
ARANDA BERNAL, Ana, "El medio artístico de los pintores sevillanos en las primeras décadas del siglo XVIII", *Sevilla y corte. Las artes y el lustro real (1729-1733)*, Madrid, 2010, pp. 195-204.

EL MEDIO ARTÍSTICO DE LOS PINTORES SEVILLANOS EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XVIII

Ana Aranda Bernal

Universidad Pablo de Olavide de Sevilla

Imaginemos la existencia de unos personajes llegados a Sevilla en el año 1729 formando parte del cortejo real. Nunca antes han visitado la ciudad pero han oído hablar extensamente de ella, sobre todo por la afición que sienten hacia las obras de arte y la admiración que despierta la pintura sevillana del Seiscientos. Esperan tener la oportunidad de adentrarse en sus entresijos artísticos, buscar *murillos* en su laberinto de iglesias, conocer a los maestros herederos de la escuela y poder realizar ciertos encargos a los pintores en activo o, si se ofrece la ocasión, comprar alguna obra más antigua¹.

Afrontar un hipotético viaje a la Sevilla dieciochesca con semejante actitud implicaría la búsqueda de una información pormenorizada que nos puede servir para retratar el medio artístico hispalense de la época. Porque sería necesario averiguar quién es quién entre maestros y talleres, un pequeño universo en decadencia y rígidamente normalizado por el gremio y la hermandad de San Lucas. También haría falta encontrar dónde se guardan la pintura sevillana y sus sorpresas, porque si los viajeros han creído que los artistas hispalenses se dedican fundamentalmente a pintar sobre lienzos, pronto descubrirán que andan descaminados. Y, mientras aprenden a moverse por el antiguo callejero de la ciudad, habrán descubierto las interioridades de su mercado artístico, desde los pintores que venden sus cuadros en la calle Feria o las gradas de la catedral, al arte de los tratantes de pintura o la precisión a la que acostumbran los clientes cuando se trata de realizar un encargo.

Algunas de las circunstancias socioeconómicas que habían definido la situación de Sevilla a lo largo del siglo xvii, contribuyendo a su reconocido desarrollo artístico, se ven modificadas en los últimos años de esa centuria y las primeras décadas de la siguiente. La decadencia del monopolio americano es ya un hecho que se certifica en 1717 con el traslado de la Casa de Contratación a Cádiz, y este cambio de sede hace que los pintores sevillanos vayan perdiendo paulatinamente una nutrida y pudiente clientela de comerciantes, agentes y cargadores de Indias. Estos acontecimientos se suman al proceso que se había iniciado a raíz de la peste que asoló Sevilla en 1649, dando lugar a que se instalase en la corte la mayor parte de la antigua nobleza de sangre y terrateniente que desde el xvi había tenido sus casas principales en la ciudad.

Una mirada detenida a los ocho *Carros* de la Máscara con que se festejó la exaltación al trono español de Fernando VI (1746), pintados por Domingo Martínez y sus colaboradores en los años cuarenta del siglo xviii, nos ilustra con aparente sencillez y fina perspicacia sobre el poso de tradición seicentista que aún conservaba la sociedad local en esa avanzada fecha, a pesar de los cinco años en que los reyes y su corte habían residido en la ciudad, con su bagaje de influencias refinadas y cosmopolitas.

La Máscara en su conjunto pretendía ofrecer una concepción cosmológica renovada por el pensamiento ilustrado pero, en esta ocasión, merece que se destaque la riqueza de la anécdota. No debemos fijarnos tanto en los protagonistas, en quienes participaron en los desfiles representando con sus actitudes y disfraces diferentes papeles, sino en los habitantes de Sevilla que contemplaron la puesta en escena y nos permiten hoy atisbar la composición de aquella sociedad².

¹ Al respecto veáanse los estudios generales realizados por LEÓN, *Iconografía y fiesta*; MÁRQUEZ REDONDO, *Sevilla «Ciudad y Corte»*; y MORILLAS ALCÁZAR, *Felipe V e Isabel de Farnesio en Andalucía*, además de los específicos de LAVALLE COBO, *Isabel de Farnesio*; y PÉREZ SÁNCHEZ *et alii*, *Murillo*.

² La serie, compuesta por los carros del Pregón, la Común Alegría, el Víctor y el Parnaso, el Fuego, el Aire, el Agua y la Tierra, perteneció a la Fábrica de Tabacos y fue donada por el Ministerio de Hacienda en 1890. Está atribuida a Domingo Martínez, aunque es reconocible el estilo de algunos de sus discípulos. Pintada hacia 1747 (MORALES MARTÍNEZ, «Imagen urbana»).

Los tipos humanos, que habían sido retratados en la pintura sevillana del siglo xvii por Velázquez, Zurbarán o Murillo, contemplan el paso del cortejo desde las calles. Son pilluelos, aguadores, jóvenes madres que entretienen a sus hijos pequeños, vendedores ambulantes, hombres embozados hasta los ojos en sus capas pardas y espadas en mano. También mujeres arrebujadas en sus mantos negros con grandes abanicos floreados, que no sirven para darse aire, sino para ocultar sus rostros y que, de pie o sentadas en las gradas de la catedral, conversan con otros espectadores, entre los que vemos a dominicos, mercedarios, jesuitas o los canónigos del cabildo catedralicio.

Sin embargo, las novedades de la moda en el vestir que introdujo durante el lustro una corte tan influida por otras naciones europeas, están presentes también en los lienzos³. Junto a esos personajes populares y de indumentaria tradicional de tonalidades terrosas, se han detenido igualmente a contemplar el desfile caballeros de ropas afrancesadas, ataviados con ricas casacas de colores y pelucas empolvadas, que se apoyan en sus bastones con posturas que imitan un paso de baile. Las damas, en cambio, no los acompañan entre el gentío, ellas ven pasar el espectáculo arracimadas en ventanas o balcones y, por no estar vestidas de calle, pueden lucir sus joyas y los escotados vestidos bordados que siguen la moda de la corte⁴.

Los pintores realizan en estos lienzos una síntesis del modo de vivir en Sevilla y de las diferentes corrientes estéticas en el vestido, el peinado, el adorno y la pose que adoptan sus habitantes, situación paralela a la que se había producido en el panorama artístico de la ciudad. Es evidente que el tiempo del Lustró Real pasó, la corte y su parafernalia se fueron, pero algunas cosas ya no volvieron a ser iguales, y el arte de la pintura fue una de ellas⁵. Para descubrir las transformaciones que se produjeron a partir de 1729 es conveniente conocer la pintura sevillana del primer tercio del siglo y hasta qué punto artífices, clientela y mercado estaban preparados para entender y asumir las novedades que llegaron durante esos cinco años, ése es el objetivo de este texto.

Los visitantes cortesanos descubrirán que los pintores que han trabajado durante las primeras décadas del siglo xviii han introducido muy pocas novedades con respecto al arte del Seiscientos y que las colecciones de la ciudad están nutridas fundamentalmente por aquella pintura. De hecho, pronto la reina Isabel encargará a Andrea Procaccini la compra de lienzos de Murillo, el autor sevillano más admirado, que se irán almacenando en una casa pagada por la propia Farnesio.

La artificiosa división que establecemos cuando una centuria deja paso a otra vuelve a carecer de significado en este caso. En los primeros años del siglo xviii ningún hecho verdaderamente incisivo había variado en sustancia el modo de vivir ni la ideología de los sevillanos, a pesar del cambio de dinastía o la guerra que ello trajo consigo. Sevilla se parecía mucho a la ciudad del Seiscientos y aspiraba a producir una pintura semejante⁶. En todo caso, había sido en la década de los ochenta cuando había comenzado un viraje lento y al principio casi imperceptible, ocasionado por varios factores, el primero de los cuales fue la muerte de Murillo. Y veinte años después de la pérdida del maestro la escuela sevillana mantenía su prestigio nacional gracias a la manera de entender la pintura barroca que él instauró.

A principios del dieciocho todavía trabajaban algunos de sus discípulos directos, los que aprendieron y colaboraron con él, como Francisco Meneses Osorio (h. 1640-1721), Juan Simón Gutiérrez (1643-1718), Matías de Arteaga (1633-1703) y Andrés Leonardo Pérez (1660-1727)⁷. A la vez que una segunda generación de artistas, compuesta por Alonso Miguel de Tovar (1678-1758), Bernardo Lorente Germán (1680-1759) o Domingo Martínez (1688-1749), mantenía satisfecha a una clientela que, desde los más diversos lugares, demandaba obras «sevillanas»⁸. Entre los discípulos, como era de esperar, no todos mostraban la misma habilidad, pero hubo trabajo para la mayoría. A las claves del éxito de la pintura murillesca y de su pervivencia, se suma un segundo factor, apreciable desde los años ochenta, que contribuye a definir la escuela sevillana del primer tercio del siglo xviii. Consiste en el debilitamiento del carácter doctrinal de la pintura, que había sido muy potente durante el

³ Esta influencia extranjera la había puesto de manifiesto Yves BOTTINEAU, *El arte cortesano*.

⁴ CANSINO CASAFONDA, *Nuevo mapa*. Se conserva un ejemplar en Biblioteca de la Universidad de Sevilla, con el número de referencia A 024/035.

⁵ El cambio fue criticado por un sector de la historiografía sevillana, como recoge GUERRERO LOVILLO, «La pintura sevillana». De este influjo se ocupa VALDIVIESO GONZÁLEZ, «Influencia de la peinture française»; ID., «La pintura en Sevilla».

⁶ ID., *Historia de la pintura sevillana*, p. 283. Una primera aproximación en ANGULO, *Murillo y su escuela*.

⁷ Para una visión global véase el artículo de VALDIVIESO GONZÁLEZ, «Aportaciones al conocimiento», que podemos completar con las monografías de algunos de ellos.

⁸ No son pocas las pinturas sevillanas repartidas por los señoríos vascos. Considérense, a modo de ejemplo, dos publicaciones recientes: ALONSO DE LA SIERRA y QUILES GARCÍA, «Nuevas obras de Cornelio Schut»; VALDIVIESO GONZÁLEZ, «Pinturas de Juan Simón Gutiérrez».

Seiscientos aún bajo el impulso del Concilio de Trento. Ahora ya no se solicitará con tanta frecuencia la representación de los grandes programas iconográficos que decoraban iglesias y clausuras, siendo paulatinamente sustituidos por encargos que denotan una religiosidad más emotiva e individual⁹.

A pesar de las sombras que dificultan todavía el conocimiento de algunos aspectos de la pintura sevillana, parece que la relativa polarización de la actividad pictórica que se habría producido hasta finales del diecisiete en torno a los dos artistas más destacados de la segunda mitad del siglo, estaría superándose en las décadas que nos interesan. Ya se ha apreciado la fortuna de Bartolomé Esteban Murillo entre clientela y compañeros, pero es imprescindible para comprender este panorama artístico destacar también la de Juan Valdés Leal¹⁰. Porque su versatilidad explica que formen parte de su legado la concreción del *bel composto* en el arte sevillano, es decir, la conjunción de las artes con unidad formal e ideológica y, por otro lado, la práctica de la pintura escenográfica denominada *quadratura*, su habilidad para recoger las experiencias en este tipo de representaciones introducidas por otros artistas del momento, especialmente en la corte, adaptándolas a la sensibilidad local¹¹. Sin entrar en el debate sobre los motivos que llevarían a Valdés a ocuparse de tareas artísticas aparentemente marginales, bien por la necesidad apremiante de ganarse la vida, o porque se desenvolvió a gusto realizándolas, lo cierto es que recibió tantos encargos que sus colaboradores fueron numerosos. Es complicado definir los límites que diferencian a discípulos, seguidores o amigos pero, según las fuentes documentales, trabajaron con Valdés Leal los pintores Ignacio de León Salcedo, Juan Gómez Couto, Clemente de Torres (h. 1662-1730), José López Chico, Cristóbal de León (m. 1729) o Juan Antonio Fernández¹². De entre todos, merece que se destaque al propio hijo del maestro, Lucas Valdés, cuyo período de madurez artística coincide con las fechas que nos interesan en este análisis, desde los años noventa en que comienza a pintar independientemente tras la muerte del padre, hasta 1719 en que parece que abandona la práctica de la pintura a consecuencia de su traslado a Cádiz, en donde trabajará como profesor de matemáticas de los cadetes de la Escuela Naval. Su obra es más significativa y ha sido mejor estudiada que la del resto de los seguidores de Juan Valdés Leal, incluidas sus dos hermanas pintoras, Luisa de Morales y María de la Concepción Valdés. Pero interesa especialmente el hecho de que en su trabajo se resumen algunas de las características de la pintura sevillana de las primeras décadas del siglo XVIII: el auge del muralismo, la realización de grandes recreaciones escenográficas que son posibles gracias a los conocimientos de geometría y a la difusión de la obra impresa del jesuita Andrea Pozzo, la rica creatividad encauzada por unas estampas que maneja libremente y, por último, cierto toque murillesco que da a su pintura de caballete. Tras la marcha de Lucas Valdés será Domingo Martínez, activo entre 1717 y 1749, quien mantenga viva esta concepción de la pintura¹³.

Durante las primeras décadas del dieciocho unos setenta pintores se encuentran activos en Sevilla, muchos de ellos unidos por lazos familiares o interrelacionados con oficiales y maestros de otros oficios artísticos con los que suelen realizar trabajos de colaboración. Todavía era un número importante, aunque ya acomodado a la disminución de la demanda americana con respecto a los siglos anteriores, cuando los encargos suponían largas series de lienzos que había que realizar en pocos meses. Las novedades en el aprendizaje que podrían haberse introducido con la fundación de la Academia de la Lonja por parte de los pintores sevillanos en 1660, se agotaron con el fracaso de esta iniciativa. Si Murillo, tras su visita a Madrid, había querido modernizar el estudio de la pintura en Sevilla con aquellas reuniones nocturnas para dibujar del natural, se mantuvo, hasta muy avanzado el siglo XVIII, el sistema gremial basado en la imitación del maestro, que permitía el

⁹ La Divina Pastora encarna esa nueva sensibilidad religiosa. Su peculiar disposición se ha visto también relacionada con la ópera, que alcanzó un notable éxito en esta época (SÁNCHEZ LÓPEZ, «Iconografía dieciochesca en Málaga»).

¹⁰ De la desigual fortuna de ambos se hace eco GARCÍA FELGUERA, *La fortuna de Murillo*. Por contraposición a Valdés Leal se le ha caracterizado injustamente como el *pintor de los muertos*. Fue ROMERO DE TORRES, *El pintor de los muertos*, quien le colocó un sambenito del que no se ha desprendido del todo.

¹¹ FERNÁNDEZ LÓPEZ, «Pintura mural en el siglo XVII sevillano»; QUILES GARCÍA, «La cuadratura en el barroco sevillano», pp. 191-204.

¹² Al contrario que la escuela de Murillo, la de Valdés ha suscitado poco interés entre los especialistas. Con carácter general se ocuparon de ella LÓPEZ MARTÍNEZ, «Valdés Leal y sus discípulos»; ORTEGA POSTIGO, *Discípulos y seguidores*, y luego otros autores la mencionaron de pasada en sus respectivos trabajos dedicados individualizadamente a algunos de sus miembros. Con respecto a estos últimos el más conocido es Clemente de Torres, cuya fama le llevó a ser conocido en la corte. Palomino le dedicó en su tratado de la pintura un soneto. A Juan —Antonio— Fernández se le ha identificado recientemente como autor de un *Cristo Niño con la Sagrada parentela y santos*, tan valdesiana que como propia del maestro ha figurado en algún catálogo. VALDIVIESO GONZÁLEZ, *Pintura barroca*, pp. 468 y 470. Otros discípulos y seguidores de Valdés, tan sólo conocidos por sus nombres, como Cristóbal Pérez o Juan de Neira.

¹³ Del vínculo artístico entre ambos, ARANDA BERNAL, «La biblioteca», p. 64. A Lucas Valdés le dedicó una monografía FERNÁNDEZ LÓPEZ, *Lucas Valdés*.

aprendizaje en el taller¹⁴. En este sentido, los contratos describen minuciosamente el panorama, las obligaciones y derechos que contraían el aprendiz y sus tutores con el pintor, que estaba dispuesto a aceptarlo en su taller y, en la mayoría de las ocasiones, en su familia¹⁵.

La figura del oficial y sus expectativas quedan más desdibujadas que las del aprendiz. A la falta de definición contribuye que se identifique la situación de maestro con la capacidad para dirigir taller propio, cuando en realidad el examen de maestría deja constancia de la destreza artística del sujeto a través de dos pruebas, una de carácter práctico en la que se sacaba a suerte un tema de pintura y otra teórica en la que se respondía a las preguntas de los examinadores. La apertura de la tienda requería además el desembolso de una fianza que no todos los nuevos maestros podían satisfacer. Por ello, era frecuente que en un taller próspero trabajaran varios maestros, antiguos aprendices y oficiales del mismo, que habían superado las pruebas que imponía el gremio pero que, incapaces de independizarse por cuestiones económicas, seguían trabajando a sueldo del instructor¹⁶.

Posiblemente se pasaba a la oficialía al terminar los años contratados para el aprendizaje, de manera casi automática. Rara vez se suscribe el pertinente contrato. Sus responsabilidades en el taller aumentarían y, en muchos casos, los lazos familiares con quien se había hecho cargo de su enseñanza se afianzaban, pues la fuerte tendencia a la endogamia daba lugar a que, en este momento de sus vidas fuera frecuente que se casaran con hijas de los maestros que, en ciertos casos, han sido sus propias compañeras de trabajo en los quehaceres del taller¹⁷. Esta situación y el hábito de que muchos hijos sigan el mismo oficio del padre, ha dado lugar a la existencia de largas sagas de artistas sevillanos. Por ejemplo, la dedicación a la pintura Lucas Valdés que arranca con su padre Juan Valdés Leal a mediados del siglo xvii, y se mantiene en sus hermanas Luisa y María de la Concepción. La cuarta hija, Eugenia María, se casará con el pintor Cristóbal Gómez¹⁸. Pero además, las relaciones laborales y afectivas de esta familia con los Ribas, importantes escultores que también mantienen su taller durante varias generaciones en Sevilla, contribuiría a que Lucas se casara con Francisca María Ribas y un hermano de ésta, llamado José, con Antonia Rosa, la hermana menor del pintor¹⁹.

En el caso de los pintores Gregorio y Juan de Espinal, padre e hijo, el primero fue compañero de trabajos de Domingo Martínez y el segundo discípulo y yerno del mismo. Martínez además tuvo un hijo pintor, pero de corta trayectoria y obra desconocida. Mucho más largas son las ramificaciones que parten de Cornelio Schut, procedente a su vez de una familia de pintores flamencos. Cuando se instala en Sevilla emparenta con el escultor flamenco José de Arce, al contraer matrimonio con la hermana de su esposa. Dos hijas de Schut se desposan con sendos pintores: la mayor con José López Chico, autor de las pinturas murales del convento de Santa María de Jesús, que fue discípulo de Valdés Leal y su sustituto en el equipo que el pintor había formado con el retablista Bernardo Simón de Pineda y el escultor Pedro Roldán. Una vez que habían muerto Schut y su esposa, López Chico concierta la boda de su joven cuñada con otro pintor, Juan Antonio López²⁰.

El pintor Francisco Millán, discípulo de Van Mol y fallecido en 1731, es padre del pintor de imaginaria Sebastián Millán²¹. Y, en cuanto a los Lorente, Germán es el padre de Luis Germán Lorente y de Bernardo Luis Germán Lorente²². Lorenzo Bernardo de Montalbán, que desde los años veinte instala su taller en diferentes casas situadas en el entorno de la calle Feria, es padre del ensamblador Esteban de Montalbán. E igualmente Diego Moreno, tratante de pintura, es padre Juan José Moreno. Otra importante saga es la de los Pérez de Pineda, también con raíces en el Seiscientos, que inicia el alarife Andrés Pérez de Híjar, padre de Francisco Pérez de Pineda, quien tuvo dos hijos pintores, el primero, que no reconoció nunca como legítimo, se llamó Andrés Leonardo Pérez (1660-1727), el segundo fue Francisco Ignacio Pérez de Pineda²³.

¹⁴ Consúltese el estudio pionero de BROWN, *Imágenes e ideas*, pp. 31-112, y asimismo la introducción de Calvo Serraller al texto de PEVSNER, *Academias de Arte*. Una cronología más amplia en relación con la Academia sevillana: MUÑOZ OREJÓN, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*; ARANDA BERNAL y QUILES GARCÍA, «Las Academias de pintura».

¹⁵ El aprendizaje ha sido objeto de una monografía, escrita por HEREDIA MORENO, *El estudio de los contratos de aprendizaje*.

¹⁶ Más datos en QUILES GARCÍA y CANO RIVERO (eds.), *Bernardo Lorente Germán*, pp. 81-84.

¹⁷ ARANDA BERNAL, «Ser mujer y artista», pp. 33-51.

¹⁸ KINKEAD, *Pintores y doradores*, pp. 98-201.

¹⁹ DABRIO GONZÁLEZ, *Los Ribas*, pp. 187-189.

²⁰ QUILES GARCÍA, *Noticias de pintura*, pp. 126-134.

²¹ *Ibid.*, pp. 161-162. APNS, of. 13, libro único de 1721, f.º 337; lib. 1724, f.º 440; of. 4, lib. 1734, f.º 557.

²² QUILES GARCÍA, *Noticias de pintura*, pp. 33-34. Más en detalle, QUILES GARCÍA y CANO RIVERO (eds.), *Bernardo Lorente Germán*.

²³ CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, t. IV, p. 80; QUILES GARCÍA y CANO RIVERO (eds.), *Bernardo Lorente Germán*, pp. 106-107.

Las hijas de los pintores que también se dedicaban a este arte ocupaban un puesto en el taller, pero ajenas a las figuras institucionalizadas de aprendiz u oficial. Las mujeres tenían prohibido el acceso al examen de maestría, lo que no fue impedimento para que pudiesen aprender al lado de sus padres, hermanos y compañeros. De hecho, el principal inconveniente que encontraron las pintoras para el acceso a la enseñanza académica fue la instrucción en el dibujo anatómico del natural, pero como tal modalidad prácticamente no se ejercitaba en este contexto gremial, les fue posible adquirir conocimientos y habilidades para participar en los trabajos, la mayoría de las veces realizados de manera cooperativa. Las dificultades para investigar el trabajo de las artistas se incrementan por resultar invisibles en los repertorios documentales. Las pintoras nunca tuvieron capacidad para firmar contratos, cuando las circunstancias hicieron que sus maridos fueran también artistas, ellos pudieron responsabilizarse del trabajo ante el cliente y la ley, y nosotros intuir la participación de las mujeres pero, por lo general, la única fuente a nuestro alcance son las referencias que nos han transmitido en sus libros quienes las conocieron u oyeron hablar de ellas²⁴.

Un ejemplo significativo es el caso de Luisa de Morales, la hija mayor de Juan Valdés Leal de la que sólo conocemos con seguridad las estampas que se publicaron en el libro sobre las fiestas dedicadas a San Fernando, escrito por Fernando de la Torre Farfán²⁵. Están firmadas porque es habitual hacerlo en esta técnica de reproducción y porque fácilmente se aceptaba el hecho de que las mujeres grabaran dada la consideración artesanal de esta labor. Pero se sabe que se dedicó también a la policromía de esculturas, aunque sólo se concreta su intervención en una obra y por referencias, sin constatación documental, se trata de la talla de San Fernando que se conserva en la catedral de Sevilla, realizada por Pedro Roldán en 1671²⁶. En cuanto a su trabajo como retratista, hemos de conformarnos con la escueta información que transmite Palomino, pues resulta absolutamente desconocida su obra²⁷. Lo mismo ocurre con el trabajo de su hermana, María de la Concepción Valdés, aunque en su caso sabemos que abandona la práctica de la pintura muy pronto al ingresar en el convento de San Clemente de Sevilla²⁸. Algo más de información existe en estos años sobre las mujeres de la familia Roldán, se trata de las hijas del escultor Pedro Roldán. En el complejo taller dirigido por este maestro no sólo trabajó la joven Luisa antes de independizarse y convertirse en escultora de cámara. La hermana mayor, María, también fue imaginera y colaboró habitualmente en los encargos contratados por Roldán, aunque se conoce específicamente de su mano la talla de la Virgen de las Nieves para el retablo mayor de la Colegiata de Olivares, realizada en 1697²⁹. La segunda de las hijas, Francisca, se dedicó a la pintura, al encarnado, dorado y estofado de las obras que se tallaban en el gran obrador familiar. Que su tarea y la de otros pintores compañeros y familiares en el taller se realizara de manera cooperativa hace difícil que se le pueda adjudicar alguna obra concreta. Todas ellas tuvieron en común, como es norma muy habitual, el haberse casado con oficiales del mismo taller.

Los espacios en los que se desarrollan la vida y el oficio de los pintores suelen estar muy relacionados, durante el siglo xvii grandes talleres con numerosos encargos habían sido instalados por los maestros en edificios diferentes a sus viviendas. Pero las noticias que nos llegan sobre las primeras décadas del xviii, cuando los maestros dependen en mayor medida de la venta directa, muestran talleres que se utilizan también como tiendas y están situados en la propia residencia, ocupando la mejor estancia, aunque la familia malviva en los cuartos restantes. Se almacenan allí junto con los pigmentos y los útiles del pintor, los diferentes soportes para la pintura como vidrios, planchas de cobre o los lienzos, la mayoría en distintas fases de acabado, unas telas guardadas en cajones y por lo general enrolladas, mientras que otras se encuentran montadas ya en sus marcos, de los que también hay piezas sin terminar. No es raro que se atesoren obras de pintores de las

²⁴ Por ejemplo, los textos de PALOMINO, *Museo pictórico*, y de CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*.

²⁵ TORRE FARFÁN, *Fiestas de la S. Iglesia Metropolitana*. Luisa y su hermano Lucas, que a la sazón tenía once años, grabaron a buril varias láminas bajo la dirección de su padre, con los emblemas alusivos a las proezas y cualidades del santo que se colgaron en el monumento de triunfo (LÓPEZ SERRANO, *Presencia femenina*, p. 27).

²⁶ Ceán Bermúdez cuenta cómo se produjo la participación de Luisa Roldán (CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico*, pp. 236 y 243).

²⁷ PALOMINO, *Museo pictórico*, p. 1056

²⁸ Según Parada y Santín, la mujer de Valdés Leal, Isabel Morales Carrasquilla fue pintora aunque no se conoce ninguna de sus obras. Sobre María Valdés indica que «adquirió pronto grandes conocimientos en las artes y, especialmente en la pintura, en la que fue muy hábil, pintando al óleo con gran exactitud y buen gusto y habiéndose distinguido también en la miniatura.» (PARADA Y SANTÍN, *Las pintoras españolas*, pp. 38 y 77; GARCÍA PÉREZ-NEU, *Galería universal*, p. 18).

²⁹ Poco antes, en 1690, otros tallistas y ensambladores del taller de su padre, entre ellos su marido Matías de Brunenque, habían concluido la obra del retablo (AMORES MARTÍNEZ, *La colegiata de Olivares*, pp. 185-198).

generaciones anteriores, especialmente borriones, seguramente por sus precios asequibles o por haberse obtenido como regalo del maestro al discípulo. Si se trata de un taller de envergadura, como el de Domingo Martínez, a todo lo anterior hay que sumar los modelos de yeso, todo lo necesario para las tareas de policromado de esculturas, libros, carpetas de dibujos y, especialmente, una colección de estampas de gran utilidad para aprender, inspirar composiciones de las que se llegó a abusar, aclarar iconografías e, incluso, mostrar a los clientes³⁰. Pero ¿dónde pueden encontrar los talleres y las tiendas unos visitantes que estén interesados en conocer su producción? La documentación no es lo suficientemente descriptiva como para calcular el número de talleres, es más factible cuantificar los pintores que residen en la ciudad. Muchos de ellos trabajarán además en estrecha colaboración con otros oficios y eso les lleva a no depender de un taller propio para ganarse la vida. Son, por ejemplo, los pintores de imaginería, en cuyos encargos también podría entrar trabajos de dorado.

Las moradas de los pintores se distribuyen por toda la ciudad, con la característica de estar sometida a una importante movilidad. En muy raras ocasiones los inmuebles en los que habitan son propiedad de los maestros, lo normal es ocuparlos en alquiler y, además, mudarse con frecuencia, lo que resulta sencillo dadas sus escasas pertenencias, que conocemos a través de testamentos e inventarios de bienes³¹. Aunque en ocasiones la mención de la tienda de pinturas es precisa, especialmente en los contratos de alquiler, eso no significa que no sirviesen también para esa función las casas en las que los pintores viven y tienen instalado el taller. La observación de los lugares en que se ubican viviendas, talleres y tiendas en el plano de la ciudad permite obtener interesantes deducciones sobre la dependencia entre el taller y el mercado, así como el mayor valor que ahora tiene la venta directa en relación a épocas pasadas. Se perciben nítidamente dos focos en los que se agrupa la mayor parte de los talleres y, ambos coinciden con los principales espacios comerciales de Sevilla desde la baja Edad Media. El de mayor extensión y densidad de obradores rodea la calle de la Feria, con ramificaciones hacia la Alameda de Hércules y la collación de San Lorenzo. La segunda zona circunda las gradas de la catedral y la plaza de San Francisco³².

Con el fin de justificar esta distribución espacial conviene analizar el mercado artístico sevillano. Como en los siglos anteriores, continúa produciéndose el encargo de obras, pero se trata de un sistema de adquisición que pierde importancia. La documentación que atestigua contratos y cartas de pago va escaseando a medida que avanza el siglo xviii y se corresponde, de forma abrumadora, con los trabajos de policromía, que se extienden al muro. En conjunto es una labor larga en la que conviene fijar unos plazos de cumplimiento y en donde el coste del material, especialmente el pan de oro, aconseja contar con fiadores que garanticen la terminación de la obra. Gracias a estas circunstancias es posible documentar la decoración mural del presbiterio de la iglesia de San Benito, con participación de Domingo Martínez³³. En otros casos, la propia envergadura del proyecto lleva a dejar constancia ante el escribano de las labores de pintura parietal, como ocurre con la decoración de la capilla sacramental de la parroquia de San Lorenzo, realizada en 1718 por Domingo Martínez, Francisco Pérez de Pineda y Gregorio de Espinal³⁴.

Ya se ha descrito que una de las características que define a la escuela sevillana durante las primeras décadas del dieciocho es el menor vigor doctrinal de la pintura, esto hace que pierdan interés los extensos programas iconográficos realizados durante el siglo anterior por encargo de la mayoría de órdenes instaladas en la ciudad. Las obras de tema sagrado satisfacen ahora con más frecuencia las devociones privadas y los pintores, que conocen cuáles son las preferencias de los fieles hispalenses, las tienen preparadas para la venta sin necesidad de que el encargo se mantenga como hábito. En realidad, desde mucho tiempo atrás este sistema se había ensayado al vender en América lienzos y cobres sevillanos. Aunque se daban los encargos concretos, como el ciclo que Esteban Márquez de Velasco realiza en 1690 para enviar a un convento franciscano de México, los tratantes de pintura acostumbraban a embarcar con un repertorio de temas religiosos que tenían un negocio asegurado³⁵. Además de los habituales tratantes de pintura, intermediarios que suelen comprar las obras

³⁰ ARANDA BERNAL, «La biblioteca de Domingo Martínez», pp. 70-71.

³¹ Para el siglo xviii, esta dinámica profesional ha sido tratada por HERRERA GARCÍA, *El retablo sevillano*, pp. 173-184.

³² QUILES GARCÍA y CANO RIVERO (eds.), *Bernardo Lorente Germán*, pp. 35-43.

³³ QUILES GARCÍA, *Noticias de pintura*, pp. 100-101.

³⁴ SANCHO CORBACHO, *Arquitectura sevillana*, pp. 114-114; QUILES GARCÍA, *Noticias de pintura*, pp. 148-150.

³⁵ RODA PEÑA, «Una serie desconocida», pp. 16-17. A modo de complemento: QUILES GARCÍA y CANO RIVERO (eds.), *Bernardo Lorente Germán*, p. 92.

para enviarlas a otros lugares, entre los maestros documentados en este período varios se definen además como tales y existe la constancia de que Francisco Pérez de Pineda viajó a América con este fin³⁶. Sin embargo, el transatlántico no era el único mercado de la pintura sevillana, también hacia el norte de España viajaron los lienzos, como muestra la existencia de obras de Cornelio Schut, Juan Simón Gutiérrez y Lucas Valdés en localidades como Elorrio y Helgueta³⁷. En este mismo sentido, hay que indicar la relación comercial con la clientela gaditana. El progreso económico de Cádiz en estos años y el traslado de la Casa de Contratación en 1717 hizo que algunos pintores sevillanos pudieran ampliar el negocio en la cercana ciudad costera que, a su vez, compraba obras procedentes de otros centros artísticos europeos. Desde los últimos años del siglo xvii artistas como Murillo, Cornelio Schut o Luisa Roldán frecuentan un mercado que después mantendrán Lucas Valdés, Clemente de Torres o Domingo Martínez³⁸.

En la articulación del mercado artístico sevillano jugaban un papel muy destacado los agentes comerciales de diferentes países instalados en la ciudad, ya que a la vez que se realizaban las transacciones de los productos más variados entre América y diversos centros europeos, comerciaban con pinturas de la escuela sevillana, como fue el caso de la obra de Murillo en las manos de Josua van Belle y Nicolás Omazur, o con repertorios de estampas que llegadas de Italia o el norte de Europa tuvieron una notable influencia en la producción de la escuela hispalense. Es cierto que el uso de los grabados muestra en muchos casos pobreza de invención pero, en cuanto a las iconografías, también evita libertades narrativas indeseadas por la clientela religiosa cuando los programas se encuentran ya bien codificados³⁹. El aumento que se ha venido describiendo, de venta directa en perjuicio del encargo de obras, aumenta la importancia de la tienda y justifica su ubicación en lugares estratégicamente comerciales de la ciudad. Pero este concepto de venta de producto, aunque sea artístico, suscita la controversia sobre el pago de las alcabalas o impuesto que se pagaba al fisco al realizarse la compra-venta. Para algunos autores estaban exentas de este gravamen las imágenes religiosas y las obras de encargo⁴⁰.

En relación a estas cuestiones económicas, hay que advertir que el rigor de la reglamentación gremial consigue excluir la competencia. Hubo maestros muy reconocidos y con grandes talleres que alcanzaron una posición económica desahogada pero, por lo general, la producción se limitaba a la demanda inmediata permaneciendo ausente el espíritu de enriquecimiento⁴¹. Esto no significa que los pintores sevillanos de la época vivieran sumidos en la miseria, a pesar de que con frecuencia en los testamentos o inventarios declaren no tener ningún tipo de bienes⁴². Lo habitual es que durante la vida profesional hayan obtenido ingresos suficientes y acordes con sus méritos, pero los que llegan a hacerse viejos y pierden las capacidades físicas o mentales necesarias para trabajar y recibir su correspondiente pago, pasan a depender de familiares, por lo general hijos o yernos que los cuidan y mantienen. A veces, en estos últimos años de vida se consumen las pertenencias del anciano, de manera que se justifica la declaración de pobreza o la escasez de bienes, pero ello no es sinónimo de una vejez en la miseria o el abandono. Cuando el pintor Germán Lorente muere declara no poseer bienes, pero también informa que vive con su hijo Bernardo Germán Lorente, un artista reconocido y que llegará a disfrutar de una desahogada posición⁴³.

³⁶ QUILES GARCÍA y CANO RIVERO (eds.), *Bernardo Lorente Germán*, p. 107. KINKEAD abunda en esta cuestión: *Congreso Internacional Andalucía barroca*.

³⁷ ALONSO DE LA SIERRA y QUILES GARCÍA, «Nuevas obras de Cornelio Schut»; VALDIVIESO GONZÁLEZ, «Pinturas de Juan Simón Gutiérrez», pp. 179-189; QUILES GARCÍA y CANO RIVERO (eds.), *Bernardo Lorente Germán*, p. 15.

³⁸ Cuando no se ha atestiguado la presencia del artista en la ciudad, ha sido posible identificar obras suyas en el lugar. Schut participó en una gran empresa de la diócesis gaditana (ALONSO DE LA SIERRA y QUILES GARCÍA, «Nuevas obras de Cornelio Schut»), Lucas Valdés acabó sus días en la ciudad, lo mismo que Clemente de Torres. Véase REPETO MARTÍN, *Artífices gaditanos*. De Domingo Martínez se conoce una interesante serie en la iglesia del Hospital de Mujeres (VALDIVIESO GONZÁLEZ, «Pinturas de Domingo Martínez», pp. 539-547).

³⁹ Domingo Martínez y sus discípulos hicieron buena la práctica de utilizar las estampas como fuente de inspiración, lo que les fue afeado por los historiadores decimonónicos. Ceán Bermúdez no ahorró la crítica a estos usos. A propósito de las pinturas de la capilla de la Antigua, en la catedral, llegó a decir: «Aunque están pintados con destreza y regular corrección de dibujo, se advierte en ellos cierto estilo amanerado y ciertos plagios de estampas conocidas, que desagradan mucho al que sabe mirarlos.» (CEÁN BERMÚDEZ, *Descripción artística*, p. 87).

⁴⁰ MATILLA TASCÓN, «Comercio de pintura», pp. 180-181; MARTÍN GONZÁLEZ, *El artista en la sociedad española*, p. 179. Para Sevilla, véase QUILES GARCÍA, «Los pintores sevillanos», pp. 211-216.

⁴¹ El inventario del taller de Domingo Martínez contiene más de ochocientas obras (ARANDA BERNAL, «La "Academia de pintura" de Domingo Martínez», pp. 129-162).

⁴² GUERRERO LOVILLO, «La pintura sevillana», pp. 15-17.

⁴³ Como haría constar en su testamento (QUILES GARCÍA, *Noticias de pintura*, p. 136).

Germán Lorente había sido un pintor de feria, como tantos otros, como Murillo o Esteban Márquez en sus comienzos, pero la definición de esta categoría no está clara. Se ha visto que la calle Feria y su entorno es uno de los espacios preferidos por los pintores para instalarse, evidentemente por la inmediatez al gran mercado que cada jueves se emplaza en esta vía, desde la Edad Media hasta hoy, y atrae a los sevillanos y visitantes hacia esta parte de la ciudad. Esto no significa que los pintores se vieran obligados a sacar sus obras a la calle para venderlas, sino que sus tiendas y talleres podían ser visitados con comodidad por la clientela dada la proximidad. Estos compradores, sobre todo de imágenes pues no había hogar sin lienzo o lámina de devoción, mantendrían alta la demanda de un tipo de pintura de precio moderado y, por tanto, calidad secundaria. Desde luego también existía la venta ambulante que, por razones obvias, sería de formato menor y realizada por los maestros menos dotados, aparte de que la venta barata exigiría una ejecución sumaria⁴⁴. Eso llevó a Cean Bermúdez, a principios del siglo XIX, a informar sobre el mantenimiento todavía en esas fechas de numerosos talleres en el barrio, pero también a categorizar como «pintura de feria a todo cuadro mal pintado»⁴⁵. A lo anterior hay que sumar una última forma de venta de pintura, se trata de las almonedas que se producen tras el fallecimiento del propietario. El proceso se iniciaba con el inventario y tasación de los bienes, lo que convierte estas subastas en una interesante fuente de información, ya que los peritos llamados para realizar este trabajo suelen esforzarse en realizar las atribuciones de autoría, pues ésta y la complejidad en la composición aumentan el valor de la obra.

Las obras de todos estos pintores no siempre están realizadas sobre lienzo, otros soportes igual de tradicionales, aunque peor pagados, también eran demandados por la sociedad. Ya se ha visto cómo las láminas y los cuadros de pequeño formato resultaban muy a propósito para vender en la calle y permitían a los sevillanos adquirir la imagen de su devoción preferida por poco dinero. La intención de los compradores no estaba puesta tanto en adquirir obras de arte, como representaciones simbólicas que formarían parte de sus hogares y resultaban imprescindibles en la vivencia religiosa cotidiana. Pero además, todavía se pintaban cobres para enviar a América, se realizaban numerosísimos retratos en miniatura, se iluminaban libros y documentos, había que policromar esculturas y retablos, colaborar en la decoración de las numerosas arquitecturas efímeras que se levantaban en la ciudad y, sobre todo, plasmar el arte barroco en las pinturas murales⁴⁶. Esto lleva a cuestionarnos la manera y el lugar en donde se podía contemplar durante el primer tercio del siglo XVIII la obra del medio centenar de pintores activos en la ciudad. Lo cierto es que se cuenta con noticias documentales de la mayoría de ellos pero no siempre está identificada su producción aunque, a la vez, existen numerosas obras todavía anónimas con las que podrían relacionarse. Exceptuando unos pocos autores, la calidad de estas pinturas es secundaria y su realización no modificó la evolución de la escuela, en todo caso ilustra su progresiva decadencia. Pero interesa conocer hasta qué punto los visitantes en los años del Lustró podían tener acceso a la producción artística contemporánea o de la generación de pintores inmediatamente anterior. Su ubicación se repartía entre las viviendas de los ciudadanos, cumpliendo una función decorativa y devocional que excepcionalmente tomaba cuerpo de colección, también en los talleres de otros maestros pintores y, obviamente, en las instituciones religiosas.

En la época, todas las casas contaban con la representación de alguna imagen, incluso en los hogares más pobres se exhibían al menos una lámina o pequeña estampa que satisfacía el fervor de sus propietarios, lo que favorecía la existencia del mercado artístico en la Feria. En el primer tercio del XVIII la mayoría de los nobles que habían mantenido sus residencias en la ciudad durante los dos siglos anteriores se habían trasladado ya a la corte, especialmente a raíz de la epidemia de peste en 1649. Permanecieron en Sevilla caballeros y señores que, junto a los hidalgos pobres y los nobles de ejecutoria, representan ahora de manera menos brillante a un sector aristocrático que en el pasado había formado importantes colecciones artísticas en la ciudad. Probablemente pervivían los últimos personajes interesados en el coleccionismo, como don Francisco Tello y Portugal, marqués de Saucedá y veinticuatro de Sevilla, que poseía setenta y seis cuadros, entre

⁴⁴ QUILES GARCÍA, «La clientela de los pintores sevillanos», pp. 551-556.

⁴⁵ «Viven en este barrio muchos artistas y artesanos, que proveen con sus obras a casi toda la Andalucía, especialmente con pinturas [...] llaman aquí por proverbio pintura de feria a todo cuadro mal pintado. [...] Antiguamente era mucho mayor el tráfico y despacho de estas pinturas que ahora, porque se embarcaban infinitas para América.» (CEÁN BERMÚDEZ, *Carta de D. Agustín Cean Bermúdez*, pp. 35-36).

⁴⁶ En el taller de Martínez aparecen realizadas cuarenta y seis obras con este soporte, de las que treinta y siete eran de tema religioso, más siete paños y dos naturalezas muertas de frutas y pájaros. Además, había preparadas 23 chapas de distintos tamaños para pintar y 12 molduras realizadas también en cobre (APNS, of. 9, 1751, ff^{os} 57-80).

ellos un retrato de San Fernando atribuido a Murillo⁴⁷. Y, por supuesto, el III duque de Alcalá de los Gazules, don Fernando Enríquez, que mantenía en la Casa de Pilatos a mediados del Seiscientos la magnífica colección familiar de libros, antigüedades y pintura⁴⁸.

Los funcionarios de más alto rango decoraron sus residencias con obras adquiridas a afamados pintores sevillanos. En el inventario de los bienes del alguacil mayor de la Real Casa de la Contratación, Domingo de Urbizu, se registran más de doscientos cuadros, entre los que se incluyen obras de Murillo y Valdés Leal⁴⁹. Por su carácter privado se trata de las obras más inaccesibles, tanto de contemplar en su momento como de conocer en la actualidad, para lo que podemos servirnos casi exclusivamente de los documentos notariales. Es una situación semejante a la que se da entre comerciantes y miembros de profesiones liberales, poniendo de manifiesto cuando se analizan pormenorizadamente los temas de estas pinturas, que son más frecuentes los de carácter profano cuanto mayor es la cultura y el dinero de sus propietarios⁵⁰. Por otro lado, los propios pintores poseían obras que no estaban a la venta, sino atesoradas. A veces se trata de pinturas propias, pero también guardan en sus talleres borroneos de artistas admirados o lienzos que, teniendo conciencia de su valor, incluyen por ejemplo en las dotes de sus hijas⁵¹. Finalmente, las instituciones religiosas guardan la mayor cantidad de obras y en ellas el componente de devoción es fundamental. De manera completamente libre, el visitante de Sevilla y la población en general sólo podrían disfrutar de las pinturas que decoran las iglesias, mientras que en otras estancias conventuales o colegiales el acceso está restringido y su contemplación es una cuestión privada, especialmente en el caso de las clausuras y las colecciones que poseen arzobispos o canónigos a título personal. Esto no es un hecho menor, porque el conocimiento público de la pintura de Zurbarán, por ejemplo, podía realizarse a través de diversos retablos pero, además de toda la producción que el maestro realizó para la exportación y para satisfacer encargos particulares en la propia ciudad, permanecían casi desconocidas para la mayoría todas aquellas series pintadas para el disfrute íntimo de las comunidades, como los lienzos en los que se narraba la Vida de San Pedro Nolasco y los retratos de frailes para la biblioteca del convento de la Merced Calzada, o aquellos cuadros que decoraron el claustro del convento de San José o la sacristía de la Cartuja. Y otro tanto ocurría con la producción de Murillo o Valdés Leal.

De todas formas, ya se ha mencionado anteriormente la importancia que tiene la variedad de soportes de la pintura. En los años centrales del siglo xvii se había introducido paulatinamente, desde la corte, el gusto por la pintura mural⁵². En las décadas siguientes esta moda coincide con la tendencia a sustituir en las representaciones figuradas de los grandes retablos la pintura por la escultura⁵³. Las parroquias encargan cada vez menos series pictóricas sobre lienzo y los artistas ven cómo disminuye la demanda de su trabajo. En estas circunstancias, muchos aumentarán su dedicación a la policromía de las tallas, extienden su actividad incluso al dorado de los retablos y, poco a poco, van cubriendo de decoración al temple los muros que rodean a la obra de madera, cuyo resultado es que no habrá, a partir de entonces, retablo sin orla pintada o marco fingido⁵⁴. Sin embargo, es preciso diferenciar entre la ornamentación pictórica en torno a los retablos, sobre todo a base de guirnaldas y angelitos, que podríamos considerar de carácter menor, y el complejo diseño de arquitecturas fingidas⁵⁵. A esta segunda práctica, que requiere una formación teórica más compleja, se dedicó un reducido grupo de pintores encabezado, a fines del Seiscientos, por Juan Valdés Leal y cuyos mejores seguidores serían durante el siglo xviii Lucas Valdés y Domingo Martínez.

⁴⁷ SANZ Y DABRIO, «Inventarios artísticos», pp. 91 y 112-113.

⁴⁸ BROWN Y KAGAN, «The Duke of Alcalá», pp. 231-255.

⁴⁹ SANZ Y DABRIO, «Inventarios artísticos sevillanos», p. 90.

⁵⁰ A título de ejemplo véase la selección de KINKEAD, «Artistic inventories in Sevilla».

⁵¹ Como el Zurbarán que Domingo Martínez entregó como dote de su hija Rosalía Martínez, en 1748 (ARANDA BERNAL, «La "Academia de pintura" de Domingo Martínez», p. 100).

⁵² QUILES GARCÍA, «La cuadratura en el barroco sevillano», pp. 191-204.

⁵³ Aunque la retablistica menor encargada, por ejemplo, por las hermandades sacramentales se mantiene más apegada a la tradición y contiene los tradicionales lienzos.

⁵⁴ En los contratos de dorado de los retablos se incluye el estofado de los muros, que no es otra que la aplicación del color al temple a los flancos murales de los mismos. Valga como ejemplo el contrato firmado por Pedro Marrón, para dorar el retablo de la hermandad de San Francisco de Así, en la iglesia de Santa Marina de Sevilla. En él se compromete a que «la pared del respaldo [quedará] estofada y con perfiles de oro, según esta la pared de una corateral de la yglesia de Santa Catalina.» (QUILES GARCÍA, *Noticias de pintura*, p. 144).

⁵⁵ En el primer grupo estarían los murales de López Chico en Santa María de Jesús, en el segundo el *Triunfo de San Ignacio*, de San Ignacio, en San Luis de los Franceses, obra de Domingo Martínez.

Durante el primer tercio del siglo XVIII el gremio seguía muy vivo en Sevilla, tanto en lo referente a la formación artística, vigilancia del proceso creativo y protección de sus miembros, como en su papel de articulador social. Los maestros pretenden a través del mismo defender sus intereses pero son conscientes de que el poder público se sirve de este medio para controlarlos⁵⁶. No se atiende sólo a las cuestiones referidas a la producción, sino que aparecen vinculados al sistema gremial gran parte del ocio de los asociados, sus vivencias religiosas y naturalmente la protección asistencial⁵⁷. Durante este período las dependencias hospitalarias del gremio sevillano de pintores y doradores se situaban en unas salas anejas a la puerta principal de la iglesia de San Andrés⁵⁸. La razón es que en una capilla de este templo tenía su sede la hermandad de San Lucas, es decir, la cofradía de la que formaban parte los mismos agremiados, pero cuyo carácter y atribuciones eran eminentemente religiosos. Albergaba al santo titular y patrón del oficio, siendo utilizada también como lugar de reunión de los asociados⁵⁹. Sin duda, un mundo que huye de los cambios radicales que la pintura cortesana impulsa, pero que está condenado a extinguirse con una larga agonía que justo empieza con el Lustró Real.

⁵⁶ ARANDA BERNAL, «Los gremios en Sevilla», pp. 23-31.

⁵⁷ ARANDA BERNAL *et alii*, «Sevilla de los gremios a la industrialización», pp. 93-94.

⁵⁸ GESTOSO PÉREZ, *Ensayo de un diccionario*, t. I, p. XVIII.

⁵⁹ SANZ Y HEREDIA, «Los pintores en la iglesia de San Andrés», pp. 71-81.