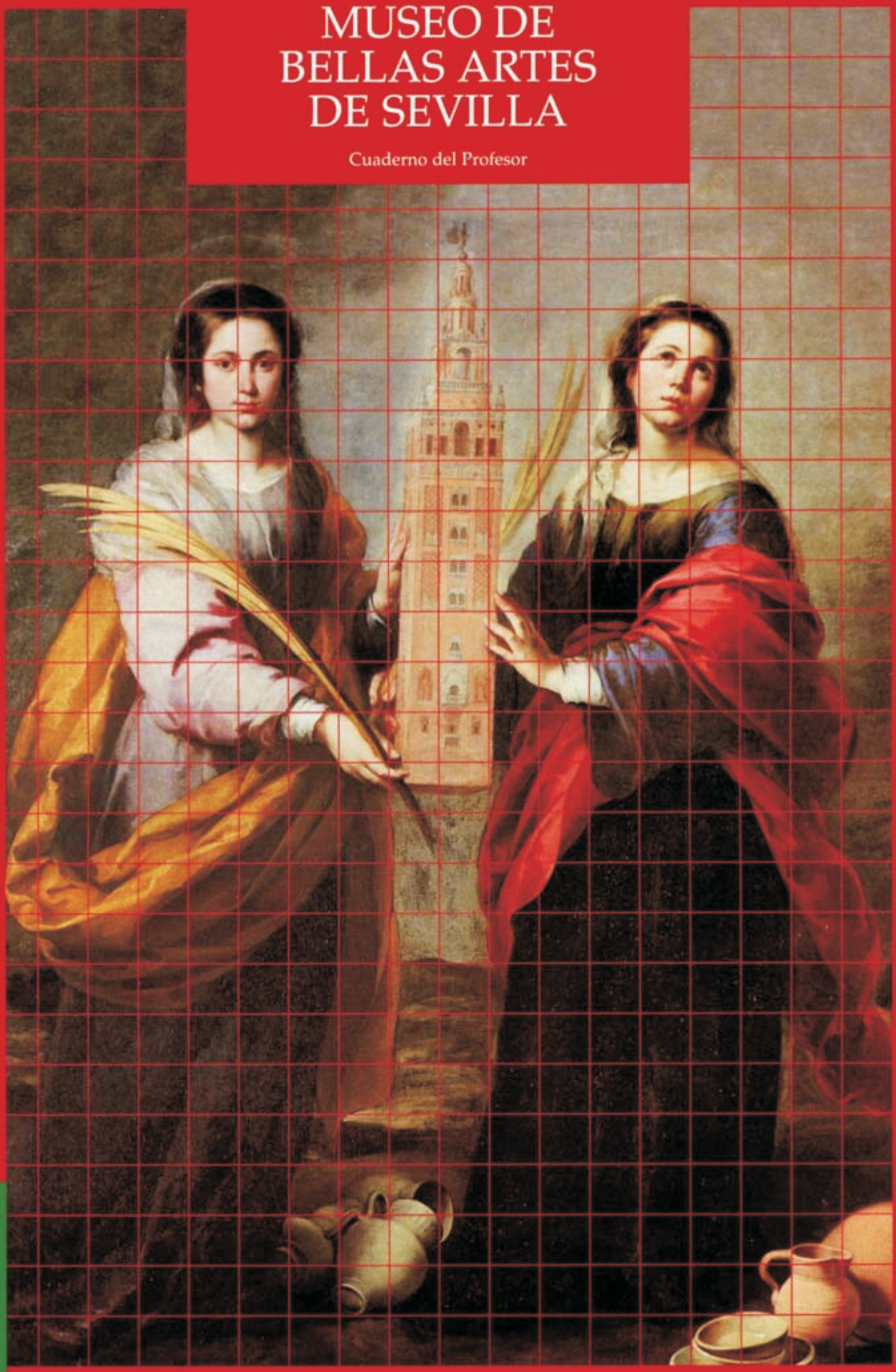
MUSEO DE BELLAS ARTES DE SEVILLA

Cuaderno del Profesor



JUNTA DE ANDALUCIA

IMPORTANTE:

Recientemente se han remodelado las salas del museo modificándose la ubicación de algunas obras, principalmente en la planta baja.

Este material sigue la ordenación anterior por lo que aconsejamos consultar el folleto o visitar el museo previamente.

Ficha Técnica:

Edita: Junta de Andalucía. Consejería de Educación y Ciencia. Consejería de Cultura.

Autores: Juan Luis Ravé Prieto.
José Juan Fernández Caro.
Pedro José Respaldiza Lama.

Diseño didáctico: Gabinete Pedagógico de Bellas Artes.

Dibujos: Francisco Salado Fernández.

Fotografías: Archivo Fotográfico del Museo de Bellas Artes. Sevilla.

I.S.B.N.: 84-87826-57-1

Depósito Legal: SE-1.225-2000

Imprime: Pinelo Talleres Gráficos. Camas-Sevilla.

INDICE

INTRODUCCIÓN 3

I. EL MATERIAL DIDÁCTICO 4

II. LA CONEXIÓN CON LA PROGRAMACIÓN ESCOLAR 5

III. ORIENTACIONES METODOLÓGICAS 6

IV. RELACIÓN DE FINALIDADES Y ACTIVIDADES DISEÑADAS O SUGERIDAS 7

V. EL MUSEO DE BELLAS ARTES 10

VI. LA PINTURA BARROCA SEVILLANA 12
- 1. La Pintura Barroca y la mentalidad de sus clientes 12
- 2. Los temas de la Pintura sevillana 12
- 3. Función didáctica de la pintura 13
- 4. El escaso margen de libertad del artista barroco 14
- 5. El pintor: un artesano sometido a la estructura gremial 15
- 6. La consideración social del pintor 16
- 7. El trabajo en el taller del pintor 16

VII. LA ESCUELA SEVILLANA 17
- 1. La formación de la escuela sevillana 17
- 2. Zurbarán 18
  - 2.1. Zurbarán y el tenebrismo 18
  - 2.2. El pintor de las órdenes monásticas 18
- 3. Murillo 19
  - 3.1. La formación de su estilo 19
  - 3.2. El Retablo Mayor de Capuchinos 20
  - 3.3. Sus obras finales 20
- 4. Valdés Leal 22

VIII. SELECCIÓN DE TEXTOS 23

IX. ANEXOS 33

X. BIBLIOGRAFÍA 40

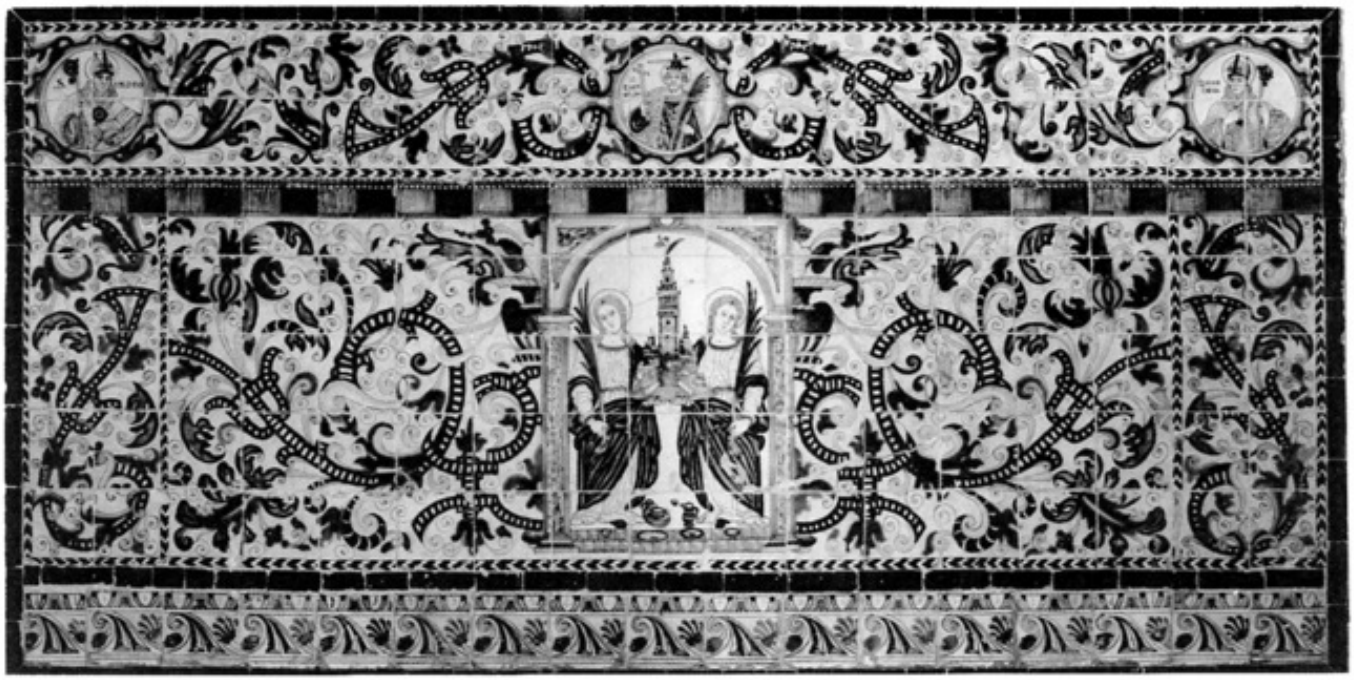
INTRODUCCIÓN

Actualmente la utilización del Patrimonio Histórico como recurso didáctico resulta imprescindible en el aprendizaje de las Ciencias Sociales. Al mismo tiempo, se hacen necesarios unos instrumentos auxiliares, unos materiales didácticos, que permitan el acercamiento y la comprensión de realidades históricas muy alejadas de la mentalidad y de la cultura del alumnado de finales del siglo XX.

Si además consideramos que en cualquier museo las obras de arte y testimonios históricos se hallan desligados de la función y del lugar para el que fueron realizados, gran parte del esfuerzo educativo consistirá por tanto en tratar de restituir parte del contexto histórico que las produjo.

En general, la experiencia nos muestra que la labor del profesor es irremplazable en cuanto que es el único que puede integrar dicha visita en el momento más adecuado de la programación y conocer perfectamente las características del grupo, sus deficiencias, gustos y apetencias.

Con el propósito de colaborar con el profesorado, nunca de sustituirlo en esta compleja tarea educativa, ofrecemos este nuevo material didáctico que se adapta a la actual distribución del Museo y, como es habitual en las publicaciones del Gabinete, es suficientemente abierto para que cada profesor seleccione lo más adecuado a sus alumnos y a la propia dinámica del trabajo en clase.



Frontal azulejos S. XVI.

I. EL MATERIAL DIDÁCTICO

Este nuevo material didáctico se compone de bloques independientes: Itinerario, Cuaderno del Profesor y Cuaderno del Alumno.

A. **El Cuaderno del Profesor** sigue el esquema clásico del Gabinete. La primera parte está dedicada a las Orientaciones Metodológicas y recomendaciones de uso para encuadrar este material dentro de unas coordenadas didácticas y procurar definir estrategias y finalidades a seguir en el Museo.

La segunda parte está dedicada a completar la información sobre el contenido más significativo del Museo a partir de una aproximación a la pintura barroca sevillana con una visión actualizada de los factores que hicieron posible el florecimiento de nuestra escuela. Igualmente se procura un acercamiento a la sociedad que demandaba estos cuadros, como condicionaba su temática, procurando en fin contextualizar la visita y en ningún caso se ha pretendido hacer una descripción minuciosa de cuadros, esculturas y autores.

La tercera parte recoge una serie de textos, documentos, fichas de trabajo y material gráfico que permitirá al profesor diseñar su propia estrategia didáctica sobre el Museo y, en todo caso, completar la información sobre el taller, las técnicas y las ideas con que se movían nuestros artistas.

Es por tanto una parte especialmente indicada para los cursos superiores de la enseñanza media y para los grupos que habitualmente utilicen una metodología de tipo investigativo.

B. **El Itinerario-Guía** contiene la información suministrada por el propio museo: textos de sala, autor y obras que se encuentran en cada zona expositiva. Se entregan completos y ordenados, sala por sala, para que el profesor tenga previamente a la visita la información escrita que se expone en el Museo.

C. **El Cuaderno del Alumno** está concebido para ser utilizado de forma inmediata y autosuficiente por éste, sin embargo, es conveniente diseñar la visita dentro de un proceso en el que se distingan tres fases:

1. Actividades previas a la visita

En la primera fase el profesor, conforme a los objetivos que se proponga, seleccionará algunas actividades que ayuden a contextualizar obras y conectar su contenido con la propia programación escolar.

Al mismo tiempo se procurará fomentar el respeto reverencial al patrimonio histórico. Hacer ver que las piezas expuestas no pueden ser tratadas como cualquier objeto de nuestra casa, pues su delicada estructura (telas, maderas) han sobrevivido casi milagrosamente después de varios siglos de deterioro.

2. Actividades durante la visita

Se centran en una serie de fichas autónomas que el profesor puede seleccionar reduciendo o ampliando su número.

Estas fichas se conciben básicamente como guía de observación. En ellas se aporta una pequeña fotografía o dibujo que tiene como finalidad la identificación del objeto a analizar y no su sustitución; breves notas informativas; pautas de observación y cuestiones para reforzar la observación y el aprendizaje, nunca con carácter evaluador.

3. Actividades posteriores a la visita

Deberán plantear una puesta en común sobre las actividades realizadas en el Museo, incluso reutilizando algunas de las fichas cumplimentadas entonces, procurando hacer síntesis comparativas y comprensivas. Es el momento de realizar las actividades lúdicas que se exponen en el cuaderno del alumno. También deberá plantearse algún debate sobre la conservación del Patrimonio Histórico tanto de los Bienes Muebles como del propio edificio.

II. LA CONEXIÓN CON LA PROGRAMACIÓN ESCOLAR

Las posibilidades didácticas del Museo están en relación con la riqueza de su contenido. Prácticamente en todos los niveles educativos no universitarios se programan contenidos, procedimientos y actitudes que pueden ser ilustrados y consolidados con la visita al Museo.

En buena lógica los niveles educativos superiores están en mejores condiciones de obtener un aprendizaje significativo y por otra parte, en los niveles inferiores la selección de centros de interés es más limitada.

En efecto, dentro de los nuevos diseños curriculares de la Enseñanza Primaria aparece el tema transversal del aprecio del Patrimonio Cultural y la iniciación al conocimiento del medio natural, social y cultural, además de la aproximación a los lenguajes y expresiones plásticas.

En estos ciclos la visita deberá plantearse con unos objetivos (finalidades) muy generales y unos materiales didácticos específicamente diseñados para este nivel. Igualmente deberá plantearse con una dinámica especialmente lúdica y atractiva procurando no condicionar futuras visitas, en cursos superiores, con el síndrome de «esto lo he.visto ya», «esto lo conozco».

En la Enseñanza Secundaria Obligatoria se encuadran los contenidos del museo dentro del Área de Ciencias Sociales, y más específicamente en la enseñanza de la Historia, sobre todo en lo referente a los contenidos de la cultura y el arte barroco y a las manifestaciones artísticas y culturales del s. XIX. Los temas transversales propios de la Cultura Andaluza, la defensa y valoración del Patrimonio Histórico y los rasgos de identificación social y cultural tienen su plasmación más exquisita en los fondos de este museo; lógicamente será el profesor el vehículo para orientar la visita a estos contenidos específicos.

En el segundo ciclo de la Enseñanza Secundaria Obligatoria, el Patrimonio Cultural Andaluz tiene la consideración de asignatura reglada optativa, por lo que lógicamente el desarrollo de la actividad puede ser más amplio y completado con las sugerencias incluidas en el cuaderno del profesor.

Igualmente resulta indicada la visita encuadrándola dentro de la enseñanza de las artes plásticas, tanto en lo que se refiere a la discriminación, conocimiento y aprecio de las distintas técnicas, su función histórica, como en cuanto al papel que las colecciones de arte cumplen en la educación estética del alumnado.

En los nuevos bachilleratos de Ciencias Sociales y de Arte se plantea la enseñanza específica de la Historia del Arte y dada la valoración de la escuela andaluza de pintura y escultura en el contexto nacional e internacional, la visita al Museo resulta imprescindible y es especialmente apropiada para conocer la escuela sevillana y su continuidad desde la Edad Media hasta el siglo XX.

También es posible, en nuestro museo, un acercamiento a alguna de las escuelas más importantes de Europa y de España e ilustrar la relación que mantuvieron con Andalucía especialmente durante el Gótico (Levante, Flandes, Italia), el Renacimiento y el Barroco (Flandes, Italia, Madrid, etc.).

Con relación a otras enseñanzas establecidas en los nuevos bachilleratos, la visita al museo se puede orientar como ilustración de la Historia total, tal como están definidas actualmente la enseñanza de Historia e Historia del mundo contemporáneo. Intentando extraer la información global que los cuadros y esculturas nos pueden ofrecer como inestimables documentos plásticos acerca de aspectos tales como vida cotidiana, ideología, sociedad, religión, cultura, costumbres, vestidos, música...

Esperamos que la información recogida en los anexos permitan al profesor seleccionar los instrumentos adecuados a esta nueva orientación (esquemas de análisis, documentos...).

Igualmente, para las enseñanzas de las técnicas de expresión gráfico-plástica, la visita se puede integrar en la línea de constatar las técnicas de la expresión plástica histórica (cerámica, escultura, pintura de caballete, yeserías, pintura mural, ...), así como en las formas actuales de integrar el patrimonio histórico dentro de las técnicas más actuales de exposición, tanto en el aspecto conceptual (museología) como puramente expositivo (museografía).

III. ORIENTACIONES METODOLÓGICAS

Como en otras publicaciones del Gabinete Pedagógico de Bellas Artes, este material didáctico sigue una metodología activa compatible con un aprendizaje investigativo, gracias a las numerosas sugerencias didácticas y al amplio anexo de información, textos y gráficos que contiene el Cuaderno del Profesor.

En el material del alumno, partimos de una ajustada selección de centros de interés estrechamente ligados a una serie de actividades significativas (unas 15) que, progresivamente, van introduciendo al alumnado en el conocimiento y la valoración de los rasgos específicos de la escuela sevillana de Pintura y Escultura. El profesor podrá adaptar ese núcleo básico a las necesidades concretas de su grupo, completándolo con los anexos citados.

Dada la excepcional calidad de los fondos del Museo y la continuidad del arte sevillano desde la Edad Media hasta el siglo XX, además del interés de sus artistas en el contexto de la Península, podemos caer en la tentación de querer aprovechar exhaustivamente la riqueza patrimonial y educativa que encierra nuestro Museo. Sin embargo la experiencia nos aconseja no realizar más de 5 o 6 actividades durante la visita (el Cuaderno del alumno consta de 13 fichas), por lo que se recomienda una selección muy meditada o dividir a los alumnos en grupos que realicen distintas fichas que podrán ser contrastadas en la puesta en común. Lo ideal sería dividir la actividad en dos o tres sesiones, procurando secuenciarlas en los momentos precisos que la programación de ciencias sociales demande.

Por ello, la selección debe hacerse teniendo en cuenta tanto los objetivos como la secuencia del curriculum que se pretenda atender. Lógicamente si elegimos más actividades de las sugeridas en nuestro material o diseñadas «ex novo» por el profesor, deberemos hacer una selección aún más restrictiva de las fichas contenidas en el material del alumno.

Por otra parte no deberíamos olvidar tampoco, a lo largo de la visita y en todo el proceso de preparación, las posibilidades didácticas que el propio edificio del museo ofrece como documento histórico y como genuino contenedor de obras de arte desde su fundación.

En efecto, en este Museo-convento podemos restablecer el diálogo complementario que existía entre pintura y arquitectura, que si bien no se mantiene exactamente como se concibió, sí es el más adecuado a la contemplación de una obra de temática esencialmente religiosa. Pocos Museos pueden establecer esa comunicación entre continente y contenido y esta circunstancia se debe convertir en un aliado más del profesor en su intento de aproximarse a períodos tan alejados de la mentalidad del alumno como el Barroco.

IV. RELACIÓN DE FINALIDADES Y ACTIVIDADES DISEÑADAS O SUGERIDAS.

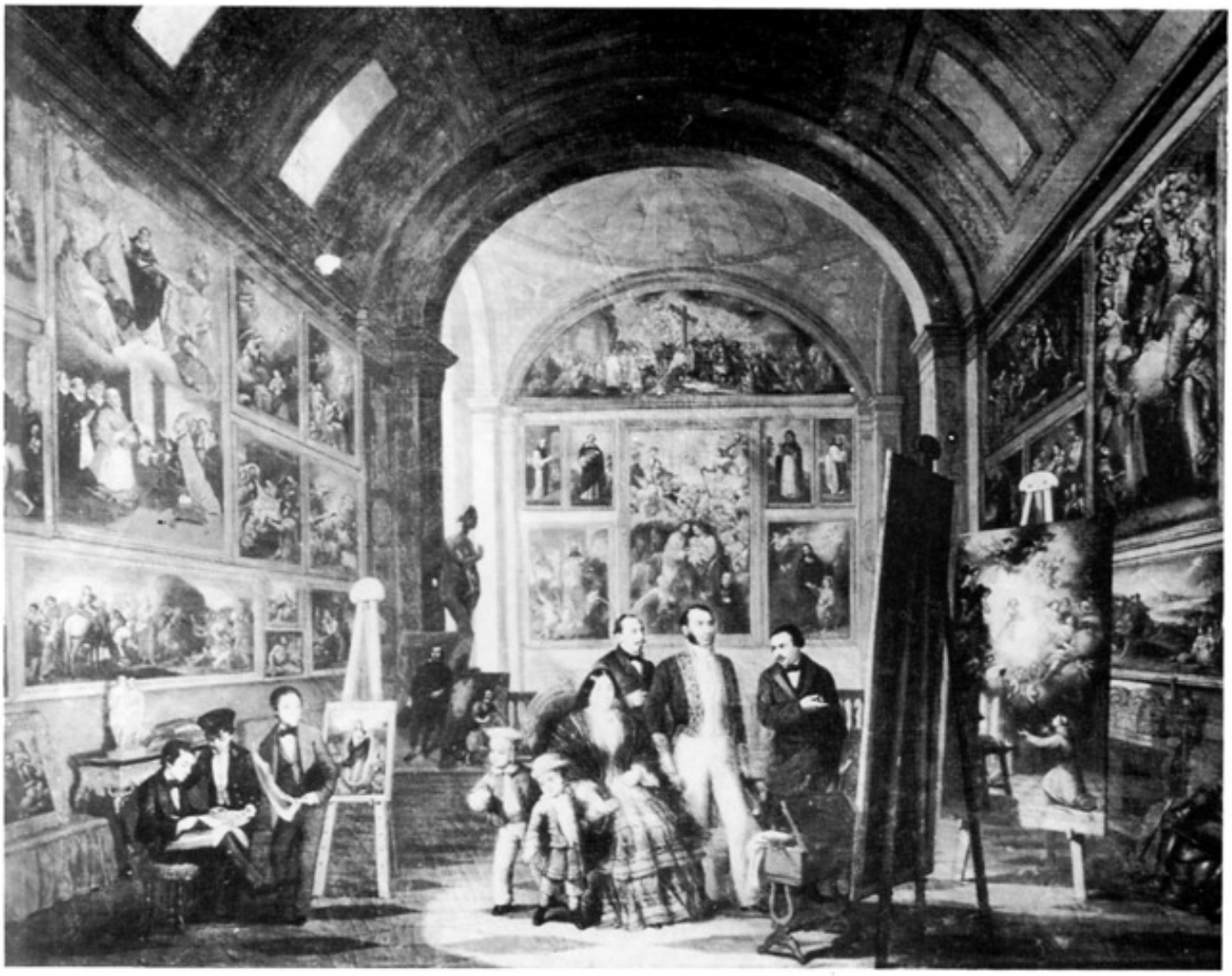
Finalidades Generales

– Aproximación a las expresiones plásticas de los períodos históricos que han resultado más decisivos en la conformación de la cultura andaluza (medieval, barroco, siglo XIX y XX).

– Propiciar la defensa y preservación del Patrimonio Histórico Andaluz, tanto de los bienes custodiados en los museos como los que se encuentran bajo otro tipo de jurisdicción.

– Promover la comprensión de otras culturas históricas o contemporáneas.

– Valorar las creaciones plásticas como expresiones esenciales del ser humano.



El Museo de Bellas Artes en el Siglo XIX.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS	CUADERNO ACTIVIDADES 12-16 AÑOS	ACTIVIDADES SUGERIDAS BACHILLERATO
	ANTES	
1. Conocer algunos aspectos del oficio y del gremio de pintor barroco	Cuaderno alumno 12-16 (actividades previas) - Comentarios de texto 1 y 2	
2. Situar espacial y temporalmente el edificio del Museo		Plano de Olavide (Cuaderno Profesor) Plano de la Sevilla actual
3. Afianzar conceptos básicos de la Historia de la Cultura: Renacimiento- Barroco		Manuales y libros de textos
4. Comprender algunos rasgos ideológicos de la mentalidad y de las sociedades históricas, especialmente la barroca.		Textos del Cuaderno del Profesor
	DURANTE	
1. Aproximación a las creaciones artísticas de la escuela sevillana medieval	Ficha 1 (Cristo Varón de Dolores de P. Millán) Ficha 2 (S. Cristóbal de Juan Sánchez de Castro)	Completar con el estudio de Mercadante de Bretaña y con el resto de las obras sevillanas expuestas en la sala.
2. Comprender el arte medieval como reflejo de una sociedad jerarquizada	Escultura y pintura como reflejo de la sociedad	Contrastar con las obras medievales del resto de la Península (sala anterior)
3. Apreciar las aportaciones del Gótico		
4. Valorar las aportaciones del arte del Renacimiento en las obras locales e importadas	Ficha 3 (Anunciación de Alejo Fernández). Perspectiva, clasicismo arquitectónico. Ficha 4 (Escultura de S. Jerónimo de Torrigiano) Carácter tridimensional, objetivismo. Maestría técnica de los grandes autores del Renacimiento italiano.	Analizar obras importadas alemanas: Lucas Cranach; flamencas: Tríptico de Frans Franchen, Martín de Vos); franco flamenco: Roque Balduque; escuela sevillana: Morales, Luis de Vargas, Roque Balduque.
5. Comprender los factores emotivos y devocionales que inspiran la escultura sevillana barroca	Ficha 5. (S. Ramón Nonato de Juan de Mesa). Monumentalidad, policromía, expresividad, dramatismo)	Completar con el estudio del resto de las obras de Montañés y Mesa del Museo
6. Valorar la importancia de Roelas en el inicio del Siglo de Oro de la Pintura Sevillana	Ficha 6. (Martirio de S. Andrés). Naturalismo, colores cálidos y naturales, personajes de la calle, elementos anecdóticos.	Comparar la obra de Roelas (S. Andrés) con la de Alonso Vázquez (S. Hermenegildo) representantes de las dos corrientes opuestas que conviven: idealismo-naturalismo
7. Valorar la importancia de Zurbarán en el contexto de la pintura barroca española y europea	Apoteosis de Sto. Tomás de Aquino (Zurbarán)	

8. Apreciar las características del Barroco pleno	Sto. Tomás de Villanueva de Murillo. (Estudio del natural, composición diagonal, iluminación efectista, personajes populares	Comparar las obras de la primera generación Barroca y la segunda: Apoteosis de St. Tomás (Zurbarán) y la Aparición de la Virgen (Murillo).
9. Reconocer las mismas características en otros autores	Tentaciones de S. Jerónimo de Valdés Leal	Reconocer los rasgos del barroco internacional en Ribera,Van Lind y Cornelis de Vos
10. Identificar la ideología religiosa contrarreformista como factor de las artes plásticas	Cristo de Zurbarán	Estudios del conjunto alegórico de las virtudes cartujanas: Silencio (Urbano II y San Bruno), Abstinencia (El Milagro del Sto. Voto) y Oración (La Virgen de las Cuevas).
11. Relacionar las distintas Artes Plásticas como característica fundamental del Barroco Sevillano		Interrelación entre pintura y escultura. San Bruno (Montañés) S. Bruno (Zurbarán)
12. Comprender las relaciones existentes entre urbanismo, fiesta y barroco	Máscara en honor de Fernando VI y Bárbara de Braganza (Domingo Martínez)	- Analizar la serie de conjuntos - Estudiar la continuidad de estilo de los pintores sevillanos del siglo XVIII
13. Aproximación a los nuevos temas de la pintura	El retrato romántico de D. Carlos de Pomar (Esquivel)	Analizar la pintura de Historia, de paisaje, costumbrista y el retrato oficial de la misma sala
14. Conocer la pintura costumbrista -realista y la técnica pictórica contemporánea	Las Cigarreras (Gonzalo de Bilbao)	Comparar las obras académicas y las innovadoras
15. Comprender la nueva función del Arte y el nuevo concepto de cuadro en el siglo XX	Sevilla en Fiestas (Gustavo Bacarisas)	Hacer un inventario de elementos tradicionales del arte sevillano

DESPUES

1. Ordenar y sintetizar los datos y conocimientos adquiridos		Puesta en común a partir de las actividades realizadas en el Museo
2. Reforzar las actividades de respeto y valoración del Patrimonio Histórico	Comentarios de texto sobre el expolio (Demetrio de los Ríos y Gonzalo Bilbao)	Debate sobre la procedencia de aumentar el número de los Museos y de la protección de los Bienes Artísticos de tipo mueble
3. Comprender el interés de las Artes Plásticas como documento histórico	La Vida Cotidiana en la Sevilla del S. XVII a través de la pintura	La Vida Cotidiana en la Sevilla del s. XVII a través de la pintura del Museo (Ficha Cuaderno del Profesor. Anexo)
4. Valorar las mal llamadas Artes Decorativas	Recreación plástica a partir de los motivos cerámicos del Museo	

V. EL MUSEO DE BELLAS ARTES

El Museo de Bellas Artes de Sevilla, instalado en el antiguo convento de la Merced Calzada, permite una visión singular y bastante completa del siglo de oro sevillano. Al recorrer sus salas nos podemos aproximar a la historia y el arte de la ciudad a través de una de las mejores colecciones pictóricas que existen en nuestro país, seguir paso a paso la evolución de la escuela de la pintura sevillana y establecer, o recomponer la estrecha relación que existía entre estos lienzos y esculturas, fundamentalmente religiosos, y los edificios que los contenían: conventos e iglesias semejantes al edificio del museo.

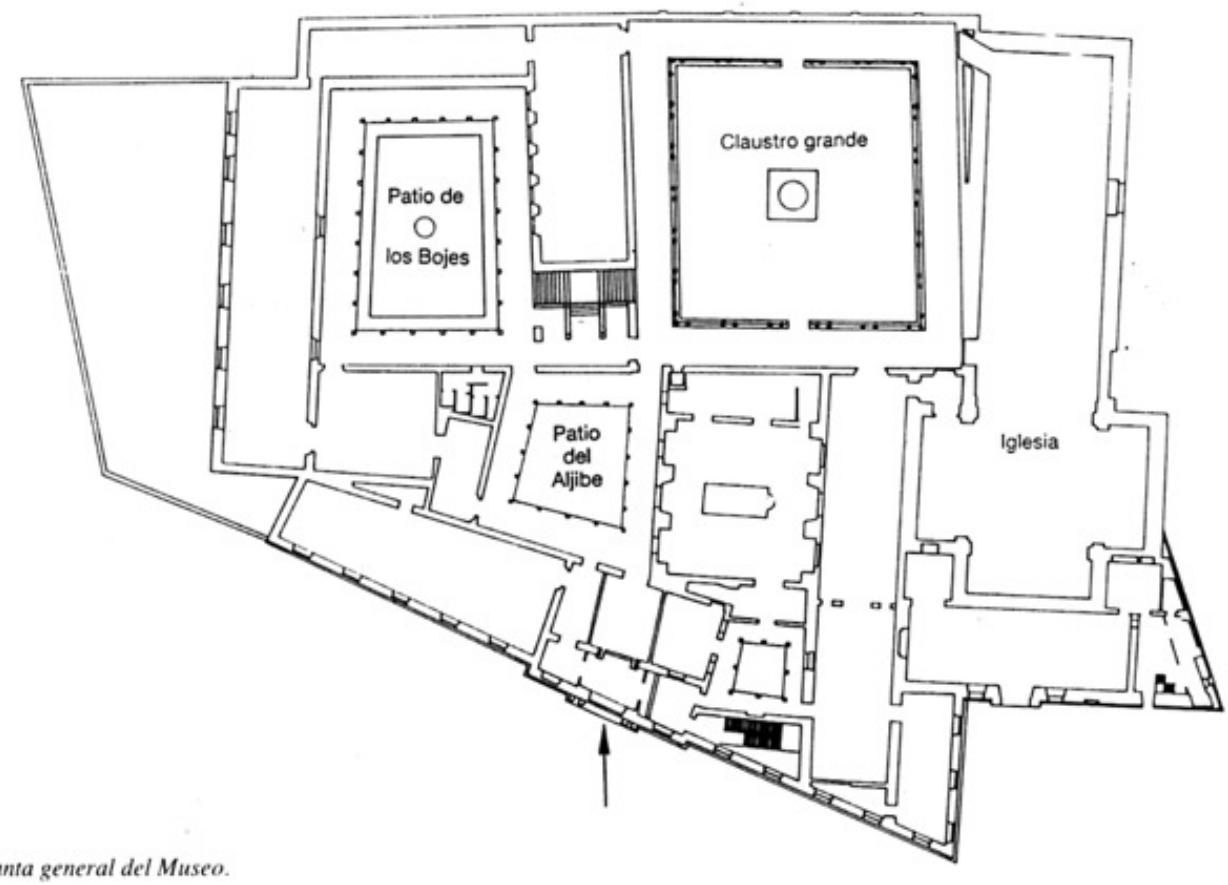
EL EDIFICIO

Este antiguo convento fue fundado por San Pedro Nolasco sobre unos terrenos cedidos por Fernando III tras la conquista de la ciudad. Sin embargo, la organización general del edificio conservado se debe a las reformas que realizó Juan de Oviedo y de la Bandera entre los últimos años del s. XVI y el primer tercio del XVII.

Los tres grandes claustros conectados por el eje vertical de la escalera monumental permiten la distribución de las diversas construcciones. Cada uno de los patios presenta una articulación mural y decorativa diferente, a pesar de que debieron ser trazados por el mismo arquitecto, Juan de Oviedo. Esta aparente contradicción estilística es habitual en la práctica del diseño arquitectónico manierista.

El Patio del Aljibe, articulado en tres cuerpos alternando vanos en el primer piso, llenos en el segundo y de nuevo vanos en el tercero, muestra una interesantísima azulejería procedente de conventos exclaustrados.

El Patio de los Bojes juega con un repertorio variado de elementos arquitectónicos procedentes del manierismo lombardo y que serán característicos de los retablos sevillanos: ménsulas, frontones partidos, etc.



Planta general del Museo.

El claustro grande en el que destaca la airosa proporción de su trazado y sus soportes de columnas pareadas, habitual en las obras de Juan de Oviedo y que no ha quedado oculto en la reforma barroca realizada por Leonardo de Figueroa en 1724.

La Escalera que sirve de núcleo vertebrador de todo el conjunto, es una escalera imperial de doble acceso cubierta con una airosa bóveda encamonada decorada con yeserías que, con su espectacular desarrollo, servirá de ejemplo a otras realizaciones andaluzas y americanas.

En el edificio primitivo, como en todos los conjuntos conventuales barrocos, estaban íntimamente relacionadas las diferentes ilustraciones pictóricas con las funciones de las distintas salas. Desgraciadamente, tras la desamortización, la «lectura» de estos edificios no se puede hacer al haber sido extraídos los cuadros de su antigua ubicación.

La disposición de los cuadros seguía un esquema semejante en la mayoría de los conventos sevillanos. Así los azulejos o lienzos de la Virgen patrona de la Orden saludaban al visitante o al novicio desde la portería. Normalmente las escenas de la vida de los Santos fundadores, situados en los claustros, ilustraban a los novicios de las virtudes de sus predecesores. Los retratos de los grandes sabios e intelectuales de la orden servían en las bibliotecas como modelos intelectuales de los jóvenes estudiantes. Las escenas de martirio colocadas en la «sala de Profundis», donde la comunidad se despedía de los monjes difuntos, aleccionaban sobre el sentido cristiano de la muerte como tránsito.

Desgraciadamente la mayor parte de las pinturas de la Merced no se conservan hoy en el museo. Sólo quedan los cuadros de Pacheco y Alonso Vázquez, con escenas de los fundadores que decoraban el claustro grande; la Virgen y Santa Ana de Roelas, situada en una capilla de la Iglesia; algunos retratos de mercedarios de Zurbarán o la magnífica decoración pictórica mural de la Iglesia, obra de Domingo Martínez.

Por el contrario podemos ver, procedentes de otros conventos, retablos pictóricos casi completos de Juan de Castillo, Alonso Vázquez y Murillo, o decoraciones de refectorios o sacristías como los de la Cartuja, que se conservan casi íntegros, aunque igualmente desligados del contexto en que fueron colocados.

Alonso Vázquez: San Pedro Nolasco redimiendo cautivos.

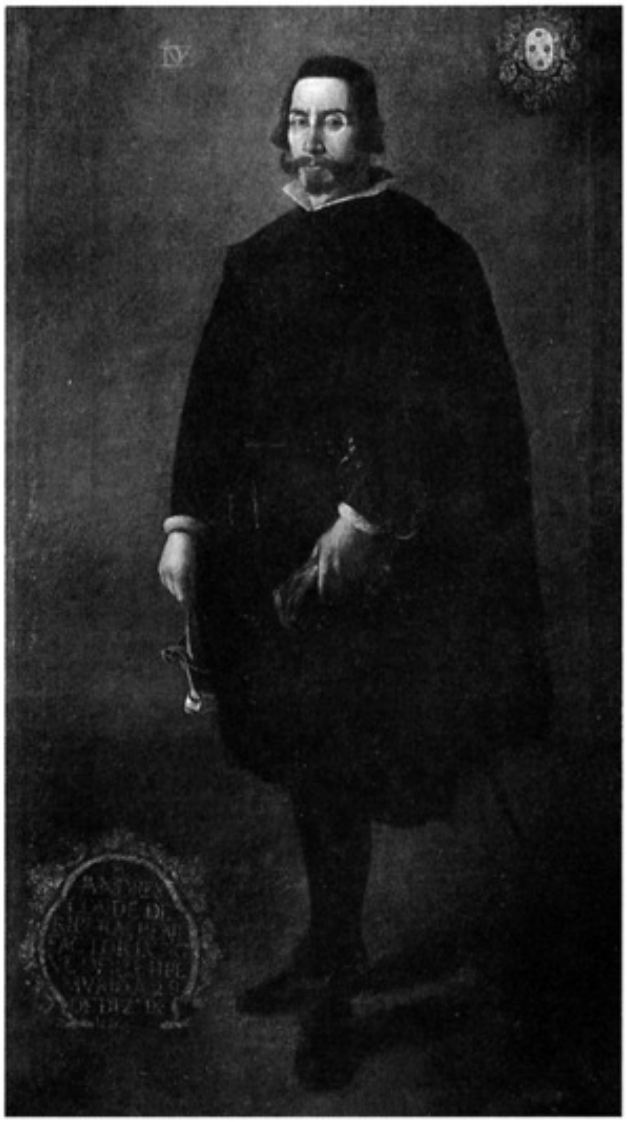
VI. LA PINTURA BARROCA SEVILLANA

1. La Pintura Barroca y la Mentalidad de sus clientes

Para comprender la pintura del s. XVII hay que conocer las condiciones que la hicieron posible. La eclosión de la pintura se produce en un momento de crisis económica, política y social. Esta aparente paradoja no es tal, si tenemos en cuenta que la pintura es un arte ilusionista que reduce a dos dimensiones la realidad o la fantasía. Se presenta como el único medio para crear belleza, para ilusionar o conmover en un mundo vapuleado por las bancarrotas y las epidemias. Si al final del siglo XVI y comienzos del XVII, la Iglesia sevillana levantó templos, conventos, etc..., la decoración de esos edificios se producirá fundamentalmente a lo largo del XVII, y como consecuencia sobrevendría el gran desarrollo de la pintura, que, en relación con su producción y calidad, adquirió prestigio nacional e internacional.

El principal cliente es la Iglesia que está dispuesta a decorar los grandes espacios arquitectónicos construidos con anterioridad, ennobleciéndolos con el artificio de la pintura. Así pues, si quienes encargan cuadros para las distintas órdenes, cabildos, hospitales, hermandades..., son instituciones religiosas, los temas también lo son.

La mentalidad y el gusto que definen a la pintura sevillana están directamente influidas por la sincera religiosidad que respira toda la sociedad. También en las colecciones de la nobleza, o de la burguesía, o incluso de los sectores inferiores de la ciudad abundan los cuadros o láminas de temas religiosos, según aparecen en los inventarios «post mortem». Ese sentimiento se extiende también por las propias calles, colocando multitud de pequeños retablos, cruces, azulejos, etc.



Retrato de D. Andrés Conde de Ribera.

2. Los temas de la Pintura Sevillana

Es lógico que esta mentalidad invada otras esferas e incluso produzca una pintura profana con características especiales. Los escasos retratos que se realizan se reservan para las clases superiores, destinándose a la galería de antepasados (vínculo de afirmación de un apellido más que de identificación individual: «Retrato de D. Andrés Conde de Ribera», Sala IV). Al considerar gesto de soberbia el hecho de retratarse se buscan subterfugios como el aparecer de donante y orante («Retratos de

damas y caballeros» de Pacheco, Sala III y «Retrato de Cristóbal Suárez de Ribera» de Velázquez, Sala V,...), o bien se realizan retratos a lo divino, o moralizadores cuando se trata de inmortalizar algún importante personaje.

Los bodegones suelen tener un contenido alegórico barroco, o al menos un sentido de la medida y de la contención casi espiritual. Aunque no son de nuestra escuela, tienen un alto contenido alegórico los cuadros de Barrera dedicados a las estaciones del año. Más propiamente sevillanos resultan el fondo del «Niño Jesús de la Espina» y la mesa del cuadro cartujano «Visita de S. Bruno a Urbano II» de Zurbarán.

El paisaje escasea igualmente en la pintura andaluza y en particular en el Museo de Sevilla. Sólo si el tema lo requiere aparece un fragmento de naturaleza idealizada o simbólica (retrato citado de Velázquez o los fondos del «Beato Enrique Susón y de San Luis Beltrán» de Zurbarán).

La pintura de género (precursora del costumbrismo) es igualmente escasa y poco tiempo después de su producción los contados cuadros que se realizaron salieron de la ciudad. Sin embargo el gusto por los temas anecdóticos está presente en la gran pintura religiosa: Roelas, «Martirio de San Andrés»; Murillo, «Adoración de los Pastores», e incluso abiertamente aparece en el cuadro del discípulo de Murillo, Pedro Nuñez de Villavicencio, «El aguador niño».

3. Función Didáctica de la Pintura

En un contexto así se entiende que Pacheco defina a la pintura como:

«Un acto de virtud para elevarnos hacia nuestro fin superior, pensando en la gloria eterna, para apartar las sombras del vicio, inducir al verdadero culto de Dios nues-

tro Señor y ayudar a nuestra santificación y a la edificación de nuestro prójimo».

El método de representación usado por los pintores para conseguir este fin religioso es muy parecido al practicado por los Jesuitas de su época para visualizar las verdades de la fe: «La composición del lugar». Se realiza una recreación minuciosa y realista de una escena de la vida de un Santo o de Cristo para llegar a una consideración sobrenatural:

«Ver con la imaginación el lugar corpóreo (...) imaginando a Cristo nuestro Señor delante y puesto en la Cruz (...) el coloquio se hace propiamente hablando, así como un amigo habla a otro» (...)

Zurbarán: Crucificado de Capuchinos.

Este texto de San Ignacio podría servir para comprender la intensidad religiosa del crucificado de Zurbarán. Y es la clave para entender el especial realismo de la pintura de este período donde se consigue aproximar lo sobrenatural al mundo de lo real y lo cotidiano.

4. El escaso margen de libertad del artista barroco

Si la Iglesia demanda o justifica la producción de pintura es lógico que también controle los modelos, los temas, las fórmulas e incluso los colores o vestidos de las imágenes.

Predominan las escenas de la vida de Cristo, la vida de santos fundadores, la exaltación de la Eucaristía, la Virgen, y todos los temas que son propagados por la Iglesia Católica tras el Concilio de Trento. Es escaso al margen de libertad creativa; en este sentido es significativo el contrato entre el Convento de la Merced (hoy sede del Museo) y Zurbarán, en el que se le imponen temas, número de figuras, etc.

«... me obligo de hacer veinte y dos cuadros de pintura de la Historia de San Pedro Nolasco para vestir el segundo claustro donde está el refectorio de dicho convento (Patio de los Bojes) que tengan dos varas de alto y dos media de ancho, poniendo en cada uno las figuras y demás cosas que el padre comendador me ordenase, sean pocas o muchas».

El control religioso es tan fuerte que cuando se produce alguna novedad no se acepta fácilmente, ni siquiera por los propios compañeros pintores, exigiendo para los personajes sagrados el «decoro» y la compostura que impone la tradición.

Pacheco, un seglar, se atreve a criticar al clérigo y pintor Juan de Roelas, pues pintó a Santa Ana dando lecciones a la Virgen.

«... porque llegar exteriormente a tomar lecciones de su madre, arguye imperfección y denota ignorancia de aquello que se le da».

Tampoco le gusta el exceso de naturalismo en el tratamiento del tema.

Zurbarán: La aparición de S. Pedro crucificado a S. Pedro Nolasco. M. del Prado. Antes en el claustro menor o claustro de los Bojes.

Lucas Valdés. Episodio milagroso de la vida de San Francisco de Paula. Sevilla. Museo de Bellas Artes.

5. El Pintor: un artesano sometido a la estructura gremial

Como cualquier artesano el pintor accede a la profesión mediante un contrato de servicio, y no a través de una escuela de arte.

Así Zurbarán, con quince años de edad, fue entregado por su padre al pintor Pedro Díaz de Villanueva, quién se compromete a enseñarle su arte «en el término de tres años». Zurbarán pagará 16 ducados al maestro, y éste a cambio «le dará de comer y beber, y casa y cama».

Zurbarán sólo podrá trabajar por su cuenta y en beneficio propio los días festivos. Es decir, la situación de un aprendiz es prácticamente la de un esclavo, sólo que con el tiempo y tras varias pruebas, puede llegar a ser maestro.

Lo normal es que después del período de aprendizaje se someta a examen y se independice. Pero en algunos casos, la excepcional calidad de ciertos pintores, y el deseo de liberarse de las trabas gremiales, les impulsa a resistirse frente a las ordenanzas caducas, caso de Herrera o de Zurbarán.

Así el propio Cabildo de Sevilla permite la instalación de Zurbarán en la capital en contra de la opinión del gremio de pintores, que no lo había examinado, con Alonso Cano de portavoz, quien exige que se cumplan los estatutos (1629).

En otros casos, los pintores no levantan cabeza y tendrán que dedicarse a la venta ambulante de pequeñas láminas y cuadros. Además del control del cliente, el pintor se ve sometido a la supervisión del gremio, que aprecia el trabajo y comprueba las condiciones de contrato. Igualmente, el veedor de la Inquisición enjuicia la moralidad y el sentido didáctico de las obras, y rechaza cuadros realizados antes de ser dedicadas al culto.

La situación inicial del pintor a comienzos del s. XVII es la de un artesano que se ve obligado a pintar cirios, banderas o cuadros indistintamente, y que está clasificado en cuatro especialidades, con labores muy reglamentadas y que requieren exámenes diferentes de ingreso: estofador, pintor de imaginería, fresquista y sarguero.

6. La consideración social del pintor

Por ser trabajador manual, tiene una consideración social semejante a la de cualquier menestral. A lo largo de todo el siglo habrá una lucha por liberarse de esta condición de obrero manual. Los pasos más importantes en la dignificación de la profesión son: el libro de «El arte de la pintura» de Pacheco y la fundación en 1660 de la Academia de Bellas Artes de Sevilla. Una academia práctica cuyo objetivo principal era el aprendizaje del dibujo y modelado utilizando modelo vivos.

No es extraño que sea Murillo quien, gracias a su posición estelar, pueda salir del cerrado esquema artesanal, en unión de Herrera y Valdés y fundar la Academia. Igualmente sólo él puede producir una temática no religiosa, sin paralelo en otros casos: cuadros de género (Los Pilluelos, Las Gallegas...).

7. El trabajo en el taller del pintor

La mitomanía propia de nuestro siglo, casi siempre, nos ha impedido ver el sentido de la creación artística en épocas pretéritas. Tras un cuadro suele haber una serie de precedentes, de trabajos previos que no son responsabilidad exclusiva del artista. Por ejemplo, las Santas Justa y Rufina de Murillo nos pueden ilustrar cuál era el método de trabajo de los pintores, del XVII, pues evidentemente no surgió a impulsos de una sola mano, directamente en un lienzo en blanco.

Murillo se inspiró en las santas alfareras que realizó Miguel de Esquivel para la Catedral, pero disminuyó de tamaño a la Giralda y dotó a las figuras de un mayor protagonismo. Inicialmente debió trazar un bosquejo de su primera idea sobre papel (conservado en el Museo Bonnat de Bayona), donde con gran libertad diseñó las líneas generales, dotando a las figuras de mayor movilidad y naturalidad.

Posteriormente, tal como era habitual, este diseño original fue concretado en un pequeño lienzo, y, utilizando la técnica del óleo, trazó el boceto que permitía componer y entonar las masas de color, complementando y concretando los elementos secundarios (vestidos, atributos, etc.). Se conserva en el museo de Tokio. Este boceto, se trasladó a lienzo final por el método de cuadrícula.

Las labores de traslado, realización de fondo, manchado de color, etc., eran frecuentemente realizadas por los oficiales y ayudantes del taller, mientras que el maestro ejecutaba directamente los diseños iniciales y el acabado final.

Bosquejo a lápiz: Murillo. Santas Justa y Rufina (Bayona, Museo Bonnat).

Boceto: Murillo. Santas Justa y Rufina (Tokio, Museo de Arte Occidental).

VII. LA ESCUELA SEVILLANA

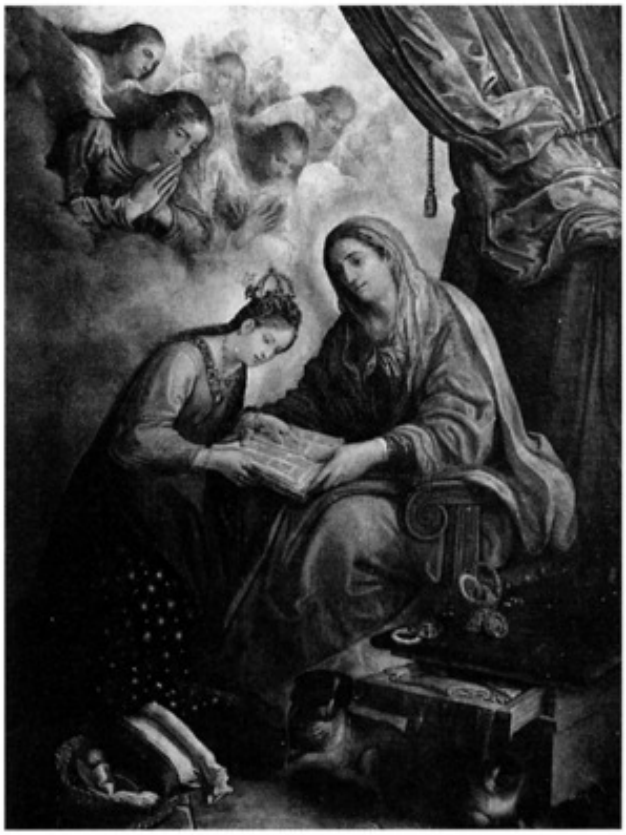
1. La formación de la escuela sevillana

Si Sevilla se convierte en un centro productor de pintura de primer orden se debe a tres factores:

– Los ensayos que se han realizado durante el s. XVI alentados por una ciudad abierta a todo tipo de intercambios y con una situación económica favorable al mecenazgo.

– La demanda americana que exige de la metrópolis continuos envíos de pintura y que requiere la presencia de un número cada vez mayor de artistas y artesanos.

– La presencia de grandes artistas extranjeros atraídos por las posibilidades económicas de la ciudad y la llegada de obras importadas que permite una conexión tradicional y continua con los grandes centros de creación en Italia (Florencia, Nápoles), Alemania, Flandes…



Roelas: Santa Ana enseñando a leer a la Virgen.

Todo lo cual transforma a la Sevilla de principios del s. XVII en una gran factoría en la que se van afinando y matizando los perfiles de la gran escuela de pintura del Sur de España. El panorama de la pintura de final del s. XVI estaba dominado por la repetición de modelos y de esquemas, inspirándose en estampas manieristas de pintores italianos o flamencos, que producían una pintura basada en el dibujo lineal y duro, y un colorido artificial cuyo representante máximo fue Pacheco.

Fue necesario que Roelas introdujera la observación directa de la naturaleza, un colorido de tonalidades cálidas, rosas, amarillos, verdes, rojos…, tomados de la pintura veneciana. No en vano fue en Venecia donde recibió su formación. Su agilidad y valentía técnica, así como el predominio de la mancha de color, demuestran el conocimiento de Tintoretto o el viejo Ticiano, y su interés por los tipos populares le pone en comunicación con los Bassanos. Por eso no es de extrañar que fuese criticado por Pacheco, a quien le exasperaba la falta de decoro y su exceso de celo en la reproducción de lo cotidiano.

Herrera el Viejo sigue la línea de Roelas, ahondando en el naturalismo, dando a sus personajes religiosos el aspecto verosímil que caracteriza a la escuela, y profundiza también en la técnica pictórica cada vez más pastosa, más libre.

La iluminación es un elemento fundamental en la pintura sevillana: resaltar las figuras y los objetos con una luz muy potente, en contraste con un fondo oscuro, demuestra el conocimiento, aunque sea indirecto, de las novedades introducidas por Caravaggio en Nápoles y Roma. Sobre todo a través de las obras de Ribera, y de las copias de Caravaggio, va llegando a Sevilla una forma de iluminar que pronto es asimilada por Pacheco, Zurbarán, Cano o el primer Velázquez. Pero nunca se trata de una imitación servil, más bien puede haber una coincidencia espiritual, ya que ni siquiera en todas las obras de Zurbarán existe plenamente el efecto dramatizador de las sombras napolitanas.

2. Zurbarán

Zurbarán es la figura clave de la pintura sevillana de la primera mitad del s. XVII. Su estilo se impone sobre los maestros locales y en poco tiempo se convierte en el pintor más solicitado por conventos y parroquias.

La razón de su éxito estriba en sus sencillas composiciones de geométrica pureza y sus dotes de observación de la realidad, que le permiten suscitar el sentimiento religioso a través de lo cotidiano. Santos y ángeles son, ante todo, seres humanos. Basa su fuerza expresiva en la serenidad del cuerpo y el silencio y la paz interior al modo de Santa Teresa. No produce exceso de patetismo en el martirio ni asombro en el milagro, ni candidez en el éxtasis. De sus cuadros y de sus tipos se desprende que cualquier persona puede llegar a ser mártir, santo o místico.

2.1. Zurbarán y el tenebrismo

El tenebrismo, puesto de moda por Caravaggio, es asumido de forma personalísima por Zurbarán desde sus primeras obras realizadas para el convento de San Pablo de Sevilla. Así los Padres de la Iglesia, de arrebatadora fuerza, son definidos por una luz que destaca los volúmenes y los eterniza. En ellos encontramos perfectamente definidos los rasgos de la pintura del maestro: tipos humanos tomados del natural, extraordinaria precisión en la reproducción de los textiles, detallada copia de los objetos... Sin embargo, su iluminación es más cenital y homogénea que la de los típicos seguidores de Caravaggio.

Desgraciadamente las obras maestras realizadas para el convento de la Merced de Sevilla están esparcidas por varios museos del mundo, y así, del conjunto que lo consagró como el pintor de las órdenes monásticas, sólo restan dos de los retratos destinados a la Biblioteca.

2.2. El pintor de las Ordenes Monásticas

Después del éxito en San Pablo y en la Merced, otras comunidades se aprestan a contratar a Zurbarán. El colegio dominico de Santo Tomás le encarga el retablo mayor, cuyo tema central es la Apoteosis de Santo Tomás del Museo de Sevilla, quizás una de las obras de composición compleja resuelta con más éxito por el maestro. Divide el lienzo a la manera tradicional en dos registros: Zona de apoteosis, con el santo titular rodeado de Padres de la Iglesia, y toda la Gloria. Y la parte baja, reconstrucción alegórica del momento de la fundación del colegio.

En los cuadros de la Cartuja existen una sencillez de composición, una quietud, casi en silencio narrativo, que se confunde a veces con arcaísmo, pero que tiene que ver con la propia vida monacal cartujana y con el silencio normativo de estos monjes. En estos cuadros se puede comprender cómo dota de verismo unas composiciones tomadas en préstamo o impuestas por el propio monasterio.

Se destaca la sencillez expresiva, pero impactante, del milagro del Santo Voto, la Virgen de las Cuevas y la conversación de San Hugo y el Papa Urbano II.

En el afán de hacer parecer cotidiano a lo sobrenatural, Zurbarán y su taller consiguen una de sus más originales creaciones en la

Zurbarán: San Bruno y Urbano II.

galería de Santas, que a modo de damas vestidas a la moda del XVII, parecen sacadas de una de las procesiones barrocas que entonces eran frecuentes, en la que muchachas ataviadas de sibilas, de santas o figuras alegóricas, desfilaban en honor de una Santa o Virgen ataviada y enjoyada. Esta costumbre se conserva aún en la cofradía de Montserrat y en la Semana Santa de alguno de nuestros pueblos.

La excelente calidad de los vestidos y las crónicas contemporáneas nos hablan de cuál era el método frecuente en Zurbarán y otros. Montaban el traje sobre un maniquí, al modo de las imágenes de vestir o de candelero, y se recreaban en el tratamiento de cada pliegue con una gracia andaluza, casi cofrade. Su aspecto mundano fue escándaloso para algunos puristas y predicadores, como el Padre Bernardino de Villegas en 1635.

«porque en sus vestidos y adornos no parecen santas del cielo, sino damas de este mundo»

(...) «vestidos tan profanamente y con tantos dixes».

Y es que, posiblemente, puedan ser retratos a lo divino: es decir, retratos de damas que hipócritamente se hacen pintar con los atributos de sus santas patronas. Así, símbolos y letreros pretenden sacralizar la clara terrenalidad de estas figuras.

3. Murillo

Su pintura combina sabiamente la experiencia naturalista de toda la escuela sevillana (Roelas, Herrera, Zurbarán) con una técnica plenamente barroca, un conocimiento de las novedades que se habían producido en la pintura europea, italiana y flamenca, y con un sentido de la medida muy mediterráneo. Se convierte en un pintor de éxito, incluso popular, porque sus detalles cotidianos toman tanta importancia como el tema; elige tipos de la calle y se recrea en lo pintoresco, en lo gracioso, casi al modo en que se pintará en el siglo XVIII.

Pone todos los medios técnicos propios de la pintura de la segunda mitad del s. XVII al servicio de las ideas religiosas. Logra invadir el mundo terrenal con una atmósfera espiritual, gracias al dominio de la perspectiva aérea, de los contraluces, y del desarrollo de una pincelada libre y suelta.

3.1. La formación de su estilo

Las primeras obras de Murillo se relacionan con las obras de Juan del Castillo, su

maestro, y Zurbarán, su introductor en el naturalismo, pero anunciando ya el dinamismo que será practicado posteriormente. En unos casos utiliza todavía la iluminación tenebrista, como la «Virgen con el Niño»; o da el peso y el volumen de las figuras de Zurbarán a «La Inmaculada Colosal».

Pero Murillo supera pronto la frialdad con que se venía representando la pintura religiosa, dotándola de un grado de efectividad que la hace realmente atractiva. No sólo toma tipos populares y los hace protagonistas, sino que refleja también su mundo afectivo y lo convierte en sentimiento religioso. La verdad que reflejan sus imágenes y los sentimientos naturales que inspiran (amor materno-infantil) son la clave de su éxito. En la misma línea logró sintetizar en el sentimiento positivo que produce la imagen de una adolescente, sin símbolos, sin aditamentos, el complejo dogma de la Inmaculada Concepción, y con tanto éxito que no ha dejado de ser imitado.

El éxito de Murillo es arrollador, el optimismo de su visión cristiana y de la vida viene muy bien para el momento en el que se ha superado una crisis demográfica, donde la muerte fue protagonista en la peste de 1649, y después de las revueltas sociales que se produjeron casi contemporáneamente.

Su éxito le permite hacer incursiones en campos vedados para la mayoría de los pintores españoles, creando un nuevo tipo de pintura de género: Cuadros de pilluelos, que desgraciadamente no están presentes en este museo, aunque no obstante sí podemos ver su huella en la obra de su seguidor Núñez de Villavicencio (El Aguador niño).

3.2. El Retablo Mayor de los Capuchinos (1665-1688)

En plena madurez acomete el retablo de los Capuchinos. Aunque el cuadro central se encuentra en Colonia y algunos otros han desaparecido, se puede hacer una reconstrucción ideal. La puesta en escena teatral y la iluminación dramática se combinan con un colorido radiante y una figuras en contraluz de difícil superación.

En el retablo destaca la elegancia a lo Van Dick, mezclada con el casticismo de las Santas Justa y Rufina. También está presente la culta referencia a los orígenes del monasterio, certificada por el verismo de los Santos Buenaventura y Leandro en amigable y anacrónico diálogo, junto a la galería de Santos y la emblemática Virgen de la Servilleta, que a fuerza de ser reproducida, ha visto mermado parte de su profundo atractivo emotivo, aunque todavía nos hace admirar la facilidad técnica del maestro. En esta obra de gran envergadura debió utilizar a numerosos colaboradores, y ciertamente hay diferencias de calidad, destacando el lienzo de Las Santas Alfareras.

3.3. Sus obras finales

En la fase final de su obra realiza un nuevo encargo para los capuchinos, cuya religiosidad franciscana y sentimental conectaba perfectamente con el espíritu de Murillo. Para los retablos laterales de la iglesia, pinta varias obras maestras, como «La aparición de San Félix de Cantalicio», «La Adoración de los pastores» y «Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosnas».

Este último, precisamente, era su cuadro preferido, lo que se explica tanto por el cuidado de la agrupación compositiva como por la introducción de complejos efectos de iluminación y contraluz derivados de las obras de Herrera el joven, compañero del maestro en la recién fundada academia, añadiendo el intenso popularismo de los personajes que lo convierten en una síntesis de su estilo.

En la «Aparición de la Virgen a San Félix de Cantalicio», la pintura se hace etérea, adecuándose perfectamente la técnica a la representación de la atmósfera celestial que invade

Murillo. Retablo Mayor de Capuchinos. (Reconstrucción ideal).

el ámbito natural donde se arrodilla el santo. En «La Adoración de los pastores», su pincelada es muy ágil y el colorido es de gran brillantez, resaltado por la iluminación que surge del niño.

4. Valdés Leal

Las primeras obras de Juan Valdés Leal realizadas en Sevilla nos muestran un perfecto conocimiento de la tradición naturalista de la escuela sevillana (Zurbarán, Herrera), con algunos elementos de la escuela cordobesa, ciudad donde residió un corto período. Pero al mismo tiempo ofrece ya formas más dinámicas y barrocas en el conjunto de Santa Clara de Carmona (1654).

Habiendo regresado definitivamente a Sevilla, realiza la decoración de la Sacristía del monasterio de San Jerónimo de Buena Vista, donde destaca «Las tentaciones de San Jerónimo», en el cual se sintetizan todos los elementos de la pintura barroca: Actitudes encontradas y puesta en escena teatral, contraste entre el barroquismo de los vestidos y la sencillez del santo, movimiento grácil casi de danza, composición en diagonal, naturalismo en el rostro y en los detalles cotidianos, factura muy libre, pincelada ágil y restregada de gran efecto...

Al mismo conjunto pertenece «La flagelación de San Jerónimo a manos de los ángeles», por haberse atrevido el santo a leer a Cicerón. Aquí se resalta la figura en contraluz del ángel, los gestos arrebatados y la desvaída gloria, totalmente espiritualizadas por la pincelada inconcreta. La monumentalidad y las actitudes solemnes y poderosas a un tiempo, diferencian su serie de santos y personajes de la orden jerónima de otras galerías de retratos monacales.

A partir de su viaje a Madrid en 1664, recoge y desarrolla los recursos coloristas y las ágiles composiciones de la escuela madrileña y gracias a su singular personalidad va afinando su estilo que cada vez se hace más abierto y apasionado y por tanto más barroco.

Así por ejemplo, «La Asunción», realizada para el templo de San Agustín, es una de las creaciones más valientes de toda la década, donde se expresa su afán expresionista que condiciona unas actitudes muy rebuscadas. Y el infinito movimiento hace que se desdibujen los perfiles o que las expresiones se hagan tan anhelantes y arrebatadas que se aproximan al feísmo. La pincelada es suelta y valiente, admirablemente moderna.

Valdés Leal: Flagelación de S. Jerónimo.

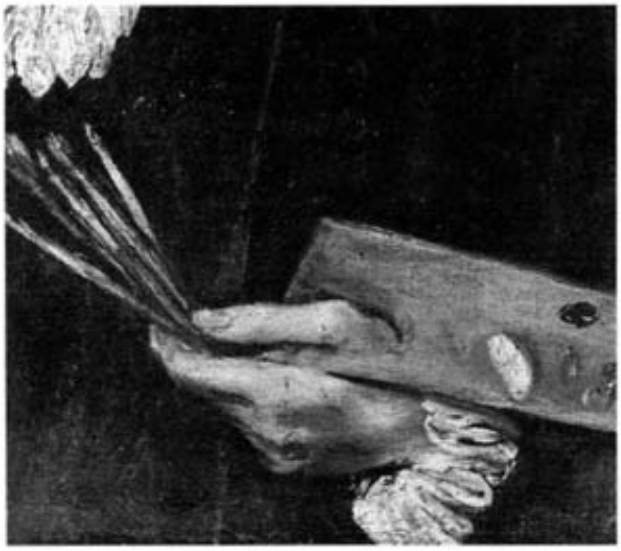
VIII. SELECCIÓN DE TEXTOS

EL PINTOR: UN ARTESANO SOMETIDO A LA ESTRUCTURA GREMIAL

Contrato y Condiciones de aprendizaje

* Contrato de aprendizaje de Diego Alonso Melgar con Diego Velázquez 1.620, Febrero 1, Sevilla.

Yo Alonso de Melgar... como padre y administrador de Diego de Melgar, mi hijo legítimo... pongo a servir por aprendiz a el dicho mi hijo con vos Diego Velázquez, pintor de ymaginería... por tiempo de seis años... para que en este dicho tiempo el dicho mi hijo os sirva en el dicho buestro arte y en todo lo a el tocante y perteneciente, y bos aveis de ser obligado a le dar durante el dicho tiempo de comer y beber, bestir y calzar, casa y cama en que este duerma sano y enfermo y curallo de todas las enfermedades que en el dicho tiempo tubiere, con que cada una dellas no passe de quinse dias, porque si mas estubiere, yo le tengo de curar a mi costa. Y le enseñeis buestro arte de pintor bien y cumplidamente, segun como bos lo saveis y sin le encubrir del cosa alguna, pudiéndolo mi hijo deprender, y no quedando por bos de se lo enseñar (...)



El Greco: Retrato de Jorge Manuel Teotocopoulos.

BAGO Y QUINTANILLA, M.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Vol II. Pag. 7

Examen

* Carta de examen de Diego Velázquez 1617, Marzo, 14.

En la ciudad de Sevilla a catorce dias del mes de março de mil e seiscientos e diez y siete años ante Francisco Pacheco e Juan de Useda maestros del arte de la pintura de ymagineria desta ciudad de Sevilla alcaldes vedores del dicho arte desta ciudad (...) parecio presente Diego Velazquez de Silba pintor de ymagineria vezino desta dicha ciudad en la collacion de San Vicente e dixo que él a deprendido el dicho arte de pintor en esta ciudad con maestros desaminados como consta e parecio por las obras que hizo con sus manos ante los dichos alcaldes (...) e luego los dichos alcaldes vedores del dicho arte dixeron que ellos avian desaminado a el dicho Diego Velazquez de Silba de maestro pintor de ymagineria a el olio y todo lo a ello anexo e perteneciente e lo hallaron abil e sufficiente como consto de las obras que dello hiço en su precencia e razones sufficientes que dio a todo lo que le preguntaron y a las rrepreguntas que le hicieron e ansi le mandaban e mandaron que haga el juramento e solenidad que se rrequiere e que fecho esto están prestos de le dar su carta examen e licencia de lo susodicho e luego el dicho Diego Velazquez de Silba (...) e luego los dichos alcaldes vedores dijeron que en quanto podian e de derecho abia lugar daban e dieron por examinado a el dicho Diego Velazquez de Silba del dicho arte de pintor de lo que esta declarado e le daban e dieron licencia e facultad para que pueda usar y use del dicho arte en esta ciudad y en otras qualesquier partes e lugares de los rreynos e señorios e poner e tener tienda publica y oficiales e aprendices del dicho arte como qualquier maestro examinado del libremente (...)

BAGO Y QUINTANILLA, M. HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Tomo II, pág. 5 y 6. Sevilla.

Relaciones laborales y relaciones familiares

La vigencia de la estética tardomanierista se justifica asimismo merced a las estrechas relaciones laborales que muchos de los pintores de este primer tercio del XVII mantuvieron entre sí. Este tipo de relaciones daba lugar, por lo general, a lazos de índole familiar, los cuales daban al ambiente artístico sevillano un marcado carácter de gremio cerrado a toda influencia exterior. Un claro ejemplo de la supervivencia de estos engranajes artísticos-familiares lo tenemos en el caso de Vasco Pereira, cuya estirpe se inicia en el último cuarto del siglo XVI, y cuyos descendientes trabajan hasta finales del siglo siguiente. En efecto, una hija de Vasco Pereira se casa con Antón Pérez, cuya hija, a su vez , se une en matrimonio con Juan del Castillo. Este, que era sobrino de la mujer de Pablo Legot, cuando enviuda se casa por segunda vez con una pariente próxima de Alonso Cano. Primo político de Murillo, Juan del Castillo es el maestro de este último pintor, contribuyendo a que se estableciera esa relación de tipo laboral los lazos familiares existentes entre ambos artistas.

VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: *«Pintura sevillana del primer tercio del s. XVII. Madrid, 1985. p. 11*

Escultura y pintura, relaciones entre gremios.

A través de la documentación se advierte cómo los pintores mantenían estrechas relaciones con otros artífices, en especial ensambladores, doradores y rejeros (...)

En esta etapa lo normal era que los pintores contrataran las labores de pincel de los retablos, encargándose tanto de la pintura de los lienzos, o tablas, como de la policromía de la arquitectura del retablo y de la imaginería que lo completaba. Cuando el retablo era pequeño en su ejecución sólo intervenían dos artistas: el ensamblador y el pintor. El primero se hacía cargo de la arquitectura del conjunto, corriendo por cuenta del segundo las pinturas y la policromía. En el caso que el retablo contase con una escultura, ésta solía correr por cuenta del pintor, quien a su vez subarrendaba su ejecución a un escultor. También ocurría a la inversa, pues cuando los retablos eran casi exclusivamente escultóricos, las pequeñas pinturas que lo completaban corrían a cargo de los escultores, quienes a su vez se las subarrendaban a los pintores. Estas relaciones entre escultores y pintores no fueron siempre correctas, dándose numerosos casos de intrusismo, que llegaron incluso a plantear pleitos. Así ocurrió en 1610, cuando Miguel Güelles, en representación de los pintores, denunció ante la Audiencia que los entalladores se hacían frecuentemente cargo, en los contratos, de las labores pictóricas. Este enfrentamiento entre pintores y escultores se prolongaría durante años, llevando a Pacheco a publicar en 1622 su *«Breve tratado sobre la antigüedad y honores del arte de la pintura y su comparación con la escultura»*.

VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: *Pintura sevillana del primer tercio del s. XVII*. Madrid, 1985. Pag. 14.

Escultura contra pintura, una disputa gremial

Escultura: Hacerte callar podría tu humilde genealogía
Pintura: Pues la tuya no me asombra
Escultura: Fue tu principio la sombra
Pintura: Y el tuyo, la idolatría

JÁUREGUI, Juan de: *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes: pintura y escultura, de cuya preeminencia se disputa y juzga*. Rimas pags. 174-185. Sevilla, 1618.

EL TALLER DEL PINTOR

El Taller

El taller es el crisol del arte. Allí se forman los artistas, con frecuencia viven y en él trabajan. Es lugar de formación y producción. Muchas veces, incluso hogar. El taller y la vivienda constituyen una misma unidad, sobre todo en artistas modestos.

El oficio discurre en el ámbito familiar. Se transmite de padres a hijos, pero media toda clase de parentesco. (...) El oficio es lo más que un padre puede dar a un hijo. Los artistas se agrupan por familias. (...) Y se mantiene el mismo oficio.

El taller supone un local para el desarrollo de la actividad, en proporción al volumen de trabajo y diferente según el oficio. Sabemos que los pintores buscaban cuartos soleados. Por lo común, estaban situados en la planta baja, sobre todo si se trataba de un taller escultórico, por cuanto suponía un depósito de materiales pesados, trabajo duro, ruidoso, que era preferible ejercer sobre el pavimento.

(...) Pero el taller es un medio colectivo, son excepción los que trabajan aisladamente. Por muy personal que un maestro tenga el sentido de la independencia, requiere el auxilio de los colaboradores en la tarea preparatoria. Si los aprendices y oficiales disponen de lienzos, muelen los colores, preparan las imprimaciones, y hasta cuadriculan la superficie para encajar el diseño general elaborado por el maestro, los oficiales del escultor desbastan los troncos, ensamblan los trozos, y adhieren los bloques que formarán el conjunto.

El cliente sabe que el taller supone una elaboración y normalmente pasa por ello; introduce la exigencia de que al menos cabeza y manos serían de la autoría del maestro. El maestro hacía el diseño general. (...)

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *«El artista en la sociedad española del s. XVII»*. Madrid, 1984. Pág. 24, 25 y 27.

La Formación del Artista

Ha cursado en el colegio de Santo Tomás de Córdoba las Artes y la Teología, en cuya demostración tuvo dos actos de conclusiones generales, circunstancia que podrá inportar para la elección y propiedad de fábulas e historias sagradas o humanas, jeroglíficos y motes castellanos o latinos que puedan ofrecerse en las ocupaciones del real servicio de Vuestra Majestad y que podrá ser no se hallen en muchos de su profesión».

LEÓN TELLO, M. y SANZ SANZ, V: *La teoría española de la pintura en el ss. XVIII: El tratado de Palomino*. Universidad autónoma de Madrid. 1979.

Testamento de Alonso Cano

... Mando que mi cuerpo sea sepultado como sacerdote en la parte y lugar que los señores Dean y Cavildo suelan enterrar a sus prebendados y les pido y suplico de misericordia que me den de limosna entierro porque mi pobreça y necesidad están notorias. Vsen conmigo de piedad acompañando mi cuerpo y haciendo por el los sufragios que suelen hacer por los demas señores prebendados pues del afecto con que e deseado servir dicha Santa Yglesia pueden estar çiertos hiciera una grande dotacion.

... Y asimismo declaro que en la ciudad de Balencia tengo algunos libros de arquitectura, estampas y algunos moldes dentro de unos cofres que pessara todo cinquenta arrobas poco mas o menos, lo qual esta y lo deje en la ospeeria (hospedería) en el convento de la cartuja de dicha ciudad que todo esta en unos cofres y cajas. Mando se cobren adonde quieran que estubiere.

WHETHEY, Harold E.: *Alonso Cano pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983.

LA CONSIDERACIÓN SOCIAL DEL PINTOR

El difícil acceso a la nobleza: requisitos para ingresar en una orden militar

El candidato debía probar, en primer lugar, que era hijo legítimo de una familia hidalga, al menos hasta los abuelos paternos y maternos. Después tenía que demostrar limpieza de sangre, lo que excluía a todos los de ascendencia judía, mora o cristiana conversa. Condición relacionada con la anterior era la de establecer que ningún miembro de la familia durante cuatro generaciones al menos, hubiera sido condenado como hereje por la Inquisición. Existía todavía una condición final, importante y que resultaría crítica para Velázquez, cuya formulación era la siguiente: «Que no se dé el hábito a los hubieren usado ellos o sus padres o abuelos, por si o para otros, oficios mecánicos o viles aquí declarados... y por oficios viles y mecánicos se entienden: platero o pintor que lo tengan por oficio, bordador, canteros, mesoneros, taberneros, escribanos que no sean secretarios del Rey...» El hecho de que se agrupara juntos a los pintores con canteros, albañiles y mesoneros resulta ya muy significativo. Pero en 1653 se estableció un decreto por el que exceptuaba a los pintores que no recibían pagos por su trabajo. Claramente, ésa era la categoría a la que pensaba acogerse Velázquez, pese a haber sido miembro de la Cofradía de San Lucas y de que sus cuadros siempre hubiesen sido pagados individualmente tanto por el rey como por otros clientes. Todas las condiciones tenían que pasar por una investigación o probanza, llevada a cabo por el consejo de las Ordenes Militares. Para Velázquez, situado en el primer peldaño de la escala que le habría de conducir a la nobleza, la distancia a recorrer debía parecer enorme, y así lo fue.

Nueva consideración del pintor: nobleza de la pintura

(...) Pero las Meninas no sólo es un alegato abstracto en defensa de la nobleza de la pintura, es también una afirmación personal de la nobleza del propio Velázquez, lo que explica por qué derramó hasta la última gota de su genio por él. Al expresar su mensaje con un monumental y deslumbrante «tour de force» conceptual y técnico, Velázquez se propuso demostrar de una vez por todas que la pintura es un arte noble y liberal, que no se limita a copiar sino que puede recrear e incluso sobrepasar a la naturaleza. La pintura como vía legítima de conocimiento, y, por tanto, más allá de cualquier oficio y, por lo tanto, de nuevo, un arte liberal. Su elevado rango quedaba concluyentemente demostrado por la visita de los reyes al taller, a contemplar la magia peculiar del pintor, y por su permanencia como garantía perpetua de sus pretensiones. Esto explica por qué prefirió no ocultar la paleta y los pinceles como otros artistas habían hecho previamente en sus autorretratos.

BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del s. XVII.* Madrid, 1985. Pág. 141

Real cédula haciendo merced del hábito de la orden de Santiago a D. Diego de Silva Velázquez. 12-VI-1658

Gouernador y los de mi Consejo de las Ordenes de Santiago Calatraba y Alcántara cuya Administración perpetua yo tengo por autoridad apostólica. A Diego de Silua Velázquez ha hecho merced. (como por la presente se la hago), del hábito de la orden de Santiago. Yo os mando que presentándoseos esta mi cédula Dentro de treinta días contados desde el de la fecha della proueais que se reuna la ynformación que se acostumbra para sauer si concurren en El las calidades que se requieren para tenerle conforme a los establecimientos de la dicha Orden y pareciendo por ella que las tiene le libreis Titulo del dho. hauito para que yo le firme que assi es mi voluntad. fecha del Buen retiro a doze de Junio de mil seiscientos y cinquenta y ocho años. Yo el Rey.

VARIOS AUTORES: *Varia Velazqueña.* Tomo II. Madrid, 1960, p. 301.

Investigación sobre la limpieza de sangre de Velázquez

- Testigo 84.-

3-12-1658. ... para esta ynformación recibimos por testigo a el licenciado Alonso Cano, raçionero de la Santa Iglesia de Granada y natural de ella, juro en berbo saçerdotis de decir verdad y dijo que conoce a Diego de Silba Velazquez, pretendiente, de veinte y quatro años a esta parte, digo querenta y quatro, y que es natural de la ciudad de Sibilla; conoció a sus padres, que se llamaron Juan Rodriguez de Silba y doña Jeronima Velazquez, naturales de dicha ciudad de Sibilla, conoçio a el aguelo paterno que se llamo Diego Rodriguez de Silba, natural que oyo decir auer sido de la ciudad de Oporto en el reino de Portugal, (...)

(...) de los quales, sabe y fueron abidos y tenidos de ligitimo matrimonio por no auer oydo cosa en contrario, y por cristianos viejos, limpio de toda mala raça y mezcla de judio, moro o nuebamente conuertidos, sin auer oydo que ninguno de ellos ni sus ascendientes fuesen penitenciados por el Santo Oficio de la Ynquisicion en publico ni en secreto, por delito alguno de los contenidos en la pregunta ni por otro, Y asi mismo, dijo que el tiempo que los conocio en la ciudad de Sibilla donde asistio desde el año de catorce, los tubo y vio tener por nobles hijosdalgo de sangre segun costumbre y fuero de España y por tales fueron estimados, guardándoles las esenciones que se acostumbran a guardar a los demas hijosdalgo, tratándose con lustre y porte de ombres nobles sin auer tenido dichos padres ni aguelos ofiçio vil, bajo ni mecanico.

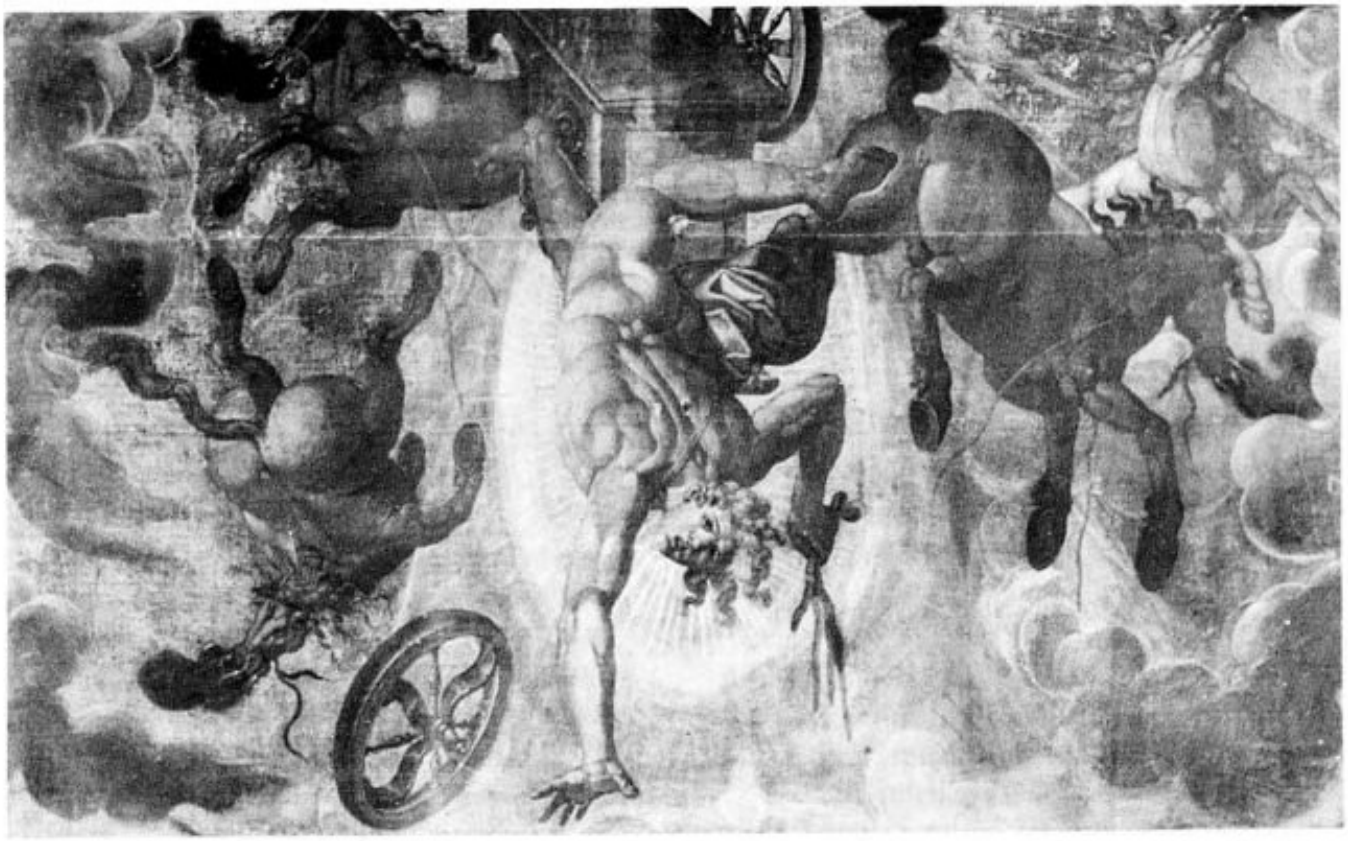
VARIOS AUTORES: *Varia Velazqueña*. Tomo II. Madrid 1960, p. 328.

(Informe del consejo de las órdenes sobre lo mismo, expresando al rey la necesidad de que para obtener la merced concedida obtenga Velázquez de su Santidad y litigue carta ejecutoria de hidalguía: 3-IV-1659)

Señor.- Vuestra Magestad fue servido de hazer merzed del habito de Santiago a Diego de Silva Velazquez, aposentador de palacio y ayuda de camara de Vuestra Magestad y aviendo presentado su genealojia y echo las informaciones en los lugares de sus naturalezas y por las que tenia en el reino de Portugal en confines que Vuestra Magestad fue servido de mandar que se le diessen fueron vistas en el Consejo y se dio sentencia en ellas por los juezes, reprobandolas por defecto de no probarse las noblezas de doña Maria Rodriguez, abuela paterna ni las de Juan Velazquez y su mujer doña Catalina de Zaias, abuelos maternos del pretendiente, conforme a los establecimientos de la Orden, y assimesmo por estar dudosa la hidalguia en la baronia. Se ordeno que litigasse carta executoria, defectos todos que inhabilitan al pretendiente para obtener la merzed que Vuestra Magestad le a echo y solamente los puede suplir la dispensación de Su Santidad, mandando Vuestra Magestad que se pida y para este efecto se escriva carta al que haze officio de embajador en Roma.

Orden del Rey para que se despache el título de caballero de la orden a Diego de Silva Velázquez: 27-XI-1659)

Despáchese titulo de caballero de la Orden de Santiago a Diego de Silva Velazquez, natural de la ciudad de Sevilla, apossentador de palazio y ayuda de cámara de Su Mages-



tad, inserto el Brebe de Su Santidad en que dispensa la falta de nobleza de sus cuatro abuelos y abuelas. En el Consexo, a veintisiete de nobiembre de 1659. (Hay una rúbrica).

VARIOS AUTORES: *Varia Velazqueña*. Tomo II. Madrid 1960, p. 371 y 377.

IDEAS Y VALORES EN LA PINTURA

Mitología y Desnudo

Dexo aparte los famosos pintores que se han extremado con la licenciosa expresión de tanta diversidad de fábulas, y hecho estudio particular de ellas, con tanta viveza o lascivia, en debuxo y colorido; cuyos cuadros (como vemos) ocupan los salones y camarines de los grandes señores y príncipes del mundo. Y tales artífices alcanzan no sólo grandes premios, pero mayor fama y nombre; que yo (séame lícito hablar así) en ninguna manera les invidio tal honra y aprovechamiento.

Normas para la representación de desnudos

Porque muchas veces se ha de ofrecer hacer demostración en una Eva, en una Susana, en martirios o historias sagradas, principalmente en un juicio universal, donde se deben pintar con la grandeza y hermosura que todas las demás cosas, si bien con la honestidad y decoro debido (...). Dexo aparte los famosos pintores, que se han extremado con la licenciosa expresión de tanta diversidad de fábulas (mitológicas).

(...) lo que yo haría: del natural sacaría rostros y manos con la variedad y belleza que lo hubiese menester, de mujeres honestas, que a mi ver no tiene peligro, y para las demás partes me valdría de valientes pinturas, papeles de estampas y de mano, de modelos y estatuas antiguas y modernas, y de los excelentes perfiles de Alberto Durero; de manera que eligiendo lo más gracioso compuesto evitase el peligro; porque es justo que nos diferenciemos en esto los pintores católicos de los gentiles, por estar de por medio de la ley de Dios, que nos prohibe todo lo que nos puede provocar a mal, no sólo a nosotros, pero a los demás, con el objeto de cosas deshonestas.

PACHECO, F.: *Arte de la pintura*. I. Pág. 412,414. Sevilla, 1649. Reedición, 1956

Escasa formación humanística

Lástima tenga Vm. de los que vivimos en esta última Bética, que, siendo madre en to-

das las edades de tan ilustres ingenios, se halla en este infelice tiempo tan postrada, que en esta gran ciudad, lumbrera del mundo nuevo y viejo, no sé si se hallarán tres que traten estos estudios,y, si alguno los trata, es, o con vana ostentación y sin provecho público, o con ignorancia de los verdaderos principios, que es ejercitarse en el glorioso polvo de la antigüedad.

CARO: *Varones insignes*, pág. 121

Nivel cultural

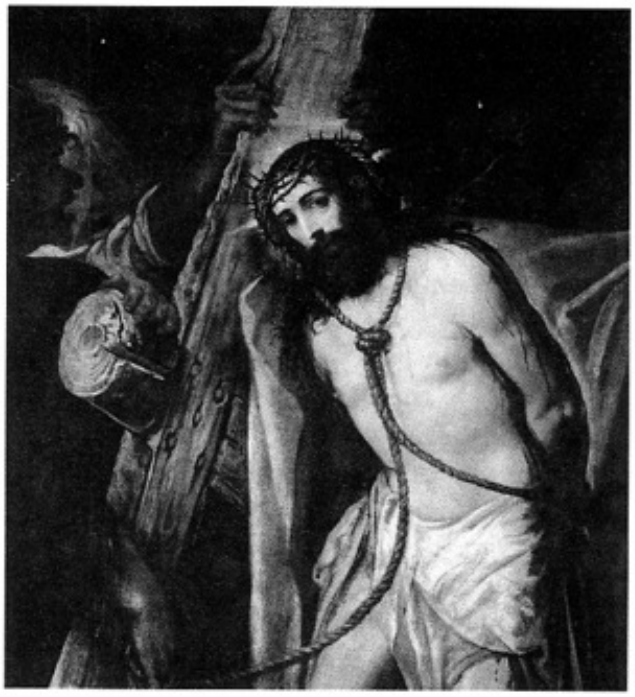
Muy poco es lo que conocemos actualmente sobre el nivel cultural de los pintores sevillanos del primer tercio del XVII. Sólo poseemos abundantes referencias de la actividad intectual de Pacheco, mantenida a través de la academia literaria que tuvo abierta en su taller y por medio de las relaciones que mantuvo con otros círculos culturales de la ciudad. También conocemos su formación humanística y sus extensos conocimientos religiosos, de los que tenemos constancia a través de sus escritos. Poseyó una buena biblioteca, heredada quizá de su tio el canónigo Pacheco. Su vocación literaria se ve reflejada en sus relaciones con los impresores, a los que acude para editar libros de carácter poético y religioso, como lo prueba su vinculación, en 1623, con el impresor Diego Pérez.

De Juan de Roelas sabemos que fue clérigo. Y aunque no poseemos testimonios de su biblioteca, nos la imaginamos nutrida de textos religiosos y literarios, reflejados, tanto unos como otros, en la erudición religiosa y en el intenso naturalismo que muestran sus cuadros. De otros pintores, como Mohedano, Uceda, Varela, Castillo y Esquivel, no tenemos apenas referencias acerca de sus conocimientos literarios, si bien parece que no fueron hombres de excesiva cultura.

VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: *Pintura Sevillana del primer tercio del s. XVII*. Madrid, 1985. Pag. 15

Función didáctica de la Pintura

Un acto de virtud para elevarnos hacia nuestro fin superior, pensando en la gloria eter-



na, para apartar las sombras del vicio, inducir al verdadero culto de Dios nuestro Señor y ayudar a nuestra santificación y a la edificación de nuestro prójimo.

PAHECO, F: *Arte de la Pintura*.

El sentido del realismo

Otrosi con condición que todas estas figuras que an de yr en estos quadros fuera de representar la verdad de la ystoria la representen de manera que proboque a deboción representando a cada una de las personas con el aspecto y postura que pide la santidad dellas y el estado y dispussición en que los representa la dicha pintura con las condiciones y particularidades dichas.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J: *Documentos para la historia del Arte en Andalucía*. II, págs. 155-156

El exceso de naturalismo

... porque llegar exteriormente a tomar lecciones de su madre, arguye imperfección y denota ignorancia de aquello que se le da.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*.

La pintura de bodegones

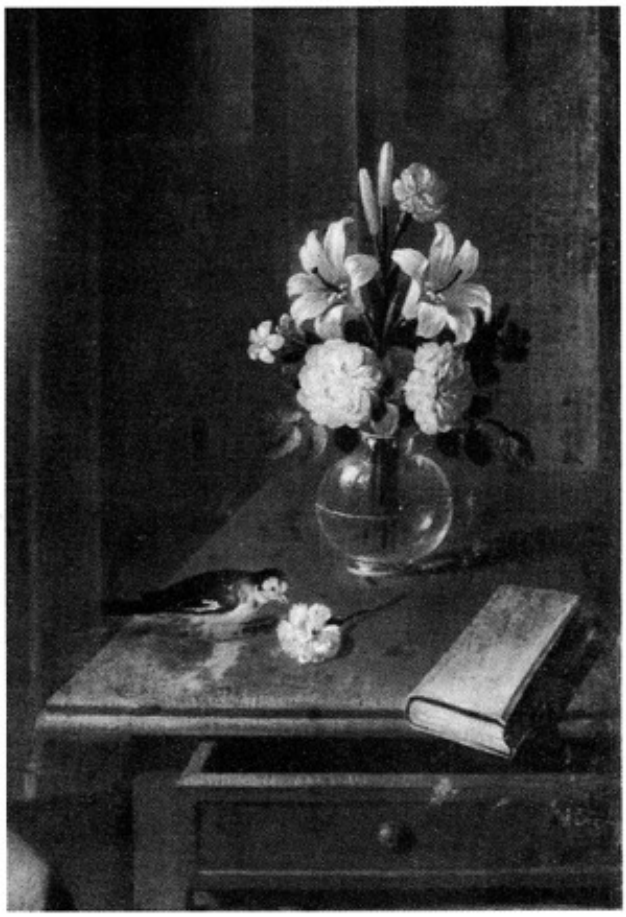
Especial interés en el ámbito de la confrontación entre manierismo y naturalismo tiene en Sevilla el desarrollo de la pintura de bodegones, especialidad pictórica que se practicó en esta ciudad desde los años finales del s. XVI. Sin embargo, es muy poco lo que se sabe del bodegón en este período, puesto que no han llegado hasta nuestros días obras firmadas de este tipo. El origen de la pintura de bodegones en Sevilla ha de situarse en la fecha antes citada, cuando numerosas composiciones de este género de procedencia flamenca e italiana llegan a Sevilla a través de su actividad comercial. La incorporación de este tipo de pintura, adquirida en el mercado de importación o realizada por artistas locales, llegó a todos los ámbitos de la ciudad, tanto burgueses como aristocráticos, e incluso eclesiásticos, ya que una magnífica colección de pinturas con representaciones de frutas, flores y pájaros figuran encuadrando las composiciones centrales del techo de la galería del Prelado del palacio arzobispal de Sevilla, obra cuya ejecución puede situarse en torno a 1600.

VALDIVIESO, E. y SERRERA, J.M.: *Pintura sevillana del primer tercio del s. XVII*. Madrid, 1985.

El escaso margen de libertad del artista barroco

... francisco de zurbarán çalasar pintor de ymaginería... otorga questoy conbenido y consertado con el padre maestro fray juan de herrera comendador del conbento grande de la merced... en tal manera que me obligo de hacer veynte e dos quadros de pintura de la ystoria de sant pedro nolasco para bestir el segundo claustro donde está el refitorio del dho. conbento que tengan dos baras de alto y dos y media de ancho poniendo en cada uno las figuras e demas cosas quel padre comendador me ordenare sean pocas o muchas.

LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*. Pag. 221-222



Yo el dicho Antonio Mohedano pintaré y daré pintado un lienso... de la Asunción de Nuestra Señora la Virgen Santa María conforme a una memoria e instrucción firmada del dicho padre...

HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía II*. Pag. 163

Y aunque paresca haberme apartado de mi intento a tratar la materia de las imágenes (pues también competen a otras partes), hago saber que si no son todo el empleo de la pintura, son, empero, la parte más ilustre y majestuosa y que le da mayor gloria y esplendor, empleándose en las historias sagradas y misterios divinos que enseña la fé, de las obras de Cristo y de su Santísima Madre, vidas y muertes de los santos mártires, confesores y vírgenes y todo lo que a esto pertenece; y es la más dificultosa parte que exercita este noble arte, por las obligaciones forzosas que tie-

ne de verdad, propiedad y decoro, en que tan pocos aciertan, aunque sean grandes pintores.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura* I. Pag. 236

Y los Obispos deberán enseñar cuidadosamente lo siguiente: que por medio de las historias de los misterios de nuestra Redención, expresadas en pinturas u otras representaciones, se instruya y se robustezca a los fieles con el recuerdo y la reflexión continua sobre los artículos de la Fe, ya que también se deriva un gran beneficio de todas las sagradas imágenes, no solo porque los fieles toman así conciencia de los beneficios y dones derramados sobre ellos por Cristo, sino además porque se manifiestan ante sus ojos los milagros divinos, a través de los santos, y sus ejemplos salutíferos; de modo que por todo ello puedan dar gracias a Dios, puedan ordenar sus vidas y maneras en imitación de los santos y puedan ser movidos a adorar a Dios y a cultivar la piedad.

Cánones del Concilio de Trento.

La formación humanistica

Para lo cual fuera conveniente que los artífices supieran, no medianamente, letras humanas, y aún divinas, para acertar en la manera con que han de pintar las cosas que se les ofrecen... De suerte que es muy propio o forzoso al estudio de la pintura el de las letras, para valerse de los historiadores y poetas y de todas las facultades en infinitos casos.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura* I. Pag. 264

Pero no pudiendo todos los que se aplican a esta facultad ser doctos en esta parte, suplicará mucho el buen juicio y la mucha comunicación con los sabios en todas facultades... Que es gran falta en buenos pintores no seguir la autoridad de los libros y el juicio de los estudiosos y bien entendidos que les pueden dar buena noticia de las fábulas, historias o misterios que se les han de ofrecer y otros muchos asuntos.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*. I. Pag. 264.

Realismo e Idealismo

Busca en el natural, y (si supieres
buscarlo) hallarás quanto buscares:
no te canse mirarlo, y lo que vieres
conserva en los diseños que sacares.
En la honrosa ocasión y menesteres
te alegrará el provecho que hallares;
Y con vivos colores resucita
el vivo que el pincel, é ingenio imita.
No me atrevo a decir, ni me prometo
todas las bellas partes requeridas
hallarse de contino en un sugeto,
todas veces sin falta recogidas;
aunque las cria sin ningún defeto
(A todas en belleza preferidas)
naturaleza: tú entresaca el modo
y de partes perfectas haz un todo.

CÉSPEDES, Pablo de: *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura* en CEÁN BERMUDES,... *Diccionario Histórico*. T. V. P.273-318

Dibujo y Color

Vistiólo de una ropa que compuso
en extremo bien hecha y ajustada,
de un color hermosísimo, confuso,
que entre blanco se muestre colorada,
como si alguno entre azucenas puso
la rosa en bella confusión mesclada,
o del indio marfil trasflora y pinta
la limpia tez con la Sidonia tinta.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*. I. Pag. 8

Platonismo

Que la pintura no es cosa hecha acaso, sino por elección y arte del maestro. Que para mover la mano a la execución se necesita de exemplar

o idea interior, la cual reside en su imaginación y entendimiento, del exemplar exterior y objetivo que se ofrece a los ojos... Y esplicando esto más por menor, lo que los filósofos llaman exemplar llaman los teólogos idea (autor deste nombre fue Platón si creemos a Tulio y a Séneca). Este exemplar, o idea, o es exterior, o interior, y por otros nombres, objetivo o formal. El exterior es la imagen, señal o escrito que se pone a la vista; deste habló Dios cuando dixo a Moisen: «Mira y obra según el exemplar que has visto en el monte». El interior es la imagen que hace la imaginativa, y el concepto que forma el entendimiento; ambas cosas encaminan al artífice a que con el lápiz o pincel imite lo que está en la imaginación, o la figura exterior.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*. I. Pág. 259

Las fuentes de inspiración

...[y] convendrá para hacer lo que hizo Rafael, Micael y otros de su género, y caminar en seguimiento de tales guías, que las invenciones de las figuras o historias se ajusten y perfeccionen con la imitación de las cosas mejores de la naturaleza. Porque este exemplar [la Naturaleza] no se ha de perder de vista jamás. Y este es el lugar donde prometimos hablar deste punto. Y toda la fuerza de estudios no echa fuera este original (como lo dice nuestra definición) porque con los precetos y la buena y hermosa manera viene bien el juicio y eleción de las bellísimas obras de Dios y de la naturaleza. Y aquí se han de ajustar y corregir los buenos pensamientos del pintor. Y cuando esto faltare, o no se hallare con la belleza que conviene, o por incomodidad de lugar o de tiempo, viene admirablemente el valerse de las hermosas ideas que tiene adquiridas [de otras fuentes] el valiente artífice.

PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*. I. Pág. 350.

De manera que la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural, y de lo natural a las ideas: buscando siempre lo mejor y más seguro y más perfecto. Así lo hacía también su maestro del mismo Rafael, Leonardo de Vinci, varón de sutilísimo ingenio, atendiendo a seguir los antiguos; el cual, primero que se pusiese a inventar cualquier historia, investigaba todos los efetos propios y naturales de cualquier figura, conforme a su idea; después se iba donde sabía que se juntaban personas de la suerte que las había de pintar, y observaba el modo de sus semblantes y vestidos y movimientos del cuerpo; y hallando cosa que le agradase, conforme a su intento, lo debuxaba en el librete, que siempre llevaba consigo... y desta manera, acababa sus obras maravillosamente.

Ibid. pág. 251

Técnica de la escultura policromada

El proceso que debía seguirse para policromar una obra de madera era lento y coplejo, requiriendo del que lo hiciera una gran pericia técnica; una vez alisada la madera, era necesario rellenar las grietas y huecos, procediéndose luego a cubrir las superficies con varias capas de yeso; el paso siguiente consistía en aplicar una capa de arcilla rojiza muy untuosa, conocida como bol arménico, que servía de base a la pintura propiamente dicha; en ésta se distinguen dos procedimientos: el encarnado y el estofado. El primero se empleaba para dar color a las partes del cuerpo que no iban cubiertas con las vestiduras; el segundo era el destinado a decorar los ropajes. Para ello se cubrían las superficies con láminas de pan de oro sobre las cuales se aplicaba el color, de acuerdo a dos modalidades: una a punta de pincel para las partes decoradas de los vestidos, y otra, más efectista, consistente en rascar con un instrumento apropiado la superficie pintada para dejar al descubierto el oro, siguiendo un dibujo previamente establecido. En ocasiones se logra el máximo esplendor del vestuario con aplicaciones geométricas en relieve imitando labores de recamado, enriquecidas con pedrería.

DABRIO GONZALEZ, M. Teresa: *Martínez Montañés y la escultura sevillana*. Cuadernos de Arte España 1, Madrid, 1993, p. 4.

IX. ANEXOS

LA ARQUITECTURA CONVENTUAL

La estructura conventual que aún leemos en la organización general del conjunto remite al tipo fijado fuertemente en la tradición cristiana desde el modelo benedictino (junto al templo, la articulación de claustros, sala capitular, refectorios, etc.), en el que el aire libre se introduce en la vida monacal, filtrado, como dice Braunfels, a través de «una cinta uniforme de arcadas y columnas». (...).

Los claustros, el grande, el de los bojes y el del aljibe, forman una concatenación que va descendiendo de dimensión, variando sus proporciones, alternando la solución de los órdenes, y los tres parecen trazados por Oviedo. El claustro grande, que se apoya en la iglesia, situada al norte del conjunto, tuvo una notable transformación hacia 1724, llevada a cabo por el gran arquitecto barroco Leonardo de Figueroa, aunque en su cuerpo inferior de columnas pareadas se lee la composición primitiva.

Juan de Oviedo usa las columnas pareadas en otras ocasiones (el interior de la iglesia de San Benito). Su uso es común a otros arquitectos coetáneos o posteriores en Sevilla (claustros grandes de San Agustín y de San Clemente, o las soluciones, probablemente de Vermondo Resta, en el apeadero del Alcázar o el interior de la Colegiata de Olivares, como ejemplos significativos). pero este uso manierista del orden tiene precedentes elocuentes en los ámbitos lombardo y genovés, tan próximos a la España del siglo XVI, en obras de Galeazzo Alessi (Palacio Marino de Milán) o Pellegrino Tibaldi (Colegio Borromeo de Pavia).

El convento de la Merced tiene el núcleo base de toda su arquitectura en el conjunto de los tres patios principales claustrados, que se engarzan a través de la extraordinaria escalera imperial, que es -dice Fray Juan Guerrero- «de tal riqueza, adorno, curiosidad, y obra que a dicho de todos, no se halla otra en la cristiandad».

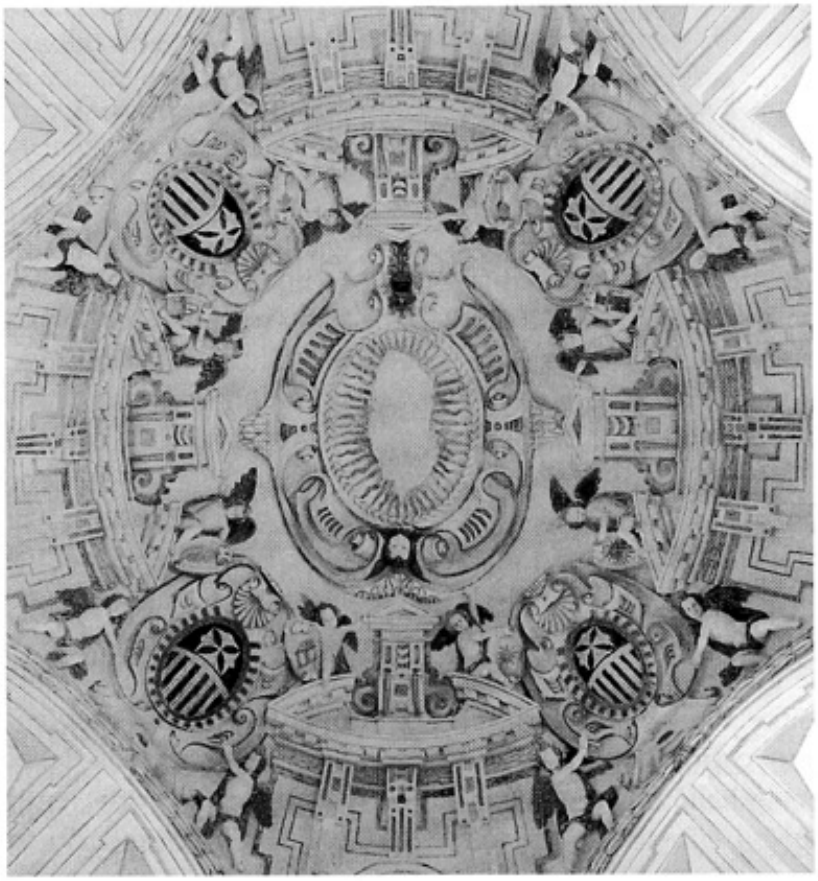
Antonio Bonet Correa ha subrayado como la inventiva en lo relativo a las escaleras corresponde para los españoles a la «prestancia», atributo que obliga al proyectista a elegir un lugar amplio y privilegiado que resulte bien visible y definido dentro del edificio. El consejo palladiano y la práctica genovesa posterior a la difusión hispana van en esa dirección. En la Merced, el lugar privilegiado lo es no en razón del acceso desde la calle, como lo será en los palacios genoveses, sino en el punto en el que ese valor se percibe en la vida interior del convento, en la confluencia de la presencia «celeste» del espacio exterior a través de los claustros, en razón a su carga simbólica dentro de la orgánica del tipo conven-

tual. El valor morfogénico apuntado por Bonet para las escaleras imperiales española presenta, pues, en los edificios conventuales, carácter específicamente nuclear.

Al pasar de los alcázares y los palacios a la arquitectura religiosa, la escalera imperial acabará por ser, en España y América, el tipo más generalizado. Los primeros ejemplos del antiguo Alcázar de Madrid o del de Toledo, a mediados del s. XVI, (que tienen también en el Alcázar de Sevilla, medio siglo después, una propuesta no ejecutada), se verán desarrollados en las edificaciones de carácter religioso como el Escorial, o nuestro ejemplo de la Merced, que para Bonet es el punto de partida del modelo de mayor difusión americana (Merced de Lima, franciscanos de Mongui, etc.), así como de otros ejemplos notables andaluces, como la del Convento de los Terceros de Sevilla.

La escalera sevillana de la Merced forman un espacio cúbico emergente y presenta una decoración estucada de excelente gusto manierista. La cúpula octogonal sobre trompas, que permite formar dobles óculos en las esquinas, desarrolla en «trompe-l´oeil» un supuesto orden sobre el piso superior que aparece asimismo decorado con una extraordinaria sucesión de pilastras corintias que alternan huecos y hornacinas en sus intercolumnios, todos ellos encartados en una molduración de gran sagacidad que permite proporcionar los frontones de acuerdo con una dimensión menor a las anchuras reales. La heterodoxia compositiva alcanza un gran desenfado en el entablamento roto por el juego de cartelas en los ejes, pero desarrollando su libertad máxima en la cúpula, donde las portadillas, cartelas y angelotes magnifican el cielo del recinto dentro de la tensión manierista, tan al gusto de Oviedo, en la que subyace un orden (simetría) y una practicidad (plantillas y moldes), al tiempo que la iluminación de las cuatro esquinas potencia la visión de los pares de puntas de diamantes, casi un estilema de Oviedo: el círculo y el triangulo acotan el juego retórico del conjunto.

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO. *El convento de la Merced Calzada de Sevilla (Actual Museo de Bellas Artes*. En homenaje a Dr. Hernández Díaz. Sevilla, 1982.Tomo I. Pag. 546,547.



ESQUEMA PARA EL ANÁLISIS CIENTÍFICO DE UNA PINTURA

1. **Análisis Material**

A) Observación.
B) Descripción técnica:
- Soporte.
- Instrumento.
- Técnica.
- Factura y acabado.
- Estado de conservación.

2. **Análisis Formal**

A) Composición.
B) Colorido.
C) Luz, iluminación.
D) Perspectiva.
E) Otros aspectos:
- Fondo.
- Paisaje.

3. **Análisis Estilístico**

A) Procedencia de los diversos elementos formales utilizados:
- Composición, arquitectura.
- Tipos humanos, actitudes.
- Paisaje.
- Detalles, plegados de los paños, técnica, colorido...
- Originalidad relativa de la obra.

B) Conexiones con otras obras de la época.
C) Conexión con el estilo del artista:
- Fase en que se produce.

4. **Análisis temático**

A) El tema expresado.
B) La iconografía:
- Símbolos animados.
- Inanimados.
- Textos.

C) Análisis de los personajes.
D) Originalidad o continuidad en la interpretación del tema.

5. **Conexión con el momento histórico**

A) Acontecimientos históricos, factores sociales, económicos, ideológicos o de mentalidad que ayuden a explicar el contenido del cuadro.
B) El gusto estético: elementos coincidentes con el gusto general del período.
C) El marco local: las diferencias específicas de la escuela y de la sociedad que lo produce.

6. **Conclusiones**

A) Caracteres específicos del estilo en Andalucía.
B) Influencias posteriores del estilo y de la obra hasta la actualidad.

LA VIDA COTIDIANA EN LA SEVILLA DEL SIGLO DE ORO A TRAVÉS DE LOS LIENZOS DEL MUSEO

1. Urbanismo:

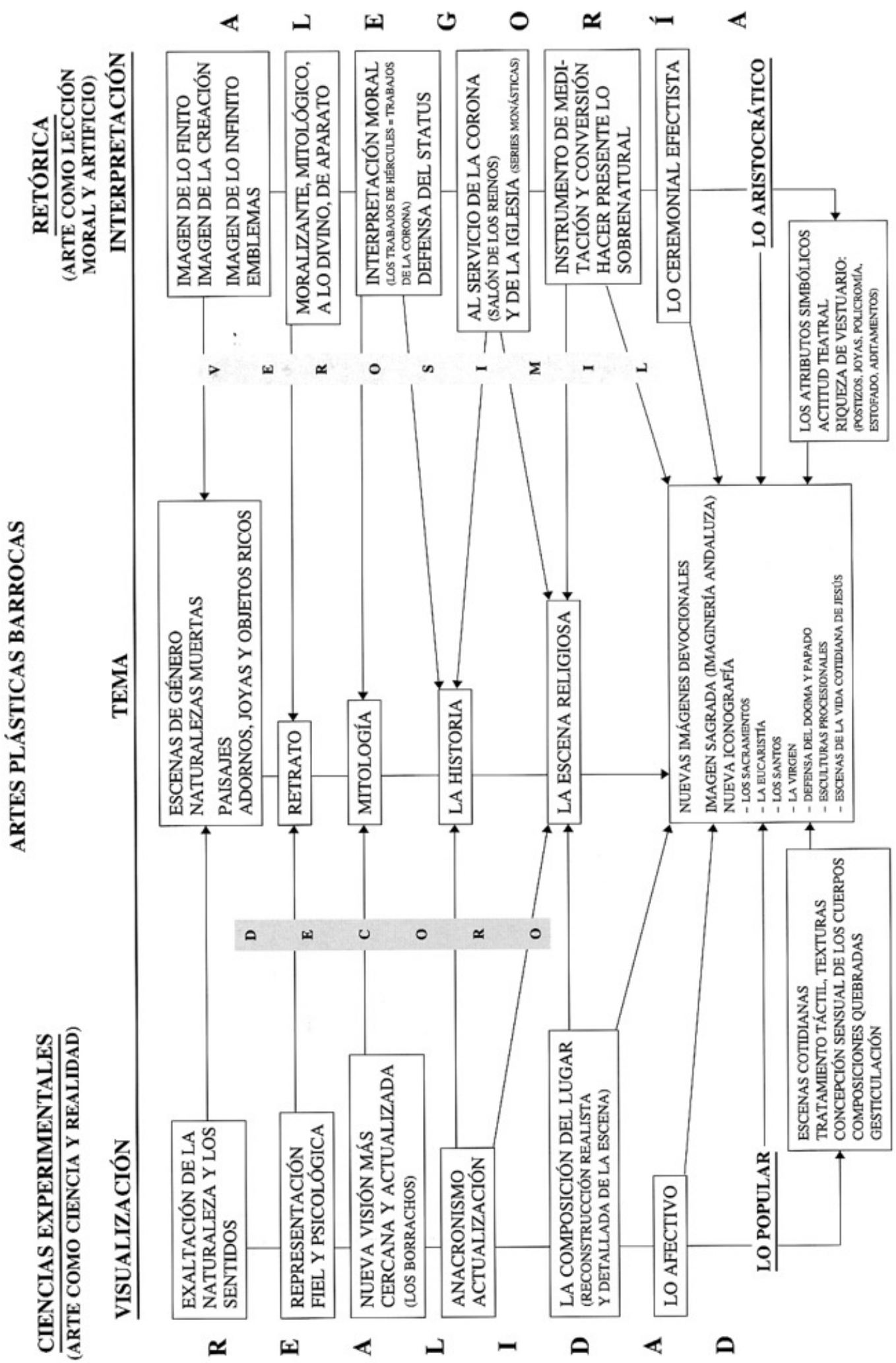
- Domingo Martínez y Lucas Valdés.
  * Máscaras.
  * Milagros de S. Fco. de Paula.

2. La sociedad:

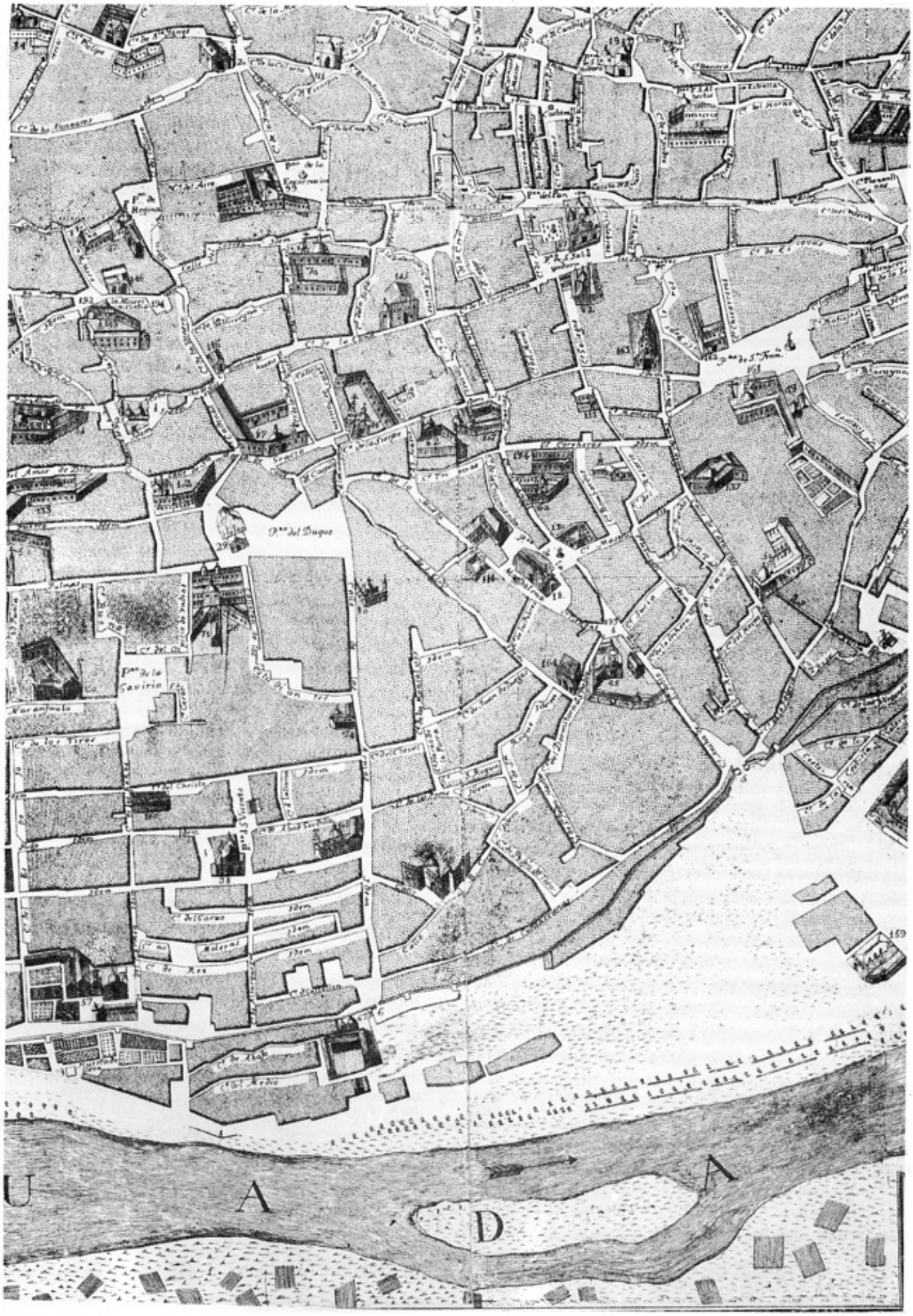
- Caballeros (Bautismo de San Jerónimo).
  * Vela de armas (San Ignacio velando las armas).
  * Retrato de un caballero (D. Andrés de Ribera).
    + vestido.
    + actitud.
- Damas (Caballero y Dama de Pacheco).
  * Retrato como orante.
  * Retrato a lo divino (Santas del taller de Zurbarán).
- Las joyas.
  * Símbolos de virtudes, no sólo de riqueza.
  * En las imágenes (Santa Ana y la Virgen. Roelas) (Virgen de las Cuevas. Zurbarán).
- La alta jerarquía eclesiástica.
  * Los atributos cardenalicios y de otros prelados (San Hermenegildo-Alonso Vázquez; San Basilio-Herrera).
  * Los otros clérigos (San Hermenegildo-Alonso Vázquez; Santo Tomás-Zurbarán).
- Los artesanos
  * El taller del pintor: condiciones. Milagro de San Francisco de Paula.
  * La cerámica: los claustros
  * La carpintería (artesonados)
  * Los yeseros (escalera principal, claustros bajos).
- El comerciante. (S. Andrés-Roelas).
- La clase popular (San Andrés-Roelas; Adoración-Murillo).
- Los niños: Roelas y Murillo.

3. El interior de la casa:

- Casa señorial. Alonso Vázquez (Santa Cena).
- Casa humilde. Lucas Valdés.
- Vestidos (Santas-Zurbarán, Retratos-Pacheco).
- Modas.
- Los muebles (El niño de la espina, Urbano II, Cartuja).
- La comida (Santa Ana y la Virgen).
- La decoración del interior (Zurbarán-Niño de la espina).
- Los instrumentos musicales:
  * Juan de Uceda (San Hermenegildo).
  * Roelas (San Andrés).


ARTES PLÁSTICAS BARROCAS
CIENCIAS EXPERIMENTALES
(ARTE COMO CIENCIA Y REALIDAD)
RETÓRICA
(ARTE COMO LECCIÓN MORAL Y ARTIFICIO)
VISUALIZACIÓN
TEMA
INTERPRETACIÓN
REALIDAD
DECORO
VERSIMILIZAR
EXALTACIÓN DE LA NATURALEZA Y LOS SENTIDOS
REPRESENTACIÓN FIEL Y PSICOLÓGICA
NUEVA VISIÓN MÁS CERCANA Y ACTUALIZADA
(LOS BORRACHOS)
ANACRONISMO ACTUALIZACIÓN
LA COMPOSICIÓN DEL LUGAR
(RECONSTRUCCIÓN REALISTA Y DETALLADA DE LA ESCENA)
LO AFECTIVO
ESCENAS DE GÉNERO
NATURALEZAS MUERTAS
PAISAJES
ADORNOS, JOYAS Y OBJETOS RICOS
RETRATO
MITOLOGÍA
LA HISTORIA
LA ESCENA RELIGIOSA
NUEVAS IMÁGENES DEVOCIONALES
IMAGEN SAGRADA (IMAGINERÍA ANDALUZA)
NUEVA ICONOGRAFÍA
- LOS SACRAMENTOS
- LA EUCARISTÍA
- LOS SANTOS
- LA VIRGEN
- DEFENSA DEL DOGMA Y PAPADO
- ESCULTURAS PROCESIONALES
- ESCENAS DE LA VIDA COTIDIANA DE JESÚS
ESCENAS COTIDIANAS
TRATAMIENTO TÁCTIL, TEXTURAS
CONCEPCIÓN SENSUAL DE LOS CUERPOS
COMPOSICIONES QUEBRADAS
GESTICULACIÓN
LO POPULAR
IMAGEN DE LO FINITO
IMAGEN DE LA CREACIÓN
IMAGEN DE LO INFINITO
EMBLEMAS
MORALIZANTE, MITOLÓGICO, A LO DIVINO, DE APARATO
INTERPRETACIÓN MORAL
(LOS TRABAJOS DE HÉRCULES = TRABAJOS DE LA CORONA)
DEFENSA DEL STATUS
AL SERVICIO DE LA CORONA
(SALÓN DE LOS REINOS)
Y DE LA IGLESIA (SERIES MONÁSTICAS)
INSTRUMENTO DE MEDITACIÓN Y CONVERSIÓN
HACER PRESENTE LO SOBRENATURAL
LO CEREMONIAL EFECTISTA
LO ARISTOCRÁTICO
LOS ATRIBUTOS SIMBÓLICOS
ACTITUD TEATRAL
RIQUEZA DE VESTUARIO:
(POSTIZOS, JOYAS, POLICROMÍA, ESTOFADO, ADITAMENTOS)

PLANO DE OLAVIDE



HISTORIA Y ARTE EN SEVILLA. CRONOLOGÍA

	HISTORIA	ARQUITECTURA	ESCULTURA	PINTURA
1.248.	Conquista de Sevilla. Fernando III (1217-52)	Fundación del convento de la Merced Torre de D. Fadrique (1252)	Virgen de los Reyes	
1.264-65.	Alfonso X (1252-84) Rebelión de los mudéjares.	Palacio Gótico de los Reales Alcázares Parroquia de Santa Ana	Virgen de la Sede	Cantigas de Alfonso X
1.356.	Pedro I (1350-1359) Terremoto.	Reconstrucción de la parroquias mudéjares de Sevilla.	Crucificado de Sanlúcar la Mayor Cristo del Millón (Retablo de la Catedral)	Pinturas murales: Virgen de la Antigua, del Coral, de Rocamador
1.391.	Persecución contra los judíos	Virgen de los Remedios (trasoro de la Catedral)		
1.402.		Inicio de la construcción de la Catedral Cartuja de las Cuevas Construcción de Sta. María de Carmona		
1.433.	Conspiración para establecer una república independiente. Luchas entre Ponces y Guzmanes.		Obras de Mercadante de Bretaña: - Portadas laterales de la Catedral - Sepulcro del Cardenal Cervantes	Pinturas murales de San Isidoro del Campo Pedro de Toledo
1.477.	Pacificación de las luchas nobiliarias por intervención de Isabel la Católica.	Iglesia de la Asunción de Huévar	Pierre Duncart inicia el retablo Mayor de la Catedral. Pedro Millán: esculturas de las portadas, el retablo y el cimborrio.	Nicolás de Lyra
1.481.	Establecimiento del Tribunal de la Inquisición	Convento de Santa Paula		Juan Sánchez de Castro y Taller.
1.492.	Expulsión de los judíos. Conquista de Granada. Descubrimiento de América.	Iglesia de San Juan de Marchena	Pietro Torrigiano (1472-1528)	Alejo Fernández (1475?-1542?)
1.502.	Colegio de Sta. Mª de Jesús precedente de la Universidad sevillana.			Retablo de San Benito de Calatrava.
1.503-1527.	Creación de la Casa de la Contratación. Carlos I elegido emperador de Alemania. Magallanes inicia su expedición. Motín popular del Pendón Verde. Boda de Carlos I en el Alcázar	Conclusión del cimborrio de la Catedral Se hunde el cimborrio	Alejo Fernández trabaja en el Retablo Mayor de la Catedral. Domênico Fancelli: Sepulcro del Cardenal Mendoza. (1508) Pace Gazzini y Aprile de Carona: Sepulcro de los Enríquez de Ribera.	
1.528.		Diego de Riaño: - Ayuntamiento - Sacristía de la Catedral		Pedro Campaña (Bruselas,1503-1580?) Luis de Vargas (1505?-1567)
1534.	Nace Fernando de Herrera			Starnino (1515-1556) Pedro Villegas y Marmolejo (1519-1596)
1.546.		Inicio construcción del Hospital de la Sangre (Martín de Gainza)	Roque Balduque (?-1561)	
1.547.	Muere Hernán Cortés		Juan Bautista el Viejo (1530-1580)	
1.552.	Publicación de «Brevísima relación de la destrucción de las Indias» por Fray Bartolomé de las Casas.		Juan Giralte (?-1574)	
1.554.	Establecimiento de la Compañía de Jesús		Miguel Adam (Pinto, 1532-Sevilla, 1610)	Vasco Pereira (1535-1609)
1.562.		Hernán Ruiz II: - Iglesia del Hospital de la Sangre - Conclusión del campanario de la Giralda	Jerónimo Hernández (Avila, 1540 - Sevilla, 1586)	
1.574.	Se deseca la laguna de la Alameda.	Urbanización de la Alameda. Finalizan las obras de la Capilla Real	Andrés de Ocampo (1555?-1623) Francisco de Ocampo	Juan de Roelas (1560-1625?) Alonso Vázquez (1564?-1608?)
1.598.	Muere Felipe II	Construcción del túmulo en la Catedral para Felipe II Construcción del Archivo de Indias (1584-1598)	Juan de Oviedo y de la Bandera (1565-1625)	Juan de Uceda (1570-1631) Francisco Pacheco (1564-1644)
1.599.	Nace Velázquez	Vermondo Resta: - Construcción del Palacio Arzobispal - Construcción de las caballerizas y jardines del Alcázar.	Gaspar Núñez Delgado (1576-1606) Juan de Solís (1580?-1621)	
1.604.	Sínodo Diocesano de Sevilla	Juan de Oviedo y de la Bandera: - Construcción de la Iglesia de S. Benito - La Merced, actual Museo de Bellas Artes (1602-1612)	Juan Martínez Montañés (1568-1649) Juan de Mesa (1583-1637)	Francisco Herrera el Viejo (1590-1654) Juan del Castillo (1590-1650)
1.616.	Publicación del Quijote	Iglesia del Sagrario		Francisco de Zurbarán (1598-1664)
1.624.	Viaje de Felipe IV a Andalucía		Alonso Cano (1601-1667)	Diego Velázquez (1599-1660) Alonso Cano (1601-1667)
1.624 y 1627.	Autos de Fe.		Felipe de Ribas (1609-1648)	Francisco Polanco (1610-1651)

1631.		Proyecciones para templo de Guadalupe	Francisco D. del Río (1616-1679)	Bartolomé Esteban Murillo (1617-1680)
1649.	Incidencia de peste	Inicio del Hospital de la Caridad (1663) por Pedro Sánchez Flamenco.	Pedro Roldán (1624-1699)	Herrera el Joven (1627-1685) Valdés Leal (1622-1690)
1652.	Muerte de la Feria.	Construcción de Santa María la Blanca		Obras de Valdés Leal para la Iglesia de Sta. Clara de Carmona.
1659.	Fin de las Pestes			Francisco Meneses Osorio (1641-1721) Fundación de la Academia de Pintura
1670.	Discurso de la Vanidad de D. Miguel de Mañara	Lorenzo de Figueroa (1-1730)	Pedro de Ribera. Iglesia de la Caridad vaciado de Bernardo Simón de Pineda.	José Simón Gutiérrez (1643-1718) Esteban Márquez (1651-1696)
1673.	Se prohíben las representaciones nocturnas		Francisco A. Ruiz Gijón (1653-1693)	Acerete Pérez
1688.	Se traslada la Feria a Triana	Hospital de los Venerables Iglesia del Salvador	Leonardo Bolduque (la Rosaura) (1654-1720)	Lucas Valdés (1661-1725) Cristóbal Tarrío (1666-1750)
1684.	Gran avenida.	Iglesia de San Pablo Sta. Luisa de los Franciscanos (1699-1703)	Matías de Oca (1668-1745)	Domingo Martínez (1688-1749) Benito Arévalo Gonzalo (1680-1759)
1699.		Fray Manuel Ramos. Escuela de arquitectura de los Trinitarios		Pedro Acosta (1658-1704)
1700.	Centro de Sevilla. Apoyo decisivo de la ciudad a Felipe V	Diego A. Díaz (1657-1746)	Jerónimo Balado (1-1748). Retablo de Sagrario (1702-1709)	
1709.	Peste: 13.000 víctimas		Juan de Valverde (1-1732)	
1712.		Iglesia de Colegiata del Salvador Matías de Figueroa (1-1765) Andrés de Figueroa (1701-1775)	Duque Cornejo (1675-1757)	
1717.	La Casa de Contratación pasa a Cádiz.			Andrés Ruiseco (1700-1768)
1728.	Inauguración de la Cárcel en Sevilla.	Hermano de Tomás (1728-1771)		Juan de Espinal (1734-1783)
1731.	Traslado de S. Fernando a Triana		Retablo para S. Luis de los Franceses (Duque Cornejo)	
1733.	Finaliza la instalación de la Cárcel en la ciudad.	Alineaciones viales de modernidad	Cayetano de Acosta (1710-1780)	Miniaturas y pequeños retablos
1746.	Adelantado de Fernando VI		Cristóbal Ramos (1729-1799)	Mitrados y prelados en honor de Fernando VI (Palacios de D. Martínez) Vicente Alcázar (1710-1767)
1755.	Terremoto de Lisboa que afecta a gran parte de la ciudad. Desaparición del monopolio del Comercio de Indias.	Fundición de Artillería (1757-1761) Plaza de Toros (1761-1835)	Fray de Dios Pantaleón (1-1800)	Fundación de la Escuela de Bellas Artes.
1767.	Olavide Asistente de la Ciudad. Expulsión de los Jesuitas.		Retablo capilla de San José (C. de Amada) Retablo Mayor de Sagrario del Salvador (1770)	
1771.	Plano de Sevilla. Residencia Nueva Moneda	Traslado de la Maestranza a la Casa Pedrina.		
1777.	Se prohíben los dos pendientes.	Parroquia de S. Bartolomé (1779-1816) José de Echamorro. Parroquia de S. Bernardo (1780-85) traza de J. Alcázar	Felipe de Castro José Esteve Bauer	
1781.	Aparece el Cisco de Sevilla.	Casa de la Moneda (1785-90) Cuartel de Caballería (Portada a Carne) Muralla y rampa en la ermita de Triana	Blas Molner	Francisco de Goya (1770-1828) Joaquín Mª Cortés (1778-1836)
1789.	Proclamación de Carlos IV.	Parroquia de S. Esteban de José Echamorro y Isidro Bonavía		José Mª Arango (1790-1836) José Gutiérrez de la Vega (1791-1865)
1796.	Guerra contra el Gran Gobierno de Godoy y política Ilustrada	Casa de las Colonias (C. Puente)	Retablo Mayor Parroquia de las Colonias (1798-1802). Juan de Salvatierra y José Gabriel Cano Díaz.	
1808.	La Junta Electoral de Sevilla la guerra a los franceses.	Casa del Conde de C. Gelves (Pl. Murillo) Utilizada de vivienda, comercios, cuarteles, etc.	Juan de Astorga Cabezas (1779-1849)	Bajorrelieves de inspiración de escuela y almoneda en el Alcázar
1810.	Ocupación de la ciudad por el mariscal Soult.	Primeros proyectos de plaza en Sevilla		
1811.	Las Cortes de Cádiz proclaman la autonomía de las provincias. Constitución			
1820.	Pronunciamiento de Riego en las Cabezas de San Juan			José Bonifacio Bécquer (1805-1841) Antonio Mª de Segovia (1806-1857)
1825.	Asistencia doña María de Aljara	Derribo del tramo entre la Torre del Oro y la Torre de la Plata. Construcción del paseo de Mª Luisa	Hernández Coque (1-1840)	Manuel Barcer (1814-1884) José Mª Romero (1815-1885) Isidro Domínguez Becquer (1817-1879)

1835.	Desamortización.	Creación del Museo de Bellas Arte	Retablo de S. Ildefonso (1841). José Gabriel Astorga.	Eduardo Cano de la Peña (1823-97)
1839.	Fabrica de la Cartuja. Comienzan las excavaciones en Itálica.	Proyecto mercado de la Encarnación		
1842.	Sublevación de las cigarreras.			
1846.	Alumbrado de gas. Ferrocarril Sevilla-Córdoba y Cádiz.	Inauguración de la plaza del Museo. Inauguración del Teatro San Fernando.		Valeriano Domínguez Bécquer (1834-70)
1848.	1ª Feria de Sevilla a iniciativa de Bonaplata e Ibarra.	Puente de Triana (1847-1852) Bernadet y Steinacher.	Manuel Gutiérrez Cano (1845-1915)	Manuel Cabral Bejarano (1837-1891)
1849.	Los duques de Montpensier se instalan en San Telmo.	Plaza Nueva y ampliación del Ayuntamiento por Balbino Barrón (1854).	Antonio Susillo (1857-1856)	
1854.	Crisis agrícola y sublevación campesina.		Leoncio Baglietto.	
1855.	Desamortización civil.			
1857.	Sublevación armada en Arahal.			José Jiménez Aranda (1837-1903) Luis Jiménez Aranda (1845-1928)
1858.	1º Ensayo público de la luz eléctrica.	Estación Ferrocarril de San Bernardo (1859) Isabel II inaugura el Museo (1861)	Monumento a Murillo (1864): Sabino Medina	Virgilio Mattoni (1842-1923) José Villegas Cordero (1844-1921)
1868.	Sucesos revolucionarios	Derribo definitivo de las murallas: Rondas de circunvalación.	Joaquín Bilbao (1864-1934)	
1873.	Festejos populares por la proclamación de la república.	Mercado del Barranco (1876-1883)		José García Ramos (1852-1923)
1874.	Proclamación de Alfonso XII	Cementerio de San Fernando	Relieve portada Asunción, catedral (1883). Ricardo Bellver.	Rafael Senet (1856-1926) Andres Parladé (1859-1933)
1885.	Regencia de Mª Cristina	Cesión del Palacio de S. Telmo al arzobispado y de los jardines al municipio. Estación de Córdoba (1898-1901) Fundación Yanduri (1901-1904)	Sepulcro de Colón (1891). Mélida Decoración Joyería Reyes	Gonzalo Bilbao (1860-1938) José Arpa (1860-1952) Rico Cejudo (1864-1939) Nicolás Alpériz (1865-1928)
1902.	Alfonso XIII	Antiguos juzgados (1893-1913) Modernismo en Sevilla (Aníbal González) (C/ Alfonso XII, 27 y 29) (Afohan).	Collaut Valera (1876-1932) Manuel Delgado Brakembury	Gustavo Bacarisas 81873-1971) Manuel González Santos (1875-1949)
1909.	Semana trágica en Barcelona.	Regionalismo.	Agustín Sánchez Cid (1886-1855)	Francisco Hohenleiter (1889-1968) Santiago Martínez (1890-1979)
1912.	Asesinato de Canalejas. 1ª Guerra Mundial	Plaza de España (1914-1928). Aníbal Glez.	Pérez Comendador (1900-1981)	Alfonso Grosso (1893-1983)
1915.		Hotel Alfonso XII (Espiau).		Las Cigarreras (Gonzalo Bilbao) Sevilla en Fiestas. (G. Bacarisas)
1929.	Exposición Iberoamericana de Sevilla			

X. BIBLIOGRAFIA BASICA

BROWN, Jonathan *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1981.

HERNÁNDEZ DÍAZ, J. *Guía del Museo Provincial de Sevilla*. Madrid, 1967

IZQUIERDO MORENO, Rocío y MUÑOZ RUBIO, Valme: *Inventario de pinturas del Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1990

LEÓN, Aurora: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. León, 1977.

MORENO MENDOZA, A; PAREJA LÓPEZ, E.; VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. y otros: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Ed. Gever. Sevilla, 1991.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla, 1986

VALDIVIESO GONZÁLEZ, E. Y SERRERA, J.M.: *Pintura sevillana del primer tercio del s. XVII*. Madrid, 1985

JUNTA DE ANDALUCIA