

***...Eppur si muove.* La pintura sevillana después de la peste negra (1650-1655)**

Fernando Quiles

Universidad Pablo de Olavide. Sevilla

Recibido: 5 de septiembre de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 193-204
ISSN: 1130-551

RESUMEN

La peste negra tuvo un efecto muy negativo sobre la ciudad. Es un hecho reconocido. Sin embargo, apenas se ha estudiado su incidencia sobre las comunidades artísticas locales. De ahí el interés por acometer su estudio a través de un colectivo tan representativo como el de pintores.

PALABRAS CLAVE

Peste negra. Pintura española. Barroco. Sevilla. Cambio artístico.

ABSTRACT

The Plague turned the city into havocs. However the effects of this disgraceful event on the artistic life of the city is underresearched. The aim of this article is to look into the effects of the plague on painters and the changes brought about by this event.

KEY-WORDS

Black plague. Spanish Painting. Baroque Age. Sevilla. Artistic Change.

...Y, sin embargo, se mueve: palabras de Galileo que hicieron suyas los sevillanos, como otros ciudadanos del mundo, convencidos de que la vida se abriría paso en el terrible escenario creado por la peste negra de 1649. Tras el contagio, que asoló la ciudad y dejó un reguero de muerte por sus calles, se encaró lo porvenir con distinta rutina¹. Siendo problememente el desencadenante de un cambio a nivel artístico que ha sido dado como la plenitud barroca. De lo ocurrido entre los pintores me voy a ocupar en las páginas que siguen.

Un reguero de muerte

El relato de los hechos resulta cuando menos sobrecogedor. Aunque a través de los ojos de los cronistas no alcanzamos a ver la inmensidad de la tragedia. Los sentimientos más íntimos de quienes se vieron inmersos en

la marea de muerte nunca afloraron en los textos. En realidad, los principales protagonistas del suceso no vivieron para contarlo, en tanto que sus familiares y amigos enmudecieron para siempre. Algunos espectadores acallaron sus conciencias con sus impresiones personales, cargando las tintas para pintar en blanco y negro las imágenes del desastre. Otros de la talla intelectual y cualificación del galeno local Gaspar Caldera de Heredia, que se limitó a buscar el origen del mal en “un guarda que se dexó ganar torpe y vilmente, dando entrada a una arca de maritatas o estofas de seda, en la qual vino la maligna semilla”, exageraron al medir las consecuencias. Confudido por las trágicas evocaciones, el citado médico elevó hasta la hipérbole la cifra de muertos, nada menos que doscientos mil². Por su parte el piloto mayor de la Casa de Contratación, Sebastián de Ruesta, quedó impresionado por el vacío poblacional de las parroquias de san Gil, santa Lucía o santa Marina, pues, aún en 1651, “se

recorrían las calles sin encontrar un vecino ni casa donde habitase familia alguna”³. Los datos más fiables, calculados a partir de los registros parroquiales, rebajan la cifra para dejarla entorno a los cincuenta mil decesos⁴.

La medicina, incapaz de frenar el avance del contagio, ofrecía bálsamos corporales y consuelo espiritual. Algunos tratados contemporáneos, nacidos en la coyuntura, proponían *Remedios espirituales y corporales para curar y preservar el mal de la peste*, o sustentaban una *Política contra peste: gobierno espiritual, temporal y médico*⁵. Fue campo abonado para religiosos y autores espirituales, que mostraban el camino de la salvación, como el del cartujo Juan de Santamaría autor del *Soliloquio a Christo, redemptor nuestro en el contagio que padeció la ciudad de Sevilla este año de 1649*⁶.

Lecturas que hoy en día pueden hacernos sonreír y que en modo alguno permiten conocer y, menos aún, sentir la dimensión real de lo acontecido. Podremos imaginar la desesperación de los padres que vieron morir a sus hijos, o la de aquellos familiares que transigieron en la entrega de los cuerpos de los suyos al carro del carnero. Y más aún tras la lectura de documentos tan terroríficos como el balance publicado del impacto de la peste en las collaciones de santa Cruz y san Roque, confeccionado por el licenciado Juan de Oliver a demanda de la Corona⁷. Horrorizan los resultados de la comisión. Con exhaustividad, el censor fue visitando casa por casa y tomando nota de las defunciones, dando cuenta de que muy pocos hogares quedaron a salvo de la mortal visita, siendo mayoría los que lloraron la desaparición de más de un familiar. Por lo general, la peste se abatió sobre la población más frágil, por edad y condiciones de salubridad, sobre todo niños, ancianos, esclavos y servidumbre. Y su impacto sobre los corrales de vecindad, donde se hacinaba la gente, fue terrible.

Así, en las “casas en que vivie el sr don al^o de noguera can^o de la ssta Ygl^o desta çiu^d en la qual murieron el l^{do} herrera cap^{an} y una parienta del dho capellan y un paje del dho can^o y una niña de pecho del cochero y una criada que salio mala de cada y murio y una esclaua que por tto^s son seis pe^s.”⁸

En la “casa del correo m^{or} don fran^{co} del castillo murieron quatro hijos y dos criados digo ttres”⁹. Y en la calle de la Jamerdana, en la “casa grande murieron todos los que vivuian en ella que fueron mas de dies pers^{as}.”¹⁰

Entre las pérdidas más visibles se encuentra la de Juan de Zurbarán, que se encontró con su destino en la casa de su suegro, Juan de Quadros¹¹. Vivía en la calle de la Jamerdana, donde se contabilizaron 61 muertos. En conjunto la collación de santa Cruz se redujo en 600 moradores.

San Roque, una collación a extramuros, más poblada y en peores condiciones de habitabilidad, donde abundaban los corrales de vecinos, el efecto de la peste fue mor-

tífero. En el mismo registro se da la cifra de 1529 fallecidos¹². El recuento aporta datos aún más escalofriantes. Así, en la “casa en que vivie al^o zapata m^o carpintero murio di^o zapata su herm^o y su muger y ttres sobrinos y un niño.”¹³ Y en la “casa en que uiue di^o de siria se le murieron seis hijos los ttres en casa y dos en el hospital”¹⁴. Pero, como se ha dicho, fue en los grandes inmuebles, donde el efecto de la peste fue mayor. En la relación aparece el corral de la Imagen, donde hubo 24 fallecimientos, o el de don Luis de Argote, con 41 más, y también la casa horno del Prado, con otras 31 defunciones¹⁵.

Pese a documentos de la enjundia del que acabamos de releer, faltan datos estadísticos para conocer el efecto real de la peste. Fiados en la información que aportaron quienes vivieron el horror, como mensajeros de un episodio apocalíptico, los historiadores han dado cifras algo infladas. Se aventura que el contagio se llevó por delante el cincuenta por ciento de la población¹⁶.

Sin esos balances contables, fehacientes, faltan los argumentos para apuntar en una dirección u otra. De manera que hay quienes restan importancia al efecto demográfico de la peste, en tanto que los hay que dan por buenas las cifras que aluden a una debacle poblacional. Hasta la fecha sólo dos artículos se han ocupado de dar argumentos numéricos para medir la magnitud de la catástrofe¹⁷.

En cualquier caso, sea cual sea la dimensión del desastre, no cabe duda que tuvo un efecto notable en la actividad económica, pues los campos quedaron abandonados, lo mismo que los negocios en la ciudad¹⁸.

Las comunidades artísticas se resienten

Tras las rotundas cifras se ocultan los casos particulares, los de artistas que no alcanzaron a vivir el verano. Si difícil resulta calcular el número real de fallecidos, más complejo es averiguar el de los creadores. Hemos visto cómo se llevó por delante a Juan de Zurbarán, también tenemos constancia a través del documento anteriormente glosado, que otro pintor, Salvador Gil, murió en su casa de la calle del Campo, en la collación de san Roque¹⁹. Ya adelantamos cómo sufrieron las nefastas consecuencias de la peste Juan de Barreda o Sebastián de Llano y Valdés, que enviudaron en la coyuntura.

Cabe imaginar el duro mazazo que propinó la Parca a estos últimos, con la desaparición del familiar querido²⁰. Y aunque en breve recuperaran la condición de casados, en la memoria quedaría el recuerdo de ese angustioso trance. Tal vez algún reflejo en sus respectivas producciones de los sentimientos desatados por la peste. La obra de Barreda es desconocida, pero no la de Llano y Valdés, cuya elocuente visión de la muerte a través de la popular serie de *cabezas cortadas* es cuando menos sin-

tomática de un espíritu entregado y un gusto acrisolado. Por especular, considerando las posibilidades del tema, también podría traer a colación la ostensible preparación oscura de su pintura²¹.

Entre las bajas que se producen entonces hay que contabilizar la del desconocido Bartolomé López de Aedo, entonces en plena producción. En el inventario realizado el 28 de agosto de 1649 se encuentran consignados numerosas obras bosquejadas. Es posible que se ocupara entonces de una serie de la vida de Jacob, compuesta por 16 lienzos, pues se dice en el documento que seis ya estaban acabados (“diesiseis lienzos de la historia de Jacod. Los dies bosquejados y los seis acauados”). Obras que posiblemente encargadas por Sebastián de Velasco²². También trabajaba en otra historia de Jacob, ésta compuesta de once lienzos (“Onse lienzos medianos de la ystoria de Jacod bosquejados”). Junto a estas series hay que resaltar, en la relación pictórica de Aedo, “dos lienzos de la fama” y, sobre todo “dose lienzos medianos con un sto cada uno en una guirnalda de flores”²³.

La documentación revela que López de Aedo también se interesó por el mercado americano. Dejó alguna comanda por atender, como recuerda en su testamento, donde figura el compromiso adquirido con Pedro Moreno, “pasajero en los galeones”, que le llevó “una poca de pintura”²⁴.

De esta misma documentación se desprende la idea de que López de Aedo gozó del reconocimiento de sus colegas. Fue estrecha la relación que mantuvo con Francisco Caro, como testimonia el hecho de que validara su firma en el testamento nuncupativo firmado a las puertas de la muerte. Decía, a propósito de ello que “conosio a dho don bart^{me} lopez de aedo de trato y comunicassion que con ellos a tenido y tiene y saue este testigo que la firma que esta en la dha memoria que dize don bart^{me} lopez de aedo es del sussodho por que le bido firmar muchas beses y la dha firma es muy paresida y semexante a las que hacia y acostumbraua a hazer”²⁵. Un comentario que podría estar poniéndonos en antecedentes sobre tratos comerciales²⁶.

Más estrecho fue el vínculo con su hermano Diego López de Aedo²⁷. En cambio, no se le conoce trato alguno con otro contemporáneo, llamado José Calderón de Aedo, pese a que se le supone cercano por el hecho de usar el mismo apellido. A este otro maestro se le conoce trabajando como dorador, en el convento de san Francisco y en la iglesia de san Esteban. En el primero auxiliando a otro maestro conocido en la época, Francisco Terrón²⁸. El segundo de los encargos le ocupó varios años²⁹.

A buen seguro que otros nombres aparecerán para dar la medida real de lo ocurrido dentro de esta comunidad artística. No diferirá de lo ocurrido a nivel general, en el conjunto de los oficios, con numerosos talleres cerrados

por fallecimiento del titular. Baste ver la dificultad que tuvieron los gremios para hacer frente a los impuestos. Sus representantes lo ponían en consideración del Consejo de Hacienda en noviembre de 1651, en concreto la dificultad por liquidar una tasa comprometida entre los años 1643 y 1648. Decían, a propósito de la onerosa carga, que pesaba como una losa a quienes estaban viviendo esta coyuntura “postraumática”:

“A causa de que los dhos gremios no pueden pagar la dha cantidad de los dhos conques a que estan obligados mediante el mal del contajio que en esta ciud^d vbo el año pasado de mil y seisçientos y q^{ta} y nuebe y aberse muerto en el muchos: todos los mas de los contribuyentes en dhos gremios que debian pagar los dhos conques por ser como somos los que ay para pagarlos muy pocos contribuyentes...”³⁰

Curiosamente, entre los firmantes del escrito no figuraban ni plateros, ni pintores, ni tan siquiera albañiles, en cambio, sí lo hacían los carpinteros de lo blanco y entalladores, con la representación de los diputados Pedro Nieto, Juan Velázquez, Miguel de Balladares y Simón de Palacios³¹.

Un efecto “colateral” de esta sangría profesional, pudo ser el cambio de perspectiva en relación con ciertas prácticas artesanales. Por varios casos documentados puede colegirse que algunas algunas viudas acabaron regentando el negocio familiar, en ausencia del titular. Es un hecho que se manifiesta en diversos campos laborales, pero nunca en el medio artístico. A las ocupaciones tradicionalmente asociadas a la mano de obra femenina, como la sastrería, hemos de añadir otras que no lo fueron tanto. He ahí el caso de María de Miranda, que mantenía abierto el obrador de confitería, perteneciente a su difunto esposo, con la concurrencia de aprendices³².

Una nueva generación de pintores

Nuevos maestros vinieron a cubrir los vacíos producidos por la mortandad, como pone de manifiesto la larga relación de exámenes protocolizados en los años inmediatos al de la peste³³. Un hecho que podría estar en relación con un mercado local desabastecido, con una demanda que parece haberse sobrepuesto pronto a la crisis. La muerte también se cobró sus víctimas entre las élites locales, que hubieron de acelerar el proceso de conformación de los espacios funerarios, con el consiguiente efecto sobre los encargos artísticos. Ello a pesar de que un sector de la clientela que hasta entonces había garantizado la subsistencia de numerosos talleres sevillano, la iglesia y la clientela americana, empezaron a mostrar signos claros de retraimiento³⁴.

Que sepamos, supera la docena el número de los nuevos maestros que tramitaron sus respectivas licencias entre 1650 y 1655. Hasta la fecha se han publicado los nombres de Juan Moreno de Guzmán (5-IX-1650)³⁵, Pedro de Campolargo (16-X-1651)³⁶, Diego García (2-I-1654)³⁷, Cornelio Schut (8-I-1654)³⁸, Pedro de la Moyna (14-I-1654), Juan Gómez Couto (4-VI-1654)³⁹, Matías de Godoy y Carvajal (4-VI-1655)⁴⁰, Pedro de Borja (28-X-1655)⁴¹ y Alonso Pérez (14-XI-1655)⁴². Además de Juan de Ortega Arana (16-VI-1656)⁴³, Alonso Fajardo (16-VI-1656)⁴⁴, Tomás de Contreras (16-VI-1656)⁴⁵, Matías de Arteaga (16-VI-1656)⁴⁶ y Juan López Carrasco (1-VII-1657)⁴⁷, examinados en los dos años siguientes.

Nuevos datos inéditos vienen a confirmar la tendencia. Antonio de Valdivieso se examinó el 28 de junio de 1650⁴⁸. Y el 9 de enero de 1651 lo hizo, del “arte de entallador de pasta y encarnador y dorador de la pasta que es de matte”, Evaristo Álvarez⁴⁹. El 15 de mayo sería Ignacio de Iriarte quien se acreditara, en tanto que el 24 de julio de 1651 le correspondería a Lorenzo Vela dar el paso. Ambos probaron sus conocimientos y habilidades como *maestros pintores de imaginería al óleo*, ante Juan Faxardo y Sebastián de Llanos⁵⁰. En ese mismo verano, el 7 de agosto, sería Bernabé de Ayala quien revelara ante los mismos evaluadores su cualificación⁵¹. Éstos le vieron “obrar en el dho arte” de pintor de imaginería al óleo, haciéndole “todas las preguntas y repreguntas a ello tocantes y pertenesientes”, hallándole “abil y sufisiente para usar y exerser”⁵².

De todos ellos, aparte de Lorenzo Vela, cuya reputación hoy se ha desvanecido, han de ser destacados, por su significación dentro del taller artístico sevillano, Ignacio de Iriarte y Bernabé de Ayala. El primero como un destacado paisajista, el otro por su vínculo con Zurbarán; uno como renovador de un género artístico muy popular en la ciudad, el otro por ser el continuador de la tradición barroca. Ambos aprovechando la misma coyuntura favorable. Iriarte, incluso, se había habilitado en el “arte de pintor de imaginería y dorador de oro mate”, para finalmente dedicarse a los *países*⁵³.

Varios de los nuevos maestros orientaron su carrera pronto y con gran éxito, como Cornelio Schut, Matías de Arteaga, Ignacio de Iriarte, Bernabé de Ayala y Pedro de Borja. Otros también pudieron gozar de cierta popularidad, aun cuando faltan obras o documentos para confirmarlo, como el grabador Pedro de Campolargo, Diego García -¿Melgarejo?-, Matías de Godoy, Alonso Pérez y Juan Gómez Couto, éste último retirado a Cádiz donde tuvo cierta popularidad. El hecho de que gran parte de los nuevos maestros acumularan encargos en los años siguientes a la obtención del título, hace pensar en la materialización de un cambio generacional, al que ya me he referido en el citado estudio previo⁵⁴.

En cualquier caso, urgía aprovechar la coyuntura para abrir tienda. Así lo testimonia Alonso Pérez con su comportamiento, al abandonar el taller de su maestro, Francisco Polanco, antes de concluir el periodo fijado en el contrato de aprendizaje. Otras circunstancias pudieron animar a dar el paso. Tal vez la reducción de las tasas que habían de pagar los nuevos maestros para abrir tienda, a consecuencia de la desaparición de un número indeterminado de maestros de taller. Asimismo, los del gremio parecían más permisivos con la exigencia en el cumplimiento de las normas. Apuntan en esa dirección el hecho de que algunos estaban ejerciendo aun antes de obtener el título, como reflejan las escrituras notariales. Valgan los ejemplos de Juan Gómez Couto y Juan de Ortega Arana, examinados a principios de junio de 1655, aunque ejerciendo *de facto* con anterioridad⁵⁵. Hay quien, como Juan Rodríguez Mejía, reconoce la situación:

“Digo que yo a muchos años que uso el arte de la pintura y por la estrechosa de los tiempos no he podido de examinarme y atento a mi mucha pobreza suplico a Vsa sea servido a darme licencia para usar el dicho arte por el tiempo que Vsa fuese servido en que recibiere merced de su grandeza”⁵⁶.

Sin embargo, por otro escrito, presentado por Luis de Silva al cabildo secular, en el verano de 1676, tenemos noticias de la actitud coercitiva de los del oficio con quienes ejercían sin título:

“Para sustentarme y a mi mujer y dos hijos 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”⁵⁷.

Con carácter provisional a Valdés Leal se le autorizó a trabajar seis meses sin el preceptivo examen y que “pasado no use sin estar examinado”⁵⁸. Tenía 27 años y estaba recién casado, habiendo abandonado Córdoba, donde conoció las secuelas de la peste negra. ¿Huyendo, tal vez? ¿Con el anhelo de progresar profesionalmente en el mayor mercado artístico del sur peninsular? Lo cierto es que en apenas unos años consiguió convertirse en una de las figuras del panorama artístico local. Valdés representa a esa nueva generación de pintores surgida tras la peste del 49. Y aunque en su mayor parte hoy nos resultan desconocidos, es evidente en las obras existente y a la vista de la documentación utilizada, que todos ellos contribuyeron a dar continuidad a una escuela que agotaba sus esencias.

Otros datos abundan en esta reconstrucción de la deshecha urdimbre artística sevillana. Por ejemplo, los

extraídos de los numerosos contratos de aprendizaje registrados en esos años. No hay mucho margen para el análisis, dado el carácter formal de estos documentos, pero hay lugar para la interpretación. El hecho de que cincuenta y nueve aprendices emprendieran su andadura en la década de los cincuenta, siendo tres centenares los que lo hicieran en la segunda mitad del siglo, indica que el arte de la pintura creaba expectativas laborales. Y más si consideramos el número inusualmente alto de contratos suscritos con la intervención del *curador ad litem*, asumiendo la patria potestad del pupilo huérfano. El curador ejercía la necesaria representación del menor de edad y no imponía la opción profesional, como pudiera ocurrir con la autoridad paterna. En realidad la elección no era algo que estuviera necesariamente relacionada con impulsos vocacionales, como en la actualidad se plantea. Eran varias las motivaciones que podían concurrir en la decisión, tal vez la *afición*, pero también la proximidad, la familiaridad, o algún imponderable. Cuenta Jerónimo de Alcalá (*El Donado Hablador*, 1624) cómo un mozo llamado Alonso ingresó en el taller de un pintor de la ciudad castellana de Toro. Éste andaba cansado de sus años de servidumbre, cuando decidió tomar oficio:

“Esto imaginaba, quando me hallé á la puerta de un pintor, que en un portal de su casa estaba dibujando un quadro de San Christóbal: Detúveme en mirarle; y él de verme con tanta atencion, me preguntó, diciendo, ¿de adónde era?¿qué buscaba?¿y de qué vivia? Díxele yo la aficion que tenia á su arte, quan aficionado era á los pintores, el haber poco tiempo que habia llegado á la ciudad, y el estar desacomodado en aquella ocasión, buscando alguna persona á quien pudiese servir: como vos hermano gustasedes de estar en mi casa, replicó el pintor, os enseñaria el oficio, y habeis llegado en buena oportunidad, que no tengo aprendiz, y en su lugar os recibiré luego: yo que ví el cielo abierto, y no habia cosa que mas por entónces desease, no me hice mucho de rogar, ántes agradeciendo su ofrecimiento á servirle con la puntualidad, amor y aficion que me fuese posible...”⁵⁹

El joven aventurero tuvo un encuentro fortuito con un destino que le creó falsas expectativas, las de ser un Zeuxis o un Apeles. Anhelos impropios en una comunidad artística como la sevillana, que apenas alcanzaba a sustentarse de su trabajo y se movía por impulsos más primarios. A la vista de los documentos publicados puede apreciarse la importancia del buen entendimiento del maestro con el aprendiz y su tutor, habida cuenta de que a ambos les unía un contrato de servidumbre. No son pocos los pactos rotos por el desencuentro entre las partes. Por ello distataron Lorenzo Dávila y el tutor de Francisco de Esquivel, o Alonso Pérez y el padre de Lorenzo Bernardo.

Este último acabó ingresando en el taller de Ignacio Fernández⁶⁰. Otra cancelación se produjo en 1657, cuando el pintor Alonso Pérez de Guzmán dio por terminado el acuerdo de formación con Juan de Arroyo, dos años antes de concluir el periodo establecido. Fue el racionero de la catedral Francisco de Carvajal quien solicitó al maestro diese por cancelado el contrato⁶¹.

En la segunda mitad del XVII, según la relación de Kinkead, trabajaron en la ciudad unos 350 pintores⁶². La misma fuente da cuenta de la firma de varios centenares de contratos de aprendizaje, en un recuento no exhaustivo, por cuyo motivo el análisis puede resultar erróneo. Sin embargo, podemos apreciar la tendencia: pese a la evolución en pico de sierra, se aprecia un crecimiento continuado desde el cincuenta hasta el setenta, y luego el descenso. Así, en la década inmediatamente posterior al contagio se suscribieron 54 contratos, elevándose a 74 en la siguiente y llegando a los 117 a continuación. Las dos puntas de la estadística en la década de los cincuenta se ubican en 1651 y 1656, la primera con 10 tratos y la segunda con 11. Contrariamente a lo que ocurrirá con los exámenes, la cifras de aprendices crecieron a medida que nos adentramos en la segunda parte del siglo, siendo la década de los setenta la más significativa en este sentido.

Se repiten los contratos de pintura de imaginiería, lo mismo que los nombres de los maestros, que corresponden a los de aquéllos que hemos podido conocer signando los exámenes, tanto los aspirantes como los evaluadores. Al margen de Juan de Barreda y Francisco de los Ríos Alcantud, que acumulan compromisos, y, en menor medida, Sebastián de Llano y Valdés, hay que destacar a Polanco, Valdivieso, Iriarte, Pérez, Schut, Moyna, Gómez Couto, Borja y Ortega Arana. Los aprendices se repartieron de este modo entre los talleres recién abiertos en la década de los cincuenta y los de quienes ostentaron los principales cargos gremiales.

Más allá de esta adaptación a los cambios provocados por la crisis, los pintores quisieron hacer valer su *status* diferenciado, recuperando la vieja retórica de la ingenuidad de su arte. En la raíz de este comportamiento está el recién editado libro de Francisco Pacheco, el *Arte de la Pintura*, sin cuyo acicate la coyuntura no habría sido la mejor para lanzar esa defensa de la nobleza de la pintura⁶³.

El oficio de pintura y dorado recabó información sobre lo que estaban haciendo sus colegas madrileños en la materia. Para sus miembros, recuperar el discurso artístico era una reacción concordante con el deseo de salir del atolladero económico en que estaban inmersos, pero a la vez el motor de un cambio que condujo a la creación de la Academia de Dibujo de la Lonja. La sentencia favorable a los pintores madrileños iba a ser exhibida por los sevillanos en su pretensión de obtener el reconocimiento de la dignidad del arte por ellos ejercido. Velázquez estuvo a la sazón implicado en este pleito,

motivo de más para que los pintores sevillanos tuvieran noticia sobre lo ocurrido. Aquélla aludía, en su exiguo desarrollo, a la pintura como arte, un hecho que estaba fuera de discusión, como dejó sentada la jurisprudencia⁶⁴. El traslado del documento recuerda que Ángelo Nardi, en representación del resto de sus compañeros de oficio, consiguió de los tribunales la exoneración del pago de alcabalas, haciendo valer para ello los antecedentes legales⁶⁵.

José Barreda pudo ejercer como enlace con la Corte, pues tenemos la certeza de que residió en ella en 1651, cuando contrajo matrimonio con doña Ana María Alcaide de Cañizares⁶⁶. Conocía bien el medio cortesano.

También Murillo contribuyó a trazar el camino a los pintores sevillanos, con una iniciativa que culminó el proceso de cambios inaugurado a raíz de la peste, la fundación de la Academia de la Lonja. Un proyecto que nació al albur de su viaje a Madrid (1658), donde conoció de primera mano la experiencia que le iba a servir de inspiración⁶⁷.

Maestro de maestros

Murillo, además, hizo buenos los cambios que a mediados de siglo se habían producido en el seno de la comunidad artística sevillana. El hecho de que se le atribuya la creación de la Academia es en sí mismo algo muy significativo, no sólo como testimonio de su cualificación, sino sobre todo de su consideración social. El éxito de su pintura es el triunfo del artista que supo introducirse en el cerrado mundo de las élites locales. A mediados de siglo, cuando incubaba el cambio y sentía que era preciso escapar al estrecho marco laboral, trabaja para algunos de los personajes más destacados de la ciudad. Don Rodrigo Ponce de León, IV duque de Arcos, que le llamó a sus posesiones de Marchena en el verano de 1651, sin que sepamos la razón de ello, fue uno de sus primeros clientes aristocráticos⁶⁸. El acercamiento del artista al noble cobra importancia por el hecho de que éste fue virrey de Nápoles pocos años antes, además de ser el responsable de la renovación de la colección artística de la familia, con la significación de la pintura sobre otros objetos⁶⁹. Por esas fechas trenza lazos con gente de la Carrera de Indias, quizás a través de su cuñado, José de Veitia y Linaje, que sería llamado a convertirse en una figura carismática de la estructura de poder de la misma⁷⁰. Y uno de sus primeros clientes será alguien tan singular como don Pedro Ximénez de Enciso, hermano del ilustre comediógrafo. La fortuna amasada en el comercio indiano le permitió escalar en la sociedad sevillana hasta obtener el título de marqués de Casal, el 27 de febrero de 1627⁷¹. En su condición de noble de

fortuna, necesitaba hacer exhibición del rango, empleando su dinero, entre otras cosas, en la preparación de una capilla funeraria pareja con la dignidad. Había elegido la que sirviera como sacramental en la iglesia franciscana de san Antonio de Padua, implicando a Murillo en el remozado de la misma⁷². El once de septiembre de 1651 el maestro dorador Manuel de Aguilar cancela el acuerdo de policromía del retablo⁷³. Quizás el marco para el cuadro de Murillo⁷⁴, una santa Cena del estilo de la efectuada por las mismas fechas para la sacramental de santa María la Blanca⁷⁵. Una vez borrada toda huella de este trabajo para Ximénez de Enciso, nos queda en todo caso el lienzo que permanece *in situ* en la pequeña iglesia barroca. En él podemos reconocer a un artista técnicamente balbuceante que ya había emprendido su acercamiento a la Catedral, la institución que, a la postre, le encumbraría. En el mismo año de la peste atendía un encargo catedralicio muy emblemático: el inventario de imágenes del rey Fernando III que, con los atributos de santidad, estaban diseminadas por la ciudad⁷⁶. Era una labor que se le encomendó en el curso del proceso de canonización del santo rey, en compañía de uno de los más importantes pintores del momento, Francisco López Caro.

Es interesante este avatar, que representa un tiempo de incertidumbre, en el que se cruzan un espectro del pasado, López Caro, cuya llama se apagará en breve, con un Murillo que gusta, pero que aún no es celebrado como “el mejor pintor que había en Sevilla”⁷⁷.

Pero ya entonces tenía Murillo un taller en crecimiento, habida cuenta de que la demanda iniciaba su escalada. En el padrón de vecindad de 1651 figuran en él Juan López Carrasco y Juan Jacinto Guerra⁷⁸. El primero de los discípulos había entrado en el taller en el verano de 1650, siendo mayor de dieciocho años. En el contrato de aprendizaje escriturado al efecto de regular las relaciones laborales, se estableció un plazo de cuatro años para la ejecución del mismo⁷⁹.

En esos años Murillo vivió entre las collaciones de san Isidoro y san Nicolás. Desde 1648 a 1650 es parroquiano de la primera, donde bautiza a dos de sus hijos, aunque tiene alquilada una casa en san Nicolás. En esta otra parroquia estaría empadronado entre 1651 y 1657. En realidad, ambos barrios, que colindaban y estaban vertebrados por la calle de santa María la Blanca, compartían el mismo grupo poblacional, del que formaban parte numerosos comerciantes, en quienes se apoyó para labrarse un porvenir. El año de la peste Murillo vivía en una casa que afrontaba con el convento de Madre de Dios. Tenemos la suerte de conocer cómo era, merced a apeo efectuado por el maestro mayor de obras, Pedro Sánchez Falconete⁸⁰: un predio de poco más de 17 metros lineales de fachada (21,5 varas) y un patio articulador de poco menos de 27 m². En la detallada

visita no se hace indicación alguna a la forma de ocupación, de manera que no podemos localizar el taller. La casa puerta apenas tenía 18 m², algo pequeña para ese uso, pero era accesible desde la calle. De mayor superficie era la sala situada al fondo del patio, que medía unos 25 m², y estaba solada con ladrillo “de junto” y una parte estaba separada por un tabique (“en forma de alcoba”).

Entre esas paredes Murillo, con 31 años, empezó a forjar su fama, al tiempo que lloró con amargura la muerte de Magdalena María y de Isabel Francisca, sus hijas, que la peste le había arrebatado.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1649-VI-14.

“Mem^a de lo que yo D. Bar^{me} Lopez de aedo dexo ordenado Por esta mem^a es lo siguiente.

Yten deuo a Juan de chimendi duçientos Rs de vellon y para esto tiene alla en prendas el libro de luminaciones.

Yten deuo a Diego de Velasco del arrendamiento de la cassa en que bibo de los meses de abril mayo y junio a tres ducados cada mes que son nueue ducados.

Yten que enuie a las yndias con Pedro moreno Pasajero en los galeones vna poca de pintura como paresera por la memoria quiero se me diga de misas por mi anima y por la de mi esposa.

Yten mando que los uestidos que ubieremos se los den a Diego Lopez de aedo mi her^o.

Yten mando que de la pintura que se uendiere se diga de misas luego.

Yten declaro que le estoy aciendo diesiseis liencos de pintura de la ystoria de la sagrada escritura a seuastian de Velasco a setenta y quatro reales cada uno con uastidores.

Yten declaro que e reçeuido a cuenta destos liencos çien R^s de plata y cincuenta de cuartos y quatro pesos.

Yten mando que del dinero de las yndias se le den a mi hermana la de toledo veynte y sinco pesos.

Todo lo cual aquí e declarado mando se cumpla como en esta mem^a digo y dejo por mis aluaseas a Ju^o de mendia y a Diego de Velasco vezinos desta ciudad siendo testigos Alonso de Velasco y Alonso garçia y Diego lopez de aedo mi her^o fecho en seuilla a 14 de junio de 1649 años.

...

Mas sean de pagar treinta y sinco R^s A D^a m^a de la cueua.

Queda en poder de Diego Velasco vn cuadro grande de s^{to} tomas y un escritorio urdinario enpeñados en quatroçientos y veinte y tres Rs de vellon”.

Fdo: Bmé López de Aedo, Alonso García y Alonso de Velasco (AHPS-PN, lib. 1801, fols. 566-7).

1649-VIII-28.

Diego de Velasco, como albacea testamentario de don Bartolomé López de Aedo, que vivía en santa María la Mayor, hace inventario de sus bienes.

“Primeram^{nte} quatro sillas negras.

Seis dichas de uaqueta vsadas.

Quatro almoadas de damasco vsadas.

Vn bufete mediano.

Vn paño de manos llano.

Vna almoada labrada de pita.

Vnas naguas de camellon vsadas

Vn capotillo biejo de uayeta colorada.

Vna saya y jugon de tafetan noguerado vsado.

Vna saya de picote bieja.

Vna saya y jugon de tafetan negro vasado.

Vna ropa de tafetan labrado vsada.

Vn manto rosido vsado.

Vna saya de peñasco bieja.

Vn tapapies de tafetan encarnado vsado.

Vn baul negro biejo.

Vn escritorio biejo.

Vna [b]atea pequeña.

Vto.

Vn plato de barro fino pequeño

Vna estera con su rodapie bieja.

Vna sobremesa de damasco de china vsada.

Vna mesita pequeña bieja.

Vna tinaja pequeña para agua.

Sinco libros de molde pequeños y un flosantorum muy biejo.

Vn bufetillo mui pequeño de tocar.

vn librito de luminaciones

dos liensos de la fama.

Vn lienso pequeño con una cauesa de un sto Xpto.

Otro pequeño con una Concedcion [*sic*].

Otro pequeño con un Crusifijo.

Onse liensos medianos de la ystoria de Jacod [*sic*] bosquejados.

Diesiseis liensos de la historia de Jacod. Los dies bosquejados y los seis acauados.

Ocho apostoles de medio cuerpo.

Vn liensso mediano bosquejado de sn antonio.

Dos liensos de ladorasion de los Reyes y el nasimiento bosquejados.

Ocho fruterillos chicos medio acauados.

Dose liensos medianos con un sto cada uno en una guirnalda de flores.

Vn lienso pequeño de sn P^o en la uarca roto.

Dieisiete liensos biejos y pequeños bosquejados.

Siete liensos pequeños en blanco.

Vn lienso grande bosquejado con un nasimiento.

Vna memoria resiuo de P^o moreno Pasajero a las yndias que ise por dha memoria lo que remitio que asta

que uenga no se saue su prosedido” (AHPS-PN, lib. 1801, fols. 533-4).

1649-VIII-26.

Diego de Velasco, coll. Sta María, por cuanto don Bartolomé López de Aedo, “estando en el articulo de la muertte de mal de contaxio de q fallecio por no auer scriuano pu^{co} de press^{te} ante quien poder otorgar su testamento hizo una memoria firmada de su nombre y de testigos que quiso baliese por su testamento”

Aquí la memoria.

“Y que le había nombrado por su albacea junto con Joan de Mendia que es fallecido.”

“Por tanto pedia y pidió a el dho sor theniente que hauida ynformassion que se ofrezte en razon de lo susodho se declare la dha memoria por tstmento noncupatibo y vltima voluntad del dho don bar^{me} Lopez de aedo por se auer hecho en el rigor de la peste que de prss^{te} a hauido en esta ciudad”

vto. Auto.

Testigo: 26-VIII. Francisco Caro pintor, v. Sn Pedro “dixo que este testigo conoze a el dho diego de Velasco y tambien conosio a dho don barttme lopez de aedo de trato y comunicassion que con ellos a tenido y tiene y saue // este testigo que la firima que esta en la dha memoria que dize don barttme lopez de aedo es del sussodho por que le bido firmar muchas beses y la dha firma es muy paresida y semexante a las que hacia y acostumbraua a hazer...” 25 años.

Testigo Alonso García, coll. sta María conocía la firma. //vto 30 años.

id. Diego de Vleasco (AHPS-PN, lib. 1801, fols. 568-70).

1649-X-9.

Pedro Sánchez Falconete y Francisco Hidalgo, apean las casas que vacaron por muerte de doña María de San Martín, mujer de Juan de Losoya y Selada.

“En la ciud de Sseui^a en nueue dias de el mes de ottubre de mil y seisçientos y quarentta y nueue años de pedimiento de los señores d. Luis de Corvete canonigo y D. Anton^o Garzes de Auila Racionero preuendados de la S^a Yglesia de estta ciud^d y visitadores de las poss^{es} deella ante mi el escriuano y testigos parezieron Pedro Sanches de falconete ma^o mayor de la Ciud y fran^o hidalgo ma^o carpintero alarifes de la dha Sta Yglesia y declararon auer medido y apeado vnas cassas q son frontero de las monjas de m^e de Dios cuya prop^d es de los senores dean y Cauildo numero seis que bacaron por Muerte de vna heredera de Ju^o de Losoya y lindan por la vna parte con cassas de los herederos de Bar^{me} Sanchez Linero y por la otra con cassas de vna capellania la qual dha medida declararon auer fho en la forma y manera siguiente.

Lo primero se midio la delantera de estas cassas que tuuo de largo vte y una varas y me^a tiene esta delantera seis ventanas las tres con rejas y las tres sin ellas tiene sus puertas de escalera entabladas con lo que les perteneze tener= entrore por ellas a la cassa puertta que tuuo de largo ocho uaras y de ancho ttres baras y m^a esta doblado dos vezes ttejado por cobertura sobre quatro bigas alfajias y ladrillo por tabla el suelo empedrado de ladrillo de canto y en este sitio se incluye vn pedazo de caulleriza con su puerta de Red y a un lado esta la secreta= De aquí se entro por las puertas de el medio de estas cassas con su postigo con lo que les perteneze tener a el patio prinzipal que tuuo de largo siete varas y de ancho seis baras y m^a esta solado de ladrillo de junto holabrado y en medio su //vto su sumidero = De aquí se entro mas adentro sobre mano derecha a vna sala con sus pue^{as} con lo q les perteneze que tuuo de largo seis baras y m^a y deancho ttres uaras menos vna qta esta doblada dos vezes la mitad dejado y cobertura y la otra mitad azotea todo soure su zaquizami el suelo solado de ladrillo de Reuocado= de aquí se salio del dho patio y de el se entro por otras pues linde de donde salimos a vna despensa que tuuo de largo tres baras y de ancho dos varas y media esta doblada dos veses asotea por coberturas sobre tres bigas alfajias y ladrillo por tabla el suelo solado de ladrillo de Reuocado y en este sitio ay vn rincon que tiene de largo tres baras y m^a y de ancho dos baras doblado dos vezes asotea por couerturas ser tres vigas alfajia y ladrillo por taula el suelo tterrizo y en el testero esta vna escalera de albañileria para subir a el entresuelo – De aquí se salio a el dho patio y de el se entro por otras puertas con lo que les perteneze tener linde de donde salimos a la cosina de estas casas que tuuo de largo siete baras y de ancho dos baras y m^a doblada dos bezes asotea por cobertura sobre treze bigas alfajia y ladrillo por tabla el suelo solado de Ladrillo de Reuocado y en el ttestero esta su chimenea y fogal y sobre mano derecha esta el pozo con su brocal de alvañeria [sic]= De aquí se salio a el dho patio y de el se entro en el corredor que estta en el testero de el que tuuo de largo seis baras y media y de ancho dos baras y m^a esta doblado dos bezes tejado por cobertura sobre siete bigas alfajias y ladrillo de junto por tabla el suelo solado de ladrillo de junto= tiene este corredor tres arcos de albañeria [sic] que cargan sobre dos columnas de marmol con sus guarniciones= de aquí se entro mas adentro por vnas puertas con lo que les perteneze tener a una sala que tuuo de largo onzer baras y de ancho tres baras y me^a esta doblado dos bezes tejado por cobertura sobre doze vigas alfajia y azulejo por tabla y suelo solado de ladrillo de junto y corta el vn ter[?] // terzio de esta pieza vn tavique enforma de alcoua De aquí se salio a el dho patio y se midio el sitio donde esta la escalera prinzipal y vn aposento de criados q todo tuuo de largo nueue varas y

de ancho bara y media esta doblado dos uezes tejado por cobertura todo sobre diez vigas alfajia y ladrillo por tabla y el dho aposento de criados esta tterrizo= de aquí se subio por la escalera prinzipal y se entro a las cosinas altas de estas cassas y de ellas se subio a un aposento que esta en el transito de la escalera con su puerta con lo que le perteneze tener que tuuo de largo cinco baras y m^a y de ancho tres baras menos vna q^{ta} esta senzillo asuttea por cobertura sobre siete vijas alfajia y ladrillo por tabla el suelo de hormigon= De aquí se entro mas adentro a vna pieza con sus puertas con lo que les perteneze tener que tubo de largo cinco varas y m^a y de ancho qua^o varas esta senzillo tejado por cobertura sobre su armadura el suelo de hormigon y cargan estos dos aposentos sobre las dhas cassas con quien lindan de la callejuela= El qual dho apeamento [*sic*] los dhos alarifes declararon vien y fielmente a su leal sauer y entender...” (AHPS-PN, lib. 12916, fols. 1489-1490).

1650-VI-28.

“En la ciud de sseui^a en veintte y ocho dias del mes de Junio de mill e seiscientos y cinquenta años ante mi el presste scriuano pu^{co} y ttesttigos parecieron Ju^o ffaxardo Alcalde del arte de pintor vecino desta dha ciud en la collon de San pedro y dixo y declaro que el a bisto y examinado a anttonio de baldibieso en el dho arte de pintor de ymaxineria y dorador de oro matte y le a bisto obrar en los dhos artes y le a hecho ttodas las pregunttas y rrepregunttas a ello ttocantes y perttencientes y le a hallado abil y sufficiente en todo ello y assi como persona exsaminada y abilittada en los dhos artes pueda tener en estta ciud y en otras qualesq^r parttes y lugares su ttienda publica y rreceuir y ttener apredises yo ffciales sin yncurrir En ello En pena alguna por queanto es abil y sufficiente para exersser los dhos arte y juro a Dios la cruz en fforma de der^o que los sussusso dho escierto y verdadero y en ello no ay ffraude ni engaño alguno y questo lo hace como ttal alcalde y examinador en b^d de probiciones preuilegios de Su magd que p^a ello dixo que ay y lo ffirmo de su nonbre Al qual doi ffe que con^{co} de que el dho anttonio de baldibieso pidio testim^o para ttitulo suyo e yo se lo di en la dha ciud de Seui^o el dia mes y año dhos siendo testigos ffernando Yañes y Jua^o Ruis Scriaunos.”

Firmado: Juan Fajardo.

“Y luego yncontinente ante mi el dho scriuano pu^o y ttes- //n^{to} ttigos pareçio ffran^{co} Sanches maestro Dorador Aconpañado que dixo ser con el alcalde del dho arte de pintor de ymaxineria y vecino desta dha ciud en la collon de oniun Santtorun y con juramento que hico a Dios y a una crus En fforma de der^o dixo aprobava y aprobo y ubo por buena y bien echa esta cartta de Desamen dada Al dho anttonio de baldibieso para que se m^o pintor de ymaxineria y dorador de oro matte y goçe

de ttodas las prehinencias y según y como en esta dha carta de desamen se cont^{ne} por q^{to} le a dexaminado y le a dallado abil y sufficiente para ttodo ello assi en obra como en pratticas y le a hecho todas las preguntas y rrepreguntas conbenientes y de ttodo le a dada buena y ente-rra satisffion y lo ffirmo de su n^e en este rrex^o al quel doy fe que con^o siendo t^s los dhos scr^{nos}”.

Fdo.: Francisco Sánchez (AHPS-PN, lib. 1803, fol. 410).

1650-VIII-1.

“Sepan quantos esta carta ven como yo Juan Lopz carrasco como mayor que soy de dies y ocho a^s y menos de veintte y cinco y v^{no} desta ziv^d de seulla en la collaçion de sant ysidro ottorgo y con^o que me pongo a ssservir el arte de pintor con bar^{me} murillo maestro del dho arte de pintor de ymaxineria y de esta dha ciudad en la dha collacion para desde oy de la fha destta cartta en adelante por tt tiempo de quattro a^s cumplidos prim^{ros} si^{tes}... en la dha su cassa y d... y el dho Barme mrrillo ha de ser obligado de me tt^{ner} en la dha su cassa y a me dar de comer y beber vestir y caçar... y demas dello me a de dar vn vestido de paño de la ttierra que se enttiende calcas ropilla y ferreruelo medias y capattos ligas y prettina y en simereria vn jubon de conlaci y dos camissas y dos pañuelos y dos valonas ttodo ello fho y acauado a costta del dho bar^{me} murillo...” Testigos: el licenciado Sebastián de Madrigal , en collacion de sta. María, Francisco de la Peña y Sebastián Correa (AHPS-PN, lib. 1803, fols. 651-652).

1651-I-9.

“En la muy Noble y muy leal zivda de seui^a en nueue dias del mes de hen^o de mill y seisçienttos cinquenta y un años ante mi el preste s^{no} pu^{co} y tt^{os} pareçio Juan fax^{do} alcalde del arte de pintor vez^{no} destta dha ciudad en la collaçion de Sant Pedro y dixo y declaro que el ha visto y examinado a a [*sic*] Evaristo alvares v^{no} de esta dha zivdad en el arte de enttallador de pastta y encarnador y dorador dela dha pasta que es de matte y le a visto obrar en el dho arte de enttallador encarnador y dorador de la dha pastta y le ha hecho ttodas las pregunttas y rrepregunttas a ello ttocantes y perttencientes y le ha allado abill y suficiente en ttodo ello= y ansi como persona examinada y abilittada en el dho arte pueda tt^{ner} en estta dha zivdad y en otras qualesquier parttes y lugares su tienda publica y tt^{ner} y Rezeuir aprendices y offciales sin yncurrir por ello en pena alg^{na} por quanto es abil y suficiente para exercer el dho arte y con que ni ha de poder el dho Evaristo alvares haçer obra de Romano ni de ffiguras por no esttar como no esta examinado para ello...” En 10 de enero Sebastián de Llanos, alcalde del mismo arte, dijo que era del mismo parecer (AHPS-PN, lib. 1805, fol. 124).

1651-V-15.

“En la ziad de seulla en quince días de el mes de Mayo de mill y seis^o y zinquenta y un a^s ante mi el presente s^{no} pu^{co} y t^s pareçio Joan ffaxardo alcalde del arte de pinttor v^{no} de esta dha ciudad en la collon de sant Pedro y dixo y declaro que el ha visto y examinado a ygnaçio de Yriarte v^{no} de estta dha zivdad en el arte de Pinttor de ymagineria y dorador de oro matte y le ha visto obrar en el dho arte de entallador encarnador y dorador del dho arte de pinttor de ymagineria y dorador de oro de mate y le ha Hecho todas las pregunttas y repregunttas a ello tocanttes y pertteneçientes y le Ha Hallado abil y suficiennte para todo ello y en todo ello y ansi como persona examinada y abilitada en el dho arte pueda tener en estta dha zivdad y en otras qualesquier parttes y lugares su tienda publica y tener y reseuir aprendiçes y offiçiales sin yncurrir por ello en pena alna por quanto es abil y suficiennte para exerçer el dho arte y juro a dios...” (AHPS-PN, lib. 1805, fol. 805).

1651-VII-24.

“En la ciudad de Seu^a en vte y quatro dias del mes de jullio de mill y se^s y sinq^{ta} y un años ante mi el Pres^{te} s^{no} p^{co} y t^{os} pareçio Juan faxardo alcalde del arte de pintor y v^o desta dha ciud^d en la collas^{on} de san Pedro y don Sebastian de llanos y baldes asimismo alcalde que dijo ser del dho arte y anbos de una conform^d dix^{on} y declararon que ellos an bisto y exsaminado a lorenzo bela vs^o desta dha ciud^d en el arte de pintor de ymaxineria a el olio y le an bisto obrar en el dho arte y le an hecho todas las preguntas y Repreguntas a el tocanttes y pertenesientes y le an Hallado abil y sufisiente para usar y exerser el dho arte de Pintor de ymaxineria a el olio por lo qual el dho lorenzo bela como persna exsaminada y abilitada en el dho arte a de poder tener en esta ciudad de Seu^a y sus arrabales y en otras qualesquier partes y lugares su tienda publica y tener y Resebir aprendizes y ofisiales...” No firma. (AHPS-PN, lib. 1806, fol. 392)

1651-VIII-7.

“En la ziad de Seu^a en siete días del mes de agosto de mill y ssos y sinquenta y un años ante mi el pre-

sente sno pco y testigos Pareçio Juan faxardo alcalde del arte de pintor y vs^o desta dha ciudad en la collasion de San Pedro y don Sebastian de llano y Baldes asimismo alcalde que dixo ser del dho arte y anbos de una conformidad dixerón y declararon que ellos an bisto y exsaminado a bernabe de ayala vs^o desta dha ciud en el arte de pintor de ymaxineria a el olio y le an bisto obrar en el dho arte y le an hecho todas las Preguntas y Repreguntas a ello tocanttes y pertenesientes y le an Hallado abil y sufisiente para usar y exerser el dho arte de Pintor de ymaxineria a el olio por lo qual el dho bernabe de ayala como perssona exsaminada y abilitada en el dho arte a de poder tener en esta ciudad de Seui^a y sus arrabales y en otras qualesq^r parte y lugares su tienda publica y tener y Resebir aprendises y ofisiales sin yncurrir en ello en Pena alguna por que es abil y sufisiente para exerser el dho arte //v^{to} y juraron... y lo firmaron de su ma^s en este Rex^o de que el dho bernabe de ayala pidio testimonio a mi el dho ss^{no} p^{co} e yo se lo di segⁿ que ante mi passo que es fho en la dha ciudad de Seui^a en el dho dia mes y año...” no firma (AHPS-PN, lib. 1806, fol. 517).

1651-IX-11.

“SEPan quantos esta carta uieren como yo Manuel de aguilan Maestro de dorador vs^o desta ziad de Seui^a de Seui^a [sic] en la collacion de San Lorenzo otorgo y conozco q doy carta de pago al sr D Pedro ximenez ençiso Marques de el cazar vs^o desta dha ziad de un mill y trecientos rreales de vellon q son por tantos en q yo me concerte con el dho sr marques por acauar de dorar el estofado y encarnado q faltaua por hacer en la capilla y entierro q tiene en la yglesia de el sr san Antonio de padua q primero lo enpezo a dorar Manuel Rodriguez los quales del delhos vnmil y trecientos Rs he rreciuido deel dho sr D. P^o Ximenez ençiso en contado de que me doy por pagado a mi uoluntad...” 11-IX. Testigos: Francisco Narbáez, en casa del señor marqués de Casal, y Lucas Sánchez, oficial de carpintero de lo prieto, en el barrio del duque, y también Juan Mateo y Juan Francisco, escribanos de Sevilla (AHPS-PN, lib. 1026, fol. 2645).

NOTAS

¹ Pese a la significativa influencia de la peste en la evolución demográfica de la ciudad y consecuentemente en otros aspectos del *status* de esta sociedad, son pocos los estudios monográficos que se ocupan de ello. La síntesis más completa es la de Carmona. Juan Ignacio CARMONA GARCÍA, *La peste en Sevilla*, Sevilla, Ayuntamiento, 2005. Una breve y completa visión de este episodio histórico es la de José CALVO POYATO, “Ocaso en Sevilla: la peste de 1649”, *Historia* 16, 261, 1998, pp. 38-45.

² Recogido de: J. de VILLALBA, *Epidemiología española o historia cronológica de las pestes, contagios, epidemias y epizootias que han acaecido en España desde la venida de los cartagineses hasta el año 1801*, Madrid, Impr. Mateo Repullés, 1802, t. I, p. 87. Recogió sus impresiones en un texto escrito en latín, que fue publicado en un recopilatorio que lleva por título *Tribunal medicum, magicum e politicum*, Leyden, Elsevier, 1658. Otro cronista, Diego Ignacio de Góngora, elevó la cifra a 300.000 personas. “Memoria de diferentes cosas”, en M. E. PERRY, *Gender and Disorder in Early Modern Seville*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1990.

- ³ Es la cita de J. VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, *Anales epidémicos. Reseña histórica de las enfermedades contagiosas en Sevilla desde la reconquista cristiana hasta de presente*, Sevilla, Imp. D. José María Geofrín, 1866, p. 131. Se habla de la lápida que los hermanos de la cofradía de san Sebastián colocaron en su ermita del Prado. En ella se da noticia de que en los 26 carneros abiertos en el Prado se enterraron 23.443 personas. Así lo cuenta el padre Aranda en su biografía del Venerable Contreras. Cit. en *Anales epidémicos*, pp. 130-131.
- ⁴ Algunos archivos parroquiales han aportado claros indicios de esta fractura demográfica. Véase: GARCÍA-BAQUERO LÓPEZ, G., *Estudio demográfico de la parroquia de San Martín de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1982.
- ⁵ El antequerano fray Francisco de Cabrera es el autor del primero de los textos y el licenciado utrerano Francisco Salado Garcés y Ribera, el del segundo. J. de VILLALBA, *Epidemiología española*, t. I, pp. 92 y 93.
- ⁶ UN CARTUJO DE AULA DEI y GÓMEZ, I. M, M. B., *Escritores cartujanos españoles*, Abadía de Montserrat, 1970, p. 142.
- ⁷ En nombre la de Corona fue Jerónimo del Pueyo Araziel, del Consejo de S. Majestad, en el Real de Castilla y gobernador de la Real Audiencia de Sevilla. El escribano Juan de Guevara escribió el documento. Ha sido publicado parcialmente en J. AGUADO DE LOS REYES, "La peste de 1649: las collaciones de Santa Cruz y San Roque", *Archivo Hispalense*, 219, 1989, pp. 45-56.
- ⁸ Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Sección de Protocolos Notariales (en adelante: AHPS-PN.) 3677, fol. 259v°
- ⁹ Idem, 260r.
- ¹⁰ Idem, 260v°
- ¹¹ En las "casas en que uiue jorje de quadros murieron Ju° de zurbaran y un criado suyo y una hija donsella y por todos siete persas." Idem, fol. 260v°.
- ¹² Idem, fol. 273v° Entre ambas collaciones 2129 muertos.
- ¹³ Idem, fol. 265r.
- ¹⁴ Idem, fol. 267v°
- ¹⁵ Idem, fols. 269r-271r.
- ¹⁶ Algunos otros estudios parciales ayudan a paliar esta falta. Se conocen las cifras dadas en relación con la parroquia de San Martín, que, según los libros sacramentales ascendió a 300 adultos muertos. GARCÍA-BAQUERO LÓPEZ, G., *Estudio demográfico*, op. cit., p. 212. Cfr. J. J. HERNÁNDEZ PALOMO, coord., *Enfermedad y muerte en América y Andalucía, siglos XVI-XX*, Sevilla, CSIC/EEHA, 2004, p. 93.
- ¹⁷ J. AGUADO DE LOS REYES, J., "La peste de 1649..." pp. 45-56.
- ¹⁸ Abunda en la documentación alusiones a este perjuicio. Valga el caso de Francisco Lineta, que se lamentaba todavía en el verano de 1651 de que algunas de las ocho tiendas que había heredado de su suegro en la calle Francos, estaban vacías aún "por falta de jente y comercio". AHPS-PN, lib. 1806, fol. 459.
- ¹⁹ En el "Jardín de ualerio murio salvador gil pinttor y una mugr n^{da} d^a tomasina". Idem, 271r.
- ²⁰ En algún caso, lo que la nueva psiquiatría denomina *estrés postraumático*, el sufrimiento en situaciones catastróficas, de consecuencias ilimitadas. M. GÓMEZ SANCHO, *La pérdida de un ser querido. El duelo y el luto*, Madrid, Arán, 2007, 2ª ed., p. 226.
- ²¹ Sobre los aparejos, veáanse los análisis de Adelina ILLÁN GUTIÉRREZ, Rafael ROMERO ASENJO y A. SÁENZ DE TEJADA, "Características de las preparaciones sevillanas en pintura de caballete entre 1600 y 1700: Implicaciones en el campo de la restauración y de la historia del arte", *Actas del II Congreso GEHC. Investigación en Conservación y Restauración*, Grupo Español. International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, s. p. Url: http://www.ge-iic.com/index.php?option=com_content&task=view&id=40&Itemid=40 (consultado el 30 de mayo de 2009).
- ²² "Yten declaro que le estoy aciendo diesiseis liencos de pintura de la ystoria de la sagrada escritura a seustian de Velasco a setenta y quatro reales cada uno con uastidores." 1801, fol. 566r.
- ²³ AHPS-PN, lib. 1801, fols. 533v°
- ²⁴ Idem.
- ²⁵ AHPS-PN, lib. 1801, fols. 568r-v.
- ²⁶ Caro, hijo de Francisco López Caro, tenía entonces 25 años. Había nacido, por tanto, en 1624. Idem, 568v° Es el mismo al que Palomino dedica una biografía. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, Impr. Sancha, 1797, p. 537.
- ²⁷ Si consideramos que es el mismo Diego de Acedo que aparece trabajando en la parroquial de san Dionisio de Jerez, pintando el retablo mayor, en 1599. C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*, Sevilla, Tipografía Rodríguez, Giménez y Compañía, 1932, p. 169.
- ²⁸ Duncan T. KINKEAD, *Pintores y doradores en Sevilla, 1650-1699. Documentos. Compilado y redactado por...*, Bloomington, Indiana, 2006, p. 78.
- ²⁹ Kinkead había publicado la carta de pago fechada en marzo de 1657. Otro pago ha podido ser localizado en Protocolos, relativos a la hechura de dos profetas y otros aderezos del monumento: "la hechura y recaudos de dos Profetas que se hisieron y pintaron al temple y otros aderezos que se hisieron para el monumento de la dha Ygleçia" AHPS-PN, lib. 1815, fol. 419.
- ³⁰ AHPS-PN, lib. 11853, fols. 1080-1082; 13-XI-1651.
- ³¹ Idem, fol. 1080 r/v.
- ³² Se llamaba Antonio Martínez y era oriundo de Utrera. AHPS-PN, lib. 11853, fol. 47; 1651. Para otro estudio queda el análisis de esta casuística.
- ³³ Fernando QUILES, "Resurrección de una escuela. La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 12, 2006, pp. 57-70.
- ³⁴ "Contra lo que generalmente se ha venido admitiendo el fondo de la depresión del XVII, en lo que se refiere al comercio indiano, parece que hay que situarlo en la década de los años cincuenta. En dicho decenio culminaría un proceso de deterioro que, tal vez, se inició a comienzos de siglo, se aceleró en los años veinte y logra la sima justo en los años centrales de la centuria." L. GARCÍA FUENTES, "En torno a la reactivación del comercio indiano en tiempos de Carlos II", *Anuario de estudios americanos*, 36, 1979, p. 251.
- ³⁵ José GESTOSO Y PÉREZ, *Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, Andalucía Moderna, 1908, t. III, p. 309; D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 134.
- ³⁶ D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 82.
- ³⁷ D. T. KINKEAD, "Nuevos datos sobre los pintores Sebastián de Llanos y Valdés e Ignacio de Iriarte", *Archivo Hispalense*, 191, 1979, p. 192.
- ³⁸ D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 493.
- ³⁹ Ibidem, p. 204.
- ⁴⁰ Ibidem, p. 195.
- ⁴¹ Ibidem, p. 73.
- ⁴² D. T. KINKEAD, "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with the New World in the Second Half of the Seventeenth Century", *Art Bulletin*, LXVI, 1984, p. 304.
- ⁴³ Ibidem, p. 400.

- ⁴⁴ Ibidem, pp. 141-142.
- ⁴⁵ Ibidem, p. 18.
- ⁴⁶ D. T. KINKEAD, “Nuevos datos sobre los pintores”, p. 192.
- ⁴⁷ D. T. KINKEAD, “Juan de Luzón”, p. 306; IDEM, “Juan López Carrasco, discípulo de Murillo (documentos nuevos)”, *Archivo Hispalense*, 220, 1989, p. 324.
- ⁴⁸ AHPS-PN, lib. 1803, fol. 410.
- ⁴⁹ AHPS-PN, lib. 1805, fol. 124.
- ⁵⁰ AHPS-PN, lib. 1806, fol. 392.
- ⁵¹ AHPS-PN, lib. 1806, fol. 517.
- ⁵² AHPS-PN, lib. 1806, fol. 517.
- ⁵³ AHPS-PN, lib. 1805, fol. 805.
- ⁵⁴ F. QUILES, “Resurrección de una escuela...”.
- ⁵⁵ Uno se compromete en instruir a Pedro de los Reyes y el otro a Miguel Sánchez. D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, pp. 204 y 399-400, respectivamente.
- ⁵⁶ J. GESTOSO Y PEREZ, *Ensayo de un diccionario*, II, 1900, p. 8; D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 475.
- ⁵⁷ D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 503, GESTOSO, *Ensayo*, II, p. 105, Archivo Histórico Municipal de Sevilla, Escribanías de cabildo, siglo XVII, tomo 28, pintores, 36.
- ⁵⁸ C. LÓPEZ MARTÍNEZ, *Valdés Leal y sus discípulos*, Sevilla, 1907, p. 15; KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 529.
- ⁵⁹ G de ALCALÁ YÁÑEZ Y RIVERA, *El donado hablador, vida y aventuras de Alonso mozo de muchos años*, Madrid, Impr. Ruiz, 1804, II, pp. 190-191.
- ⁶⁰ D. T. KINKEAD, *Pintores*, p. 155.
- ⁶¹ Ibidem, p. 439.
- ⁶² Ibidem,
- ⁶³ A este ensalzamiento del arte de la pintura dedica muchas páginas, empezando por el II, titulado “Del origen y antigüedad de la pintura, y su primera invención”. El libro fue impreso por Simón Faxardo, en Sevilla, en 1649. Véase la edición crítica de Bassegoda i Hugas, editada por Cátedra en 2001.
- ⁶⁴ Recogida en gran parte por Julián Gállego, en *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial, 1995.
- ⁶⁵ El poder fue publicado por Kinkead en *Pintores y doradores*, pp. 629-630.
- ⁶⁶ A la recepción de los bienes de su esposa manifestó que “estando residiendo en la uilla de madrid puede auer dos meses...” AHPS-PN, lib. 3682, fol. 223.
- ⁶⁷ Se trata de la Academia de creada en 1603. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ “La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 48, 1982, pp. 281-290.
- ⁶⁸ Angulo publica el viaje del maestro en el verano de 1651. Diego ANGULO, “Murillo en Marchena. El retablo de San Agustín de Sevilla. Las copias de los cuadros de la Caridad”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXLIX, 1961, pp. 25-35; Diego ANGULO, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, I, Madrid, Espasa Calpe, 1981, 149.
- ⁶⁹ Ha reparado en este “deslizamiento”, que se produce a lo largo del primer tercio del siglo, Antonio URQUÍZAR HERRERA, *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*, Madrid, Marcial Pons, 2007, p. 151
- ⁷⁰ Un hecho al que no fue ajeno su cuñado, José de Veitia y Linaje. Jonathan BROWN, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, Nerea, 1990, p. 160.
- ⁷¹ Hay indicios del proceso de enriquecimiento de este personaje en la Carrera de Indias. Se sabe que en 1624 había registrado en la Casa de Contratación nueve mil ducados provenientes de Nueva España (L. GARCÍA FUENTES, *Los peruleros y el comercio de Sevilla con las Indias, 1580-1630*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, p. 234). En la década siguiente se incorporaría a la junta de mercaderes celebrada para aprestar una armada de veinte mil toneladas La junta estuvo presidida por Bartolomé Morquecho e integrada, entre otros, por Andrián de Legaso, Juan de la Fuente Almonte, Francisco de Conique, Antonio Lorenzo de Andrade y Francisco Nicolás, estos últimos capitanes (Antonio DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Orto y ocase de Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 2003, p. 178).
- ⁷² C. G. VILLACAMPA, *El Convento de San Antonio de Padua de Sevilla (Estudio histórico)*, Sevilla, Impr. San Antonio, 1935.
- ⁷³ AHPS-PN, lib. 1026, fol. 2645.
- ⁷⁴ El precio de su trabajo permite hacer esta conjetura: “Yten se pagaron trecientos y dies y siete Rs a var^{me} esteuan morillo m^{to} Pintor q se le restaua deuiendo de los mill y trecientos en que se conserto lo que pinto para el dho retablo de que dio rezibo en doce de ag^{to} de mill y seis^o y cinquenta y vn a^o.” AHPS-PN, lib. 1807, fol. 629r. En 1646, cuando el mismo patrono dona un Crucifijo a la capilla, se alude al nuevo altar. Pediría entonces que “a costa mis vienes se dore y pinte el retablo de mi capilla que tengo en el dho conuento de s ant^o de padua desta cividad que en ella se ponga un quadro grande de un ssto Crusifijo que tengo en mi cassa”. AHPS-PN, lib. 1805, fol. 11v^o
- ⁷⁵ El cuadro sería colocado en su lugar el 30 de noviembre de 1650. Diego ANGULO, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, p. 149.
- ⁷⁶ Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1800, III, p. 49; Peter CHERRY, *Arte y naturaleza. El Bodegón Español en el Siglo de Oro*, Madrid, FAHAH, 1999, p. 544; Fernando QUILES, “En los cimientos de la Iglesia sevillana: Fernando III, rey y santo”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 75-76, 1999, pp. 203-207; A. WÜNDER, “Murillo and the canonisation case of San Fernando, 1649-52”, *The Burlington Magazine*, 2001, pp. 675.
- ⁷⁷ Esas palabras quedan insertas en las actas capitulares de 19 de abril de 1655; y poco después, el 25 de agosto, en relación con los cuadros de san Isidoro y san Leandro. Era la manera como Juan de Federigui, arcediano de Carmona, celebraba la participación del maestro en las obras de la sala capitular. D. ANGULO, *Murillo*, II, p. 258 y D. T. KINKEAD, *Pintores y doradores*, p. 359.
- ⁷⁸ ANGULO, *Murillo*, I, p. 149.
- ⁷⁹ AHPS-PN, lib. 1803, fols. 651-652.
- ⁸⁰ AHPS-PN, lib. 12916, fols. 1489-1490.