

La Academia de Murillo y la Facultad de Bellas Artes 400 años después

José María Sánchez
Decano de la Facultad
de Bellas Artes de Sevilla

El 11 de enero de 1660 algunos artistas sevillanos, entre quienes se encontraban Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Herrera el Mozo y Juan de Valdés Leal, fundaban en Sevilla, en unas estancias de la Casa Lonja, una *Academia del arte de la Pintura*, siendo éste el primer establecimiento de enseñanza artística con el que contó la ciudad.

En la actualidad, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, como centro superior de enseñanzas artísticas de la ciudad, se siente heredera de esta primigenia institución y, por ello, en el año en el que conmemoramos el cuatricentenario del nacimiento de Murillo ha querido participar activamente en los hechos conmemorativos de quien fue el primer presidente de su más remoto precedente.

Uno

El manuscrito fundacional

Los datos históricos que nos han llegado sobre esta primera academia de arte de la ciudad son muy

escasos y proceden, en gran medida, de un manuscrito de mediados del siglo XVII que se conserva en la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. Éste parece ser el primer libro de actas de la institución que contiene sus estatutos, una relación de sus miembros y otros datos vinculados a sus primeros años de andadura.

La existencia de este manuscrito era conocida, al menos desde el siglo XIX, pues Ceán Bermúdez en el apéndice documental de *Carta a un amigo sobre el estilo y gusto de la pintura de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo...* (1806) hace ya un primer extracto de su contenido.

Posteriormente, a comienzos del siglo XX, concretamente en 1916, fue objeto de análisis por José Gestoso en su *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*; y en 1982 Diego Angulo lo reseña en su monumental estudio sobre *Murillo*. Este mismo año, dentro de los actos conmemorativos del tricentenario de la muerte del gran pintor sevillano del seiscientos, el manuscrito fue publicado en edición facsímil acompañado de una transcripción paleográfica realizada por Manuel Romero Tallafigo y un estudio preliminar a cargo de Antonio de la Banda y Vargas.

En los albores del actual siglo XXI, en el año 2009, Ramón Corzo hizo un estudio más detallado de su contenido bajo el título *La academia del arte de la Pintura (1660-1674)*; y, finalmente, en 2014 Antonio García Baena, lo utilizó para abordar la práctica artística en la Sevilla del siglo XVII en el libro: *Entre el obrador y la academia: la enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del seiscientos*.

Las primeras noticias sobre el documento lo emplazan, a finales del siglo XVIII, en poder de don Francisco de Bruna y Ahumada, oidor decano de la Real Audiencia de Sevilla, Teniente de alcalde de los Reales Alcázares y miembro de la Real Academia Se-

¹ A modo de ejemplo, el folio 1r contiene la elección de Pedro de Medina y Balbuena como presidente de la academia en 1667 y varias páginas después, en el folio 8r, el acta de fundación fechada el 11 de enero de 1660.

villana de Buenas Letras. Luego, a su muerte, para evitar su pérdida, fue comprado en la almona de sus bienes por el pintor Joaquín Cortés, entonces director de la Escuela de las Tres Nobles Artes quien, el 2 de junio de 1817, lo donó a la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría con ánimo –como dejó por escrito- de que *se perpetuase la memoria de esta mencionada academia*.

El manuscrito está encuadernado en pergamino y consta de 50 folios de papel escritos con tinta ocre. Desde Ceán se advierte que las anotaciones no siguen un estricto orden cronológico¹ y que hay muchas hojas intermedias en blanco, lo que unido a lo farragoso de la letra, a las numerosas tachaduras y anotaciones marginales hacen pensar que fuera un borrador y no el libro de actas definitivo de la Institución.

En cuanto a su contenido, incluye una primera propuesta de estatutos, por donde debía regirse la nueva academia, la relación de sus miembros, la elección de sus cargos y apuntes muy detallados de los gastos anuales.

Su información abarca desde el año 1660, fecha de la fundación, hasta 1674 cuando, tras 14 años de actividad, se disolvió a causa de las múltiples dificultades y desavenencias entre sus miembros.

El acta fundacional, donde se expone el propósito y fin de la nueva institución, a la letra dice así:

En la ciudad de Sevilla en 11 de enero de 1660 años, nos los profesores del arte de la pintura, de cuyos nombres va firmado este instrumento, decimos que por cuanto entre todos los de nuestro Arte está dispuesto instituir y fundar una academia en que se ejerciten nuestros estudios y habiliten a los que le hubieren de usar, para cuyo gobierno y conservación se han de hacer los estatutos conveniente y a su observancia se han de obligar todos los que cursaren la dicha academia, y respecto de que ésta ha tenido principio desde primero día de este presente año jun-

tándonos todas las noches al ejercicio del dibujo en las casas de la lonja de esta ciudad y para continuar la dicha asistencia conviene tener forma de gobierno, disponemos los estatutos para que, en el ínterin que se ordenan y publican los generales, se observen éstos....

Trece años después de esta declaración de intenciones, el 5 de noviembre de 1673, los Estatutos Generales de la academia quedaron aprobados definitivamente en una Junta General; si bien, pocos meses después la institución cerraría sus puertas definitivamente.

Su contenido, redactado de forma clara y certera, estuvo organizado en siete capítulos:

1º. *En qué forma se han de hacer los cabildos en la elección de presidente, cónsul y mayordomo y demás oficiales.*

2º. *En que se advierte las obligaciones que el presidente tiene de observar.*

3º. *De las obligaciones del cónsul.*

4º. *De las obligaciones del mayordomo.*

5º. *De la obligación que los profesores del arte de la pintura, dorado y escultura han de tener en la academia para su conservación.*

6º. *De los doce profesores que han de tener obligación de asistir todas las noches a la academia.*

7º. *Que contiene lo que se ha de observar en la academia y en el arte de la pintura por la quietud del estudio y la de dicho arte. Que la noche que tocara a cada uno de los profesores el poner actitudes, como constará por la lista que ha de estar en la academia de todos los profesores del arte de la pintura y dorado, la obligación que han de tener dichos profesores para que la academia quede siempre engrandecida.*

² Sólo conocemos un documento manuscrito, copia del acta original, que se conserva en la Biblioteca Colombina. Su contenido fue estudiado en 1961 por Antonio de la Banda en el artículo “Los estatutos de la academia de Murillo” publicado en la revista *Anales de la Universidad Hispalense*.

³ El modelo fue tomado también en Francia por la *Real Academia de Pintura y Escultura* de París.

Comparándolos con el borrador de 1660, no son sustancialmente originales, ni incluyen grandes innovaciones, al contrario, se advierte una lógica y normal continuidad con la primera versión, aunque con una redacción precisa, sencilla y con una estructuración más lógica y metódica de sus contenidos, sin duda, fruto de la experiencia adquirida durante 13 cursos docentes.

La novedad fundamental fue el cambio en la denominación de la academia que ahora pasa a llamarse del *Arte de la pintura, escultura y dorado*; lo que implica la aceptación jurídica –en la práctica ya se había producido– de los escultores como miembros de pleno derecho de la institución.

Por último, se acordó que el texto con los nuevos estatutos fuera impreso, aunque no consta que se hiciera y de hecho no han llegado ejemplares a la actualidad².

Dos Precedentes

La *Academia del arte de la Pintura* de Sevilla fue la primera corporación dedicada a la instrucción artística establecida en Andalucía y la segunda en España, después de la Academia de San Lucas de Madrid fundada en 1603.

En ambos casos, parece que se inspiraron en los modelos de las academias italianas de la segunda mitad del siglo XVI, en concreto, en las academias *Del Disegno* de Florencia fundada en 1562 por Giorgio Vasari; la de *San Lucas* establecida en Roma en 1577 por Federico Zuccaro y la *Scuola degli Desiderosi* de Bolonia creada en 1590 por los hermanos Carracci³.

Posiblemente, la academia romana ofreció el modelo que copiaron las españolas –en el caso madrileño hasta el nombre–, pues su fundador Federico Zuccaro había estado trabajando en El Escorial y, por

tanto, tenía amplios contactos con los pintores de la Corte y, además, entre sus discípulos se encontraba Bartolomé Carducho, hermano de Vicente, el fundador de la madrileña⁴.

De ésta tomaron, en concreto, su finalidad –el engrandecimiento de la pintura-, el constituirse como una asociación de artistas, la necesidad de contar con una sede permanente y, además, el normalizar su existencia mediante la redacción de unos estatutos.

La academia sevillana, nació como una institución de modestas pretensiones. Al igual que la madrileña fue un centro de formación exclusivamente para pintores, donde no tuvieron cabida otros profesionales del arte como escultores o arquitecto. Solamente, tras los primeros años de funcionamiento, se flexibilizó el acceso permitiéndose la asistencia a sus clases a artífices procedentes de otras profesiones vinculadas con la práctica del dibujo. Por otra parte y, en este caso a diferencia de la madrileña, sólo aspiró a instruir a sus discípulos en el dominio del dibujo del natural del cuerpo humano, base de lo que se entendía como “buen arte”⁵.

Constatamos que en sus estatutos fundacionales no se recogen alusiones a intentar fiscalizar la producción artística local, ni alegatos sobre la “ingenuidad de la pintura” para argumentar su nobleza y su carácter liberal y, por tanto, aspirar a la exención de impuestos que esto aparejaba⁶; tampoco ansió monopolizar los encargos públicos o la concesión de títulos; simplemente surgió como un centro de formación para pintores donde se podía dibujar del natural mientras se charlaba relajadamente sobre asuntos o temas relacionados con el oficio.

La formación teórica no aparece como un propósito explícito de su plan docente pero, sin duda, debió estar presente en la conciencia de quienes tuvieron la iniciativa de su fundación.

Los académicos sevillanos pretendieron alejar la

⁴ La vida de la academia madrileña está documentada entre 1603 y 1626 y llegó a contar con 55 miembros, entre otros, Vicente Carducho, su fundador. De su importancia queda como testimonio el memorando que elevaron al rey Felipe III solicitando su amparo y protección (UBEDA DE LOS COBOS, 1992: 9.) Su advocación al evangelista San Lucas fue por su condición de pintor y escritor, paradigma del humanista del Renacimiento; además, en la lógica del momento, la pintura como actividad practicada por uno de los apóstoles no podía ser considerada de ninguna manera una actividad indigna.

⁵ En el Renacimiento, siguiendo el ejemplo de la venerada Antigüedad Clásica, se entendió que el cuerpo humano era el motivo más hermoso de la creación y, por ello, base de la representación artística y cénit del arte; por esta causa, la formación artística se basó en su perfecta representación.

⁶ De hecho, a diferencia de la madrileña, no se establece vinculación con las academias literarias de la época, gesto con el que los artistas pretendían asociarse a los poetas y, por tanto, a las artes liberales.

⁷ Recordemos que en los contratos de aprendizaje gremiales, una de las cláusulas de obligado cumplimiento por parte de los aprendices era “obedecer al maestro en todo lo que le mandase”, abarcando dicho sometimiento tanto actividades relacionadas con el adiestramiento en el oficio como a otras tareas domésticas o de cualquier otra índole.

pintura de las actividades *mecánicas*, es decir, de los oficios artesanales meramente manuales para vincularla con las disciplinas *liberales*, actividades intelectuales que se entendían como dignas de la ocupación de un caballero. Con este propósito, las academias europeas incluyeron en sus planes de estudios distintas disciplinas teóricas, algunas de carácter científico –como geometría, matemáticas, perspectiva, anatomía, etc.–, que apartasen el ejercicio pictórico del aprendizaje meramente técnico y, con ello, dignificar la profesión.

La academia sevillana no tuvo disciplinas teóricas propiamente dichas, pero sí contó durante las clases de dibujo con una formación especulativa básica concebida, simplemente, como meras charlas de carácter informal.

A esta formación complementaria parece hacer alusión la prohibición a sus alumnos de hablar durante las sesiones de pose de asuntos que fueran ajenos a la pintura, posiblemente para centrar las conversaciones en temas más trascendentes en torno a la naturaleza el arte, el buen gusto, el parangón o la “buena pintura”, etc.; evitando dispersiones o distracciones.

Así, pues, la academia sevillana aspiró a completar la formación gremial, fundamentalmente de carácter técnico, con la práctica del dibujo del natural y una elemental instrucción teórica a través de conversaciones improvisadas; actuaciones ambas que difícilmente podían acometerse en los talleres tradicionales.

Por otra parte, al contrario de sus antecesoras europeas, jamás se planteó como un centro de formación artística alternativo a los talleres gremiales, no ambicionó sustituirlos con la noble pretensión de que los jóvenes aprendices dejaran de ser “siervos” al servicio de sus maestros y adquirieran la condición de alumnos⁷. No debió intentarlo porque difícilmente podría haber superado dos importantes obstáculos: la propia objeción del gremio ante posibles injerencias en

sus competencias y, sobre todo, la viabilidad económica del proyecto.

Ciertamente, nunca aspiró a la formación integral de los jóvenes pintores como lo atestiguan varios hechos:

En primer lugar, no contó con un plan de estudios para que sus alumnos adquirieran, de manera progresiva, una completa formación en el arte de la pintura. Nunca se impartieron en su sala materias como anatomía, matemáticas o geometría, entendidas como fundamentales para alcanzar la perfección en el oficio. Sus enseñanzas contemplaban como única disciplina el dibujo del natural, último estadio de la formación académica y, por lo tanto, sólo al alcance de personas ya adiestradas y con experiencia profesional. Es decir, quienes asistían a sus clases no podían ser neófitos –aprendices-, pues la práctica del dibujo del natural constituía el nivel superior de la formación académica para el que necesariamente se tenía que contar con una amplia experiencia previa.

En segundo lugar, las clases consistían en sesiones de sólo 2 horas diarias por las noches durante un periodo de cuatro meses, circunstancia que parece indicar que eran veladas de carácter informal, donde se reunían los maestros después del trabajo para avanzar / perfeccionar en la práctica del dibujo y donde corregir defectos o intercambiar experiencias al contacto con otros artistas. No parece que el total de horas de clases de un curso fuera el necesario para la formación completa de un aspirante a pintor.

En tercer lugar y, a pesar de la minuciosidad de los apuntes en las cuentas de la institución, no constan pagos de cuotas de alumnos, ni sus nombres, ni de quienes lograron titular, ni a quienes se les otorgaron menciones por los méritos contraídos. Los únicos nombres que aparecen en los documentos vinculados a la academia son los de los maestros, de quienes sí sabemos, con absoluta certeza, que asistían con asiduidad a las sesiones de pose. Por ello,

⁸ La asistencia de los maestros a las clases está claramente atestiguada en la redacción definitiva de los estatutos en 1673 cuando, en el capítulo 5^o “De las obligaciones de los profesores del arte de la pintura, dorado y escultura”, se señala la obligación de los académicos a pagar 6 reales de vellón mensualmente para mantenimiento de la institución, añadiéndose que *si se excusaren de pagar los veinticuatro reales para el gasto de ella por decir no han asistido a dichos estudios por ocupaciones, no les valga...*

⁹ Incluso en 1663 llegaron a coincidir en la sala de la lonja en un mismo acto los cabildos de la hermandad y la junta de la academia, debido a que los cofrades se encontraban tramitando la cesión de una nueva capilla en la iglesia de San Laureano después de la pérdida del hospital de San Martín (GARCÍA BAEZA, 2014: 129)

¹⁰ Curiosamente, la condena por esta falta era el cierre del obrador durante 4 meses y una multa de 25 ducados a repartir entre la hermandad de San Lucas y la propia academia.

posiblemente, eran los propios académicos, maestros y quizás también los oficiales, es decir, miembros todos de pleno derecho del gremio, los “alumnos” de la institución, pagando sus cuotas mensuales para asistir a las sesiones de clases⁸.

La academia sevillana nunca tuvo la pretensión de terminar con el gremio y ocupar su lugar, muy al contrario, se advierte una continua colaboración entre ambas instituciones, de hecho, los mismos artífices coparon los cargos de la hermandad de San Lucas y de la academia, llegando incluso a simultanearlos, conviviendo de manera armónica y conjunta⁹. Además, de los 44 suscriptores que asistieron a la aprobación de los estatutos definitivos de la academia en 1673, una parte considerable eran miembros de la hermandad de San Lucas.

Por otra parte, la continuidad de la formación gremial se sobreentiende en la redacción definitiva de dichos estatutos de 1673 donde consta que los maestros podían seguir recibiendo aprendices en sus talleres -aunque ahora eufemísticamente denominados “discípulos”-, eso sí manteniendo el precepto de la limpieza de sangre: *ningún profesor del dicho arte de la pintura, escultura y dorado pueda recibir discípulos sin que primero hacer averiguación bastante y inquisición verdadera como el tal discípulo es de buena sangre, cristiano viejo y limpio de toda mala raza...*¹⁰.

La nueva institución nunca tuvo capacidad asociativa o legal para sustituir al gremio. Fue creada por y para maestros y oficiales del arte de la pintura, para que pudieran mejorar en el ejercicio de su profesión mediante el conocimiento y la práctica del dibujo del natural. Por todo ello, los posibles recelos del gremio pronto se disiparon y sus alcaldes participaron de manera activa y regular en la organización y control de la nueva institución.

La academia se entendió simplemente como un “nivel” superior de formación para *que salgan con*

más perfección los que en ella estudiaren, otorgándosele un título a quienes superasen sus estudios.

Tres

Sede y mobiliario

La academia se estableció en la *Casa Lonja*, sede del actual Archivo General de Indias, en *una sala que el Consulado nos hizo merced*, es decir, cedida por el gremio de comerciantes de la ciudad (Fig. 1).

Se estimó imprescindible para que la nueva institución iniciase su andadura el contar con una sede permanente, pero esto conllevaba un insalvable inconveniente: la falta de recursos económicos para poder adquirir o arrendar un local. Ello debió traducirse en la solicitud de ayuda a distintas instituciones públicas y privadas de la ciudad. Posiblemente, ante la escasa sensibilidad del cabildo municipal hacia el proyecto, se tuvo que recurrir a la iniciativa privada, encontrándose en el consulado de comerciantes el apoyo solicitado al cederles un espacio para sus actividades en la casa lonja, un edificio amplio y desaprovechado, emplazado en pleno centro de la ciudad, donde podrían diariamente reunirse.

El lugar ofrecido no era precisamente el más óptimo para una actividad de carácter docente: la lonja, como todos los mercados, fue concebida como un gran patio central rodeado de amplias galerías abiertas donde los comerciantes podían disponer sus tenderetes para exhibir sus productos; sin embargo, la academia necesitaba un sitio más reducido y cerrado, fácil de calentar y con la reserva necesaria para poder desarrollar las clases con tranquilidad y sosiego, sin interferencia de las actividades mercantiles aledañas. Por ello, aceptado el ofrecimiento del espacio, a comienzos de 1660 se decidió levantar un tabique con su puerta de acceso que separara la sala de trabajo del recto del edificio¹¹.

¹¹ Para esta obra varios académicos se mostraron generosos donando distintos materiales: Murillo ofreció 200 ladrillos, Sebastián de Llanos otros 200 y dos cargas de cal, Valdés Leal un cahiz de cal; Cornelio Schut 100 ladrillos; Juan Mateos y Carlos Negrón 100 ladrillos cada uno y Pedro Núñez de Villavicencio la puerta con su llave y 2 cargas de arena. Otras aportaciones menores fueron: Ignacio de Iriarte que aportó 24 reales en metálico o Francisco de Herrera el Mozo que, suponemos de manera simbólica, ofreció tan sólo 4 ladrillos. Finalmente, Luis Muñoz se comprometió a entregar una cruz de hierro y una veleta.



Fig. 1. Juan de Herrera. Casa Lonja. 1582.

La *academia del arte de la pintura* tuvo su sede en una *pieza* de la Casa Lonja, espacio cedido por el consulado de comerciantes de la ciudad para este fin.

La lonja, emplazada entre la catedral y los Reales Alcázares, fue un edificio diseñado en 1572 por el arquitecto real Juan de Herrera y ejecutado por su aparejador Juan de Minjares.

Como todos los mercados, fue concebida como un gran patio central rodeado de amplias galerías abiertas -formadas por arcos de mediod punto entre semicolumnas de orden dórico y jónico superpuestas- donde los comerciantes podían disponer sus tenderetes para exhibir sus productos.

La academia, aceptado el ofrecimiento, compartimentó mediante un tabique un espacio rectangular más reducido y cerrado, fácil de calentar y con la reserva necesaria para poder desarrollar las clases con tranquilidad y sosiego, sin interferencia de las actividades mercantiles aledañas.

No sabemos con certeza el lugar exacto que ocupó la academia, aunque por posiblemente, fue un sector de la galería alta, cuyo tejado estuvo coronado por una cruz de forja y veleta.

No obstante, por razones que se nos escapan, no se pudo acometer la reforma hasta tres años después, en 1663. Entonces el mayordomo de la institución anotó un pago a Sebastián de Roesta, maestro mayor de los Reales Alcázares, de 800 reales por un tabique y 6 ducados por una puerta.

La citada obra tuvo como consecuencia directa que dicho año de 1663 se interrumpieran las clases: bien porque el propio desarrollo del proceso constructivo lo impidieran o porque la totalidad de los fondos económicos de la institución se destinaran a este menester, impidiendo sufragar los gastos corrientes.

Ciertamente, la cuantía de la obra fue muy elevada en relación a los débiles recursos de la joven academia, llegando incluso a comprometer su continuidad. Esto supuso que muchos artistas tuvieran que aportar distintas *limosnas* para lograr su subsistencia: Murillo y Sebastián de Ilanos Valdés, por ejemplo, aportaron 60 reales cada uno, Valdés Leal 100 reales y Cornelio Schut regaló *un lienzo de una imagen de la Soledad de dos varas* para que fuera vendido, quedando el dinero para las necesidades más acuciantes¹².

Es más, tomando conciencia del peligro que para la continuidad de la institución podían tener estos gastos extraordinarios, en la siguiente Junta General, celebrada el 11 de febrero de dicho año de 1663, los reunidos *ordenaron y determinaron que el presidente que hoy es y fuere en adelante no pueda innovar de más gastos que los precisos de aceite, carbón [y] paga de modelos...*, añadiendo que si el presidente considerase conveniente hacer alguna cosa nueva para el *lucimiento* de la academia lo debería proponer a la Junta para su aprobación.

No poseemos descripciones de la sala de trabajo pero, tras la construcción del tabique, debió consistir en una simple estancia cuadrada o rectangular. De

¹² CORZO SÁNCHEZ, 2009: 51.

¹³ En relación a ciertos “vitores” que ornaban aquel sector del edificio y que le parecieron referentes a distintos miembros de la academia y a su protector el Conde de Arenales. No obstante, tras la última restauración del edificio, se han podido leer claramente, advirtiéndose que no tienen correspondencia con ninguno de éstos.

¹⁴ Posiblemente, los instrumentos con los que se escribió el propio manuscrito con los estatutos de la Institución, sus miembros y sus cuentas.

ésta sólo sabemos que poseía una ventana para su iluminación, la cual fue reparada en 1663 colocándole un nuevo bastidor más chico con un travesaño.

Respecto a su ubicación exacta en el edificio de la Lonja tampoco tenemos datos precisos. Gestoso, basándose en unos supuestos erróneos, la situó en la planta baja del edificio, en la esquina del ala suroeste¹³; sin embargo, es más probable que estuviera en la galería alta en relación al hecho de que en 1660 el académico Luis Muñoz, para enfatizar su alzado al exterior y que destacase en la trama urbana, se comprometió a regalar una cruz de hierro y veleta, adornos para coronar un tejado y que, por tanto, indicarían su ubicación en el piso alto.

El mobiliario de la academia fue muy sencillo y funcional y consistió en unos bancos para los alumnos desde donde tomarían apuntes, unos braseros para calentar la estancia, un velón para iluminación –pues las clases eran nocturnas-, un cántaro y dos alcarrazas para beber agua y, como instrumentos para el director encargado de la vigilancia y guarda de las clases, un reloj de arena para controlar el tiempo, una campanilla de azófar para llamar al orden y un tintero y salvadera de plomo para hacer las anotaciones precisas¹⁴.

A partir de 1663, tras la obra de la sala, se amplió el mobiliario con una tarima para los modelos, además de un velón y un bufete que regaló Valdés Leal aunque, extrañamente, poco después se recoge que se *los llevo a su casa y no lo tiene la academia*.

Para adorno de la estancia, en 1663 también se gastaron 26 reales *para ayuda a pintar unos paños en las paredes de dicha academia* y sabemos que en 1666 el mayordomo Juan Martínez de Gradilla regaló dos lienzos pintados con los retratos de los reyes Felipe III y Felipe IV *con otros adornos y trofeos del arte*, con la advertencia que los entregó *para siempre jamás, sin que se puedan enajenar, ni vender, ni sacar*

de la dicha academia en todo el tiempo que dichos lienzos duraren¹⁵ (Fig. 2).

Dos años después, en 1668, el nuevo mayordomo Francisco de Meneses Osorio mandó un lienzo de la Concepción guarnecido en una hermosa tarja, que fue apreciado en 150 reales; sin duda, una réplica más de las muchas que hizo de los modelos de su maestro Murillo.

Finalmente, por los estatutos de 1673 sabemos que se colocaron en la sala, en lugar destacado, tres sillones: el del medio para el *protector* y los laterales para el presidente y el cónsul, desde donde presidirían los cabildos y podrían asistir a las clases¹⁶; y se inició una galería de retratos de todos los patronos y presidentes de la academia para salvaguarda de la memoria y gloria de la institución, señalándose que los *de nuestros dignísimos protectores* [se colocarían] *en lugar superior que el de los presidentes...* Para garantizar su realización se instituyó que era obligación del presidente saliente de hacer un retrato del presidente entrante (Fig. 3).

De todo ello se desprende que la nueva academia debió consistir básicamente en una sala cuadrada o ligeramente rectangular con una tarima en el centro donde posarían los modelos y, a su alrededor, los bancos de los alumnos desde donde tomarían apuntes del natural¹⁷. Posiblemente, presidiría el testero de la estancia el cuadro de la Inmaculada Concepción, quizás flanqueado por los retratos de Felipe III y Felipe IV, junto a los tres sillones de gobierno; y repartidos por las restantes paredes de la sala, todas revestidas de telas pintadas, los retratos de los distintos patronos y presidentes junto a otras imágenes de devoción.

Comenta Ramón Corzo que cuando las actividades de la academia cesaron definitivamente, estos enseres se debieron llevar a la capilla del gremio de pintores de la hermandad de San Lucas sita en la parroquia de San Andrés¹⁸.

¹⁵ Ya antes, en 1663 también regaló 2 lienzos para que se me pintase algo para la academia.

¹⁶ Con advertencia que dicha silla del patrón estaría vuelta cuando su excelencia no asistiere para que otro ninguno la ocupe.

¹⁷ La disposición en círculo de los bancos y la rotación de los modelos permitiría a los alumnos el contar con múltiples puntos de vista de la pose, captando todas las partes del cuerpo humano.

¹⁸ CORZO SÁNCHEZ, 2009: 17.



Fig. 2. Juan Martínez de Gradilla. Retrato de Felipe IV. H.1666.

En 1666 el mayordomo Juan Martínez de Gradilla regaló a la academia para adorno de la sala un lienzo con un retrato del rey Felipe IV que hoy forma parte de la colección de Sr. Williams Stirling Maxwell y se conserva en la Pollok House de Glasgow.

El cuadro presenta la imagen del monarca –patrón y protector de las artes– en el interior de un ovalo rodeado de distintos alegorías relativas al arte de la pintura.

En la base de la composición encontramos unas macollas de frutos enmarcando una tarja con la inscripción: FVI CON TAL GUSTO EN MI GREI, DE TAL ARTE PROFESSOR, QUE ENTRE LA UNA Y OTRA LEI, POR SER SIN DUDA PINTOR, AUN DEXARA DE SER REI.

Inmediatamente después, apoyados sobre una cornisa y flanqueando al Rey, aparecen dos putis de pie que portan los instrumentos del dibujo –papel y grafito– y de la pintura –paleta, pinceles, tiento y caballete–, junto a los tratados del *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco y los *Diálogos de la Pintura* de Vicente Carducho, acompañados por un estudio anatómico de Alberto Durero.

Corona el cuadro otra pequeña tarja con la inscripción: PHILIPUS QUARTUS HISPANIARUM REX junto a otros dos putis tocando las trompetas de la fama que sostienen el libro de *Anatomía* de Juan de Velarde y *Las Vidas* de Giorgio Vasari.

El cuadro debió adornar la estancia junto a un lienzo de la Inmaculada regalado por Francisco de Meneses Osorio y los retratos de los distintos mecenas y directores de la institución.



Fig. 3. Bartolomé Estaban Murillo: Autorretrato, 1668-1670. National Gallery, Londres

En los estatutos de 1673 se recoge la intención de iniciar una galería de retratos de todos los patronos y presidentes de la academia, señalándose que los *de nuestros dignísimos protectores* [se colocarían] *en lugar superior que el de los presidentes...* y, para garantizar su realización, se instituyó que era obligación del presidente saliente de hacer un retrato del presidente entrante.

Este autorretrato de Murillo pudo tener originalmente este fin. A modo de trampantojo, el pintor aparece detrás de un óvalo de piedra apoyado sobre un pedestal con una cartela en latín con la inscripción: *BART^{US}. MURILLO SEIPSUM DEPI- GENS PRO FILIORUM VOTIS ACPRECIBUS EXPLENDIS* y flanqueado por los instrumentos de su profesión: a un lado, la paleta y los pinceles y, al otro, un dibujo junto a una sanguina, una regla y un compás.

El contenido de la inscripción *Bartolomé Murillo se retrata para satisfacer los deseos y plegarias de sus hijos* podría hacer referencia a los discípulos de la academia, nombrados alegóricamente como “sus hijos”.

Los retratos de los presidentes junto a los protectores de la academia debieron distribuirse por la sala de trabajo tanto para adorno de sus paredes como para salvaguardar el honor, historia y gloria de la institución.

¹⁹ Esta actividad la ejercían repartida entre ambos en semanas alternas. De no poder asistir por causa de enfermedad, sería sustituido por el cónsul y éste, a su vez, por el mayordomo o por otros oficiales o maestros por orden de antigüedad.

Cuatro

Su estructura interna: Los Órganos de gobierno

La academia contó con un amplio y bien estructurado organigrama de gobierno que estuvo formado por los siguientes cargos:

En primer lugar, la dirección de la institución corrió a cargo de **dos presidentes** cuyo principal cometido era hacer cumplir los estatutos y dar grado de académicos a quienes cursaran los estudios y se *hallaren capaces*. Por otra parte, actuaban como *jueces en las cuestiones y dudas que sobre los preceptos de nuestro arte y su ejercicio se ofrecieren* velando, en todo momento, por la pureza y buen hacer en el arte de la pintura. Finalmente, debían asistir cada día a las sesiones de clases, *para su gobierno y corrección*, colocando a los modelos y cuidando que todo estuviera en orden¹⁹.

Para el ejercicio de sus funciones contaban con la ayuda de **dos cónsules**, con funciones meramente consultivas, especialmente para asuntos que por su complejidad o trascendencia así lo requirieran.

Las infracciones a los estatutos serían denunciadas por el **fiscal**, encargado de multar por las faltas o incumplimientos infringidos, vigilando por su obediencia y acatamiento. También debía cuidar de mantener la disciplina en las sesiones de clases.

Del papeleo, es decir, de las cuestiones burocráticas se encargaba un **secretario** quien redactaba los autos, diligencias o memorándum acordados y, finalmente, se contaba con **un diputado** –que luego pasó a llamarse **mayordomo**– encargado de llevar las cuentas.

El mayordomo era, pues, el responsable de la gestión económica de la institución: cobrara las cuotas y pagaba los gastos debidamente justificados mediante los correspondientes recibos, llevando al día el libro

de cuentas. También era responsable del cuidado y control de sus bienes, guardaba las llaves de la sede y no dejaba entrar a nadie durante los periodos inhábiles, salvo que contara con autorización expresa del presidente.

También, se nombra la existencia de un *portero* –posible cargo remunerado- encargado de abrir y cerrar la sala e impedir que accedieran a su interior las personas no autorizadas.

Los cargos eran elegidos mediante votación secreta entre todos los miembros de la academia y no tenían remuneración económica, ni limitada su duración.

Excepcionalmente, en 1663, bajo la presidencia de Valdés Leal, se simplificó el organigrama de la institución, reducido sólo al presidente y un cónsul, ambos por un periodo de cuatro años²⁰. No obstante, Valdés renunció a la presidencia tres años después.

En 1666, el sistema electoral se vio sustancialmente alterado con el nombramiento del Conde de Arenales, don Juan Fernández de Hinestrosa, como mecenas de la institución. Al parecer, a cambio de su protección, el conde obtuvo ciertas prebendas: en especial contaría con cuatro votos y tendría que dar la aprobación final al presidente electo. También se estableció un sistema anual de elecciones donde se vota al presidente, teniendo éste potestad para nombrar *a su voluntad* a los restantes cargos académicos: cónsul, mayordomo y demás oficiales.

Todo quedó claramente normalizado con los estatutos de 1673. La elección se haría el domingo posterior a la festividad de San Lucas, presentados los candidatos, el sufragio sería secreto, tomando el secretario los votos de todos y cada uno de los miembros de la academia, *comenzando por el presidente y demás oficiales conforme a sus puestos*²¹. Posteriormente, estando todos presentes, se procedería al escrutinio. A continuación el protector emitiría sus

²⁰ Comenta Corzo que, aprovechando el descontento producido porque no se impartieron clases en ese curso, Valdés Leal junto a Cornelio Schut, accedieron al control de la institución y se aseguraron su gobierno por un largo tiempo. Curiosamente, en la votación aparecen los nombres de numerosos pintores flamencos prácticamente desconocidos que apoyaron a su compatriota y que luego desaparecen (CORZO SÁNCHEZ, 2009: 67 y 75).

²¹ A fin evitar posibles enfrentamientos entre los partidarios de distintos candidatos, se recoge expresamente que el fiscal estaría en la puerta de la sala *...para recibir las espadas de los que concurriesen al cabildo y las pondrá en parte donde no puedan ser habidas hasta fenecida la elección.*

²² Así se deduce del siguiente párrafo: *eligió el dicho señor conde de Arenales y con gusto de todos los que se hallaron presentes al señor don Sebastián de Llanos Valdés por presidente...*

²³ CORZO SÁNCHEZ, 2009: 73.

cuatro votos y, con el resultado final, se procedería a nombrar, *por un año*, al nuevo presidente *con aprobación de nuestro protector*.

Durante los años del protectorado las irregularidades fueron frecuentes. Al parecer, en 1668 el citado Conde de Arenales nombró por designación directa a don Sebastián de Llanos Valdés como presidente²², repitiéndose tal circunstancia en 1669 cuando de nuevo el presidente *quedó electo por voto de su señoría*²³. Sin embargo, tras su muerte parece que todo volvió a la estricta normalidad.

El primer gobierno de la recién fundada academia, elegido en 1660, estuvo constituido por los siguientes maestros:

- Presidentes: Bartolomé Esteban Murillo y Francisco de Herrera.
- Cónsules: Sebastián de Llanos Valdés y Pedro Honorio de Valencia.
- Fiscal: Cornelio Schut.
- Secretario: Ignacio de Iriarte y
- Diputado: Juan de Valdés Leal.

Estos fueron elegidos entre la siguiente nómina de académicos:

- Francisco de Herrera.
- Bartolomé Murillo.
- Sebastián de Llanos Valdés.
- Pedro Honorio.
- Juan de Valdés.
- Cornelio Schut.
- Ignacio de Iriarte.
- Matías de Arteaga.
- Matías de Carvajal.
- Antonio de Cejalde.
- Juan de Arenas.
- Juan Martínez.
- Pedro Ramírez.
- Bernabé de Ayala.
- Carlos de Negrón.

- Pedro de Medina.
- Bernardo Arias Maldonado.
- Diego Díaz.
- Antonio de Zarçosa.
- Juan López Carrasco.
- Pedro Villavicencio.
- Pedro de Campobrin.
- Martín de Atienza.
- Alonso Pérez de Herrera.

Se trataba de un plantel de 24 artistas, muchos de ellos primeras figuras de la pintura sevillana del momento, lo cual nos habla de la importancia y el prestigio con los que arrancó la nueva institución.

Aunque la academia fue fundada por y para pintores, en 1663 se incorporó como académico el escultor Pedro Roldán, lo cual es indicativo que el objetivo primordial de la institución de ejercitarse en el dibujo del natural era de evidente interés tanto para los escultores como para otros artistas plásticos. De hecho, poco tiempo después, también aparecen entre sus miembros el retablista Bernardo Simón de Pineda y los hermanos Juan y Francisco Ruiz Gijón.

La presencia de estos escultores provocó que en los Estatutos Generales de 1673 se hable ya de Academia de Pintura, Escultura y Dorado.

Cinco

Las clases

Al igual que la academia de San Lucas de Madrid, el objetivo esencial de las enseñanzas de la Academia del arte de la Pintura de Sevilla fue la práctica del dibujo del natural a partir de modelos vivos, lo que no estaba al alcance de un aprendiz en el seno de un taller gremial.

Su sistema educativo se articuló, pues, en torno a la figura del hombre y a la práctica del dibujo, conforme a la idea de que el cuerpo humano era el elemento

²⁴ Sus enseñanzas, por ello, las podríamos calificar de base o naturaleza “antropomorfa”. En los “planes de estudio” de las academias europeas los alumnos pasaban por varios estadios: *Sala de principios*: donde adquirían destreza en la copia de elementos simples del cuerpo humano (oreja, ojos, nariz, etc.); *Sala del yeso*: donde se afanaban en la representación del cuerpo humano en reposo a través de la copia de estatuas antiguas, no necesariamente clásicas; el tercer estadio era el *Estudio de maniquí*: donde estas estatuas convenientemente vestidas servían a los alumnos para la representación de telas y, como culmen, la *Sala de modelos vivos* donde se representaba el cuerpo humano en movimiento y suponía la confirmación del talento artístico.

²⁵ Citado por GARCÍA BAEZA, 2014: 139.

²⁶ El 16 de febrero de 1660 se contrató a un modelo llamado Pedro que trabajó ocho noches, hasta el día 24, durante las que posó en cuatro *actitudes* y después hizo otra *actitud* durante tres noches (CORZO SÁNCHEZ, 2009: 33).

²⁷ Algún tiempo después, contando con la experiencia de algunos años de prácticas, se decidió descargar al presidente de la responsabilidad de poner la actitud del modelo cada noche, estableciéndose un sistema rotario entre todos los académicos. De esta forma, cada maestro podía poner la pose que más le interesara practicar desde el lugar que ocupaba en la sala. Para conocer los turnos se publicaba en la sala una lista semanal con los responsables de colocar las poses.

más digno de ser imitado de toda la creación²⁴ y que el dibujo era, como advertía Pacheco, *forma sustancial de la pintura, ... alma y vida de ella*²⁵.

El curso en la academia de San Lucas de Madrid se dividía en dos etapas: Desde el domingo de Quasimodo hasta las vísperas de San Lucas para el estudio de cuatro materias -perspectiva, anatomía, simetría y fisionomía-, todas disciplinas científicas de apoyo a la representación y, desde la festividad de San Lucas hasta el Domingo de Ramos, clases de dibujo del natural: *todas las noches durante dos horas en un aposento decentemente adornado y abrigado...*

En Sevilla, sólo se pudo abordar la segunda parte de este plan de estudio. El curso académico duraba 4 meses, iniciándose 15 días después de la festividad de San Lucas, concluyendo en los días previos al inicio de la Semana Santa; y cada día las sesiones de clases se llevaban a cabo por la noche y con una duración de 2 horas.

El desarrollo de las clases era bastante elemental: el presidente de turno colocaba sobre la tarima al modelo en una *actitud*, es decir, en una pose en la cual debía permanecer el tiempo necesario para que los presentes la dibujasen o modelasen en arcilla o cera –a partir de la aceptación de los escultores²⁶. Concluida ésta, variaba a otra, de tal manera que se advirtiera el comportamiento de los músculos en las distintas posturas, alcanzando un dominio pleno de la representación de cuerpo humano en movimiento. Finalmente, el ejercicio era corregido por el presidente, señalando sus virtudes y defectos²⁷.

Conocemos que, a veces, las poses se prolongaban durante horas e incluso días, debiendo el presidente cuidar de que los modelos no se movieran. Para ayuda a mantener la postura señalada, éstos contaban con unos cordeles que, atados del techo, les aguantaban los miembros en las posiciones más dificultosas, evitándose así contracturas o lesiones sobrevenidas.

Al parecer, los alumnos ocupaban un asiento fijo durante todo el curso y durante las sesiones de trabajo no podían hablar de temas que fueran ajenos a la pintura, debiendo pagar una multa quien lo incumpliese: *si se continuare entre muchos la dicha conversación y tocando el juez la campanilla dos veces no cesaren, paguen la dicha pena todos los que estuvieren remisos.*

Debieron los académicos de tomarse este aspecto muy en serio pues se jugaban en ello el prestigio de la institución y el que se convirtieran las clases en un mero divertimento informal. Por ello, en los estatutos de 1673, se insiste en esta cuestión advirtiéndose que mientras se estuviese dibujando no se produjeran conversaciones, *de unos a otros, ni con los que estuvieren mirando de fuera*; así como la prohibición de pronunciar *palabras deshonestas* o ... *acciones que causen risa*, bajo pena de 6 reales²⁸. Se pretendía que el tiempo se emplease en interesantes debates de temas de Arte que contribuyeran también, de forma teórica, a la formación de los alumnos.

Las clases se desarrollaban siempre en horario nocturno iluminándose la estancia y los modelos mediante velones de aceite. No era este un aspecto baladí. En todas las academias se recomendaba el empleo de luz focal para provocar en los modelos fuertes contrastes entre zonas iluminadas y en penumbra, lo que afianzaba el modelado en la representación, aumentando así los efectos de tridimensionalidad, base de una buena representación.

Los alumnos estaban obligados al entrar en la sala a proclamar en altavoz: *Alabado sea el Santísimo Sacramento y la limpia concepción de Nuestra Señora*, a modo de saludo a los ya presentes en su interior y, a la vez, como invocación para propiciar un buena jornada de trabajo.

Por último, se recoge la prohibición de asistir a las clases armados ante el temor de altercados produci-

²⁸ Sabemos que para atesorar los pagos de las multas la academia disponía de un cepo de tres llaves que paraban en poder de uno de los presidentes, un cónsul y el mayordomo.

²⁹ ...que ningún dibujante se siente con espada a dibujar pena de ser la primera vez reprendido del presidente, cónsul o mayordomo; la segunda penado en seis reales... y, por remiso, la tercera ha de ser penado en veinticuatro reales...

³⁰ La proximidad de la academia a la catedral haría de sus instalaciones un espacio idóneo para realizar esta tarea y, por ello, distintos maestros que habían recibido el encargo, habrían solicitado el poderlo realizar allí.

do por *algún disgusto de palabra*²⁹. Curiosamente, en 1666, dos escultores protagonizaron un desagradable incidente que, a la postre, les valió su expulsión: *Que atento que dos escultores que venían a modelar a la academia trabaron cuestión y sacaron las espadas en la sala de la academia desacatadamente, siendo casa real y tribunal de nobilísimos consulado, se dictaminó que... Andrés Cansino y un oficial del dicho llamado Marcos... ninguno de ellos entrase en la dicha academia atento su descortesía y poca atención y para que otros ninguno se atreva.*

Finalizado el periodo de clases, la academia permanecía cerrada, aunque se recoge que si en este tiempo algún maestro precisara hacer uso de este espacio para realizar algún encargo, podría usarlo con autorización del presidente y comprometiéndose a respetar las instalaciones y su mobiliario y a pagar cualquier deterioro o falta que se produjese.

Curiosamente, quedó expresamente denegada la cesión de la sala para la decoración de los carros alegóricos de la procesión del Corpus Christi, al ser considerado por los académicos un trabajo menor, meramente artesanal y, por ello, inadecuado a la dignidad del arte de la Pintura e impropio de la grandeza de la institución. Por ello, se estableció la prohibición, señalándose que si por alguna circunstancia especial hubiera que cederlo, se pagarían 200 reales de vellón –cantidad elevadísima y, por ello, disuasoria- en calidad de arriendo³⁰.

Se entendió que para alcanzar *máxima perfección los que en ella estudiaren* era conveniente ejercitarse en la academia durante cuatro años continuos, al final de los cuales, alcanzándose los objetivos previstos, se le expedía un título firmado por el protector y el presidente.

Seis

Financiación y gastos

La academia se financió fundamentalmente con las aportaciones de los propios profesores adscritos, quienes mensualmente pagaban una cuota establecida para sufragar los gastos de mantenimiento.

Esta situación anómala y excepcional, al menos en comparación con las academias italianas o francesa que contaron siempre con el patrocinio de poderosos señores³¹, fue advertida por Ceán Bermúdez al publicar por primera vez el contenido parcial del manuscrito fundacional: *concibió [Murillo] en 1658 el proyecto de establecer en esta ciudad una academia pública y, no habiendo hallado en el gobierno protección ni apoyo para costear los gastos, pudo conseguir con prudencia y maña que, a su ejemplo, los demás profesores se ofreciesen a sostenerla...*³².

Los libros de cuentas recogen que los académicos aportaban mensualmente 6 reales de vellón durante el periodo que duraban las clases, lo que les facultaba para poder asistir a las sesiones de pose. Al durar el curso cuatro meses, el total anual era de 24 reales, abonados en dos plazos: 12 al iniciarse las clases y otros 12 a mediados.

No obstante, además de los académicos, se recoge la presencia en las clases de otros maestros, los llamados *aventureros*, asistentes eventuales que pagaban 16 maravedíes por cada sesión.

Posteriormente, desde 1666, para garantizar la subsistencia de la institución, se adoptara la fórmula del protectorado, es decir, ponerse bajo la tutela de un mecenas que asumiera gran parte de sus gastos anuales. Esto supuso, como señala Corzo, una transformación en la organización de la institución que se había mantenido y gobernado hasta entonces con la participación exclusiva de los artistas³³.

El primer patrón de la academia sevillana fue el

³¹ En Florencia fueron los Médicis, en Roma el papado y en Francia la propia Casa Real; con excepción de la Academia boloñesa degli Desiderosi que también se sufragaba por sus propios miembros.

³² CEAN BERMÚDEZ, 1968: 64.

³³ CORZO SÁNCHEZ, 2009: 73.

³⁴ No consta cómo o en qué se produjo esta protección, ni sus aportaciones económicas –aunque, sin duda, debieron producirse–, sólo sabemos que detentó este papel hasta su muerte en 1671. No obstante, no se le debió reconocer como un gran mecenas pues, tras su fallecimiento, se propuso que se le dedicasen unas honras especiales por parte de la Academia, pero sólo tres de sus miembros hicieron una pequeña contribución, por los que no siendo suficiente para cubrir los gastos previstos, se reintegraron en la caja general para gastos corrientes (CORZO SÁNCHEZ, 2009: 77)

³⁵ También se consignan los gastos de algodón y esparto para las *torcías* y unas tijeras de despabilar, así como la yesca y el pedernal para encenderlos.

³⁶ En 1664 se recoge un gasto de 3 reales por *media libra de cordeles para el velón*.

Conde de Arenales³⁴ y, a su muerte, en 1673, le sucedió Manuel Luis de Guzmán y Zúñiga, marqués de Villamanrique y Ayamonte, conde de San Silvestre de Guzmán, Ginés, Gatos y Garruhena y gentil hombre de cámara de su Majestad.

Independientemente, de los posibles aportes económicos que los protectores pudieran hacer a la academia garantizando su subsistencia, su figura fue importante en cuanto que concedían a la institución prestigio social pues, éstos procedían de los más altos dignatarios locales y actuaban como su cabeza visible ante el Rey, los organismos municipales y la propia ciudadanía.

El encargado de la recaudación era el mayordomo que, a menudo, tenía que ir a las casas de los académicos a reclamarles las cuotas, la mayoría de las veces sin mucho éxito a pesar de lo modesto del montante, rezagándose muchos o directamente excusándose otros de abonarlas, no pudiéndose cubrir los gastos comprometidos y generándose déficit anuales.

Durante sus 14 años de existencia, los gastos de la institución fueron sencillos y muy básicos:

Carbón: usado en los braseros para la calentar la sala de trabajo donde tenían que posar los modelos desnudos en pleno invierno. Se guardaba en un arcón que regaló Cornelio Schutt.

Aceite: usado para los velones de hojalata con el que se iluminaban los modelos y la estancia pues, como hemos indicado líneas arriba, las clases se impartían siempre de noche³⁵. Para evitar que su luz se desparramase se describe que poseían *sombreros* también de hojalata y sabemos que estaban suspendidos del techo mediante cordeles con carruchas que permitían subirlos o bajarlos³⁶.

Este aceite se almacenaba en una tinaja, existiendo un jarro para sacarlo y un lebrillo vidriado donde después depositarlo para recoger las escurriduras.

Modelos. Era, sin lugar a dudas, el principal gasto

de la institución. Se trataba de hombres, jóvenes y bien formados, contratados para posar y, a partir de su representación, adiestrarse los alumnos en la copia del cuerpo humano en movimiento.

Sabemos que posaban dos horas cada día cobrando un real por hora. De ello quedó constancia en el siguiente apunte: *En 8 días del mes de noviembre del año de 1660 entró a servir Juan, de nación francés, a los señores del arte de la pintura para modelo en que ejercitan su estudios en la academia que han dispuesto en las casas de la lonja de esta ciudad de Sevilla, concertado a pagar por meses dos reales de vellón cada noche de las que sirviese, que son dos horas cada noche.*

Además de esta tarea principal, también tenían la obligación de encender cada día los braseros y el velón antes del inicio de las sesiones de clase, a tener agua en los cántaros y a ayudar a cualquier otra tarea que se ofreciere.

Constatamos que, debido a las dificultades económicas de la institución y su falta de solvencia, muchas veces tuvieron que trabajar de “fiado” y que incluso se le dejaron a deber cantidades de un año para otro. Por el contrario, a veces, algunos maestros anticipaban el gasto de un modelo para varias semanas. Así el caso de Cornelio Schutt quien, en 1666 siendo cónsul de la academia, se hizo cargo del pago al modelo que asistió *desde carnestolendas hasta la semana de Ramos.*

Conocemos el nombre de algunos de los primeros modelos de la academia sevillana: además del mencionado Juan, en estos primeros años se nombran también a Francisco Villamarín, a Cristóbal de los Reyes y a un tal Antonio y a otro Pedro.

También se pagaba al portero que abría y cerraba la sala y cuidaba que nadie no autorizado entrase durante las sesiones de poses.

Sin embargo, no había gastos de arrendamiento

³⁷ La solicitud romántica de libertad -entendida como manifestación del sentimiento subjetivo y de los valores individuales- tenía que chocar necesariamente contra el arte esclerotizado, rígido y dogmático de la Academia.

de la sala, pues como hemos indicado en el capítulo 3, ésta fue cedida gratuitamente por el consulado, al menos hasta los cursos de 1670-71 y 1671-72 en que se anotaron gastos de 40 y 42 reales respectivamente pagados al *alcaide de la lonja*, posiblemente vinculados al arrendamiento de las instalaciones.

Siete

A modo de conclusión

Desde mediados del siglo XIX, como consecuencia de los prejuicios acuñados por el Romanticismo, las academias de arte fueron despreciadas como instituciones retrógradas, coercitivas de la libertad de creación artística e instrumentos de la regulación del gusto³⁷, ideas que aún persisten en la actualidad, favorecida por el desconocimiento que aún se tiene de su realidad.

La *academia del arte de la Pintura* sevillana, al igual que muchas de las primeras academias que se fundaron en Europa desde mediados del siglo XVI hasta finales del XVII, cumplieron un papel bien distinto.

Todas nacieron como centros de formación artística bien diferenciados de los gremios, superando sus connotaciones peyorativas artesanales -vinculadas a los oficios considerados como mecánicos-, y vinculando las disciplinas artísticas al mundo de las artes liberales.

Pretendieron, básicamente ennoblecer el Arte: en primer lugar, dignificando la figura del aprendiz, al considerarlo como alumno y no como sirviente, desterrando la idea del aprendiz aplicado a labores ajenas a su formación artística y alienado por su maestro; en segundo lugar, aspirando a formar intelectualmente al alumno, proponiendo junto a la práctica artística clases teóricas de naturaleza especulativa (la nobleza del arte, el parangón, etc.)

generalmente ajenos a las cuestiones o problemas técnicos. Se pretendió dignificar la formación artística en el seno de una institución digna.

Las academias representaron, en cierto sentido, la culminación del proceso de promoción del artista desde su condición originaria de trabajador manual -artesano- a otra más elevada, de carácter intelectual -artista-.

En definitiva aspiraron a un reconocimiento social de las profesiones artísticas reconociendo el genio, el talento y la creatividad individual frente a la labor colectiva y en cierta manera seriada del obrador.

Bibliografía

La formación del artista: de Leonardo a Picasso. Catálogo de la exposición organizada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 1989.

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1982): *Murillo. Su vida, su arte, su obra.* Madrid.

ARRESE, J.L. de (1980): *El arte, la Fundación y la medalla de honor de la Academia.* Fundación Arrese. Madrid.

BANDA Y VARGAS, A. de la (1982): *El manuscrito de la Academia de Murillo.* Estudio preliminar Antonio de la Banda y Vargas; transcripción paleográfica Manuel Romero Tallafigo. Confederación Española de Centros de Estudios Locales. Sevilla.

— (1961): *Los estatutos de la Academia de Murillo.* Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla.

— (1967) *Comentarios al Método de Estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de México.* Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla.

BÉDAT, C. (1989): *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808): contribución al estudio de las influencias estilísticas y de la mentalidad artística en la España del siglo XVI-II.* Fundación Universitaria Española. Madrid.

CEÁN BERMÚDEZ, J.A. (1806): *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo...* Casa de Misericordia, Cádiz.

CORZO SÁNCHEZ, R. (2009): *La academia del arte de la pintura de Sevilla, 1660-1674*. Institutos de Academias de Andalucía. Sevilla.

GARCÍA BAEZA, A. (2014): *Entre el obrador y la academia: la enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del seiscientos*. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla.

GESTOSO, J. (1916): *Biografía del pintor sevillano Juan de Valdés Leal*. P. Gironés, Sevilla.

ÚBEDA DE LOS COBOS, A. (1992): *La academia y el artista*. Cuadernos de arte español, nº 33. Historia 16. Madrid.

VALDIVIESO, E. (2003): *Pintura barroca sevillana*. Ed. Guadalquivir. Sevilla.