13 años sin apenas variación⁵³. En él se concretó un sistema de representación jerárquico, semejante al gremial, regentado por una junta directiva compuesta por un rector que tiene el papel de gobernar, atender a cuestiones administrativas y artísticas como juez, y expedir el grado a los académicos; un cónsul que hacía de suplente del anterior y de consultor; un fiscal que mantenía la disciplina como censor; un secretario que controlaba el orden diario y burocrático; y un diputado dedicado a la economía y al abastecimiento. El primer gobierno de la corporación nació con un carácter temporal, excepcional, consensuado y, ante todo, simbólico. Al frente se dispuso una doble presidencia en la que se alternaban semanalmente Herrera y Murillo, contando cada uno con un gabinete de apoyo consensuado. Sebastián Llanos Valdés debió hacer de cónsul del Mozo, pues había aprendido el oficio con su padre, y Pedro Honorio de Palencia de su compañero. La secretaría recayó en manos de Ignacio de Iriarte, también discípulo de Herrera el Viejo⁵⁴, y la fiscalía sobre Cornelio Schut, reconocido murillista. Contando con Juan de Valdés Leal como diputado y único atisbo de neutralidad.

El ejercicio del desnudo masculino implicaba una serie de necesidades especiales que obligaron a adaptar el espacio arrendado, siendo la principal la discreción. De tal manera que una de las primeras medidas que tomó la dirección fue elevar una pared con su puerta

51. Hijo de almirante de la armada y caballero de la orden de Calatrava, cercano en todo momento a Murillo, llegando a ser albacea de su testamento. González Ramos, Roberto. *Pedro Núñez de Villavicencio: Caballero Pintor*. Sevilla, Diputación Provincial, 1999.

52. Pevsner, Nikolaus. *Las academias de arte: pasado y presente*. Madrid, Cátedra, 1982, págs. 62.

53. 1660, enero, 1 – 1674, abril, 29. Sevilla: *Libro...*, doc. cit., fol. 4v: "Y estos estatutos así dispuestos queremos se guarden y cumplan mientras se ordenan y publican los generales".

54. Corzo Sánchez, Ramón. *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla*. Sevilla, Instituto de Academias de Andalucía, 2009, pág. 19.

que independizara la estancia del resto del edificio y contratar a un portero, Francisco de Rocafort, con la misión de restringir la entrada y salida de los usuarios a fin de mantener la intimidad necesaria. Durante esta misma obra también se achicó el bastidor de una ventana y se compraron cortinas a fin de dejar la habitación a oscuras. El interior se preparó con un mobiliario básico compuesto por bancos, braseros, tinajas, lebrillos, jarros, fogones, un velón con sombrero de plata, un reloj, una campanilla y un arcón con candado y útiles de escritura. Reservándose el centro del cubículo para elevar una tarima de tablones y un mástil con su cruceta destinados a exhibir, facilitar y mantener la postura del modelo. Con el tiempo la estancia se iría completando con otros enseres y menajes. En 1673 se dispuso un estrado presidiendo la sala con tres asientos reservados al protector, al presidente y al cónsul. Sobre los que colgaba un simbólico retrato de Felipe IV como patrón de las artes, regalo de Martínez de Gradilla [1666]⁵⁵, una Inmaculada Concepción de Francisco Meneses Osorio [1668] ante la que todos los miembros debían declamar en alto “*Alabado sea el santísimo Sacramento y la limpia concepción de nuestra señora*”⁵⁶, y un autorretrato de Murillo, primer lienzo de una pretendida galería de presidentes.

El dibujo y la constancia son la base de todo estudio artístico y, por tanto, fueron fundamentos básicos de la academia. Así lo dispuso Pacheco: “*Téngase por cierto que la práctica que nace del estudio de muchos años, es verdadera luz del debuxo, y lo que hace excelentes los hombres*”⁵⁷. El buen creador nunca cesa en su búsqueda de la ‘verdad’, sin embargo, en este nuevo nivel de excelencia su práctica adquiere una nueva dimensión para el profesional, la del *disegno* interno y externo, cuando la especulación del trazo se vuelve tan física como intelectual⁵⁸. En su vertiente más mundana el ejercicio académico se basaba en cuatro pilares: el modelo, el tiempo, la luz y el docente. El primero debía ser de complexión robusta y anatomía marcada a fin de permitir el estudio su musculatura y sus rasgos físicos. En el caso de la hispalense el mozo, además hacer de maniquí, se encargaba de la limpieza y de controlar la luz y la temperatura de la estancia. De ellos conocemos algunos de sus nombres, a saber, un francés llamado

55. El retrato se conserva en la *Pollock House* de Glasgow y pertenece a la colección generada por Sir Williams Stirling Maxwell. En él se dispone la siguiente leyenda: “*Fvi con tal gusto en mi grei, de tal Arte profesor, que entre la vna y otra lei, por ser sin duda pintor, aún dexara de ser rei*”.

56. 1660, enero, 1 – 1674, abril, 29. Sevilla: *Libro...*, doc. cit., f. 4.

57. Pacheco, Francisco. *Arte...*, op. cit., pág. 346

58. Cherry, Peter. “*Murillo's...*”, op. cit., pág. 50.



Fig. 4. *Desnudo masculino*, Francisco de Herrera el Mozo, 1660, Museo de la Casa de la Moneda, Madrid

Juan, Antonio, Francisco Villamarín, Pedro y Cristóbal de los Reyes⁵⁹. Estas actitudes no tenían siempre la misma duración pues era fundamental jugar con los tiempos para imponer una disciplina de trabajo. Siendo lo más habitual utilizar una media de dos o tres jornadas bajo control del reloj de arena. La luz debía ser artificial y controlada en todo momento, por eso el curso se desarrollaba durante las noches de invierno y primavera, cuando son más prolongadas y cerradas, cegándose todas las ventanas de la estancia y haciendo uso de velas.

59. García Baeza, Antonio. *Entre...*, op. cit., pág. 153.



Fig. 5. *Autorretrato*,
Bartolomé Esteban
Murillo, ca. 1670, The
National Gallery, Londres

Con estos elementos instructor proponía el ejercicio, enseñaba y corregía a los presentes mostrándoles el genio de su trazo. La actividad sólo podía ser interrumpida por sus intervenciones que estaban destinadas a enseñar a encajar con perfección, a realizar perspectivas, escorzos, composiciones, a discernir la anatomía, capturar y manejar las inflexiones de la luz, y a disponer el color, entre otras muchas lecciones. Cada director gestionaba la tarea bajo su propio temperamento que mostraba a través de la palabra y del trazo con el grafito, el carboncillo, la sanguina, las acuarelas, etcétera⁶⁰. En este sentido Schut fue conocido, según Ceán, por su intensa asistencia a los académicos “*corrigiéndolos con blandura y estimulándolos con su ejemplo. Pues, al mismo tiempo que dirigía y animaba con premios, se*

60. A diferencia de las apreciaciones de Peter Cherry al respecto de la falta del interés didáctico de la Academia (“Murillo’s...”, op. cit., pág. 51), yo sí entiendo que hay desde el comienzo un interés por enseñar. Así lo indican los testimonios conservados y las dos reglamentaciones de 1660 y 1673. Llegándose en esta última a concretar un plan de estudios.

*sentaba con ellos a dibuxar cuidando mucho del decoro y compostura*⁶¹.

Del resultado de estas jornadas podemos hacernos una idea a través de las academias que han llegado a nuestros días de mano de los presidentes. En el caso de Herrera se tratan de trabajos muy analíticos, basados en fuertes torsiones anatómicas y en la incidencia de la luz (fig. 4)⁶²; y en el de Murillo, del que han llegado escasos ejemplos, de apuntes más escultóricos, lineales y centrados en la gestualidad⁶³.

El año académico se sucedió entre los postulados ambos maestros, hasta que en abril se dio por concluido. Poco después el Mozo volvió a la capital, tras conocer la noticia de la muerte de Velázquez y con intención de sustituirlo en la corte⁶⁴. Junto a él abandona la entidad un buen número de académicos, quedando la nómina reducida a 16 miembros. Y, lo que es más grave, la institución se alejó del modelo intelectual italiano en favor de una concepción más laxa en la que, paulatinamente, se confunde con el gremio y la hermandad de san Lucas. El pintor de ángeles se quedó solo al frente de la entidad bajo un nuevo organigrama en el que las figuras del secretario y el diputado se conmutan por la de un mayordomo que, en primera instancia, ejerce Pedro Medina Valbuena y, posteriormente, Juan Martínez de Gradilla. De los dos cursos siguientes apenas contamos con la referencia de las cuentas, intuyéndose un periodo de trabajo provechoso. Hasta que, a fines de 1662, Murillo deja la presidencia con intención de atender a sus cuantiosos encargos y después de algún desencuentro⁶⁵.

En todo caso, el maestro siempre se mantuvo vinculado a la institución como prócer y mentor; e incluso volvió a participar en ella como miembro raso durante sus días postreros, cuando Schut accedió a la presidencia y se reglamentó su ejercicio. Y así se inmortalizó en el autorretrato que colgó del muro principal del cuarto de la lonja (fig. 5), en el que se mostró 'pintándose' dentro de un marco fingido, junto a los útiles del oficio –diferenciando diseño y color– y sobre

61. Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario...*, op. cit. IV, pág. 360.

62. Un conjunto de academias de Francisco de Herrera que se conserva en el Museo de la Casa de la Moneda, Madrid. Durán González-Meneses, Reyes. *Catálogo de los dibujos de los siglos XVI y XVII de la colección del Museo de la Casa de la Moneda*. Madrid, Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, 1980, págs. 36-39 y 125-130, nos 30-35.

63. Mena Marqués, Manuela B. *Bartolomé...*, op. cit., pp. 28-30.

64. Según la historiografía clásica su marcha se debió a desavenencias con Murillo, "porque no podía ser presido de nadie y disputaba la primacía en el arte a todos los pintores" (Ceán Bermúdez, Juan Agustín. *Diccionario...*, op. cit., II, p. 280). Sin embargo, ha quedado demostrado que este relato no es más que una animadversión contra el maestro a fin de favorecer al pintor de ángeles.

65. Palomino y Velasco, Antonio. *El parnaso...*, op. cit., III, págs. 294-295.

una leyenda en la que nombraba a los académicos como hijos en el oficio⁶⁶. No en vano fue consciente de que su gestión al frente de la corporación le había permitido crear escuela⁶⁷.

Y, aun cuando la academia se disolvió entre los entramados del inmutable sistema gremial, parece que Bartolomé Esteban Murillo pudo seguir cultivando el dibujo del natural en su obrador –al menos para el y sus más íntimos– donde contaba con un escaño de nogal viejo y cuatro amplias tarimas de pino⁶⁸. Para entonces la Academia de Dibujo de Sevilla había pasado a ser historia, no sin antes haber pasado por ella el 85% de los pintores de la ciudad y algún que otro escultor, arquitecto de retablos y dorador.

66. The National Gallery (Londres), sign. NG6153. Dice la leyenda inferior: "*Bartolomeus Murillo seipsum depingens pro filiorum votis ac precibus explendís*". Sobre la simbología del retrato así como sobre el sentido de su inscripción véase Waldman, Susan. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII: Una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid, Alianza editorial, 2007, págs. 151-156; Portús 2012, pág. 57; García Baeza, Antonio. *Entre...*, op. cit., págs. 140-144; Portús, Javier. *Metapintura: Un viaje a la idea del arte en España*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2016, págs. 157-160.

67. El murillismo trasciende los muros locales para convertirse en un fenómeno internacional y atemporal. Siendo significativo que cuando Francisco de Bruna crea la Academia de Nobles Artes de Sevilla se remite tanto a esta primera experiencia como a su estilo como ejemplos a tener en cuenta.

68. 1682, mayo, 23. Sevilla. *Testamento...*, op. cit.

Hacia un nuevo concepto de la pintura Sevillana. De Feria a la Lonja