

Resurrección de una escuela. La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana

FERNANDO QUILES
Universidad Pablo de Olavide

Resumen: La peste negra (1649) pudo ejercer una gran influencia sobre la evolución de la pintura sevillana, favoreciendo el cambio generacional.

Palabras clave: Pintura barroca, peste negra, Sevilla, obrador artístico, examen de maestro.

Abstract: The black plague in 1649 had a great influence on Sevillian painting and brought about a generational change.

Key words: Baroc painting, black plague, Seville, painting workshop, professional qualifications in painting maestros.

En la evolución de la pintura sevillana hay un antes y un después de la llegada de Herrera el Mozo a la ciudad. La crítica especializada considera el año 1655, comienzo de esa corta estancia, como el punto de inflexión de una trayectoria rectilínea que, por otro lado, tarde o temprano hubiera desembocado en la plenitud barroca¹. En la pintura de algunos de los maestros del naturalismo, como Herrera el Viejo, se encuentra el germen de la renovación². Sin embargo, la fugaz visita de su hijo provocó una revolución en el seno de la escuela. Al menos es lo que se ha estado diciendo hasta la fecha, obviando imponderables que bien podrían haber incidido de un modo u otro en este cambio. Circunstancias que aclararían algunas de las dudas que asaltan a quienes se ocupan de este tránsito. Entre otras, la que suscita el hecho de que la clientela aceptara tan dócilmente un cambio de tamaño envergadura. Es posible que no fuera tan receptiva su actitud, siendo importante el sector que acogió con reservas las estridencias del maestro cortesano, frente a una minoría que supo entender la calidad de la aportación. Pintores tan clarividentes como Murillo reconocieron la maestría de Herrera y contribuyeron a la implantación de esta moda. Y puede que algo ocurriera en la ciudad que acelerara un proceso ya iniciado con anterioridad. ¿Por qué no la crisis de mentalidades generada por una catástrofe social de la envergadura de la peste negra de 1649?

1. Kinkead, D. T., "Francisco de Herrera and the development of the High Baroque style in Seville", *Record of the Art Museum*, 41, Princeton, 1982, págs. 12-23.

2. Pérez Sánchez, A. E. y Navarrete, B., cur., *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*, Sevilla, 2005.

El año de la peste

En la primavera del 1649 la temida y anunciada epidemia se abate sobre la ciudad. En mayo, toda ella, era un hospital, pues el de la Sangre —o de las “Cinco Plagas”—, con sus 18 salas, era insuficiente para ayudar a morir a cuantos lo necesitaban³. “Todo era horrores, todo llantos, todo miserias... acabándose familias enteras, y despoblándose número gradísimo de casas y barrios casi del todo...”⁴. Se arbitraron medidas de auxilio y sustento de la población y los nuevos carneros tampoco bastaron para hacer frente a tanta mortandad.

Las historias particulares que hoy podemos entresacar de la documentación son abundantes y dramáticas. Un miedo atroz se refleja en los escritos de la época, como el que recoge el testamento nuncupativo de Juan de Olvera y su esposa Nicolasa García:

“que por quanto yo el diho Ju^o de olvera estoy malo de un carbunco en una mano sobre que me a cargado calentura i asidentes [?] de q me allo aflijido y respeto de que en esta ciudad las enfermedades andan tan agudas que no save-mos cual de los dos andará bibo jassemos esta memoria en presensia del padre fray Joseph de ribari...”⁵

También reflejan sentimientos diversos, sobre todo de impotencia, de dolor ante la incapacidad de salvar a las personas queridas o sencillamente por la imposibilidad de cumplir con las últimas voluntades, como declararía Juan de Santa María, como albacea de su esposa, María de la Concepción:

“que oy dia de la ffha serian las cinco de la mañana poco mas o menos le sobrebinieron a la susodha vnos dolores y achaques muy penosos que la obligaron a pedir que la trujera vn escriuano publico desta ciud ante quien otorgar su testmto y que el susodho le abia ydo a buscar y por ser tan tenprano no le allo leuantado por lo que se detubo en lleuarlo...”⁶

A las hermanas Beatriz y Antonia de Cabrera, les quedaba la imagen de su hermana conducida por el carro del carnero de San Sebastián: “a la qual lleuaron en vn carro de los que en aq^l tiempo andaban en esta cuidad a enterrar a San Seuastian”⁷.

Y si los testimonios de primera mano son abundantísimos, las referencias de los memorialistas del momento también eran numerosas, mostrando el miedo en todos los pliegues de la ciudad⁸. Algunos ilustran claramente el horror vivido, como el pasaje de las *Memorias de Sevilla*, que reproduce lo ocurrido al corredor de Lonja, Gaspar de Mesa:

3. Ortiz de Zúñiga decía, al respecto, “casi toda la Ciudad era un Hospital”. Ortiz de Zúñiga, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la Muy Noble y Muy Leal ciudad de Sevilla*, ed. de Espinosa y Cárcel, Sevilla, 1796 (reed. 1988), t. IV, págs. 399 y 401.

4. Idem, 401.

5. Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sec. Protocolos Notariales (en adelante AHPS. PN.), 543, fol. 565.

6. AHPS. PN., 544, fol. 284.

7. Idem, fol. 586.

8. Carmona García, J. I., *La peste en Sevilla*, Sevilla, 2004.

“...Un día de los de junio, que era cuando más gente moría, salió de su casa que está en la calle que va frontera de San Nicolás a la calle del Aire, y viniendo hacia la plaza y carnicería, halló en la calle que llaman de la Carne un carro atravesado, quebrado el eje, con nueve cuerpos muertos de apestados. Pasó a la otra calle que va a San Isidro, y al cabo de ella halló asimismo otro carro cargado de muertos, y quebrado, y dijeron los vecinos que hacía 24 horas que estaba allí, estorbando el paso y causando mal olor. Se volvió por su misma calle, donde vio que venía otro carro cargado de muertos, que aguardó a que pasara para pasar él, y también se quebró en su presencia. Y viendo que por todas partes le habían estorbado el paso, se entró en su casa, y por aquel día no salió de ella”.⁹

Hondos sentimientos en un negro ambiente

A la fuerza, este cúmulo de dramas particulares generaría la pérdida de confianza en la capacidad del ser humano de sobreponerse a las calamidades y un temor profundo ante la debilidad del refugio institucional. El miedo a lo que deparaba el discurrir cotidiano obligó a trascender lo inmediato y buscar la seguridad en la religión. Domínguez Ortiz habla de una crisis de conciencia y de mentalidades, pues Sevilla “dejó de ser la ciudad despreocupada, centro de la picaresca, [y] se hizo más devota y recogida, ayudando a este cambio el empobrecimiento general, que fue un freno para el lujo y la disipación”.¹⁰

La vida en religión exacerbó el espíritu filantrópico, lo que se manifestó en el progreso de las instituciones como la del hospital de la Caridad. La práctica de una religiosidad tan intensa como íntima, estimuló el culto a determinadas imágenes, unas de la Virgen –la Hiniesta o de los Reyes–, otras de santos tradicionalmente asociados a la epidemia –San Roque, San Sebastián y San Laureano–. San Laureano cobró una nueva dimensión, con capilla propia en la Catedral, que se vio beneficiada por la confianza que la feligresía depositó en él.

No hay historias conocidas relativas a los pintores, aunque la documentación deja entrever que también sintieron el acoso de la muerte. Juan de Barreda aguardó su visita. Temeroso y prudente se ocupó de poner orden en sus asuntos, haciendo públicas sus últimas voluntades, aun cuando estuviera sano¹¹. Tuvo la suerte que le faltó a su compañero Alonso Fajardo, a quien la enfermedad dejó viudo¹². La peste se llevó por delante a algunos de los hijos de Murillo¹³. Tampoco Francisco de Zurbarán se libró de tan atroz sufrimiento, perdiendo a su progreñie, incluido Juan, su digno sucesor. Esta dolorosa situación pudo contribuir al deseo del pintor por abandonar la ciudad, para emprender camino hacia la Corte. Quizás en estas mismas circunstancias podría justificarse la marcha a Madrid de Francisco de Herrera el Viejo¹⁴. Un sentimiento parecido hizo que, por el contrario, Valdés Leal viniera a Sevilla, procedente de Córdoba.

9. Comentario de Andrés de la Vega transcrito en: Carmona, J. I., *La peste en Sevilla*, op. cit., pág. 244.

10. *La Sevilla del siglo XVII*, “Historia de Sevilla”, Sevilla, 1984, 3ª ed., pág. 76.

11. Kinkead, D. T., *Pintores y doradores en Sevilla (1650-1699)*. Documentos, Bloomington, 2006, págs. 54-56.

12. Contrajo matrimonio por segunda vez antes de acabar el aciago año. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 141.

13. Angulo, D., *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, 1981, t. I, págs. 40-41.

14. Valdivieso, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, 2003, págs. 228.

La peste dejaría abundantes cicatrices en los talleres artísticos sevillanos. Se han dado cifras globales del perjuicio ocasionado a la ciudad por la epidemia, pero no hay noticias puntuales sobre los estragos en las comunidades locales. Ortiz de Zúñiga refería que “los gremios de tratos y fábricas quedaron sin artífices y oficiales”¹⁵. Inmersos en las mismas condiciones ambientales que el resto de los sevillanos, hay que pensar que al menos el 10% del colectivo de pintores y doradores sucumbió a la mortandad, quedando muy perjudicados su capacidad de producción y nivel de creatividad¹⁶.

Regeneración artística y barroquización del arte

El abandono de unos y la muerte de otros liberó nuevas fuerzas creativas, como la de Sebastián de Llanos y Valdés, que surge como el maestro que lidera entonces la escuela pictórica sevillana. En la documentación generada por los pintores en la década de los cincuenta, aparece Llanos como un artista de gran relevancia. En esos años madura para mostrar su faceta de gran maestro barroco, con un bagaje naturalista, adquirido al lado de Herrera el Viejo¹⁷. No conocemos ninguna obra anterior a una *Magdalena* de 1658, impregnada del tenebrismo de Ribera¹⁸. Inicia la vía que conduce a la generación del pleno barroco, que es dinámico y escenográfico, de una espiritualidad menos severa y más extrovertida. Esta reorientación artística tiene que ver con la presencia de Herrera el Mozo en la ciudad, a partir de 1655.

Y Murillo inicia por estos años su ascenso. En 1649 anduvo ocupado, en compañía de Francisco López Caro, en el inventario de imágenes fernandinas, de cara al proceso de beatificación del santo rey¹⁹. Era un joven artista que se desenvolvía a la sombra de otros maestros, como el propio López Caro, introduciéndose en el ámbito de la Catedral.

Éstas son las evidencias más clara del cambio generacional que se produjo en la década de los cincuenta²⁰. Ello unido a la nueva sensibilidad que se abrió paso en la herida conciencia de los sevillanos, justificaría en gran medida la nueva estética que se asocia con la plenitud barroca²¹.

Aun cuando el testimonio más claro de la rectificación en el rumbo de la escuela se da en la década de los sesenta, en empresas de la envergadura del hospital de la Caridad, hay evidencias claras de esta nueva vertiente estética

15. Ortiz de Zúñiga, D., *Idem*, pág. 405.

16. Las cifras dadas sobre la mortandad en dos de las parroquias más relacionadas con los pintores, las del Sagrario y San Martín, oscilan en torno al 13 y 10%. Cfr. Cires, J. M. de y García Ballesteros, P., “Las epidemias de 1649 y 1709 en la parroquia del Sagrario de Sevilla”, *Actas del II Congreso de Historia de Andalucía. Historia Moderna*, I, Córdoba, 1995.

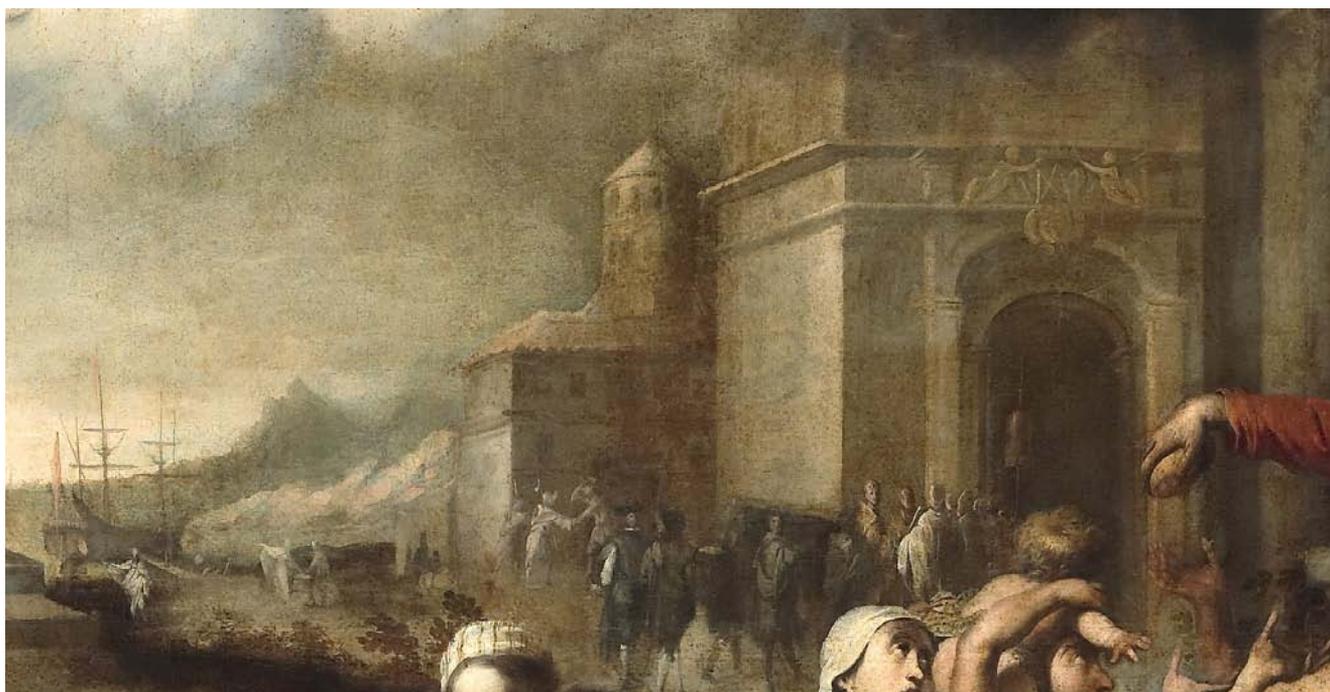
17. Valdivieso, E., *Pintura*, op. cit., pág. 310.

18. *Ibidem*.

19. Cherry, P., *Arte y naturaleza: el bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999, pág. 544; Quiles, F., “En los cimientos de la iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, LXXV-LXXVI, Zaragoza, 1999, pág. 204.

20. La historiografía habla de la transición al barroco que se produce entre 1640 y 1660. Valdivieso, E., *Pintura*, op. cit., pág. 319.

21. Así lo acepta claramente Valdivieso, a propósito de la evolución de la pintura de Pedro de Campobón, cuyos “bodegones fueron adquiriendo mayor movilidad y dinámica, sobre todo a partir de 1650, cuando se introduce en Sevilla de forma decidida y clara el espíritu del barroco”. Valdivieso, E., *Pintura*, op. cit., pág. 307.



apenas superada la crisis. La *vánitas* de Camprobín, titulada *La muerte y el joven galán* y pintada poco después de 1650, es un primer reflejo de un género que adquirió notoriedad en estos años. La representación de la muerte como una dama tocada, tiene que ver con ese doliente poso dejado por la peste.

Cornelio Schut. *Obras de caridad*. Madrid, Coll and Costés, dealers. Detalle

Un indicio...

Un hecho sintomático de ese cambio obligado operado en el seno del taller de pintura sevillano es el de una larga serie de exámenes de maestro escriturada ante el escribano público en un corto periodo de años a partir de 1650. En este año se examinaron Juan Chamorro²² y Juan Moreno de Guzmán²³. Al siguiente fue el flamenco Pedro de Campolargo, que hasta la fecha ejercía como grabador, haciéndolo como pintor de imaginería en lámina, ante Juan Fajardo y Sebastián de Llanos²⁴. En 1654 pasaron la prueba ante Llanos, Terrón, Alonso Zamora y Manuel de Aguilar, Cornelio Schut²⁵ y Pedro de la Moyna²⁶. En 1655 Pedro de Borja, Juan Gómez Couto²⁷ y Matías de Godoy y Carvajal²⁸ se examinaron de pintor y dorador con Chamorro,

22. Como pintor de imaginería al óleo y dorador de bruñido y mate. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 96.

23. Juan Fajardo fue el examinador. Gestoso, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1899-1900, t. III, pág. 309.

24. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 82.

25. Kinkead, D. T., "Nuevos datos sobre los pintores Sebastián de Llanos y Valdés e Ignacio de Iriarte", *Archivo Hispalense*, 191, Sevilla, 1979, pág. 192; Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 493.

26. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 353.

27. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 204. Curiosamente un mes antes había firmado contrato de aprendizaje para enseñar el oficio al joven Pedro de los Reyes. Ibidem. Gestoso, *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*, Sevilla, 1917, pág. 91.

28. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 196.

Aguilar, ambos alamines del arte de la pintura y estofado, dorado y encarnado, y con Juan de la Barreda y Juan Fernández Garay²⁹. En el mismo año sería Alonso Pérez el que sería probado de pintor³⁰. En el verano del 56 tocaría el turno a Juan de Ortega Arana³¹, Alonso Fajardo, Matías de Arteaga y Tomás de Contreras³². En 1657 obtendría el título Juan López Carrasco³³.

De facto muchos artífices ejercieron sin haber pasado el examen. Caso singular fue el de Alonso Pérez, que había ingresado como aprendiz en el taller de Francisco Polanco, por un periodo de 6 años. Antes de que hubiera transcurrido este plazo, en enero de 1650, cancela el acuerdo. Desde entonces aparece documentado como maestro pintor, trabajando incluso para la Catedral y pactando aprendizajes. Sin embargo, no sería examinado hasta noviembre de 1655³⁴.

Por otro lado, Juan Rodríguez Mejía hace explícita su dedicación a la pintura sin ostentar el título de maestro:

“digo que yo a muchos años que uso el arte de la pintura y por la estrecha de los tiempos no he podido de examinarme y atento a mi mucha pobreza suplico a Vsa sea servido de darme licencia para usar el dicho arte”³⁵.

No es único este caso. Conocemos el de Luis de Silva, quien en septiembre de 1676, aduciendo la necesidad de mantener a su familia, solicita permiso al cabildo para ejercer sin haber pasado el examen³⁶. Decía en la carta que estaba “trabajando en el oficio de pintor haciendo algunos cuadros o floreros que me encargan y es así que por los veedores del dicho oficio me han hecho y me hacen muchas extorsiones y amenazas de quitarme los útiles de mi arte”. La pobreza restaba libertad de acción al aspirante, quedando condenado a la dependencia por unas tasas que no podía abonar.

En todas estas pruebas aparecen destacados dos maestros, Barrera y Llanos. El primero queda hoy perdido en la bruma de la desmemoria, del otro apenas tenemos una leve imagen de su imponente presencia. Sebastián de Llanos y Valdés asumió importantes cargos en el oficio, en contigüidad con su popularidad dentro de ese ámbito. Como hijo de este tiempo, popularizó un tema que se había trasplantado del campo de la escultura, la cabeza cortada. Una iconografía de dudoso gusto, nacida de una sensibilidad muy particular.

Otro rumbo

Finalmente, la actuación que explica los cambios operados entre los pintores a raíz del contagio, es el interés por volver a la retórica de la ingenuidad del arte de la pintura, aprovechando sin duda la reciente publicación

29. Idem, págs. 2, 3 y 73.

30. Ibidem, pág. 412.

31. Ibidem, pág. 400.

32. Ibidem, págs. 3, 18 y 19.

33. Ibidem, pág. 4.

34. Ibidem, págs. 411-412.

35. Gestoso, J., *Diccionario*, op. cit., II, pág. 8.

36. Idem, pág. 105.



Anónimo, *La peste negra en Antequera*. Antequera. Iglesia de Santo Domingo

del *Libro de la pintura* de Pacheco³⁷. No se entiende de otro modo el deseo de los pintores sevillanos, encabezados por Juan Fajardo, Sebastián de Llanos y Juan de Barreda, de sacar traslados de la sentencia favorable en el pleito seguido por el pintor real Angelo Nardi contra el alcabalero de la Corte³⁸. Es posible que con estos antecedentes los sevillanos quisieran recuperar la senda perdida, emprendiendo meses más tarde, en diciembre de 1653, actuaciones ante la Real Audiencia sevillana³⁹. Dos años más tarde los nuevos alcaldes, Chamorro y Aguilar, apoderaron a un procurador de la Real Audiencia para pleitos⁴⁰. Puede que se trate del contencioso conducido contra la hermandad de Jesús Nazareno, concluido en julio del 55, con un acuerdo firmado por Chamorro y Aguilar, como alcaldes examinadores, Juan de Garay,

37. Editado en Sevilla, por S. Fajardo.

38. Kinkead, D.T., *Pintores*, op. cit., pág. 63. El documento está fechado el 5 de abril de 1652. Cfr. Crawford Volk, M., "On Velazquez and the Liberal Arts", *The Art Bulletin*, 60/1 (1978), págs. 69-86.

39. Kinkead, D.T., *Pintores*, op. cit., págs. 1 y 64.

40. Idem, pág. 2.

acompañado, y Juan van Mol, Ignacio de Iriarte, Lorenzo Vela, Pedro de Camprobin, Cornelio Schut, Diego García⁴¹, Baltasar de Figueroa y Francisco Caro, además de Francisco de los Ríos Alcantud y Juan de Barreda⁴². No es casual que entre quienes sostienen el oficio se encuentran aquellos maestros de reciente titulación o los que se vinculaban con ellos. Cuando finaliza la década Alonso Fajardo y Juan Gómez Couto, alcaldes almines de las artes de pintura y dorado y estofado, son apoderados por los de sus oficios para representarlos en Madrid⁴³.

Este radical cambio en la escuela, con el creciente interés por la defensa de la dignidad del arte de la pintura, culmina con la fundación de la Academia en 1660. Una institución que no sobreviviría a la década de los setenta⁴⁴.

Esta dinámica afectó también a la hermandad de San Lucas, que busca entonces mejor acomodo institucional, pasando del colegio de San Laureano, donde se encuentra instalado en 1663, a la capilla de los Mexía, dentro de la iglesia de San Andrés⁴⁵.

Identidades

La relación de los nuevos maestros pintores y doradores es muy explícita del cambio que se está operando en el seno de la escuela sevillana. De los dieciocho, sólo la tercera parte se mantuvo al margen de la academia murillesca. En su mayoría eran pintores de imaginería, aunque un importante grupo se dedicaba al dorado y estofado.

Cuatro de los nuevos maestros eran extranjeros⁴⁶. Uno era alemán, otro portugués y dos flamencos. El primero, Pedro de Lemoine o, como aparece en la documentación, La Moyna, llegó a Sevilla procedente de Colonia. Es posible que trajera algún bagaje, puesto que dos años antes del examen

41. *Ibidem*, pág. 187.

42. *Ibidem*, pág. 2.

43. El poder fue dado el 8 de abril. *Ibidem*, pág. 142.

44. En octubre de 1674 los asistentes a la Academia solicitaron a través del pintor real Juan Carreño y Miranda, que fueran aprobados los estatutos de la institución. Firmaban el documento, a la sazón, Cornelio Schut, como presidente, y Matías de Arteaga, Pedro de Medina, Lorenzo Dávila, Diego García Melgarejo y Antonio Hidalgo, en los restantes cargos; además de Tomás de Contreras, Mateo Martínez de Paz, Cristóbal Nieto, Fernando Márquez, Juan Martínez de Gradilla, Antonio Márquez, Juan Fernández, Luis Nieto, Francisco Antonio Gijón, Marcos Fernández Correa, José Antonio Vázquez, Juan Fajardo, José Tasón, Tomás Martínez, Francisco Alderete, Juan de Aragón, Diego Gutiérrez, Luis Pérez, Francisco Pérez de Pineda, Juan de Arenas, Juan Francisco García, Juan de Valencia, Francisco Meneses Osorio, Martín de Oca, Diego de las Casas, Carlos Francisco de la Calle, D. Diego Salvador de Rojas Velasco, José Merino y Gabriel Pérez de Mena. *Ibidem*, págs. 476-7.

45. En octubre Valdés Leal acuerda con el colegio de San Laureano la realización de fiestas y procesiones de la hermandad de san Lucas. Gestoso, J., *Valdés*, op. cit., págs. 86-7. El 18 de octubre de 1672 Juan Martínez de Gradilla, como alcalde de la hermandad de San Lucas, quiere colocar altar en su capilla de la iglesia de San Andrés. Kinkead, D. T., *Pintores*, op. cit., pág. 305.

46. Siguiendo muy de lejos la tendencia generalizada entre los gremios locales. Se ha dicho que el 27,5 de los integrantes de los gremios eran extranjeros. Bernal, A. M., Collantes de Terán, A. y García-Baquero, A., "Sevilla: de los gremios a la industrialización", *Estudios de Historia Social*, 5-6, 1978, pág. 140.

ya ostentaba el título de maestro⁴⁷. El portugués Juan Gómez Couto, llegó a ser un reputado policromador que acabó sus días en Cádiz, donde gozó de grandísima popularidad. La marcha a la ciudad costera pudo alejarle de la academia sevillana, donde podría haber entrado de la mano de su buen amigo Valdés Leal.

Los dos flamencos podrían tener un bagaje previo antes de desenvolverse en el medio sevillano. Pedro de Campolargo había nacido en Amberes en torno a 1609, donde se había dedicado al grabado, dando continuidad al taller de su padre⁴⁸. A Sevilla le trajo el deseo de comerciar con esas estampas. Antes de examinarse la documentación le muestra como comerciante. Encajó tan bien en la ciudad de acogida, como su coterráneo, el antuerpiense, Cornelio Schut. Ambos ingresaron en la academia de Murillo, aunque sería el último quien ostentara cargos de responsabilidad dentro de la misma.

Esta nueva incorporación al taller pictórico sevillano, contribuyó al refuerzo de la presencia flamenca en la ciudad, lo que vino a consolidar una de las líneas de renovación del arte local, la rubeniana⁴⁹.

Matías de Arteaga es uno de los pintores que mejor se abrió camino en esta nueva coyuntura. Se examinó en 1656, incorporándose a la academia en 1660 y alargando su estancia hasta 1673. Los vínculos de su arte con el de Valdés Leal son claros, habiéndoseles relacionado como discípulo y maestro. De ese aprendizaje podría derivar su afición a las arquitecturas y las escenográficas representaciones⁵⁰.

Aun cuando la historia les ha dado la espalda, hubo otros pintores que ejercieron con notoria popularidad en la época y también adquirieron en título en estos momentos. El más significativo de ellos fue Ignacio de León y Salcedo, que se examinó en junio de 1655 de pintor y dorador, con tan sólo 19 años. Sin duda un inicio meteórico de una carrera que estaría jalonada por numerosos encargos, algunos de notable envergadura. Estuvo en la academia entre los años 1667 y 1668, habiéndosele vinculado con Valdés Leal, considerado en alguna ocasión como maestro suyo⁵¹.

Algo parecido ocurre con Matías de Godoy y Carvajal, cuyo ingreso en la academia se produjo en 1660, llegando a ser mayordomo en 1663⁵².

La percepción que se tiene de Pedro de Borja está limitada a su faceta de escultor, atribuyéndosele los yesos de Santa María la Blanca. Se desconocía su dedicación al dorado y estofado. Es posible, por tanto, que contribuyera a la perfección decorativa de la misma iglesia barroca, efectuando las yeserías fingidas.

No pasó desapercibida la presencia de maestros doradores de la talla de los referidos. Al coincidir con Valdés Leal, cuya maestría en este campo está probada, se produjo un inusitado progreso en un género dependiente, el

47. En la dote que otorgó a favor de doña Mariana de Torres. Kinkead, D.T., *Pintores*, op. cit., pág. 353.

48. Quiles, "En los cimientos", op. cit., pág. 208.

49. Brown destacaba en su introducción a la pintura española del Siglo de Oro el cambio de gustos de los españoles, que se produjo en los últimos años del reinado de Felipe IV. Brown, J., *La edad de oro de la pintura en España*, Madrid, 1990, pág. 17.

50. Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, t. I, págs. 77-78.

51. Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario*, op. cit., t. III, pág. 15.

52. Ceán Bermúdez, J.A., *Diccionario*, op. cit., t. II, pág. 182.

muralismo. La crisis del 49, unido al retraimiento económico, fomentaron la práctica de la pintura mural. Y en estos maestros hay que ver a algunos de los más destacados practicantes.

Alonso Fajardo se habría formado con su padre Juan, el mismo que ejerció como examinador varios años⁵³

Diego García y Alonso Pérez fueron discípulos de Francisco de Polanco. Está constatada la vecindad del primero⁵⁴ y la vinculación contractual del segundo con el maestro⁵⁵. Éste último se adhirió a la academia, donde estuvo varios años, hasta el final de su existencia.

De los demás maestros se sabe que Juan López Carrasco fue discípulo de Murillo, trabajando con él en la academia de la Lonja. Se dedicó a atender la demanda ultramarina⁵⁶. Y que Alonso Sánchez doró la media naranja de la capilla de las naciones flamenca y alemana, cuando aún no había superado el examen de maestro. Ello ocurrió el 23 de mayo de 1655⁵⁷.

Sirva, en definitiva, lo dicho para dar cabida a la duda, a una duda razonable que favorezca el conocimiento.

Apéndice documental

1650-IX-5:

Juan Moreno de Guzmán.

1650-X-5:

“Examen de pintor [margen]. “En la ciudad de Seuillla a cinco dias del mes de octubre de mil y seisçientos y cinquenta años ante mi Luis aluares son puo de Seu^a y testigos yuso escritos pareçieron Juan faxardo y francisco Sanchez maestros pintores de ymajineria a el olio alcaldes alamines examinadores del dho arte y de doradores de buñidos y mate nombrados por los maestros del dho arte desta ciudad y confirmados por los señores alcaldes del Crimen d ela Rl audiençia de esta ciudad para vsar y exercer en ella y en las demas parttes y lugares de su termino y jurisd^{on} y en virtud de titulo licencia y facultad que dijeron tener de tales alcaldes alamines examinadores y aconpanados del dho arte a que se refirieron dijeron y declararon de un acuerdo y conformidad que an examinado del dho arte de pinttor de Ymajineria al olio y de dorar de Bruñido y matte a Juan chamorro vecino de esta ciudad en la collacion de sanVicente de Hedad de quarenta años poco mas o menos mediano de cuerpo pecoso de biruelas entrecano y que el dho examen lo an echo en todo lo tocante a el dho arte asi de obra como de palabra y en obras de consideraçion conforme a las ordenanzas del dho arte y lo an allado abil y suficienete por hauer dado de todo ello buena quenta por lo qual lo dauan y dieron por maestro examinado y le dauan licencia y carta de examen en bastante forma para que lo vse y exerça el dho arte en esta ciud y fuera della en quales q^e parte y lugares de

53. Y es posible que tuviera un hermano del mismo nombre que el paterno, lo que se deduce del hecho de que en 1656 había fallecido el padre.

54. Aparece como fiador en el aprendizaje de pintor de Francisco Gutiérrez, vecindado en la casa de Francisco Polanco. Gestoso, J., *Ensayo*, op. cit., t. III, pág. 379.

55. Alonso Pérez salió del taller de su maestro, Francisco de Polanco, tras cuatro años de aprendizaje. El contrato fue cancelado antes de cumplir el plazo inicialmente previsto. Kinkead, D. T., *Pintores*, págs. 410-411.

56. Kinkead, D. T., “Juan López Carrasco, discípulo de Murillo (documentos nuevos)”, *Archivo Hispalense*, 220, Sevilla, 1989, págs. 323-328.

57. AHPS. PN. 3690, fols. 773-4.

estos reynos y de las yndias con tienda publica oficiales y aprendices y encargarse de qualesquier obras y de su parte piden y suplican y de pte de su mag^d como tales alcaldes examinadores requieren a todos quales quier juezes y justiçias de las dhas ptes ayan y tengan a el dho Juan chamorro por tal maestro examinado del dho arte de dorador de bruñido y matte y se lo dejen vasar y exerser sin que pongan ynpedimento alguno antes le den el fauor y ayuda que ubiere menester y le dan esta cdarta de examen con obligaçion de que guarde las ordenanzas del dho arte y de los vasr y exerser vien // y fielmentte haçiendo el juramento y obligacion acostumbrada y dandolas fianzas que las dhas ordenanças disponen y que desde luego admiten y asi lo dijeron y otorgaron y declararon y lo firmaron de sus nombres a los quales yo el scriuano publico doy ffée que conosco testigos jacinto de medina y Bernardo garçia escriuanos de Seuilla.” Firmado.

“Y luego yncontinenti en el dho dia mes y año dos ante mi el dho son puco y testigos yusoescritos parecio el dho Juan chamorro examinado y dijo que aceta el dho examen y juro a Dios y a la cruz en forma de deo de lo vasar vien y filmete conforma a sus ordenancas y de las guardar so las penas della...”⁵⁸

1651-X-16:

Pedro de Campolargo.

1654-I-2:

Ante Jerónimo de Guevara, escribano público, y testigos, pareció Diego García, vecino de la Magdalena, de 25 años, “pequeño de cuerpo que le apunta el bozo un poco roido?”, hijo de Di^o Garcia y Leonor de Castro, difuntos; “E dixo que el sdho es offisial exsaminado del arte de pintor de ymaxineria a el olio que lo exsaminaron Don sebastian de llanos y Valdes y fran^{co} terron maestros del dho arte alcald^s y exsaminadores del dho arte desta çiu^d y fran^{co} ~~varela~~ alonso de Zamora y manuel de aguilar maestros del dho arte sus aconpañados vesinos desta dha çiu^d y todos los susodhos nonbrados por los maestros del dho arte desta çiu^d y confirmados por los señores alcald^s del criemn de la rreal audi desta çiu^d parann?q se les pidio a los dhos alcaldes exsaminadores y los dhos sus aconpañados que lo declaren asi y le den licencia y carta de exsamen en forma que el susodho esta puesto de haser la obligacion y juramento y dar la ffianza conforme a las Hordenanzas del dho arte= E luego yncontinenti de pedim^{to} del dho diego garçia paresieron ante mi el dho Escriv^o pu^o los dhos don sebastian de llanos e fran^{co} terrones maestros alcaldes y exsaminadores del dho arte y los dhos al^o de zamora y manuel de aguilar sus aconpañados... dixeron y declararon q ellos an visto y exsaminado a el dho di^o garçia q delante? de los señores que van declarados del dho arte de pintor de ymaxi //v^{to} a el olio vien y cunplidamente conforme a el dho arte y a sus Hordenanzas y lo an Hallado auil e suficiente por auer dado de todo ello buena q^a en R^{on} ansi de palabra como de obra y en obras de consideracion y como tal lo auian [...] y dauan e dieron por maestro exsaminado del dho arte y le dauan e dieron lic^a e carta de exsamen en forma.”⁵⁹

1654-I-8:

Cornelio Schut, vecino de la collación de Santa María, de 25 años, “de buen cuerpo rubio que le apunta el bosso con una señal de herida en la varua”, hijo de Pedro Schut, difunto, y de Elena Holais, vecinos de Amberes, examinado del arte de pintor de imagineria⁶⁰.

1654-I-14:

Pedro la Moyna.

58. Transcripción propia. Signatura actual: AHPS. PN., 545, fol. 844.

59. Transcripción propia. Signatura actual: AHPS. PN., 3688, fol. 25.

60. Transcripción propia. Signatura actual: AHPS. PN., 3688, fols. 30-31.

1655-V-23:

Alonso Sánchez, vecino de Sevilla y de 26, “de buen cuerpo barvinegro”, hijo de Alonso Sánchez y de doña Felipe de Santiago Sisilia, que fueron vecinos de la ciudad y ahora difuntos, “dixo que el susodho es offisial exsaminado del arte de pintor en lo que toca de dorado estoffado y encarnado y que lo exsamin^{on} Ju^o chamorro e manuel de aguilar maestro del dho arte alcaldes y exsaminadores” y Juan de Barrreda y Juan Fernandez de Garay, maestros acompañados⁶¹.

1655-VI-4:

Juan Gómez Couto⁶².

1655-VI-12:

Jeronimo López, vecino de Sevilla y de 28 años, “de buen cuerpo enttrada de caluo”, hijo de Antonio López, ya difunto, y de Felipa de Higueras, dijo que es oficial examinado del arte de pintor “de lo que ttoca a el dorado de mate y encarnado en ttodo jenero de pasta y ffiguras de madera como no pasen ni esedan de media vara de largo”, fue examinado por Juan Chamorro y Manuel de Aguilar, Juan de Barreda y Juan Fernández de Garay, acompañados.⁶³

1655-VI-14:

Ignacio de Zalcedo Benjumea, vecino de Sevilla, de 19 años, “de buen cuerpo que le apunta el bozo con vna señal de herida en la frente”, hijo de Juan León Zalcedo y de doña Francisca Ximénez, ya difuntos, es oficial del arte de pintor de imaginería al olio y dorador de mate y estofador, examinado por Chamorro y Aguilar, Barreda y Fernández de de Garay.⁶⁴

1655-VI-22:

Matías de Carvajal, vecino de Sevilla, de 27 años, “de buen cuerpo vigote negro con vn lunar en el lado derecho del pescuesso”, hijo de Francisco Martín Carvajal, difunto, y de Ines Martín, vs. De Burguillos, oficial examinado “del arte de pintor de ymaxineria al olio y dorador de mate”, examinado con Juan Chamorro y Manuel de Aguilar, mrs. alcaldes examinadores, y Juan de Barrera y Juan Fdez. de Garay, acompañados, “todos los susodhos nonbrados por los maestros del dho arte desta dha ciu^a e confirmados por los señores alcaldes del crimen de la rreal audiencia desta dha ciud^a. . . les pedia e pidio a los dhos alcaldes exsaminadores y los dhos sus acompañados que lo declaren ansi y le den la dha? Carta de exsamen en forma que el suso dho esta diestro? . . .dar la fiansa conforme a las hordenanzas del dho arte”⁶⁵.

1655-X-22:

Pedro de Borja, vecino de la collación de Sta. María Magdalena, de 33 años, “de buen cuerpo varuinegro con vn lunar ensima de la sexa ysquierda”, hijo de Agustin de Borxa, difunto, y de doña María de Roxas e Sandoval, naturales de Córdoba, es oficial de dorador estofador y encarnador, examinado por Juan Chamorro y Manuel de Aguilar, alcaldes y Juan de Barreda y Juan Fdez. de Garay, acompañados⁶⁶.

61. AHPS. PN. 3690, fols. 773-4.

62. Kinkead, *Pintores*, op. cit., pág. 204.

63. AHPS. PN. 3690, fols. 942-3.

64. AHPS. PN. 3690, fols. 944-5.

65. Kinkead, *Pintores*, op. cit., pág. 196. Transcripción propia. Signatura actual: AHPS. PN. 3691, fols. 36-37.

66. Kinkead, *Pintores*, op. cit., pág. 73. Transcripción propia. Signatura actual: AHPS. PN. 3691, fols. 531-2.

1655-XI-14:

Alonso Perez⁶⁷.

1656-VI-16:

“En la ciudad de Seui^a en diez y seis dias del mes de Junio de mill y seis^{os}. y çinquenta y seis años a^{te} mi g^{mo} de guebara s^{no} pu^o de Seui^a y t^{os} yuso escritos pareçio matias de artiaga y alfaro hijo lex^{mo} de matias de artiaga vez^o desta çiu^d y de m^a de alfaro difunta ve^o deesta çiu^d de s^a en la collaçion de Santa m^a que es vn moço de buen cuerpo que le apunta el boço con dos señales de golpes en la frente de edad de beynte y dos años poco mas o menos= y dijo quel susodho es ofiçial esaminado del arte de pintor de ymajineria a el olio y dorador de mate y lo essaminaron Juan chamorro y manuel de aguilar maestros del dho arte alcaldes essaminadores del en esta dha çiu^d y Juan de barreda y Juan fernandez de garay maestros del dho arte sus aconpañados vez^{os} desta dha çiu^d y todos los susodhos nonbrados por los maestros del dho arte de esta dha çiu^d y confirmados por los señores al^{des} del Crimen de la Real audiencia deesta dha çiu^d= por tanto que les pedia e pidio a los dhos aldes essaminadores y a los dhos sus aconpañados que lo declaren ansi y le den liçencia e carta de essamen en forma quel susodho esto presto de azer el juramto y obligaçion y dar la fianza conforme a las ordenanzas del dho arte y luego yncontinente de pedim^{to} del dho matias de artiaga y alfaro ante mi el dho son puco los dhos Juan chamorro y manuel de aguilar al^{des} essaminadores del dho arte nonbrados por los maestros del y los dhos Juan de barreda y Ju frz de garay sus aconpañados vzos de esta dha çiu^d y como tales esaminadores del dho arte confirmados por los dhos señores al^{des} del crimen de la dha Real audiència de vn ac^{do} y conformidad dijeron y declararon que ello an bisto y essaminado a el dho matias de artiaga y alfaro ques la pe de las señas q ban declaradas en lo que toca a el arte de pintor de ymajineria a el olio y dorador de mate bien y cunplidamente e conforme al dho arte y asus ordenanzas e lo an allado abil e suficiẽte por aber dado de todo ello buena cuenta y Raçon //v^{to} asi de palabra como de obra y en obras de consideraçion y como a tal lo abian y ubieron y daban y dieron por maestro esaminado del dho arte y lo daban y dieron licencia y carta de esamen en forma para que la pueda vsar y ejerzer en esta çiu^d de s^a y fuera della en qualesquier p^{tes} e lugares y en las yndias con tienda pu^a ofiçiales y aprendizes sin q en ello se le ponga ynpedim^{to} alguno y ansi lo dijeron y declararon y otorgaron dando el sudho la fianza acostunbrada y abiendo hecho el jura^{mo} y obligaçion de guardar las dhas ordenanzas...”

“y luego yncontinente en este dho dia mes y año dho a^{te} mi el dho sn pu^{co} y t^{os} yusoescritos pareçio el dho matias de artiaga y alfaro y juro a dios y a una cruz en forma de dro de usar y que va usar bien y fiel^{mente} el dho arte de que ansi le an exsaminado y guardara sus ordenanzas y dara buena cuenta y Raçon con pago de todas las obras que se le encargaren a quien y con dro lo aya de aber donde no pagara la cantidad de marabedis e pena de las dhas ordenanzas del dho arte para lo ansi // pagar y cunplir....⁶⁸

1656-VI-16:

Tomás de Contreras, hijo de Francisco Martín Toledano, difunto, y de Melchora de Contreras, vecino de la collaçion del San Salvador, “que es vn moço de mediana estatura que le apunta el boço y mellado de vn diente de la pte de aRiba

67. Kinkead, D. T., “Juan de Luzon and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century”, *The Art Bulletin*, 66/2, 1984, pág. 304 y *Pintores*, op. cit., pág. 412. Signatura actual: AHPS. PN. 3691, fols. 584-5.

68. Kinkead, *Pintores*, pág. 19. Transcripción completa y revisada. Signatura nueva: AHPS. PN. 3692, fols. 849-850.

de En medio” de 22 años, examinado del arte de pintor de imaginería a el olio y dorador de mate. Fiador Matías de Artiaga, oficial del dho arte⁶⁹.

1656-VI-16:

Juan de Ortega Arana⁷⁰.

1656-VI-16:

Alonso Fajardo, hijo de Juan Fajardo y doña María de Cartagena, difuntos, vecino de la collación de Santa María, “ques vn onbre de buen cuerpo entrecano con vna señal de palotica [sic] detrás de la oreja yzquierda” de 45 años. Se ha examinado del arte de pintor de imagienría al olio y dorador de mate⁷¹.

1657-VII-1:

Juan Lopez Carrasco, hijo de Alonso Lopez Carrasco y de Magdalena Ruiz, difuntos, vecino de la collación de Santa María, “que es vn moso de mediano cuerpo lanpiño con vna señal de herida en la frente en el lado ysquierdo”, de 25 años, oficial examinado del arte de pintor de imaginería a el olio y dorador de mate⁷².

69. Kinkead, *Pintores*, pág. 106. Transcripción propia. Nueva signatura: AHPS. PN. 3692, fols. 863-864.

70. Kinkead, *Pintores*, pág. 400. Signatura nueva: AHPS. PN. 3692, fols. 873-874.

71. Kinkead, *Pintores*, pág. 141. Transcripción propia. Nueva signatura: AHPS. PN. 3692, fols. 898-899.

72. Kinkead, *Pintores*, pág. 268. Transcripción propia. Nueva signatura: AHPS. PN. 3694, fols. 757-758.