

*Murillo
Sevilla* / 400
años

Murillo y la Facultad
de Bellas Artes de Sevilla

Quatro cientos

años después



Murillo y la Facultad
de Bellas Artes de Sevilla

Quatro cientos

años después



María
Sevilla

400
años

Murillo y la Facultad
de Bellas Artes de Sevilla

Quatro cientos

años después

Ediciones Especiales
Núm.: 38

COMITÉ EDITORIAL:
José Beltrán Fortes
(Director de la Editorial Universidad de Sevilla)
Araceli López Serena
(Subdirectora)

Concepción Barrero Rodríguez
Rafael Fernández Chacón
María Gracia García Martín
Ana Ilundáin Larrañeta
Emilio José Luque Azcona
María del Pópulo Pablo-Romero Gil-Delgado
Manuel Padilla Cruz
Marta Palenque Sánchez
José-Leonardo Ruiz Sánchez
Antonio Tejedor Cabrera

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de este libro puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Editorial Universidad de Sevilla 2017
C/ Porvenir, 27 - 41013 Sevilla.
Tlfs.: 954 487 447; 954 487 451; Fax: 954 487 443
Correo electrónico: eus4@us.es
Web: <<http://www.editorial.us.es>>

© Marisa Vadillo Rodríguez, Fernando Infante del Rosal (Coordinadores) 2017
© De los textos, los autores 2017
© De las obras, los autores 2017

Impreso en papel ecológico
Impreso en España-Printed in Spain

ISBN 978-84-472-1961-2
Depósito Legal: SE 2254-2017

Diseño de cubierta y maquetación: Fernando Infante (elgolpe.net)

Fotografía de las obras: Guillermo Ramírez Torres, los autores

Impresión: Digital Asus

Exposición
MURILLO Y LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE SEVILLA CUATROCIENTOS AÑOS DESPUÉS
Sala de Exposiciones Santa Inés,
Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.
Calle Doña María Coronel 5, 41003 Sevilla, España.
Del 12 de diciembre de 2017 al 28 de enero de 2018.

ORGANIZA
Facultad de Bellas Artes, Universidad de Sevilla

COLABORA
Consejería de Cultura, Junta de Andalucía

COMISARIADO TÉCNICO
Fernando Infante del Rosal
Marisa Vadillo Rodríguez

COORDINACIÓN EDITORIAL
Marisa Vadillo Rodríguez

TEXTOS Y GRÁFICA DE EXPOSICIÓN
Fernando Infante del Rosal

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Decano
José María Sánchez Sánchez

Secretaria de Centro
Mercedes Espiau

Vicedecano de Calidad y Estudiantes
Francisco Cornejo

Vicedecana de Ordenación Académica
Carmen Andreu

Vicedecano de Infraestructuras y Espacios
Antonio Peñalosa

Vicedecano de Movilidad y Relaciones Internacionales
Antonio Bautista

Coordinadora de Actividades Culturales
Marisa Vadillo Rodríguez

Coordinadora de Máster
Rocío Arregui

CONSEJERÍA DE CULTURA, JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Cultura
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez

Viceconsejera de Cultura
Marta Alonso Lappí

Director General de Bienes Culturales y Museos
Marcelino Sánchez Ruiz

Delegado Territorial de Cultura, Turismo y Deporte en Sevilla
José Manuel Girela de la Fuente

Murillo y la Facultad de Bellas Artes de Sevilla
400 años

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
eus
Editorial Universidad de Sevilla

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
BBAA
FACULTAD DE BELLAS ARTES

JUNTA DE ANDALUCÍA
CONSEJERÍA DE CULTURA

“¡Tanto puede la lisonja del colorido, para granjear el aura popular! Que verdaderamente los hombres, que han logrado los mayores aplausos, no es porque han sido los mayores dibujantes, que esos logran su merecido crédito en los profesores”.

Antonio Palomino, *Vidas*





Índice

10 Agradecimientos

13 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

45 Murillo y lo contemporáneo

Marisa Vadillo

Vicedecana Coordinadora de Actividades Expositivas de la
Facultad de Bellas Artes de Sevilla

67 Las obras

133 Los autores

167 Índice de autores

Agradecimientos

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla quiere expresar su más sincero agradecimiento a todas las personas e instituciones, tanto públicas como privadas, que han hecho posible la realización de esta exposición conmemorativa del cuatrocientos aniversario del nacimiento del pintor Bartolomé Esteban Murillo. Especialmente a los profesores que han participado con sus obras en esta exposición; a los alumnos de 4º curso del Grado en Bellas Artes junto al profesor Fernando Infante (El golpe) por la elaboración del discurso expositivo y diseño de este catálogo; a los alumnos de 4º curso del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales junto a los profesores Javier Bueno y María Arjonilla por su participación en el montaje de la exposición; a Guillermo Ramírez Torres por la realización de gran parte de las fotografías de las obras; al profesor Antonio Bautista por la serigrafía de las latas; a SEyTA (Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes) por la gestión del registro editorial; y finalmente a la imprescindible contribución del Museo de Bellas Artes de Sevilla (principalmente a su conservadora Mercedes Vega Toro), de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales, de la Organización del Año Murillo, del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla y de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.



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 (GARCIA 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 artifices 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 fisonomía-, 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 Desideriosi 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.



Murillo y lo contemporáneo

Marisa Vadillo

Vicedecana Coordinadora de
Actividades Expositivas de la
Facultad de Bellas Artes de
Sevilla

¹ HAWKING, S., *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1988, p. 48.

Hawking, en su *Historia del Tiempo*, defiende que podemos medir con más exactitud tiempos que distancias, estableciendo que el tiempo del suceso es “tiempo medio entre el instante de emisión del pulso y el de recibimiento del eco”¹. Determina, además, que a partir de las teorías de Einstein se acepta la imposibilidad del tiempo absoluto, de lo definitivo. En cierto modo, de lo temporal cerrado. Hablar de un artista como Bartolomé Esteban de Murillo (1617-1682), cuatrocientos años después de su nacimiento, no deja de ser fascinante por lo arriesgado de evaluar a un autor tan singular dentro de un tiempo contemporáneo convulso. El eco de su época continúa manifestándose de múltiples formas, sobre todo a través de una mutación en la que persiste una simbiosis de realidad y fantasía con lo superficial; ahora, más que nunca.

Nos referimos a esta era de las superficies actuales, cuando la artificialidad ha impuesto telones que se manifiestan tras el engaño aparente de la falsa transparencia, cuando no podemos más que mirar de soslayo a una época fascinante donde las luces y las sombras impusieron su imaginario: el Barroco. Históricamente, esta estética es una crisis de estilo, supone el imperio de la ficción. Quizás este no-estilo histórico esté aún imponiendo su eco tal y como estableció Sarduy, y haya mutado desde el ámbito artís-

tico a la experiencia social o cotidiana de lo que en la actualidad podríamos entender como nuestra propia realidad empírica. Y es que nunca como hoy esta realidad y la fantasía han convivido con tanta naturalidad. Tanto que hemos instalado términos tan confusos y cautos como ‘posverdad’, para intentar aceptar estructuras de criterio, aunque sean inestables, falsas. Autores como Calabrese, Sarduy, Deleuze, Virilio, Buci-Glucksmann o Baudrillard –entre otros- han reflexionado en torno a este fenómeno artístico. Watzlawick, por su parte, ya se preguntaba a finales del siglo pasado “¿qué ocurriría si la realidad fuera una fantasía, es decir, una creación de nuestro cerebro, y la sutil diferencia entre dónde termina la realidad y dónde comienza la fantasía, fuera en consecuencia frágil o una construcción sociocultural?”².

Los principios característicos del Barroco no pueden ser más contemporáneos ahora socialmente. Columnas que no sostienen nada, el imperio del artificio, el pliegue de Deleuze. Una actitud que supone una negación de la realidad, o su respuesta a una realidad monótona y aburrida. Hoy construimos nuestro Barroco en redes sociales, es nuestra huida. Un planteamiento que podría manifestar nuestro tiempo atomizado, discontinuo, del que habla Byung-Chul Han: “un tiempo de puntos (*Punkt-Zeit*)”³.

En este reino de lo artificial, la teatralidad que imponen las redes y demás mecanismos sociales, nos convierten a la mayoría -tan sólo- en un simulacro de lo diferente. Quizás en el Barroco la ficción se desarrollaba a través de la fantasía; probablemente ahora, esa misma ficción lo hace a través de la *híper-visibilidad*, de la ilusión de la apariencia, de una sociedad monótona y vacía en general que exige ahora de la pose o del instante del *selfie* una visibilidad obscena, para ocultar su vacío absoluto. Nuestra sociedad uniformada se manifiesta en lo real a través del espectáculo, efímero, fugaz, frívolo mientras exige una

² WATZLAWICK P., KRIEG, P. (comps.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Gedisa, Barcelona, 1994, p. 127.

³ BYUNG-CHUL, H., *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Herder, Barcelona, 2015, p. 36.

⁴ BYUNG-CHUL, H., *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013, p. 12.

⁵ HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte*, volumen 2, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1978, p. 102.

⁶ Cfr., WOLFE, T., *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus fe-roz?*, Anagrama, Barcelona, 2010.

⁷ Cfr., LUCAS, A., *El trasfondo barroco de lo moderno* (Estética y crisis de la Modernidad en la filosofía de Walter Benjamin), Cuadernos de la Uned, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992, p. 19, donde el autor remite al texto de Benjamin "El significado del lenguaje en el drama y en la tragedia".

claridad "La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual"⁴. El reino de lo artificial, nuestra existencia que sólo se justifica ante la representación (pública, hacia los demás) supone una desaparición que nos convierte en pura representación.

El Barroco supuso pues la teatralización del mundo, el triunfo del reino de lo artificial, de la fugacidad, de la desaparición, de lo efímero. En él se estableció el drama, las emociones, la exuberancia de la riqueza sensual, el destello dorado -que no el oro-, el fin de la perfección, un gusto por lo lúdico y la falsedad que no supuso más que una cosificación de la condición humana. "Todo arte Barroco está lleno de estremecimiento, del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo el ser. La obra de arte pasa a ser en su totalidad, como organismo unitario y vivificado en todas sus partes, símbolo del Universo"⁵. La sensualidad de lo comprensible, la accesibilidad del cartón piedra que, sin embargo, supusieron un ataque radical a la experiencia real aceptando su carácter ruinoso de un arte terriblemente narrativo, ese tipo de narración que invadió la plástica cuyo fenómeno explicó tan bien Tom Wolfe en su ensayo *La palabra pintada*⁶. Esta pura representación supone una saturación visual que, tal y como defiende Lucas, establece que "su visión alegórica de la realidad insiste en la representación de la idea del mundo como un 'petrificado paisaje primordial'"⁷.

Uno Murillo como artista

Este es el singular contexto histórico, la experiencia exagerada de lo actual, desde el que revisamos la figura y obra de un autor tan poliédrico como fue Murillo, activo en una época histórica -entre 1600 y 1750- cuando convivieron en nuestra cultura Naturalismo, Clasicismo y Barroco como líneas generales de creación.

El artista es una de las figuras a quien le debemos en 1660 la fundación de la Academia de Dibujo de Sevilla, origen directo y emocional de nuestra Facultad de Bellas Artes cuyo cuerpo docente se reúne ahora, cuatrocientos años después de su nacimiento, para homenajear la labor de este autor. Desde la más variada heterogeneidad contemporánea y libertad creativa, formal o artística, el profesorado de la Universidad de Sevilla que transita hoy entre la docencia, la investigación y la creación actual propone una exposición colectiva que recupera el débito del legado del artista sevillano. Todo ello, sin olvidar un referente para nosotros, la muestra que tuvo lugar como *Homenaje a Murillo en el tricentenario de su muerte*, celebrado por nuestro profesorado en 1982, por lo que esta muestra no deja de ser también un recuerdo para aquellos artistas que formaban parte de la plantilla docente en aquellos años, algunos de ellos aún activos en nuestro centro.

El primer aspecto que no podríamos ignorar con respecto a su figura es que pocos han sido los autores tan tergiversados por el éxito popular como el artista sevillano, que pasó de la élite creativa europea a las latas de dulce de membrillo, sufriendo un juicio popular ausente de piedad que no hizo justicia a su intensidad creativa. Evidentemente, Murillo desarrolló una numerosa producción artística de temática religiosa que tuvo un gran calado en el imaginario social, pero su trascendencia artística va más allá del ámbito sacro. Se conoce que el artista fue muy reconocido en su ciudad natal⁸ por su carácter piadoso y por sus profundas convicciones católicas; de hecho, en ocasiones su leyenda le lleva a ser idealizado en lo que García Felguera⁹ denominó como una especie de “Superman cristiano”¹⁰.

Al margen de la rica producción sacra, Murillo desarrolló diversos géneros clásicos y encontró en otros temas nuevos esos valores ideales positivos que

⁸ La copla es definida por la Real Academia de la Lengua Española como “composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinaciones breves, y por lo común sirve de letra en las canciones populares”. La presencia de Murillo es significativa en la letra de la copla “*Triniá*”, escrita por el compositor Rafael de León y Arias de Saavedra (1908-1982) que cuenta la historia de amor de un joven pintor que al visitar el Museo de Bellas Artes de Sevilla a diario para “copiar las maravillas de Murillo” queda prendado de una muchacha, cuya imagen se le antojaba al joven “como si fuera la Inmaculada”. La obra de Murillo aparece aquí popularmente como ideal inalcanzable de belleza y pureza idealizada.

⁹ GARCÍA, M^a d. Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1989. La autora analiza de un modo excelente los vaivenes y la trayectoria histórica de la fama de Murillo como artista, tanto en Europa como en su país.

¹⁰ GARCÍA, M^a d. Santos, *Op. Cit.*, p. 216.

¹¹ BROWN, J., *Murillo and his Drawings*, Princeton University Press, Princeton, 1976, p. 37: "Murillo's universe is uncomplicated by drama, heroics, pain or suffering. The result is an art of deliberate superficiality". Catálogo de exposición celebrada en The Art Museum of la Princeton University, del 12 de diciembre de 1976 al 30 de enero de 1977.

¹² Esta idea comenzó a modificarse con lecturas de textos como el de Gayo Plinio Segundo (Plinio el viejo 23-79) en su *Historia Natural* o de Francisco Pacheco (1564-1644) *Arte de la Pintura* (1649) cuando menciona que los clásicos griegos como Dionysius copiaban cosas cotidianas, como Zeuxis o Parrhasius. Así, se dieron autores plásticos que trataron la temática de género, cercanos a Murillo en el tiempo como Michelangelo Merisi de Caravaggio (1571-1610), Bernhard Keil (1624-1687), Antonio del Castillo (1616-1668). Posteriormente, su seguidor Pedro Núñez de Villavicencio (alrededor de 1635-1695).

le conmovían sus principios religiosos. Por ejemplo, el artista desarrolló una producción singular en retrato, al igual que exploró la temática mitológica con alegorías como la de las cuatro estaciones, donde los protagonistas de la iconografía son muchachos jóvenes, algo mayores y más idealizados que los niños de las escenas callejeras, unas alegorías paganas con cierta intención moralizante. No obstante, el ámbito de la infancia cotidiana sería, quizás, una de las aportaciones más originales del artista, al desarrollar una temática que le proporcionaría impacto internacional en Europa. En realidad, parece que en la obra concreta de personajes infantiles de Murillo se da un trasvase de significados, donde la producción de la esfera infantil sacra está dotada de un ligero toque 'humano' que acerca al Santo Infante a la conciencia de los fieles. Por el contrario, en las escenas de género infantiles paganas se adivina cierto candor propio del piadoso ideal religioso, lo que provoca personajes amables y encantadores a pesar de su baja condición social –lo que convertiría a Murillo en un cronista idealizador de su época, no en un narrador objetivo de un realismo social crudo que mira la miseria real infantil en aquella época de epidemias...-. De hecho, esta dulcificación ha sido acusada de "superficialidad"¹¹, ajena a la realidad de la tragedia.

Posiblemente, su simpatía con estos personajes, sea debido a varias circunstancias. Así, podría deberse a una condición personal de su propio carácter piadoso o a su condición de padre de familia numerosa. Igualmente, por una cuestión profesional podría responder a una tendencia de temática más popular que ya había iniciado el también sevillano Velázquez, asistiendo a una corriente renovada de reivindicación de temas cotidianos¹² en las artes. No olvidemos el interés expreso de particulares comerciantes europeos, como Nicolás Omazur, que estimularon al pintor en estos temas; influencia evidente por estar

la ciudad de Sevilla, como centro comercial, muy en contacto con otras regiones del norte de Europa (especialmente en los Países Bajos) con otros gustos artísticos. García Felguera¹³ indica que este entusiasmo de la clientela europea por la obra de género infantil pagano de Murillo se observa en dos hechos: uno, que el artista sea citado en lengua inglesa por primera vez (por John Evelyn el 21 de junio de 1696) y dos, que se le atribuyese al artista el retrato más antiguo de un inglés realizado por un español.

Sin duda, su valioso grupo de pintura infantil pagana, aunque no es excesivamente numeroso, sí es muy significativo por su importancia debido a que es precisamente esta pintura de género de Murillo la que le aporta un toque de modernidad a su obra: al retratar lo cotidiano -un tema tan presente incluso en el arte contemporáneo- dota a su producción de actualidad e intemporalidad artística. Esta elección de la niñez profana es especialmente significativa si tenemos en cuenta la temática dominante religiosa de un momento en el que el arte de su país estaba al servicio de la difusión de un rotundo dogma religioso y los temas ajenos a la Iglesia Católica eran considerados menores -y en ocasiones apenas tratados-. De este modo, las escenas de género, en todas sus variantes (paisajes, bodegones, escenas costumbristas) eran consideradas imágenes más vulgares por ser meras copias mundanas¹⁴ por lo que se asociaban a un rol secundario, evidentemente inferior a la grandiosidad moral innata de los temas sacros.

Señalemos que es evidente que para Murillo este grupo de escenas infantiles, no sacras, representaban su ideal emocional con respecto a los personajes, evitando así una fría descripción del tema, transmitiendo cercanía, respeto y simpatía. Esta recreación optimista de la despreocupación ingenua propia de la infancia le lleva a representar, en algunos de sus cuadros de niños, una de las expresiones humanas

¹³ GARCÍA, M^a d. Santos, *Op. Cit.*, pp. 36-37.

¹⁴ Aunque el concepto de *mimesis* no es unívoco, tanto Platón como Aristóteles, seguidos por muchos autores en la antigüedad, conectaron este concepto con el arte, reconociéndole a éste la función de la imitación (*mimesis*), representación o figuración. En rasgos generales, se puede decir que cuando Platón habla de un pintor que imita, quiere decir que este pintor pinta un cuadro figurativo que representa el objeto real que pinta; el pintor ofrece la apariencia sensible del objeto. Mientras que Aristóteles cuando dice que un poeta o dramaturgo imita algo, considera que presenta una ficción con el aspecto que tendría si fuera real.

¹⁵ Cfr., VALDIVIESO, E., *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*, Editorial Sílex, Madrid, 1991, p. 228.

¹⁶ Especialmente presente en *Einladung zum Argolla-Spiel (El juego de la argolla*, alrededor de 1670) en The Trustees of Dulwich Picture Gallery que representa una suave tentación infantil: el dilema moralizante entre el deber representado por el niño que está de pie con un cántaro y el disfrute personal del niño que está en el suelo jugando y propone la invitación.

menos captadas en pintura por su evidente dificultad plástica y psicológica: la risa¹⁵. De este modo la alegría, en general, es compañera habitual de estos niños protagonistas de su pintura de género. Encontramos varios ejemplos en la obra pictórica de Murillo en los que el protagonista está riendo: *Muchacho riendo* (alrededor de 1670) actualmente en The National Gallery de Londres; *El joven gallero* (alrededor 1655-1660) en colección privada de Madrid; el muchacho de *Vieja comiendo gachas con un niño y un perro* (1650-1660) en München, en la Sammlung Carstanjen; *Muchacho con perro* (alrededor de 1650-1655) en Staatliche Eremitage, St. Petersburg; el niño que está en el suelo de la obra *El juego de la argolla* (alrededor de 1670) en The Trustees of Dulwich Picture Gallery. También tenemos alguna protagonista femenina, como *La gallega de la moneda* (1645-1650) ubicado en el Museo de El Prado de Madrid o *La vendedora de frutas* (1650-1660) con una sonrisa más prudente. En este sentido, quizás tan sólo podría ser una excepción una de sus creaciones genuinas más antiguas que representa esta temática exclusiva infantil *Niño espulgándose* (alrededor de 1648) que actualmente se conserva en el Musée du Louvre, una pieza maestra cuyo protagonista parece envuelto en cierto halo melancólico de miseria cotidiana.

Otra de las peculiaridades de la obra de género infantil profano de Murillo con respecto a las representaciones infantiles sacras generales es conceptual. En las imágenes religiosas del Niño Jesús, raramente la figura está ocupando una autonomía independiente en el contenido, más bien suele formar parte de una narración superior. Sin embargo, en la mayoría de estas escenas de género de Murillo la infancia y su medio propio son protagonistas exclusivos, les acompaña tan sólo el juego¹⁶, la naturaleza o las risas. En la mayoría de las ocasiones están retratados solos, sin presencia adulta –*Niño espulgándose*, *Niños comien-*

do melón y uvas (alrededor de 1650), entre otros-, no suelen aparecer los padres, en todo caso personajes de edad avanzada que les acompañan, pero que no representan la autoridad ni el vínculo de la familia, como ocurre en *Cuatro figuras en un escalón* (alrededor de 1655-1660). Igualmente los niños ocupan espacios que son propios de la infancia callejera, ajena al espacio doméstico, lugares casi exclusivos de una infancia modesta: esquinas, ruinas, calles, siempre acogedoras y sin intenciones hostiles.

A propósito de esta contradicción entre la risa, el juego y la miseria señalaba Shklovski que “las pinturas nacen como los niños. Se conciben de manera alegre, alegre y desvergonzada. Después llegan con sufrimiento, el parto es doloroso, y viven amargamente por el resto de sus días”¹⁷. Posiblemente, la obra global de Murillo haya sufrido como pocas ese ‘resto de sus días’. No obstante, su pintura de género y su producción sacra estuvieron inmersas en esa estética Barroca cuya potencia actual mencionamos al principio de este texto. La mirada de Murillo, hoy, sería contemporánea. De hecho, podríamos afirmar que el maestro es contemporáneo y sus planteamientos creativos responden tanto a cuestiones sacras como paganas, a inquietudes creativas llenas de libertad como a principios clásicos compositivos más cercanos a la academia, con un lenguaje plástico que fue ganando gracia, ritmo, soltura y luminosidad con los años. Su legado y el de su época continúan inquietando a los autores más dispares en la actualidad, suponiendo un motor de creación en la contemporaneidad.

Dos

El juego del Neobarroco. Las inquietudes del maestro Murillo en la creación actual

Señalaba Eugenio D’Ors, en su célebre texto *Lo*

¹⁷ SHKLOVSKI, V., *Zoo o cartas de no amor*, Ático de los libros, Barcelona, 2010, p. 94.

¹⁸ D'ORS, E., *Op. Cit.*, p. 33.

¹⁹ CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999, p. 12.

Barroco que este es un estilo de cultura, que renace, que inspira –incluso– sin copiarse servilmente. Por ello, no extrañaría que ese nuevo término al que se recurre, conocido como ‘Neobarroco’ desde que en 1972 Severo Sarduy lo estableciera, esté presente en el lenguaje estético a finales del siglo XX y principios del XXI. Murillo y su época continúan en la posmodernidad o *híper-modernidad* más reciente. Los telones o el trampantojo son nómadas y se han instalado –principalmente– en las pantallas. El no-estilo de lo feo, de lo excesivo, frívolo, dionisiaco o extraño se ha convertido en una categoría: “Siempre que encontramos reunidas en un solo gesto varias intenciones contradictorias, el resultado estilístico pertenece a la categoría del Barroco. El espíritu barroco, para decirlo vulgarmente y de una vez, *no sabe lo que quiere*”¹⁸. Toda una declaración de intenciones que no podría sintetizar mejor nuestra propia época, un eslogan ideal para resumir el fascinante estado del arte contemporáneo global.

La lista de autores actuales que tratarían aspectos estéticos o conceptuales insertados en la esencia del Barroco histórico, que estarían dentro de ese planteamiento conocido como Neobarroco de la que Calabrese establece toda una era temporal, resultaría interminable. El teórico lo plantea como una categoría espiritual o estética que se contrapone al ideal clásico en las artes, más allá del periodo histórico; sería una constante que reaparece, defendiendo al igual que D’Ors, que esta manifestación barroca es *meta-histórica*. Un aire de tiempo que supone “la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad”¹⁹.

Para percibir la fuerza de este fenómeno artístico no tendríamos más que pensar en la unidad neobarroca que supondrían numerosas *performances* que se celebran hoy en día, los nuevos altares o retablos

que pueden representar un gran número de las instalaciones que se exponen o bien mencionar que este planteamiento está vigente también en la creación cinematográfica²⁰ más reciente. Si habláramos, por ejemplo, de la filmografía de Peter Greenaway²¹ (1942) tendríamos que pensar que su estética e imaginario darían para dos Barrocos. La profesora Amparo Serrano de Haro, por su parte, considera que el neobarroco comienza en los ochenta cuando lo excéntrico, el *frikismo*, se instala en nuestra vida. Neobarroco, sería una nueva armonía de la que habla Deleuze, donde “esta unidad extensiva de las artes forma un teatro universal que transporta el aire y la tierra, e incluso el fuego y el agua. En él, las esculturas son los verdaderos personajes, y la ciudad es un decorado en el que los espectadores son ellos mismos imágenes pintadas o esculturas. El arte, en su totalidad, deviene *Socius*, espacio social público, poblado de bailarines barrocos”²². Es, precisamente, una de las piezas más recientes del imprescindible Jeff Koons (1955) titulada *Seated Ballerina* (2010-2015), que está protagonizada por una bailarina pulida y espejada, toda reflejo, en la que encontramos una de las creaciones actuales donde podemos disfrutar de la representación de lo efímero, de la experiencia de la ilusión, de las escenas teatralizadas. Por no mencionar su festivo *Baroque egg with bow* (1994-2008), rebotante de cinismo y humor.

Es ese trasvase histórico el que da lugar a obras abundantes de brío creativo y formales tan rotundas como la pieza *Balkan Baroque* que Marina Abramovic (1946) realizó en 1997 para la Bienal de Venecia. Organizado como tríptico, es una escalofriante pieza donde la denuncia, la carnalidad, la violencia o el ritual como proceso purificador resultan esenciales. A pesar de la tecnología como intermediaria en parte de la obra, la exuberante materialidad que supone los mil quinientos restos animales nos recuerda en cier-

²⁰ Cfr., LÓPEZ, F., *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.

²¹ Cfr., *The Draughtsman's contract, Prospero's Books, The Pillow Book, Goltzius and the Pelican Company*, entre otras.

²² DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, pp. 157-159.

to sentido la naturaleza del *Buey desollado* (1655) de Rembrandt (1606-1669). Una teatralidad basada en la plasticidad orgánica y carnal que protagoniza también obras de gran escala como las magníficas *Flesh paintings* (2012) de Marc Quinn (1964) o su célebre *Blood self portrait* (1991, 1996, 2006) donde la escultura de su rostro está positivada con su propia sangre congelada. Quinn es un autor que, al margen de sus piezas en las que el compromiso social o ecológico es fundamental, también colabora con la empresa de lujo Dior, o explora del mismo modo lo grotesco en obras como sus esculturas lacadas *Buck & Allannah (Lifestyle)* o la dedicada a *Thomas Beatie*, realizadas en 2009.

No obstante, y asumiendo que esta presencia del Barroco en lo contemporáneo lo tratamos en este texto de un modo muy liviano, en una obligada superficie, si nos centramos en el caso concreto de las temáticas principales que planteó Murillo a lo largo de su vida -el tema sacro, el juego, la risa y la infancia pagana- podríamos señalar, de modo muy sucinto al menos, algunos autores que manifiestan estas inquietudes cuatrocientos años después, en pleno siglo XXI, en plena metamorfosis y distorsión contemporánea.

Así, la temática sacra –aún manteniendo las evidentes diferencias históricas, morales y formales- sigue siendo una inquietud en autores tan singulares como Damien Hirst (1965). A pesar de ser muy conocido por su celeberrimo cráneo *For the love of God* (2007) y por el amenazante tiburón en formol *Impossibility of Death in the Mind of Something Living* (1991), la temática específicamente sacra invadió parte de su obra a principios del siglo XXI. Nos referimos a algunas de sus piezas en formol como *Sacred Heart of Jesus* (2005), *The adoration* (2007), *Saint Sebastian, Exquisite Pain* (2007) o *The Golden Calf* (2008). En ellas, el discurso bíblico es protagonista. No importa que esas instalaciones estén realizadas con animales

reales en formol, enteros o por piezas, manipulados e incluso algo travestidos con oro como ocurre con el carnero. Ni que el acto de la adoración al niño esté representado con los elementos propios de una sala hospitalaria protagonizada por una incubadora. Su discurso es religioso, su época de creación es la actual y los productos utilizados son sanitarios o biológicos.

Calabrese explica a la perfección la necesidad del arte actual de cuestionarlo todo, de experimentar el exceso incluso en las temáticas más intocables históricamente como han sido las cuestiones sacras que Murillo trató con tanta delicadeza: “Épocas o zonas de la cultura en las que prevalece el gusto de establecer normas ‘perimetales’ y otras en las que el placer o la necesidad es la de ensayar o romper las existentes. Justamente: la de tender al límite y experimentar el exceso. Al segundo tipo pertenece evidentemente la era (o el carácter cultural) que hemos denominado ‘neobarroco’”²³.

En cierto modo, la divinidad sigue siendo un espacio de creación y reflexión, nada inocuo. No tendríamos más que recordar cómo el artista actual puede pasar de ser un transmisor de la doctrina religiosa, de recrear los temas marianos desde el planteamiento de la fe como hizo Murillo hace cuatrocientos años a, en algunas ocasiones, invadir la propia iconografía sacra. Así, por ejemplo, la autora francesa Orlan (1947) ha ocupado un rol mariano en diversas creaciones plásticas a lo largo de su carrera profesional, desde piezas como *Re-incarnation of Saint Orlan* (1990) a performance como *Documentary Study: le drapé Baroque* en 1979. Unas visiones alegóricas contemporáneas que serían repetidas en *The Draped-the Baroque* (1983), *White virgins with plastic bubbles clouds* (1983), *Madonna garden* (1986) o *Madonna of the garage* en 1990. Una constante reseña a la condición mariana. Posiblemente, las dos series del año ochenta y tres sean estéticamente las más afines al

²³ CALABRESE, O., *Op. Cit.*, pp. 66-67.

²⁴ Cfr., GONZÁLEZ, A., *La primavera avanza. Antología*, "Entreacto", Visor Libros, Madrid, 2011, pp. 63-65.

planteamiento sacro e histórico del tema que tanto exploró Murillo.

Otro de los temas que Murillo puso sobre la mesa fue el juego como espacio en el que se inserta la infancia, el único entorno comunicativo que le permite al niño imponer sus reglas y hacer realidad su propio imaginario. Muestra de esta inquietud temática son las magníficas piezas *Dos niños jugando a los dados* (1670-1675), *Invitación al juego de la pelota en pala* (1670) o *Niños jugando a los dados* (1675-1680). Este aspecto lúdico sigue vigente en la creación contemporánea en múltiples –y en ocasiones contradictorias– manifestaciones, planteado desde el mundo infantil o bien desde el juego como práctica adulta.

Así, el mencionado Koons ha proyectado en la creación contemporánea elementos propios del juego infantil, elevando algunas de estas piezas a la categoría de iconos. Nos referimos, por ejemplo, en su dimensión más colosal a obras como *Ballon dog* (1994-2000), *Play-Doh* (cinco versiones únicas, 1994-2014) o a sus conjuntos de piezas creadas en aluminio policromado en las que personajes infantiles como Popeye, Piolín o Hook junto a elementos como los flotadores acuáticos infantiles protagonizan o invaden sus piezas; como plantea en *Moustache* (2003). Por no ignorar un par de temas cuya idiosincrasia estaría en el material genético del Barroco histórico. En general, lo carnavalesco, el juego, lo espectacular, la ficción y lo circense invade la trama del arte actual con tal profusión que sólo nos quedaría admirar con éxtasis la función, como si fuéramos protagonistas de una de las poesías de Ángel González²⁴; admiramos y esperamos aún conscientes del engaño. Por ejemplo, en el caso de Koons, la apariencia más embaucadora nos invade en esas piezas de falsa ligereza e inocencia guiada por los elementos representados como flotadores inflados o globos que, sin embargo, están contruidos en aluminio policromado.

Son numerosos los artistas que han tratado la propia dinámica del juego como planteamiento creativo, acercándolo en ocasiones al imaginario adulto. Koons lo hace al tratar el erotismo, que lo representó en su serie fotográfica conocida como *Made in Heaven* (1989), o bien a modo de guiño en sus esculturas de mármol, donde ese juego entre realidad y ficción lleva a la obra contemporánea a imitar perfectamente las formas estéticas clásicas. Así, otros autores y autoras crean jugando con el límite del exceso, con cierta violencia, con el erotismo, con el ritmo compositivo, la fugacidad, el éxtasis en la banalización o bien se sirven de la máscara como modo lúdico de comunicación y significación. Como maestra en este último aspecto tendríamos que citar a Cindy Sherman (1954). Emperatriz actual del disfraz, del 'autorretrato' como paisaje para el engaño y la ficción, el juego del yo en su dimensión arquetípica en sus series fotográficas son una explosión de artificio, ya desde sus primeras obras como *Untitled Films*, iniciadas a finales de los setenta del siglo pasado. En este aspecto, con un punto más radical, destacaría el llevado a cabo por la mencionada Orlan quien a base de cirugía plástica dentro de sus performances (*9th Surgery-Performance* en 1993 o *Successful Operation y Opera Surgery-Performance* en 1991) reelabora su identidad jugando con su propio cuerpo; un elemento que también distorsiona en sus series conocidas como *Self-hybridizations*. Un límite, el juego de la autorepresentación, que es la esencia creativa en los dibujos de Rinus van de Velde (1983) donde los autorretratos son ficcionales, tamizados por la invención, a pesar de usar como recurso la propia representación de la fisonomía del artista.

Un aspecto lúdico que también plantea en la actualidad, aunque centrado en una imaginería juvenil de mirada más festiva y elaborada, el fotógrafo Ryan McGinley (1977). De hecho, el autor explora en la

mayoría de sus piezas esa idea de inestabilidad, de laberinto, de desorden y caos propios de la juventud a través de la que registra el carácter festivo y despreocupado que tanto interesaba al Barroco. Pura banalidad, pura ligereza, que diría Lipovetsky. Un no-estilo que adoraba los fuegos artificiales, elemento que precisamente protagoniza algunas de las imágenes más atractivas de McGinley como *Fireworks* (2002), *Hysterical Fireworks* (2007), *William (Cotton Candy)* en 2013 o *Hand Out* el ritual de la fiesta; la juventud, placer y despreocupación sin fin como *Bathtub* u *Oliver (Shower)*, ambas de 2005. Aunque, si incidimos en la relación lúdica con el espectador, con las reglas del arte contemporáneo y con la historia en su ámbito más reciente, tendríamos que señalar la propuesta de uno de los autores más centrados en el juego y el guiño dirigido a todos los artífices de la comunidad artística. Nos referimos al citado Damien Hirst. El conjunto presentado en Venecia bajo el título de *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* (2017), en el Palazzo Grassi y Punta Della Dogana, responde a un juego maduro que plantea la cuestión absoluta que centra gran parte de las inquietudes sociales o artísticas de hoy: qué es real, qué es ficción, qué entendemos por verdad o *post-verdad*.

Un tercer tema importante presente en la producción de Murillo sería la sonrisa o risa que se manifiesta en diversas significaciones que van desde un planteamiento piadoso, a comprensivo, cómplice, desconfiado o amable. Muestra de ello son piezas como *La gallega de la moneda* plena de una sonrisa directa, o el gesto de felicidad en *Niño asomado a la ventana* (1675) que, en *Muchacho con un perro* (1655-1660) se llena de complicidad y picardía hacia su compañero animal.

Del mismo modo, la presencia del Barroco y en especial de otro de los elementos propios de la idiosincrasia de Murillo –como sería esta sonrisa o risa-

en su categoría estética, que no histórica, podríamos reconocerla fácilmente en las piezas de Takashi Murakami (1962). Sus obras son una invasión plástica y escénica de elementos aparentemente frívolos, inocentes, divertidos, llenos de fiesta. Su *horror vacui* hace presente, no sin cierta zozobra, la dimensión más inquietante de estas formas. El gusto por el detalle y la repetición adquiere en Murakami una dimensión de tsunami visual. Sus flores, llenas de fantasía, en ocasiones aterran... ¿de qué se ríen en piezas como *Flowers in heaven* (2010)? Una pregunta que nos remite de nuevo a D'Ors: "El Barroco está secretamente animado por la nostalgia del Paraíso Perdido"²⁵. Un paraíso que nunca ha sido tan inalcanzable como ahora, ya que su espejismo nos rodea constantemente a través de medios de comunicación, publicidad o redes sociales. Es la tiranía de la risa como obligación vital.

²⁵ D'ORS, E., *Op. Cit.*, p. 35.

Una tiranía que parece centrar la obra del artista chino Yue Minjun (1962), en su modo más histérico, histriónico y aparentemente inocente a través de la representación caricaturesca de la carcajada, con la que el autor consigue transmitir en sus pinturas una crítica y desazón social sin igual. En ellas, son protagonistas procesos como la repetición (no sólo formal sino cromática) del autorretrato riendo hasta convertirlo en una imagen infinita, en el eco de su propio miedo o angustia; los ojos apretados y cerrados al exterior por un gesto que se podría acercar al del dolor. La risa siempre es un telón, y las suyas parecen risas desesperadas, nerviosas, cercanas al fin. Quizás, en este sentido, las figuras más inquietantes en las pinturas del maestro Murillo las observemos en algunos protagonistas que ocupan los últimos términos de fondo en el espacio pictórico que aparecen en algunas obras como *Mujeres en la ventana* (1670) y *Cuatro figuras en un escalón*. La primera, directamente, oculta su boca mientras que la segunda se de-

²⁶ No olvidemos que la novela picaresca surgió en España para tratar las aventuras de unos personajes –los “pícaros”– generalmente muchachos pertenecientes a una baja condición social pero muy astutos, ingeniosos y que llevaban una forma de vida aprovechada y tramposa. Estas aventuras siempre describen unos pasajes muy divertidos, aunque dejan al lector cierto sedimento cómico-amargo, ya que el ingenio que aplican es una forma de sobrevivir a circunstancias crueles que les imponen los señores a los que sirven o su vida cotidiana.

²⁷ Pensemos en autores como Cervantes con los jóvenes protagonistas de *Rinconete y Cortadillo* o *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646). Igualmente, *Aventuras y vida de Guzmán de Alfarache: atalaya de la vida humana* (1599 la primera parte y en 1603 la segunda) de Mateo Alemán (1547-1614); *La pícaro Justina* (1605) de Francisco López de Úbeda; Francisco de Quevedo Villegas (1580-1645) con su *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, exemplo de vagamundos y espejo de tacaños* o *El Buscón* (alrededor de 1604).

forma en una singular mueca.

Por último, no olvidemos que estos elementos temáticos –el juego y la risa– se dan en Murillo a través de una de las referencias más interesantes que abordó: la propia infancia pagana, insertada en lo cotidiano. Sus protagonistas, son en la mayoría de los casos pequeños golfillos de la calle, llenos de ternura, inocencia y picaresca²⁶. Es de recibo recordar que en su entorno histórico se está produciendo en literatura personajes memorables²⁷.

En la actualidad, esa infancia sigue siendo protagonista absoluta de una mirada artística que, en numerosas ocasiones, se sirve de la figura infantil para denunciar o criticar la violencia de sistemas políticos o sociales cuya agresividad se ceba con la sociedad civil en general. Podríamos pensar en primeras figuras de artistas internacionales, autores que irían desde el grafitero Banksy (1975, supuestamente) al beligerante artista chino Ai Weiwei (1957), pasando por el humor acidísimo de Maurizio Cattelan (1960) o la crudeza de los hermanos Jake y Dinos Chapman (1962/1966), entre otros muchos.

Es habitual que Banksy recurra a figuras infantiles en sus pintadas con graffiti. Niños y niñas que se enfrentan con su inocente actitud a escenas de guerra, hipocresía social o agresión económica. Sus protagonistas infantiles suelen aparecer acompañados de figuras del ejército, sosteniendo armas, trabajando ilegalmente, heridos por un sistema laboral infantil, asustados, pidiendo ayuda, sin futuro, denunciando mentiras políticas, siendo cacheados o llenos de curiosidad ante el espectáculo general que contemplan. Ellos representan en Banksy la magia, la mirada inocente y pura: son las víctimas. También son niños urbanos, callejeros que ocupan precisamente los diversos muros de la ciudad.

En este sentido de denuncia tendríamos que señalar la conmovedora intervención que llevó a cabo

en 2010 Ai Weiwei (1957) titulada *Remembering* en el Museum Haus der Kunst de Munich con 9000 mochilas de colores que compusieron el texto “ella vivió feliz en este mundo durante siete años”, en alusión a un comentario de la madre de una de las fallecidas en los terremotos de Sichuan. Una catástrofe protagonizada en su mayoría por niños ya que los edificios principales que se derrumbaron fueron las escuelas estatales, probablemente a causa de déficits de seguridad y calidad en sus construcciones. Una sensibilidad social que es habitual en el lenguaje discursivo del artista, tanto con la sociedad china o vinculado con otras tragedias con impacto en Europa, como es el caso de los refugiados sirios.

Por otro lado, la infancia cotidiana ha sido un elemento de creación en autores tan insurrectos como es Cattelan cuya mirada se articula desde la provocación. Así podríamos señalar alguna de sus obras centrada en figuras infantiles como fue la pieza que mostró en la *I Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla* (BIACS) celebrada el año 2004 con una gran polémica pública e institucional al mostrar en un espacio exterior la figura escultórica de un niño ahorcado. Una pieza artística que transmite reflexiones y sensaciones complejas, obras alejadas de la indiferencia o la amabilidad que también son protagonistas en las propuestas de autores como los hermanos Chapman. Sus dantescas *Tragic Anatomies* (1996), protagonizadas por niños y niñas de anatomías retorcidas, a modo de maniqués propios de escaparates comerciales cuyos miembros o genitales están distorsionados, deformados, cambiados de lugar. Cuerpos fusionados, desnudos en la mayoría de los casos salvo por calzar unas deportivas, figuras que ocupan espacios artificiales invadidos por una vegetación ideal que nos hace recordar la idea de paraíso. Un paraíso que –seguramente– esas figuras no han conocido ni van a conocer jamás.

²⁸ Cfr., LIPOVETSKY, G., *De la ligereza: hacia una civilización de lo ligero*, Anagrama, Barcelona, 2016.

En definitiva, podríamos afirmar que las inquietudes artísticas o temáticas que ya estaban en la producción profesional de Murillo siguen estando vigentes en las manifestaciones que se producen dentro de la dimensión artística actual, acercándose el maestro sevillano a una línea de producción más profunda y original que ha seguido vigente en la creación a lo largo de estos siglos. Su impacto y complejidad como artista parece ir más allá de la visión que, por lo general, se tiene de su obra en nuestro país.

Por ello, con toda esta complejidad, controversia, pasión y caos propios de una época evanescente y virtual como la nuestra celebramos desde el ámbito académico no sólo a una figura inigualable como fue Murillo, sino en cierto modo a toda su época. No es de extrañar que uno de los ensayos más apasionantes y recientes escritos por Lipovsky traten de la ligereza²⁸. En un sentido contrario a esta ligereza y a la velocidad desmesurada que normalmente nos ocupa a todos hoy, esta muestra tiene el objetivo claro de provocar un homenaje que favorece la unión de artistas muy dispares que compartimos las mismas preocupaciones docentes y las mismas complejidades profesionales. Unidos normalmente por nuestro alumnado, esta vez, nos une el maestro Murillo. Somos profesores y profesoras, pero también artistas que desarrollan su labor desde la libertad creativa. Así unidos, suponemos un conjunto de lo más heterogéneo que mira sin complejos tanto a la creación más clásica como a la más vanguardista, que no huye de las fronteras. La Universidad de Sevilla, a través de su Facultad de Bellas Artes, propone así un homenaje irrepetible a una figura malograda en algunos ámbitos del imaginario popular. Seguramente, Murillo estaría orgulloso de la labor de tradición e innovación que a día de hoy supone nuestro centro que ha encontrado una seña de identidad en la calidad formal, en la exquisitez del dibujo clásico o académi-

co pero también en una formación más innovadora y actual que mira de frente y sin complejos a las corrientes estéticas o las últimas manifestaciones artísticas. Como señala Deleuze, “Lo propio del Barroco no es caer en la ilusión ni salir de ella, lo propio del Barroco es *realizar* algo en la ilusión misma”²⁹. Todo ello, cuatrocientos años después.

²⁹ DELEUZE, G., *Op. Cit.*, p. 160.

Bibliografía

- BROWN, J., *Murillo and his Drawings*, Princeton University Press, Princeton, 1976.
- BYUNG-CHUL, H., *El aroma del tiempo. Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*, Herder, Barcelona, 2015.
- *La sociedad de la transparencia*, Herder, Barcelona, 2013.
- CALABRESE, O., *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1999.
- DELEUZE, G., *El pliegue. Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989.
- GARCÍA, M^a d. Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1989.
- GONZÁLEZ, A., *La primavera avanza. Antología, "Entreacto"*, Visor Libros, Madrid, 2011.
- HAUSER, A., *Historia social de la literatura y el arte, volumen 2*, Guadarrama/Punto Omega, Barcelona, 1978.
- HAWKING, S., *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1988.
- LIPOVETSKY, G., *De la ligereza: hacia una civilización de lo ligero*, Anagrama, Barcelona, 2016.
- LÓPEZ, F., *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- LUCAS, A., *El trasfondo barroco de lo moderno (Estética y crisis de la Modernidad en la filoso-*

fía de Walter Benjamin), Cuadernos de la Uned, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 1992.

SHKLOVSKI, V., *Zoo o cartas de no amor*, Ático de los libros, Barcelona, 2010.

VALDIVIESO, E., Murillo. *Sombras de la tierra, luces del cielo*, Editorial Sílex, Madrid, 1991.

WATZLAWICK P., KRIEG, P. (comps.), *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Gedisa Editorial, Barcelona, 1994.

WOLFE, T., *La palabra pintada & ¿Quién teme al Bauhaus feroz?*, Anagrama, Barcelona, 2010.

Las obras





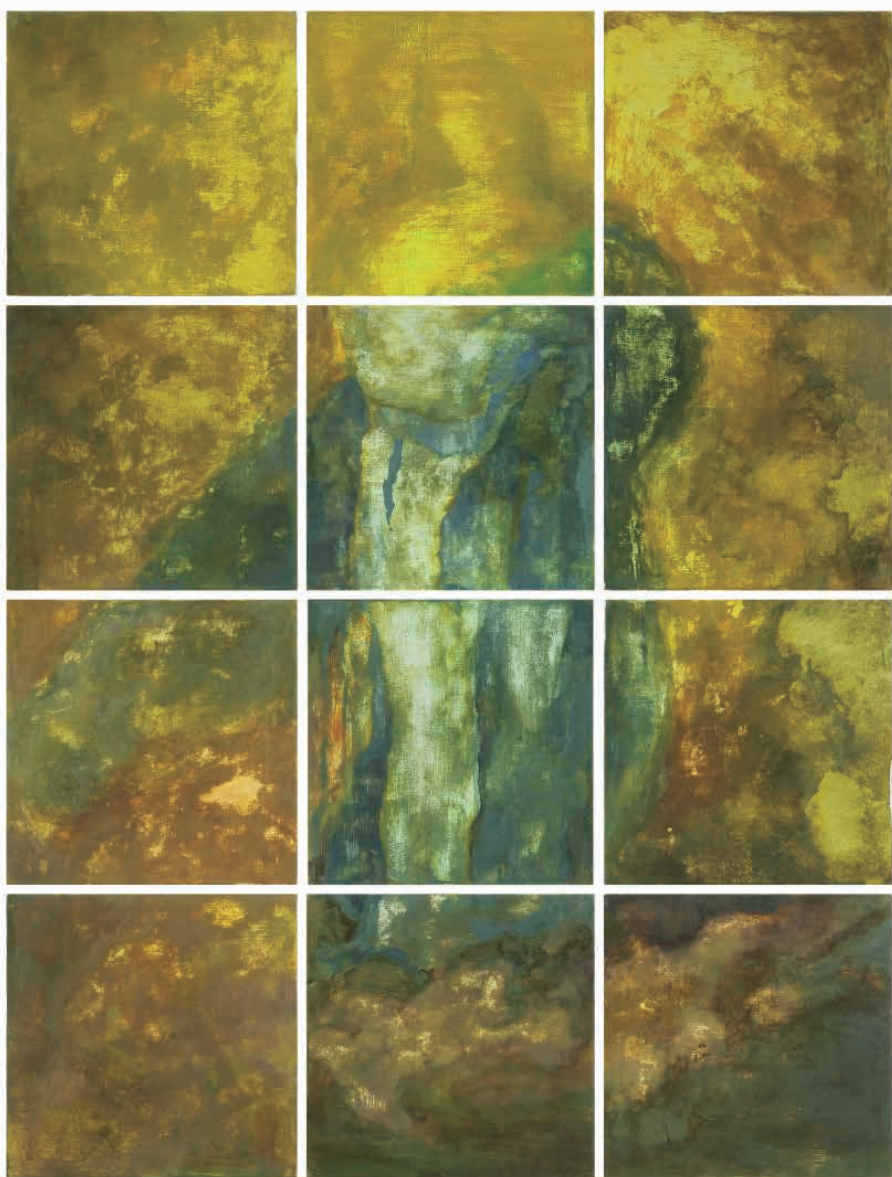
José Antonio Aguilar Galea | *Bautismo*
100 x 66 cm | Fotografía digital
2014



Jesús Algovi González Villegas | *Ideales*

Variables (pieza de bronce 16 x 16 x 13 cm) | Bronce y soga (edición de 5)

2015



Carmen Andreu | *12 manchas para una Inmaculada*
129 x 90 cm 12 piezas de 30 x 30 cm | Técnica mixta sobre madera
2017



Simón Arrebola Parras | *Arquitectura Efímera para una nevada*
73 x 100 cm | Gouache sobre papel
2017



Rocío Arregui | *Los traslados del arte*
82 x 56 cm | Impresión digital en blanco y negro sobre papel
2017



Raquel Barrionuevo Pérez | *Un rescicio al pasado*
46 x 23 x 17 cm | Técnica mixta
2017



Antonio Bautista Durán | *A Murillo...*
116 x 81 cm | Óleo sobre lienzo
2017



María del Mar Bernal | *Monotipo Inmaculada. P/E III*
111 x 74 cm (papel), 106 x 72 cm (imagen) | Monotipo
2017



Daniel Bilbao Peña | S/T
50 x 50 cm | Técnica mixta
2017



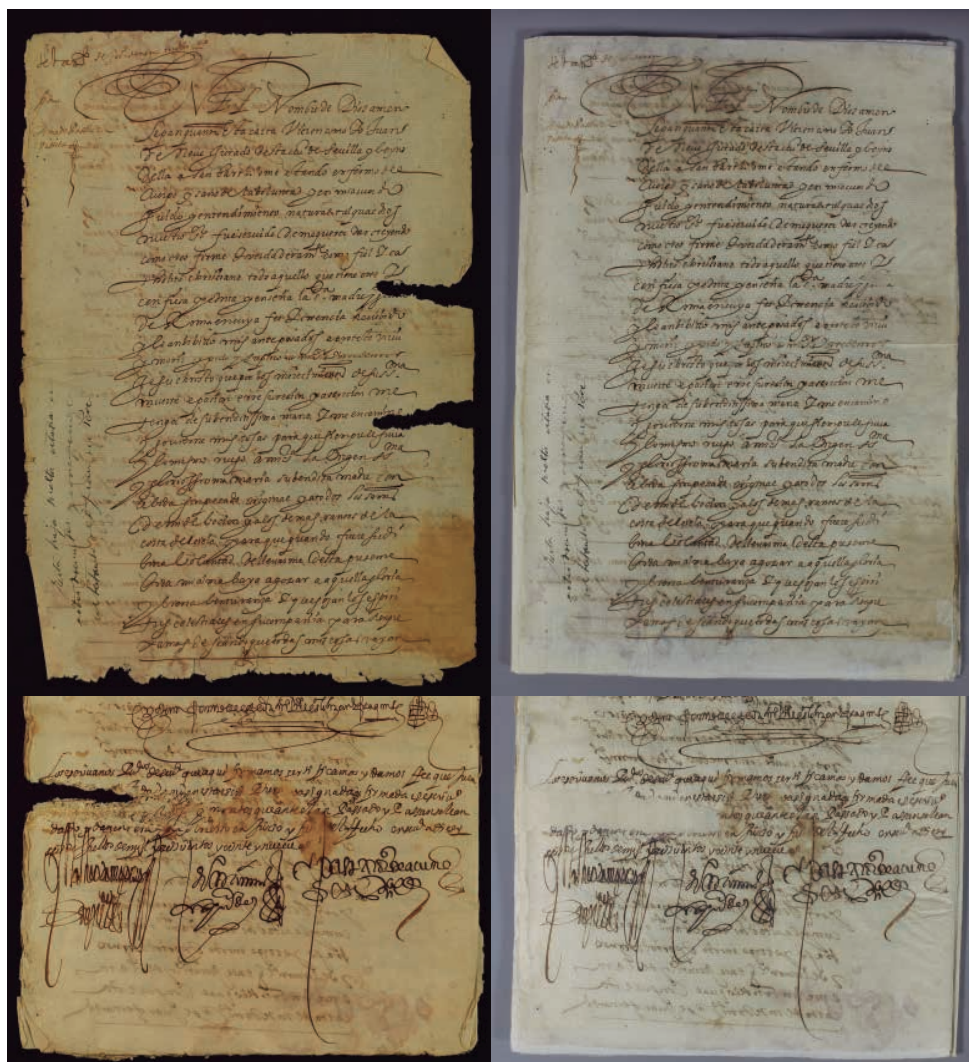
Ramón Blanco-Barrera '233' | #YoTambienSoyMurillo
124 x 100 cm | Impresión digital
2017



Diego Blázquez Pacheco | *Novela de verano con lámina de Murillo*
55 x 46 cm | Acrílico sobre madera
2017



Yovani Boza Moreno | *Volátil*
46 x 38 cm Enmarcación 58,5 x 50,5 cm | Acrílico sobre tela
2017



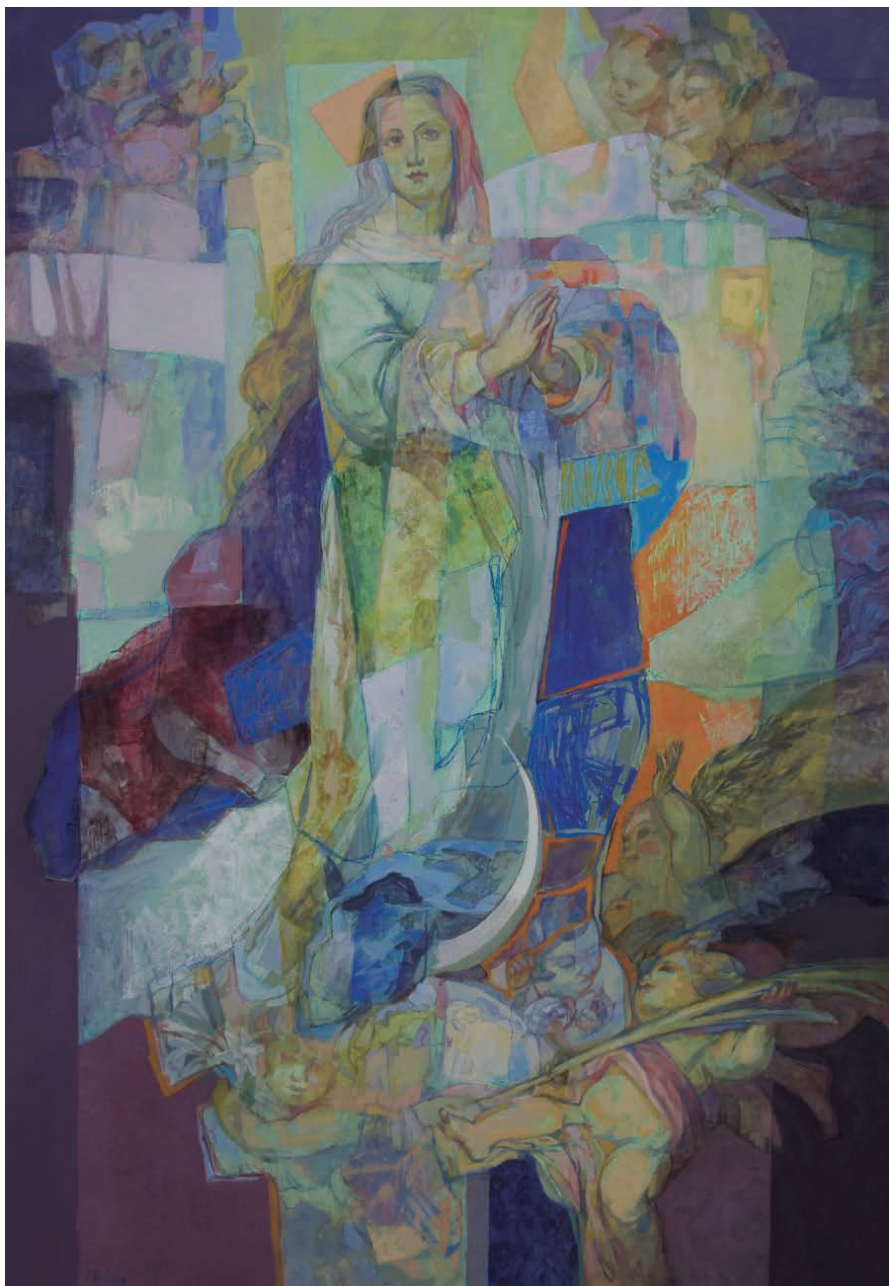
Javier Bueno Vargas, Elena Vázquez Jiménez | Reproducción del testamento de Juan de Neve (1629) [Familia mecenas de Murillo. Documento restaurado por alumnado del Grado en Conservación y Restauración]

32 x 23 x 1 cm | Técnica mixta

2017



Enrique Caetano | *Leonor*
42 x 30 x 15 cm | Fundición en bronce
2014



Juan Manuel Calle González | *Concepto XVII*
130 x 90 cm | Técnica mixta
2017



Mari Carmen Cano Jiménez | *Bodegón*
100 x 120 cm | Acrílico sobre papel
2008



Juan Francisco Cárceles Pascual | *Ante la ventana*
110 x 51 cm | Óleo sobre madera entelada
2017



Manuel Caro | *Torsión*
83 x 83 cm | Técnica mixta sobre madera
2016



Mayte Carrasco Gimena | *Casi dioses*
27,5 x 33,5 cm | Imagen digital transferida sobre tabla
2017



Manuel Castro Cobos | *Still life / Todavía vivo*
40 x 30 cm | Fotografía digital
2017



Gema Climent | *Cruz Enrejada*
76 x 57 cm | Fotopolímeros y collagraph
2015



Alba Cortés | *Rito y ritual*
130 x 97 cm | Óleo sobre lino
2017



Rita del Río Rodríguez | *Una cosa, es ya cosa*
130 x 100 cm | Óleo
2017



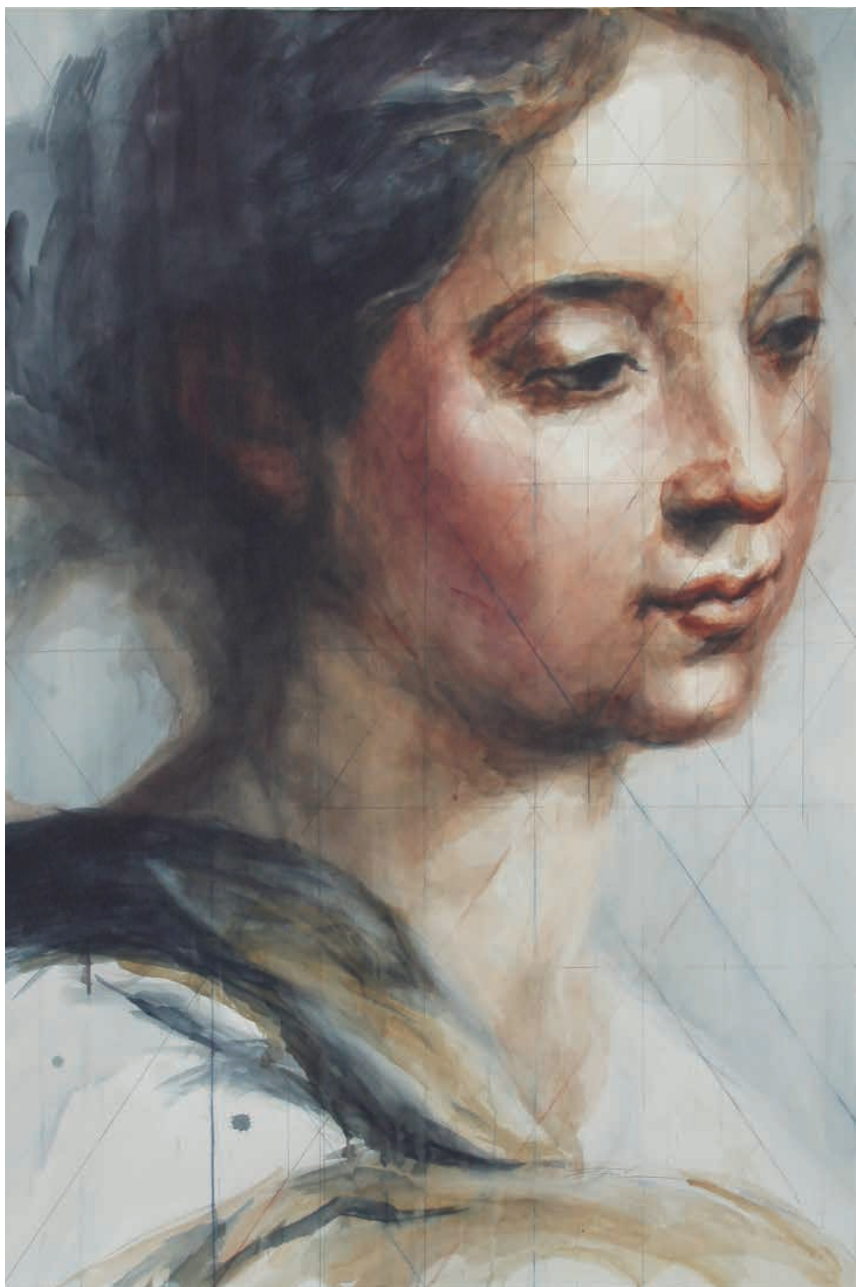
Nino Gañán Medina | *Cancerbero*
40 x 40 x 155 cm | Fundición en bronce a la cera perdida
2016



Pilar García Abril | *Magnolio grandiflora, sección tangencial*, serie *Microforest*
110 x 80 cm | Xilografía y punta seca (papel Okawara)
2017



M^º José García del Moral | *Paisaje del alma. San Petersburgo 4*
150 x 70 cm | Técnica mixta: óleo y pan de oro sobre lienzo
2010



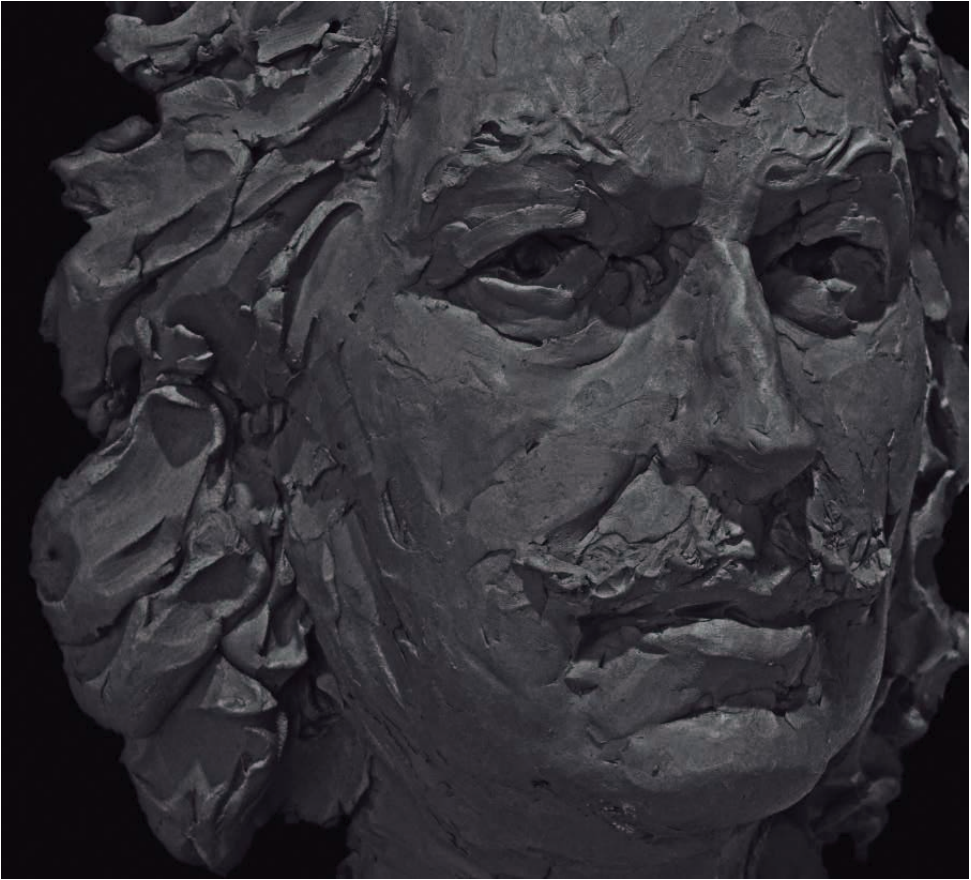
Fernando García-García | *A propósito de las academias (Head 32-17)*
150 x 100 cm | Acuarela sobre papel
2017



José García Perera | *Transfiguración*
116 x 97 cm | Acrílico sobre tela
2017



Millán García Toral | *Joven*
50 x 35 x 25 cm | Arcilla refractaria cocida
2016



Alberto Germán Franco Romero | *Homenaje*
150 x 50 x 40 cm | Escultura, técnica mixta
2017



Jaime Gil Arévalo |
150 x 40 x 40 | Hierro y bronce



Juan José Gómez de la Torre | *Molino III*
92 x 73 cm | Óleo sobre lienzo
2014



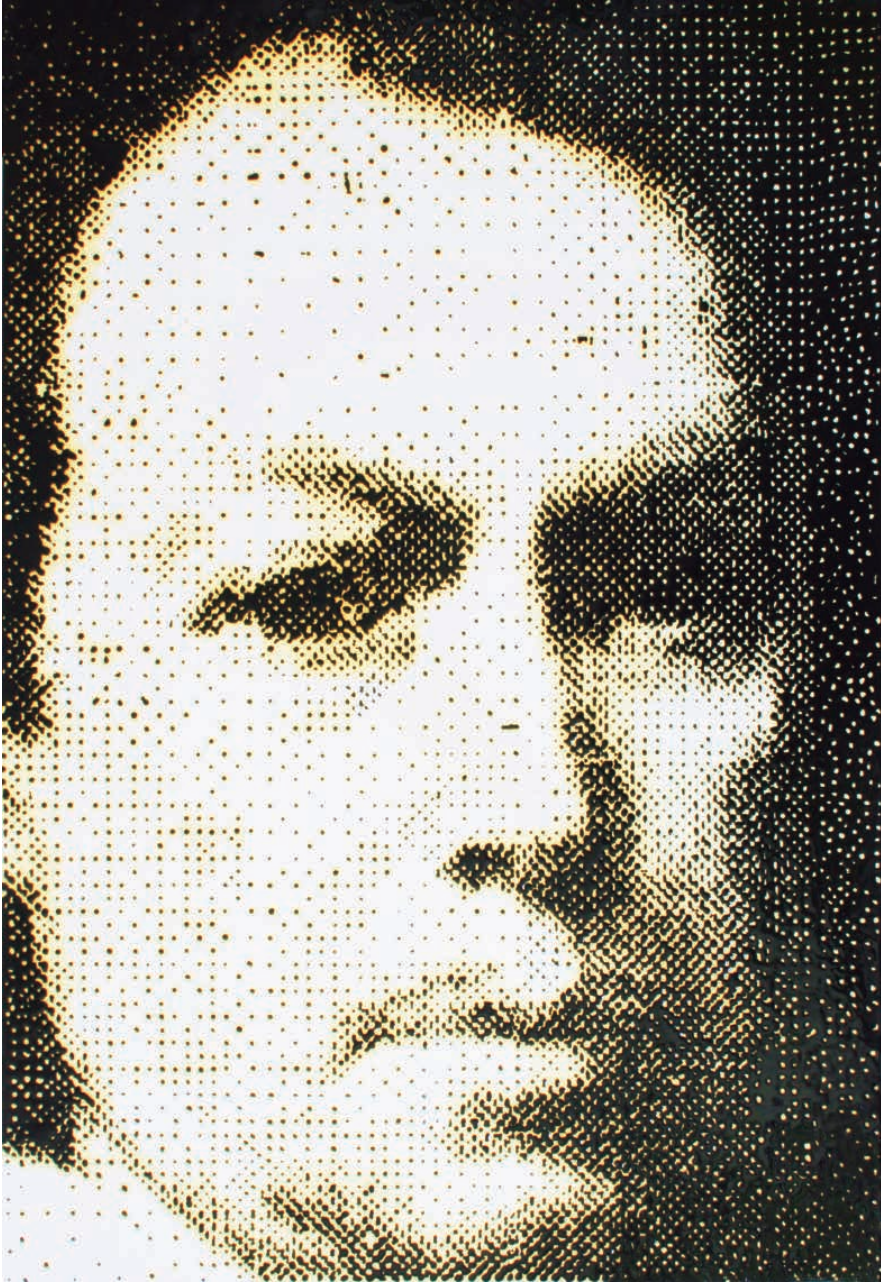
María José González López | *Sinfonía en blanco*
60 x 73 cm | Técnica mixta (acrílico y óleo) sobre madera
1990



Patricia Hernández Rondán | *Vístase de amor*
90 x 100 cm | Grabado en madera
2017



Miguel Ángel Jiménez Mateos | *Aquilea*
48 x 45 x 65 cm | Escultura
2017



Paco Lara-Barranco | *Murillo*
90 x 70 cm | Tinta de imprenta sobre papel *glossy*
2017



Belén León del Río | *Concepción*
Medidas variables | Aluminio y metacrilato
2005



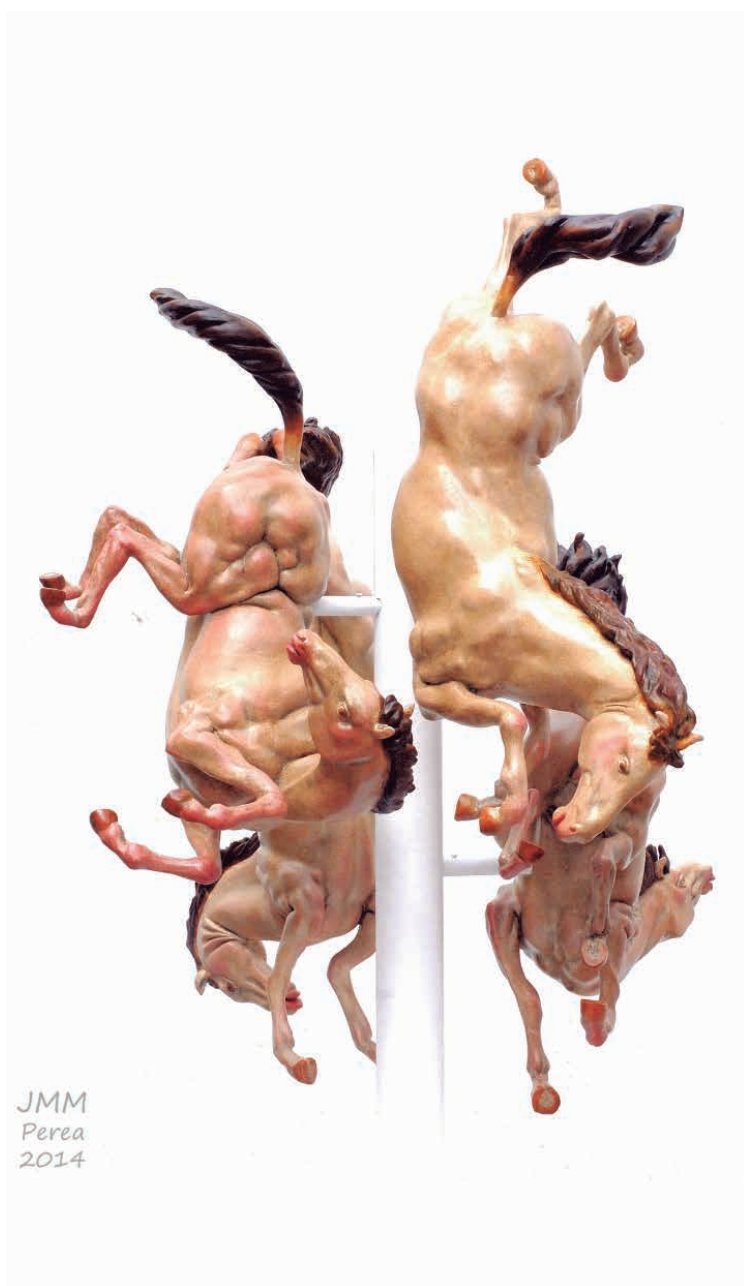
Manuel Losada López | *La-la-ta-de-la-Vir-gen*
100 x 65 cm | Óleo sobre lienzo
2017



Manuel Fernando Mancera Martínez | *Maculada*
142,8 x 100 cm | Digital Print
2017



Olegario Martín Sánchez | *Muro*
25 x 50 x 13 cm | Alabastro y bronce
2017



Juan Manuel Martínez Perea | *La piel de Faetón*

115 x 50 x 50 cm | Modelado en barro; positivado en resina acrílica policromada, sobre peana metálica
2014



Guillermo Martínez Salazar | *Adán y Eva*

90 x 62 x 34 cm y 90 x 41 x 32 cm | Escultura de bulto redondo. Resina de poliéster policromada
2015-2016



Marina Mercado Hervás | *El Patricio y su esposa. Pareja en androginia*
130 x 97 cm | Óleo sobre lienzo
2017



José Luis Molina González | *Window (revisited)*
100 x 70 cm | Impresión digital
2017



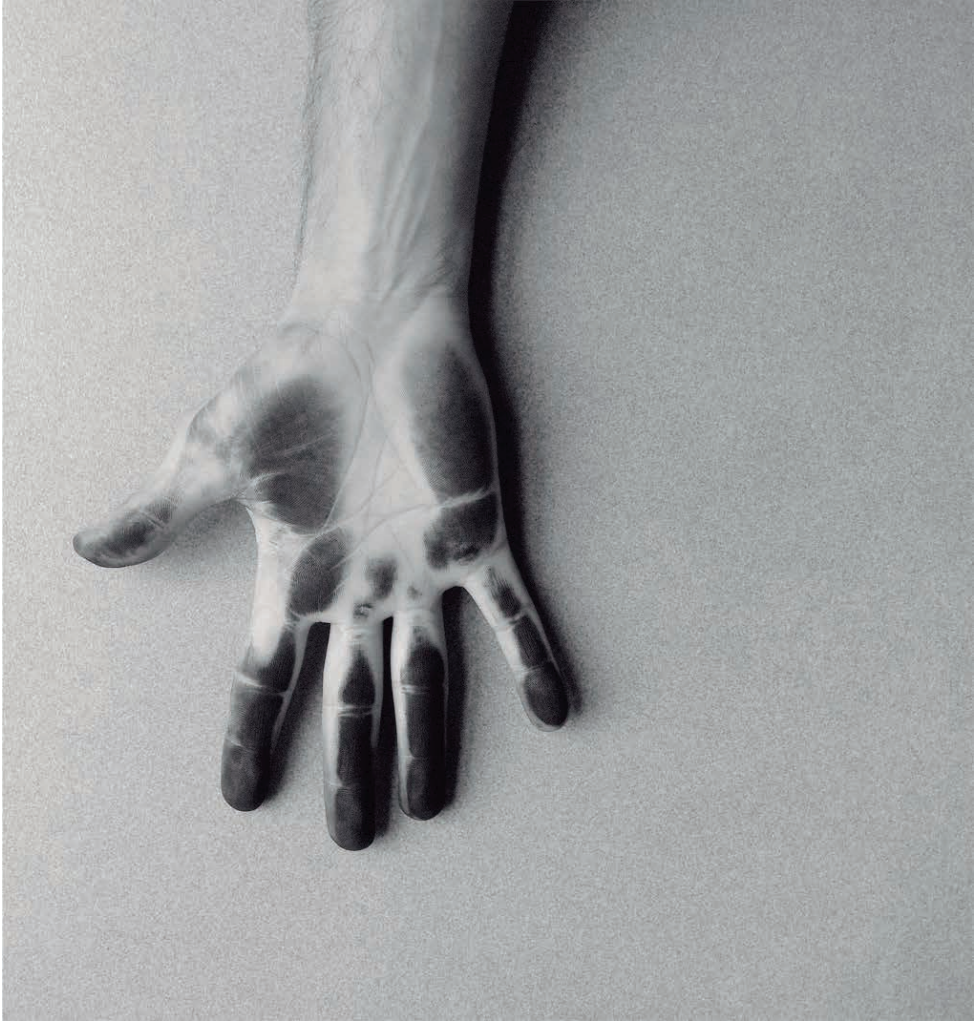
Manuel Moreno Espina | *Mecánica*
42 x 49 x 25 cm | Talla directa en piedra (Grauwaka)
2003



Áurea Muñoz del Amo | *La Virgen de la Servilleta*
67 x 72 cm | Serigrafía sobre impresión digital
2017



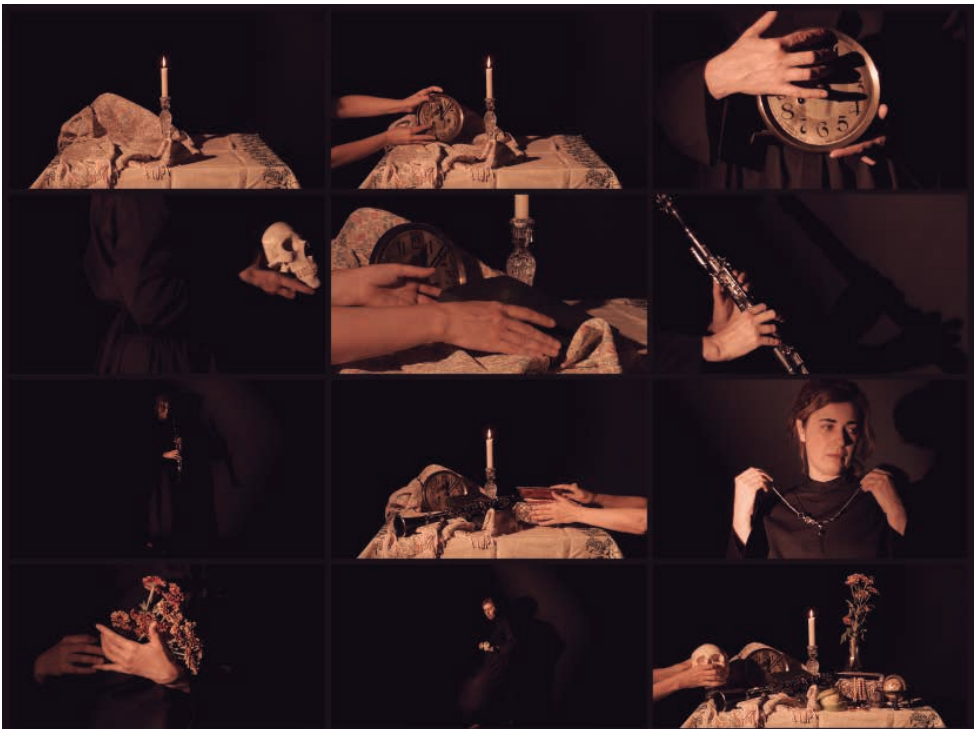
Andrés J. Naranjo Macías | *Sin título*
10 x 14 x 11 cm | Video-Escultura, técnica mixta
2017



Santiago Navarro Pantojo 'AARON' | *Carbón palmar*. Serie *Lo que sucede mientras sucede*
46,8 x 39,6 cm | Impresión fotográfica sobre papel Archès Velin Museum Rag 315 gr 13
2014

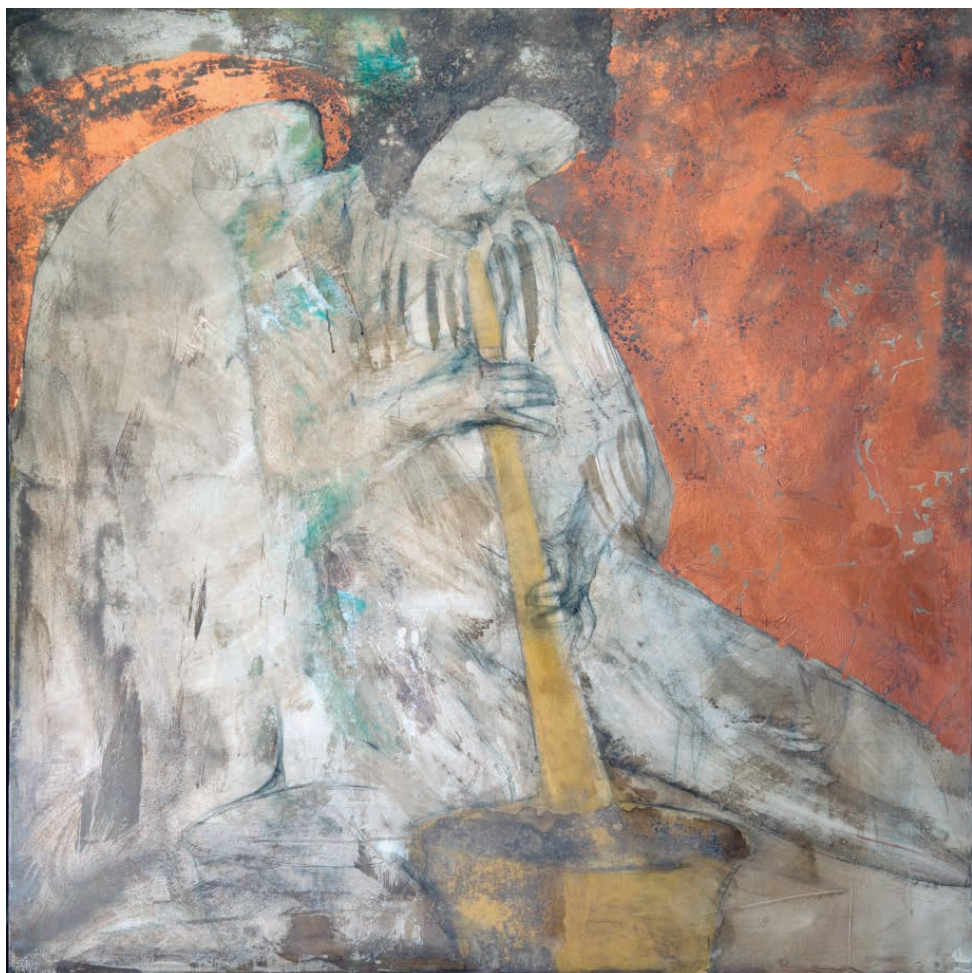


Laura Nogaledo Gómez | *Joven interino*
90 x 50 x 50 cm | Obra exenta, técnica mixta
2017



Amalia Ortega | *Vanitas*

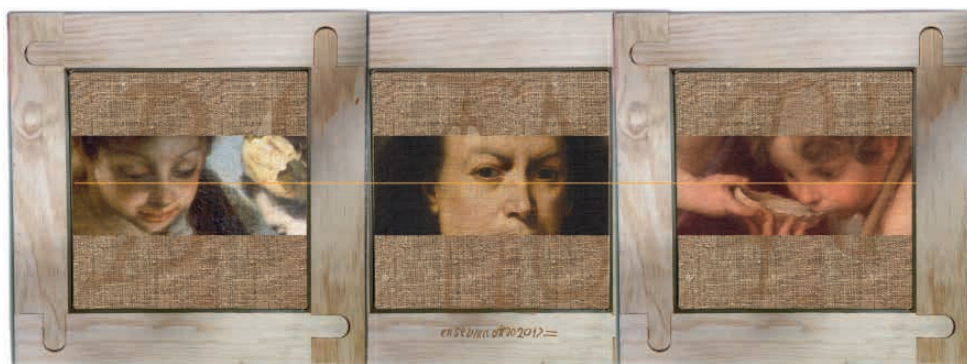
Videoperformance | Vídeo Digital HD, 1280 x 720 px. Duración: 03': 45''
2017



Carlos Ortiz de Villate Astillero | *Proceso interno 014 - The Long Trompet Musician Woman*
100 x 100 cm (Lienzo) | Técnica mixta
2016



Juan Palomo Reina | *Homenaje a Murillo*
81 x 100 cm | Óleo sobre tabla
2017



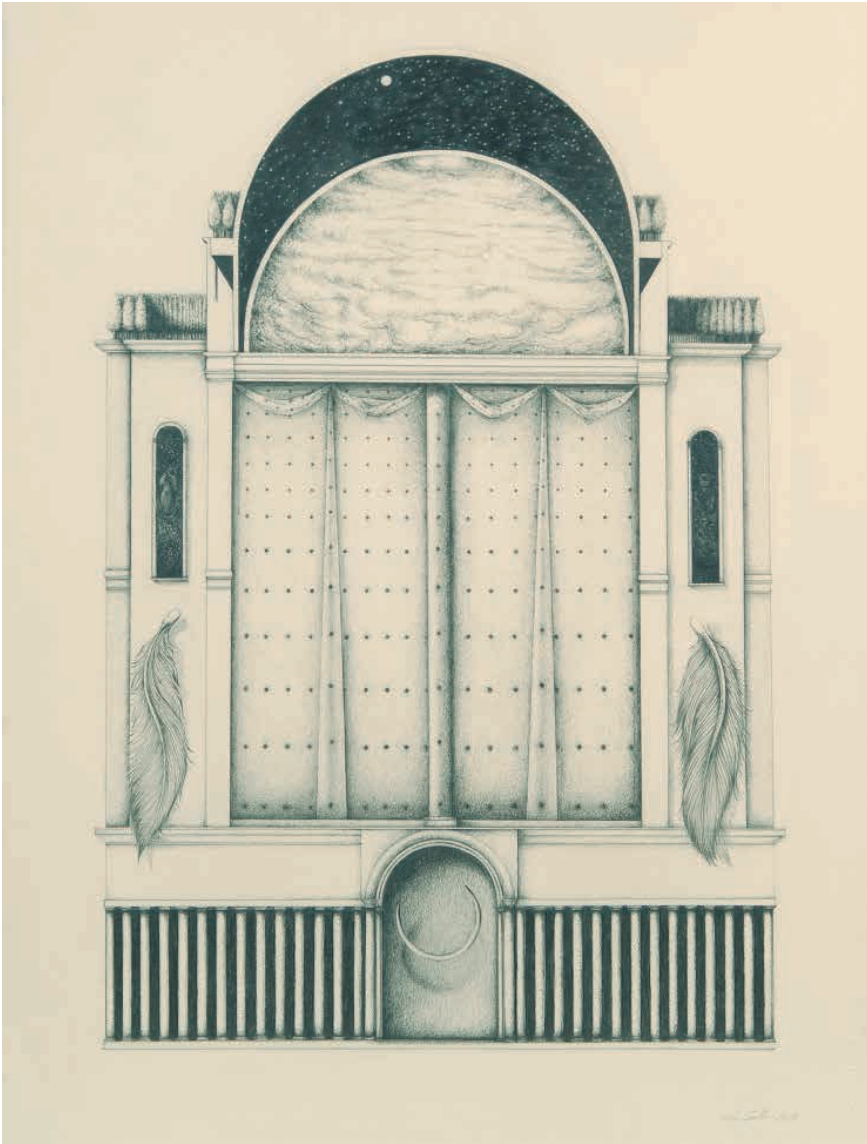
Inmaculada Peña Cáceres | *Las Miradas de Murillo* (serie)
100 x 36 cm | Impresión digital y transfer sobre lienzo y madera
2017



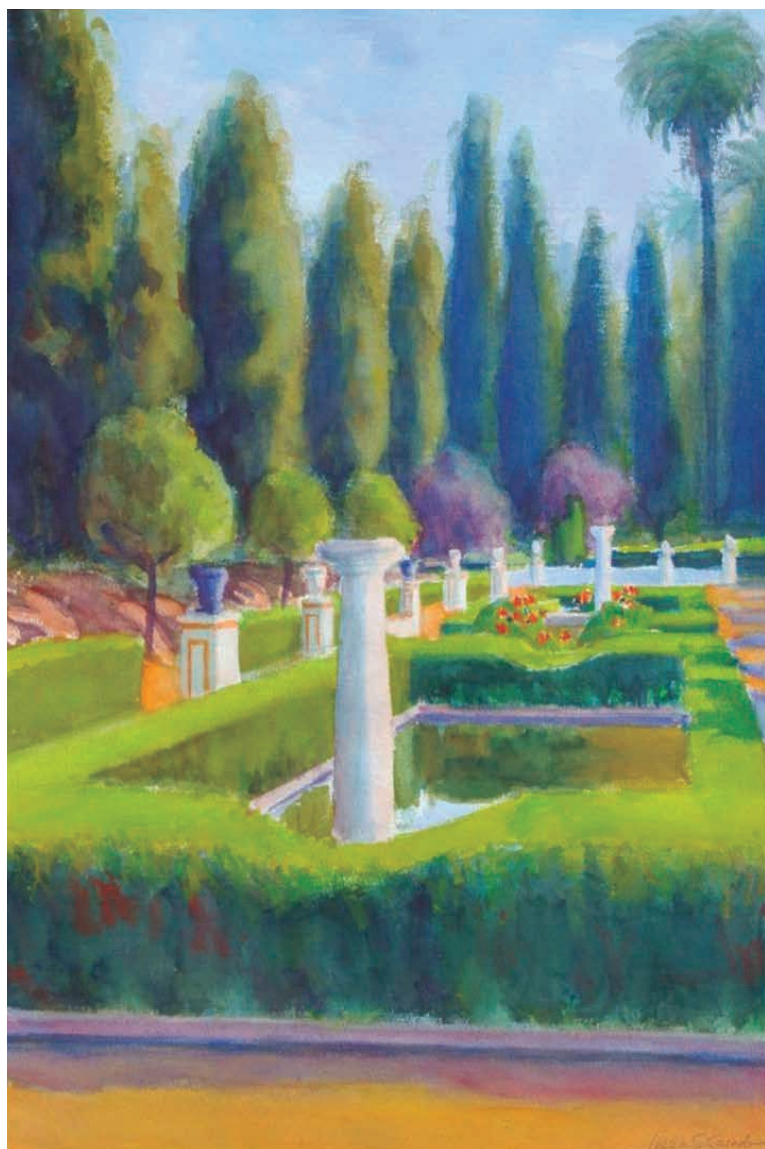
Inmaculada Rodríguez-Cunill | *La Inmaculada de la Arquitectura Patriarcal*
150 x 100 cm | Técnica mixta [Fotografía de la obra José Antonio Flores Rojo]
2017



Miguel Pablo Rosado, Manuel Pedro Rosado 'MP&MP Rosado' | *Sin título*
12,5 x 33 x 50 cm | Cerámica, plástico, pasta de modelar, pintura, mimbre y caja de luz
2017



Luz Marina Salas Acosta | *Inmaculadas*
75 x 56 cm | Grafito sobre papel
2017



Jesús Sánchez Casado | *Jardines del Alcázar*
60 x 45 cm | Pintura a la acuarela
2012



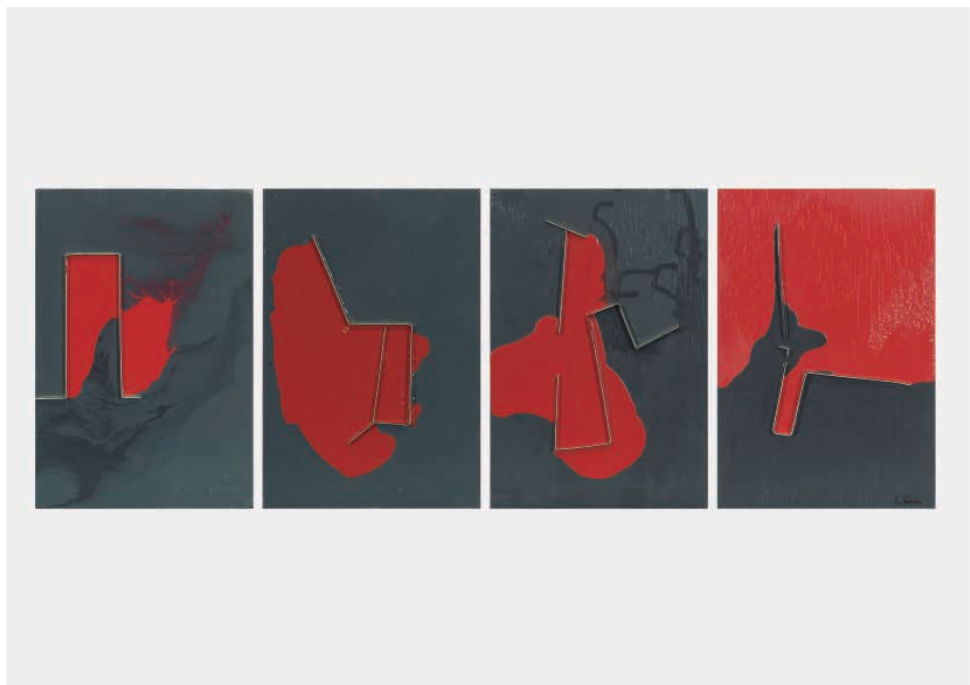
Paco Sánchez Concha | *Si Murillo levantara la cabeza...*
41 x 92 cm | Técnica mixta sobre lienzo pegado a tabla
2017



Isabel Sola Márquez | *Una mujer vestida de sol...*
100 x 54,5 cm | Técnica mixta sobre tabla
2017



Yolanda Spinola-Elias | *Actos de fe*
Medidas variables | Video-instalación
2017



Carlos Spínola Romero | *Panegírico*
20 x 30 cm (cuatro tablas). Total medidas: 80 x 30 cm | Pintura al aceite sobre tabla
2017



Marisa Vadillo | *Azucenas o Lo que las flores no saben*
150 x 100 cm | Óleo sobre lienzo. Instalación
2017



Elena Vázquez Jiménez | *Libro de firmas*
55 x 81 x 6 cm | Técnica mixta
2017

Los autores



José Antonio Aguilar Galea



Bautismo
100 x 66 cm
Fotografía digital
2014

Aunque la escultura es el ámbito donde he desarrollado mi producción plástica, la fotografía es el lenguaje con el que inicio mi trayectoria expositiva en 1990 con una muestra colectiva itinerante por ciudades extremeñas.

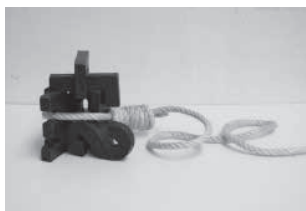
La fotografía siempre me ha interesado y me acompaña como herramienta para la docencia de la escultura, pero también como una manera diferente y abierta de expresión y experimentación artística. En cuanto a las temáticas, abordo lo cotidiano a partir del retrato individual y colectivo. Me interesa la fotografía documental como vehículo de representación de la sociedad por medio del retrato de lo anónimo. Captar las cosas como son, sin preparación ni

artificio. En particular persigo la percepción de la expresión del ser humano en ese momento de contacto con la cámara, improvisado, furtivo.

En la escultura en cambio, las obras que realizo son de producción bastante más pausada, porque además de abordar personalmente sus procesos, me gusta madurar su creación. Aunque me interesan todo tipo de soportes materiales, siento preferencia por los metales y de entre éstos, especialmente el bronce.

Creo que estos enfoques tan dispares que aplico a la escultura y la fotografía son los que permiten su convivencia al encontrar en uno lo que no persigo en el otro y viceversa.

Jesús Algovi González Villegas



Ideales
Variables (pieza de bronce
16 x 16 x 13 cm)
Bronce y soga (edición de 5)
2015

Jerez 1968. Licenciado en Bellas Artes (1985-1990) y Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2010 / Premio Extraordinario de Tesis Doctoral). Compagina habitualmente (desde 1990), su labor profesional con su voca-

ción docente. En la actualidad profesor del Departamento de Dibujo (PSI) en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

Su obra plástica multidisciplinar abarca la pintura, escultura (desde las técnicas tradicionales a la impresión digital en 3D), obra gráfica (serigrafía, grabado y técnicas digitales de impresión), instalación, poesía visual y sonora, *land art*, vídeo y arte de acción (*performance*, *happening* y arte procesual).

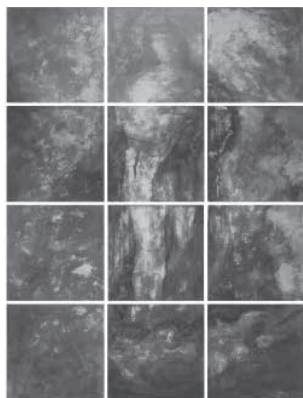
Algovi fusiona la poesía con la plástica. Deconstruye los signos del texto y éstos son el alimento que conforma la propia obra. Realiza una obra cargada de contenido, en las que expresa el desasosiego, hace visibles los fantasmas de nuestra sociedad o el íntimo ámbito de las

emociones.

Artista plástico con tres décadas de prolífica actividad y con una extensa trayectoria internacional. Ha realizado exposiciones individuales en galerías, museos o en Ferias Internacionales de Arte Contemporáneo en España, Alemania, Italia, Dinamarca, en UK (Londres), USA (Miami, New York, Chicago), Chile y China.

www.jesusalgovi.es

Carmen Andreu



12 manchas para una Inmaculada
129 x 90 cm 12 piezas de 30 x 30 cm
Técnica mixta sobre madera
2017

Carmen Andreu es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla donde trabaja como profesora titular en el departamento de Pintura. Es especialista en arte como instrumento de valoración y sensibilización del Paisaje. Sobre este tema ha trabajado tanto desde el punto de vista artístico, con la participación en exposiciones, cursos y conferencias, como mediante la organización de numerosas jornadas y exposiciones sobre el tema.

12 manchas para una Inmaculada pretende continuar el proceso de eliminación de lo superfluo que caracterizó la aportación de Murillo a la iconografía de la Inmaculada. Las doce piezas que conforman la obra generan una imagen difusa y fragmentada para un

concepto tan inabise como la Inmaculada Concepción de María. Para ello se parte de doce de las Inmaculadas de este artista a las que se le ha reducido su opacidad para crear una imagen que condense el cromatismo y la atmósfera como símbolo esencial de la iconografía inmaculista de Bartolomé Esteban Murillo.

Simón Arrebola Parras



Arquitectura Efímera para una nevada
73 x 100 cm
Gouache sobre papel
2017

Simón Arrebola Parras es doctor por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, ciudad donde trabaja como artista plástico y profesor asociado. Ha obte-

nido varios reconocimientos como el Premio Focus-Abengoa (2008), VII Premio de Pintura Unia (2014), Premio XII Paul Ricard (2016) y ha sido finalista en la Bienal Gas Fenosa de A Coruña (2016) y en el certamen de Artes Plásticas Desencaja (2010), así como la obtención de las becas Iniciar-te (2008) o Sevilla es Talento (2012). También ha realizado estancias internacionales como en la residencia ISCP de Nueva York (2013) y en la FBUAL (2016). Su obra se encuentra en las colecciones de la Fundación Valentín de Madariaga, Universidad Politécnica de Valencia, Universidad de Sevilla, Fundación Apsuria, Centro de las Artes de Sevilla, entre otras. Ha realizado varias

exposiciones colectivas e individuales como las realizadas en la Galería Isabel Ignacio de Sevilla y las madrileñas La New Gallery y Herrero de Tejada.

www.simonarrebola.com
[facebook.com/simonarrebola](https://www.facebook.com/simonarrebola)
Ig: @simon_arrebola
Tt: @Simon_Arrebola

Rocío Arregui



Los traslados del arte

82 x 56 cm

Impresión digital en blanco y negro sobre papel

2017

Osuna, Sevilla 1965. Artista visual, educadora e investigadora.

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 2006 y actualmente profesora del Departamento de Dibujo de la misma universidad. Ha sido profesora de Artes Plásticas tanto en Secundaria, como en Ciencias de la Educación y colaboradora con el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo y con la Editorial Anaya en la elaboración de recursos didácticos.

Interesada en acercamiento a la naturaleza y sus ciclos, a la sostenibilidad y a la responsabilidad de los actos cotidianos, a través del arte y la educación, como motores de cambio social. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas, así

como publicaciones y ponencias en congresos, tanto a nivel nacional como internacional.

Los traslados del arte es en realidad un juego de relaciones históricas: la Inmaculada de Soult vuelve a España gracias a la ocupación nazi de París, custodiada por Pierre Huyghe. Con ella vuelven también la Dama de Elche o los relieves ibéricos de Osuna. Estos últimos llegaron a París de la mano de los arqueólogos Engel y Paris, inspirando a Picasso y, quizás, El beso de Brancusi. No vuelven a la iglesia de Los Venerables, ni a Elche, ni a Osuna... quizás aun le queden algunos traslados.

www.rocioarregui.com

Raquel Barrionuevo Pérez



Un resquicio al pasado

46 x 23 x 17 cm

Técnica mixta

2017

Escultora, Doctora por la Universidad de Sevilla (2004) y desde 2008 profesora de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. También ha sido profesora de escultura y Vicedecana de Calidad y Convergencia Europea en la Facultad de Bellas Artes de Murcia (2005-2008).

En su trayectoria investigadora se distinguen dos líneas. Una, la aportación de la mujer a la escultura, eje central de su tesis doctoral, *De Escultura y Escultoras. Nueve décadas de creación en España*, y la base del proyecto de investigación, *Escultoras Españolas en la Colección del Museo Reina Sofía*, realizado con una beca posdoctoral, en el MNCARS (2005). Esta línea le lleva a ser comisaria de la exposición itinerante, *Reexistencias. Escultoras del*

siglo XX (2006), a ser autora del libro *Escultoras en su contexto. Cuatro siglos, ocho historias* (Siglo XVI al XIX) (2011) y a escribir el libro *Hijas de la Posguerra, esculturas de la transición* (2012). Su otra línea de trabajo, fruto de su interés como escultora y docente, es la experimentación con nuevos materiales y tecnología aplicada a la escultura. Los resultados de ambas, se han transferido a su práctica artística, se han visibilizado en sus exposiciones, han sido motor de proyectos de comisariado y la base de sus publicaciones.

Antonio Bautista Durán



A Murillo...
116 x 81 cm
Óleo sobre lienzo
2017

Doctor por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, titulándose en dos especialidades, Pintura y Grabado y Diseño. Primer expediente de su promoción, con los premios fin de carrera de la Real Maestranza de Caballería y Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Becario de investigación del Departamento de Dibujo, y Profesor asociado desde 1992 hasta el 2002, cuando gana por concurso oposición la titularidad. Director del Grupo de Investigación Hum 552 desde 1997, y Director del Departamento de Dibujo desde 2011 a 2015. Vicedecano de Relaciones Internacionales y Prácticas Externas desde 2015. Director de 10 tesis hasta la

fecha, ha obtenido muchos premios como artista plástico en el Aljarafe sevillano, donde ha realizado monumentos, e impartido cursos. Estancias en Málaga, en 2001, e internacionales en Reggio Calabria (Italia) en 2000, y en la Facultad de Bellas Artes de Atenas, en 2001. Ha obtenido premios por proyectos de innovación educativa en 1998 (Réplica anatómica de disecciones para la enseñanza), y dirigido Proyectos de Excelencia, Hum. 2735, para facilitar el estudio artístico de la Anatomía.

alooptico.us.es/abduran/artanabellasartes.blogspot.com.es/

María del Mar Bernal



Monotipo Inmaculada. P/E III
111 x 74 cm (papel), 106 x 72 cm (imagen)
Monotipo
2017

María del Mar Bernal (Osuna, Sevilla 1966) es doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, tras haber realizado su licenciatura en la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente es Profesora Titular del Departamento de Dibujo dedicando su labor docente, artística y de investigación al área de la gráfica. Es autora de numerosas publicaciones entre las que destacan el libro *tecnicasdegrabado.es* [difusión virtual de la gráfica impresa] (2013) o los artículos en revistas especializadas El papel japonés para grabado (Grabado y Edición, 2016) El espanto del cura: la difusión del Libro de Artista en Internet. (LAMP. Universidad Complutense de Madrid), Los nuevos territorios de la gráfica: imagen, proceso y distribución. (Arte, Individuo y Sociedad, 2016), Grabado y Performance. La desobjetualización de la gráfica. (G&E,

2014). Entre otras conferencias y aportaciones a congresos abre su línea de investigación sobre aspectos relativos al emprendimiento y proyecto en la estampa gráfica (Escuelas de Arte de Jerez, Córdoba y Universidad Pontificia de Santiago de Chile (2014-2015) y los recursos virtuales en el aprendizaje no formal de la gráfica. Ha realizado múltiples exposiciones afines. Es investigadora del grupo HUM822: Gráfica y Creación Digital y forma parte del Programa de Doctorado Arte y Patrimonio.

www.tecnicasdegrabado.es/mmarbernal@us.es

Daniel Bilbao Peña



S/T
50 x 50 cm
Técnica mixta
2017

Sevilla 1966. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en 1992. Docente e investigador de la US desde 1994 hasta la actuali-

dad. Investigador Principal del Grupo HUM-554: Morfología de la Naturaleza. Investigador miembro del Proyecto de Excelencia del P.A.I.D.I.: Archivo documental de percepciones y representaciones de paisajes andaluces. (PO9-HUM-5382), vigente entre 2011 a 2015. Forma parte del Programa de Doctorado Arte y Patrimonio.

Como artista plástico ha realizado 28 exposiciones individuales en Madrid, Toledo, Orense, Santiago de Compostela, Pontevedra, Murcia, Huelva, Cádiz y Sevilla. Más de un centenar de colectivas en España, Portugal, Francia, Italia y EE.UU. Ha sido galardonado con 22 premios nacionales e internacionales. Su obra se encuentra en Museos, entidades, organismos y colecciones de España, Francia, Bélgica, Italia, Inglaterra, Irlanda, Polonia, Hungría, Rep. Checa y

EE.UU. Su obra es poliédrica, aunque en ella aparece como denominador común el análisis del paisaje como entorno, la arquitectura e intervención humana.

Ramón Blanco-Barrera '233'



#YoTambienSoyMurillo
124 x 100 cm
Impresión digital
2017

'233' es el nombre del artista visual y/o catalizador social

Ramón Blanco-Barrera. Utiliza este número como seudónimo en alusión al juego identitario de nuestro sistema mundial superpoblado y capitalista. Persigue la reflexión en el espectador a través de 'gritos' reivindicativos. Trabaja internacionalmente con/para las personas, en *site-specifics*, entendiendo los proyectos artísticos como experiencias directas sobre el terreno. Docente e Investigador en Formación del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla desde 2014. Miembro Comunitario Asociado del Human Rights Research and Education Centre de la University of Ottawa (Canadá) desde 2016. Beneficiario de becas y residencias de artista por todo el mundo. Cofundador y Gestor cultural de @BICImagenta junto a Concha Barrera Carmona, un proyecto artístico-educativo sos-

tenible con base en Cañada Rosal (Sevilla). Autor de numerosos artículos de investigación publicados en revistas científicas. Entre sus últimas exposiciones individuales destacan 'Democratic Artworks' en Berkeley (2016) y '#TheUniversal-Game: One flag to connect us all' en Ottawa (2015).

www.233art.com
@233art
rbb@us.es

Diego Blázquez Pacheco



Novela de verano con lámina de Murillo

55 x 46 cm
Acrílico sobre madera
2017

Sevilla 1964. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla en el año 2000. Profesor Contratado Doctor, adscrito al Departamento de Dibujo de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Miembro investigador del Grupo HUM-554 "Morfología de la Naturaleza". Investigador miembro del Proyecto de Excelencia del P.A.I.D.I.: "Archivo documental de percepciones y representaciones de paisajes andaluces. (P09-HUM-5382), dirigido por el profesor Ojeda Rivera de la Universidad Pablo de Olavide (Sevilla); del cual se derivan diferentes publicaciones destacando, *Doñana. Anatomía de la Vera*. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, 2015. Sus conferencias, en los congresos en los que ha participado, versan sobre temas tan variados como la Comunicación y la Didáctica del Dibujo.

Ha realizado investigaciones sobre el panorama artístico en Centroamérica durante los años 2007-08, en colaboración con el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José de Costa Rica. Cuenta con varias exposiciones individuales y ha participado en diversas exposiciones colectivas tanto nacionales como internacionales.

Su trayectoria artística está llena de contrastes desde sus inicios, conteniendo diferentes etapas. Siendo el análisis y la estructura del paisaje el objeto de sus inquietudes actuales.

Yovani Boza Moreno



Volátil
46 x 38 cm Enmarcación 58,5 x 50,5 cm
Acrílico sobre tela
2017

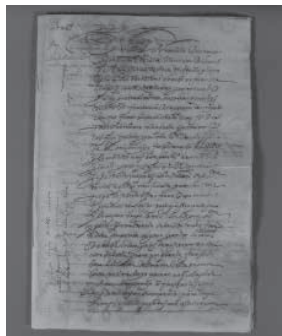
Oliva de la Frontera, Badajoz, 1987. Licenciado en Bellas Artes, realiza el Máster Universitario en Arte: Idea y Producción de la Universidad de Sevilla. Perteneció al Grupo de Investigación HUM 555, *Pintura y Nuevas Tecnologías*. En 2013 obtiene un Contrato de Personal Investigador en Formación dentro del V Plan Propio de Investigación en la Universidad de Sevilla.

Compagina la actividad docente e investigadora con la creación artística y literaria. Ha participado en exposiciones colectivas nacionales, las más recientes, en el Ministerio de Agricultura y Pesca, Alimentación y Medio Ambiente del Gobierno de España, la Galería Antiquarium, la Sala Centro Cultural CajaSol de Sevilla y en el Museo Modernista Can Prunera de Sóller, Mallorca.

Artista premiado por la Cátedra

Arte y Enfermedades de la Universitat Politècnica de València. Seleccionado para las exposiciones internacionales *Perspectives-Art, Inflammation and Me*, en Stranzuid (RAI area), Ámsterdam y en la Galerie Wagram de París. También primer premio de pintura en el XXIV Certamen Calamonte Joven (Badajoz), y en el XIV Certamen Cultural Ibérico "Jóvenes Artistas" (Cáceres), y mención de honor en el XXVI Certamen "Miguel González Sandoval" y en el II Premio de Escultura Figurativa Ciudad de Badajoz.

Javier Bueno Vargas



Reproducción del testamento de Juan de Neve (1629)
 Junto a Elena Vázquez Jiménez
 32 x 23 x 1 cm
 Técnica mixta
 2017

Doctor en Bellas Artes (2002),
 Licenciado en Bellas Artes en las

Especialidades de Restauración Escultórica y de Restauración Pictórica (1992) y Licenciado en Geografía e Historia (1995), por la Universidad de Granada. Miembro del Grupo de investigación HUM966: Patrimonio Cultural: Intervención, Investigación, Innovación.

Personal docente e investigador del Dpto. de Pintura de la Universidad de Sevilla desde 2005 en donde investiga e imparte docencia de restauración de diversas tipologías de bienes culturales como pintura, escultura, arte contemporáneo y especialmente patrimonio documental y bibliográfico; ha tutorizado numerosas prácticas externas y TFG, así como ha evaluado tesis, TFM y para la obtención del DEA de varias universidades españolas. Ha dirigido varias tesis y ha sido coordinador del Grado en Conservación y Restauración de Bienes

Culturales, ocupando diversos cargos académicos como vicedecano de ordenación académica, de relaciones internacionales y prácticas de empresa.

Entre sus publicaciones destacan los libros *La ictiocola de esturión: caracterización y empleo en creaciones artísticas y en restauración de bienes culturales* y *Los libros de coro en pergamino e ilustrados de la Abadía del Sacro Monte de Granada. Estudios y conservación*, publicados por la Universidad de Granada en 2012 y 2016. Ha realizado más de 20 contribuciones en revistas y ha participado en más de 20 proyectos de Investigación e I+D+i, realizando más de 30 contribuciones en congresos y encuentros nacionales e internacionales.

javierbueno@us.es

Enrique Caetano



Leonor
 42 x 30 x 15 cm
 Fundición en bronce
 2014

Las Palmas de Gran Canaria, 1972. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, de la cual es profesor desde el año 2003, estando adscrito al Dpto. de Escultura e Historia de las Artes Plásticas.

Cuenta en su haber con varios libros referentes a los campos de la Escultura y el Dibujo, así como capítulos y artículos en publicaciones nacionales e internacionales que abordan temáticas afines. Ha realizado numerosas estancias (Portugal, México, Reino Unido, Italia, Burkina Faso), así como una continuada actividad artística profesional (fundamentalmente gráfica y escultórica) por la que ha obtenido diversos premios, tales como el Nacional de Dibujo de Guadalajara (2004).

Ligado tanto en la enseñanza, como en su quehacer profesional a la representación de la Figura Hu-

mana, la práctica artística para él, no es otra cosa que el espacio de confluencia entre el compromiso docente continuado, una eventual actividad investigadora y la ineludible necesidad diaria de vivir momentos de creación, o no, en la intimidad de su estudio.

ecaetano@us.es

Juan Manuel Calle González



Concepto XVII
130 x 90 cm
Técnica mixta
2017

Juan Manuel Calle González es doctor en la facultad de Bellas Artes donde ejerce su labor docente desde 1985. Ha realizado numerosas exposiciones de ámbito nacional e internacional, entre las que cabría destacar las realizadas en Roma y en Matsu (Taiwan). Su obra artística abarca campos como la pintura, la ilustración y la obra mural. Ha sido distinguido con numerosos premios, entre ellos el Primer premio (Real Maestría de Caballería) en la XLII Exposición De Otoño de Sevilla y Primer premio IX Premio de Pintura "Emilio Ollero" en Jaén. Ha sido Coordinador y Director Técnico de "Monografías de Arte", publicación pionera, editada en soporte digital en la Universidad de Sevilla en sus tres ediciones desde 2000 a 2002. Su labor investigadora ha sido

reconocida con la concesión de 3 sexenios de investigación. En 2004 obtiene cinco tramos en la evaluación de méritos realizada por la Unidad para la Calidad de las Universidades Andaluzas - UCUA sobre la actividad docente, investigadora y de gestión del P.D.I. de las Universidades Públicas de Andalucía. Responsable del grupo de investigación "Pintura y Nuevas Tecnologías" desde 1995. Vicedecano en la Facultad de BB.AA. de 2008 a 2013. Invitado a formar parte del panel de expertos del Programa ACADEMIA de ANECA es incluido desde 2012.

Mari Carmen Cano Jiménez



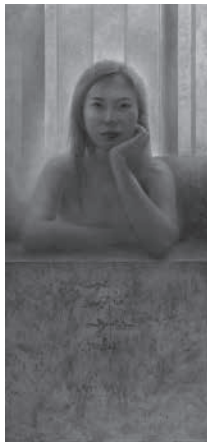
Bodegón
100 x 120 cm
Acrílico sobre papel
2008

Nace en Sevilla en el año 1955. Es hija de grandes artistas, como el escultor Antonio Cano Correa y la escultora Carmen Jiménez Serrano. Estudia en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Es Doctora en Bellas Artes, y profesora titular de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

Entre los premios obtenidos destacan la medalla de plata concedida por el Ayuntamiento de Segovia en 1976, así como fue finalista en el concurso Nacional de pintura Blanco y Negro del año 1986. Fue pensionada en Segovia por el Ministerio de Educación y Ciencia en 1976. Ha realizado exposiciones colectivas e individuales, entre las que destacan la realizada en Madrid en el Club Urbis y en la Casa de Velázquez. En Ganada en la Casa de los Tiros y en Sevilla en el Museo de Arte Contemporáneo en 1977, la exposición Homenaje a Murillo realizada por la Facultad de Bellas Artes en 1982, y la exposición realizada en el Ateneo en 1984. El estilo de su obra es figurativa destacando los bodegones, retratos, paisajes entre los que cabe mencionar su serie sobre los Patios Sevillanos, con un es-

tilo propio cargado de colorido y sencillez, y realizados con Oleo y Acrílico sobre lienzo y papel. En su última etapa ha cultivado la Abstracción experimentando con el color y con distintos materiales.

Juan Francisco Cárceles Pascual



Ante la ventana
110 x 51 cm
Óleo sobre madera entelada
2017

Catedrático de Universidad, es profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla desde 1976. Tiene reconocidos cuatro sexenios de investigación.

Autor de cuatro libros y de numerosos capítulos de libros, reseñas críticas, prólogos y artículos en revistas científicas. Es miembro del Panel de Expertos externos de la Agencia Nacional de Evaluación de la Calidad y Acreditación (ANECA) para las acreditaciones a los Cuerpos docentes Universitarios. Experto Evaluador de Proyectos de Investigación I+D+I para la Agencia Nacional de Evaluación y Prospectiva (ANEP). Evaluador de revistas científicas para FECYT.

1999 ha obtenido 12 premios en certámenes nacionales e internacionales. Obras suyas están en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (Premio de la Dirección General de Bellas Artes, obtenido en 1974, siendo estudiante), y en otros museos, así como en varios organismos oficiales y colecciones privadas de España, Portugal, Francia, Alemania, Estados Unidos y Taiwán.

www.jfcarceles.com
es-es.facebook.com/people/Juan-F-Cárceles/100000102804016
Ig: @juanf.carceles

Desde 1973 ha realizado 11 exposiciones individuales. Desde 1969 ha participado en 135 exposiciones colectivas, 121 en España y 14 en otros países. Entre 1974 y

Manuel Caro



Torsión
83 x 83 cm
Técnica mixta sobre madera
2016

Artista malagueño. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Profesor Titular del Departamento de Pintura de la

Facultad de Bellas Artes de Sevilla donde desempeña su labor docente desde 1987. Ha participado en numerosos certámenes de pintura, exposiciones colectivas e individuales. Miembro del Grupo de Investigación HUM 841, "Observatorio del Paisaje". Destacar sus últimas exposiciones: 2006: Finalista IV Edición Premio Club del Arte Paul Ricard. Facultad de Bellas Artes. Sevilla. 2007: "Pintando desde las dos orillas". Antigua Cárcel Real. Tarifa. Cádiz. Instituto Cervantes. Tetuán. Marruecos. 2009: " Los paisajes de la sal". El Parque Natural de la Bahía de Cádiz. Exposición Itinerante. Facultad de Bellas Artes. Espacio GB, Sede Gonzalo Bilbao. Sevilla. 2012: "Diálogos de piedra y agua". Museo de Alcalá de Guadaíra. Sevilla. 2015: "30 años no es nada". Reales Alcázares de Sevilla.

Mayte Carrasco Gimena



Casi dioses

27,5 x 33,5 cm

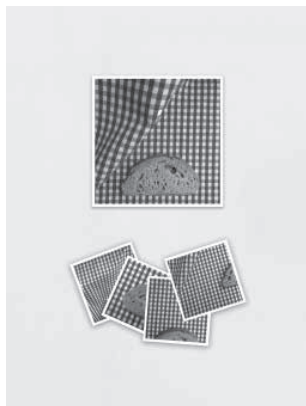
Imagen digital transferida sobre
tabla

2017

Profesora titular del Departamento de Dibujo de la Universidad de Sevilla, donde ha desempeñado el cargo de decana de la Facultad de Bellas Artes entre 2007 y 2015,

dirigiendo la creación e implantación de las actuales titulaciones de Grado y Máster, impulsando numerosos proyectos de innovación y mejora docente, así como actividades expositivas y culturales. Ha desarrollado estudios y colaboraciones en centros internacionales como el Edinburgh College of Art, la Universidad Nacional de La Plata, la University of the West Of England-Bristol o el ICP de Nueva York. Es responsable del grupo de investigación "Gráfica y creación digital", habiendo resultado premiadas dos de las tesis realizadas bajo su dirección. Ha llevado a cabo varias exposiciones individuales y participado en numerosas colectivas, interviniendo también en la organización de diversas muestras como "Arte Transversal" dentro de Transversal Biacs 3- Youniverse (colaboración con Cicus en 2010).

Manuel Castro Cobos



Still life / Todavía vivo

40 x 30 cm

Fotografía digital

2017

Villanueva de Córdoba, 1968. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. En la actualidad es profesor Contratado Doctor del departamento de Dibujo en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Ha sido becado para ampliar sus en el International Centre for Photography de New York, en el Tamarind Institute en la Universidad de Nuevo México, E.E.U.U y la Universidad de Saskatchewan, Canadá, entre otros. Cuenta con diversas publicaciones en libros y revistas internacionales especializadas y ha recibido diversos premios nacionales e internacionales de Arte Gráfico, Fotografía y Pintura. Ha realizado exposiciones individuales en España, Reino Unido y Canadá. Su obra se encuentra en museos y colecciones como The Print Collection of the New York Public Library de Nueva York, Colección Caja Madrid,

Museo de Huelva y la Biblioteca Nacional. Madrid.

Gema Climent



Cruz Enrejada
76 x 57 cm
Fotopolímeros y collagraph
2015

Profesora Titular de Grabado, Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

PREMIOS -2003. Primer Premio Cultural Antares, de la Ciudad de Sevilla Concurso de Obra -2013 Primer Premio de Pintura Nacional del LXIV Salón de Arte "Ciudad de Puertollano". -2003.

EXPOSICIÓN INDIVIDUAL Galería Infantas Madrid.-2006. Galería Álvaro Sevilla. -2008. Museo Arte Contemporáneo Castilla La Mancha. 2010. Palacio Pimentel Valladolid. 2013. Museo de Puertollano. 2016. Museo López de Villaseñor C.R. 2017 Ateneo Mairena del Aljarafe.2017 Museo de Osuna-2008. EXPOSICIÓN COLECTIVA Museo di Milano Italia. -2008. National Taiwan Museum of Fine Arts. -2008. Vancouver BC, Canadá. -2009. Exp. Internacional itinerante, ROSARIO-ARGENTINA. 2009. LADRÚS DE GRABADO IBEROAMERICANO. Huelva. -2009. Ministerio. de la Presidencia. Madrid. -2012. Museo del Grabado Contemporáneo Málaga. -2012. III Bienal Internacional Palacio de Pimentel. Valladolid. -2012. Exp Colectiva Internacional de Grabado "ARTE en papel Amatl Pahuatlán. Puebla, Nuevo México- 2012. Palacio los Serrano Ávila. -2012.

Grabado Iberoamericano. Fundación Ladrús Huelva. -2012. Exp. Colectiva Internacional de Grabado 32è Mini Print. Internacional. Cadaqués, Girona España.-2013. Museo de Ciencias Valencia y Claustro de San Agustín en Bogotá.-2013. Art Museum of Prahova County Rumanía. -2013. Exp. Colectiva Internacional de Grabado 32è Mini Print. Internacional. -Galerie L'Etangd' Art Bages, Francia.y -Wingfield Barns, Wingfield (Reino Unido).-2014. Exp. Colectiva IV Bienal Internacional De Grabado Aguafuerte VALLADOLID. -2014.Muestra Internacional itinerante 6º MUESTRA INTERNACIONAL, ROSARIO-ARGENTINA. -2015. Exp. Colectiva Internacional de Grabado. The Iosif Iser, Art Museum of Prahova Rumanía. -2017. Exp. Colectiva internacional de Grabado. Museo Tachia .Taiwán.

climentdes@us.es

Alba Cortés



Rito y ritual
130 x 97 cm
Óleo sobre lino
2017

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, donde también realizó el Máster en Arte: Idea y Producción y actualmente desarrolla su tesis doctoral. Trabaja en esta ciudad como artista plástica mientras disfruta de una beca PIF de investigación y docencia. Ha sido finalista en premios como el XXXVIII Certamen de Artes Plásticas Ciudad de Utrera (2017), 15º Crea Sevilla (2016), resultando premiada en certámenes como Alfonso Grosso (2016) o XLI Certamen Internacional de Pintura de Paisaje Alcalá de Guadaíra (2014), así como seleccionada en becas y convocatorias como Arts Sevilla (2015 y 2017), ProjectARTE (2016) o II Beca de Paisaje Altea (2016). También ha participado en congresos internacionales como ICOCEP en la Universidad de Oporto (2017). Ha realizado varias exposi-

ciones colectivas e individuales en espacios como la Fundación Schlotter de Alicante, el espacio Santa Clara de Morón de la Frontera, el espacio Turina o la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Tiene obra en los fondos del Museo de Santa Clara, en Zafrá, la asociación Cultural Ocio Creativo, la fundación Caixaltea o la Universidad Miguel Hernández de Elche, entre otros.

Rita del Río Rodríguez



Una cosa, es ya cosa
130 x 100 cm
Óleo
2017

(Sevilla). Es Catedrática de la Facultad de Bellas Artes donde trabaja como profesora en el Departamento de Dibujo. Directora responsable del Grupo de Investigación HUM 337 de la Junta de Andalucía.

Entre sus últimas exposiciones actuales y recientes destaca la *Exposición de Grabado Itinerante* en España y Taiwán, *Exposición de Grabado Sevilla-Taiwan* (2017). *Exposición de Grabado* en Lisboa (Portugal, 2017). *Exposición itinerante de serigrafía* en Guarda (Portugal) y Salamanca (2016). *Bienal Internacional de Grabado* en Valladolid (2016, 2014, 2012). *Bienal Internacional de Grabado* de Cáceres (2015). *Exposición itinerante Arte Cisoría* (2014-2015) entre España, Francia, Italia y Argentina. *Exposición de Grabados y Dibujos* en Puertollano (2013). *Exposición de Pintura* en Méxi-

co, Argentina y Perú (2011-2012). *Exposición Grabado Matérico* en Ávila (2012). *Itinerante Castilla-La Mancha* (2008-2011). *Exposiciones de Pintura* en Córdoba, Granada y Sevilla (2011). *Exposición de Grabado* en Salamanca y Oviedo (2010). *Exposición Real Academia de Bellas Artes de Sevilla y Cádiz*, *exposición de fotografía* en Galerías del Cardenal Salazar (Córdoba, 2012).

Sus obras se encuentran en colecciones públicas y privadas, habiendo recibido numerosos premios y distinciones a lo largo de su carrera artística.

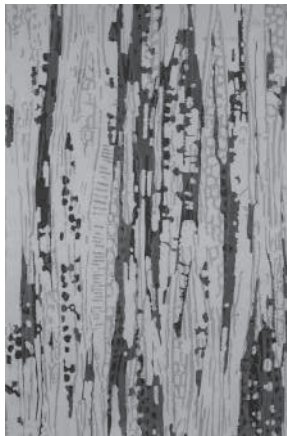
Nino Gañán Medina



Cancerbero
40 x 40 x 155 cm
Fundición en bronce a la cera perdida [fundición de Marcelo en Valencia, Sevilla]
2016

Nacido en Sevilla en 1966. Formado en la Facultad de bellas artes de Sevilla y la Städelschule de Frankfurt. Doctor en escultura y profesor titular de universidad.

Pilar García Abril



Magnolio grandiflora, sección tangencial, serie Microforest

110 x 80 cm

Xilografía y punta seca (papel Okawara)

2017

Licenciada por la Facultad de Bellas Artes de Valencia, Doctora por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y prof. titular del Dpto. de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Realiza numerosas exposiciones Individuales y Colectivas, nacionales: Madrid, Sevilla, Jerez, Barcelona, Lérida, Gerona, Valencia, Córdoba, Granada, Cádiz, Huelva, Jaén, Ciudad Real, Segovia, Orense, Toledo, Valladolid, etc.. Internacionales: París, Marsella, Perugia, Génova, Venecia, Regio Calabria, Lisboa, Oporto, Casablanca, Tetuán, Cartago, Argel, Damasco, El Cairo, Taipei, Taichun, Aichi, León y Granada de Nicaragua, Estambul, Mersin, Zurich, Dubái, Los Angeles etc. Bienales Internacionales de Pintura en El Cairo y Túnez y de Obra Gráfica en Taipei y París.

Grupos de investigación: Retina internacional, Paris 8 Francia y TRANSHUMANCIAS, Arquitec-

tura, Tecnología, Ciencia y Arte. HUM 965. Universidad de Sevilla.

Actualmente trabaja en el Proyecto de Investigación Interdisciplinar MICROFOREST, con el estudio de Arquitectura y Paisaje antón & ghiggi, Zurich. SUIZA.

pgabril@gmail.com

M^a José García del Moral



Paisaje del alma. San Petersburgo 4

150 x 70 cm

Técnica mixta: óleo y pan de oro sobre lienzo

2010

Licenciada en BB.AA. por la universidad de Sevilla y Doctora por la Universidad Complutense de Madrid, tiene dos sexenios de investigación y es responsable de Grupo de Investigación HUM 189 y ha sido responsable IP de ocho proyectos más. Coordina la asignatura "Estética, teatro y pintura" del master Artes del espectáculo vivo.

Ha sido Vicedecana de relaciones institucionales y Directora de promoción cultural. En la actualidad es Presidenta de la Fundación Pintor Amalio (www.fundacionamalio.com)

Entre sus últimas publicaciones cabe destacar, como editora y articulista, la de "Mirada hacia la luz" Editorial Cajasol. Sevilla 2007 y, como coordinadora y articulista, la de "Piornal. Arte en la calle". Editorial Universidad de Sevilla 2017. <https://issuu.com/museopintora->

malio/docs/catalogo/piornal

De su producción pictórica, mencionaremos las 22 exposiciones individuales en lugares como París, Roma, La Haya, Taiwan, Madrid, Oviedo, Granada, Sevilla o Jaén y las más de cincuenta colectivas. En los últimos cinco años ha dirigido el proyecto "Revalorización paisajística del espacio urbano de Piornal" según convenio entre La Universidad de Sevilla, la Junta de Extremadura y el Ayuntamiento de Piornal.

Fernando García-García



A propósito de las academias
(Head 32-17)

150 x 100 cm
Acuarela sobre Papel
2017

Carmona, 1973. Profesor del Departamento de Dibujo, Doctor por la Universidad Hispalense, Primer Premio Nacional de Terminación de Estudios, y Premio Extraordinario de Doctorado. Como Becario FPU, inicia una actividad investigadora continuada que ha encontrado difusión a través de publicaciones especializadas y que cuenta con estancias formativas en centros como la National Portrait Gallery de Londres y el Centro de Artes da UDESC de Brasil. Sus líneas de investigación y creación giran en torno a las presencias del cuerpo en el arte contemporáneo, el retrato como práctica recurrente y la docencia del dibujo, así como a la recuperación y reinterpretación del patrimonio iconográfico. Su producción artística ha sido galardonada por entidades como La Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Excmo.

Ayuntamiento de Carmona, Diputación de Segovia, la fundación Ramón Areces, etc., formando parte de colecciones como la de La Real Maestranza de Caballería de Sevilla, o el Excmo. Ateneo de Sevilla entre otras. Desde 2008 se ha especializado en la investigación plástica en torno a la obra de Murillo, a raíz de los proyectos de restitución del patrimonio iconográfico de las Iglesias de la Santa Caridad y Santa María la Blanca de Sevilla.

José García Perera



Transfiguración

116 x 97 cm
Acrílico sobre tela
2017

villa, donde se licenció en el año 2006 en la especialidad de pintura (Primer Premio Nacional Fin de Carrera). El mismo año recibe el Premio Nacional de Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla y en 2008 interviene, como integrante del grupo Caleidoscopia, en la III Bienal de Arte Contemporáneo de Sevilla. De 2007 a 2011 disfruta de una beca de investigación FPI que lo lleva a formar parte del Departamento de Pintura. Actualmente es miembro del grupo de investigación HUM-841 Observatorio del Paisaje, y su investigación teórica y plástica se centra en la poética de la destrucción, en cómo esta modifica el entorno que habitamos configurando realidades cargadas de poder evocador, y en cómo la pintura puede sublimar visiones que generalmente denostamos. Es el tema clave de su Tesis Doctoral, de algunos de sus artículos

en revistas científicas y de sus exposiciones individuales: *Desguace* (2009), *Fósiles de metal* (2011), *Retratos de la destrucción* (2013), *De tiempo y óxido* (2014) y *Cavar en la memoria* (2016). Ha participado en varios certámenes y exposiciones colectivas, como el Certamen de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera y el Premio Club del Arte Paul Ricard (mención especial en 2010 y 2015).

josegperera@gmail.com

Huelva, 1983. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Se-

Millán García Toral

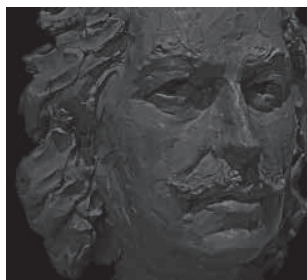


Joven
50 x 35 x 25 cm
Arcilla refractaria cocida
2016

Mis estudios artísticos los realicé, desde los 12 años, entre la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, donde me formé con grandes profesores, y aprendí el oficio con mi maestro, el Profesor de ambas escuelas, D. Julián Ortíz Ramírez. Posteriormente me Licencié y Doctoré en la Universidad de Sevilla, y en la actualidad soy Profesor Titular adscrito al Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas, en el Área de Escultura.

Mi obra, tanto pictórica, como escultórica o cerámica, responde a necesidades internas que me ayudan a conocerme a mi mismo mientras encuentro el espíritu de cada una de ellas.

Alberto Germán Franco Romero



Homenaje
150 x 50 x 40 cm
Escultura, técnica mixta
2017

una obra en hierro soldado, homenaje a los cien años del Cine. Cuenta, con más de diez exposiciones individuales y cerca del centenar de colectivas, en lugares como Madrid, Barcelona, Lisboa, Miami, Bruselas, Estrasburgo, Sevilla, etc.

Su actividad profesional incluye medio centenar de monumentos públicos, pudiéndose destacar los monumentos taurinos a Pepe Luis Vázquez y a Chicuelo en Sevilla o a la familia "Litri" en Huelva. Además tiene numerosas obras de carácter religioso, repartidas por España y Portugal, como una escultura de San Juan Pablo II en la Catedral de Viana do Castelo.

Es miembro de la Academia Iberoamericana de la Rábida, de la Academia de Letras e Artes de Portugal y de la Academia Internacional de Heráldica en Portugal, así como miembro del Instituto Dom João VI^o y la Real Sociedad Colom-

bina Onubense. Desde el año 2010 es profesor asociado del Departamento de Escultura el Historia de las Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla.

Sevilla, 1970. Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. En 1999 obtuvo el Primer Premio del VI Certamen Nacional de Escultura de Punta Umbría, con

Jaime Gil Arévalo



150 x 40 x 40
Hierro y bronce

Nace en 1953, actualmente profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, poseedor de varios premios tanto nacionales como internacionales; 25 exposiciones individuales así como 130 exposiciones colectivas. Diversos monumentos ganados por concursos nacionales e internacionales. Asistencia a diversas ferias de arte nacionales e internacionales.

Su obra está en colecciones, museos y fundaciones.

Juan José Gómez de la Torre



Molino III
92 x 73 cm
Óleo sobre lienzo
2014

Málaga, 1959. Doctor en Bellas Artes y Profesor Titular del Dpto. de Dibujo de la Universidad de Sevilla.

Desde 1989 ha realizado 25 exposiciones individuales así como la participación en diferentes muestras colectivas, tanto a nivel

nacional como internacional. Ha obtenido varios premios y menciones como se puede apreciar en diversas redes sociales. Su obra se encuentra en prestigiosas colecciones, tanto de carácter oficial como privadas. Así mismo, para cualquier consulta de su obra, en Instagram figura como: [jgomezdelatorre](#).

María José González López



Sinfonía en blanco
60 x 73 cm
Técnica mixta (acrílico y óleo)
sobre madera
1990

Doctora y Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla con las especialidades en Pintura y Restauración. Especializada en Conservación-Restauración en el Institute Royale du Patrimoine

Artistique, Bruselas y en el Musée de la Faculté d'Histoire de l'Art et d'Archéologie, Université Catholique de Louvain la Neuve, Bélgica.

Profesora Titular y docente en el Grado de Conservación-Restauración de Bienes Culturales de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y en Másteres afines a esta disciplina: *Arquitectura y Patrimonio Histórico*, (US); *Gestión y Conservación del Patrimonio*, (UCO).

Su labor investigadora la realiza al frente del Grupo de Investigación *Conservación de Patrimonio. Métodos y Técnicas* (HUM-956). Entre sus proyectos de investigación destacan: el Proyecto I+D+I *Terránica: La escultura en terracota policromada. técnica, deterioro y conservación*, el Proyecto de Investigación Europeo: *Policromía: Escultura policromada religiosa de los siglos XVII y XVIII*. Programa Marco RAPHAEL.

Ex-Jefe del Departamento de Tratamiento del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico en cuya institución ha tenido la oportunidad de coordinar proyectos en bienes singulares del patrimonio andaluz: *"Colecciones de la Capilla Real"* y *"Retablo de los Santos Juanes"*, Capilla Real, Granada, *"El Giraldillo"*, Sevilla; las pinturas de *"La Sala de los Reyes"*, Alhambra, Granada" o el *"Taller de Retablos"* (The Getty Conservation Institute) entre otros.

us.academia.edu/mariajosegonzalezlopezuniversidaddesevilla

alojamientosv.us.es/conservacionyp/

Patricia Hernández Rondán



Vístase de amor
90 x 100 cm
Grabado en madera
2017

Profesora Contratada Doctor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Su actividad investigadora en el campo de las Bellas Artes se ha alternado con una formación académica y artísti-

ca en continua búsqueda y evolución. A lo largo de estos años ha llevado a cabo estancias formativas en centros de reconocido prestigio, como el Gabinete de Dibujo y Estampas del Museo Británico de Londres, MUSEOGRABADO en México o el Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de Nebraska (EEUU). Las relaciones y contactos establecidos tanto con instituciones como con un amplio número de artistas, han posibilitado que diferentes proyectos de investigación hayan visto la luz en congresos de señalado renombre, como el "42nd SGC International Printmaking Conference, 2014 (San Francisco, EEUU)", o el "Genetic and Evolutionary Computation Conference, GECCO-2013", (Amsterdam, Holanda) logrando en este último el premio de Arte Evolutivo, Diseño y Creatividad. De igual manera su obra forma

parte de la Colección de Estampas de diversos Organismos e Instituciones entre las que destacan: "SGC International at Zuckerman Museum of Art, (Kennesaw, Georgia, USA)", "Department of Media and Visual Arts, -Paper Museum- (Istanbul, Turkey)".

Miguel Ángel Jiménez Mateos



Aquila
48 x 45 x 65 cm
Escultura
2017

Profesor titular, doctor en Bellas Artes y director del grupo de Investigación Hum 749: "Nuevos materiales y procedimientos escultóricos". Tesis dirigida: "Sistemas Escultóricos en la Ciudad Contemporánea: Códigos Tecnológicos, Simbólicos y Virtuales" (2010).

Ha impartido conferencias sobre el proceso de la escultura y cursos de Digitalización de modelos y maquetas escultóricas (2013-14). Colabora en el Plan de Renovación y Metodologías Docentes en asignaturas obligatorias de Bellas Artes (2007-11). También ha trabajado en Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla con vídeos docentes para la Educación Infantil (2016). Tiene reconocimientos y premios desde 1996 hasta la actualidad: Premio Ángel Orensanz, Sabiñánigo (Huesca 1993), Premio Villa de Rota (Cádiz 1998), Finalista Monumento a Aníbal González (Sevilla 2009). Obras en colecciones públicas y privadas: Museo Ángel Orensanz ((Huesca); Ayuntamiento Alcalá la Real (Jaén); Museo Ruiz Mateos de Rota (Cádiz); Convento Santa Clara Alcalá de Guadaíra (Sevilla); Facultad de Me-

dicina Univ. Sevilla; Monumento público Cementerio de Osuna (Sevilla); Parroquia Santa Aurelia (Sevilla); Parroquia Rochelambert (Sevilla); Parroquia San José de la Rinconada (Sevilla); Monumento al Rey Alfonso X El Sabio, Almon-te (Huelva).

Paco Lara-Barranco



Murillo
90 x 70 cm
Tinta de imprenta sobre papel
glossy
2017

Torredonjimeno (Jaén), 1964. **Exposiciones individuales** (desde 2010): *Estudio Líquido* (2015) y *Manet, gran escultor* (2012) –ambas en la Galería Birimbao (Sevilla). **Exposiciones colectivas** (selección desde 2015): 2017 *Arte Comestible*, Galería Weber-Luthgen (Sevilla); *Nuevos Nómadas. Arte Contemporáneo*, Sala de Exposiciones del Apeadero del Real Alcázar (Sevilla) [Comisarios: Carmen Carmona, Fernando Barriónuevo]; 2016 *Performance n. 7: Fuera de mi mente* (2016), Galería La Silla Eléctrica (Sevilla) [Comisario: Jaime Romero]; *La Caverna de Platón* (Cáceres), un proyecto de Francis Gutiérrez; 2015 "Naturaleza desprotegida" intervención en el *Proyecto Artierra*, Valdelarco (Huelva), un proyecto de Verónica Álvarez; *Art to Improve*, Fundación Valentín de Madariaga (Sevilla); *Territorio sur. Arte contempo-*

ráneo andaluz, Museo de Huelva [Comisario: Fernando Barriónuevo]. Entre las **Colecciones** donde figura su obra destacan: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), Colección Banesto (Madrid), Colección de Arte Contemporáneo, Diputación Provincial (Cádiz), Colección Cajasol, (Sevilla), Fundación Unicaja (Málaga), Instituto de Estudios Giennenses (Jaén) y Washington University, Olin Library Special Collections (St. Louis, Missouri).

Belén León del Río



Concepción
Medidas variables
Aluminio y metacrilato
2005

Sevilla, donde ejerce como Profesora Contratada Doctor, en el Dpto. de Escultura e Historia de las Artes Plásticas. (<http://orcid.org/0000-0001-8317-1005>).

En su larga carrera como artista ha expuesto en diversos organismos, instituciones y galerías, repartidas por todo el ámbito nacional consiguiendo varios premios. Como escritora e investigadora, valoraría especialmente seis libros relacionados con la psicología del artista, así como, siete artículos que profundizan en esa línea de investigación en revistas científicas indexadas.

Madrid (1966). Transcurre su vida profesional en Sevilla. Es Doctora (1996), en Bellas Artes y Licenciada en las especialidades de “Escultura”, y “Restauración y Conservación” por la Universidad de

Manuel Losada López



La-la-ta-de-la-Vir-gen
100 x 65 cm
Óleo sobre lienzo
2017

Licenciado y doctor en Bellas Artes por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Completa su formación con artistas como Gerhard Richter, Emil Schummacher, Soledad Sevilla, Yamandú Canosa, Juan Luis Moraza o Juan Fernández Lacomba. En la actualidad es profesor titular de universidad en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, donde ha ejercido la docencia e investigación desde el curso 1988/1989. Con anterioridad trabajó como ilustrador gráfico en la Agencia de Medio Ambiente de la Junta de Andalucía. Ha expuesto su obra en ciudades como Sevilla, Málaga, Marbella, Jerez, Cartagena, Argel, Tetuán, Tánger, Como o Roma.

Manuel Fernando Mancera Martínez



Maculada
142,8 x 100 cm
Digital Print
2017

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2004). Artista multidisciplinar y profesor de universidad (en la actualidad), entre sus reconocimientos destacan galardones como el Premio Real Círculo de Labradores y Proprietarios del XLV Exposición de Otoño de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (1996), XXXIII Premio Internacional Rafael Zabaleta (2003), IX Premio Don José López Arjona (2009), III Premio de pintura AUPEX (2011), Premi Josep Ventosa de Pintura (2012), entre otros. Su obra se encuentra en las colecciones de la Fundación Rodríguez-Acosta, Fundación Sevillana de Electricidad, y Real e Ilustre Colegio de Farmacéuticos de Sevilla destacables entre otras muchas colecciones públicas y privadas. Cuenta con más de 200 exposi-

ciones en distintos puntos de la geografía nacional e internacional (Argentina, Italia, México, Taiwan, Perú, Inglaterra, Francia, Alemania y España). Y en relación a los méritos académicos obtuvo la Medalla de la Facultad de Bellas Artes al Premio Mejor Expediente Académico (1998), Mención especial en la selección de Premios Nacionales de Fin de Carrera de Educación Universitaria (1998) y fue becado por el III Plan Andaluz de Investigación de Formación de Personal Docente e Investigador (2000-04).

paralosqueamandemasiado.es

facebook.com/paralosqueamandemasiado

issuu.com/mfmancera

youtube.com/user/mfmancera

Olegario Martín Sánchez



Muro
25 x 50 x 13 cm
Alabastro y bronce
2017

Mohedas de Granadilla, Cáceres (1960). Profesor Titular de Escultura en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

En su trayectoria artística cuenta con cuatro exposiciones individuales. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas como

Joven Escultura (1988); Artistas plásticos por la paz en Centroamérica (1989); Vanguardia Cacerena (1997); Puerto de las Artes (1998); Abierto a Extremadura (1999); Noventa y nueve del noventa y nueve; Arte comestible (2000); 30 años no es nada (2015). Ha asistido a las principales ferias de Arte contemporáneo de España con la Galería Fernando Serrano (ARCO, Foro Sur, Foro Atlántico, Tránsito, Hotel y Arte).

Cuenta con obra pública escultórica (*Alegoría al Teatro, Moguer; Ofrenda, La Rábida y Puerta de la Salud, Hospital de Valme*).

Ha comisariado exposiciones como *GRUPO TEBRO. Investigación + Creación; Escultores Andaluces; Mar de bronce; Huellas de bronce y 250 GRAMOS*.

Obtiene el Primer Premio de Escultura de la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla (1987) y

el Primer Premio de la Academia de Bellas Artes de Sevilla en las ediciones XXXVI y XXXVII.

Su obra está representada en colecciones públicas y privadas, entre ellas la Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla; Palacio de la Zarzuela; MEIAC; Caja de Ahorros Castilla La Mancha; Museo de Cáceres, etc.

Juan Manuel Martínez Perea



La piel de Faetón

115 x 50 x 50 cm

Modelado en barro; positivado en resina acrílica policromada, sobre peana metálica
2014

Sevilla, 1973. Doctorando del Programa de Doctorado Arte y Patrimonio de la U.S. Contrato Predoctoral P.I.F. V Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla 2014-2018. Máster Universitario en Arte: Idea y Producción, Nº 1 Promoción 2012-13. Licenciado en Bellas Artes en la especialidad de Escultura, número 1 Promoción 2007-12. Ha desarrollado estancias de estudio e investigación en Université Paris8 Vincennes-Saint Denis, Fac. Arts Plastiques, 2010-11 y Universidad Autónoma de Santo Domingo, República Dominicana 2015. Premio Nacional Fin de Carrera de Educación Universitaria 2011-2012.

Investigación: Grupo de investigación HUM184 Técnicas escultóricas. Participa en diversos proyectos financiados en torno a la creación plástica escultórica como colaborador y como investigador

responsable.

Docencia: Ha impartido docencia en el Grado de Bellas Artes y en el grado de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, en las asignaturas de: Fundamentos de la Escultura II, Procedimientos Escultóricos, Discursos de la Escultura y su Entorno, Arte Público, Talla Escultórica y Trabajo Fin de Grado.

Guillermo Martínez Salazar



Adán y Eva

90 x 62 x 34 cm y 90 x 41 x 32 cm

Escultura de bulto redondo.

Resina de poliéster policromada
2015-2016

villa y Profesor del Departamento de Escultura e Historia de las Artes Plásticas.

Conjuga la actividad docente con la profesional en el ámbito de la escultura donde mantiene dos líneas de trabajo investigando en la plástica de la figuración y el estudio de nuevos materiales aplicados a la escultura, desarrollando obras de carácter expositivo así como obra de encargo para entidades y asociaciones a nivel nacional e internacional.

En la obra *Adán y Eva* se conjugan elementos dispares donde independientemente, estos atributos tienen una gran carga de significado que evocan momentos concretos de la historia. La contraposición anacrónica y pervivencia armónica de éstos, se hace posible gracias a la figura humana como soporte.

La obra sigue la corriente del realismo contemporáneo, en la que persigue despertar desde la figuración una sensación de provocación, inquietud o atracción. El espectador puede hacer una lectura libre y personal de la obra, acudiendo a sus propias impresiones de las que extraerá las conclusiones que ésta le produce.

www.guillermo-martinez.blogspot.com

Natural de Alcaudete (Jaén).
Doctor por la Universidad de Se-

Marina Mercado Hervás



El Patricio y su esposa. Pareja en androginia

130 x 97 cm
Óleo sobre lienzo
2017

Natural de Santisteban del Puerto (Jaén). Cursó estudios de Bellas Artes de Sevilla (especialidad de Conservación y Restauración de Obras de Arte) en la Facultad de Sevilla. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (1992) y Profesora Titular en esta misma Facultad desde 1992 hasta la actualidad, impartiendo docencia en la Licenciatura de Bellas Artes, en la especialidad de Conservación y Restauración y en la actualidad en el Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales.

En 1990 consiguió la Beca F.P.I. de la Consejería de Educación y Ciencia. Junta de Andalucía. Ha sido miembro del Grupo de Investigación: "Investigación y Metodología para el tratamiento de obras de arte escultóricas del Barroco Andaluz" (1991-93) y del Grupo de Investigación (HUM-461) "Conservación y Restauración de

Obras de Arte" desde 1995 hasta el 2013. Desde 2013 a la actualidad es miembro del Grupo de Investigación (HUM-956) "Conservación de Patrimonio. Métodos y Técnicas (C&P)

www.us.es/acerca/directorio/ppdi/personal_5898

investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=2101

orcid.org/0000-0002-0085-3287

José Luis Molina González



Window (revisited)

100 x 70 cm
Impresión digital
2017

Doctor por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, ciudad donde trabaja como artista plástico y profesor Titular de Universidad. En este sentido, ha realizado estancias internacionales como la realizada en el MoMA (Museo de Arte Moderno de Nueva York 1999/2000). También ha obtenido varios reconocimientos en el campo de la pintura como el Premio Ateneo de Pintura (1999), o la beca Iniciararte (2009). Asimismo, ha desarrollado labores profesionales en compañías audiovisuales vinculadas al cine de animación como Background 3D (proyecto "Aventuras en Doñana" - 2003/2004) y a los videojuegos como mercury steam entertainment (proyecto "Scrapand" - 2002/2003) y Agaporni Games (proyecto "Dissident: Hoverboard Dash" - 2016/2017). En la actualidad, su labor artística se centra principalmente en la ilustración y el diseño digital.

tración y el diseño digital.

Ig: @jl_molinarte
Lk: [linkedin.com/in/molinararte](https://www.linkedin.com/in/molinararte)

Manuel Moreno Espina



Mecánica

42 x 49 x 25 cm

Talla directa en piedra (Grauwaka)
2003

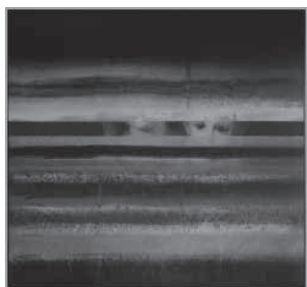
Escultor, doctor en Bellas Artes
y profesor Titular de Universidad

en la Universidad de Sevilla. Cuenta con un extenso currículum tanto académico como profesional. Destacan, a nivel académico, el premio de la Universidad de Sevilla, la Real Maestranza de Caballería y el Excmo. Ayuntamiento de Sevilla al mejor expediente académico de la promoción 1992-97, de la Licenciatura de Bellas Artes, así como el Segundo Premio Nacional de Fin de Carrera de Educación Universitaria, otorgado por el Ministerio de Educación y Cultura. A nivel profesional, su obra ha sido galardonada en más de una quinena de certámenes nacionales e internacionales, como los convocados por la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, la Excmo. Diputación de Málaga, la Consejería de Cultura de la Ciudad Autónoma de Melilla y la Universidad de Sevilla, entre otros. Su obra se expone en

espacios públicos y privados de diversas ciudades de España y se encuentra en colecciones como la de la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla, ENDESA, la Fundación Cruzcampo, Excmo. Sra. Duquesa de Alba y Diputación de Málaga, entre otras. Ha realizado distintas exposiciones individuales y un extenso número de colectivas. Para más información, pueden visitar la

manuelmorenoescultor.com

Áurea Muñoz del Amo



La Virgen de la Servilleta

67 x 72 cm

Serigrafía sobre impresión digital
2017

Badajoz, 1980. Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y profesora contratada del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes. En 2004 obtuvo

una beca de Formación de Personal Investigador (FPI) del Plan Propio de la Universidad de Sevilla. Ha realizado numerosas estancias de investigación en centros de arte de distintos países europeos (Reino Unido, Italia, Finlandia, Holanda, Bélgica), participando en múltiples proyectos artísticos y recibiendo, entre otros, el Premio "Fundación Pilar Banús" de los XV Premios Nacionales de Grabado convocados por la Fundación del Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella. En 2009 realizó en el Archivo Histórico de Cáceres la exposición titulada "Ex umbra in solem", financiada por la Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura. Asimismo, obtuvo el Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad de Sevilla del curso 2009-2010 en reconocimiento a sus méritos como

investigadora y a su tesis, titulada: "Sobre la Luz y el Arte Gráfico: una Propuesta Artística a Propósito de sus Interrelaciones". Su labor docente, artística e investigadora está estrechamente vinculada al ámbito de la imagen gráfica contemporánea y pertenece al grupo de investigación HUM822: *Gráfica y Creación Digital*.

Andrés J. Naranjo Macías



Sin título

10 x 14 x 11 cm

Vídeo-Escultura, técnica mixta
2017

Profesor doctor adscrito al Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Su perfil docente se nutre de su trabajo en asignaturas como Geometría, Sistemas de Representación, Anatomía y Morfología, Fundamentos del Dibujo, Discurso del arte gráfico o Videocreación. Miembro del

grupo de investigación ARTANA (-HUM552- Plástica y Arte Anatómico), su actividad artística e investigadora se sumerge en la gráfica, el vídeo y sobre todo la fundición artística -tema este último que motivó su tesis doctoral-. Ha sido artista responsable del "Proyecto Escultórico Ernesto Cardenal" (2013), financiado por la Universidad de Huelva, y ha colaborado en otros trabajos artísticos como en la escultura "Homenaje a la Música" realizada en Priego de Córdoba (2015). En los últimos años ha participado en varias exposiciones individuales y colectivas, por ejemplo en varias ediciones de "ROTARTE. Punto de encuentro" (Cádiz), la exhibición "Venancio Blanco y sus discípulos: Dibujo y escultura en bronce en Priego de Córdoba" (2016) en la sede del Patronato Municipal Lozano Sidro o la muestra "Masterclass" (2017) organizada por la galería onubense

Espacio Cero.

Santiago Navarro Pantojo 'AAaron'



Carbón palmar. Serie Lo que sucede mientras sucede

46,8 x 39,6 cm

Impresión fotográfica sobre papel Archés Velin Museum Rag 315 gr

13
2014

San Fernando, Cádiz, 1970. Doctor en Bellas Artes y profesor titular de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla.

Desde su primer proyecto *...del hombre anónimo (1987-1997)*, su producción artística se ha centrado en confrontar el acontecimiento de lo artístico con su experiencia vivencial. En los últimos años ha desarrollado una serie de proyectos a través de medios y planteamientos multidisciplinares: Instalación, fotografía, vídeo, performance y una serie de recursos visuales y sonoros que han enriquecido su lenguaje personal. Basándose en el poder de la fabulación y la recreación de territorios irreales, su creación encuentra un vocabulario propio que evoluciona secuencialmente en cada uno de sus proyectos. Su obra queda reseñada en publicaciones tales como "Corpus Solus" de Juan Antonio Ramírez, "La re-

novación plástica de Andalucía" de Bernardo Palomo, "La sombra y el espejo" de Jesús Reina o "A través de los animales" de Ignacio Tovar, entre otras.

Laura Nogaledo Gómez



Joven interino
90 x 50 x 50 cm
Obra exenta, técnica mixta
2017

Doctora por la Universidad de Sevilla, Licenciada en Bellas Artes con las especialidades de Escultura, Diseño y Grabado. Su formación se completa con una titulación como Experto en Gestión Cultural, CAP, y diferentes cursos específicos.

Profesionalmente compagina su labor docente en la Universidad con su obra artística.

Ha disfrutado de gran número de becas, estancias tanto investigadoras, docentes, como artísticas, en España y en el extranjero, entre las que destacan una beca de Tercer Ciclo en la Universidad de París8, en el Dep. de Filosofía y Artes Plásticas. Estancia en la Universidad de Artes de Tirana. Seleccionada en el "I Simposio internacional de Arte y Medio ambiente" en Creta. BrufArte Giovani. Torgiano. Italia. "II Simposio ABA Internacional de Arte Contemporáneo", realizado

en Mersin, Turquía. "VII Encuentro de Facultades y Escuelas de Bellas Artes de la cuenca del Mediterráneo", Damasco. XII Seminario de Packaging Escola Massana/ Pro cartón". Cetro d'art i Disseny Escola Massana de Barcelona y "I y II Campus de las Artes de Guía", Gran Canarias.

Ha expuesto su obra en diferentes espacios, entre los que destacan el CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Fundación Valentín de Madariaga, Sala de la Pescadería Jerez, o Espacio Escala, Sevilla.

Amalia Ortega



Vanitas
Videoperformance
Vídeo Digital HD, 720 x 1280 px
Duración: 03': 45"
2017

Artista y profesora de Video-creación e Imagen Digital en el Departamento de Dibujo de la Universidad de Sevilla. Sus principales temas de investigación son: Arte y género; Intersecciones imagen-texto e hibridaciones entre

técnicas tradicionales y digitales.

Ubicándose dentro de los discursos de género, produce una obra crítica, irónica, sutil y poética para acercarse a la identidad femenina y las vidas de las mujeres. Una obra que si bien se relaciona con la mujer en la sociedad en general, así como con la construcción del género dentro de nuestra cultura, se adentra en temáticas particulares y recurrentes, como son el concepto de tiempo, la soledad, el cuidado, la libertad, los miedos, la belleza, lo doméstico, etc.

Su trabajo multidisciplinar hace que se mueva entre diversos medios como la pintura, la fotografía, el vídeo y la obra gráfica. Desde 2009 ha ido introduciendo la video-creación en su práctica, en diversas configuraciones: como vídeo monocanal, formando parte de instalaciones, o como proyec-

ciones sobre diferentes soportes.

Entre sus últimas exposiciones individuales se encuentran las realizadas en el Centro de las Artes de Sevilla (2017), el Palazzo Fernandez de Palermo (Italia, 2016), o en el Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla (2012).

www.amaliaortega.es

Carlos Ortiz de Villate Astillero



Proceso interno 014 - The Long Trompet Musician Woman
100 x 100 cm (Lienzo)
Técnica mixta
2016

1965.- Nace el 4 de noviembre en Puerto Real, Cádiz. 1989.- Fina-

liza la Licenciatura de Bellas Artes. Obtiene una Beca de Investigación de la Dirección General de Universidades, FPI por Europa y Estados Unidos. 2001.- Obtiene la Plaza de Titular de Universidad en la Asignatura de "Procedimientos y Técnicas Pictóricas" en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. 2004-06.- Su proyecto "Personas" se ejemplifica en la exposición individual que realiza en La Sala de la Iglesia San José de Puerto Real, Cádiz. MATICES, donde pretende hacer ver diferencias entre esas personas exhibidas en 1995 en el mismo lugar, en el mismo entorno. Y con una serie de exposiciones con la colaboración de Canal Sur TV. QUIMERAS MEDIEVALES. 2006-07.-Prepara un proyecto para una exposición en la Galería de Londres "The Guardian", "Persons". 2012-17. Proyecto: "Proceso

Interno".

En la actualidad es Coordinador de la Asignatura de Performance e Instalación en la Facultad de BBAA de Sevilla. Además imparte docencia en Discursos de la Pintura y Procedimientos y Técnicas Pictóricas.

Vídeo y Música, produce y realiza.

© carlovillate.net 2017
carlovillate@gmail.com

facebook.com/carlosortizdevillate
flickr.com/photos/carlovillate/

Juan Palomo Reina



Homenaje a Murillo
81 x 100 cm
Óleo sobre tabla
2017

Doctor Bellas Artes, 1992; Profesor Titular de Universidad, 2000; Beca de Pintura de Paisaje, Segovia, 1988; Beca de Investigación F.P.I. MEC. (1989-1992); Primer Premio *Concurso Manuel Viola*, El Escorial, 1989; Premio Academia

de Bellas Artes Sevilla, 1989; Finalista *Certamen Pintores para el 92*, Caja San Fernando, 1989; Beca para estancia en *École Nationale des Beaux Arts de Paris*, 1990; Finalista *Premio Real Maestranza de Caballería de Sevilla* 1990; *Premio Fundación Endesa Academia Bellas Artes Sevilla*, 2007. Ha sido Secretario y Vicedecano de Ordenación Académica de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla (2012-15). Miembro de varios equipos de investigación y responsable del Proyecto de investigación sobre la transformación de espacios arquitectónicos mediante la decoración pictórica mural, Universidad de Sevilla, 2015. Ha realizado numerosas exposiciones individuales y colectivas en Madrid, Gijón, Bilbao, Vitoria, Roma, Sevilla, Lisboa, Bruselas, Valencia, Barcelona, Granada, Málaga y Saint-Quentin, Francia. Su obra se encuentra en

numerosas colecciones privadas, instituciones e iglesias como la Catedral de las Palmas de Gran Canaria, Misioneros Claretianos, las parroquias Nra. Sra. del Mar y Claret en Sevilla, entre otras. Es autor de varios libros y artículos sobre pintura del XIX, el color y la pintura de paisaje.

palomoreina.blogspot.com.es/

Inmaculada Peña Cáceres



Las Miradas de Murillo (serie)

100 x 36 cm

Impresión digital y transfer sobre lienzo y madera

2017

Inmaculada Peña Cáceres, doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla. Comienza su labor profesional, en el ámbito de la Comunicación Visual, en el estudio *Applicando* (directora creativa). Se independiza para abrir su propio estudio y ha sido miembro de la AAD (Asociación de Diseñadores de Andalucía).

Desde el 2002 compatibiliza su

actividad profesional con la docencia como profesora en el Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla.

Su dedicación va a diferentes actividades relacionadas con la gráfica: identidad corporativa, cartelería, gráfica de eventos y diseño de publicaciones.

Destaca la producción en el diseño de *packaging*, (sector hostelería, perfume) y el editorial; encargos tanto de la empresa pública como privada. En diseño editorial, sus trabajos se centran en cubiertas de libros publicadas, entre otras, por entidades públicas: Diputación de Sevilla, Consejería de Cultura, Medio Ambiente de la Junta de Andalucía y EUS (Editorial Universidad de Sevilla).

Muestra especial interés por la tipografía lo que le lleva a impartir la *Jornada Tipografía experimental* en la Facultad de Bellas Artes de

Málaga (2009) y a participar en el 4^o y 7^o *Congreso Internacional de Tipografía*, de carácter bianual, en la Escuela de Arte y Superior de Diseño de Valencia (2009 /2016).

pau26@us.es

Inmaculada Rodríguez-Cunill



La Inmaculada de la Arquitectura Patriarcal

150 x 100 cm

Técnica mixta

2017

Premio Maestranza al Mejor Expediente de su promoción y Premio Nacional de Terminación de Estudios, doctora en Bellas Artes con una tesis sobre instalaciones y videoinstalaciones y doctora en Ciencias de la Información con un trabajo sobre la transgresión del cuerpo a través de dispositivos audiovisuales. A partir de sus intereses en el espacio, creó el Grupo Interdisciplinar en Artes Colectivas y Espacios Culturales, del que fue directora entre 2005 y 2012. Ha obtenido numerosos premios tanto plásticos, como audiovisuales, docentes y literarios. Ha disfrutado de varias estancias universitarias en el extranjero (UNAM en México, Universidades Palestinas, Universidad Nuestra Señora de la Paz, etc.). Actualmente centra sus investigaciones en la potencia transformadora del arte a través de estrategias activistas, algunas de las cuales pueden verse en su blog: machacadas.blogspot.com.

Miguel Pablo Rosado, Manuel Pedro Rosado 'MP&MP Rosado'



Sin título

12,5 x 33 x 50 cm

Cerámica, plástico, pasta de modelar, pintura, mimbre y caja de luz

2017

Miguel Pablo Rosado colabora con Manuel Pedro Rosado desde 1996. Trabajan y viven en Sevilla. Son dos hermanos gemelos

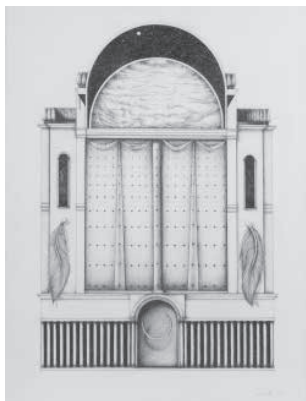
que "hacen" bajo el nombre de MP&MP Rosado. Se han formado en Bellas Artes en la Universidad de Sevilla y en School of Fine Arts de Atenas. Doctores por la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. En la actualidad son profesores asociados, Miguel Pablo Rosado de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla y Manuel Pedro Rosado de Málaga.

Desde mediados de los años 90 han desarrollado un trabajo fundamentado en los mecanismos constitutivos de los discursos del espacio, el tiempo y del sujeto. Su condición gemelar, paradójica, les permite explorar la dualidad y el alter ego, la construcción del yo, individual y colectivo, "como un inmenso espejo en el que nos reconocemos".

Otras características de sus proyectos son la exploración de las experiencias vitales, el sustrato

emocional privado, la relación entre forma y superficie, lenguaje y significado, las emociones, las elecciones subjetivas, etc.

Luz Marina Salas Acosta



Inmaculadas

75 x 56 cm

Grafito sobre papel

2017

Profesora Contratada Doctora en la Facultad de BBAA de la Universidad de Sevilla, adscrita al Dpto. de Dibujo, donde imparte clases desde 2001, tras obtener la Beca de Formación de Profesorado e Investigador Universitario (FPDI).

Como miembro del Grupo de investigación COPA /HUM-950 (y anteriormente de los Grupos HUM-812, HUM-815 y HUM-429), ha participado en varios proyectos financiados por la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía, así como en otros financiados por la Universidad de Sevilla. Ha realizado exposiciones de su obra tanto a nivel nacional como internacional. Su implicación en la docencia le ha llevado también a promover y coordinar exposiciones de estudiantes y a participar en numerosos proyectos de innovación.

Destacar su participación en proyectos de investigación como "Region o, The Latino Video Art Festival at King Juan Carlos I Center at New York University" (España-New York), "Pintando entre dos orillas" (España-Marruecos), "Cerro de las Mariposas" (Temuco-Chile).

Jesús Sánchez Casado



Jardines del Alcázar
60 x 45 cm
Pintura a la acuarela
2012

Nacido en Sevilla en el año 1958 realiza sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla en la promoción del año 1983, es profesor de dicho centro desde el año 1985, aparte de su actividad profesional como docente ha realizado algunas exposiciones individuales de pintura y participado en otras colectivas. Miembro también de la Agrupación de Acuarelistas de Andalucía, en los últimos años su actividad pictórica se centra sobre todo en el estudio e interés por la pintura a la acuarela y sus posibilidades de expresión.

Paco Sánchez Concha



Si Murillo levantara la cabeza...
41 x 92 cm
Técnica mixta sobre lienzo pegado a tabla
2017

Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, ciudad donde trabaja como artista plástico y Profesor Contratado Doctor en la Facultad de Bellas Artes. A lo largo de su dilatada carrera ha obtenido varios reconocimientos como seleccionado en la VI feria de arte Internacional, Crossover, en el Pabellón Español. Shuns-

hine International Art Museum. Song Zhuang. Pekin (2010). LALATA nº 13 *De vicio*. Arco. Madrid (2009). Premio adquisición XXIII Certamen Internacional de Arte Contemporáneo Ciudad de Utrera. Utrera (2002). Ha sido finalista entre otros, en el III Premio Nacional de Pintura y Escultura Universidad de Sevilla. Escultura. (1997). En el Premio FOCUS 1992. Los Venerables. Sevilla (1993). Su obra se encuentra en múltiples colecciones destacando en la del Museo de Arte Internacional del Sol (SIAM), Pekín, Museo de Jaén, Museo de Santa Clara. Zafra. Fundación Municipal de Cultura José Luis Cano. Algeciras. Fundación Unicaja. Ronda. Universidad de Sevilla. Universidad Internacional de Andalucía. Iglesia del Monasterio de Santa Catalina. Baeza (Jaén). Iglesia parroquial de san Pablo. Baeza (Jaén). Iglesia parroquial de

san Mateo Apóstol. La Puerta de Segura (Jaén). Capilla del hospital Público san Juan de la Cruz. Úbeda (Jaén). Ha realizado dieciséis instalaciones destacando *Jardín Interior* UNIA, (2004). *Entre el cielo y el suelo* Madrid (2000). O la última *María Museum Visitat*. Zafra (2017).

Isabel Sola Márquez



Una mujer vestida de sol...
100 x 54,5 cm
Técnica mixta sobre tabla
2017

Doctora en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, donde trabaja como profesora en la Facultad de BB.AA. y desarrolla su labor como artista plástica.

Primer premio de pintura de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Exposición de Otoño de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (2000). Primer premio Certamen Nacional de Pintura Fundación Cirugía Española (2005). Premio de la Junta de Andalucía (2007). Becada para asistir a la feria internacional de arte Great Gulfcoast Arts Festival, Pensacola, Florida, EE.UU. (2008). Participa en la Bienal Internacional XIV INTERBIFEP 2011. International Gallery of Portrait, Tuzla (Bosnia y Herzegovina). Premiada por El Correo de Andalucía (2016). Finalista en el Salón Internacional ARC de Nueva York (2017). Estancias internacionales en Florencia.

Museo Uffizi. Ha expuesto individualmente en las galerías Haurie, Casa de la Provincia (Sevilla) y Alfama (Madrid). Su obra está en las colecciones del Museo de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla, de SS.MM. los Reyes de España, Duque de Alba, colección Haurie, Patronato del Alcázar y Diputación Provincial de Segovia, Ayuntamientos de Sevilla y Cantillana, CajaSegovia, y colecciones privadas en Florida, Francia, Portugal, Italia, Reino Unido y México.

isabelsolablog.wordpress.com
Ig: @sola.isabel
Tt: @IsabelSola3
facebook.com/sola.isabel/

Yolanda Spinola-Elias

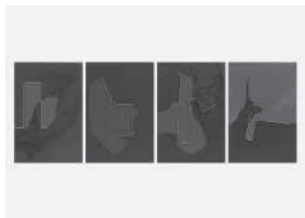


Actos de fe
Medidas variables
Video-instalación
2017

Yolanda Spinola-Elias es Profesora Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Su producción artística cuenta con más de 160 exposiciones en el ámbito nacional e internacional (Taiwan, Italia, Alemania, Estados Unidos, Rusia, Argentina, República Checa, Canadá, Inglaterra, Francia, Colombia, España, etc.), entre las que destaca su participación como artista y comisaria en el proyecto CF (The Research Pavilion) de la 57ª Bienal de Venecia (2017). Siendo galardonada en diversas ocasiones en ferias, festivales, certámenes y muestras, ésta ha sido incorporada a colecciones de arte en instituciones públicas y privadas (Real Academia de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría, Excmo. Ayuntamiento de Sevilla, Fondazione Peano en Italia, Círculo de Bellas

Artes de Madrid, Universidad de Sevilla, Fundación FEE en Nueva York, Gruas Lozano, Fundación Cruzcampo, etc.). Asimismo, ha sido profesora visitante en el MIT Media Lab (Cambridge, MA) e investigadora y/o artista residente en Le Laboratoire (París y Cambridge, MA), Colegio de España en París, The Metropolitan Museum of New York, Museum of Modern Art de New York, University of Washington (W St.), Tamarind Institute (New Mexico) o Accademia di Belle Arti di Carrara (Italia). Actualmente sus intereses profesionales giran en torno al sistema ACTS (Arte, Ciencia, Tecnología y Sociedad) y los procesos creativos y educativos transdisciplinares.

Carlos Spínola Romero



Panegírico

30 x 20 cm (cuatro tablas). Total medidas: 30 x 80 cm
Pintura al aceite sobre tabla
2017

Sevilla, 1960. Ciudad, en la que trabaja e investiga. Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, (1988). Mejor Expediente Académico de la Especialidad de Escultura de dicha promoción y segundo Premio Nacional Fin de

Carrera del Ministerio de Educación y Ciencias. Madrid, (1988). Beca del Programa Nacional de Personal Investigador en España. Madrid, (1989). Doctor en Bellas Artes. Universidad de Sevilla, (1990). Profesor Titular de Universidad. Facultad de Bellas Artes. (1993). Docente e Investigador en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Realiza múltiples proyectos y cursos, relacionados con nuevos materiales y experimentación de diferentes técnicas cerámicas y procesos pictóricos y escultóricos, dentro y fuera del Grupo de Investigación (I-D) HUM 373. Junta de Andalucía. Destacando: obra Mural para la Consejería de Medio Ambiente. Junta de Andalucía “Corredor verde”, Aznalcázar. Sevilla. Realizando múltiples Publicaciones y más de un centenar de Exposiciones de carácter Nacional e Internacional: “Joven Escultura”.

Fundación El Monte. Sala Villasís. Sevilla. ADUANA. Diputación de Cádiz. Centro Nacional y Escuela de Arte de Taiwán .Obteniendo diferentes premios y distinciones; tiene obras en Museos, Colecciones e Instituciones.

Marisa Vadillo



Azucenas o Lo que las flores no saben

150 x 100 cm
Óleo sobre lienzo. Instalación
2017

Marisa Vadillo (Córdoba, 1976), doctora en Bellas Artes (Mención Europea, 2006) y profesora del Departamento de Dibujo de la Facultad de Bellas Artes en la Universidad de Sevilla. Fue becaria F.P.U 2002/2006. Autora de la tesis doctoral *Las artistas de la Bauhaus: una revisión del arte y del diseño femenino*.

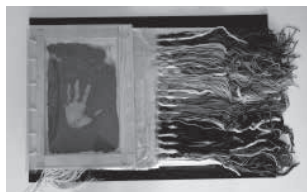
Desde 1996 ha participado en más de cuarenta exposiciones colectivas (Honduras, Córdoba, Sevilla, Zaragoza, Cádiz, EE.UU., Austria, Sanxenxo o Málaga) y ha celebrado una docena de muestras individuales. Ha sido seleccionada en premios artísticos como *Festival Miradas* (2014), *VI Bienal de Artes Plásticas Rafael Botí* (2008), el *IV Certamen de Arte de Mujeres* (IAM, 2007), *Focus Abengoa* (2005), o *V Concurso de Artes Plásticas para jóvenes Pepe Espaliú* (2003). Obtuvo la Beca de Creación

Artística *Rojo* (Sanxenxo, 2002). Entre sus últimas muestras individuales se encuentran *Acta est Fabula* (Galería Carmen del Campo, 2012) o *Home, bumpy home* (Galerías del Cardenal Salazar, 2011). Igualmente, ha comisariado diversos proyectos. La obra artística de Vadillo está conservada en instituciones públicas. Su investigación teórica se centra en las artistas que se formaron en la Bauhaus alemana.

Autora de dos libros: *Las fotografías de la Bauhaus* (2010) y *Las diseñadoras de la Bauhaus: Historia de una revolución silenciosa* (2016).

www.marisavadillo.es
marisavadillorodriguez@gmail.com
instagram.com/marisa_vadillo/
facebook.com/marisavadillo

Elena Vázquez Jiménez



Junto a **Javier Bueno Vargas**

32 x 23 x 1 cm

Técnica mixta

2017

Licenciada por la Facultad de Bellas Artes en 2007 y Doctora en Bellas Artes en 2014, por la Universidad de Sevilla. Profesora sustituta interina en diversas asignaturas del Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (Universidad de Sevilla).

En el campo de la investigación ha recibido una beca de posgrado de carácter internacional, realizada en México D.F., y otra de ámbito nacional a través de la Fundación de Investigación de la Universidad de Sevilla. Ha realizado dos estancias de investigación en el Instituto Valenciano de Conservación Restauración en el Departamento

de Obra Gráfica y Material de Archivo. Asimismo ha participado en varios proyectos de investigación y ha asistido a más de una docena de congresos, jornadas y seminarios de carácter tanto local, nacional como internacional, coordinando y participando con diversas aportaciones en muchos de ellos.

Experta en restauración de bienes culturales ha intervenido, entre otras tipologías, pinturas esculturas o documentos para particulares e instituciones. También ha restaurado piezas destacables para exposiciones y ha participado en diversos concursos y exposiciones como la realizada en la Facultad de Bellas Artes de Granada: *(Des) Variaciones sobre José Guerrero*, 2014.

vazquez5@us.es



Libro de firmas

55 x 81 x 6 cm

Técnica mixta

2017

Presenta también la obra
Reproducción del testamento de Juan de Neve (1629)

Índice de autores

	páginas		páginas
José Antonio Aguilar Galea	69, 135	María José González López	101, 151
Jesús Algovi González Villegas	70, 135	Patricia Hernández Rondán	102, 151
Carmen Andreu	71, 136	Miguel Ángel Jiménez Mateos	103, 152
Simón Arrebola Parras	72, 136	Paco Lara-Barranco	104, 152
Rocío Arregui	73, 137	Belén León del Río	105, 153
Raquel Barrionuevo Pérez	74, 137	Manuel Losada López	106, 153
Antonio Bautista Durán	75, 138	Manuel Fernando Mancera Martínez	107, 154
María del Mar Bernal	76, 138	Olegario Martín Sánchez	108, 154
Daniel Bilbao Peña	77, 139	Juan Manuel Martínez Perea	109, 155
Ramón Blanco-Barrera '233'	78, 139	Guillermo Martínez Salazar	110, 155
Diego Blázquez Pacheco	79, 140	Marina Mercado Hervás	111, 156
Yovani Boza Moreno	80, 140	José Luis Molina González	112, 156
Javier Bueno Vargas	81, 141	Manuel Moreno Espina	113, 157
Enrique Caetano	82, 141	Áurea Muñoz del Amo	114, 157
Juan Manuel Calle González	83, 142	Andrés J. Naranjo Macías	115, 158
Mari Carmen Cano Jiménez	84, 142	Santiago Navarro Pantojo 'AARON'	116, 158
Juan Francisco Cárceles Pascual	85, 143	Laura Nogaledo Gómez	117, 159
Manuel Caro	86, 143	Amalia Ortega	118, 159
Mayte Carrasco Gimena	87, 144	Carlos Ortiz de Villate Astillero	119, 160
Manuel Castro Cobos	88, 144	Juan Palomo Reina	120, 160
Gema Climent	89, 145	Inmaculada Peña Cáceres	121, 161
Alba Cortés	90, 145	Inmaculada Rodríguez-Cunill	122, 161
Rita del Río Rodríguez	91, 146	Miguel Pablo Rosado 'MP&MP Rosado'	123, 162
Nino Gañán Medina	92, 146	Manuel Pedro Rosado 'MP&MP Rosado'	123, 162
Pilar García Abril	93, 147	Luz Marina Salas Acosta	124, 162
M ^a José García del Moral	94, 147	Jesús Sánchez Casado	125, 163
Fernando García-García	95, 148	Paco Sánchez Concha	126, 163
José García Perera	96, 148	Isabel Sola Márquez	127, 164
Millán García Toral	97, 149	Yolanda Spinola-Elias	128, 164
Alberto Germán Franco Romero	98, 149	Carlos Spínola Romero	129, 165
Jaime Gil Arévalo	99, 150	Marisa Vadillo	130, 165
Juan José Gómez de la Torre	100, 150	Elena Vázquez Jiménez	81, 131, 166

Este libro se terminó de imprimir en diciembre de 2017,
aniversario del nacimiento de Murillo.

Fue diseñado con tipografía Celeste, diseñada por Christopher Burke en 1994, “[...] que celeste
suavidad y pincel dulce no le impiden el dar cuando le venía en voluntad una nota de fuerza”.
Rubén Darío

*Museo
Sevilla* / 400
años