



FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE



JUAN DE SEVILLA ROMERO Y ESCALANTE
VIDA, OBRA Y CATÁLOGO ACTUAL DEL ARTISTA.
TESIS DOCTORAL

EVA M^a CUBILES ROBLES

SEVILLA 2020

UNIVERSIDAD DE SEVILLA
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA



JUAN DE SEVILLA ROMERO Y ESCALANTE
VIDA, OBRA Y CATÁLOGO DEL ARTISTA

TESIS DOCTORAL

Realizada por Eva M^a Cubiles Robles
Dirigida por el Dr. José Fernández López
Departamento de Historia del Arte

Sevilla, Abril de 2020

AGRADECIMIENTOS

En este arduo camino he contado, en primer lugar, con la ayuda de mi director de tesis, el profesor Dr. D. José Fernández López, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. A él me quiero dirigir particularmente para expresarle mi enorme gratitud por haberme hablado de este maravilloso pintor granadino, tan necesitado por entonces de una completa monografía; me ha dado fuerzas, ánimos y el apoyo necesario para que pudiese acometer mi labor investigadora, con mucha entereza y con su sencillez, consiguió que yo misma confiara en tal empresa. Su integridad, rectitud y rigor han dirigido consecuentemente con extrema humildad esta tesis.

Del mismo modo, quiero hacer extensivo mi agradecimiento a todo el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, por haber recibido de todos un gran respaldo durante mi investigación.

Quiero resaltar la excepcional colaboración y entrega de mi marido Francisco Jesús Lemus Ballesteros por acompañarme todos estos años y ser el motor principal en la realización de esta magna tarea y en mi vida.

A mi madre y toda mi excepcional familia por su extremada comprensión y cariño.

Muy especialmente quiero dedicar esta tesis a la memoria de la persona que tanto me enseñó, mi padre D. Ramón Cubiles Márquez.

Agradezco también el apoyo de amigos muy queridos para mí, por su ayuda siempre presta e incondicional. En particular, al muy sincero y humilde amigo, siempre presto a echarme una mano, Ángel Justo Estebaranz, y a un pequeño grupo de excelentes mujeres que han significado para mí la seguridad y fuerza necesaria para no flaquear nunca en mi caminar vital y en mi desarrollo personal, ellas me han acompañado durante años en mi vida, siempre proporcionándome un ejemplo de extrema generosidad, amor y entrega. Mis torpes palabras no pueden corresponderse de ningún modo con la inmensidad contenida en tan bellos y excelentes corazones y almas. Por todo ello le doy infinitas gracias a cada una de ellas desde lo más profundo del mío propio, constituyen un hermoso y muy preciado tesoro para mí, por haber depositado tan maravillosa huella, me gustaría sinceramente conceder este gran obligado reconocimiento a mis muy queridas Fátima Bermúdez- Coronel García de Vinuesa, Matilde del Carmen Carballido Cuevas, y Rosa María Muñoz Román.

A su vez, dar las gracias a un grupo maravilloso de personas de las cuales, igualmente he recibido un gran apoyo y cuyos elevados valores morales se mantienen intrínsecos en todas ellas:

En primer lugar, a Sor Pilar Montoro, abadesa del convento de san Antón y madre superiora, a la cual guardo un gran afecto por su ayuda inestimable, sus consejos y su apoyo; a la madre Sor Alicia del convento del Corpus Christi de Granada, por su extremada entrega, ánimos y dedicación para conmigo; a Sor Carmen, tan divertida y encantadora, que incluso estando enferma nunca cesó en proporcionarme la ayuda que yo demandaba, atenta siempre en las ocasiones difíciles para que no fracasara en mi empeño, y por extensión a todas las madres del convento de Santo Tomás de Villanueva de Granada.

Asimismo, mi agradecimiento más sincero para los clérigos de la provincia de Granada:

El Ilmo. Sr. D. Miguel Ángel Morell Parera, secretario del Cabildo diocesano de la ciudad de Granada, a quien le estoy extremadamente agradecida por abrirme las puertas de la Catedral de Granada y por su inmensa humildad, así como al canónigo D. Juan Gutiérrez Lorenzo de esta misma Catedral, al Ilmo. Sr. D. Manuel Reyes Ruiz, vicario general de la Curia, sin el cual me hubiera sido imposible investigar en edificios como la Capilla Real de Granada, al padre D. Francisco Montero Vives de la iglesia de la Magdalena, con quien comencé mi investigación, siempre amable y sincero, de un trato encantador, extremadamente elegante y generoso en su modo de hacer, al párroco D. Alfredo Arce Medina de la iglesia de los Agustinos Recoletos, un hombre sencillo y de una enorme humildad también, a D. David Cuerva Expósito cabildo de la Abadía del Sacromonte, siempre solícito; y por último, al párroco D. Julio Pérez Nieto, quien me abrió las puertas de numerosos conventos de clausura de la ciudad granadina.

Mostrar mi gratitud también, a su M.I. Sr. D. Antonio López Fernández, Deán Presidente de la S.I. Catedral de Jerez, a don Carlos Coloma Ruiz, Vicario Episcopal para la Vida Consagrada de la Archidiócesis de Sevilla y párroco de San Vicente Mártir, al sacerdote D. Julio Rodrigo Peral de la Iglesia de San Cristóbal, al Rvdo. D. Miguel Teruel Ruiz de la iglesia de Andarax y a doña Encarnación Martínez Gutiérrez, directora del Hospital de la Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada, y por ende, al seglar don

Luis Miguel Olmedo, encargado del patrimonio y presto siempre a abrirme las puertas y a facilitarme mis tareas.

Por otro lado, me gustaría dar las gracias a los miembros de los distintos museos e instituciones de otros países, por su amable trato y generosa atención, a todos ellos mi más sincero reconocimiento: Adriana Lantods, del Museo de Bellas Artes de Budapest, Stephanie McClure, de la Hispanic Society of America, Graciella Tellez, del Museo de San Carlos de Méjico, Piotr Michałowski, del Museo Nacional de Poznań en Polonia, y por último, a Gilbert Vicario, del Museo de Arte de Phoenix en Arizona.

Por supuesto, expresar también mi gratitud a los miembros de museos e instituciones españolas por su enorme y buena colaboración: a Concha Choclán, directora del Museo de Jaén, a Roberto Alonso del Moral, conservador del legado Alfonso E. Pérez Sánchez, de la fundación Focus Abengoa, persona de trato muy amable que me ha brindado en más de una ocasión su inestimable ayuda, a la directora del museo de Bellas Artes de Sevilla, Valme Muñoz Rubio, así como a las conservadoras de este mismo museo, Rocío Izquierdo Moreno y Lourdes Paez Morales, de las que guardo un entrañable recuerdo, debido a su trato siempre afable y solícito, a Ana Santos Aramburo, directora de la Biblioteca Nacional de Madrid, al profesor Cipriano García Hidalgo Villena de la Universidad Complutense de Madrid y a Apolonia Millán Castro, bibliotecaria de la Universidad de Granada, siempre atenta y dispuesta a proporcionarme su valiosa ayuda. También, a Concha Mancebo y Amparo García restauradoras de la Universidad de Bellas Artes de Granada, a Amelia Marín García, archivera de Protocolos Notariales de Granada y a Ricardo Tenorio Vera, director del Museo de Bellas Artes de Granada a quien le doy las gracias por el tiempo y la ayuda que me prestó tan humildemente, y, como no, a Maricarmen Sánchez Torrente, una muy buena amiga conservadora del Museo de Bellas Artes de Granada, y a todo el equipo del museo, pues todos ellos han colaborado y facilitado mi estancia allí, a Ana María García Loygorri Urzáiz, vicepresidenta en la Fundación Jesús y San Martín de Madrid y al doctor Pedro José Martínez Plaza, técnico del Museo Nacional del Prado.

Agradecer en especial, a Pedro Meléndez González, a Anna Tkachenko Radisheva, a Carmen Martínez, a Fernando Parra Fernández, a María Teresa Caballo del Río, a Dulce Nombre Morillas Aguilar, a María del Pilar Salgueiro Mantecón, a Ángela Rodríguez Macías, Teresa Sosa Martínez, a Ricardo García Murillo, a María del Carmen Antón Vaca, a María Oliva Roldán Becerra, a María Sandra Escudero González, a Rosa

María García Clemente, a Cristóbal Rayas Sancho, a José María Colubis, a José Manuel Baena Gallé, a mis queridos amigos granadinos Juan Manuel Segura Bueno, Paco Jiménez, a Antonio López Fernández, a Julia Piqueras Ramos, a José Antonio Villarreal Rodríguez, a Magdalena Blanco Pérez, a María Luisa de la Torre Villarrica, a María José Ruiz Morales, a Manuel Carballido Cuevas , a Cristina Gálvez García, a Laudelino Díaz Pino, a María Ordóñez Fernández, a María Rosa González Zalama, a Juan Antonio González Marcos, a María Dolores Cinta Macías Gómez, a María Concepción García Pozo, a Ángela García García, a Pepe Juan Fernández Caro, a Macarena Roldán Espinosa, a Cristóbal Guerrero Salguero, a la familia Ortega de los Santos, a Francisco José Campos Criado, a Beatriz Rodríguez Caramé y familia.

In memoriam, a la profesora Lina Malo Lara, a la profesora María José del Castillo Utrilla, y a Cristina Rodríguez de Haro por ser sus vidas ejemplo de muchas futuras generaciones.

En último lugar, pero con gran reconocimiento y mérito, me gustaría agradecer el excelente trabajo de maquetación y retoque fotográfico que han efectuado mis compañeras Cristina Almeida Salvador y Macarena Roldán Espinosa.

1. ÍNDICE

1. ÍNDICE	8
2.INTRODUCCIÓN	11
2.1.- OBJETIVOS	14
2.2.- METODOLOGÍA	15
2.3.- ESQUEMA DE DESARROLLO Y CONTENIDOS	18
2.4.- ESTADO DE LA CUESTIÓN	20
3.LA ESCUELA GRANADINA	38
3.1.- CONTEXTO HISTÓRICO DE LA ESCUELA GRANADINA.....	39
3.2.- LA ESCUELA GRANADINA DE FINALES DEL SIGLO XVI HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XVIII.....	43
3.3.-COMIENZO DE LA ESCUELA GRANADINA, PERVIVENCIA MANIERISTA E INICIO DEL NATURALISMO DEL SIGLO XVII.....	44
3.4.- PRIMER NATURALISMO DE LA ESCUELA GRANADINA, ARTISTAS GRANADINOS DE LA MITAD DEL SIGLO XVII.....	60
3.5.- INFLUENCIAS DE ALONSO CANO, PINTURA ANDALUZA DE PLENO BARROCO.....	74
3.6.- ESCUELA GRANADINA DEL SIGLO XVIII	98
4.- BIOGRAFÍA.....	106
5.- ESTILO ARTÍSTICO E INLUENCIAS	118
5.1.- FORMACIÓN.....	119
5.2.- DESARROLLO ARTÍSTICO DEL PINTOR	124
5.3- ANALISIS Y CARACTERÍSTICAS DE SUS OBRAS.....	149
6.- OBRA	157
6.1.- AL SERVICIO DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS	158
6.2.- INMACULADAS DE JUAN DE SEVILLA	185
6.3.- LOS CRUCIFICADOS.....	192
6.4.- RETRATOS	205

6.5.- MARINAS	208
6.6.- DIBUJOS	211
7.- CATÁLOGO.....	21575
7.1.- ÓLEO SOBRE LIENZO.....	158
7.1.1.- Conservadas, Firmadas, Documentadas y de Segura Atribución	158
7.1.2.- No Conservadas, desaparecidas o citadas	119
7.1.3.- De Dudosa Atribución	586
7.1.4.- Rectificación de Atribuciones	627
7.1.5.- Nuevas Aportaciones	689
7.2.- ÓLEO SOBRE TABLA.....	723
7.2.1.- Conservadas y de Segura Atribución	723
7.3.- DIBUJOS	735
7.3.1.- Conservadas, Firmadas y de Segura Atribución	735
7.3.2.- De Dudosa Atribución	767
7.3.3.- Rectificación de Atribuciones.....	772
8.- LA ESCUELA DE JUAN DE SEVILLA.....	774
8.1.- DISCÍPULOS	775
8.2.- CÍRCULO PRÓXIMO COLABORADORES	788
8.1.- OBRAS DE SEGUIDORES DE SU ESTILO.....	805
9.- CONCLUSIONES	815
10.- ANEXO CRONOLÓGICO	829
11.- ANEXO DOCUMENTAL.....	841
12.- BIBLIOGRAFÍA	845

2. INTRODUCCIÓN

Esta tesis denominada “Juan de Sevilla Romero y Escalante. Vida, obra y catálogo actual del artista”, ha sido realizada dentro del programa de Doctorado de Historia, de la Universidad de Sevilla y dentro de la línea de investigación de Historia del Arte.

Previamente a la ejecución de dicha investigación, elaboramos el trabajo de finalización de estudios avanzados titulado Pablo Legot, el complejo estudio de un pintor flamenco bordador y contratante de obras. Tras obtener el título correspondiente, este tema que parecía en un principio ser la base para mi tesis se vio truncado por la parquedad de información que encontramos posteriormente, motivo por el cual comenzamos el estudio con un nuevo pintor, dado nuestro interés por esta faceta del arte.

El pintor, sobre el cual trata este proyecto de investigación es el granadino Juan de Sevilla. Dicho trabajo lo iniciamos en el curso académico 2014-2015 y a él le hemos dedicado cuatro intensos años.

Hasta ahora Juan de Sevilla ha pasado por la historia del arte como un mero discípulo de Alonso Cano, omitiéndose su gran habilidad creativa. Su facilidad para copiar al maestro, como hemos comprobado en multitud de ocasiones, ha dificultado el análisis de sus obras, quedando Juan de Sevilla tras la estela de Cano. La especial condición de discípulo que Juan de Sevilla mantuvo con artistas tan importantes como Pedro de Moya o Alonso Cano, hace interesante y apasionante su estudio. Cabe mencionar la destreza que el pintor poseyó a la hora de generar su singular estilo, producto todo ello de su gran eclecticismo. Así pues comenzamos a indagar y a reflexionar sobre su figura, y pronto nos dimos cuenta que no eran pocas las veces que aparecía citado en diferentes publicaciones, haciendo en todas ellas un especial hincapié en lo positivo de realizar un catálogo que diera a conocer su obra. Por todo ello, la realización de un estudio biográfico, profesional y artístico sobre este magnífico artista que marcara su identidad propia, nos pareció un proyecto apasionante.

Una vez elegido el asunto de esta tesis, decidimos emprender con rigor nuestro cometido, citando todas las fuentes que nos proporcionasen datos esclarecedores sobre el artista. Durante esta búsqueda encontramos a los principales historiadores que han analizado al pintor, entre ellos Orozco Díaz, Gallego y Burín, Gómez-Moreno, L. Mayer y Enrique Valdivieso, quienes nos proporcionaron datos interesantes sobre la vida y obra de Juan de Sevilla. Tras esta recopilación documental, nos encaminamos hacia los

lugares donde se alojaban las obras, obteniendo la documentación gráfica, comparando datos y analizando directamente las creaciones del pintor. Después de obtener una visión global, procedimos a realizar nuestra primera selección de obras y fuimos poco a poco avanzando en la labor de un análisis evolutivo e histórico del artista.

A medida que nos íbamos adentrando en la investigación, comenzaron a surgir distintos obstáculos, los cuales fuimos sorteando. Uno de ellos surgió cuando averiguamos que durante el incendio del Archivo General de Protocolos de Granada, acontecido el 31 de diciembre de 1879, fueron destruidos muchos de los documentos referidos sobre el artista, resolviendo tomar pues como sólidas las aportaciones previas a dicho suceso.

Por otro lado, gracias a una exhaustiva búsqueda bibliográfica, comenzamos a profundizar cada vez más en la personalidad de Juan de Sevilla y su genio creador. Y el hecho de descubrir en algunos conventos otros archivos que hacían alusión al trabajo del artista nos permitió confrontarlos con las obras que realizó y que además figuraban firmadas en muchos casos. Gracias a ello, pudimos conocer su forma de firmar en determinadas fechas, posibilitándonos seguir profundizando en el trabajo. El continuo cotejo informativo sobre la figura del pintor queda reflejado en la bibliografía manejada durante este trabajo de investigación.

Hemos intentado con esta investigación despertar el interés por Juan de Sevilla, comprender y conocer su estilo personal y su evolución pictórica dentro del periodo histórico que le tocó vivir, el Siglo de Oro de la pintura española.

Todo ello ha sido posible gracias al apoyo incondicional de D. José Fernández López, guía imprescindible en esta labor de investigación, cuyo encomiable esfuerzo y trato siempre amable hacia mi persona han hecho que sea para mí un gran honor haberlo tenido como director de tesis.

2.1.- OBJETIVOS

El pintor Juan de Sevilla, a mediados del siglo XVII y principios del siglo XVIII, disfrutaba de un gran renombre en Andalucía por ser sus obras poseedoras de una estimable calidad y valía. Sin embargo, esta consideración pictórica meritoria se ha ido mermando con el paso del tiempo.

Por dicho motivo, nuestro objetivo principal es revalorizar la figura de Juan de Sevilla, en nuestra opinión uno de los artistas más interesantes de la pintura andaluza de la segunda mitad del siglo XVII. Por ello de la misma forma nuestros objetivos secundarios serán:

- Fundamentar la alta consideración artística que alcanzó durante su vida, a través de los testimonios de sus contemporáneos y de la trascendencia que alcanzó su taller de pintura.
- Poner de manifiesto el dominio que el artista poseía de las técnicas pictóricas, así como dejar constancia de los conocimientos artísticos que atesoró como discípulo de maestros de la talla de Pedro de Moya y Alonso Cano.
- Marcar y revelar las claves y los aspectos específicos que nos permiten identificar a Juan de Sevilla como un pintor con personalidad propia.
- Fijar en consecuencia con rigor las obras tanto de segura atribución como aquellas que con anterioridad le han sido atribuidas indebidamente. De igual forma aquellas que pasamos a considerar como de dudosa atribución.
- Dar a conocer en su conjunto la obra de Juan de Sevilla a través de la elaboración de un catálogo riguroso.
- Proporcionar nuevas líneas de trabajo y nuevos caminos a los futuros estudiosos e investigadores.

2.2.- METODOLOGÍA

La tesis ha sido desarrollada bajo una metodología sintético analítica además de deductiva, ya que nos ha parecido la opción más adecuada para nuestro trabajo. Además, para la elaboración del catálogo hemos combinado dicho sistema con el método histórico evolutivo.

En primer lugar hemos llevado a cabo una extensa búsqueda bibliográfica. Esta ha sido efectuada tanto de modo presencial como a distancia.

Las bibliotecas universitarias visitadas, y cuyos fondos hemos consultado con mayor frecuencia, son por un lado: la sala de investigación de la Biblioteca General, la biblioteca Rector Machado y Núñez, la biblioteca de Arquitectura, la biblioteca de Bellas Artes y la biblioteca de Humanidades, todas ellas pertenecientes a la Universidad de Sevilla. Y por otro lado: la biblioteca del Hospital Real, la biblioteca de los Institutos y Recursos Especializados, la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes, la biblioteca de Filosofía y Letras y la biblioteca de la Facultad de Traducción e Interpretación, todas ellas propias de la Universidad de Granada.

Otras bibliotecas a las que nos hemos dirigido son: la Biblioteca Nacional de España, en la cual investigamos varios dibujos posibles de Juan de Sevilla así como uno con su firma; la Biblioteca del Barroco de la Fundación Focus, la cual atesora diversos libros que aluden a las obras realizadas por los artistas de la Escuela Granadina de Pintura, inclusive Juan de Sevilla; la biblioteca de la Casa de los Tiros de Granada, que alberga información concerniente al cuadro *Santos Lorenzo, Justiniano, Juan de Capistrano, Juan de Dios, Juan de Sahagún y Pascual Bailón*; en último lugar la biblioteca auxiliar del Museo de Jaén.

Esta labor compilatoria la continuamos acudiendo a diferentes archivos que son contenedores de documentos primordiales para la consecución de este trabajo. De entre los más importantes mencionaremos: el Archivo Histórico de Protocolos de Granada, el Archivo del Convento del Corpus Christi de Granada, el Archivo de la Iglesia Parroquial de la Magdalena de Granada y el Archivo de la Iglesia de San José de Granada.

Nuestro trabajo presencial de recopilación de información ha sido complementado de forma paralela mediante las herramientas que nos proporciona internet. Gracias a ello, hemos podido acceder a amplísimas bases de datos online, tales como las concernientes al Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, que nos permitió averiguar las noticias que

se poseen en torno a las obras de Juan de Sevilla, las de la Biblioteca Nacional de España, del Museo del Prado y de los museos de Bellas Artes de Cádiz, Córdoba, Granada y Jaén. También nos ha sido de gran utilidad el acceso a los catálogos colectivos del Consorcio de Bibliotecas Universitarias de Andalucía, así como de la Universidad de Granada, el extraordinario catálogo FAMA de la Universidad de Sevilla, y la fototeca del Laboratorio de Arte de la misma institución.

Otras de las herramientas que hemos empleado durante nuestra búsqueda académica han sido, entre otros, el conocido portal de difusión de la producción científica hispánica, Dialnet y el catálogo mundial en español, WorldCat.

Por otro lado, nos pusimos en contacto a través de las redes sociales con diferentes museos y organizaciones internacionales: el Museo de Poznan, el Museo de San Carlos de Méjico, el Phoenix Museum, el Museo de Budapest y la Hispanic Society of America, transmitiéndonos estos muy amablemente la información solicitada.

La mayor parte de la documentación gráfica que se incluye en este trabajo se ha obtenido durante las visitas a las siguientes dependencias eclesiásticas de la ciudad granadina: la Catedral, el Palacio Arzobispal, las iglesias de Santo Domingo, del Sagrado Corazón de Jesús, de los santos Justo y Pastor, de S. Pedro y S. Pablo, y Hospital de la Caridad y Refugio, los conventos de clausura de San Antón, santo Tomás de Villanueva, del Corpus Christi, del Ángel Custodio, de San Bernardo y de San Jerónimo y el Hospital de San Juan de Dios.

Otra parte la hemos tomado en Sevilla, más concretamente en la Catedral, en el convento de santa Paula y en el convento del Pozo Santo; también hemos realizado fotografías en la Diputación Provincial de Córdoba, en el Palacio de las Columnas de Granada, actual facultad de traductores, en el museo de las Casa de los Tiros, en el Palacio de los Condes de Gabia y en el Museo de Bellas Artes de esta misma ciudad, así como en algunas colecciones particulares, como la casa Ajsaris de Granada.

El siguiente paso ha sido desarrollar un estudio riguroso y serio que ha dado como fruto una biografía más completa sobre Juan de Sevilla.

A lo largo de la tesis hemos cotejado una serie de fuentes documentales que le otorgan un carácter riguroso y científico a esta, en las que se da a conocer los encargos y los pagos recibidos por el pintor en determinadas fechas, así como su manera de firmar a lo largo de su vida. Después hemos acometido un análisis estilístico concienzudo de la

totalidad de su obra. Con ello hemos llegado a descubrir sus claves identificativas y su evolución pictórica.

Posteriormente, hemos hecho una revisión crítica sobre las autorías de las obras de Juan de Sevilla, y finalmente hemos elaborado un catálogo razonado del artista.

En dicho catálogo hemos incorporado nuevas obras, hecho muy positivo que presumimos continuará repitiéndose en un futuro, pudiendo dar paso a nuevas investigaciones.

Esta tesis doctoral proporciona una mayor comprensión y juicio sobre la obra del pintor granadino y por ende, del patrimonio nacional que poseemos y que sería aconsejable preservar.

2.3.- ESQUEMA DE DESARROLLO Y CONTENIDOS

Esta tesis comprende dos partes: un primer bloque recoge, analiza y estudia la información concerniente a Juan de Sevilla, y un segundo que comprende el catálogo del artista.

Dentro de este primer bloque hemos tenido a bien realizar un estado de la cuestión que nos indica la información publicada y conocida sobre el pintor granadino. Después nos introducimos en el contexto histórico que le tocó vivir a Juan de Sevilla para conocer con más detalle las directrices artísticas prefijadas por la Iglesia en su época.

Este trabajo quedaría incompleto sin un apartado que explicase los antecedentes pictóricos y propios de la escuela granadina a la que perteneció Juan de Sevilla. Por ello, hemos optado por elaborar un estudio de dicha escuela desde sus inicios en la primera mitad del siglo XVI, cuando estaba inmersa dentro de una etapa manierista, hasta su culminación en la segunda mitad del siglo XVIII, desarrollada ya en un Barroco Pleno. En este apartado consideramos sumatorio ponderar las claves estilísticas de la mencionada escuela, comprendiendo con ello los contenidos iconológicos, iconográficos y estilísticos que pasarán a influir a Juan de Sevilla.

Seguidamente realizamos una elaboración pormenorizada en torno a la biografía y cronología del pintor.

Más tarde, abordamos un apartado que conforma el estilo artístico de Juan de Sevilla, que se divide en tres partes. La primera de ellas trata la formación del artista y las influencias que debió recibir de sus diferentes maestros. En segundo lugar, estudiamos el desarrollo profesional que incluye la evolución artística organizada en tres etapas. En tercer lugar, dentro de su estilo artístico, procedemos a un análisis específico de sus obras más destacadas; esta tercera parte está compuesta por algunas de las obras más relevantes del pintor, por orden cronológico.

Acto seguido, dentro del apartado obra, se mencionan los lugares para los cuales realizó numerosos encargos, así como el origen e historia de estos diferentes conventos e iglesias. Comprende cinco subapartados. Los dos primeros, contienen un estudio sobre dos temáticas: *la Inmaculada Concepción* y el *Crucificado*, continuando nuestro estudio con los apartados de retratos, marinas y dibujos por parecernos todos especialmente importantes y significativos. Este primer bloque finaliza con la proyección de las

influencias del obrador de Juan de Sevilla, sus discípulos y sus colaboradores, así como con algunos ejemplos de obras que debieron realizar los artistas seguidores de su estilo.

El segundo bloque de la tesis lo constituye principalmente el catálogo de Juan de Sevilla, dentro del cual hemos recogido sus dibujos, sus óleos sobre tabla y sus lienzos. Un número extenso de obras del artista organizadas cronológicamente que contiene las obras de segura atribución, algunas de las cuales figuran documentadas y firmadas, además de otras que se encuentran desaparecidas, así como sus obras de dudosa atribución, rectificación de atribuciones y nuevas aportaciones.

Cada obra viene acompañada de su correspondiente imagen, datación, y, si procede, su firma, documentación y ubicación. Además hemos recogido fotografías ampliadas de detalles de ciertas obras en relación con las de otros artistas, consiguiendo con ello dar un contenido más veraz en torno a la obra de este insigne pintor.

Para finalizar la tesis, dentro de dicho bloque se aportan las conclusiones finales y la bibliografía utilizada. Esta investigación revela que este artista figura como un pintor de gran entidad dentro del panorama nacional del tercer tercio del siglo XVII español.

2.4.- ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este punto, vamos a desarrollar y exponer cronológicamente toda la información recabada hasta la fecha sobre la figura del pintor Juan de Sevilla Romero y Escalante tras nuestro trabajo de investigación.

Durante décadas los apuntes de Palomino¹ fueron las primeras noticias documentales existentes sobre Juan de Sevilla; este autor citó, en 1715, que el primer maestro de Juan de Sevilla fue “Andrés” Alonso Argüello, aunque con seguridad se refería a Francisco Alonso Argüello, y que posteriormente se perfeccionó con el “eminente” Pedro de Moya. Afirmó admirar la “manera fresca y avandicada” que siguió el artista, tanto, que parecía ser de la escuela de Rubens, mencionando asimismo el uso que el pintor hizo de unos borroncillos y fábulas “hechos con gran frescura de color”, que él mismo pudo ver en el año 1712. Sin embargo, “olvidó” citar todo su trabajo de aprendizaje junto a Alonso Cano y al parecer también desconocía su primer matrimonio, ya que menciona tan solo a su segunda esposa, D^a Teresa de Rueda. Sobre esta última sabemos que contaba con 16 años de edad cuando contrajo matrimonio con el pintor, quien ya tenía casi 47 años, motivo por el cual quizás llegara a pensar que Juan de Sevilla “fue un hombre rígido”, “fuerte de natural”, “celoso” y que tuvo pocos discípulos dentro de casa, aunque más adelante comprobaremos que no pudo estar más errado.

La supuesta enemistad o rivalidad entre Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra ya era referida por el escritor cordobés cuando describía sus trabajos para las recién nombradas fiestas del Corpus Christi de Granada, donde “tuvo siempre por opositor a Pedro Atanasio”, aseverando Palomino que ambos pintores manifestaban la misma calidad artística . Cita que para estas fiestas Juan de Sevilla pintó tanto al temple como al óleo, realizando excelentes altares y pinturas “siendo todo de nueva invención” y que vio personalmente unos lienzos en la iglesia de San Agustín de Córdoba, *Concepción de Nuestra Señora, Natividad de la Virgen y Encarnación del Hijo de Dios*, que “recién puestos eran cosa regaladísima, de gran dulzura de color y gran gusto de tocar de luces”.

¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: *El Museo pictórico y Escala óptica*. T. III. Madrid, 1988, p.448.

Así mismo menciona el artista cordobés que, con habilidad, trabajó en diferentes capillas para el convento del Carmen, además de realizar otras muchas obras para el Colegio de la Compañía, el convento de “San Agustín Calzados” y la sacristía del convento de San Jerónimo. El lienzo de *La Cena*, del refectorio de este citado colegio, le llama especialmente la atención, aunque no tenemos noticias que respalden información alguna sobre la ubicación y existencia de dicha obra. Este mismo es el primero en mencionar los lienzos que Juan de Sevilla realizó para la Catedral granadina, además de la obra de *San Pantaleón Mártir*, que, por aquel entonces, se encontraba en la iglesia de San Felipe Neri, y otras muchas obras que el pintor realizó “para fuera de Granada”. Él también mencionó la fecha de defunción del artista, que aconteció el 23 de agosto de 1695, siendo enterrado en la parroquia de San Miguel a la edad de 66 años. Sabemos que Juan de Sevilla falleció a los 52 años de edad, por lo que Palomino erró en dicha información.

En el año 1800, Ceán Bermúdez² hace lo propio en la primera edición de su *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*. Este historiador aporta una errónea fecha de nacimiento, ya que data dicho hecho en 1627. Al igual que hizo Palomino, señala, como el primer profesor del artista, al pintor Andrés Alonso Argüello, al cual califica de mediano talento, e indica que posteriormente siguió formándose con Pedro de Moya, quien contaba con una alta consideración artística. Refiere que Moya falleció en 1666, cuando Juan de Sevilla consigue mayores logros, por lo que el artista no pudo terminar de formarse. Como sabemos, Pedro de Moya no falleció hasta el año 1674, fecha en la que nuestro artista, con 31 años de edad, estaba más que cualificado en el arte de la pintura.

El crítico neoclásico insiste en la idea de que las máximas cotas artísticas de Moya fueron alcanzadas por Juan de Sevilla gracias a unos bocetos “originales de Rubens” que obtuvo este último después del óbito de su segundo maestro. Por otro lado refiere que el artista era muy solicitado, de entre todos los grandes pintores granadinos, para la ejecución tanto de obras privadas como públicas en esta ciudad. Nos informa con respecto a su rivalidad pictórica que compitió varias veces con el vanidoso Pedro Atanasio Bocanegra para la realización de los altares del Corpus Christi, resultando Juan de Sevilla siempre vencedor.

² CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. IV. Madrid, 1800, pp. 373 y 374.

Comenta el ilustrado Ceán, de manera idéntica a Palomino, los conventos y capillas donde trabajó el artista, así como la fecha de su defunción. Apunta que ya se encontraba en paradero desconocido el lienzo de *La Cena* y comparte la valoración del pintor cordobés en cuanto a que Juan de Sevilla no tuvo discípulos, perdiéndose así “su buena manera de pintar” por culpa de sus celos, lo cual hoy en día sabemos que no sucedió así; aunque en su momento Ceán Bermúdez se muestra bastante disgustado “con los graves males que ocasionan en el día los maestros a la juventud y a las mismas artes, unos no teniendo discípulos y otros no trabajando delante de ellos”.

Este menciona la ubicación y nombre de las siguientes obras de Juan de Sevilla en la Catedral de Granada: *La Concepción* y el *Ángel Custodio*, en la capilla de Santa Teresa, y en los altares colaterales los grandes lienzos de *San Basilio dando la regla a San Benito* y *El Martirio de San Cecilio*, perteneciente este último, como sabemos, a Bocanegra. Resulta interesante observar como continua citando el cuadro de *San Pantaleón*, ubicado en 1800 en la parroquia de San Felipe Neri.

Y enumera para diferentes ubicaciones las siguientes obras: en el convento de San Francisco, San Francisco entregando la regla a Jesucristo, San Antonio de Padua manifestando la Eucaristía a los herejes, el Padre Eterno que recibe a la Virgen Santísima acompañada de ángeles y un santo de la orden, que hoy en día presuponemos que se trata de San Basilio; en el Hospital del Refugio los lienzos de Pan y peces, Castillo de Emáus, Anunciación, la Virgen, San José y el Niño; para las monjas Agustinas los lienzos del Buen Pastor y San Félix de Cantalicio con la Virgen, el Niño y ángeles, desaparecidos estos en la actualidad, y el gran cuadro del Triunfo de la Eucaristía, obra que además describe.

Por otra parte, refiere en el antiguo convento de las Capuchinas, llamado Jesús y María, varios cuadros de la vida de la Virgen, de entre los cuales el principal era la *Presentación de la Virgen*, situado en el altar mayor, y otros lienzos de santos y santas de la orden de San Francisco; hoy día, algunas de estas obras se encuentran en paradero desconocido, no obstante, la mayoría se hallan en el convento de San Antón. Por último menciona cuatro lienzos, actualmente desaparecidos: en la Cartuja de Jerez de la Frontera, un *San Nicolás de Tolentino*, una *Santa María Magdalena de Pázzis* y una *Adoración de los Reyes*; y en la iglesia magistral de Alcalá de Henares, el *Martirio de San Justo y Pastor*.

Nicolás de la Cruz Bahamonde, primer conde de Maule, relata que Juan de Sevilla estudió primero con “Arguelles” y después con Pedro de Moya, perfeccionándose al copiar obras de Rubens que le harían mejorar en el colorido. Añade que fue opositor de Atanasio Bocanegra y que tenía alguna falta en el dibujo. El conde de Maule cita en varias ocasiones al artista en su extensa crónica intitulada *Viaje de España, Francia e Italia*. En 1812³, nombra en la sacristía de la iglesia de San Jerónimo una *Sacra familia* y un *Martirio de San Adriano*, que en su opinión parecen de la mano del artista; dicha ubicación fue aludida anteriormente por Palomino como lugar en el que trabajó Juan de Sevilla. Y apunta en la parroquia de Santa Ana, dos lienzos a los lados, que representan al *Paralítico* y al *Hijo pródigo*.

Por otra parte, enumera en la iglesia de los Agustinos Calzados un lienzo del cual solamente describe que está situado frente a otro firmado por Pedro de Moya, añadiendo que “parece de lo mejor de Juan de Sevilla”, y otros dos cuadros que se ven en los demás pilares. Sobre el cuadro *Triunfo de la Eucaristía* de la granadina parroquia de la Magdalena, opina era una sus mejores obras, y que en ella se aparta de su gusto por imitar a Murillo para seguir el estilo de Cano o de Bocanegra. Y suma otras obras realizadas por Juan de Sevilla, concretamente en esta ocasión, cuatro evangelistas del oratorio pequeño de la iglesia de San Felipe Neri; curiosamente no cita a *San Pantaleón*, que fue aludida con anterioridad tanto por Palomino como por Ceán, motivo que nos conduce a pensar que en 1812 esta pintura hubo de cambiar de ubicación. Afortunadamente, en la actualidad se encuentra en el museo de Bellas Artes de Granada.

Maule continúa el listado de obras halladas en diferentes lugares: así, en el oratorio de la Cartuja granadina, un cuadro de *la Virgen, el Niño y San José*, y en el convento de PP. Carmelitas descalzos, entrando en la iglesia por la puerta del costado, un santo en meditación, firmado *Sevilla*, del estilo de Murillo; igualmente mantiene la errónea atribución llevada a cabo por Ceán Bermúdez en el lienzo *Martirio de San Cecilio*, de la Catedral granadina, y atribuye *el Señor a la columna* a Bocanegra, cuando en realidad pertenece a Juan de Sevilla. Y en la Universidad de Granada, en una hermosa sala que servía para los grados llamada “El General”, una *Concepción* del gusto de Cano y cuatro doctores, del estilo de Juan de Sevilla, al igual que varios retratos situados en este mismo emplazamiento, y otros que se hallan en el claustro.

³ CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la: *Viaje de España, Francia e Italia*. T. 12. Cádiz, 1812, pp.208, 217, 218, 224, 229, 233, 259, 266, 285, 317, 323, 333.

Cita a su vez una famosa *Inmaculada*, de la cual desconoce su atribución a Juan de Sevilla, además de una serie de veinte retratos de padres de la compañía, que le fue encomendada al pintor en 1672. Por otra parte, en la segunda sala de la colección de D. Manuel Martínez Verdejo, ubica un *san Pedro de Alcántara* que se supone de Murillo, pero que el conde presume sea de Juan de Sevilla imitando al gran artista sevillano, al igual que repite esta misma observación en un *San Francisco de Paula* firmado por Murillo; seguidamente, pasa a verter información sobre otro *san Francisco de Paula*, propiedad de D. Manuel Montero, del cual de nuevo opina que fue realizado por Juan de Sevilla copiando a Murillo.

En 1813, en Cádiz, hace referencia a un *San Bartolomé*, posiblemente del artista, que se halla en el colegio San Bartolomé de Cádiz, antiguo seminario, situado en el ángulo del corredor, aunque comenta que “el cuchillo que tiene en la mano seguramente ha sido introducido por otro”; en Sanlúcar de Barrameda, en la iglesia de San Francisco de Paula, subiendo hacia el corredor, dijo hallarse una obra de un santo, al parecer de Juan de Sevilla. En último lugar, hace mención⁴ a Doña María, una de las hijas del pintor, que siguió los pasos de su padre, trabajando junto a este en el arte de la pintura.

Gómez-Moreno, en 1892, inició un estudio sobre Juan de Sevilla, seleccionando datos y aportando noticias, de las que casi nunca reveló sus fuentes, recopilándolas en su *Guía de Granada*⁵, en notas manuscritas y documentos aún sin catalogar⁶. Gracias a este historiador sabemos que, tras sus primeras nupcias, el artista se trasladó a la Parroquial de San Miguel, a la calle Oidores, y que su “condiscípulo” fue el también pintor Juan de Bustamante. De manera errónea, atribuye a Cano *la Inmaculada* del Rectorado de la Universidad granadina, al igual que hizo el Conde de Maule; lo mismo ocurre con el lienzo de *la Inmaculada* del Museo de Bellas Artes, procedente del Palacio de Carlos V.

Además cita, de manera novedosa, un número importante de obras en la Catedral granadina: *Inmaculada Concepción*, *la Sagrada Familia*, *la Adoración de los Pastores*, *el Milagro de San Benito*, *San Onofre*, *San Jerónimo* y *San José con el Niño*, estos tres últimos, como de los primeros trabajos de Juan de Sevilla. Continúa enumerando otros de sus trabajos, los santos doctores para los balcones laterales, entre los arcos y el primer

⁴ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos de las obras el museo de Bellas Artes de Granada”, tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada, 1995, p.26.

⁵ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada*. Granada, 1994, pp. 186, 187, 218, 228, 232, 250, 252, 253, 265, 266, 273, 275, 286, 300, 317y 355.

⁶ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de granada*. Granada, 1994, notas sueltas manuscritas.

entablamiento; y no atribuye *La aparición de Nuestra Señora a San Bernardo* y *El Martirio de San Cecilio* a Juan de Sevilla, que considera de Pedro Atanasio Bocanegra.

Por otro lado, en la sacristía de este mismo templo Gómez-Moreno otorga la autoría del lienzo Boabdil abrazando al Rey católico a Juan de Sevilla, la cual, no hemos podido encontrar.

De la iglesia del convento de San Antón resalta el *Nacimiento de la Virgen* por su brillante colorido, diferenciándola de la serie de cinco lienzos que el artista realizó para dicha ubicación, señalando el de *La Visitación* como de Bocanegra. En colegios, como el de Escuelas Pías, situó una *Adoración de los pastores* de Juan de Sevilla, y en el de San Miguel, derribado en 1692, un retrato del arzobispo Rois y Mendoza, obra también del pintor. En la Ilustre y Venerable Hermandad y Hospital de la Caridad y Refugio cita *La Anunciación*, refiriéndose en nuestra opinión a la *Encarnación*, y da testimonio de un *Señor Crucificado*, situado en el oratorio de la enfermería, que, según su criterio, parece del estilo de Sevilla.

En la ermita de San Juan de Letrán sitúa por primera vez, en 1692, dos lienzos del pintor, un *Ángel custodio* y un *San Liborio*. Y comenta que en el antiguo Hospital de San Juan de Dios⁷ aparece, destrozado por las goteras, un lienzo sobre *El martirio de varios hermanos de la orden*, y asimismo, en el convento de la Encarnación, un *Jesús Nazareno*, firmado por el artista. Y nos informa de que en la colegiata de San Pablo hay un episodio de San Francisco de Borja, supuestamente también del pintor. Podría tratarse del lienzo de *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*, actualmente en la iglesia de San Justo y Pastor. El autor añade, en la ya citada universidad granadina, que allí se hallan tres obras más de Juan de Sevilla: *San Ignacio*, *San Francisco de Borja* y *San Francisco Javier*. Así mismo, menciona en la sala de catedráticos tres retratos. *El Triunfo de la Eucaristía*, de la granadina iglesia de la Magdalena, es para Gómez-Moreno una de las mejores producciones, además de uno de los trabajos más bellos y distinguidos de Juan de Sevilla, y lo data en el año 1685.

A continuación, en la iglesia San Pedro y San Pablo hace mención a los lienzos de *San Marcos* y de *San Lucas*, en uno de los brazos del crucero; en el Convento de San Bernardo y procedente de San Juan de los Reyes, cita un boceto de San Benito, que dijo haber visto anteriormente en la Catedral; en la Colegiata de San Cecilio, sitúa un *San*

⁷ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada...* op. cit., pp. 361, 382, 385, 389, 393, 394, 398, 399, 409, 425, 427, 450 y 454.

José; y para el ex convento de Belén, dos leones de mármol sosteniendo el escudo de Granada, cuyo diseño corresponde a Juan de Sevilla. Por último, el historiador menciona, en su Catálogo del Museo de Bellas Artes de 1899, que la obra *Santos Lorenzo, Justiniano, Juan de Capistrano, Juan de Dios, Juan de Sahagún y Pascual Bailón* la pintó Juan de Sevilla para las fiestas que se celebraron en Granada con motivo de la canonización de todos estos santos en 1691⁸.

En 1906, Barcia y Pavón⁹ fue el primero en publicar la descripción del dibujo de la *Inmaculada Concepción* de Juan de Sevilla, firmado con tinta *Ju.ⁿ Desevilla*. Para este escritor cordobés, dicho dibujo parece “realizado para escultura”, exponiendo sus medidas y añadiendo que está realizado a lápiz negro, pluma y aguada, aunque en realidad ha sido ejecutado solo a lápiz negro blando. Posteriormente, en 1930, haría lo propio Sánchez Cantón¹⁰ en su quinto tomo de sus *Dibujos españoles*.

En cuanto a este, dijo Mayer que existía “uno muy simpático en la Biblioteca Nacional de Madrid”¹¹, refiriéndose a una *Purísima* de estilo canesco firmada. En el año 1942 menciona¹², en la segunda edición de su libro *Historia de la pintura española*, la fecha de bautismo de Juan de Sevilla, 17 de mayo de 1643, aunque se refiere a esta como de su natalicio, y aporta nuevos datos sobre la familia de origen, informando esta que el padre era Francisco de Sevilla, y que el pintor era nieto de Juan Romero y María de Escalante. En dicha publicación, continúa hablando sobre la influencia que tuvo Rubens en su *Desposorio de Santa Catalina*, que ubicó en el Palacio arzobispal de Granada, y en su *Comunión de Santa Águeda*, de la cual dijo que se encontraba en un museo; asimismo relata como la *Inmaculada* de la capilla de Santa Teresa de la Catedral de Granada, realizada por el artista, recuerda fuertemente a Murillo, y hace una especial alusión a la cabeza de la Virgen, destacando que es rasgo definitorio del artista.

De igual manera, citó varias obras de la Catedral granadina como el *Martirio de San Sebastián*, copia de Van Dyck de la capilla de este santo. Respecto a esta obra, duda de su autoría. Por otro lado hace especial hincapié en el estudio del desnudo del lienzo la

⁸ Informe del Museo Casa de los Tiros

<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/fichaCompleta.do?ninv=DE00054&volver=busquedaSimple&k=DE00054&lng=es>. (Consultado 15-10-2014)

⁹ BARCIA Y PAVÓN, Ángel María: “Españoles S.XVII”, en *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, núm. 482.

¹⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco J: *Dibujos Españoles V*. Madrid, 1930, Lam. CCCLXV.

¹¹ MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*. Madrid, 1942, p. 398.

¹² MAYER, August L.: *Historia de la pintura española...* op. cit., p. 396.

Flagelación de Cristo, acometido por el pintor en 1674, y en su *Descanso en la huida a Egipto* del Museo de Budapest, y sostiene que evoca a José de Ribera, el Españoleto.

De entre los cuadros de Juan de Sevilla pertenecientes a la Universidad de Granada, describe como magníficos los cuatros santos padres, poseedores de igual modo de un sublime colorido, y afirma el investigador que hacia el año que realizó estos lienzos se encontraba dentro del periodo de madurez. De entre los cuadros que nombra el profesor, menciona también del artista un *San Pedro y San Pablo* que ubica en el convento de San Bernardo.

Muy interesante es la valoración que hace de la obra *Pobre Lázaro con el rico* del museo del Prado, que considera dentro de un estilo entre Leal y Antonio del Castillo. De nuevo duda de la autenticidad de otra obra de Juan de Sevilla, su autorretrato, que dice hallarse en el Palacio Arzobispal de Granada, lienzo que no hemos conseguido encontrar.

José Milicua¹³ manifiesta, en su artículo titulado “Una Virgen con Niño de Juan de Sevilla” de 1951, que acertaron los antiguos literatos al reseñar el interés de Juan de Sevilla por la pintura flamenca, y revela una inédita *Virgen con el Niño*, firmada por el artista. Relaciona estrechamente con Alonso Cano “aunque no fuera discípulo directo suyo”.

Por su parte Wethey¹⁴ menciona la enorme confusión latente entre las obras de los pintores de la Escuela Granadina con las del Racionero Cano. Añade en 1954 que Juan de Sevilla comenzó su aprendizaje con el pintor, escultor y arquitecto granadino después del definitivo regreso de este a la ciudad, hacia 1660, al igual que hiciera Bocanegra. Y refiere que ambos trabajaron en el segundo cuerpo de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, ayudando “en la ejecución de los querubes y en los accesorios” para los cuatro últimos lienzos que al racionero le quedaban por hacer¹⁵, es decir, *Asunción de la Virgen*, *Inmaculada Concepción* y *Nacimiento de la Virgen* y *Presentación de la Virgen*. Wethey¹⁶ confirma que Juan de Sevilla pasó toda su vida en Granada, su ciudad natal, y lo denomina como figura secundaria de la escuela granadina y española, donde a veces alcanzó “un insospechado nivel de calidad y originalidad, a pesar de que como otros

¹³ MILICUA, José: “Una Virgen con Niño, de Juan de Sevilla”, en *Archivo Español de Arte*, T. XXIV, 1951, pp. 329-330.

¹⁴ WETHEY, Harold E.: “Discípulos granadinos de Alonso Cano”, en *Archivo Español de Arte*, Jan 1, 1954, p.25.

¹⁵ WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano: Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, pp. 86 y 87.

¹⁶ WETHEY, Harold E.: “Discípulos granadinos... op. cit., pp.25 y 26.

tantos hombres carentes de verdadero genio, fue incapaz de mantenerse en esta categoría superior que a veces llegó”.

El profesor reconoce no obstante que tanto Juan de Sevilla como Atanasio Bocanegra, en sus mejores obras, fueron confundidos con otros artistas de categoría superior y apuntó sobre la obra de Cano que existen muchas copias de esta y que es harto difícil dilucidar cuál pertenece a su mano y cuál no. Reseña en particular las *Purísimas* de la Colección Cook de Londres y del Museo Provincial de Granada, que atribuye a Juan de Sevilla. Por otro lado, cita las *Inmaculadas* del Museo de la Universidad de Granada y de la iglesia de San José, y expone que presentan repintes y un lamentable estado de conservación. Por ello, y por la inexistencia de pruebas documentales, pasa a atribuir las a un pintor anónimo¹⁷.

Por otro lado confirma la participación de Juan de Sevilla en obras como *La Coronación de la Virgen por la Trinidad* de la Colección Bankes de Kingston Lacy de Wimborne, y señala la especial contribución del pintor en la figura de la Virgen. Continúa apuntando en torno a la biografía y el arte de Juan de Sevilla que este desarrolló su propio estilo con posterioridad a 1667, dentro de un barroco muy pleno. Marca una notoria dificultad evolutiva del catálogo del artista debido a la carencia de obras datadas²¹. Y menciona, en relación al *Milagro de San Benito* de 1676, que esta se encuentra muy oscurecida.

Wethey sostiene que el lienzo de Juan de Sevilla *San Pantaleón ante el Procónsul*, firmado, está fechada en torno a los años 1675-1680, correspondiéndose a los años en que el artista realiza arquitecturas monumentales para componer los fondos de sus obras. Asimismo informa que en esas fechas el estilo de Juan de Sevilla ya no se corresponde con Alonso Cano y que el artista se ha vuelto del todo barroco y ecléctico en su manera de pintar¹⁸. Considera, de igual modo, que la *Adoración de la Sagrada Eucaristía* de la iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Granada mantiene claves estilísticas propias ya del ultra barroco “en su manera de tratar las telas flotantes”. Por otro lado, atribuye el cuadro *Aparición de la Virgen y el Niño a san Félix de Cantalicio*, pereneciente al Asilo de Huérfanos de Jesús en Madrid, a Juan de Sevilla y lo fecha alrededor de 1685, pues corresponde, dice, a su manera de componer en aquella época. Fecha en el mismo año la obra firmada *San Nicolás de Bari* del Museo Provincial de

¹⁷ WETHEY, Harold E.: “Discípulos granadinos... op. cit., p. 26.

¹⁸ *Ibidem*, p.27.

Granada, que atribuye también al pintor. En último lugar incluye en el catálogo de Juan de Sevilla el cuadro *Descanso de la Huida a Egipto* del museo de Budapest y su homónimo de la colección Esquilache, por ser ambos, comenta, casi idénticos.

Antonio Gallego Burín publicó en su libro “El barroco granadino” de 1956¹⁹ datos biográficos interesantes del artista. Nos dice sobre Juan de Sevilla que se había casado en segunda nupcias con la hija del pintor Jerónimo de Rueda y que estaba emparentado con el escultor Alonso de Mena y Escalante. Aporta la ubicuidad de la obra *San José y el Niño*, de la cual dice estar en la iglesia de El Sagrario y opina que se trata de una copia, con variantes del pintor, de una *Sagrada Familia* de Alonso Cano. El historiador comenta en su Guía de Granada del año 1982²⁰ la ubicación del lienzo de *San Nicolás*, del cual refiere se encuentra en el mismo lugar que el *Triunfo de la Eucaristía*, en la Iglesia de Santa María Magdalena.

Valdivieso²¹ explica que Juan de Sevilla “ya está iniciado sobradamente en el arte de la pintura” cuando, a partir de 1660, comienza a trabajar con Cano, maestro que más le influenció; tanto fue así que el profesor reconoce la ardua tarea que supone identificar las obras no firmadas de ambos pintores, debido a su gran coincidencia de estilos. De igual manera, define el arte de Juan de Sevilla como “ecléctico y ambiguo, pero atractivo y elegante”, fruto de la diversa asimilación del estilo de los más importantes artistas de su tiempo, como Ribera y Murillo. En su artículo “Un cuadro atribuible a Juan de Sevilla” apunta la autoría del lienzo *Sagrada Familia* del Museo de la Pasión de Valladolid, y explicita que en su opinión es “una buena prueba de su manera pictórica”.

Seguidamente el catedrático,²² en su libro “Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla” de 1978, realiza un estudio pormenorizado del cuadro *Padre Eterno con Cristo muerto* o *Piedad con el Padre Eterno*, del cual extrae el monograma de Juan de Sevilla y manifiesta que dicha obra contribuye a situar en una “primera fila a este buen pintor granadino”. Y por último, resalta que esta pintura fue erróneamente atribuida por

¹⁹ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *El Barroco Granadino*. Madrid, 1956, p.81. Discurso leído el día 3 de Junio de 1956, en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Antonio Gallego y Burín y contestación del Excmo. Sr. D. Manuel Gómez-Moreno.

²⁰ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada. Guía Artística e Histórica de la ciudad*. Granada, 1982, p.202.

²¹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Un cuadro atribuible a Juan de Sevilla”, en *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1660, p.349

²² VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978, pp.7, 102 y 103.

Dotor y Municio en 1930, y posteriormente por Orozco en 1937, a Pedro Atanasio Bocanegra.

María Victoria Caballero Gómez²³ da a conocer “una de las facetas más desconocidas de la producción artística de Juan de Sevilla”, sus pinturas de marinas y batallas. Este género consta dentro de la Escuela Granadina de Pintura con precedentes como José de Cieza. Se desconoce si estas obras fueron realizadas por encargo, pero posiblemente, la inclinación de Juan de Sevilla por estos temas se deba a una inquietud descubierta tras el estudio de aquellas estampas flamencas que el artista poseía y en las que tanto se inspiró para sus composiciones, según comenta la autora. Caballero Gómez rescata nueve obras, todas ellas procedentes de colecciones privadas madrileñas, de pequeño formato y realizadas sobre óleo o tabla. En la colección de D. Serafín García de la Huerta se hallaban una marina con pescadores, tres marinas más, dos combatientes a caballo y dos batallas. Asimismo informa que en la colección del Marqués de Santa Marta hay un episodio de un combate y un episodio de una batalla campal.

Emilio Orozco²⁴, tras su estudio monográfico acerca de la figura del pintor Atanasio Bocanegra, de 1937, parece interesarse también, aunque unos años más tarde, por Juan de Sevilla, eterno rival del primero. En su artículo²⁵ “Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco” manifiesta el predominio de la pintura tenebrista en España y refiere la fuerza con la que el arte de José de Ribera actuó en todo el país; esto mismo ocurrió con la pintura flamenca, siendo de esta última fuente de la que más se nutrieron los artistas de este momento, especialmente los pintores granadinos; a estos influjos se unió una estética pictórica veneciana con un colorido brillante. De igual manera, añade sobre Juan de Sevilla su inclinación por un estilo dinámico en lo gestual de sus obras, que llegará a equilibrarse con el gusto renacentista e idealista del arte de Alonso Cano, facilitando al artista su matización de gran expresividad rubenesca.

Por otro lado, menciona sobre el pintor que este aparece como un correcto dibujante y fino colorista que sigue composiciones flamencas y que, dentro de su estilo propio granadino, ejecuta un arte más realista. De igual modo, asevera como Pedro de Moya le infunde conatos de Van Dyck. Ejemplo de esta influencia serán para Orozco dos lienzos:

²³ CABALLERO GÓMEZ, María Victoria: “Marinas y Batallas de Juan de Sevilla Romero y Escalante”, en *Cuaderno de Arte*, núm. XVIII. 1987, pp. 49-53.

²⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio: *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada, 1937

²⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco”, en *GOYA*, 25-30, 1958-1959, pp.145-148.

La cena de Emaús del convento de San Antón de Granada, que fecha entre 1663-1665 y otro homónimo firmado del Hospital del Refugio de la misma ciudad. Aunque ambos cuadros actualmente se encuentran fechados documentalmente, el primero²⁶ en el año 1674 y el segundo²⁷ entre 1676-1678.

En 1988²⁸ se publica un profundo estudio sobre la figura de nuestro pintor, mientras trabajaba en la Catedral granadina, realizado por Orozco antes de su fallecimiento. Sobre él comenta que “fue la más importante continuación que la pintura de Cano tuvo en Granada”, aunque no creía aceptable admitir, como hiciera Wethey, que tuviese tanto contacto con Cano como para trabajar con él en la serie de la Vida de la Virgen de la Catedral, debido a su juventud.

El profesor inicia sus indagaciones con “la entrada de Juan de Sevilla a trabajar en la Catedral frente a Bocanegra”, realizando una investigación exhaustiva de las actas capitulares y un posterior y pormenorizado análisis de cada una de las pinturas del artista. Así supo que Juan de Sevilla comenzó a introducir, entre los años 1674 y 1675, de manera anónima y en forma de donativo, los cuadros de *la Flagelación de Jesús, San Gregorio Nacianceno y San Atanasio, San Juan Crisóstomo y San Basilio* (estos dos lienzos firmados por el artista), *San León Papa y San Ildefonso* y la “alhaja” de la *Sagrada Familia*. Dicho particular procedimiento se debió a su consabida enemistad con Bocanegra, ya que, de haberse conocido que era él el autor de las obras, tanto su rival como sus defensores se hubieran opuesto; de este modo, al ver estos la calidad de los lienzos anónimos, no pudieron negarse a su colocación. Fue así, según el profesor, como Juan de Sevilla pudo comenzar a trabajar para la Catedral, lo cual representó un paso muy significativo para su carrera artística.

En fechas posteriores se referencia la integración del artista ya como pintor de dicha Catedral, aunque con el “disgusto” de Bocanegra. Con el fin de pintar “unos lienzos grandes para esta iglesia y otros para las capuchinas” se le concede licencia a Juan de

²⁶ A.A.V.V. *El Convento de San Antonio Abad de Granada*. Vol. I. *Historia y Arqueología*. 2015, p.92. A.M.S.A. Leg. 9. Recibo de Juan de Sevilla (1674),

²⁷ *Inventario de los bienes que este hospital tiene (1673)*. Archivo de la Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada,

²⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada (Capítulo de un libro inédito sin terminar)”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, T. I, 1, 1988, pp. 5-26.

Sevilla para trabajar en la Torre, que con anterioridad fue taller de Alonso Cano. En dichas actas sería la primera vez en la que se nombra a Juan de Sevilla.

Después de recibir este permiso, Bocanegra critica tal consentimiento, por lo que tuvo que intervenir el Cabildo, quedando constancia de las desavenencias entre los dos mejores discípulos de Alonso Cano en los catedralicios escritos capitulares.

Relata Orozco que, a partir de entonces, Juan de Sevilla realiza los lienzos de la *Inmaculada* y el *Ángel Custodio*, negando la posibilidad de que ambos pudieran pertenecer a los primeros trabajos del artista. Y figuran, según el historiador granadino, un *San Joaquín*, desaparecido en la actualidad, el *Milagro de San Benito*, *San Sebastián*, *San Jerónimo* y *San Onofre*, siendo estos tres últimos de menor tamaño e importancia. Por último, añade que el estilo de Juan de Sevilla quedó marcado por la influencia adquirida de Rubens, gracias en parte a su maestro Pedro de Moya, del cual fue un destacado discípulo, “con esos ecos flamencos que tanto seducían en la época”. Así como adoptaría el estilo canesco, repitiendo más o menos libremente modelos de este, y a veces del mismo Bocanegra, del cual, dice, tomó prestadas “sus barrocas visiones celestiales de agitado movimiento y dinámica compositiva con las consiguientes movidas figuras de ángeles mancebos y angelillos”.

Calvo Castellón²⁹, en el artículo “Un Crucificado de Juan de Sevilla en el convento albaicinerero de las Tomasas”, da a conocer una novedosa y excelente obra del artista descubierta tras encontrarse la firma en su restauración. Esta, un *Crucificado Expirante*, supone una nueva iconografía para Juan de Sevilla sin precedentes en Alonso Cano. El profesor data dicho lienzo entre los años 1685 y 1695, época de plenitud del pintor; personalmente discrepamos sobre la fecha de realización, pues opinamos que Juan de Sevilla lo llevó a cabo en torno a los años 1675-1676. Apunta asimismo que

“los análisis que anteceden califican este lienzo del Crucificado, de monumentales proporciones, como una de las obras maestras de Juan de Sevilla”.

Calvo Castellón señalaba ya, en 1994, que debía subsanarse la falta de una monografía dedicada a Juan de Sevilla, “uno de los más cualificados seguidores de Alonso Cano”. Dos años después, sería Jaime Torres³⁰ quien aportaría un amplio estudio

²⁹ CALVO CASTELLÓN, Antonio: CRUZ GUMÁN Amelia, OSUNA CERDA, Inés: “Un Crucificado de Juan de Sevilla en el convento albaicinerero de las Tomasas”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, Nº 25, 1994, pp. 187-195.

³⁰ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., pp 75-94

sobre el artista en su tesis doctoral “Juan de Sevilla. Estudio de los materiales pictóricos de las obras del Museo de Bellas Artes de Granada”, que estaba enfocada hacia un pormenorizado estudio sobre los materiales empleados por el pintor.

En 1995 Rodríguez Domingo y Gómez Román³¹ contribuyen con nuevos datos al conocimiento sobre el lienzo *San Juan de Dios dando limosna* de Juan de Sevilla, en su artículo homónimo. Aportan en esta información documental procedente del Archivo de la Hermandad de la Caridad y Refugio de Granada. Los profesores resumen brevemente la formación del artista, con los datos ya citados por autores anteriores como Palomino, Ceán Bermúdez y el Conde de Maule, para posteriormente analizar tanto el lienzo citado como su datación, aunque terminan estableciendo que la realización de dicha pintura fue hacia el año 1676 y, aunque según dicho documento, la obra ya se encontraba terminada en 1673, por lo que su datación más correcta sería hacia el último año referido.

De igual modo, Jaime Torres³² suma a la información conocida hasta el año 1995, en su mencionada tesis doctoral, una serie de datos personales sobre Juan de Sevilla. Concretamente aporta en su estudio la partida de nacimiento del pintor, la de algunas de sus hijas, el acta matrimonial con su segunda mujer y los expedientes de defunción tanto del artista como de su primera esposa.

Navarrete Prieto³³ comenta que Juan de Sevilla es “el artista que más se interesa por introducir en su obra los modelos rubenianos”. Cita, como obra cercana a Juan de Sevilla, el *Cristo Muerto* del Phoenix Museum, inspirada en una estampa de Schelte à Bolswert, además de otras de sus pinturas, como la destruida *Transfiguración*, de la iglesia del Salvador de Granada, en la que sigue el modelo del *Cristo* de Barocci, *La comunión de Santa Águeda*, basada en el *Martirio de Santa Justina de Padua*, grabado de Agostino Carracci sobre composición de Veronés, o *La presentación del Niño en el Templo*, de colección particular e inspirada, en este caso, en el modelo francés de *San Francisco de Paula resucitando a un niño muerto*, de Jean Boulanger sobre composición de Simon Vouet.

³¹ RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel; GÓMEZ ROMÁN, ANA M^a: “San Juan de Dios dando limosna, Juan de Sevilla”, en QUESADA DORADOR, Eduardo, (coord), *Imágenes de San Juan de Dios*. Granada, 1995, pp. 144 y 149.

³² JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., pp.14-27 y 183-195.

³³ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, pp. 202, 284, 287-288 y 291.

Exalta Calvo Castellón³⁴, en sus posteriores estudios sobre el artista, la etapa madura de Juan de Sevilla, en la que “alumbró sus más valiosos lienzos de la *Inmaculada*”, de los cuales, algunos de ellos poseen tal proximidad a Cano que han sido considerados erradamente por los expertos como obras del Racionero. Cita, de entre sus *Inmaculadas*, las pertenecientes al Museo de Bellas Artes granadino, a la colección

Cook Richmond de Londres o a la “excelente tela” del Meadows Museum de Dallas, todas ellas inspiradas y extraordinariamente cercanas a la canesca pintura del Oratorio catedralicio de Granada. Menciona también, de maravillosa factura y obra cumbre del artista, el *Descanso de la Huida a Egipto* de Budapest, que versionó en 1709 su discípulo Jerónimo de Rueda.

Justicia Segovia³⁵ constata, con aportación documental, que el *Crucificado* de la sacristía de la granadina iglesia de la Magdalena fue realizado por Alonso Cano y retocado posteriormente en 1686 por Juan de Sevilla. Dicho cuadro fue motivo de controversias a la hora de definir su autoría hasta su posterior restauración³⁶. En este punto querríamos dejar patente la extrañeza que nos produce el hecho de que en su plenitud artística Juan de Sevilla haya sido el autor de la restauración que ha llegado hasta nosotros.

Pérez Sánchez³⁷ en 2002, opina que solo se conoce una única obra de Juan de Sevilla como dibujante, su *Inmaculada*, con un modelo tan canesco que, si no estuviese firmada, podría creerse del propio Racionero. Una excelente versión de este dibujo, según el profesor, sería el lienzo homónimo del Meadows Museum de Dallas, ya que ambas obras guardan una gran similitud; lo mismo ocurre con las pinturas de *Inmaculadas* del artista del convento del Pozo Santo de Sevilla, de la iglesia granadina de San José y la vendida recientemente en el mercado madrileño, todas ellas acompañadas por tres cabezas de angelitos a los pies de María, como es usual tanto en la pintura como en la escultura de Cano. Hace mención también al dibujo de un *San Isidro Labrador* de la

³⁴ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, núm. 32, Granada, 2001, pp.48, 49.

³⁵ MARTÍNEZ MEDINA, Francisco J.: “Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano”, en *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*. Granada, 2001-2002, p. 366.

³⁶ WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano*.... op. cit., p.73; CALVO CASTELLÓN, Antonio: “Alonso Cano en la pintura de sus... op. cit., pp.48, 49.

³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Misceláneas de dibujos granadinos”, en *Actas del Symposium Internacional: Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, pp. 397, 398.

colección Alcubierre³⁸, del cual describe que “poco o nada tiene relación alguna con Juan de Sevilla, además de ser ajeno al estilo granadino y pudiendo pertenecer más bien a la escuela madrileña”.

Refiere además que los dibujos que Zahira Véliz consideró de Juan de Sevilla están realizados con la misma técnica que el de la *Inmaculada*, y que estos son del estilo de Alonso Cano³⁹.

En otro reciente artículo, publicado en 2002 por Leal Pedreño y Moral Pérez⁴⁰, se da a conocer otro lienzo inédito del artista, *Virgen con el Niño dormido y un ángel*, de una colección privada granadina. Indican asimismo que en la esquina inferior izquierda se encuentra rubricado con las iniciales J.S.V., firma poco usual en Juan de Sevilla. Las historiadoras datan la obra en torno a la década de 1670, por la técnica empleada, su gama cromática, así como por sus influencias iconográficas.

Posteriormente, Cruz García junto a Moral Pérez⁴¹ dan a conocer el primer expediente matrimonial de Juan de Sevilla, en su artículo realizado en 2004, aportando una serie de datos biográficos que ayudan a un mejor conocimiento “de este significativo maestro”.

Miguel Córdoba Salmerón, en el año 2005⁴², en su tesis doctoral “Patrimonio artístico y ciudad moderna, el conjunto Jesuítico y colegio de san Pablo entre los siglos XVI y XVIII” menciona los benefactores de la decoración del templo jesuítico, así como la disposición pictórica y los artistas que intervinieron. Dentro del catálogo pictórico del dicho colegio, cita la obra de Juan de Sevilla, además de otros lienzos ejecutados por los discípulos de este, como Jerónimo de Rueda. Asimismo, nos informa sobre el lugar

³⁸ NAVARRETE PRIETO, Benito y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Álbum Alcubierre. Dibujos. De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la Colección Juan Abelló*. Catálogo. Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2009, p.213.

³⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Misceláneas de dibujos...”, op. cit., p.398.

⁴⁰ LEAL PEDREÑO, Ana María y MORAL PÉREZ, Silvia: “Aportación documental y un lienzo inédito del artista granadino Juan de Sevilla”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 33, 2002, pp.303-314.

⁴¹ CRUZ GARCÍA, Rosario y MORAL PÉREZ, Silvia: “Aportaciones documentales sobre Juan de Sevilla, pintor granadino del seiscientos”, en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, núm. 35, 2004, pp. 313 y 314. Las autoras de este artículo mencionan no poder aportar ninguna signatura de este Documento del A.H.D.G. ya que no tomaron dicha referencia. Más tarde, ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN en su artículo “La pintura barroca granadina... aporta dicho documento.

⁴² CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: “*Patrimonio artístico y ciudad moderna...* op. cit., pp.181, 300 y 301

“donde participó más activamente nuestro artista”, el teatro, y la localización de tres de sus cuadros.

Por otro lado, comenta que las obras de Juan de Sevilla de la Caridad y Refugio estuvieron en calidad de depósito en el monasterio de san Jerónimo. Y apunta que Juan de Sevilla trabajó conjuntamente con Cano, Bocanegra y una tal Pedro Romero en la decoración del Camarín de la Señora de Gracia del Convento de los Trinitarios⁴³.

En el año 2006 diversos historiadores realizan un estudio sobre las obras maestras del patrimonio de la Universidad granadina⁴⁴. De entre ellos, tanto Navarrete Prieto⁴⁵ como Rodríguez Domingo⁴⁶ llevan a cabo una elaborada y minuciosa investigación sobre la figura de Juan de Sevilla y sus lienzos procedentes del Colegio de San Pablo.

Rodríguez Domingo⁴⁷ plantea la hipótesis de que, para el año 1672, se habría concluido la realización de al menos veinte lienzos pertenecientes a una serie de Cardenales y Doctores de la Iglesia para la solemne inauguración del teatro del mencionado colegio de san Pablo. Esta ardua tarea la realizó Juan de Sevilla con gran cumplimiento, aunque con ayuda de su taller, debido al elevado número de lienzos y a la premura de su entrega. De ellos sabemos que se corresponden con los retratos de *Diego Laínez*, *San Pedro Canisio*, *Alfonso de Salmerón*, *Francisco de Torres*, de dudosa atribución, pero formando parte de su taller los retratos también de *Martín Pérez de Ayala*, *Diego Astorga Céspedes*, *Juan Crespo Marmolejo*, *Padre Francisco Suárez*, *Diego Ruiz de Montoya* y tres Doctores Jesuitas.

Otra de las aportaciones más recientes⁴⁸, con respecto a Juan de Sevilla como dibujante, nos llega gracias a Zahira Véliz, que realiza un pormenorizado estudio sobre los dibujos españoles pertenecientes a la galería Courtauld, de entre ellos, nombra una *Alegoría de la fe* y la imagen que figura en su reverso, y un *Cristo y la mujer sorprendida*

⁴³ *Ibidem*, pp. 293, 301.

⁴⁴ A.A.V.V. *Obras Maestras del patrimonio de la universidad de Granada. I Estudios*. Granada, 2006, pp. 127-164.

⁴⁵ NAVARRETE PRIETO, Benito: “Pintura Barroca en la Universidad”, en GALERA MENDOZA, María Esther, (coord.), *Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada. T.I Estudios*. Granada, 2006, pp. 97-125

⁴⁶ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “El patrimonio artístico del Colegio de San Pablo: de la Compañía de Jesús a la Universidad de Granada”, en GALERA MENDOZA, Esther, (coord.), *Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada. I Estudios*. Granada, 2006, pp. 127-164.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 147

⁴⁸ VÉLIZ, Zahira: *Spanish drawings in the Courtauld Gallery: complete catalogue*. London. 2011, p. 209-213.

en el adulterio. En su catálogo razonado de dibujos de Alonso Cano⁴⁹, la doctora e investigadora atribuye algunos de estos a Juan de Sevilla, citando también *Dos ángeles sosteniendo un cortinaje*, tradicionalmente atribuido a Cano, y del que opina Zahira “presenta importantes similitudes técnicas y estilísticas con los dibujos de Juan de Sevilla”.

Para finalizar, queremos hacer mención al artículo “La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas”, escrito por la historiadora Ana María Gómez Román⁵⁰. En él nos informa sobre las últimas noticias documentales del pintor Juan de Sevilla y nos proporciona datos biográficos novedosos, que citaremos y analizaremos posteriormente en el estudio de la vida del artista.

⁴⁹ VÉLIZ, Zahira: *Alonso Cano, Dibujos, Catálogo Razonado*. 2011, pp. 395 y 396.

⁵⁰ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina. Nuevos datos... op. cit., pp. 35-57.

3. LA ESCUELA GRANADINA

Para entender con más exactitud tanto la obra como la figura del pintor de Juan de Sevilla es fundamental conocer el contexto histórico que vivió y compartió junto con otros muchos grandes artistas de la escuela granadina, poniendo más atención en la escuela de pintura de mediados del siglo XVII, cuyo estilo iniciaría su maestro Alonso Cano, así como conocer el clima político, social y religioso de la época, por tanto, en este punto desarrollaremos los datos más relevantes de dicha escuela.

3.1.- CONTEXTO HISTÓRICO DE LA ESCUELA GRANADINA

El imperio español se encontraba a mediados del siglo XVI dirigido por el monarca Felipe II, hijo y heredero de Carlos I de España e Isabel de Portugal. El periodo en que estuvo gobernando se caracterizó por la expansión territorial, convirtiéndose la Monarquía Española en la primera potencia de Europa y alcanzando su máximo esplendor. En estas mismas fechas, tuvieron a bien nacer artistas de la talla de Jerónimo Hernández, Andrés de Ocampo, Gabriel Rosales, Francisco Pacheco, Sánchez Cotán, Blas de Ledesma y Pedro de Raxis, estos tres últimos, pintores de raíces manieristas que trabajaron en la ciudad de Granada.

A finales del reinado de Felipe II y durante el de Felipe III, aparecieron en las dos urbes más aventajadas, Sevilla y Madrid, las principales figuras artísticas del Siglo de Oro español como Miguel de Cervantes o Diego Velázquez, ambos con sus primeras obras.

Los costes elevados de un ejército que mantuvo el mayor imperio español hasta comienzos del siglo XVII, donde alcanzó su máxima expansión, ocasionaron unas deudas que durante el gobierno del rey Felipe III desencadenarían un empobrecimiento de todo el país.

Posteriormente, Felipe IV continuaría una política exterior belicista para conservar la hegemonía española en Europa, siendo esta la causa principal de su acelerada decadencia. Poco después de la derrota del conde duque de Olivares, España perdería su supremacía frente a una Europa protestante. El reino sufría además enormes episodios de peste y serias crisis alimentarias que llevaron al pueblo a un estado generalizado de desesperación.

Por ello, durante el reinado de Felipe IV y bajo ese manto de amargura florecieron las más álgidas manifestaciones de fervorosa religiosidad tridentina, promoviéndose un aumento de misiones y de edificaciones de iglesias, capillas y conventos de numerosas órdenes religiosas. Por otro lado, las devociones marianas se sucedieron en defensa del dogma de fe sobre La Inmaculada Concepción de María y el culto a los santos, los cuales se erigían como protectores de epidemias e intermediarios entre Dios y los hombres. El aumento de la mortandad propiciaba depositar la fe en otra vida, “la celestial”, la cual era considerada más justa con el ser humano. Por ello, las familias más poderosas y los grandes comerciantes promovían con sus donaciones la segura manutención de la Iglesia, y la proliferación de costosas capillas en el interior de los templos. Así, metrópolis como Granada preservaron los restos de los fallecidos, dando testimonio de su linaje⁵¹.

Durante el siglo XVII la Iglesia promovió las temáticas relacionadas con la Natividad y la Pasión del Señor, transmitiendo así a los fieles el mensaje de la humanidad de Dios. Bajo su afán adoctrinador, quería hacer saber a los hombres los valores y actos de un buen cristiano, pues solamente así podrían lograr “la purificación del alma” antes de su inevitable muerte. Por ello, en el año 1622 tendría lugar la canonización de santa Teresa de Jesús, san Juan de la Cruz, san Isidro Labrador, san Francisco Javier y san Ignacio de Loyola⁵². Estas grandes figuras representativas de la Iglesia, dignas de alabanza y ejemplaridad de una vida dedicada a la verdadera entrega al prójimo, serían quienes popularizarían el mensaje espiritual. Dicho fin sería reforzado por pintores como Alonso Cano, Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla, que hicieron gala en las representaciones de un habilidoso uso técnico de la temática hagiográfica. En la Escuela Granadina, particularmente la pasión de Cristo, es interpretada con una mansedumbre propia de lo celestial, magnificada a través de la resignación y la calma con que Jesucristo acepta su destino, ejemplo que debería de seguir el pueblo.

Para las diferentes canonizaciones realizadas durante el reinado de Felipe IV, se llevaron a cabo multitud de celebraciones. De este modo se engalanaban calles por medio del ornato de arquitecturas efímeras y se reformaban edificios palaciegos reorganizados bajo nuevos y distintos planteamientos urbanísticos. Para este cometido fue necesario la participación de numerosos artistas encargados de embellecer las ciudades; se hicieron

⁵¹ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio: “La España que vivió Alonso Cano”, en *Alonso Cano, 1601-1667, arte e iconografía*. Granada, 2002, pp. 21, 22.

⁵² VALIÑAS LÓPEZ, Francisco M.: “La Navidad en el arte moderno granadino. Anotaciones para una definición estética”, en [Catálogo de la Exposición] *Et in terra Pax. La Navidad en el arte granadino de la Edad Moderna (siglos xvi-xviii)*. Granada, 2012, p. 63.

espléndidas obras de arquitectura y numerosos trabajos decorativos, todos ellos bajo los estrictos preceptos trentinos. Por aquel entonces, las profesiones artísticas que se desarrollaban en obradores comprendían desde orfebres, plateros, escultores, arquitectos, doradores, estofadores y pintores. Estos últimos defendían con especial tesón la diferenciación entre el trabajo artesanal y el guiado por el intelecto, el cual poseía una consideración más elevada socialmente.

Dentro de este ambiente, los pintores fueron los que consiguieron sobresalir y con este fin llevaron a cabo encargos para el servicio real; ya que, una vez alcanzado el grado de pintor de cámara, tenían asegurado su bienestar generacional, pues ellos estaban exentos de realizar la prueba de hidalguía, y además se introducían en un sistema endogámico formado por el círculo de artistas más relevantes. Por otro lado, los talleres gremiales marcaban las pautas de estilo, imposibilitando el crecimiento creativo individual.

En Granada figuran como principales escenarios de los referidos festejos, la plaza Bibarrambla, la plaza Nueva, la plaza Larga en el Albaicín, la plaza Bibalbonut, el barrio de San Miguel Alto; y en cuanto a fundaciones se nombran los conventos de los Agustinos Calzados en el Albaicín o el de Nuestra Señora de Gracia⁵³.

Por su parte, Gómez-Moreno menciona ciertos lugares que durante el siglo XVII poseían un gran interés, de entre otros, la iglesia de Santo Domingo, los Hospitalicos, la ermita de San Juan de Letrán, el convento de las Agustinas y el convento de Santo Tomás de Villanueva. Ejemplos de un barroco andaluz serían, para Galera Mendoza, la Iglesia de San Pablo, ubicación actual de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor, y para Henares Cuéllar, el convento del Corpus Christi y el convento del Ángel Custodio.

Granada durante estas fechas seguía siendo una urbe de gran importancia, donde se concentraba la capitalidad eclesiástica de toda la parte oriental de Andalucía. Allí permanecía la Capitanía general del reino de Granada además de una de los dos Reales chancillerías españolas.

A mediados del siglo XVII se verá reflejado en los lienzos, la literatura de la época, produciéndose, gracias a ello, una honda huella en la interpretación de las escenas que se

⁵³ DÍEZ JORGE, María Elena: “La ciudad construida y la ciudad soñada. Cimientos y andamios en el trazado urbano de la Granada barroca”, en MORALES, Alfredo J. (coord.), *Antigüedad y Excelencias*. Sevilla, 2007, pp.29, 30, 31,36 42.

venían rememorando. Gallego y Burín cita la relación de amistad y desencuentros de literatos como Don Pedro Soto de Rojas o artistas de la talla de Alonso Cano, así como el paralelismo estético que se produjo en las artes; el historiador hacía en particular referencia al círculo literario, escultórico, arquitectónico y pictórico de aquella época, cuya interpretación estilística mostraba un amor hacia lo pequeño, lo diminuto y la verdadera búsqueda de la belleza, “la gracia celestial”⁵⁴.

La consolidación iconográfica que a mediados del siglo XVII se llevó a cabo en Granada sería el modelo del pleno barroco, introducido desde hacía ya tiempo, con la aparatosidad rubeniana que venía acompañada de expresividad y vitalidad, con propias y ricas representaciones pictóricas, vestimentas engalanadas de influencias venecianas y con un carácter totalmente escenográfico⁵⁵.

Por otra parte, gracias a la magnífica biblioteca de Francisco Pacheco, pintores de la talla de Diego de Velázquez, Zurbarán y Alonso Cano tuvieron la oportunidad de disfrutar de una experiencia enormemente enriquecedora, durante su aprendizaje con el maestro⁵⁶.

Sería a finales del XVII cuando la Escuela Granadina se conforma y se consolida, erigiéndose con una particular expresión de calidad artística novedosa y extraordinaria. Sus iconografías artísticas se vuelven muy teatrales durante esta época barroca, se empleará un lenguaje de creación de belleza desbordante, pasional e ideal, con nuevas iconografías devocionales que despertaron los espíritus de sus fieles más piadosos. La presencia de un magisterio como el de Alonso Cano reforzó la situación pictórica granadina, hasta entonces solo marcada por la estela de algunos artistas como Pedro de Raxis, Sánchez Cotán, Blas de Ledesma, Alonso de Mena y Escalante, Miguel Jerónimo de Cieza, Juan Leandro de la Fuente, Ambrosio Martínez de Bustos y Pedro de Moya.

Las directrices canescas siguieron desarrollándose durante muchos años por medio de artistas como Pedro Atanasio de Bocanegra, Felipe Gómez de Valencia, Juan de Sevilla, José de Cieza, José Risueño, Torcuato Ruiz del Peral y Chavarito.

Durante la última etapa de la Escuela Granadina, los pintores como Risueño y Chavarito se hallaban bajo el mandato del reinado, primero de Carlos II, y posteriormente

⁵⁴ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *El Barroco Granadino*. Madrid, 1956.

⁵⁵ WEISBACH, W.: *Arte Barroco en Italia, Francia, Alemania y España*. Barcelona, 1934, pp.56-57.

⁵⁶ PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura, su antigüedad y grandeza*. Sevilla, 1649, pp. 295 y 332.

de Felipe V, quien lo sucedería en el trono tras la guerra de sucesión española y que gobernaría hasta el año 1746. Con esta nueva dinastía, borbónica, la mayoría de pintores españoles bajo influjos franceses postularían por un arte de estilo rococó. Sin embargo, los artistas de la Escuela Granadina mantendrán un estilo tardo barroco⁵⁷.

3.2.- LA ESCUELA GRANADINA DE FINALES DEL SIGLO XVI HASTA MEDIADOS DEL SIGLO XVIII.

El Siglo de Oro de la pintura española se corresponde con un periodo de decadencia y pérdida de poder del reino. Durante esos años afloraron en Europa las mejores corrientes artísticas, conformadas por pintores de la talla de Annibale Carracci y Michelangelo Merisi da Caravaggio que dejó su huella en la obra de grandes artistas españoles como José de Ribera, Zurbarán, Velázquez y Murillo.

En la capital hispalense resplandecieron los maestros Bartolomé Esteban Murillo o Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, mientras que en Granada el movimiento barroco llegó precedido por Alonso Cano, "el Racionero", viéndose consolidado y enaltecido por otros artistas de la Escuela Granadina de Pintura, como el pintor que nos ocupa, Juan de Sevilla, o sus discípulos Jerónimo de Rueda y Melchor de Guevara.

A finales del siglo XVI se origina la escuela granadina de pintura, que dividiremos en cuatro etapas principales, ya que cada una de ellas plantea un estilo pictórico bien diferenciado. La primera etapa mantuvo rasgos manieristas y se encaminó hacia un incipiente naturalismo. Los pintores pertenecientes a este periodo fueron Pedro de Raxis "el joven", Sánchez Cotán, Blas de Ledesma y Alonso de Mena y Escalante⁵⁸.

La segunda etapa de la Escuela Granadina hace alarde de un primer naturalismo durante la mitad del siglo XVII.

El mayor representante de la Escuela Granadina de mediados del siglo XVII es Alonso Cano, quien desarrolla y consolida un estilo muy particular con unos parámetros estéticos idealistas, señas de su identidad. Su gran dominio pictórico fue seguido por los

⁵⁷ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: "Panorámica artística del barroco andaluz", en PAREJA LÓPEZ, Enrique F., (coord.), *Maestros barrocos andaluces*. Zaragoza, 1988, p.24

⁵⁸ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada...* op. cit., pp.272, 273.

miembros de la notable Escuela, un influjo canesco que prevaleció hasta mediados del siglo XVIII.

Según Cristina Cazorla García, habría que destacar la influencia que a través de la estampa y la pintura flamenca recibió la escuela granadina en cuanto a composiciones pictóricas barrocas⁵⁹. Esta importación de estampas fue motivada en su mayor parte por la llegada de Rubens a la Corte, y de ahí se difundió por todo el territorio español. Los grabados sirvieron de inspiración a muchos artistas de dicha escuela que, como bien indica Navarrete, acogieron como propias aquellas características que se les antojaban.

A veces, hacían suyos solo algunos elementos, que se mostraban de manera fragmentaria, obteniendo con ello obras de una increíble creatividad⁶⁰.

Pero además la escuela granadina se caracterizaba por una serie de pautas propias, entre ellas, su tendencia hacia la idealización y composiciones coloristas y luminosas con pocos ecos tenebristas, poco naturalista, inclinada siempre hacia una iconografía que muestre una pintura sosegada y dulce, y en cuanto a la temática escogida, abundaron los temas neotestamentarios y en menor medida los veterotestamentarios, hagiográficos, o relacionadas con determinadas instituciones religiosas.

El comienzo de la tercera etapa de la Escuela Granadina de Pintura coincide con la desaparición de Alonso Cano. Su lenguaje prevaleció en los pintores granadinos, mientras que en el resto de la península la pintura poseyó un marcado estilo barroco.

En la cuarta y última etapa de la Escuela Granadina de Pintura perdura la huella canesca de un modo más atenuado, y se acrecienta un estilo barroco más dinámico y expresivo con un exquisito y elegante naturalismo que se encamina hacia un floreciente rococó.

3.3.- COMIENZO DE LA ESCUELA GRANADINA, PERVIVENCIA MANIERISTA E INICIO DEL NATURALISMO DEL SIGLO XVII.

La transición del siglo XVI al siglo XVII de la Escuela Granadina se refleja principalmente en la persona de Pedro de Raxis, puesto que Cotán solo impondrá la

⁵⁹ CAZORLA GARCÍA, Cristina: "La vida de la virgen en la escuela granadina de pintura. Estudio Iconográfico", *Cuadernos de arte e iconografía*, 22, 2002, p.216.

⁶⁰ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII...*, op. cit., p.12.

representación naturalista en dicha escuela. En cuanto a la temática pietista, es rasgo reseñable la representación singular de sus crucificados de una manera distinguida, pausada, en la que no se muestran las heridas de Cristo. Se distancia del realismo naturalista español y se acerca hacia formas renacentistas donde prepondera el dibujo y las gamas cromáticas más propias de la escuela Veneciana⁶¹. Se muestran composiciones sencillas con pocas figuras, en las que predomina la gama cromática brillante y clara y las tonalidades van desde las calientes, rojas y ocre, hasta las suaves y frías, dentro de las gamas grises y azuladas, pero siempre elegantes y placenteras.

Gracias al toledano Sánchez Cotán, a partir de 1604, destacan en la cartuja de Granada esplendidos bodegones que nos hacen partícipes de una pintura cargada de religiosidad, realismo, tenebrismo y naturalismo⁶².

Juan Sánchez Cotán (1560-1627) natural de Toledo, tuvo un lugar destacado en la pintura granadina, influyendo en Alonso de Mena y Alonso Cano, importantes miembros de la escuela granadina. Encontramos en su faceta estilística un arte que responde al espíritu del Concilio de Trento. Asimismo, pintó con identidad cuatrocentista flamenca, realizando tipologías figurativas monacales y unos modelos propios de bodegones, con diferentes verduras, frutas y diversos ornatos. Dicho artista responde a un realismo derivado del tenebrismo naturalista español y fue impulsor del Barroco incipiente, con su potenciador naturalismo, que sirvió de precedente a los grandes pintores del siglo XVII como Ribera, Zurbarán y Velázquez.

Sus composiciones son muy sencillas, simples y hábiles en cuanto a distribución de espacios, respecto a los personajes de sus obras, quienes muestran una gran expresividad en sus rostros y manos y, en lo referente a su temática, presenta en primer término una escena anecdótica, recurso que utilizó hasta sus últimas creaciones. Su uso de la perspectiva prepara la profundidad arquitectónica de sus lienzos con la aplicación de la técnica pictórica del trampantojo. Sus composiciones de índole religiosa, algo idealista, son sencillas y están cargadas de un espíritu pietista. Sus obras acusan un

⁶¹ AZCARATE RISTORI, José María de: "Alonso Cano y el Renacimiento", en *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada, 1969, pp. 103-105.

⁶² PITA ANDRADE, José Manuel: *Luces y sombras en la pintura granadina del siglo de oro*, Granada, discurso de recepción como académico honorario en la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 2000, pp.20-21.

verismo naturalista castellano, aprehendido gracias a los artistas italianos que a mediados del siglo XVI se encontraban decorando el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial⁶³.

Entre 1615 y 1617 Fray Juan Sánchez Cotán pintó una serie de episodios de la historia de la orden cartujana. Se ha venido aseverando de Sánchez Cotán sus dotes de gran retratista, una prueba de todo ello pudo ser la obra *el Misterio del Rosario de Nuestra Señora*, de la Cartuja de Granada, en la cual se autorretrata con otros religiosos. En la misma ubicación se encuentra la *Cena de Cristo Nuestro Señor*, con una técnica perspectivística muy realista. Palomino comenta que Sánchez Cotán representa en la parte superior de la pared donde está ubicado dicho lienzo una cruz naturalista. Esta mantiene una realidad pictórica más propia de un fin matérico escultórico, la cual por medio del dominio técnico de la luz presenta en su bidimensionalidad un cariz totalmente realista pero del todo ilusorio, hasta el punto de que, a modo anecdótico, relata que hasta los pájaros trataban de posarse sobre los clavos de dicha cruz⁶⁴.

Blas de Ledesma fue un pintor natural de Baeza⁶⁵ que nació en el tercer tercio del siglo XVI⁶⁶. Contrajo matrimonio con María Trillo, originaria de Alcudia (Valencia), y fruto de este enlace fueron Ana y Luis de Ledesma. Conocemos de este último, que casó con María Ana Moreno, y con ella tuvo un hijo en 1691, al que llamaron Salvador de Ledesma. La importancia de Salvador radica en que este llegó a ser un relevante escultor miembro de la Escuela Granadina de Escultura, quien se inició en este arte formándose en el taller granadino de Diego de Mora en 1708.

Este baeciense artista de estilo manierista fue seguidor de los hermanos Aquiles⁶⁷, colaboradores de Rafael de Urbino, quienes le transmitieron a Blas de Ledesma sus buenas maneras italianas⁶⁸. Julio y Alexandro Aquiles trabajaron en Granada en torno a los años 1537-1545 junto con Mayner, para acometer unas obras en la Casa Real de la Alhambra.

⁶³ OROZCO DÍAZ, Emilio: *El pintor Fray Juan Sánchez Cotán*. Granada, 1993, pp.30, 83.

⁶⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: *El Museo pictórico y...*, *op. cit.*, p.466.

⁶⁵ Archivo del Instituto Gómez-Moreno, Granada [AIG-M] libro 118, f.197 r-v; GARCÍA LUQUE, Manuel: "La formación granadina del escultor Andrés de Carvajal: su aprendizaje con Salvador de Ledesma", en *Cuadernos de arte de la universidad de Granada*, 46, 2015, pp.81-89.

⁶⁶ GILA MEDINA, Lázaro: "Aproximación a la vida y obra del pintor y estofador alcalaíno-granadino Pedro de Raxis", en *Archivo Español de Arte*, 304, 2003, pp.396-400.

⁶⁷ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. III. Madrid, 1800, p.6.

⁶⁸ PACHECO, Francisco: *Arte de la pintura*. Madrid, 1990., pp.461-462.

Blas de Ledesma realizó obras de distintas temáticas y técnicas, entre las que citaremos las de decoración muraria al fresco, las pinturas de fruteros y bodegones, y su único cuadro conocido hasta el momento de carácter religioso.

A continuación expondremos una de sus obras: se trata de un bodegón donde se incluyen frutas, hortalizas y otros cacharros. Este cuadro no aparece firmado, pero mantiene la atribución a este pintor por el estilo y por poseer idénticas medidas a otro sí firmado. Las dimensiones de ambos son 75 x 60 cm. Dicha pareja de cuadros pertenecieron en el año 1943 a una colección particular sevillana⁶⁹.

Añadiremos en torno al segundo lienzo aludido, el más famoso de ellos, *Cherries*, que corresponde concretamente a un frutero, que se encontraba en el High Museum of Art de Atlanta en el año 2008⁷⁰. En este figura su firma: “BLAS DE LEDESMA E granada”, quedando constancia de la ciudad en la cual fue elaborado. Debiéramos resaltar la alta calidad pictórica de esta obra en la cual el artista representa un cúmulo de cerezas dentro y fuera de un cestillo.

De temática religiosa y a excepción del resto de sus pinturas conocidas, como anteriormente hemos mencionado, es el lienzo *Virgen con el Niño* perteneciente a la colección Riva de Málaga.

En la literatura de la época se elogia por parte del granadino D. Pedro Soto de Rojas, concretamente en su libro *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, el naturalismo y el carácter realista de los fruteros pintados por Blas de Ledesma.

En su poema dedicado a Blas de Ledesma, Rojas hizo alusión a la virtud técnica del artista, por cuanto sus frutas eran tan magníficas que eran capaces de engañar a los pájaros, habilidad propia y conocida de uno de los mejores pintores griegos de la época clásica, Zeusis⁷¹.

Las primeras noticias sobre la actuación de Blas de Ledesma proceden de su intervención en la decoración de la gran bóveda de la escalera del convento granadino de

⁶⁹ CAVESTANY, Julio: “Blas de Ledesma, pintor de fruteros”, en *Arte Español: Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, T. XIV, 1943, p.18.

⁷⁰ GONZÁLEZ RAMÍREZ, María Isabel: *El trazado geométrico en la ornamentación del Alcázar de Sevilla*. Sevilla, 1990, p.102.

⁷¹ CAVESTANY, Julio: “Blas de Ledesma, pintor de fruteros...op. cit., pp. 16-18.

Santa Cruz la Real. Esta ardua tarea pictórica fue acometida conjuntamente con Ginés López, Diego Domedel y Pedro de Raxis en el año 1597⁷².

Posteriormente, en el año 1606 llevó a cabo la ornamentación de otra bóveda, digna de alabanza, en la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Andújar. Sus murales, de apariencia un tanto abigarrados, fueron costeados por el obispo de Jaén y contienen la firma de Ledesma.

En 1614 Blas de Ledesma volvió a la ciudad de Granada donde efectuó en estuco el ornato de la Sala de los Mocárabes de la Alhambra y para este mismo lugar realizó una bóveda de yeso de forma elíptica⁷³. Este mismo año fue requerido de manera conjunta con Ambrosio de Vico y Miguel Cano, padre de Alonso Cano, para trabajar en la mejora del deteriorado tabernáculo de la Catedral de Granada. A partir de este año, no existe ninguna información que nos aporte alguna luz sobre este pintor.

Coetáneo a Sánchez Cotán y a Blas de Ledesma fue el también artista Pedro de Raxis “El joven”.

Pedro de Raxis (1555- 1626), hijo de Melchor, nieto de Pedro Sardo Raxis “El Viejo” y yerno de Isabel de Lendínez, estableció su obrador en Granada a finales del siglo XVI, en torno al cual se agruparon diversos artistas locales de la época. Según el profesor José Manuel Gómez-Moreno Calera, hacia el año 1579 Raxis “El joven” estuvo ya establecido en Granada. Dicho pintor poseyó una gran calidad técnica, y, según el historiador Domingo Sánchez-Mesa Martín, era un magnífico estofador y policromador de imágenes⁷⁴.

Pedro de Raxis “el Joven” aplica en sus obras un estilo manierista con inclinaciones tenebristas. Sus composiciones poseen gran belleza, rigidez iconográfica, un buen empleo de claroscuros y una paleta cromática en la que abundan los tonos fríos con un incipiente intento naturalista.

Raxis se formó entre el manierismo y los comienzos del naturalismo barroco. De entre sus primeras obras merece mención *la Asunción* de la iglesia parroquial de la Zubia,

⁷² GILA MEDINA, Lázaro: “Aproximación a la vida y obra del... op. cit., pp.396-400., QUILES, Fernando: “Un excepcional conjunto pictórico en san Agustín de Osuna. Dedicado a la Virgen de la expectación (1608)”, en *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 11, 2009, p.70.

⁷³ SÁEZ PÉREZ, María Paz y RODRÍGUEZ GORDILLO, José: *Estudio constructivo estructural de la galería y columnata del patio de los leones de la Alhambra de Granada*. Granada, 2004, pp.26.

⁷⁴ GILA MEDINA, Lázaro: “Los Raxis: importante familia de artistas... op. cit., p.168.

cuya composición adolece todavía de reminiscencias manieristas. Se puede apreciar una evolución del artista en el lienzo *Aparición de la Virgen a San Jacinto* del Museo de Bellas Artes de Granada, en la que nos muestra una tipología de pintura idealizada, con composición en diagonal, propia ya del barroco. Las obras realizadas en su periodo maduro, a juicio de Calvo Castellón, evidencian ya la gran capacidad compositiva y la técnica pictórica propia del naturalismo barroco. De todas formas, dicho profesor engloba al pintor dentro de la estética manierista. Juan Bautista Alvarado aparece como uno de los epígonos más cualificados de Pedro de Raxis, en la labor de la estofa, dorado y policromía de retablos. Sin embargo, no figura ningún pintor con una habilidad técnica destacable como discípulo reseñable de Raxis⁷⁵. No obstante, su taller mantuvo pautas clasicistas manieristas evolucionando hacia un estilo de conatos más realistas, debido a la influencia que tuvo sobre él el arte del cartujo toledano. Cambiará por tanto sus formas artísticas, mostrando sus últimos modelos con un estilo más naturalista.

El tío de Pedro de Raxis “El joven”, Pablo de Rojas, castellanizó el apellido de Raxis y realizó la labor escultórica dentro del taller de su padre, Pedro de Raxis “el Viejo”, ubicado en Alcalá la Real, municipio de Jaén. En dicho taller se encontraba una extensa biblioteca con libros que ilustraban e informaban sobre la técnica pictórica y escultórica acometida por artistas relevantes foráneos, principalmente italianos. Allí trabajaron la totalidad de sus hermanos, además de Juan Martínez Montañés y su hijo

Juan Martínez González, apodado “el Montañés”, el entallador Jusepe de Burgos, y los pintores Francisco Hernández y Rodrigo de Figueroa.

Posteriormente, hacia 1580, Pablo de Rojas trabajó con su sobrino Raxis “el joven” en Granada, ciudad en la que ambos se establecieron, concretamente en la parroquia de Santiago, y donde continuaron las labores artísticas en un nuevo obrador. Martínez Montañés tuvo como mentor a Pablo de Rojas, quien le enseñó a realizar sus modos iconográficos, y con quien creó un vínculo familiar que duró hasta la muerte de Rojas, hacia 1611. Rojas realizó en dicha ciudad todo tipo de pinturas, junto con una labor retablística y de estofado y policromado de esculturas. En el año 1594, Pablo de Rojas

⁷⁵ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina: génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular”, en MORALES, Alfredo J. (coord.), *Antigüedad y Excelencias*. Sevilla, 2007, p.68.

realizó un Crucificado para la Catedral de Granada, policromado por su sobrino Pedro de Raxis “el Joven”⁷⁶.

La transición entre la primera etapa de la escuela granadina y la segunda, hacia 1625, comenzó de manos de escultores, como Alonso de Mena, y pintores como Alonso Argüello y Juan Leandro de la Fuente. Según Emilio Orozco, la figura de Juan Leandro de la Fuente se corresponde con uno de los pintores de mayor calidad de su época⁷⁷.

Alonso de Mena y Escalante nació en 1587 en Granada, y fue un escultor español de la Escuela Granadina. Su padre se llamaba Pedro de Mena y se casó con Luisa de Escalante⁷⁸, también de origen granadino y perteneciente a una importante familia dedicada al comercio de la seda, establecida en el barrio del Albaicín de Granada⁷⁹¹⁰³. En referencia al artista Juan de Sevilla, queremos resaltar y hacer hincapié sobre una posible vinculación familiar entre los Mena y los Escalante. En primer lugar, por los apellidos de las familias y, en segundo lugar, por compartir estas el mismo quehacer profesional, aunque el padre de Juan de Sevilla llegó a Granada, desde Córdoba, pues era natural de Priego de Córdoba⁸⁰.

Alonso de Mena, que procedía de una familia cuyas labores se centraban en la imprenta y la edición, llevó a cabo su primer periodo de aprendizaje en el taller de Pablo de Rojas, y posteriormente fue discípulo de Andrés de Ocampo. Alonso trabajó también en el taller de Jerónimo Hernández (1540-1586), su cuñado. Este escultor de la Escuela Sevillana fue discípulo de Juan Bautista Vázquez el Viejo. En dicho taller, Andrés de Ocampo tuvo la oportunidad de conocer al famoso escultor Juan Martínez Montañés. El magnífico escultor sevillano, que recibió formación en Granada con el que fuera profesor de Alonso de Mena, Pablo de Rojas, se consolidó como el mayor escultor de la escuela Sevillana⁸¹.

⁷⁶ GILA MEDINA, Lázaro: “En torno a los Raxis Sardo: Pedro de Raxis y Pablo de Rojas en torno a la segunda mitad del Siglo XVI”, *Atrio*, 4, 1992, pp. 35-48.

⁷⁷ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Sobre Francisco Alonso Argüello, maestro de Juan de Sevilla”, *Revista del centro de estudios históricos de Granada y su reino*. Granada, 1987, p.170.

⁷⁸ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “Un contemporáneo a Montañés”, en *El escultor Alonso de Mena y Escalante*. Patronazgo del Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1952, p. 15.

⁷⁹ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor 1628-1688*. Madrid, 2007, p. 52.

⁸⁰ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas... op. cit., p. 52.

⁸¹ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., pp.29, 37.

En relación a Alonso de Mena, ya conocemos que recibió su segunda formación en el taller de escultura sevillana del artista Ocampo. El yerno de Andrés de Ocampo, Girolamo Lucenti de Correggio (1602 – 1624), pintor italiano activo en Sevilla y Granada, era seguidor de Parmigianino (1503-1540), artista que perteneció al primer manierismo toscano, y que , aunque en su primera etapa se vio muy influenciado por Correggio, más tarde evolucionó estilísticamente hacia lo rafaelesco.

Respecto a Parmigianino Giorgio Vasari comenta que fue aprendiz de Antonio Allegri da Correggio, de quien recibió la habilidad de trazar con ligereza la blandura de la línea, la volumetría de las formas y un refinamiento erótico que estudió en Roma hacia 1524⁸². A su vez Correggio se guio por los escorzos de Andrea Mantegna, siendo influenciado además por las figuras anatómicas de Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel.

Girolamo Lucenti de Correggio trabajó en la Casa Profesa de los jesuitas de Sevilla, en el retablo Mayor de la Anunciación, donde realizó *la Adoración de los Magos*. Sobre dicho artista, comenta Ceán Bermúdez que durante el año 1608 pintó dos cuadros apaisados para la predela del retablo mayor de la capilla de los Flamencos, en el Colegio de Santo Tomás de Aquino, con la llamada al apostolado de San Pedro y San Mateo. Dichos lienzos fueron sustituidos por dos cuadros de la misma temática pintados por Juan de Roelas en Sevilla. Entre 1613-1615 trabajó también en otras obras de pintura para el retablo Mayor, en la iglesia de San Martín de Sevilla y, para el mismo retablo, intervino en la labor escultórica su suegro Andrés de Ocampo. Se menciona en alguna ocasión que dichas obras estuvieron atribuidas a Francisco de Herrera el Viejo, de quien conocemos además la estrecha amistad que mantuvo con Girolamo.

Ceán Bermúdez nos comenta sobre dicho artista que en 1622 es citado en el testamento de Andrés de Ocampo y que posteriormente, en el año 1624, Girolamo pintó siete cuadros pequeños de los descubrimientos de las reliquias del Sacromonte. Se decía de este que tenía un estilo elegante, movido, con escenario y personajes de cuidada tipología manierista. Esta tipología podría proceder de Florencia, Roma y Venecia, los tres principales focos del manierismo italiano.

⁸² HAUSER, Arnold: *El manierismo. La crisis del renacimiento y los orígenes del arte moderno*. Madrid, 1965, pp.205 y 228.

La labor continuista de Alonso de Mena y Escalante, padre de Pedro de Mena y Medrano⁸³, la realizó como escultor granadino en el sevillano taller del jienense Andrés de Ocampo en 1604. De la misma forma también en Sevilla va a erigirse Montañés como el mayor representante de la escuela sevillana de escultura. Alonso de Mena continuó durante su formación manteniendo contactos con artistas como Gaspar Nuñez Delgado, Jerónimo Hernández y Andrés de Ocampo⁸⁴. Alonso de Mena trabajó en el taller de Pablo de Rojas, con el escultor Martínez Montañés hijo. Quizás por ese motivo Montañés mantiene preceptos clásicos, aunque con un formulado lenguaje que evidencia su proximidad al naturalismo sosegado barroco. Tras la muerte de Pablo de Rojas, sus continuadores, los llamados Gaviria y Aranda, desarrollaron la labor de su taller de forma conjunta con Alonso de Mena⁸⁵.

En 1610⁸⁶, Alonso de Mena y Escalante volvió a su ciudad natal. Tras morir Pedro de Raxis “el Joven”, desarrolló su labor con los hermanos García, que con gran fuerza y vigor naturalista, incorporaron rasgos polícromos de gran expresividad en la obra de Mena, quien llegó a abrir un gran taller de escultura⁸⁷.

Alonso de Mena tuvo como referente en la creación de sus esculturas las composiciones de Durero. La contribución de Alonso de Mena con sus esculturas de *Cristo muerto*, presentan consonancia con los planteamientos de los hermanos García, Martínez Montañés y Mesa, lo que nos da lugar a pensar que la raíz estética y fuente creativa de estos escultores provienen de las estampas de Durero⁸⁸.

Entre sus obras podemos destacar las realizadas para la Capilla Real de Granada, a modo de retablos relicarios, los retratos de los reyes Isabel y Fernando, Juana la Loca y Felipe el Hermoso, Carlos V y su esposa y Felipe IV e Isabel de Borbón, todos ellos en el año 1632.

⁸³ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Un contemporáneo de Montañés. El escultor Alonso de Mena y Escalante*. Sevilla, 1952, p.16.

⁸⁴ *Ibidem*, pp.15, 23.

⁸⁵ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...*, op. cit., pp. 29, 30.

⁸⁶ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *El Barroco Granadino*. Granada, 1987, op. cit., p.70.

⁸⁷ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., pp. 30-32.

⁸⁸ GARCÍA LUQUE, Manuel; GILA MEDINA, Lázaro: “El crucificado en la escultura granadina: del gótico al barroco”, en GILA MEDINA, Lázaro, (coord.), *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna*. Granada, 2015, pp. 68-69.

El escultor barroco español Alonso de Mena y Escalante murió en Granada, en 1646, año en que su hijo Pedro de Mena y Medrano se hizo cargo de su taller⁸⁹.

Durante el comienzo de la segunda etapa de la escuela Granadina, nos encontramos además con el artista Alonso Argüello (1600-1664)⁹⁰, Emilio Orozco Díaz nos comenta que la primera persona que hace alusión a Alonso Argüello fue el artista Palomino, aunque este lo denominó Andrés⁹¹. Sin embargo, posteriormente Antonio Gallego y Burín⁹² lo llamará Francisco Alonso Argüello.

Gracias al expediente matrimonial de su segundo enlace, que aconteció el 16 de marzo de 1646 en la iglesia de San José, podemos afirmar la fecha y lugar de nacimiento de Alonso Argüello, pues figura en dicho documento que el día 14 de marzo de 1646 declara Argüello, ante el provisor del arzobispado, haber nacido en la villa de Tembleque de la Mancha, municipio de Toledo, vecindado en la ciudad de Granada desde hacía treinta años y establecido en la parroquia de San José desde hacía quince años. Además nos facilita su edad puesto que manifiesta tener cuarenta y seis años. Por dicho motivo, sabemos que nació en el año 1600⁹³.

Francisco Alonso Argüello contrajo matrimonio en dos ocasiones. La primera esposa se apellidaba Enríquez, falleció el 8 de Junio de 1642 y fue enterrada en la parroquia de San José de Granada. De su segunda esposa conocemos su nombre y apellido, doña Mariana de Sotomayor, que era viuda y que tenía treinta y seis años cuando adquirió nuevas nupcias con Argüello.

En cuanto a la vida profesional del artista, queremos recalcar que cuando Argüello llegó a Granada, en torno a 1616, entró a formar parte del entonces taller más notable de la ciudad, el del artista Pedro de Raxis.

Según Emilio Orozco, la actividad pictórica de Alonso Argüello comenzaría hacia 1631, influenciando durante un periodo aproximado de veinte años con su creatividad artística a pintores coetáneos de la Escuela Granadina, antes de la llegada de Alonso Cano en 1652. También menciona Orozco, que posteriormente a esta fecha, fue inevitable la

⁸⁹ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., pp. 30-32.

⁹⁰ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Sobre Francisco Alonso Argüello..." op. cit., p.168.

⁹¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: *El Museo pictórico y...* op. cit., p.140;
OROZCO DÍAZ, Emilio: "Sobre Francisco Alonso Argüello..." op. cit., p.168.

⁹² GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada. Guía Artística e Histórica...* op. cit., p.243.

⁹³ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Sobre Francisco Alonso Argüello..." op. cit., p.168.

transcendencia de Alonso Cano en obras del catálogo del artista que formaron parte de su última etapa.

En torno a la actividad artística de Argüello, debido a su formación en el taller de Raxis - pintor con una vasta fama, en relación a su habilidad para pintar tanto en tablas como en lienzos, así como en su consabido arte para policromar y dorar esculturas, mencionado hasta por el célebre Pacheco en su libro *El arte de la pintura*, y denominado por este como “Padre de la estofa” -. Argüello recibió dichas habilidades técnicas, además de un amplio conocimiento sobre el arte de retratar⁹⁴.

Como obras relevantes de Francisco Alonso Argüello podemos citar dos grandes lienzos fechados en 1649, que representan los retratos de los Reyes Católicos y que, según José Manuel Gómez-Moreno, se encuentran ubicados en los arcos laterales de la Capilla de Nuestra Señora de la Antigua en la Catedral de Granada⁹⁵. Emilio Orozco atribuye a Argüello la obra *La Adoración de los Reyes Magos*, ubicada en el Museo de Bellas Artes de Granada. Sin embargo, para el resto de los investigadores y especialistas en la materia es considerada obra de dudosa atribución.

Según Emilio Orozco Díaz Francisco Alonso Argüello se encuentra representado a la derecha de este lienzo, sujetando un caballo blanco, con la mirada fija frontal hacia el espectador. Esta manera de firmar la obra mediante la imagen de su propio retrato en el lienzo fue empleado por su discípulo Juan de Sevilla en diferentes obras como *La Adoración de los pastores* ubicada en la Curia del Palacio Arzobispal de Granada y en el lienzo de *La cena de Emaús* del Hospital de la Caridad y Refugio de Granada.

Según Gómez-Moreno, la obra de Francisco Alonso Argüello que recoge el retrato de San Francisco de Paula de 1639 se halla actualmente en paradero desconocido. Argüello muestra su personalidad en la decoración detallista de la indumentaria de los Reyes Magos, manifestando la influencia flamenca recibida mediante el uso de estampas, la aglutinación de figuras en sus lienzos, así como en la repetición de niños sonrientes y en la utilización de animales; esto último se aprecia en *La Adoración de los Reyes Magos*, obra en la que se puede contemplar un perro, situado a la derecha de la Virgen y el Niño Jesús.

⁹⁴ PACHECO, Francisco: “Arte de la Pintura, su antigüedad... op. cit., p.360.

⁹⁵ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada...*, op. cit., pp.272-273.

En la época barroca, señala Emilio Orozco, nos encontramos algunos pintores de segundo y tercer orden, que darán lugar a abundantes obras de carácter público, posibilitando así a todas las clases sociales un acceso más amplio a la historia, iconografías, simbologías y alegorías⁹⁶. Podemos contemplar, por tanto, una producción de arte efímero propio de la mentalidad del siglo XVII. Estos pintores participan activamente en la formación de numerosos artistas de menor trascendencia o, por el contrario, de gran relevancia. Francisco Alonso Argüello es reseñable por haber sido el primer maestro de Juan de Sevilla y la persona que le enseñara las nociones elementales sobre la pintura.

Según María Encarnación Cambil Hernández, los precursores del taller de Cieza fueron los artistas Juan Leandro de la Fuente y Alonso Argüello, pudiendo este último ser discípulo del primero⁹⁷.

Tras la muerte de Pedro de Raxis, en 1626, el taller de dicho artista dejó poco a poco de formar parte ventajosa dentro de la Escuela Granadina para ceder su posición a favor del taller de Cieza.

Hacia la mitad del siglo XVII Argüello trabajó en la escuela granadina⁹⁸. Será Manuel Gómez-Moreno quien nos proporcione la fecha exacta de la muerte de Alonso Argüello, a través de su partida de defunción, acontecida el 30 de Mayo de 1664. Francisco Alonso Argüello fue enterrado en la mencionada iglesia de San José⁹⁹.

Ana María Castañeda Becerra¹⁰⁰ comenta que actualmente no tenemos conocimiento de quién llevó a cabo la etapa de primera formación de Cieza, pero plantea la posibilidad de que fuese guiado por Juan Leandro de la Fuente (fl.1630-1640).

Hacia 1627 constaban oficialmente en Granada veintidós maestros pintores que aparecían trabajando de manera conjunta en gremios¹⁰¹. Juan Leandro de la Fuente figura

⁹⁶ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Sobre Francisco Alonso Argüello...op. cit., pp.166, 174, 175.

⁹⁷ CAZORLA GARCÍA, Cristina: "La vida de la virgen... op. cit., p.218; CAMBIL HERNÁNDEZ, María Encarnación: "Aproximación a la personalidad artística de Esteban Y Jerónimo de Rueda", en *Actas del Symposium Internacional: Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, p. 456; OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda V.: "El esplendor arquitectónico de la Granada del Barroco", en MORALES, Alfredo J. (coord.), *Antigüedad y Excelencias*. Sevilla, 2007, p.59.

⁹⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio: "*Pedro Atanasio... op. cit.*, p.8.

⁹⁹ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada*. T. I. Granada. 1994, pp.272-273.

¹⁰⁰ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: *Los Cieza, una familia de pintores del barroco granadino: Juan, José y Vicente*. Granada, 2000, p.23.

¹⁰¹ LAFUENTE FERRARI, Enrique: "Borrascas de la pintura y triunfo de su excelencia", *Archivo Español de Arte*, 62, 1944, pp.84-87.

en dicha fecha como pintor relevante de gran valentía técnica y brillante gama cromática¹⁰². Dicho pintor es reconocido por Gómez-Moreno como artista de gran valía, debiendo, según este, pertenecer a la familia de los pintores apellidada “De la Fuente”. Estos artistas trabajaban en torno a 1624 realizando restauraciones en lugares notables, como la Alhambra¹⁰³. Ceán Bermúdez conoce de este pintor que tuvo gran reconocimiento desde 1630 hasta 1640, época en la que están datadas, según él, sus lienzos. A través de ellos conocemos su estilo y personalidad artística, que había nacido en Granada y que, perteneciendo al periodo del Barroco Español, se encuadra en la transición del manierismo al naturalismo. En sus obras manifiesta influencias cromáticas venecianas y se nos revela como un gran paisajista. Comenta Ceán Bermúdez que era buen pintor de paisajes y de cabañas, que conseguía, con gran fuerza de tintes flamencos, la descripción naturalista de los animales. Y que dicho artista tuvo reminiscencia del taller de los Bassanos, pintores manieristas italianos. Quizás el colorido brillante de su paleta cromática pudiese derivar de la influencia que los Bassanos obtuvieron de Tintoretto. Resalta que Juan Leandro de la Fuente se muestra como un gran retratista y ávido en la utilización del claro oscuro¹⁰⁴.

En la actualidad es un pintor poco conocido, pero del que se sabe que realizó un *Apostolado* que se conserva en el museo de Granada. El profesor Emilio Orozco comenta la importancia de este artista, que pudo suponer una influencia decisiva en la evolución de la Escuela Pictórica Granadina¹⁰⁵. Del pintor cita también Alfonso E. Pérez Sánchez¹⁰⁶ que pudo mantener influencias de Pedro de Orrente y por ello sus rastros flamencos quizás pudiera haberlos conocido, como norma usual en la época, a través de estampas. Prueba de lo dicho es una de las obras que cita, la *Historia de Jacob* (1634), existente en la colección Gerlero, donde se constata su dependencia del estilo de Orrente. Navarrete Prieto confirma este influjo de modelos flamencos en la obra la *Inmaculada Concepción con el Niño* del Museo de Bellas Artes de Granada, actualmente atribuida, que mantiene una composición de Rubens a través de un grabado Schelte à Bolswert¹⁰⁷.

¹⁰² CLAVIJO GARCÍA, Agustín: “Un pintor al servicio de la Orden de los Capuchinos: Juan Ramírez de la Fuente”, *Baética*, 8, 1985, p. 12.

¹⁰³ GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel: *Obra dispersa e inédita*. Granada, 2004, p.32.

¹⁰⁴ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. Segundo. D. = J. Madrid, 1800, pp. 144, 145.

¹⁰⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio: “*Pedro Atanasio...op. cit.*”, p.7.

¹⁰⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 1992, p. 171.

¹⁰⁷ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes... op. cit.*, p.385.

Durante su actividad pictórica en la ciudad de Granada estuvo trabajando para los Mínimos, concretamente en la capilla del primer sepulcro de san Juan de Dios. La iconografía nos muestra a un santo arrodillado adorando al Niño Jesús, representado con un fondo de gloria celestial con ángeles y niños sobre un monte, sobre el cual domina Dios Padre. Conforman el primer término unos jóvenes que custodian a san Juan de Dios¹⁰⁸.

También realizó diversas obras para los conventos granadinos de Agustinos Calzados y para las monjas Agustinas Recoletas del convento de Santo Tomás de Villanueva y Corpus Christi¹³⁷. Gallego Burín fue quien en torno a los años sesenta atribuyó de forma errónea una de las obras de Juan de Sevilla a Juan Leandro de la Fuente, concretamente un *Crucificado Expirante del convento de Santo Tomás de Villanueva de Granada*. La restauración posterior, llevada a cabo por Amelia Cruz Guzmán e Inés Osuna Cerdá, permitió el descubrimiento de la firma de Juan de Sevilla. Calvo Castellón, en consecuencia, le adjudicó a Juan de Sevilla la autoría del lienzo como obra de plenitud perteneciente al último periodo artístico, entre 1685 y 1695. Esta obra sostendría idéntica cronología, según este profesor, con el gran lienzo *el Triunfo de la Eucaristía adorada por la Virgen, Santo Tomás de Villanueva y San Agustín* y se encuentra actualmente en la iglesia conventual del Santísimo Corpus Christi, parroquia de Santa María Magdalena¹⁰⁹.

Actualmente, también se consideran obras atribuidas a Juan Leandro de la Fuente las realizadas para la parroquia de las Angustias, en concreto unos cuadros que representan iconográficamente los misterios de la Pasión de Cristo, cuyas medidas aproximadas, dos varas y media castellanas de ancho, equivalen a unos dos metros, y la efectuada para los Capuchinos de Granada, que se encuentra ubicada en el testero de la escalera principal del convento, en la que se muestra escenificados a la *Virgen entregando su Niño a San Félix de Cantalicio*, firmada y datada en el año 1638¹¹⁰.

Quizás pudiera tener una relación iconográfica la obra *Pentecostés* del año 1639 localizada en el Ayuntamiento de Granada, inspirada también en modelos flamencos, con los lienzos pasionistas que hemos citado de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias.

¹⁰⁸ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “Diccionario histórico... op. cit., pp. 144 y 145.

¹⁰⁹ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “Un “Crucificado” de Juan de Sevilla en el Convento Albaicinerero de las Tomasas”, en *Cuadernos de Arte*, núm. 25. Granada. 1994, pp.188 y 190.

¹¹⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “Diccionario histórico... op. cit., pp. 144 y 145.

Para los Agustinos Calzados del convento de San Felipe El Real de Madrid, concretamente ubicado en el techo de la celda del padre Flórez, figura un cuadro realizado al óleo, que también se presenta firmado por Juan Leandro de la Fuente, en el año 1638, y que, como es habitual en él, muestra a la Caridad a escala natural sosteniendo en la mano una taza con un corazón ardiendo. Ceán Bermúdez comenta además que el artista hace uso de un buen dibujo y de un agradable colorido y, por dicho motivo, resalta una vez más las dotes artísticas del pintor.

La valía de Juan Leandro de la Fuente, según Ceán Bermúdez, se refuerza por las noticias de la actividad de este en la ciudad de Sevilla, marco geográfico de reconocido mérito en la época debido a su auge comercial, a su alto nivel económico y por ende a la confluencia de pintores y escultores venidos de tierras europeas. Como venimos contando, para la parroquia de San Lorenzo de Sevilla realizó la *Adoración de los pastores*, que pasó por grandes avatares, puesto que en 1810 fue incautada por los franceses y trasladada a los salones del Alcázar de Sevilla, donde, como sabemos, era almacenado gran parte del patrimonio artístico sevillano. Sea como fuere, retornó a dicha iglesia en 1844.

En este cuadro, figuran a escala natural sus personajes y aparece firmado y localizado en la ciudad de Granada en torno al año 1639. En la actualidad se encuentra ubicado en la sacristía de la parroquia sevillana de San Lorenzo¹¹¹.

Por último nos gustaría sumar a la información ya citada sobre el pintor Juan Leandro de la Fuente tres lienzos pertenecientes a colecciones privadas y cuyo paradero se desconoce. En primer lugar, la obra *Jacob y los rebaños de Labán o Llegada de Jacob con Labán y sus hijas Lea y Raquel (capítulo génesis. 29)*, óleo sobre tela, cuyas dimensiones son 147 x 202,5 cm, firmado en el borde izquierdo del lienzo y fechado en torno al año 1634, subastada en Viena en el año 2012 por la empresa im Kinsky Kunst Auktionen por un valor de 30.000€, y en segundo lugar, el cuadro *Jacob y Labán*, cuyo parecido estilístico a la anterior podría determinar la pertenencia a una serie, aunque esta última fue subastada un año después en la misma ciudad. Y en tercer lugar la obra *Cristo*

¹¹¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico...* op. cit., pp. 144 y 145; GONZÁLEZ RAMÍREZ, María Isabel: “*El trazado geométrico en la...*” op. cit., p. 259; GONZÁLEZ CAVERO, Ignacio: “La sala de la Justicia en el Alcázar de Sevilla. Un ámbito islámico y su transformación bajo dominio cristiano”, en *Goya*, 337, 2011, pp. 279-293.

después de la flagelación, óleo sobre tela de 121x 163 cm, muestra en su iconografía un sentimiento pietista basado en el nuevo testamento.

En el lienzo se narra el momento en que Cristo se encuentra arrodillado en el suelo después de haber sido atormentado y escupido por los soldados romanos, e intenta recoger sus vestiduras, ya que ha sido despojado de ellas. Esta escena es mostrada por el artista con gran intensidad dramática, de la que el autor hace gala mediante un dominio técnico de la luz con la utilización de potentes claros oscuros.

Enrique Fernández Pérez atribuye esta obra al artista Juan Leandro de la Fuente, y ha sido relacionada con una obra de Murillo de idéntica temática ubicada en Champaign, Illinois, Kranner Art Museum. Es rasgo reseñable la sabia utilización cromática que, con correcta luminosidad, favorece la composición y profundidad dramática de la escena. Dicha obra ha sido subastada en Venecia en el año 2006 por la empresa San Marco¹¹².

Durante el siglo XVII los talleres constituyeron un lugar de formación y especialización de los diferentes gremios artísticos, tanto arquitectónicos como pictóricos y escultóricos. En ellos se incluyeron la creación y los procesos de dorado, estofado y policromado¹¹³.

Miguel Jerónimo de Cieza figuró en la transición de la primera a la segunda etapa de la Escuela Granadina como el más destacado maestro de taller, antes de la llegada de Alonso Cano, siendo partícipe del paso del primer barroco local, inmune al naturalismo, a la introducción de los modelos idealizados de Alonso Cano, es decir, manifestándose como uno de los pintores más relevantes de esta escuela durante el período comprendido entre 1630 hasta 1652 y que posteriormente, bajo la influencia canesca, verá continuada su faceta artística hasta 1685¹¹⁴.

¹¹² http://www.arcadja.com/auctions/it/de_la_fuente_juan_leandro/prezzi-opere/320711/. (Consultado el 1-12-2014).

¹¹³ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: *Los Cieza, una familia de...*, op. cit., p.23.

¹¹⁴ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: "Un lienzo inédito de Miguel Jerónimo de Cieza", *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, núm. 25, 1994, p.183.

3.4.- PRIMER NATURALISMO DE LA ESCUELA GRANADINA, ARTISTAS GRANADINOS DE LA MITAD DEL SIGLO XVII.

La segunda etapa de la Escuela Granadina se vio consolidada con los pintores Alonso Cano (1601-1667), Esteban de Rueda Rico (1609-1687), Miguel Jerónimo de Cieza (1611-1685), Ambrosio Martínez Bustos (1614-1672) y Pedro de Moya (1619-1674).

A través de las obras pintadas por Miguel Jerónimo de Cieza, entre 1638 y 1639, asevera la investigadora Castañeda Becerra que ya poseía un estilo desarrollado. Y se reafirma en su postura, añadiendo que Miguel Jerónimo de Cieza poseyó taller en Granada a fecha del año 1635. Miguel Jerónimo de Cieza fue el pintor que contribuyó a la relación de una serie de pintores secundarios de la escuela granadina, como Ambrosio Martínez Bustos, quien figura en su expediente matrimonial como discípulo de Miguel de Cieza, Juan Leandro de la Fuente, Martínez de Raya y Alonso Argüello¹¹⁵. Además, la profesora Castañeda Becerra y el profesor Emilio Orozco¹¹⁶ mencionan sobre Francisco Alonso Argüello, maestro de Juan de Sevilla¹¹⁷, que este era un poco más joven que Miguel Jerónimo de Cieza, con quien estuvo vinculado en su taller y fue testigo de bautismo de su hijo Vicente.

Según Castañeda Becerra, además de al citado pintor Bustos, el artista Esteban de Rueda Rico¹¹⁸ también pudo estar vinculado, a finales del siglo XVII, al taller de Miguel Jerónimo de Cieza. Gómez Román comenta que en torno al año 1670 todavía no existían discrepancias entre los pintores Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra y que ambos admiraban al artista Miguel Jerónimo de Cieza¹¹⁹.

Miguel Jerónimo de Cieza llevará a cabo además la transmisión de una evolución estilística en la escuela pictórica granadina en torno a 1630, que desembocará en el influjo canesco sobre los mencionados pintores. Como hecho reseñable, comentar que estos

¹¹⁵ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: *Los Cieza, una familia de...* op. cit., p.23.

¹¹⁶ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Sobre Francisco Alonso Argüello..." op. cit., p.170.

¹¹⁷ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: "Aproximación al retrato en la pintura granadina del barroco", en *Actas del Symposium Internacional: Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, p.474.

¹¹⁸ CAMBIL HERNÁNDEZ, María Encarnación: "Aproximación a la personalidad de Esteban..." op. cit., p.456.; OROZCO DÍAZ, Emilio: "Sobre Francisco Alonso Argüello..." op. cit., p.170.

¹¹⁹ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: "La pintura barroca granadina..." op. cit., p.48.

pintores de la escuela granadina colaboraron durante dichas fechas en encargos festivos para acometer la celebración del Corpus Christi¹²⁰.

Sobre el catálogo de obras de dicho artista, cita Ana María Castañeda Becerra que apenas existe constancia de una docena de lienzos firmados o atribuidos a este¹²¹, de los cuales solo aparecen cuatro lienzos fechados. En primer lugar, la obra de 1658 *El Papa Nicolás V visita el cuerpo de San Francisco*, ubicado en el museo de Bellas Artes de Granada. En 1668 *La Piedad* ubicada en la iglesia de San Pedro y San Pablo de Granada. En tercer lugar, un año después, *La Presentación de Jesús al pueblo*, que se encuentra en la basílica de las Angustias de Granada. Y por último, una obra atribuida a Miguel Jerónimo de Cieza en el año 1994, fechada y firmada en 1666, que se encontraba en una colección particular de Almería, con unas medidas aproximadas de 1,70 x 1,10 cm, y que representa iconográficamente un *San Francisco de Borja*¹²³.

La profesora Castañeda Becerra expone sobre dicho cuadro que es rasgo reseñable la calidad pictórica de este, y recalca que la temática no era propia de los pintores locales de la Escuela Granadina. Sin embargo, conocemos otra obra homónima que hiciera Alonso Cano en 1624 durante su etapa en la escuela sevillana, actualmente ubicada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente de la capilla del Noviciado de la Compañía de Jesús. Esta obra constituye un modelo iconográfico con tipología de volumetría escultórica que se ve reforzada por el uso dramático del claroscuro, potenciando esta técnica lumínica la expresividad en la pintura¹²².

Dicho lienzo pasa por ser una prueba, más que incuestionable, de cómo Alonso Cano influyó en el quehacer artístico de Juan de Sevilla¹²³, quien trabajó en la compañía de San Pablo de Granada en 1671 realizando un San Francisco de Borja para conmemorar la fiesta de canonización de dicho santo¹²⁴.

¹²⁰ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: Los Cieza, una familia de..., op. cit., p.23.

¹²¹ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: "Un lienzo inédito de Miguel Jerónimo...op. cit., p.183.

¹²² Museo de Bellas Artes de Sevilla, inv. núm. CE0087P. <http://ceres.mcu.es> (Consultado el 2-12-2014).

¹²³ LEAL PEDREÑO, Ana María y MORAL PÉREZ, Silvia María: "Aportación Documental y un... op. cit., p. 306; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: "La Inmaculada de Juan de Sevilla, de la Universidad de Granada", en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, p. 309.

¹²⁴ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: "Un lienzo inédito de Miguel Jerónimo...op. cit., pp.185, 186; REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis: "Juan de Sevilla. San francisco de Borja, c.1671", en *MORALES, Alfredo J. (coord.), Antigüedad y Excelencias*. Sevilla, 2007, p. 250.

En relación a las obras de Juan de Sevilla y de Bocanegra previas al año 1667 habría que reseñar, según palabras de José Álvarez Lopera¹²⁵, que no existen lienzos con las influencias de Alonso Cano, sino más bien de Pedro de Moya, Miguel Jerónimo de Cieza y Ambrosio Martínez de Bustos.

Dentro del estilo de Miguel de Cieza, el profesor Emilio Orozco comenta que su pintura refleja notas agradables en cuanto a iconografía, pero es parca en expresividad y presenta facturas débiles en sus dibujos. No solo este realizó dichos descuidos, sino que también hace mención a los miembros de su taller, Ambrosio Martínez de Bustos, Felipe Gómez de Valencia, Esteban de Rueda Rico, Bocanegra y a sus hijos Juan, Vicente y José¹²⁶.

Según la profesora Gómez Román, Esteban de Rueda Rico pudo nacer en el año 1609, aunque se desconoce la procedencia de este. La autora señala que el pintor se encontraba en un estado de plenitud artística con anterioridad a 1650. La vinculación entre el taller de los Cieza y dicho artista se verá reforzada a través de los lazos familiares contraídos por Gregorio de Rueda, primer hijo de Esteban de Rueda Rico, y Juana de Haro, hija de Ana de Cieza.

Esteban de Rueda Rico poseía influencias tenebristas y flamencas, y mantenía notables diferencias con respecto a sus coetáneos artistas granadinos. Según nos comenta dicha investigadora, este utiliza notables influencias caravaggescas en sus pinturas, procedentes del pintor Gérard Seghers¹²⁷.

Esteban de Rueda Rico realizó además *La negación de San Pedro*, como citase María de la Encarnación Cambil en el Symposium Internacional *Alonso Cano y su época*. Dicho lienzo, cuya influencia flamenca es muy acusada, fue sacado de un grabado flamenco de juego de naipes y actualmente se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Granada¹²⁸. Esta obra fue realizada en 1673 según un lienzo de idéntica temática de Gérard Seghers (1591-1651) del North Museum of Art Releigh difundido mediante estampa por Schelte Adams Bolswert¹²⁹.

¹²⁵ ÁLVAREZ LOPERA, José: “Cano en Granada. Certezas e incertidumbres”, en *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de oro español*. Madrid, 2002, p.103.

¹²⁶ OROZCO DÍAZ, Emilio: “*Pedro Atanasio...op. cit.*”, p. 8.

¹²⁷ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit.”, pp.42-46.

¹²⁸ CAMBIL HERNÁNDEZ, María Encarnación: “Aproximación a la personalidad de Esteban... op. cit.”, pp. 459-460.

¹²⁹ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina..., op. cit.”, p.46.

En Granada se desarrollará a lo largo del siglo XVII el impulso para promover en el pueblo el culto hacia la divina Concepción de María, que ya se venía conmemorando cada ocho de diciembre como culminación de la festividad del Corpus Christi. Las artes plásticas mostraron las primeras iconografías concepcionistas, enlazando la devoción del culto a las reliquias y la devoción al culto de María. Este modo iconográfico fue realizado a partir de encargos de órdenes religiosas, en su mayoría pertenecientes a la orden franciscana y jesuítica.

Uno de los pintores que utilizó como única temática y que fomentó además esta tipología iconográfica fue Ambrosio Martínez de Bustos (1614-1672). Dicho pintor, a mediados del siglo XVII, gozó de gran reconocimiento social, de manera conjunta con Pedro Atanasio de Bocanegra, llegando a ser comparado con Cano, según el profesor José Manuel Rodríguez Domingo¹³⁰.

En 1661 Bustos realizó unos lienzos con motivo de la celebración del Corpus Christi en la ciudad de Granada para la decoración de los altares de la plaza Bibarrambla, de manera conjunta con los pintores Cieza y Bocanegra. Por la destreza técnica de Martínez de Bustos fue calificado en su época como el segundo Cano¹³¹. Palomino consideró a este pintor como muy merecedor de gran crédito. Sin embargo, no opinaba de la misma manera Ceán Bermúdez, quien decía que no poseía gran dominio técnico ni un correcto dibujo. En posteriores investigaciones se ha venido demostrando que, dentro de sus estilemas, se manifiesta como correcto dibujante y muy equilibrado en sus composiciones¹³².

El pintor Ambrosio Martínez de Bustos estuvo trabajando en el taller de Bartolomé de Raxis y, como era propio de muchos artistas de la época, eligió para sus modelos iconográficos a miembros de su propia familia. De entre ellos, conocemos que su tercera esposa era a su vez sobrina de Bartolomé de Raxis y un más que posible patrón para sus Inmaculadas. El antecedente pictórico de sus tipos iconográficos serán los utilizados por Pedro de Raxis y Sánchez Cotán, sobre todo en relación a los tipos compositivos de la

¹³⁰ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: "El tema inmaculista en Ambrosio Martínez de Bustos y Antonio Palomino: Obras inéditas en Guadix", en *Boletín del Centro de Estudios Pedro Suárez*, núm. 20, 2007, p. 114.

¹³¹ DE LA VELLA, I. "Ivan: Carta en respuesta de otra de don Bartolome de Vitoria, en que me pide le haga relacion de la Fiesta que esta muy Noble, y Nombrada ciudad de Granada celebros al Santissimo Sacramento, en este año de 1661..." en el Repositorio Institucional de la Universidad de Granada, Fondo Antiguo, <http://digibug.ugr.es/handle/10481/19251> (Consultado el 3-1-2015).

¹³² RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: "El tema inmaculista en Ambrosio..." op. cit., p. 120.

simbología de las letanías¹³³. De manera conjunta con Miguel Jerónimo de Cieza siempre trabajó Martínez de Bustos, cuya especialidad temática fue precisamente la representación inmaculista de María, llegando a ser un buenísimo pintor de Purísimas. De dicha temática se conservan varios lienzos distribuidos en las iglesias de San Andrés, San Cecilio y Santa Escolástica, en el Museo de Bellas Artes de Granada y en la Casa de los Tiros de Granada. Además, cultivó la poesía, escribiendo únicamente para sus versos esta temática, según indicó Palomino¹³⁴.

Con fecha de 1645 sabemos que Martínez de Bustos todavía continuaba realizando iconografías anteriores al estilo de Alonso Cano, puesto que en sus

Inmaculadas observamos formas que se muestran ensanchadas en su base. Martínez de Bustos llevaba implícita la temática inmaculista, promovida por el dogma de la Concepción de María, que verá marcado su rigor iconográfico en la persona de Francisco Pacheco, quien figuró como veedor de pintura para la Santa Inquisición. Bustos compone, en cuanto a volumen de masa figurativa, de manera equilibrada, pero el resultado general de sus obras comprende una disposición demasiado aglutinada y recargada.

En 1655 Bustos formuló un cambio en su estilo que llevó implícito un mayor movimiento de formas, con mayor galanura en su tipología y cromatismo, todo ello debido al nuevo lenguaje formal escultórico que Alonso Cano va a instaurar en la escuela granadina, con su pequeña Inmaculada del facistol para la Catedral de Granada. Por tanto, el artista cambio los esquemas manieristas por una reformulación total de uso figurativo, propio del natural.

José Manuel Rodríguez Domingo realiza una apreciación sobre el estilo de Martínez de Bustos en sus Inmaculadas del monasterio de San Jerónimo, así como en la Iglesia de San Matías, citadas como obras de plenitud del artista. Menciona que los modelos iconográficos de sus lienzos muestran una morfología tipológica muy distante de los modos canescos. En ellos consigue una creatividad que manifiesta un estilo propio y definidor del pintor. Además, su paleta cromática se encuentra del todo evolucionada y posee la habilidad técnica de representar de una forma muy dinámica las posturas de la Virgen y de los ángeles, aunque con giros no muy bien resueltos, que no desarrollan completamente la composición.

¹³³ *Ibidem*, p. 116.

¹³⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...op. cit.*”, p.565.

Así pues, en su etapa final, el artista Ambrosio Martínez de Bustos pasó de un estilo manierista, procedente de Pedro de Raxis y de Sánchez Cotán, a una barroquización de sus formas. En este último periodo se verá influenciado compositivamente por las obras que Alonso Cano realizó para la capilla Mayor de la Catedral de Granada. Prueba de ello es la creación de figuras monumentales que mostraba como personajes principales en la escena. No obstante, no desarrolla una correcta habilidad técnica en la representación de los movimientos de sus figuras, puesto que sus escorzos son inestables y bruscos¹³⁵. Cabría mencionar también su *Inmaculada* del convento de Santo Tomás de Villanueva, en la cual presenta similitudes iconográficas y estilísticas con el Racionero¹³⁶.

Otro artista clave en la producción pictórica de la segunda etapa de la escuela granadina va a ser el pintor Pedro de Moya Crespo y Agüero¹³⁷.

La profesora Ana María Gómez Román¹³⁸ indica que Pedro de Moya nació en Sevilla en 1619, según constancia documental de la partida de defunción de la Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena de Granada.

En un documento procedente del Archivo Histórico del Arzobispado de Granada, realizado para la Beatificación de los santos Trinitarios san Juan de Mata y san Félix de Valois en torno al año 1660, encontramos información relevante en cuanto a unas obras del convento de los Trinitarios Calzados y del convento de los Trinitarios Descalzos, sobre las cuales testificaron algunos de los pintores más destacados del momento, pertenecientes a la escuela Granadina.

De entre estos resaltamos a Pedro de Raxis, Manuel de Rueda, Ambrosio Martínez y Pedro de Moya, que atestiguaron sobre la autoría de ellas, así como sobre la iconografía que mostraban. Además, en dicho documento se cita la edad muy aproximada que debía tener el pintor Pedro de Moya, por la cual Córdoba Salmerón situó la fecha de nacimiento en torno al año 1618. Pedro de Moya, según dice el documento anteriormente citado, realizó además un lienzo por petición de Fray Diego Tirado, "*San Juan de Mata*

¹³⁵ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: "El tema inmaculista en Ambrosio... op. cit., p. 120.

¹³⁶ CALVO CASTELLÓN, Antonio: "Las pinturas de la Virgen Inmaculada y vida de Cristo", en MARTÍNEZ MEDINA, Francisco J., (coord.), *Granada tolle, lege "Granada toma y lee"*. Granada, 2009, p. 223.

¹³⁷ CALVO CASTELLÓN, Antonio: "La pintura seiscentista granadina...op. cit., p.73.

¹³⁸ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: "La pintura barroca granadina... op. cit., p.41.

ordenándose sacerdote”, para el ciclo de la vida de San Juan de Mata del convento de los Trinitarios Descalzos.

El profesor Córdoba Salmerón nos informa también, gracias a este documento, de la existencia de otros pintores menos conocidos hasta ahora dentro de la escuela Granadina, como Francisco de las Peñas y Juan de Flores¹³⁹.

Según menciona Xavier Salas, Pedro de Moya realizó dos lienzos pertenecientes a la iglesia de los padres trinitarios descalzos, que presentan iconográficamente, el primero *el Nacimiento de Jesucristo* y el segundo la *Natividad de la Virgen*. Comenta que ambos se encuentran ubicados en las capillas colaterales a la capilla mayor y que de su estilo podemos conocer una gama cromática propia de la escuela de Van Dyck¹⁴⁰.

A través de un manuscrito del padre Domingo López, “Historia de la Provincia de Andalucía de la Santísima Trinidad Calzada”, perteneciente al Archivo de San Carlino de las Cuatro Fuentes, en Roma, conocemos la descripción de las obras de las capillas del convento Trinitario de la Santísima Trinidad de los Calzados. Pues bien, gracias a este manuscrito advertimos la importancia de un taller granadino de manos del padre de Pedro de Raxis, en 1646¹⁴¹, quien llevó a cabo durante sus primeros encargos artísticos, según relata su propio hijo, el lienzo al óleo “Glorioso Patriarca San Juan de Mata” para dicho convento¹⁴². En relación a este mencionado lienzo, Pedro de Moya nos informa además de que el padre de Pedro de Raxis pudo muy bien verse influenciado por el magnífico pintor Pedro Machuca, posible discípulo de Miguel Ángel,¹⁴³ que había trabajado para la capilla Real de Granada en 1520, quien vino a dicha ciudad por la intervención del maestro Cesaria, que a su vez trabajó para el emperador Carlos V¹⁴⁴.

En este mismo convento de los Trinitarios Calzados, dice Ceán Bermúdez que Pedro de Moya pintó para un ángulo del claustro *La vida del Patriarca*, pero actualmente esta obra se encuentra totalmente perdida.

¹³⁹ CORDOBA SALMERON, Miguel: “Los fundadores de la Orden de la Santísima Trinidad y la Escuela Granadina. Noticias inéditas”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 37, 2006, p. 396.

¹⁴⁰ SALAS, Xavier de: “Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez”, *Cuadernos de Arte y Literatura de la Universidad de Granada*, 1, 1967, p.180.

¹⁴¹ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina... op. cit., p.73.

¹⁴² CORDOBA SALMERON, Miguel: “Los fundadores de la Orden...op. cit., p. 398.

¹⁴³ MARÍAS, Fernando: *El largo siglo XVI: Los usos artísticos del renacimiento español*. Madrid, 1989, p.272.

¹⁴⁴ CORDOBA SALMERON, Miguel: “Los fundadores de la Orden...op. cit., p. 398.

Según menciona Xavier Salas,¹⁴⁵ se comenta que Moya debió de ser un excelente pintor y lo atestiguan obras como un *San Alipio* de la iglesia de los Agustinos Calzados, que ofrece gran naturalismo en su representación.

Otras obras a Moya atribuidas son *La Natividad*, que se muestra en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, o *La Inmaculada*, perteneciente a la colección López Cepero de Sevilla, así como una Epifanía, también en el Museo de Bellas Artes de Sevilla¹⁴⁶.

Por otro lado, otros lienzos atribuidos al artista, según L. Mayer, serían la *Virgen con Ángeles*, muy del estilo de Van Dyck, ubicado en el Rijksmuseum o Museo Nacional de Ámsterdam y, quizás con más rigor, un *Autorretrato* firmado que se encuentra en el museo de Burdeos.

En el palacio arzobispal de Granada, en una galería de retratos de los preladados, cita Mayer que existía de Moya el lienzo firmado *Obispo escolano*, que perteneció a un eclesiástico de San Cecilio y del que actualmente solo existe una copia en el Museo Arzobispal.

Entre los cuadros desaparecidos del artista, refiere Mayer¹⁴⁷ una Virgen del Carmen con una cronología de 1661 y otra desaparecida que contendría una temática alegórica.

El profesor Emilio Orozco¹⁴⁸ destacó, sin embargo, de entre las obras desaparecidas que estuvieron ubicadas originalmente en el retablo mayor de la iglesia del Salvador de Granada, una que asignó a Moya, *la Transfiguración del Señor*. Aunque esta última es atribuida por Benito Navarrete Prieto¹⁴⁹ a Juan de Sevilla. Además, nos comenta Navarrete que el tipo iconográfico en *la Transfiguración del Señor* deriva del Cristo de una estampa de Barocci. Emilio Orozco adjudicó también a Moya un San Miguel y una Imposición de la casulla a San Ildefonso, igualmente ubicadas en el citado retablo. Giménez Serrano difiere, sin embargo, sobre estas dos autorías, puesto que las confirma propias del maestro Alonso Cano, argumentando que son de dicho artista ya que la técnica utilizada, la iconografía monumentalista y el cromatismo son representativos de su estilo¹⁵⁰. Procedente del Museo de Bellas Artes de Granada figura un lienzo de Pedro

¹⁴⁵ SALAS, Xavier de: "Noticias de Granada reunidas por Ceán...op. cit., p.180.

¹⁴⁶ CALVO CASTELLÓN, Antonio: "La pintura seiscientista granadina... op. cit., p.75.

¹⁴⁷ MAYER, August L.: *Historia de la pintura española...* op. cit., p.394

¹⁴⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Tres obras probables de Pedro de Moya desaparecidas", en *Cuadernos de Arte*, Vol. II, fasc I, Granada, 1937, p.4.

¹⁴⁹ NAVARRETE PRIETO, Benito: "*La pintura andaluza del siglo XVII...* op. cit., pp.290-291.

¹⁵⁰ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Tres obras probables de Pedro... op. cit., p.4.

de Moya, *Visión de Santa María Magdalena de Pazzi*, en ocasiones denominado *Visión de Santa Teresa*¹⁵¹. De esta obra destaca Calvo Castellón su notable influencia flamenca¹⁵².

El investigador Calvo Castellón comenta también de Pedro de Moya que pintó para la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de la Encarnación de Granada un retrato del cardenal *Luis Manuel Fernández Portocarrero Bocanegra y Guzmán* y una *Aparición de la Virgen a San Julián*¹⁵³. En relación a esta última obra, comenta Xavier Salas que el pintor Pedro de Moya realizó en la capilla de Nuestra Señora de la Guía, de la Catedral de Granada, un lienzo de la Virgen con el Niño Jesús en brazos, ubicado encima del altar. Dicha representación de la Virgen, comenta el profesor, la muestra iconográficamente sentada sobre un grupo de angelillos. Sin embargo, añade, figura en primer término un santo arrodillado que parece haber salido de manos del propio Van Dyck¹⁵⁴.

La profesora Ana María Castañeda Becerra hace referencia a la fama del artista Pedro de Moya, que, según comenta, no se corresponde con las obras que de él conocemos actualmente, y sugiere la posibilidad de que la mayoría de sus lienzos de mayor envergadura no fueran realizados bajo encargo de sus conciudadanos. Pedro de Moya debió de poseer una habilidad técnica y gran calidad pictórica, puesto que es demandado por la Corte para realizar el cuadro del prelado Portocarrero, de quien tenemos constancia que fue una figura muy relevante en aquella época y que se encontraba ligado a la Corte. Por este motivo opina Castañeda que la obra pudo haber sido realizada en Madrid, ya que Portocarrero fue nombrado cardenal en el año 1669, un año antes de su partida a Roma. Además, considera que dicho lienzo eclesiástico muestra la denotada habilidad técnica que poseía Pedro de Moya, así como su extraordinario dominio para representar el ímpetu y la psicología del personaje, que se ve potenciada con la mirada que dirige hacia el espectador¹⁵⁵.

¹⁵¹ Museo de Bellas Artes de Granada, inv. núm. CE0226. <http://ceres.mcu.es> (Consultado el 16-2-2015).

¹⁵² CALVO CASTELLÓN, Antonio: "La pintura seiscentista granadina... op. cit., p.75.

¹⁵³ *Ibidem*. pp.73-75

¹⁵⁴ SALAS, Xavier de: "Noticias de Granada reunidas por Ceán...op. cit., p.180.

¹⁵⁵ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: "El Cardenal Portocarrero. Un retrato de Pedro de Moya", en *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 37, 2006, pp.410 y 411.

Consta documentalmente en el expediente matrimonial del pintor Juan de Bustamante con Gabriela Vargas en el archivo histórico diocesano de Granada del año 1671 que Pedro de Moya firmó siempre como Pedro de Moya y Gámez¹⁵⁶.

Sabemos, según informaciones de la profesora Gómez Román, que su padre fue Bernabé de Gámez y Moya y su madre María de Valencia, y que Pedro de Moya se casó con doña Ana María Noguera en junio de 1644. Un dato interesante en torno a la figura del artista Pedro de Moya es que fue sobrino de Pedro de Moya el Mayor, y era además primo de Catalina Beltrán, hija de Moya el Mayor, quien contrajo matrimonio con el también pintor Dionisio de Vargas. El pintor Dionisio de Vargas era a su vez hermano de las esposas de Juan de Sevilla y Juan de Bustamante. Moya fue testigo de pila del primero de los hijos de Dionisio de Vargas. La vinculación de artistas pintores y sus familias se siguieron manteniendo a través de generaciones. El enriquecimiento técnico entre los pintores de la época de diferentes familias fue pues en parte fruto de la costumbre de enlazar matrimonialmente a las familias de los artistas, transfiriéndose así los conocimientos recibidos de sus diversos profesores. Hecho curioso fue que a la muerte del tío de Pedro de Moya, Pedro de Moya el Mayor, dejase como albacea y heredero entre otros al también pintor Manuel de Rueda, quien participó, como anteriormente hemos mencionado, en la atestiguación sobre las obras del convento de los Trinitarios Calzados y del convento de los Trinitarios Descalzos, conjuntamente con Pedro de Moya¹⁵⁷.

Cita Mayer que Moya se formó con Juan del Castillo, profesor de Bartolomé Esteban Murillo. Según dicho investigador, Pedro de Moya pudo viajar a los Países Bajos, alistándose en las filas de la milicia de Flandes¹⁵⁸, en torno al año 1640.

Por su parte Pérez Sánchez también apunta la matización rubeniana que se inclina más hacia postulados derivados de una pintura veneciana, acusando un determinismo pictórico orientado más hacia composiciones muy dinámicas, con marcada teatralidad, bajo los escenarios lujosos del pintor veneciano Veronés. Así Pérez Sánchez nos descubre una mezcla entre la pintura flamenca y la técnica veneciana¹⁵⁹. Por estos motivos la

¹⁵⁶ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., pp.42 y 56.

¹⁵⁷ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p. 42.

¹⁵⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “El Museo pictórico y... op. cit., p.280; MAYER AUGUSTO, L.: *Dibujos originales de maestros españoles 150 [Texto impreso]: apuntes y estudios de artistas del siglo XVI hasta el siglo XIX*, 1920, p.393.

¹⁵⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: “*Pintura barroca en España...* op. cit., p.70.

pintura de la escuela granadina va a hacer gala de una pincelada suelta y deshecha, de influencia Tizianesca, con composiciones dinámicas y lujosas propias del Veronés.

Así, artistas como Juan de Sevilla o Pedro de Moya mostraron sus preferencias en la utilización de estampas flamencas, y a veces solamente hicieron uso de motivos parciales, como es el caso de Juan de Sevilla en la escuela granadina de pintura o de los geniales Zurbarán y Murillo en la escuela sevillana¹⁶⁰.

Palomino comenta, en referencia a Pedro de Moya, que este volvería a Sevilla, como lo ratificase Ceán Bermúdez, quien dice además que Moya, a la muerte de Van Dyck, en 1641, retornó a dicha ciudad. En Sevilla, según comenta Ceán Bermúdez, Pedro de Moya causó una gran admiración entre los pintores de la escuela sevillana, influyendo en su paleta y estilo flamenco.

Ceán Bermúdez pudo pensar también que el artista Pedro de Moya marcó el estilo de Murillo, con los conocimientos adquiridos de Rubens y Antón Van Dyck. Además, menciona que Moya tuvo como condiscípulos a Alonso Cano y a Murillo¹⁶¹. El profesor Enrique Valdivieso, al contrario de lo que opinan Palomino y otros investigadores, nos comenta, en relación a la influencia estilística que tuviera Pedro de Moya, que no hay pruebas para dilucidar que este artista mantuviera algún aprendizaje artístico de manos de los pintores flamencos anteriormente mencionados¹⁶². Según Mayer, durante la etapa de Moya en la capital hispalense pudiera haber adquirido dicho pintor conocimiento de las obras de artistas flamencos a través de estampas¹⁶³.

Moya tuvo taller con anterioridad al 1650, justamente en la calle de la Cárcel Real, casa 213, de la demarcación parroquial de El Sagrario de Granada¹⁶⁴. Posteriormente, su regreso a la capital granadina en el año 1656, según L. Mayer, propició quizás el interés del pintor Juan de Sevilla hacia el estilo de Van Dyck.

El profesor Emilio Orozco comenta además sobre la pintura de Pedro de Moya una visible influencia procedente de un ya dominante pintor de la escuela Granadina, el Racionero Alonso Cano¹⁶⁵. Un padrón municipal del año 1664 nos habla del oficio de

¹⁶⁰ *Ibidem*, p.71.

¹⁶¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “Diccionario histórico... op. cit., pp.206 y 208.

¹⁶² VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “El proceso de formación y aprendizaje”, *Murillo: Catálogo razonado de pinturas*. Madrid, 2010, p.26.

¹⁶³ MAYER, A. L.: “*Dibujos originales de...* op. cit., p.393.

¹⁶⁴ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p. 42.

¹⁶⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Tres obras probables de Pedro... op. cit., p.4.

pintor de Pedro de Moya y del posterior cambio de ubicación de su taller a la calle Lucena¹⁶⁶.

Pedro de Moya, segundo profesor de Juan de Sevilla, le enseñó a su discípulo el uso de modos compositivos y estilemas iconográficos propios y el empleo en sus obras de la policromía rubeniana¹⁶⁷. Según Gallego y Burín, Pedro de Moya difundió la técnica de Rubens en Granada, influyendo en Juan de Sevilla en su gama cromática, puesto que esta se vuelve más brillante, y lo introduce en la estética del pre rococó con el uso de colores suaves, claros y muy luminosos, entre los cuales resaltan el verde manzana, el azul cielo, el gris, el rosa pálido y el beis¹⁶⁸. Y fue en Granada, además, donde falleció Pedro de Moya el 15 de enero de 1674¹⁶⁹.

Como hemos referido anteriormente, en la pintura de Pedro de Moya existen características que nos permiten vislumbrar la influencia de Alonso Cano Almansa.

Alonso Cano Almansa (1601-1667) nació con un don para las artes, dio prueba de ello en la arquitectura, en la escultura y la pintura. El Racionero, durante su primera etapa artística, fue a Sevilla y aprendió de Pacheco y Montañés. De entre los pintores españoles contemporáneos, Cano inició su carrera con el tenebrismo, debido a las influencias manieristas recibidas en el taller de Pacheco. Durante su primera etapa profundizó en el estudio anatómico de las proporciones humanas, y se mostró muy cercano al Renacimiento, a las escuelas italianas, flamencas y españolas, de manera conjunta con Velázquez. Alonso Cano figura como principal impulsor de la Escuela Granadina en pintura, si bien es verdad que dicha escuela siguió unas pautas marcadas por el artista Francisco Pacheco, como se observa en las obras de Cano, en sus discípulos y en sus epígonos.

El Racionero continuó su aprendizaje escultórico con Martínez Montañés, según Ceán Bermúdez, aunque el mismo Ceán duda de si realmente se formó con Montañés o quizás desarrollara esa faceta creativa de manera autónoma estudiando las estatuas de bustos griegos que por aquellos entonces había en Sevilla, en el palacio de duque de Alcalá llamado casa de Pilatos¹⁷⁰. Logró gran movimiento y creatividad en el tratamiento

¹⁶⁶ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: "La pintura barroca granadina... op. cit., p. 42.

¹⁶⁷ CALVO CASTELLÓN, Antonio: "La pintura seiscentista granadina... op. cit., p. 73.

¹⁶⁸ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *El Barroco Granadino*. Granada, p.32.

¹⁶⁹ MAYER, A. L.: "*Dibujos originales de...* op. cit., p.393

¹⁷⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. Primero. A.B.C. Madrid, 1800, p.208.

de los pliegues de los ropajes de sus esculturas. Con ello además alcanzó mayor expresionismo, elegancia y equilibrio. Son características de sus Vírgenes los rostros con forma de óvalo, enormes ojos y una boca pequeña. Posteriormente se liberó de dicho estilo, a diferencia del resto de pintores coetáneos, que continuaron esa línea. Cano se manifiesta con su técnica como el más italiano de todos. Esta influencia es citada por Pérez Sánchez¹⁷¹ en relación a la obra *La Adoración de los pastores* de la National Gallery de Londres, procedente de la ciudad hispalense, colección del Conde del Águila¹⁷², que figura como obra de autoría anónima pero con recuerdos de Caravaggio y Ribera. Dicha obra causó un gran efecto en Sevilla en los jóvenes Velázquez y Cano durante la segunda década del siglo XVII.

Las cotas más altas de la pintura española del XVII provienen del pintor José de Ribera, quien representa temas religiosos del barroco italiano y flamenco, dando lugar a un nuevo estilo español, que busca lo escenográfico.

Debido a la cuantiosa cifra de obras de Ribera que llegaron a Sevilla desde Nápoles, el lienzo *La Adoración de los pastores*, anteriormente citado, ha sido objeto de diversas atribuciones, nombrando, de entre los posibles pintores asignados, a Diego Velázquez, Francisco de Zurbarán, Antonio del Castillo y Alonso Cano. Por tanto, la influencia de Ribera en los pintores sevillanos fue muy grande, y prueba de ello es el número ingente de copias de sus lienzos.

La tipología iconográfica de Ribera y su técnica lumínica influyó al luxemburgués Pablo Legot en su única obra firmada *San Jerónimo* de la Catedral de Sevilla. Otro artista bajo la influencia de Ribera fue Bartolomé Murillo, quien asimiló además modelos estilísticos procedentes de Flandes e Italia¹⁷³.

En la obra de Murillo *Moisés dando de beber al pueblo de Israel*, del hospital de la Santa Caridad de Sevilla, se vislumbra la influencia del pintor Gioacchino Assereto, suegro de José de Ribera.

Alonso Cano, en su etapa madrileña, aclaró su paleta y realizó bellas vírgenes, inspiradas en estampas de Durero, mostrando una iconografía rica, un modelado blando

¹⁷¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Zurbarán ante su Centenario (1598-1998)*. Valladolid, 1999, p. 104.

¹⁷² ILLÁN MARTÍN, Magdalena: “La colección pictórica del conde de Águila”, en *Laboratorio de arte*, 13, 2000, pp.130 y 145.

¹⁷³ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Presencia e influencia de las obras foráneas en el devenir del barroco pictórico sevillano”, en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia*. Madrid, 2005, p.205.

y desarrollando una paleta suelta de riqueza colorista. En su última etapa, Cano se dejó seducir por la gracia femenina, y culminó su estilo con influencias murillescas, dentro de unos modos pictóricos que nos muestran trazos del espíritu rococó.

El Racionero presenta grandes dotes como retratista, al igual que los grandes pintores anteriormente mencionados, Ribera y Velázquez¹⁷⁴. La corrección y moderación expresiva de Alonso Cano nos muestra su gran técnica en el uso de la luz y la perspectiva, en la composición de los dibujos, observable en temáticas religiosas, de gran calidad retratista. Quizás por este motivo incorporó la influencia de Cotán, concretamente en los ángeles representados en su lienzo *la Sagrada Familia* del convento del Ángel de Granada. Aunque, frente al marcado realismo descriptivo de la pintura de Cotán, Cano mantuvo entre sus señas de identidad artísticas un idealismo estético manierista¹⁷⁵.

Ya en su última etapa, de regreso a Granada en el año 1652, Alonso Cano presentaba un maduro conocimiento del barroco, que extrapoló a su escultura en el taller de los Mena. Alonso Cano manifestó grandes dotes de sencillez y fidelidad al naturalismo, que se vio reflejado en la multitud de obras que realizó en la Catedral de Granada y fuera de ella.

Alonso Cano fue generador y creador del estilo de pintura y escultura que tuvo lugar durante la época barroca granadina. Por tanto, el arte barroco en Granada se vistió con resabios por entero manieristas y la figura más representativa de la escuela granadina fue el excelente pintor, escultor y arquitecto Alonso Cano.

El óbito de Alonso Cano aconteció el 3 de septiembre de 1667¹⁷⁶. Los restos del genio granadino permanecen enterrados en la Cripta¹⁷⁷ de la Catedral de Granada.

Alonso Cano fue elogiado por Ceán¹⁷⁸ como uno de los mejores artistas que tuvo España, sin haber tenido que salir nunca de ella.

¹⁷⁴ ZALAMA, Miguel Ángel: “Velázquez primeras obras: Sevilla entre 1617-1623”, *La pintura española de Velázquez a Dalí*. Madrid, 2002, p.24.

¹⁷⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Centenario de Alonso Cano en Granada... op. cit., pp.20, 21.

¹⁷⁶ GARCÍA, David; GILA MEDINA, Lázaro; LÓPEZ, Pedro: “Corpus documental, bibliográfico y planimetría” en GILA MEDINA, Lázaro, (coord.) *El libro de la Catedral de Granada*. Vol.2. Granada, 2005, p.1316.

¹⁷⁷ ALONSO HERNANDEZ, E. Javier: “Otros espacios catedralicios”, en GILA MEDINA, Lázaro, (coord.), *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II. Granada, 2005, p.1243.

¹⁷⁸ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. T. Primero. A.B.C. Madrid, 1800, p.213

Este estilo fue seguido hasta mediados del siglo XVIII por el resto de los pintores y escultores de la escuela granadina, algunos de ellos procedentes del taller de los Raxis, quienes se guiaron por el nuevo lenguaje de Alonso Cano.

3.5.- INFLUENCIAS DE ALONSO CANO, PINTURA ANDALUZA DE PLENO BARROCO.

La tercera etapa de la escuela de escultura y pintura granadina mantiene resabios barrocos y finaliza con un incipiente rococó. Cronológicamente abarca desde mediados del siglo XVII, con artistas como Pedro de Mena (1628-1688), Bernardo de Mora (1614-1684), Felipe Gómez de Valencia (1634-1698), Atanasio de Bocanegra (1638-1689), Juan de Sevilla (1643-1695), José de Mora (1628-1724), José de Cieza (1652-1692), Diego de Mora (1656-1729), Diego García Melgarejo (1658-1720) y Francisco Gómez de Valencia (1657 - ha.1750), hasta bien entrado el primer tercio del siglo XVIII.

El bagaje artístico de Alonso Cano se vio reflejado en figuras como Pedro de Mena, los Mora, Risueño y Chavarito, quienes desarrollaron la labor artística y técnica del Racionero hacia postulados más naturalistas y expresivos.

Cano se conforma como el artista que marca las pautas a seguir desde mediados del siglo XVII hasta mediados del siglo XVIII. El increíble dominio del Racionero en las tres artes -arquitectura, escultura y pintura- se vio reflejado en las obras de sus fieles seguidores los Moras, Pedro de Mena, Felipe Gómez de Valencia, Chavarito, José Risueño, Bocanegra y Juan de Sevilla, en las que vislumbramos su notable influencia.

Es propio de la escuela granadina su gran naturalismo. En el caso de Juan de Sevilla, las obras además destacan por su nobleza y elegancia¹⁷⁹.

Pedro de Mena y Medrano, hijo del segundo matrimonio de Alonso de Mena con Juana de Medrano, nació el 20 de agosto de 1628. Manuel Gómez-Moreno en 1868 nos facilitó su partida de bautismo, de la inexistente en la actualidad Parroquia de Santiago, confirmando con ello su origen granadino.

En el taller paterno transcurrió su infancia y se formaron además artistas de la talla de Pedro Roldán y Bernardo de Mora. Pedro de Mena, en el obrador de su padre,

¹⁷⁹ PAREJA LÓPEZ, Enrique F.: “Juan de Sevilla Romero y Escalante”, en *Maestros barrocos andaluces*, Zaragoza, 1988, p.181.

estableció lazos de amistad e influencias artísticas y estilísticas con artistas como Francisco y Juan Sánchez Cordobés y con el sevillano Pedro Roldán.

Alonso de Mena y Escalante desarrolló la labor de su taller en Granada hasta mediados del siglo XVII, falleciendo en el año 1646, a la edad de cincuenta y nueve años. En dicha fecha, se hará cargo de este obrador su hijo Pedro de Mena y Medrano. En el año 1646, concretamente en el mes de octubre, sabemos que ya trabajaba con Bernardo de Mora y conocemos su vinculación familiar porque Bernardo era marido de una sobrina de Alonso de Mena. Así, de esta saga familiar de los Menas y Moras también obtuvo la escuela granadina otros dos maravillosos escultores, José y Diego de Mora¹⁸⁰.

Pedro de Vergara, en el año 1646, figuraba como aprendiz del taller de Pedro de Mena, con tan solo 12 años. Pedro de Mena y Medrano se casó al año siguiente con Catalina de Victoria y Urquizar, granadina de origen, de tan solo trece años de edad.

En las obras de Pedro de Mena y Medrano se vislumbran modos iconográficos heredados de su padre y de los hermanos García. Otras influencias fueron las aportadas por los libros de estampas utilizados por este, y las obras de artistas coetáneos como Alonso Cano, Bernardo de Mora, José de Mora, Gregorio Fernández y Manuel Pereira¹⁸¹.

Además, sabemos que Esteban González, famoso albañil, se encargó de restaurar dos casas de Pedro de Mena y Medrano, heredadas de su padre. Quizás por esas fechas en que Mena estaba todavía en Granada, cabe la posibilidad de que Esteban González pudiera haber trabajado también para Juan de Sevilla puesto que, según un apéndice documental del año 1673, Esteban González figuró como albacea testamentario de un tal López de Rojas, en favor del pago de una obra en la persona de Juan de Sevilla¹⁸². En 1651 entró en el taller de Pedro de Mena y Medrano un nuevo aprendiz, Francisco de Madrid, hijo de Alonso de Madrid, afamado maestro de albañilería.

Pedro de Mena y Medrano estaba decidido a cambiar los modos iconográficos del taller heredado de su padre por un estilo más vinculado al de Alonso Cano. En este obrador utilizó un lenguaje nuevo y muy rico artísticamente. Así, Pedro de Mena y

¹⁸⁰ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., pp. 12, 33, 35, 42 y 43.

¹⁸¹ *Ibidem*, pp. 44, 73.

¹⁸² A.H.P.Gr. (Archivo Histórico Provincial de Granada), *Carta original de Pago del Seis de Junio de 1673*, 1673, Leg.848, s.f.

Medrano, junto con José de Mora, al regreso de Alonso Cano a Granada en 1652, debieron entender el arte del Racionero como la manera más perfecta de plantear la escultura. En el año 1652 el insigne Alonso Cano colaboró de manera conjunta con Pedro de Mena y Medrano en su taller. Mena y Medrano se consideró su discípulo en Granada, siendo influido notablemente en su quehacer artístico.

El profesor Lázaro Gila nos informa de que no solo debió de instruir a un más que formado Mena, sino que le insuflaría nuevas corrientes formales y técnicas¹⁸³.

El enriquecimiento artístico de Mena con Cano es público y notorio, ya que Cano no abrió taller en Granada. Además, debió existir una estrecha vinculación amistosa entrambos, puesto que en el año 1655 Cano vendió a Pedro de Mena su casa, que había comprado anteriormente al convento de San Jerónimo de Granada y que perteneció previamente a Diego de Siloé¹⁸⁴.

De la colaboración artística entre Cano y Mena en Granada podemos citar la realización de manera conjunta de cuatro esculturas para el convento del Santo Ángel, concretamente un San José, un San Antonio con el Niño en brazos, un San Diego de Alcalá y un San Pedro de Alcántara¹⁸⁵. Asimismo conocemos que Pedro de Mena, durante su estancia en la ciudad de Granada, hacia 1657, era hermano mayor de la cofradía del gremio de artistas del Santísimo Corpus Christi, Ánimas y Misericordia¹⁸⁶.

Además, Pedro de Mena y Medrano realizó la obra *la Inmaculada*, fechada en el año 1658, para el convento del Ángel de Granada, actualmente de propiedad particular, que es una reproducción en pequeño formato de la *Inmaculada* de Alonso Cano del facistol de la Catedral de Granada.

En torno al año 1658, previa orden del obispo Martínez de Zarzosa¹⁸⁷, Pedro de Mena y Medrano se traslada a Málaga para realizar un programa iconográfico de la sillería del coro para la Catedral malagueña, que Palomino pasó a denominar la octava maravilla del mundo¹⁸⁸. Pedro de Mena evolucionó en sus obras desde un originario manierismo muy clásico, bajo postulados de una iconografía idealizada, hacia, y por

¹⁸³ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., p. 52.

¹⁸⁴ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: "La pintura barroca granadina... op. cit., p. 44.

¹⁸⁵ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: "*El Barroco Granadino...* op. cit., p.76.

¹⁸⁶ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., p. 45.

¹⁸⁷ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: "*El Barroco Granadino...* op. cit., p. 26.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p.105.

medio de Rojas, un creciente naturalismo, donde la escultura llevó contenidos pictóricos y la pintura contenidos plásticos. Su estilo artístico está determinado por el uso de las policromías en sus obras, factor clave para insuflarlas de verismo y naturalismo y dotarlas de muchísima expresividad. Así los postizos, pestañas, ojos de cristal, pelo natural y dientes de marfil proporcionan una total verosimilitud a la obra representada¹⁸⁹.

A instancias de Alonso Cano, Pedro de Mena realizó un viaje a Madrid entre 1663 y 1664, para conocer y quizás recibir la influencia de artistas madrileños como Manuel Pereira, Juan Sánchez Barba y Sebastián Herrera Barnuevo, quien era uno de los discípulos más directos de Cano en la ciudad madrileña. Como consecuencia de ello pudo surgir su maravilloso *San Francisco de Asís* para el cabildo de la Catedral de Toledo¹⁹⁰. Gracias a dicha obra, Pedro de Mena y Medrano fue nombrado maestro mayor de escultura de la ciudad toledana por el cardenal Moscoso y Sandoval, anterior obispo de Jaén.

El famoso escultor llevó a cabo algunas obras de gran calidad, que adivinan rasgos canescos. Resaltamos *La Magdalena*, actualmente en el museo de escultura de Valladolid aunque pertenece al Museo del Prado, y un crucifijo para el convento de los Recoletos de Madrid.

La vinculación de Alonso Cano y Pedro de Mena fue muy cercana, tanto que muchas obras son confundidas a la hora de atribuir las a uno o al otro¹⁹¹.

Tras la muerte del Racionero, hacia 1667, Pedro de Mena y Medrano asumió la dirección de la Escuela Granadina de Escultura¹⁹² y extendió su ámbito de actuación a Málaga. Recuperó la estética canesca y la reformuló, adaptándola a un lenguaje popular. En relación a la temática relativa a la Pasión de Cristo, utilizó notas de realismo dramático. Pedro de Mena supo tomar del maestro un arte atemperado, pero, a diferencia de este, con una emoción más directa, una actitud más espontánea y un estilo más sencillo, carente de la elegancia y la proporción propias del arte de Cano.

¹⁸⁹ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., p.77.

¹⁹⁰ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *José de Mora: su vida y obra*. Granada, 1988, p.76.

¹⁹¹ ÁLVAREZ LOPERA, José y NAVARRETE MARTÍNEZ, Esperanza: "Mena a la sombra de Cano", en *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Granada / Málaga, 1989, pp. 35-47; GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., pp.90-127.

¹⁹² GÓMEZ ROMÁN, Ana María: "La pintura barroca granadina..." op. cit., p. 44.

Además mantuvo con empeño una concepción de estilo manierista, en cuanto a la utilización del contraposto característico del arte canesco, más concretamente en lo correspondiente al estudio de los movimientos de sus esculturas.

En el año 1675, cumplidos los 47 años, Pedro de Mena se encontraba en su etapa de madurez artística. Había conseguido una tipología propia¹⁹³, muy acorde a los gustos contrarreformistas de la época, con sus Dolorosas, Ecce Homos y santos místicos. Su taller era muy solicitado por toda España, poseía un gran reconocimiento y sus encargos superaban en precio y número al de sus coetáneos. Para cumplir sus innumerables compromisos se rodeó Mena de numerosos discípulos como Luis de Zayas y su hijo, Miguel Feliz de Zayas. Del elevado precio de sus obras se llegó a quejar en el año de 1675 Don Francisco de Rois y Mendoza¹⁹⁴, valedor del pintor Juan de Sevilla.

En la misma fecha realizó también las esculturas de los Reyes Católicos de la Catedral granadina¹⁹⁵, que, junto con las realizadas para la Catedral de Málaga, son las únicas de temática no religiosa. El contrato para las efigies orantes de los reyes, que debían colocarse en la capilla mayor de la Catedral de Granada, se firmó el 26 de agosto de 1675 entre los cabildos catedralicios, el municipal de la ciudad y Pedro de Urrea en representación de Pedro de Mena.

Durante sus treinta años de actividad artística malagueña fue nombrado maestro mayor de escultura de las Catedrales de Toledo y de Málaga. En el año 1678, Pedro de Mena fue nombrado Protegido del Santo Oficio de la Inquisición¹⁹⁶ y posteriormente, en 1679, tomó posesión del cargo de Teniente de alcalde en la fortaleza de Gibralfaro, o Castillo de Málaga. Sin embargo, no obtuvo nunca el cargo de escultor del rey, que intentó ocupar en 1679, puesto que ya pertenecía a José de Mora, otro granadino y familiar de Mena.

En su última etapa, su taller quedó en manos de su discípulo más aventajado, Miguel Félix de Zayas (1661-1713), quien firmaba como discípulo de Pedro de Mena. En los años 1680-1689, las obras, ya acometidas por su taller, se limitaron a motivos iconográficos tratados anteriormente por este, puesto que sus modelos iconográficos

¹⁹³ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., p.13.

¹⁹⁴ *Ibidem*, p.59.

¹⁹⁵ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: "*José de Mora...* op. cit., p.76.

¹⁹⁶ PÉREZ DE COLOSÍA RODRÍGUEZ, María Isabel: "Pedro de Mena, familiar del Santo Oficio", en *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*. Granada / Málaga, 1989, pp.71-86.

GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., p.59.

conseguían con muy poco esfuerzo mucha calidad técnica, debido sobre todo a la habilidad ya perfeccionada definitivamente por Mena y controlada por su taller. Mena les proporcionó, por tanto, solamente sus últimos retoques y la firma. El taller de Pedro de Mena y Medrano se encontraba ubicado en aquella época en la calle Afligidos, en la parte trasera de la Catedral malagueña¹⁹⁷.

Pedro de Mena y Medrano falleció el 13 de octubre de 1688 en la ciudad de Málaga, por aquellas fechas unos de los enclaves escultóricos y artísticos más importantes del país.

Según Wethey, muchas obras, anteriormente atribuidas a Cano, debieron serlo mejor a Pedro de Mena. Como ejemplo en escultura, “El San Antonio de Padua”, en el Museo del Prado de 0,28x 0,19 m¹⁹⁸.

Hasta no hace mucho, no existía un consenso en cuanto a las atribuciones a la hora de discernir qué obras son de Alonso Cano y cuáles corresponden a José de Mora y Pedro de Mena. Esto se debe a que estos últimos mantienen una tipología, iconografía y composición muy similares a las obras de Alonso Cano, lo cual nos vuelve a demostrar la relevancia del estilo de Alonso Cano en la pintura y escultura de la escuela granadina. Sin embargo, tenemos que reseñar que durante los últimos cincuenta años estos trabajos han sido muy investigados.

Bernardo de Mora (1614-1684) nació en las Islas Baleares, concretamente en la isla de Palma de Mallorca, y a edad muy impúber se trasladó a Baza, población que pertenece a la ciudad de Granada. El motivo de su llegada a esta ciudad granadina fue el establecimiento anterior de muchos familiares del artista. En 1641 aparecía trabajando en Baza en el taller Cecilio López, maestro de la talla, con quien aprendió el oficio de escultor¹⁹⁹. Este, a su vez, había trabajado con anterioridad como discípulo de Alonso de Mena.

En mayo de ese mismo año, Bernardo de Mora contrajo matrimonio con la hija de su maestro, Damiana López Criado y Mena²⁰⁰. Gracias a esta unión la escuela granadina se vio enriquecida con otros dos maravillosos escultores, José y Diego de Mora. Bernardo de Mora continuó trabajando con Cecilio López en Baza hasta el año 1646. En dicho año,

¹⁹⁷ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., pp. 59, 62.

¹⁹⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Centenario de Alonso Cano en Granada...” op. cit., p. 58

¹⁹⁹ GILA MEDINA, Lázaro: “*Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., p.43.

²⁰⁰ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “José de Mora: su vida...” op. cit., p.77.

tras la muerte de Alonso de Mena, Cecilio López se trasladó a Granada para ayudar a Pedro de Mena y Medrano, su sobrino político, en la labor escultórica del taller, que Pedro heredó de su padre²⁰¹.

En el año 1650, Bernardo de Mora se unió también al taller de los Mena en Granada²⁰². A partir de esta fecha veremos crecer la importancia de este obrador, y dos años después, en 1652, gracias a la incommensurable contribución de Alonso Cano, dicho taller se mostró como uno de los más relevantes de Andalucía. La saga familiar de los Mena y los Mora comenzó, por tanto, a trabajar de manera conjunta con el Racionero, quien dejó huella manifiesta en la labor profesional de estos artistas.

Fue en el año 1658, después de la marcha Pedro de Mena y Medrano a la ciudad de Málaga por mandato expreso del obispo Martínez de Zarzosa para la realización del programa iconográfico catedralicio de la sillería coral de esta ciudad²⁰³, cuando Bernardo de Mora despuntó en la ciudad de Granada como escultor.

Alonso Cano, durante estas mismas fechas, marchó a Madrid para resolver las tensiones y pleitos que mantenía con el Cabildo granadino²⁰⁴. En el año 1658, Bernardo de Mora recibió el encargo, de manos de Pedro de Mena, de realizar un busto del *EcceHomo*, para la capilla Real de Granada. Durante la segunda mitad del siglo XVII, tras la muerte del insigne Alonso Cano en el año 1667, pasó a constituirse como el mejor taller escultórico granadino.

Bernardo de Mora no se muestra innovador en su estilo, solo mantenedor de una línea estilística en relación al lenguaje canesco o de Pedro de Mena, pero sí será renovador en la manera de tratar las vestimentas y telas. Se observa de él su minucioso detallismo en la producción de sus obras, así como un verismo influenciado por Mena, que conduce su obra hacia un desarrollo estilístico más propio quizás del siglo siguiente.

Entre sus obras más relevantes, subrayamos las esculturas realizadas junto a su hijo José de Mora, en torno al año 1665, para la fachada de la iglesia de la Virgen de las Angustias de la ciudad de Granada; asimismo las esculturas *San Juan de Dios*, *San Rafael*

²⁰¹ GILA MEDINA, Lázaro: “*Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., pp.33 y 35.

²⁰² GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “*José de Mora...* op. cit., p.77.

²⁰³ GILA MEDINA, Lázaro: “*Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., p.105.

²⁰⁴ *Ibidem*, p.104.

y la *Virgen Niña*, realizadas para el hospital de San Juan de Dios de Granada, hacia 1679. Bernardo de Mora falleció cinco años después en Granada, en 1684.

Felipe Gómez de Valencia (1634-1698), discípulo de Miguel Jerónimo de Cieza, se sintió muy atraído por el estilo de Alonso Cano. Cita Pérez Sánchez que, con respecto a la labor de dibujante de Felipe Gómez de Valencia, Diego Angulo formulaba como hipótesis que, junto al recuerdo de Cano, Felipe debió de ver muchos dibujos de Antonio del Castillo, por la similitud en sus modos y en la técnica de la pluma²⁰⁵. Asimismo imitó a Cano en el color y en la habilidad para el dibujo, conservándose, en efecto, una buena cantidad de ellos, con pluma de trazo enérgico y expresivo que, según Pérez Sánchez, también nos recuerda a los tipos de Francisco de Herrera el Viejo.

Ceán²⁰⁶ anotaba, como únicas obras públicas en su tiempo, una *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto* de la parroquia de San Gil que, tras su demolición en 1869, pasó al Museo de Bellas Artes de Granada. Dicha obra contiene unos colores canescos y es copia casi literal de un grabado de Schelte à Bolswert sobre una pintura de Anton van Dyck, *La piedad*, conservada actualmente en el Museo de Bellas Artes de Amberes y que había sido imitada ya por Alonso Cano, en su *Lamentación* del Museo Cerralbo. Otra versión anterior del mismo asunto, realizada también por Gómez de Valencia y fechada en 1668, se conserva actualmente en la parroquia de San José de Granada, donde Felipe Gómez de Valencia fue enterrado.

Navarrete Prieto resalta también el grabado de Schelte à Bolswert sobre *La piedad*, ya que debió de ser muy conocido entre los miembros de la Escuela Granadina, puesto que existe un *Cristo Muerto*, atribuido a Juan de Sevilla por el museo en el cual se encuentra ubicado, el Phoenix Museum, EE.UU²⁰⁷.

Wethey, en relación a la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, realizada por Gómez de Valencia, nos refiere que dicho lienzo mantiene una idéntica similitud iconográfica y compositiva con otras tres obras ubicadas en tres provincias diferentes, en concreto, en el seminario de Baeza, Jaén, en la iglesia parroquial de Alhama de Granada y en la Catedral de Málaga. Por ello, aumentan las posibilidades de la existencia de un taller familiar, como también menciona Ángel María Barcia y Pavón.

²⁰⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: "Misceláneas de dibujos... op. cit., p.398.

²⁰⁶ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: "Diccionario histórico... op. cit., p.205.

²⁰⁷ NAVARRETE PRIETO, Benito: "*La pintura andaluza del siglo XVII*.... op. cit., pp.200-201.

Además de las referidas obras pertenecientes a Felipe Gómez de Valencia, Ceán Bermúdez citaba como público un cuadro de la entrega de la ciudad de Sevilla a Fernando III, conservado en el convento de los Carmelitas Descalzos, obra seleccionada por Frédéric Quillet para el Museo Josefino creado por Real Orden en el año 1809²⁰⁸, actual Museo del Prado. Otra obra similar a las de Antonio del Castillo, firmada por Felipe Gómez de Valencia, es el retrato de un “hombre maduro con grandes bigotes”, en la National Gallery de Washington, del cual conocemos las medidas, 134 x 177 cm.

En la Biblioteca Nacional se encuentran dos obras pertenecientes a los Gómez de Valencia, *Santa Inés de pie*, una firmada por Felipe y la otra por su padre. Por todo ello, Ángel María Barcia y Pavón considera más que probable, como hemos recalado anteriormente, la existencia de un taller o de una escuela familiar²⁰⁹. August L. Mayer también apreciaba en Gómez de Valencia un intento pleno en la imitación de la obra de Alonso Cano, en cuanto a las pinturas y los dibujos. Mayer menciona además unos dibujos ubicados en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la colección Jovellanos de Gijón, que están firmados por Cano, pero que debieron ser realizados por Felipe Gómez, ya que este tenía una gran habilidad técnica que hace difícil discernir entre las obras de ambos. Mayer apreció esto en uno de sus dibujos a pluma, *La tentación de Jesús en el desierto*, que aparece firmado y fechado en 1676 por Felipe Gómez de Valencia, y cuyas características lo hace identificador de su propio estilo.

Hay que reseñar que la composición que en Valencia se hace más repetitiva es la temática del “Descendimiento”. En sus obras podemos observar además influencias flamencas promovidas tal vez por el uso de grabados, ya que, como hemos dicho, Alonso Cano potenció su uso exhaustivo²¹⁰.

Por último, añadir que el pintor Felipe Gómez de Valencia falleció hacia el año 1694 en Granada, siendo enterrado en la parroquia de San José, como afirman Ceán Bermúdez y August L. Mayer²¹¹.

Pedro Atanasio Bocanegra nació en Granada el 12 de mayo de 1638²¹². Bocanegra fue un pintor de la escuela granadina y uno de los discípulos más importantes del gran

²⁰⁸ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “Diccionario histórico... op. cit., p.205.

²⁰⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Misceláneas de dibujos... op. cit., p.398.

²¹⁰ MAYER, A. L.: “*Dibujos originales de...* op. cit., p. 399.

²¹¹ PRIETO JIMÉNEZ, Néstor: “Una joya del Albayzín: la iglesia de San José”, en *Alonso Cano Revista Andaluza de Arte*, 10, 2006, p.4.

²¹² OROZCO DÍAZ, Emilio: “*Pedro Atanasio...* op. cit., pp.25-26.

maestro Racionero Alonso Cano. El historiador Emilio Orozco comentó sobre Bocanegra que este se casó en el año 1655, a la edad de diecisiete años, con doña María de la Chica. Gallego y Burín refirió a su vez que el pintor Atanasio Bocanegra inició su formación artística de manos de Miguel Jerónimo de Cieza²⁶⁴. Las primeras actividades artísticas de Atanasio tuvieron lugar en 1661, con la realización de numerosas alegorías. Dicho año participó en la decoración de la plaza Bibarrambla de Granada, con motivo de la celebración de las fiestas del Corpus Christi²⁶⁵. Allí trabajó con Miguel Jerónimo de Cieza, Ambrosio Martínez Bustos y su coetáneo Juan de Sevilla.

Además, comenta el profesor Harold Edwin Wethey que Bocanegra fue aprendiz del taller de Alonso Cano con anterioridad a Juan de Sevilla, entre 1652 y 1657. Wethey también informa de que, en torno a los años 1660 y 1664, tanto Juan de Sevilla como Bocanegra colaboraron con Cano en la realización de los lienzos de *La Asunción* y *La Natividad de la Virgen* de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada²¹³. Wethey nos comenta en su obra *Discípulos granadinos de Alonso Cano*, en cuanto al desarrollo artístico de Pedro Atanasio Bocanegra, que este fue posteriormente muy influenciado en su estilo por las obras realizadas por el Racionero en la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, durante su última etapa²¹⁴.

En torno al año 1667²¹⁵, fecha citada como periodo de formación, Pedro Atanasio realizó la obra *El Nacimiento de la Virgen* para la Iglesia de Santa Ana, y el lienzo de *San Pedro* de la Iglesia de la Magdalena de Granada. Dichas creaciones muestran que Bocanegra aún no componía correctamente pero, sin embargo, en el lienzo de *San Pedro* ya introduce su novedad iconográfica y comienza a crear su propio estilo, identificador de sus obras.

Emilio Orozco opinó, en relación a la obra *Concepción* de la Iglesia de la Magdalena de Granada, que podría ser obra también de Bocanegra, y que en ella se vislumbran unos modos iconográficos propios de las Inmaculadas de Martínez de Bustos. Las obras localizadas de Bocanegra durante su periodo de aprendizaje son escasas, motivo por el cual se desconocen las influencias que pudo poseer. Orozco comentó que en el año 1668 Bocanegra llevó a cabo sus primeros encargos de relevancia, recalcando de entre estos las obras que realizara en la Colegiata de Granada. En ellas podemos

²¹³ WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano, pintor*. Instituto Diego Velázquez. Madrid. 1958, pp. 23 y 87.

²¹⁴ WETHEY, Harold E.: "Discípulos granadinos... op. cit., p.30.

²¹⁵ WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano: pintor...*, op. cit., p.28.

apreciar una consonancia con las del artista Valdés Leal, lo cual le induciría a pensar que posiblemente Atanasio observara las obras de este pintor durante su tiempo de permanencia en Sevilla²¹⁶.

En torno al año 1671, Wethey sitúa el comienzo de la etapa de madurez del artista. Entre sus creaciones resalta *La Predicación de San Vicente Ferrer* y *La visión de San Nicolás de Tolentino*, esta última firmada y ubicada en la iglesia de San José de Granada²¹⁷. El profesor Emilio Orozco comentó sobre Bocanegra que, en la referida segunda etapa, el artista pintó con una pincelada cada vez más suelta y que además fue muy influenciado por Cano y Moya, recogiendo de este último muchas analogías con la pintura flamenca²¹⁸.

Orozco citó como relevante los tres cuadros del testero derecho del altar del teatro de la Colegiata y el lienzo de un *San Francisco Javier*. Dijo de estos que poseían una gran calidad técnica y que son propios de un pintor ya maduro²¹⁹. Sin embargo, nos inclinamos más hacia la posibilidad de que se trate de unos cuadros realizados en 1671 por Juan de Sevilla. Junto a estos queremos poner en relación dos obras realizadas también para el testero del colegio de San Pablo, en torno al mismo año. En estas obras Juan de Sevilla configura la iconografía de dos parejas de santos, San Ambrosio y San Agustín, y San Jerónimo y San Gregorio. Además, debemos mencionar que ambas aparecen firmadas²²⁰. Curioso y significativo nos parece la grandísima similitud iconográfica de la figura de San Basilio de la capilla mayor de la Catedral de Granada, que pintara Juan de Sevilla, con el retrato de San Agustín del colegio de San Pablo, que se encuentra actualmente en calidad de depósito en el monasterio de San Jerónimo de Granada.

Entre otros autores, el profesor Benito Navarrete Prieto, comenta también sobre las pinturas del colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús, la ubicación y la disposición que estos lienzos debieron tener originalmente. El profesor los sitúa en el segundo cuerpo del testero, de izquierda a derecha en el siguiente orden: un *San Francisco Javier*, un *San Ignacio de Loyola* y un *San Francisco de Borja*. Este último, figura además, firmado por Juan de Sevilla. Estos cuadros de padres fundadores jesuitas mantienen una iconografía

²¹⁶ OROZCO DÍAZ, Emilio: “*Pedro Atanasio...* op. cit., p.42, 43.

²¹⁷ WETHEY, Harold E.: “*Discípulos granadinos...* op. cit., p.32.

²¹⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio: “*Pedro Atanasio...* op. cit., p.46.

²¹⁹ *Ibidem*, p.47.

²²⁰ NAVARRETE PRIETO, Benito: “*Pintura Barroca en la Universidad...* op. cit., p.103.

similar. Así deducimos que Orozco pudiera hacer alusión a los lienzos de dicha serie, conjuntamente con una *Inmaculada* del primer cuerpo del testero, pues es sabido que por motivo de la canonización de San Francisco de Borja sirvieron como decoración, junto con otros dos lienzos de los *Cuatro Doctores de la Iglesia*, firmados por Juan de Sevilla, para el teatro del colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús de Granada. En dicho espacio tenemos constancia de que estuvieron trabajando juntos Bocanegra y Juan de Sevilla²²¹.

El profesor José Manuel Rodríguez Domingo opina que Bocanegra, en torno al año 1671, todavía no se había formado artísticamente, mientras que Juan de Sevilla a diferencia de este, ya se encontraba totalmente ducho y, quizás ayudado por su relación familiar con los Mena, tuviera la suerte y la oportunidad de trabajar para una compañía tan prestigiosa como era la Compañía de Jesús de Granada²²². Orozco comentó sobre Bocanegra, que su técnica pictórica fue realizada en ocasiones con hábiles transparencias aunque no alcanzó el dominio colorista de Cano en el empleo de las veladuras²²³.

Emilio Orozco declaró que las mejores obras realizadas por Bocanegra durante su segunda etapa artística, 1671-1676, fueron las pertenecientes a la Catedral de Granada, concretamente *El Crucificado*, *San Juan de Mata* y el *San Bernardo*²²⁴. En 1674, el cabildo nombró a Bocanegra “Pintor de la Catedral de Granada” tras la realización de la obra *Crucificado de la Expiración* para la Catedral²²⁵.

Todas las obras que Pedro Atanasio Bocanegra realizó durante su vida son de temática religiosa y en ellas mostró una pintura idealizada. En cuanto a la composición, el pintor fue notablemente influenciado por Pedro de Moya y Alonso Cano en el uso de grandes cortinajes, que le sirvieron como medio para enmarcar la escena. Bocanegra desarrolló además, a lo largo de toda su obra, una tipología homogénea en cuanto a la fisonomía de sus personajes, a los que representaba con amplia frente, nariz recta, boca pequeña y carnosa y ojos grandes y enfatizados.

El 7 de agosto de 1676 Bocanegra tuvo el privilegio de incorporarse al extenso grupo de pintores del Rey, según citó Emilio Orozco²²⁶. Sin embargo, el historiador

²²¹ *Ibidem*, p.104.

²²² RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “El Patrimonio Artístico del Colegio... op. cit., p.133.

²²³ OROZCO DÍAZ, Emilio: “*Pedro Atanasio*... op. cit., p. 63.

²²⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., pp.5-26.

²²⁵ A. C. Gr (Actas capitulares de Granada), Libro 17, 1988, ff. 191 y 260.

²²⁶ OROZCO DÍAZ, Emilio: “*Pedro Atanasio*... op. cit., p.32.

Alfonso Emilio Pérez Sánchez, estableció que Bocanegra viajó a Madrid en 1686, tras visitar Sevilla. Y en la capital del reino, fue el valido del II marqués de Mancera, Antonio Sebastián Álvarez de Toledo Molina y Salazar, gracias al cual el rey Carlos II le otorgó el título “Pictor Ad Honorem Regis”²²⁷.

Aciselo Antonio Palomino de Castro y Velasco dijo también de Bocanegra que era poseedor de gran dominio pictórico²²⁸, ya que, como hemos referido anteriormente, su actividad artística se vio influenciada y favorecida por las obras de Pedro de Moya. Gallego Burín comentó asimismo que Bocanegra llegó a los umbrales del estilo rococó, empleando un cromatismo brillante de tonalidades claras y composiciones sencillas con pocos personajes²²⁹.

El pintor barroco de la escuela granadina Pedro Atanasio Bocanegra falleció el 17 de enero de 1689 en Granada.

Por último haremos mención de los pintores Francisco Gómez de Valencia y los hijos de Miguel Jerónimo de Cieza, quienes, tras la muerte de Bocanegra, continuaron el estilo propio de sus obras²³⁰.

Anteriormente hemos referido que Pedro Atanasio de Bocanegra trabajó junto a Juan de Sevilla en la Catedral de Granada realizando las pinturas del ciclo de la Virgen, concretamente en el lienzo de la *Inmaculada Concepción*, durante la última etapa artística de Alonso Cano²³¹.

Juan de Sevilla nació en Granada en 1643²³², procedente de una familia humilde, y murió en el año 1695²³³. En la partida de bautismo figuran como progenitores don Francisco de Sevilla y doña Úrsula de Benavides²³⁴. Su padre, natural de Priego de Córdoba, se trasladó a Granada en el año 1614²³⁵ y, como era propio de su ciudad de origen, se dedicó al ámbito artesanal, estrechamente vinculado con el comercio de la seda y del tejido.

²²⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: “*Pintura barroca en España...* op. cit., p.332.

²²⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...* op. cit., p.428.

²²⁹ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “*José de Mora...* op. cit., pp. 26, 75.

²³⁰ OROZCO DÍAZ, Emilio: “*Pedro Atanasio...* op. cit., pp. 23,36.

²³¹ WETHEY, Harold E.: “*Alonso Cano, pintor...* op. cit., p.87.

²³² MAYER, A. L.: “*Dibujos originales de...* op. cit., p.396.

²³³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...* op. cit., p.467.

²³⁴ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “*José de Mora...* op. cit., p.81.

²³⁵ LEFORT, Paul: “*Biographie de Juan de Sevilla Romero y Escalante (1627-1695)*”, en *Histoire des peintres de toutes les Ecoles: Ecole espagnole*. T. Sixième. Paris, 1869, p.

Según nos comenta Ana María Gómez Román, Juan de Sevilla en sus comienzos trabajó en el círculo artístico de Pedro de Moya y Dionisio de Vargas. De ambos se comenta que tuvieron sus propios talleres. En torno al año 1659 Juan de Sevilla se vinculó al taller de los Vargas, y fue en aquel entonces cuando se inició profesionalmente y mantuvo contacto con otros artífices locales, como Esteban de Rueda²³⁶. Juan de Sevilla conoció en el taller de Dionisio de Vargas a su primera esposa, doña Rafaela M^a de Vargas, hermana del pintor²³⁷. El enlace tuvo lugar en el año 1666, en la parroquia de Santa Ana, y figuraron como padrinos el artista Dionisio de Vargas y su esposa, siendo testigos del acontecimiento Bernardo de Sevilla, hermano de Juan de Sevilla, y el pintor José de Mora²³⁸. Tras fallecer su primera esposa, el 6 de mayo de 1690, Juan de Sevilla contrajo nuevo matrimonio con doña Teresa de Rueda²³⁹, convirtiéndose así el pintor Jerónimo de Rueda en uno de sus cuñados y además en su discípulo.

Gómez Román expone que Juan de Sevilla, a través de las estampas de Gérard Seghers, pudo heredar rasgos estilísticos caravaggescos y posiblemente tomar de Seghers el ducho empleo de la luz y de sus gamas cromáticas²⁴⁰. Menciona también, sobre dicho artista, su muy cultivado conocimiento de la pintura barroca europea, logrado a través de estampas de mano de artistas como Simon Bolswert, Van Dyck, Miguel Ángel, Tiziano, Caravaggio y Rubens.

El segundo profesor de Juan de Sevilla, Pedro de Moya, se formó a su vez con Juan del Castillo²⁴¹, quien fue también maestro de Murillo y conformó las dotes de un estilo complejo²⁴².

Palomino refirió que Juan de Sevilla, durante su aprendizaje con Pedro de Moya, imitó el estilo de este y su gusto por las tintas avandicadas. Adquirió también de él un excelente dominio compositivo, influencias cromáticas venecianas con improntas muy tizianescas y, a través de los grabados de Rubens, un rigor artístico de conatos rubenianos.

En torno a la persona y calidad artística de Juan de Sevilla, Palomino comentó que destacó como uno de los pintores más importantes del momento, prueba de ello es la

²³⁶ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., pp.42-44.

²³⁷ MAYER, A. L.: “*Dibujos originales de...* op. cit., p.396.

²³⁸ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: Granada. Guía Artística e Histórica..., op. cit., p. 243.

²³⁹ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: “Aproximación al retrato en... op. cit., p.474.

²⁴⁰ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p. 46-58.

²⁴¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...* op. cit., p.280.

²⁴² CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “Diccionario histórico... D = J”, op. cit., p.206.

demanda que tuvo para llevar a cabo obras privadas y públicas de la ciudad de Granada. Mencionó asimismo que Juan de Sevilla siempre venció en las obras en las que coparticipó junto con Bocanegra, con motivo de las decoraciones llevadas a cabo en las calles de Granada durante la procesión del Corpus Christi²⁴³. Valdivieso González añade que Juan de Sevilla adquirió en época temprana un buen nivel artístico, equiparable solamente al de su maestro Alonso Cano, lo cual indujo a la confusión de asignar la autoría de algunas de sus obras al Racionero²⁴⁴.

Juan de Sevilla elaboró sus obras en torno a la iconografía Trentina, y, por tanto, sujeto a determinadas temáticas que lo predisponían en su manera de componer y en la reiteración de temas iconográficos. Por dicho motivo, Sevilla reformuló esta temática religiosa para dar pie a una creatividad propia, donde el ánimo del artista fuera capaz de ampliar y mantener la oportunidad de mostrar lo aprehendido durante su bagaje cultural y técnico. No obstante, Juan de Sevilla se mantuvo dentro de la estela prefijada por Alonso Cano, pero con diferentes pautas de comportamiento en cuanto a niveles de expresividad y dinamismo en sus composiciones, aunando la influencia canesca con la rubeniana, realizando sus obras con una gran elegancia y con un excelente dominio del dibujo. Sus composiciones fueron evolucionando hacia obras menos abigarradas en cuanto al número de personajes mostrados en sus lienzos, al mismo tiempo que su paleta cromática y su estilo se dirigían hacia el nivel máximo de su capacidad artística.

Juan de Sevilla pudo emular en su paleta la técnica e influencia de Murillo y de Velázquez. Ya que Bartolomé Esteban Murillo conoció obras de juventud de Velázquez en Sevilla y posteriormente, cuando marchó a la corte, es probable que se relacionara con él o que viera sus obras, en torno al año 1658²⁴⁵.

Como quiera que fuese, lo cierto es que Murillo asimiló bien la pintura de la corte, así como la pintura que llegaba a la ciudad de Sevilla desde los Países Bajos o desde Italia, y por ese motivo observó las obras de Rubens, José de Ribera, Caravaggio y Carracci. La paleta de Murillo influyó, como hemos referido, en Juan de Sevilla, quien además perfeccionó una elegante y parca iconografía compositiva con la ayuda de su

²⁴³ *Ibidem*, p.371.

²⁴⁴ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "Un cuadro atribuible a Juan de Sevilla..." op. cit., pp. 348, 349.

²⁴⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: "La Piedad de Murillo del Museo de Sevilla. El viaje del pintor a Madrid (Varia)", *Archivo Español de Arte*, 32, 1959, p.146.

tercer maestro, Alonso Cano, artista que pudo desarrollar su estilo a través de lo visto en la corte, donde pudo visitar a Velázquez²⁴⁶.

Según opinión de Emilio Orozco, la paleta de Juan de Sevilla fue guiada por Pedro de Moya, su segundo maestro, en *La Inmaculada* (1675-1676) de la Catedral de Granada, de resabios murillescos. De todas maneras, pesa mucho más en su estilo la influencia canesca que la murillesca, como queda patente en el dibujo de *la Inmaculada* de la Biblioteca Nacional²⁴⁷. Verdaderamente donde la obra de Juan de Sevilla se extrema en similitud con la obra de Alonso Cano es en el caso de la *Inmaculada* del Museo Virginia Meadows de Dallas, Texas, que, según apuntó Orozco Díaz, cuesta pensar que no sea de la mano de Alonso Cano.

Según nos comenta Navarrete Prieto, en la obra *La última comunión de santa Águeda o de santa Cecilia* del Museo de Granada, que considera obra temprana de Juan de Sevilla, se evidencia la gran influencia de Cano²⁴⁸.

También se puede observar en el *San José con el Niño*, de la iglesia de El Sagrario de Granada, una composición casi idéntica, solo vislumbramos pequeños cambios en cuanto al colorido, a la que Alonso Cano presentó en *la Sagrada Familia* del Convento del Santo Ángel Custodio.

La cena de Emaús es una de las obras más relevantes del catálogo de Juan de Sevilla, en opinión de Orozco²⁴⁹. Pérez Sánchez mencionó sobre dicho lienzo que refleja destellos de un grabado de Callot, en cuanto a la iconografía de *la Comida de la Sagrada Familia*, o quizás simplemente Juan de Sevilla se guio por un dibujo de Cano, ahora desaparecido, de idéntica temática. Añadió Navarrete Prieto²⁵⁰ que dicho cuadro muestra también similitud con los grabados de Rubens.

Wethey menciona a los ayudantes principales que demandó Alonso Cano hacia los años 1662-1663 para la finalización de tres de sus obras de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. Uno de ellos fue el pintor Pérez de Aíbar, quien participó de manera destacada en el lienzo de la *Inmaculada Concepción*; también otros discípulos

²⁴⁶ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "Presencia e influencia de las obras foráneas... op. cit., pp. 204-205.

²⁴⁷ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., pp. 5-26.

²⁴⁸ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes...*, op. cit., p.288.

²⁴⁹ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Centenario de Alonso Cano en Granada... op. cit., pp.26 y 32.

²⁵⁰ NAVARRETE PRIETO, Benito: "*La pintura andaluza del siglo XVII*.... op. cit., p.202.

aventajados, concretamente los artistas Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla, quienes ejecutaron los querubes y enseres de los cuadros *Asunción* y *Nacimiento de la Virgen*²⁵¹.

En referencia a Juan de Sevilla, comenta Ana María Gómez Román que, ya a finales del decenio de 1660 y de ahí en adelante, acaparó y elaboró en gran medida la actividad pictórica de la ciudad de Granada.

Juan de Sevilla poseyó un vínculo y un círculo social bastante amplio, prueba de todo ello son algunas obras que realizó para la Junta de Obras y Bosques, con Vistas del Soto de Roma, y las obras que presentan algunas marinas²⁵².

Como hemos referido anteriormente, José y Diego de Mora²⁵³ pasaron a engrosar el catálogo de escultores que iban a seguir desarrollando la herencia estilística canesca de la escuela granadina durante el periodo comprendido entre finales del siglo XVII y comienzos del siglo XVIII.

José de Mora, hijo de Bernardo de Mora, fue uno de los discípulos de Cano y formó parte de la Escuela Granadina.

José de Mora nació en el año 1642 en Baza, Granada, y fue el más destacado de los tres hijos escultores de Bernardo de Mora. Trabajó en el taller de Pedro de Mena y colaboró con este y con Alonso Cano. Del Racionero recibió José de Mora los influjos pictóricos de sus lienzos y plasmó con habilidad su dominio de la plástica. En el año 1660, cuando Alonso Cano regresó a Granada, mantuvo contactos con el taller de los Moras, colaborando así con José de Mora, quien, según el profesor Juan Jesús Guadalupe Muñoz, debió verse instado por Cano a comenzar su andadura como artista en la corte²⁵⁴.

Gallego y Burín reflexiona y recalca las diferencias apreciables entre Pedro de Mena y José de Mora, artistas ambos que mantienen una raíz canesca. José de Mora se presenta con mayor galanura que Mena y en la gran mayoría de sus obras es más afín al estilo de Alonso Cano²⁵⁵.

²⁵¹ WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano, pintor...* op. cit., pp. 86-87.

²⁵² GÓMEZ ROMÁN, Ana María: "La pintura barroca granadina..." op. cit., p.48-54.

²⁵³ GILA MEDINA, Lázaro: *Pedro de Mena. Escultor...* op. cit., p.43.

²⁵⁴ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan J.: "Seguidores de Cano en la escultura..." op. cit., pp. 36-37.

²⁵⁵ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *José de Mora...* op. cit., p.77

José de Mora se trasladó a Madrid en el año de 1665 y residió en la calle Embajadores, durante el reinado de Carlos II, para quien, según Palomino, realizó diferentes esculturas devocionales y encargos públicos. Fue en dicha ciudad donde trabajó con Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671). Este artista era pintor y escultor además del primer ayudante de Alonso Cano. Asimismo, Herrera Barnuevo ostentó el cargo de maestro mayor de las obras reales desde 1662. Comentaba Palomino, refiriéndose a Herrera Barnuevo, que era un pintor de gran mérito con escuela en Madrid²⁵⁶. Gallego y Burín afirma la similitud estilística entre José de Mora y Herrera Barnuevo, cuando cita la escultura *La Purísima Concepción*, para San Isidro del Real, Madrid, y que dicha obra parecía haber salido del propio Herrera, pero que era seguro de José de Mora²⁵⁷.

En torno al año 1670, José de Mora realizó los acostumbrados bustos de sus *Ecce Homos* y *Dolorosas*, como los acometidos para el monasterio de Isabel la Real. Con idénticos modos iconográficos hubo de realizar durante su estancia en la corte madrileña una Dolorosa localizada en el monasterio de las Comendadoras de Santiago de Madrid, puesto que es típico en Mora la utilización iconográfica en sus esculturas de unos rostros alargados, al igual que sus narices, un tanto aguileñas, con una melena que aparece en parte cubierta con un velo, ambos muy elaborados. Así pues compartirá similitudes iconográficas con el modelo de la Soledad de Gaspar Becerra (1520-1568), según Sánchez Rivera²⁵⁸. De las obras realizadas por Mora en estas fechas, guardan relación con la referida Dolorosa de las Comendadoras de Santiago otras imágenes de esta misma factura, como son las dolorosas del Museo de Bellas Artes de Granada, la ubicada en el colegio de San Gregorio de Valladolid y la localizada en el convento Carmelitano de las Maravillas de Madrid. Los *Ecce Homos* y las *Dolorosas* de José de Mora, sirvieron durante gran parte del siglo XVII para abastecer la demanda de ciudades como su Granada natal, Jaén, Córdoba e incluso los encargos que realizó para la corte²⁵⁹. Ese mismo año de 1670 José de Mora hizo la talla definitiva de la *Inmaculada* para la capilla y retablo de homónimo nombre, situada en el lado del evangelio de la Iglesia jesuita de San Isidro del Real, Madrid, y que perteneció al patronazgo de doña Isabel de Tebar. Posteriormente, en 1671 realizó la *Soledad* de Santa Ana para el oratorio de San Felipe

²⁵⁶ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico* y... op. cit., p.577.

²⁵⁷ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “*José de Mora*... op. cit., p.77.

²⁵⁸ SÁNCHEZ RIVERA, Jesús A.: “Una talla de José de Mora en Madrid... op. cit., p.55.

²⁵⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan J.: “Seguidores de Cano en la escultura... op. cit., p.36. ³²¹
SÁNCHEZ RIVERA, Jesús A.: “Una talla de José de Mora en Madrid... op. cit., p.54.

Neri. En ella muestra unos contornos cerrados que se corresponden con las esculturas de Alonso Cano²⁶⁰. El año 1672 constituyó la fecha cumbre de su carrera, siendo nombrado escultor de Cámara de Carlos II²⁶¹. Según opina López-Guadalupe, se sitúa entre 1673 y 1674 la realización de su *Cristo de la Misericordia* de la parroquia de San José de Granada, que, según cita, muestra una anatomía de los desnudos muy correcta, y además resalta la trascendencia que tuviera sobre él la obra pictórica de Alonso Cano, puesto que presenta un lenguaje plástico con características pictóricas, y que resaltó Gallego y Burín como una de sus obras más excelsas.

Entre 1672 y 1679, José de Mora compatibilizó sus viajes entre la corte y su ciudad natal, donde regresó definitivamente en 1680. Nos parece curioso e interesante resaltar de Mora la escultura de San Pantaleón, en la iglesia de Santa Ana, para la congregación de médicos y cirujanos, que realizó a fines del siglo XVII, puesto que en ella se hace destacable, según comenta Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz, el nivel pictórico que alcanza su gubia²⁶².

El 24 de septiembre de 1685, José de Mora se casó con su prima Luisa de Mena y Herrera, en la iglesia parroquial del Salvador de la ciudad de Granada. En dicha ciudad adquirió una casa que había pertenecido anteriormente al poeta don Pedro Soto de Rojas, en el barrio del Albaicín, y fue en dicha casa donde ubicó su taller de escultura. Cita además don Antonio Gallego y Burín que por esas fechas estuvo realizando diferentes esculturas para los conventos de San Antonio de Granada y de San Antonio de Guadix. De manera conjunta realizó sus esculturas para la capilla del cardenal Salazar en la Catedral de Córdoba, concretamente ocho tallas de diferentes santos de tamaño natural. Asimismo llevó a cabo para la capilla de don Alfonso de Nava el encargo de un Santo Tomás de Aquino de gran calidad, según refirió Palomino²⁶³.

Correspondiente a la tercera etapa de artistas granadinos, José de Mora, según Emilio Orozco, tiene un estilo elegante tendente a la idealización y manifiesta las mismas aspiraciones de perfección que su maestro Alonso Cano, de quien recoge y engrandece su desasosiego espiritual. Sus obras se muestran mucho más emotivas y expresivas que las de Cano, sobre todo en lo concerniente a la temática de la muerte de Jesucristo, como se puede apreciar en el *Cristo de la Expiración*, que produce un profundo y estremecedor

²⁶⁰ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan J.: “Seguidores de Cano en la escultura... op. cit., p.36.

²⁶¹ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “José de Mora... op. cit., p.78.

²⁶² LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan J.: “Seguidores de Cano en la escultura... op. cit., p.36.

²⁶³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...* op. cit., p. 568.

sentimiento en el espectador que la contempla. Con su técnica se libera del estilo de los Mena y produce un naturalismo en los rostros de sus esculturas que muestra la extremada actitud pietista de la época. Debido a tan alta expresividad, las obras del taller de los Moras establecían una especial conexión con las élites piadosas y con las órdenes demandantes de este tipo de iconografía, propio para estas fechas de deferencias místicas. La introspección de sus esculturas, de expresividad realista, le lleva a un dominio psicológico del efecto expresivo pero sin exageraciones.

Rasgo identificador del estilo de José de Mora es, para el profesor Juan Jesús López-Guadalupe, el uso del lenguaje idealizado de Cano, que presenta sin embargo Mora de manera más real, con un naturalismo exacerbado y deformador que tiene como finitud una elevada expresividad para una conexión devocional de fuerte contenido emocional con el fiel.

Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz insiste en la manera en que José de Mora se deja llevar por un estilo muy próximo al rococó.

El artista falleció en la ciudad de Granada el 25 de octubre de 1724.

Diego de Mora, hermano menor de José de Mora, nació en Granada en el año 1656. El profesor López-Guadalupe cita, en referencia a Diego de Mora, que en abundantes ocasiones se nos presenta como un imitador de la labor artística de su hermano José de Mora, dejándose guiar por sus preceptos, aunque no tanto como la crítica alega, llegando a alcanzar en numerosas obras calidad y categoría de auténtico maestro. Diego mantuvo la admiración que sentía su hermano José hacia Alonso Cano, manifestando por este motivo un estilo ideal de belleza²⁶⁴.

Gallego y Burín hizo hincapié en la similitud de parámetros iconográficos de los dos artistas citados anteriormente, relacionando dos de las obras del convento del Ángel Custodio de Granada, el Santo Ángel Custodio de Alonso Cano en mármol y la escultura en madera que atribuyó a Diego de Mora.

Diego de Mora se muestra más naturalista. Él sí buscaba, al contrario que su hermano José, una belleza elegante propia del siglo XVIII.

²⁶⁴ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan J.: “Seguidores de Cano en la escultura... op. cit., p.37; PALOMINO RUIZ, Isaac: “La imagen de *Jesús Nazareno* de Béznar (Granada). Documentando los inicios de Diego de Mora”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 45, 2014, pp.101-112.

Isaac Palomino Ruiz nos comenta la existencia de una de las primeras obras documentadas de Diego de Mora²⁶⁵ cuando el artista contaba con unos 19 años de edad, la imagen de Jesús Nazareno de Béznar. Se trata de un encargo realizado por la Hermandad del Santísimo Sacramento para la parroquia de Santa María de Béznar, actual iglesia parroquial de Béznar, y que se constata como obra de dicho autor a través de una serie de pagos que se le realizaron entre 1676 y 1677. Dicha escultura denota la temprana calidad técnica y artística que poseía Diego en el arte de la talla, además del reconocimiento social recogido en el valor económico de la obra²⁶⁶.

En 1684, año de la muerte de su padre, Diego de Mora se hizo cargo del taller paterno y realizó diversos encargos fuera del ámbito local. Su estilo propio se muestra esclarecedor en la sabia creación de sus Inmaculadas, realizadas de manera delicada y tierna, y sus Nazarenos con la cruz a Cuestas, que revelan una iconografía totalmente propia, distanciándose de las posibles influencias que venía manteniendo de Alonso Cano y de Pedro de Mena. La obra de *Jesús Nazareno, realizada* hacia 1676 para la iglesia parroquial de Béznar, Granada, define el prototipo escultórico que desarrolló en las posteriores tallas y que pasó a definir su sello identificativo. Todo ello debido al tratamiento realista y asimétrico de uno rostro alargado, que resaltaba con técnicas más pictóricas que escultóricas.

Dichas características son apreciables y definitorias, por la utilización de unos ojos rasgados, con apenas relieve, enmarcados con unas cejas de arco fino y ascendente, acentuando con ello el carácter expresivo y devocional de la talla. Asimismo, destaca en este la elegante nariz corta y fina, y el excelente desarrollo escultórico en la representación de la boca entreabierta, donde recae toda la fuerza expresiva. Los perfiles marcados y volumétricos de sus labios son mostrados de manera muy pormenorizada, tanto en el arco de Cupido como incluso en el tratamiento de los dientes. Y una barba dividida en dos, poco poblada en sus extremos laterales, más bien corta, que cubre un grueso mentón donde se perciben grandes surcos de la gubia²⁶⁷.

Esta imagen de candelero debió poseer una alta estima en su época, como confirma un documento perteneciente al libro de cuentas del archivo parroquial de la iglesia de

²⁶⁵ PALOMINO RUIZ, Isaac: “La imagen de *Jesús Nazareno* de Béznar (Granada). Documentando los inicios de Diego de Mora”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 45, 2014, pp.101-112.

²⁶⁶ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “*José de Mora...* op. cit., p. 71.

²⁶⁷ PALOMINO RUIZ, Isaac: “La imagen de *Jesús Nazareno* de Béznar... op. cit., pp.104-107.

Béznar, que concreta su alto coste, 3100 reales de vellón, en el que se incluye también el precio de una túnica.

En la ciudad de Granada se encuentran varias obras del artista, de entre ellas, una *Inmaculada* del Convento de Santo Tomás de Villanueva, de madera tallada y policromada. Así como una *Virgen de la Candelaria* del Convento de Santa Catalina de Zafra, un *San Agustín*, una *Santa Clara de Montefalco* y una *Santa Rita de Casia*, ambas datadas hacia 1723 y pertenecientes al Convento del Corpus Christi, y un *San Juan de Dios* en el Hospital de San Juan de Dios.

De las obras más destacables de Diego de Mora cabe citar también la *Virgen de las Mercedes*, para el convento de los Mercedarios Calzados, presente actualmente en la Parroquia de San Ildefonso de Granada, realizada en 1726. Se trata de la última obra conocida del artista, que presenta tonos cálidos con los que formula un lenguaje propio en el uso de dorados que interpreta con extenuada elegancia, equilibrio e idealización canesca²⁶⁸.

Diego de Mora artista al que se le confió la labor de transmitir el buen oficio de su hermano José de Mora²⁶⁹, así como el recuerdo del intelectualismo artístico de Alonso Cano, murió en Granada en el año 1729.

Paisano de Diego de Mora fue el también pintor José de Cieza (1652 - 1692)²⁷⁰, quien nació cuatro años antes.

José de Cieza nació de la unión de Catalina Flores con Miguel Jerónimo de Cieza en la ciudad de Granada en el año 1652²⁷¹. Su padre, el prominente artista Miguel Jerónimo de Cieza, tuvo además a Vicente y a Juan, quienes aprendieron también la profesión de pintor a través de su progenitor²⁷².

Palomino comentaba que José de Cieza empezó a sobresalir en su ciudad de origen gracias a su dominio en paisajes y flores al temple²⁷³, técnica que aprendió mediante las

²⁶⁸ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: “La escultura barroca en Granada. Personalidad de una escuela”, en *Escultura barroca española: nuevas lecturas desde los siglos de oro a la sociedad del conocimiento*. Vol. II. Antequera, 2016 pp.25-45.

²⁶⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan J.: “Seguidores de Cano en la escultura... op. cit., p. 37.

²⁷⁰ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: *Los Cieza, una familia de...*, op. cit., p.30.

²⁷¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “*Diccionario histórico...* op. cit., p.330; Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/biografias/52199/jose-de-cieza-flores> (Consultado el 10-3-2015).

²⁷² CAZORLA GARCÍA, Cristina: “La vida de la virgen... op. cit., p.223.

²⁷³ CORDERO, Enrique: “Dos retratos de san Jeroteo y san Dionisio Areopagita de José de Cieza en el Museo Episcopal y Capítular de Huesca (Varia)”, en *Archivo Español de Arte*, núm. 295, 2001, p.294.

directrices de su padre. También allí se especializó en la técnica del fresco y en la arquitectura efímera relacionada con las fiestas del Corpus Christi²⁷⁴. Durante estos festejos²⁷⁵, el artista participaba asiduamente en la decoración de la plaza de Bibarrambla²⁷⁶.

En los años que el artista permaneció en Granada recibió asimismo la influencia del Racionero y de Bocanegra. En dicha ciudad se conservan muchas de sus creaciones, de entre ellas la *Virgen de los Ángeles*, obra firmada del Monasterio de San Jerónimo²⁷⁷, los *Santos Juanes* en la Capilla Real, *Cristo y la Samaritana* de la ermita de San Miguel, realizada en 1674, la *Adoración de los pastores* de la iglesia de San Cecilio, pintada en 1682, y los frescos de la iglesia del Convento de Santa Clara de Loja²⁷⁸.

En el año 1686²⁷⁹ José de Cieza se trasladó a Madrid y fue allí en la Corte donde conoció el estilo de Francisco Rizi y Claudio Coello. Dadas sus extraordinarias cualidades pictóricas, le encargaron pintar escenas en el teatro del Buen Retiro.

José de Cieza hizo allí una labor espléndida y tras ello, favorecido por las influencias de sus padrinos, de entre ellos el señor Condestable Don Iñigo de Velasco²⁸⁰, que ocupaba por aquel tiempo el cargo de Mayordomo mayor, le otorgaron el título de pintor del rey Carlos II el 31 de agosto de 1689. Durante aquellos años el artista realizó también encargos para diversas iglesias y conventos.

Ceán opinaba, en cuanto a las habilidades pictóricas de José de Cieza, que este pintor manejaba el óleo con gran blandura y buenas tintas, pero que sin embargo no dibujaba con tanta finura.

José de Cieza llevó a cabo en 1691 la realización de dos lienzos para el convento de los Mínimos de la Victoria de Madrid, una Batalla y un san Francisco de Paula²⁸¹. Actualmente solo se conserva en el Museo del Prado uno de ellos, procedente del extinto Museo de la Trinidad, la *Aparición de san Francisco de Paula en un combate*.

²⁷⁴ Museo del Prado, inv. núm.. P5449, <http://ceres.mcu.es> (Consultado el 12-3-2015).

²⁷⁵ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico...* op. cit., p.330.

²⁷⁶ CAZORLA GARCÍA, Cristina: “La vida de la virgen... op. cit., p.224.

²⁷⁷ RODRÍGUEZ MORALES, Carlos: “El pintor Gaspar de Quevedo, su aprendizaje en Sevilla y nuevas obras en Canarias”, en *Laboratorio de Arte*, 20, 2007 p.136.

²⁷⁸ Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/biografias/52199/jose-de-cieza-flores> (Consultado el 10-3-2015).

²⁷⁹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico...* op. cit., p.330.

²⁸⁰ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: *El Museo pictórico y...* op. cit., p.468.

²⁸¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico...* op. cit., pp.330-331.

En relación directa con su serie de pinturas sobre san Francisco de Borja, se conserva un dibujo atribuido a él. Nos referimos al *San Francisco de Paula ante el Rey de Nápoles* en el Museo Británico de Londres.

Palomino hizo mención a estos dos últimos cuadros de José de Cieza y a otros de sus muchos óleos, que pintó para la iglesia nueva de las Mercedarias Descalzas del barrio del Barquillo (Góngoras)²⁸². Uno de ellos, también de temática hagiográfica, es *Santa Teresa*, que estaba situado, según Ceán Bermúdez, en un poste de la iglesia de las monjas de Góngora²⁸³. En Madrid se halla también su lienzo *El niño Jesús con dos ángeles* de 1673 perteneciente a la colección Santander Central Hispano²⁸⁴.

Las obras de José de Cieza llegaron hasta la ciudad de Huesca, concretamente a su Catedral. En la antesacristía de esta Santa Iglesia se encontraban dos de sus cuadros, ambos firmados, *San Jeroteo* y *San Dionisio Areopagita*, que fueron trasladados al Museo Episcopal y Capítular de Huesca²⁸⁵.

Su trayectoria artística comprende un periodo granadino, donde se vislumbran los influjos de su padre y del Racionero y una etapa madrileña, en la cual sus obras conforman un estilo ecléctico enriquecido por el pleno barroco cortesano.

El artista granadino José de Cieza falleció de calentura²⁸⁶ el año 1692 en la ciudad de Madrid.²⁸⁷

La herencia estilística tanto escultórica como pictórica de Alonso Cano fue continuada, desde fines del siglo XVII hasta finales del siglo XVIII, con las personalidades de José Risueño (1665 – 1732)²⁸⁸, Domingo Chavarito (1662-1751) y Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), quienes encaminaron, junto con la figura de Juan de Sevilla, a la Escuela Granadina hacia postulados de estilo rococó.

²⁸² CORDERO, Enrique: “Dos retratos de san Jeroteo... op. cit., p.294.

²⁸³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico...* op. cit., pp.330 y 331.

²⁸⁴ Real Academia de la Historia, <http://dbe.rah.es/biografias/52199/jose-de-cieza-flores> (Consultado el 10-3-2015).

²⁸⁵ CORDERO, Enrique: “Dos retratos de san Jeroteo... op. cit., p.294.

²⁸⁶ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: *El Museo pictórico y Escala óptica. T. Tercero...*, op. cit., p.468.

²⁸⁷ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “*Diccionario histórico...A.B.C*”, op. cit., p.331.

²⁸⁸ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: *José Risueño. Escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada, 1972.

3.6.- ESCUELA GRANADINA DEL SIGLO XVIII

José Risueño y Alconchel fue uno de los pocos artistas de la escuela granadina que destacaron por su dominio del dibujo y se le puede atribuir ser el mejor pintor de retratos de la escuela granadina. Risueño nació en el año 1665. Su padre, Manuel, era de oficio carpintero. José Risueño es uno de los más excelentes escultores y pintores de fines del XVII y comienzos del XVIII²⁸⁹. Pero la obra de Risueño dista mucho de ser en suma homogénea, ya que mantiene una ejecución con gran dibujo y, según cita

Palomino, era “el dibujante de Andalucía”. Pero no debemos olvidar que estas observaciones pueden ser objeto de revisión, pues más bien corresponden a favoritismos de la época y situaciones sociales de Palomino, que a otra cosa²⁹⁰.

Es rasgo reseñable la labor escultórica de Risueño y, según palabras de Sánchez Mesa³⁶⁸, ningún otro seguidor del Racionero durante el siglo XVIII asimiló y desarrolló con tanta profundidad el estilo idealizado y naturalista de Alonso Cano, aun sin llegar a conocerlo.

Según nos cita Manuel García Luque²⁹¹, José Risueño, además de las consabidas dotes artísticas como pintor y escultor, trabajó como restaurador, tasador, copista y cantor al servicio de la Catedral; incluso acometió algún quehacer en materia arquitectónica. Conocemos que los epígonos de mayor relevancia artística del Racionero fueron Bocanegra y Juan de Sevilla, lugar que ocupó con posterioridad José Risueño, quien es considerado por Manuel García Luque como el artista que concatenó de forma generacional al artista Alonso Cano con los artistas Bocanegra y Juan de Sevilla al mantener Risueño, por ser el último en la cronología históricoartística, el lenguaje canesco que les unía como vínculo clásico.

José Risueño²⁹² reformuló el lenguaje canesco y lo mezcló con la expresividad del arte granadino de finales del barroco. El apasionamiento declarado por la Escuela Granadina hacia el arte de Alonso Cano se mantuvo latente durante el siglo XVII hasta

²⁸⁹ CAZORLA GARCÍA, Cristina: “La vida de la virgen... op. cit., p.225.

²⁹⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “*Diccionario histórico...* op. cit., pp. 200-202. ³⁶⁸ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: *Los Cieza, una familia de...*, op. cit., p.40.

²⁹¹ GARCÍA LUQUE, Manuel: “José Risueño, un artista versátil al servicio de la Catedral de Granada”, *Laboratorio de Arte*, 25, 201, pp. 433-434.

³⁷⁰ *Ibidem*, p.434.

²⁹² OROZCO DÍAZ, Emilio: “Centenario de Alonso Cano en Granada... op. cit., p.35.

mediados del siglo XVIII²⁹³. José Risueño y Alconchel se formó en el arte de la talla en el taller de los Moras y en el arte de la pintura en el taller de Juan de Sevilla. De hecho, son reseñables las similitudes tipológicas, así como la idéntica fisonomía postural, de las figuras en primer término de *la Sagrada Familia* de la colección Villar Mir con las representadas por José de Risueño en el lienzo *Dos Trinidades o Alegoría de la Pasión*, de hacia 1693, de la Basílica de San Juan de Dios de Granada²⁹⁴.

El taller de Risueño era importante porque en él se ratifica lo que veníamos aseverando, la conexión entre lo escultórico y lo pictórico, que era muy frecuente en esta escuela. Risueño, al igual que Alonso Cano, Juan de Sevilla y Bocanegra, incluyó en su paleta cromática los marrones asfalto, de uso tan frecuente en su época, y utilizado desde el siglo XVI por Tiziano. Este excelente dibujante fue un gran colorista, que hacía un uso correcto de la luz, empleando para ello un gran dominio de la técnica lumínica. De este artista sabemos que poseyó un gran taller a finales del siglo XVII y además que, entre sus discípulos, se encontraban trabajando al unísono tanto escultores como pintores, motivo por el cual los artistas se fueron enriqueciendo recíprocamente en ambas disciplinas.

De entre sus discípulos podemos nombrar al sacerdote Benito Rodríguez Blanes, quien fuera discípulo asimismo de Juan de Sevilla, autor del lienzo *Santo Domingo* del Museo de Bellas Artes de Granada; a Jerónimo de la Cárcel, pintor del cuadro de la *Anunciación*, perteneciente a la Hermandad del Santo Cristo de la Yedra de Granada; a Francisco Lendínez, colaborador del taller de Juan de Sevilla, que hizo las obras del Camarín de la Iglesia de San Juan de Dios. También merecen mención los aprendices Pedro de Torres, Manuel Ruiz Caro de Torres, asimismo aprendiz de Juan de Sevilla, artífice del lienzo *las Bodas de Caná* del Museo de Bellas Artes de Granada; Juan de Salcedo, pintor de un retrato del hermano *Juan de San Gregorio* procedente del Convento de Trinitarios Descalzos de Virgen de Gracia de Granada, Jacinto Molina; pintor de retratos, y por último, a Melchor de Guevara, discípulo de Juan de Sevilla, creador de un *San Cristóbal* del Museo de Bellas Artes de Granada, y el fresquista Tomás Ferrer²⁹⁵. Todos dignos seguidores de José Risueño, aunque tenemos que resaltar que, después de

²⁹³ GILA MEDINA, Lázaro: *El libro de la Catedral de Granada. Vol. I*, Granada, 2005, p.38.

²⁹⁴ CARO RODRÍGUEZ, Emilio: “Las dos Trinidades o Alegoría de la Pasión”, en GILA MEDINA, Lázaro, (coord.), “*Aquende et allende*”. *Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (S. XVXVIII)*. Granada, 2014 pp.290 y 291.

²⁹⁵ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: “Los epígonos de Cano en la pintura granadina”, *El Fingidor*, núm. 13-14, 2001, p.34.

la muerte de este en 1732²⁹⁶ y de Chavarito en 1751, se cerró el periodo del barroco granadino.

Obra de segura atribución a José Risueño es la citada *la Inmaculada* del Convento de las Carmelitas Descalzas de Baeza, firmada en 1691, que, según refiere Calvo Castellón, es la única representación incuestionable del pintor²⁹⁷. En sus obras femeninas José Risueño desplegó su más sensible sencillez, como podemos contemplar en la *Virgen del Rosario* y *el Niño Jesús*, halladas en la Cartuja de Granada, donde trabajó hacia 1712 con Antonio Palomino. En estas creaciones utilizó una técnica minuciosa, capaz de dotar de movimientos ágiles a los atuendos de sus esculturas.

Dice el profesor Sánchez Mesa que nadie, salvo Risueño, fue capaz de emular a Cano en la unión de lo escultórico y lo pictórico²⁹⁸. El artista mantuvo en su estilo la impronta flamenca, sobre todo en su primera etapa artística, e influencias propias canescas en la evolución de sus modos, ya correspondientes a su etapa madura. Con un marcado estilo naturalista de gran calidad técnica, presenta influencias de los Moras en sus esculturas de *Ecce homos* y *Dolorosas* de la Capilla Real de Granada²⁹⁹. Muestra de lo dicho es la obra correspondiente a los tipos Eucarísticos de la Catedral de Granada, inspirados, como cita Antonio Calvo Castellón³⁷⁹, en cartones de Rubens, que el artista realizó para los tapices de las Descalzas Reales. De más plenitud formal y artística es su obra *La Coronación de la Virgen* de la Abadía del Sacromonte.

José Risueño tiene en su haber un número excesivo de obras, casi tres centenares de ellas, y todo su computo se halla repartido en monasterios, iglesias y conventos de la ciudad granadina. De entre ellas queremos mencionar una *Anunciación* de 1,14x 2,78m, en el Museo de Bellas Artes de Granada, firmada. El profesor Sánchez Mesa vinculó este lienzo con dibujos de Alonso Cano, además de comentar la similitud iconográfica de este con el tondo de la portada de la Catedral granadina.

José Risueño mantuvo una estrecha relación con el arzobispo Martín de Ascargorta, quien se convirtió en su principal valedor. Este hecho propició que se le encomendaran multitud de trabajos en la Catedral de Granada, de diversa índole. En dicha Catedral

²⁹⁶ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: “*José Risueño. Escultor y pintor...* op. cit., p.281.

²⁹⁷ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina... op. cit., p.92.

²⁹⁸ *Ibidem* p.40.

²⁹⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan J.: “Seguidores de Cano en la escultura... op. cit., p.35. ³⁷⁹ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina... op. cit., p.91.

realizó el cuadro *Los desposorios místicos de Santa Catalina*³⁰⁰, y en el Palacio Arzobispal de Granada se halla un lienzo de grandísima calidad, *el Retrato del arzobispo don Martín de Ascargorta* de hacia 1713-1719. Dicha obra posee una grandísima calidad pictórica con la que Risueño se muestra como un gran retratista³⁰¹. José Risueño, como hemos referido anteriormente, continuó con la tradición de utilizar grabados para sus composiciones a través de las copias de Schelte à Bolswert, proporcionadas por Ascargorta, para acometer cinco grandes lienzos de los triunfos de la iglesia³⁰². Otros sitios donde encontramos obras del artista son, además de la Catedral y del Palacio Arzobispal, El Sacro Monte, las Iglesias de San Cecilio, San Andrés y el convento de Zafra, más una veintena que se encuentran ubicadas en el Museo provincial de Bellas Artes. De él comenta Gallego y Burín que componía de manera espléndida además de utilizar de manera correcta la incidencia de la luz, puesto que era poseedor de un maravilloso claroscuro y sus personajes eran mostrados con gran expresividad³⁸³. El profesor Sánchez – Mesa detalla que el hermano de Risueño, Manuel Risueño, entallador de oficio, y los pintores Juan Ruiz Luengo, José de Ahumada y Domingo Chavarito mostraban sus habilidades pictóricas y escultóricas aprehendidas en el taller de manera conjunta a la vez que con visos de reciprocidad.

Debemos hacer mención a una gran pintura dentro del catálogo de José Risueño, situada actualmente en la antesacristía de la Catedral de Granada, la *Coronación de Santa Rosalía* de 1720. Dicha obra data del último período artístico de José Risueño y en ella el artista nos presenta un estilo propio, muy distinto al que venía desarrollando bajo la influencia de Alonso Cano, con claros lazos flamencos. Resaltamos, como rasgos personales de su estilo, la utilización figurativa en sus obras de rostros redondos, menudos y el empleo de tejidos presentados con múltiples pliegues.

Juan de Sevilla y sus discípulos reforzaron con anterioridad a Risueño, la línea renacentista, natural y directa, buscando el interés devocional del público con su originalidad, de manera contraria a lo que estaba aconteciendo pictóricamente a lo largo del siglo XVII en el resto de la pintura barroca española. Risueño, su taller y sus

³⁰⁰ GARCÍA LUQUE, Manuel: “José Risueño, un artista versátil... op. cit., p. 438.

³⁰¹ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina... op. cit., p.92.

³⁰² SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: “*José Risueño. Escultor y pintor...* op. cit., p.248. ³⁸³
CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina... op. cit., p.92.

discípulos condujeron la pintura y la escultura de la escuela granadina con postulados canescos hasta bien entrado el siglo XIX.

José Risueño acabó adquiriendo una sensibilidad tardobarroca propia del primer tercio del siglo XVIII. Según María Encarnación Cambil³⁰³, José Risueño, fue contemporáneo de Jerónimo de Rueda, que fue discípulo de Juan de Sevilla. Asimismo, figuró como maestro de Chavarito³⁰⁴.

Según el profesor Sánchez-Mesa, Risueño, a quien consideraba el último pintor de cierta relevancia del barroco tardío granadino, pudo morir en el año 1732³⁰⁵.

En el siglo XVIII nos encontramos por lo tanto, en la escuela granadina, con un tardo barroquismo, de la mano de José Risueño, 1665-1732, que será consolidado por Torcuato Ruiz del Peral. Este nuevo estilo aglutinó la tradición canesca y el patetismo de Mena y tuvo asimismo influencias napolitanas³⁰⁶. José Risueño intentaba liberarse de los modelos canescos, motivo por el cual trabajó con estampas vandikianas, lo que dará lugar a la formulación de un estilo propio³⁸⁹. Es sabido que también trabajó grabados y estampas flamencas de Rubens.

Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773) fue un escultor barroco de la Escuela Granadina. Su bautizo tuvo lugar el 16 de mayo 1708 en la iglesia parroquial de Exfiliana en la ciudad de Guadix, Granada.

Recién estrenada su edad adolescente, cuando tan solo era un muchacho de 14 años, entró en el taller de Diego de Mora, donde recibió su primera formación. De la belleza formal de las Inmaculadas de Diego de Mora se impregnó su favorecido discípulo Torcuato Ruiz del Peral, quien vivió en casa de Diego durante el primer cuarto del siglo XVIII, y quien también aprehendió del buen hacer del ilustre Racionero. Torcuato fue el más digno sucesor y discípulo del citado Mora y estableció grandes vínculos pues, además de convivir con él, trabajó por un periodo de cuatro años en su taller, donde adquirió de este toda la formación sobre el arte de la escultura.

³⁰³ CAMBIL HERNÁNDEZ, María Encarnación: “Aproximación a la personalidad de Esteban... op. cit., p. 458.

³⁰⁴ NAVARRETE PRIETO, Benito: “*La pintura andaluza del siglo XVII...*”. op. cit., p.204.

³⁰⁵ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo: “*José Risueño. Escultor y pintor...* op. cit., p.281.

³⁰⁶ BANDA Y VARGAS, Antonio de la: “Panorámica artística del barroco andaluz... op. cit., p.24.”³⁸⁹
PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: “*Pintura barroca en España...* op. cit., p.424.

Además de Torcuato, en el taller de Diego de Mora participaron otros escultores como Agustín Vera Moreno, Juan José Salazar e Isidoro González, aunque ninguno con la habilidad técnica ni la calidad artística de su alumno Torcuato Ruiz del Peral. Tras una consolidada formación, Torcuato Ruiz del Peral pasó a trabajar para el pintor Benito Rodríguez Blanes. Es reseñable la labor de escultores y pintores de la Escuela Granadina, que irían continuamente de la mano, nutriéndose ambos profesionales de los conocimientos técnicos y artísticos de los dos lenguajes. Prueba de lo dicho son las obras de los artistas como Alonso Cano, José de Mora y Juan de Sevilla.

Torcuato Ruiz del Peral realizó las imágenes de los *Arcángeles Miguel y Rafael* para la colegiata de los Santos Justo y Pastor, además de las esculturas de los *Santos Mártires* y una *Dolorosa* que también talló para dicho lugar.

En la Catedral de Guadix, de la ciudad de Granada, llevó a cabo los púlpitos, la sillería y los santos del Coro, según comentó Xavier de Salas³⁰⁷. El profesor José Policarpo Cruz Cabrera³⁰⁸ opinó que Ruiz del Peral presentaba en sus imágenes un aire romano procedente muy probablemente de manos de Pedro Duque Cornejo, nieto de Pedro Roldán.

Pedro Duque Cornejo trabajó en Sevilla, Granada y Córdoba, y mantuvo durante su desarrollo artístico un lenguaje más pictórico que escultórico, empleando una técnica con influencias berninescas. En sus obras, la morfología transmite con una serenidad vertical un lenguaje muy barroco. Duque Cornejo fue el artífice de la decoración escenográfica formada por los tableros de la sillería coral de la Catedral de Córdoba, mientras que Torcuato Ruiz del Peral lo fue de los que se encontraban en la Catedral de Guadix. Fueron estudiadas ambas obras, que guardan una estrecha relación, pero actualmente, las esculturas de Torcuato Ruiz del Peral se encuentran desaparecidas.

Corresponden a este escultor las tipologías más propias del siglo XVIII, elaboradas con volúmenes redondos y vestiduras de gran dinamismo en los pliegues de sus imágenes. El cromatismo de Ruiz del Peral es de gran expresividad y sus estilemas se encuentran muy cercanos a Diego de Mora y más concretamente a las influencias de José de Mora,

³⁰⁷ SALAS, Xavier de: “Noticias de Granada reunidas por Ceán... op. cit., p.186.

³⁰⁸ CRUZ CABRERA, José P.: “La escultura barroca granadina. El oficio artístico al servicio de la espiritualidad”, en MORALES, Alfredo J. (coord.), *Antigüedad y Excelencias*. Sevilla, 2007, p.131.

aunque su fuerza compositiva proviene del predominio elegante y equilibrado del excelente Alonso Cano.

Los discípulos de Diego de Mora, José Risueño y Torcuato Ruiz del Peral, cierran la estatuaria barroca granadina³⁰⁹.

Domingo Echevarria, llamado Chavarito, nació en el año 1662 en Huescar y llegó a la ciudad de Granada con 14 años. Transcurría por aquel entonces el año 1676, año en que artistas de relevancia pictórica como Bocanegra o Juan de Sevilla se encontraban trabajando para la Catedral granadina³¹⁰.

Domingo Echevarria Chavarito fue el más aventajado discípulo del taller de Risueño, dominó la técnica del aguafuerte, siendo un formidable grabador, y el arte de la pintura. Se cree que Chavarito entró en el taller de Risueño a edad muy temprana, pues su paleta cromática contenía multitud de influencias tanto flamencas como canescas. Más tarde hubo un cambio en su paleta, motivado por los conocimientos adquiridos durante el periodo en el cual permaneció en tierras italianas, Cristina Cazorla nos comenta que Chavarito estuvo en Italia con Benedetto Lutti³¹¹ y que tuvo que ver definido su estilo hacia lo aflamencado con influencias rubenianas e innovaciones técnicas cromáticas propias del mundo italiano.

De la serie de los cinco grandes lienzos de los Triunfos de la Iglesia realizados por Risueño, figuran como referentes directos en las obras de Chavarito los realizados para la Catedral de Granada³¹². Destacan de entre sus mejores obras *El triunfo de la Eucaristía sobre la Filosofía* y *El triunfo de la Eucaristía sobre la idolatría* para la iglesia de la Magdalena, por las que Calvo Castellón comenta que Chavarito fue, después de Risueño, el artista que prolongó el estilo de Alonso Cano, reformulándolo y creando su propia personalidad artística.

³⁰⁹ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús: “*San Juan de Dios* de Diego de Mora”, en *Imágenes de San Juan de Dios*. Granada, 1997.

³¹⁰ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “Chavarito, un pintor granadino (1662-1751)”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, núm. 12, 1975, pp.273-278.

³¹¹ CAZORLA GARCÍA, Cristina: “La vida de la virgen... op. cit., p.226.

³¹² NAVARRETE PRIETO, Benito: “*La pintura andaluza del siglo XVII....*”. op. cit., p.204.op. cit., p.92.

De su actividad como grabador se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid una estampa con su firma que representa iconográficamente a los santos san Cosme y san Damián.

Calvo Castellón comenta sobre el estilo de Chavarito que este empezó a madurar en torno al año 1711³¹³, y realizó obras de gran espectacularidad y calidad, como los *Triunfos de la Eucaristía* de la iglesia de la Magdalena, totalmente inspirados en cartones flamencos, concretamente en los dos cartones para tapices de las Descalzas Reales de Madrid, como le ocurriera a José de Risueño, su maestro.

Con la muerte de Chavarito en el año 1751, finalizó la técnica pictórica del gran maestro Alonso Cano.

³¹³ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina... op. cit., p.92.

4.- BIOGRAFÍA

Juan de Sevilla³¹⁴ nació a mediados de mayo de 1643 en la hermosa ciudad de Granada, en la demarcación parroquial del Sagrario, concretamente en la calle de la Verónica del barrio de la Magdalena, hoy llamada Recogidas. En la actual Parroquia de Santa María Magdalena se conserva la partida de bautismo de este excelente pintor, bautizado no obstante en la antigua iglesia del mismo nombre, ubicada por aquellas fechas en la calle Mesones. En este documento se expone que la ceremonia tuvo lugar el diecisiete de mayo de 1643³¹⁵, por lo que su natalicio debió ser muy cercano. Esta presunción surge del conocimiento de las maneras de proceder en aquella época, donde generalmente, por el temor a que el recién nacido sufriera una muerte súbita antes de recibir este sacramento, los bautizos tenían lugar escasos días después del alumbramiento. Asimismo, figuran como sus progenitores don Francisco de Sevilla y D^a Úrsula de Benavides.

Según Gómez Román³¹⁶, los abuelos paternos del pintor fueron Gabriel de Sevilla y Ana de Escalante. Francisco de Sevilla era natural de Priego de Córdoba y llegó a Granada hacia 1614, instalándose en la demarcación parroquial de San Matías. Gallego y Burín³¹⁷ cita que, como era propio en su ciudad de origen, se dedicó al ámbito artesanal, concretamente era jubetero y estaba estrechamente relacionado con el comercio de la seda y del tejido³¹⁸.

Francisco de Sevilla contrajo matrimonio en 1626 con Úrsula de Benavides, hija de Juan Romero e Isabel Rodríguez. Podemos suponer por tanto que Juan de Sevilla heredó su apellido “Romero” de su abuelo materno y “Escalante” de su abuela paterna.

No obstante, Gallego y Burín³¹⁹ cita que tal vez pudo estar emparentado con el escultor Alonso de Mena y Escalante.

Antes de 1649 los padres del pintor se trasladaron al número 15 de una casa cerca del arco de las Orejas, también llamado puerta de Bibarrambla, donde regentaban un

³¹⁴ También llamado en la bibliografía Juan de Sevilla o Juan de Sevilla Romero.

³¹⁵ MAYER, August L.: *Historia de la pintura española...* op. cit. p. 396; JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos...” op. cit. p. 12; CRUZ GARCÍA, Rosario Y MORAL PÉREZ, Silvia María: “Aportaciones documentales...” op. cit., p.304; La partida de bautismo se localiza en el Libro de bautismo núm.6 de la Parroquia de la Magdalena de Granada, año 1643. Libro VI, fol. 314, Vto.

³¹⁶ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina...” op. cit., pp. 52 y 57.

³¹⁷ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *El Barroco Granadino*. Madrid, 1956, p.73.

³¹⁸ Al igual que Francisco, su hermano Martín estaba vinculado a este colectivo, así como un tal Francisco Gómez que era bordador de seda; GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina...” op. cit., p. 52.

³¹⁹ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “*El Barroco Granadino...*” op. cit., p.73.

comercio textil³²⁰. Tenemos constancia de que fruto de esta unión nacieron cinco hijos: Bernardo, quizás el mayor, ya que tenía 48 años cuando el artista contrajo su primer matrimonio; Isabel, Antonia, Manuela y, once años menor que Isabel ³²¹, Juan de Sevilla, posiblemente el menor de los hermanos.

Sabemos, gracias a Palomino³²², que el primer maestro de Juan de Sevilla fue Francisco Alonso Argüello, a quien llamó “Andrés”³²³. Este pintor de gran fama³²⁴ destacó por sus grandes dotes como retratista y por su inclinación hacia las obras flamencas³²⁵. Añade además Palomino³²⁶ que el pintor continuó perfeccionando su aprendizaje artístico en el taller del “eminente” Pedro de Moya. Sevilla entró a formar parte de su obrador hacia 1658, según Gómez Román³²⁷.

Seguidamente Juan de Sevilla fue discípulo directo de Alonso Cano, durante la última etapa de este en Granada. Trabajó con el Racionero en el segundo cuerpo de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, de manera conjunta con Pedro Atanasio Bocanegra, llevando a cabo la realización de ángeles y enseres³²⁸. Miguel Pérez de Aíbar, también alumno de Cano, se hallaba igualmente ayudando a su maestro junto a Sevilla y Bocanegra.

En 1661 Juan de Sevilla, con Atanasio Bocanegra, Ambrosio Martínez de Bustos y Miguel Jerónimo de Cieza, trabajó en las tareas de decoración de las calles y los altares de arquitectura efímera de Granada, actividades realizadas anualmente con motivo de la celebración del Corpus Christi³²⁹. Estas fiestas fueron consideradas como las mejores y más ostentosas de toda España³³⁰. La plaza Bibarrambla estaba rodeada por una galería

³²⁰ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.52.

³²¹ *Ibidem*.

³²² PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...* op. cit., p. 448. Según Orozco conocer la obra de Argüello es “paso obligado para aproximarnos a la pintura de Juan de Sevilla” por ser esta la persona que proporcionó al artista las nociones elementales prácticas sobre el arte de la pintura. Véase OROZCO DÍAZ, Emilio: “Sobre Francisco Alonso Argüello... op. cit., p.166.

³²³ Según Orozco conocer la obra de Argüello es “paso obligado para aproximarnos a la pintura de Juan de Sevilla” por ser esta la persona que proporcionó al artista las nociones elementales prácticas sobre el arte de la pintura. Véase OROZCO DÍAZ, Emilio: “Sobre Francisco Alonso Argüello... op. cit., p.166.

³²⁴ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.36.

³²⁵ PACHECO, Francisco: “Arte de la Pintura, su antigüedad... op. cit. p.360.

³²⁶ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...* op. cit., p. 448.

³²⁷ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.52.

³²⁸ WETHEY, Harold E.: “*Alonso Cano, pintor...* op. cit., pp. 86 y 87.

³²⁹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...* op. cit., p. 448; OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit.,

³³⁰ GARRIDO ATIENZA, Miguel: *Antiguallas Granadinas. Las Fiestas del Corpus*, Granada, 1889, pp. 36, 59. Véanse las citas I de la pág. 36 y II de la pág. 58.

con lienzos pintados tanto al temple como al óleo, donde figuraban una *Sacra Familia* de Bocanegra y una *Concepción* de Juan de Sevilla, además de otros cuadros de ambos artistas, pintados exprofeso. Dicho acontecimiento se llevaba a cabo en la citada plaza, lugar que, en palabras textuales de José Salvador³³¹, “...era un elegante y suntuoso peristilo adornado con todo el decoro que exigía el objeto a que se dedicaba y donde concurrían los pintores a enriquecer con sus cuadros, el magnífico conjunto, la soberana pompa de sus espaciosas calles de arrayan y de jazmines: era un edén y al mismo tiempo una exposición pública para las artes...”. Durante este evento Bocanegra y Sevilla rivalizaron por tener mayor prestigio. A pesar de ello, ambos artistas tuvieron que colaborar en varias ocasiones, por ejemplo, en el granadino Colegio de la Orden Jesuita de San Pablo durante los años 1671 y 1672. Por otro lado, Juan de Sevilla y Bocanegra compartían su admiración hacia Miguel Jerónimo de Cieza. Personalmente creemos que durante este periodo los dos artistas no tuvieron ningún tipo de discrepancia o enemistad, más bien sería a partir de 1674, tras el nombramiento de Pedro Atanasio Bocanegra como maestro mayor de la Catedral de Granada³³², cuando comenzaron a aparecer estos recelos por parte del orgulloso Bocanegra. Añade también

Salvador de Salvador que “... los repetidos triunfos que obtuvo, proporcionaron a Juan de Sevilla, una celebridad tan justa como grande, y multitud de jóvenes artistas se apresuraban a solicitar su dirección para estudiarle...”³³³.

El 23 de julio de 1666 Juan de Sevilla, a los veinticuatro años, celebró sus primeras nupcias con doña Rafaela M^a de Vargas, quien contaba con dieciséis años de edad. El enlace tuvo lugar en la Parroquia de Santa Ana, y como testigos figuran el pintor Dionisio de Vargas, hermano de D^a Rafaela³³⁴, Bernardo de Sevilla, hermano del contrayente, y el escultor José de Mora³³⁵. Sabemos a través de este expediente matrimonial que en 1660 Juan de Sevilla, a los dieciséis años, entró en contacto con Dionisio de Vargas; sería quizás

³³¹ SALVADOR DE SALVADOR, José: “*Biografía del célebre pintor granadino Juan de Sevilla*”, La Alhambra, 515, Granada, 1919, pp.471-473.

³³² OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., pp. 5-26.

³³³ SALVADOR DE SALVADOR, José: “*Biografía del célebre pintor granadino...* op. cit., pp.471-473.

³³⁴ CRUZ GARCÍA, Rosario Y MORAL PÉREZ, Silvia María: “Aportaciones documentales. op. cit., pp. 312 y 316. Al parecer recientemente se han encontrado unos documentos que revelan que Teresa y Jerónimo de Rueda y Navarrete eran hermanos pero no verán la luz hasta que Silvia Moral Pérez publique su tesis doctoral.

³³⁵ CALVO CASTELLÓN, Antonio: CRUZ GUMÁN Amelia, OSUNA CERDA, Inés: “Un “Crucificado” de Juan de Sevilla en el convento albaiciner... op. cit., pp. 187-195; CRUZ GARCÍA, Rosario Y MORAL PÉREZ, Silvia María: “Aportaciones documentales... op. cit., pp. 313 y 314; Las autoras de este artículo mencionan no poder aportar ninguna signatura de este Documento del A.H.D.G. ya que no tomaron dicha referencia. Más tarde, Ana M^a GÓMEZ ROMÁN en su artículo “La pintura barroca granadina...” aporta dicho documento.

de este modo como conoció a su primera esposa³³⁶. Otra hermana de D^a Rafaela y Dionisio, Gabriela de Vargas, celebró sus nupcias unos años después, en 1671, con el también pintor Juan de Bustamante³³⁷, por lo que tanto Sevilla como Bustamante y Dionisio de Vargas eran cuñados. A su vez Dionisio de Vargas se desposó en 1660 con Ana de Moya, una prima hermana de Pedro de Moya³³⁸. Con todo esto, no cabe duda sobre las relaciones profesionales y familiares que Juan de Sevilla mantuvo con personajes importantes de la época³³⁹.

De su matrimonio con D^a Rafaela el artista tuvo una gran descendencia femenina. De dicha progenie se conservan varias partidas de bautismo. El 3 de julio de 1667, en la granadina iglesia de San José, bautizó a su primogénita Paula Eusebia. Hemos de señalar que es en este documento donde por primera vez el pintor se hizo llamar Juan de Sevilla Romero. Testigo de este acontecimiento fue su reciente cuñado Dionisio de Vargas, siendo la ceremonia oficiada por D. Antonio Carrillo de Rueda³⁴⁰, a quien citaremos más adelante, ya que también terminó emparentando con nuestro artista.

En esta misma iglesia, el 17 de julio de 1669, recibió las aguas bautismales Juana Bernarda, figurando en esta ocasión el pintor Antonio Flores como testigo³⁴¹.

Buena prueba de las relaciones familiares y profesionales que mantuvo Juan de Sevilla con los artistas granadinos más destacados de su época la proporciona Gómez Román cuando menciona que Catalina Flores, hermana de este último, contrajo matrimonio con Miguel Jerónimo de Cieza en 1641, y que en 1662 Alonso Cano fue

padrino de una de las hijas de Flores³⁴². A su vez, Miguel Jerónimo de Cieza fue maestro de

³³⁶ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.44.

³³⁷ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina...op. cit., pp. 42 y 56.

³³⁸ *Ibidem*, p. 43; Gómez Román cita que Ana de Moya era hija de Pedro de Moya “el mayor”, tío del maestro Pedro de Moya, por lo que esta sería su prima y no su sobrina como menciona la autora.

³³⁹ Tanto Juan de Sevilla como Juan de Bustamante fueron discípulos de Pedro de Moya y este a su vez primo hermano de la esposa de Dionisio Gabriel de Vargas por lo que todos estos se conocían desde jóvenes a través del taller del maestro y pintor y al que, quizás, también pudo pertenecer Dionisio.

³⁴⁰ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., p.14. Jaime apunta que esta información se halla en el libro de bautismos de la Iglesia de San José número 7.

³⁴¹ *Ibidem*, p.15.

³⁴² GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p. 44; AA.VV.: *Corpus Alonso Cano. Documentos y textos*. Madrid, 2002, p. 437.

Bocanegra, Gómez de Valencia y Esteban de Rueda³⁴³. Uno de los hijos de Jerónimo de Cieza, Vicente de Cieza, fue además apadrinado por Alonso Argüello³⁴⁴.

El 26 de septiembre de 1670 se bautizó su hija Felipa María⁴²⁸. María Josefa, otra hija del pintor, recibió las aguas bautismales el 11 de abril de 1672, y su padrino fue D. Diego José de Villalobos, canónigo de la Catedral Granadina, quien ayudó a Juan de Sevilla a introducir sus lienzos en ese templo. El 8 de mayo de 1673 se bautizó a otra de sus hijas, Catalina³⁴⁵, cuyos padrinos también eran personalidades destacadas de la ciudad.

Tan solo dos años después, el 28 de enero de 1675, se bautizó Úrsula María, siendo su padrino el presbítero Licenciado Baltasar Gómez⁴³⁰. Casi ocho meses después, en el libro de entierros de la parroquia de San José se hace referencia al fallecimiento de “una criatura” de Juan de Sevilla, aunque omitiendo el nombre de esta³⁴⁶. Quizás se tratara de la pequeña Úrsula M^a, que no vuelve a ser citada en ningún otro documento, o bien de su primogénita Paula Eusebia, que contaría ya con casi ocho años y de quien no se vuelve a hacer mención.

En 1676 nació otra de sus hijas, Matilde, apadrinada, según indica su partida de bautismo, por el escultor José de Mora, siendo testigos sus cuñados Dionisio de Vargas y Juan de Bustamante. En agosto del año siguiente fue alumbrada su hija Paula, siendo en esta ocasión testigo del acontecimiento sacramental Diego de Ojeda. Por otro lado, en diversos expedientes patronales son nombradas otras hijas del pintor³⁴⁷.

Por lo tanto, Juan de Sevilla y Doña Rafaela tuvieron diez hijas: Paula Eusebia, Juana Bernarda, Felipa M^a, M^a Josefa, Catalina, Úrsula M^a, María, Matilde, Paula y Francisca Bernarda.

³⁴³ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: “Pintura barroca en España... op. cit., p. 276. Posteriormente Bocanegra, Gómez de Valencia y Esteban de Rueda seguirían la senda de Cano.

³⁴⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Sobre Francisco Alonso Argüello... op. cit., pp. 165-180; CALVO CASTELLÓN, Antonio: “Alonso Cano en la pintura de sus... op. cit., pp. 45-76; CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina”, en Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística. Granada, 2001-2002 p. 374; CALVO CASTELLÓN, Antonio: “Pintura granadina del siglo XVII”, en DÍEZ JORGE, María Elena; CRUZ CABRERA, José P.; GALERA MENDOZA, María Esther (coord.) La Granada del XVII. Arte y cultura en la época de Alonso Cano. Granada, 2001, pp. 73-85. ⁴²⁸ *Ibidem*.

³⁴⁵ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., p. 16. ⁴³⁰ *Ibidem*.

³⁴⁶ *Ibidem*. Jaume apunta que esta información se halla en el libro de entierros de la Iglesia de San José número 4.

³⁴⁷ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.53.

Volviendo a la faceta profesional de Juan de Sevilla, en el año 1667, tras la muerte de Alonso Cano, nuestro pintor y Bocanegra poseían ya un gran prestigio y un considerado nivel artístico; de hecho, en 1671 ambos artistas se vieron favorecidos de manera irrefutable por la laboriosidad artística acometida para el Colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús de Granada. Para esta prestigiosa orden, Juan de Sevilla tuvo ocasión de hacer ostentación de sus conocimientos acerca de la pintura de Rubens, Van Dyck, Murillo y Alonso Cano, llevando a cabo obras de gran calidad.

Su trayectoria artística se encaminó hacia una producción pictórica demandada por diversas órdenes religiosas, de entre las que se hallaban las Carmelitas, las Capuchinas, los Agustinos Calzados, las Agustinas Recoletas, el colegio de la Compañía de Jesús, el monasterio de los Jerónimos y la hermandad del Hospital de la Caridad y del Refugio³⁴⁸. Juan de Sevilla alcanzó una elevada posición social³⁴⁹ puesto que una de las figuras eclesiásticas más importantes de Granada, el arzobispo Don Francisco de Roys y Mendoza⁴³⁵, en 1674, tan solo un año después de su nombramiento, le encomendó la labor de realizar *El Milagro de San Benito* para la capilla mayor de la Catedral de esta ciudad.

Según cita Miguel Ángel López, el arzobispo costeó la realización de dicho lienzo, así como del *San Bernardo* realizado por Bocanegra. Al igual que otros miembros del cabildo, Roys y Mendoza fue valedor de nuestro pintor, además de su principal protector, llegando a existir entre ambos una relación cercana, ya que dicho arzobispo le encargó su retrato en 1676 para el epistolario del palacio arzobispal³⁵⁰.

En el año 1675 Juan de Sevilla llevó a cabo la *Vista del Soto de Roma* para la Junta de Obras y Bosques, institución de gran peso, que fue creada para el cuidado de los Palacios, Alcázares y Bosques reales. Por esta obra recibió un importante caudal³⁵¹. Pensamos que a partir de esta fecha el grueso de sus encargos se fue incrementando considerablemente.

³⁴⁸ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico... L. = O*, op. cit., p.371.

³⁴⁹ RODRIGUEZ DOMINGO, JOSE MANUEL: “El Patrimonio Artístico del colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús a la Universidad de Granada”..., op. cit., p.133. ⁴³⁵ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “El Patrimonio Artístico del Colegio... op. cit., p. 5; MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*, op. cit., p. 396.

³⁵⁰ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., p.5; CRUZ GARCÍA, Rosario Y MORAL PÉREZ, Silvia María: “Aportaciones documentales. op. cit., p. 310; GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada. Guía Artística e Histórica...*, op. cit., pp. 249 y 250; GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada. Guía del viajero*. Granada, 1946 p.192.

³⁵¹ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p. 54.

Actualmente sabemos que Juan de Sevilla contó con una serie de discípulos a lo largo de su carrera artística, contrariamente a la opinión de Palomino³⁵². Además, gracias a las nuevas aportaciones documentales de Gómez Román³⁵³, podemos citar algunos de ellos: Diego Sánchez, Francisco Jurado, “Juanico Zamora”, Antonio Huertas, Salvador Martín, Eugenio Gamboa, Juan Francés el joven, Juan Pedregal, Juan López y Manuel de Torres, sin olvidar mencionar a su hija María³⁵⁴ y a su cuñado Jerónimo de Rueda y Navarrete, a quien Ana M^a Castañeda destaca de entre todos ellos por ser el más cercano al pintor³⁵⁵.

Hacia 1676, Juan de Sevilla trasladó su obrador a la collación de San José, lugar donde se concentraba un amplio número de talleres de doradores, escultores, estofadores, policromadores y pintores³⁵⁶. El artista, además de contar con la ayuda de su taller, tuvo el privilegio de colaborar con otros valiosos pintores.

Durante ese mismo año, Juan de Sevilla vio reforzada su relación laboral con el pintor Antonio Flores, compartiendo seguramente algún encargo³⁵⁷, y con el escultor José de Mora, testigo de su boda con doña Rafaela y padrino de bautismo de su hija Matilde. Un año después residía con el pintor su discípulo Diego Sánchez. Posteriormente, en 1678 Jerónimo de Cieza se mudó cerca del artista Diego de Ojeda³⁵⁸ y en 1680 Miguel Jerónimo de Cieza decidió trasladar su taller al lado del de Sevilla, quizás para colaborar juntos en algún trabajo. Dos años más tarde, Francisco Jurado consta alojado en la vivienda de este último como su ayudante, y en 1683 “Juanico Zamora”.

Ese mismo año Juan de Sevilla vuelve a exponer uno de sus lienzos más sorprendentes en las citadas fiestas del Corpus Christi, ya que “hay quien afirma que para estos decorados, famosos artistas granadinos tales como Alonso Cano, Sevilla, Bocanegra, Risueño y otros” presentaron esmeradísimos trabajos de entre los que se cita *La procesión de la Sagrada Forma* de Juan de Sevilla³⁵⁹. En 1685 el artista llevó a cabo el diseño de

³⁵² PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...* op. cit., p. 448.

³⁵³ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p. 53 y 54.

³⁵⁴ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., p. 14; CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la: *Viaje de España, Francia e Italia*. T. 13. Cádiz, 1813.

³⁵⁵ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: *Los Cieza, una familia de...*, op. cit., p.33.

³⁵⁶ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: “Aproximación al retrato en... op. cit., p.474.

³⁵⁷ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p. 54.

³⁵⁸ *Ibidem*, pp. 38 y 54.

³⁵⁹ GARRIDO ATIENZA, Miguel: *Antiguallas Granadinas. Las Fiestas del Corpus*, Granada, 1889, p.60.

dos figuras para la decoración del puente del río Genil; nos referimos a los leones pétreos que posteriormente fueron esculpidos³⁶⁰.

Más tarde, en 1687, nuestro pintor contó con la ayuda de su cuñado Juan de Bustamante, que se trasladó, junto con su familia, a la vivienda de aquel. Diferentes historiadores nos informan sobre otros pintores que también formaban parte del ámbito artístico más cercano a Juan de Sevilla; concretamente hacen referencia a Francisco Lendínez³⁶¹, a quien además el pintor apadrinó en su boda, Diego de Ojeda³⁶², Juan de Salcedo³⁶³, Diego García de Melgarejo³⁶⁴, Miguel Pérez de Aibar³⁶⁵ y a su discípulo Melchor de Guevara³⁶⁶. Durante ese año ingresan en el taller de Juan de Sevilla los pintores Antonio Huertas, Eugenio Gamboa y Salvador Martín, que permaneció con el maestro hasta 1689³⁶⁷.

El 8 de marzo de 1689 falleció D^a Rafaela M^a de Vargas y fue enterrada en la Parroquia de San José. Refirió sus últimas voluntades ante Felipe Antonio, escribano de su majestad, el licenciado D. Bernardo Velmar, cura de esta iglesia, y Miguel Pérez de Aibar, dejando como herederas a sus hijas D^a Juana, D^a Felipa, D^a María, D^a Catalina, D^a Matilde y D^a Josefa. En el documento firma el Provisor Juan Carrillo y Rueda y se menciona al pintor como “D. Juan de Sevilla, Maestro del arte de la pintura”³⁶⁸.

En este expediente se nombra por primera vez a María, la hija de Juan de Sevilla que, según el Conde de Maule³⁶⁹, siguió los pasos de su padre trabajando junto a este en el arte de la pintura. Estamos de acuerdo con Jaume³⁷⁰ cuando relata “nadie mejor que su hija para ser

³⁶⁰ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.54.

³⁶¹ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., p. 24. Desposorios de San José núm. 2; CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina... op. cit., pp.91 y 92.

³⁶² GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., 2013, p.38.

³⁶³ CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: “*Patrimonio artístico y ciudad moderna...* op. cit., p. 304.

³⁶⁴ GARCÍA POLO, Inmaculada C.: *Diego García Melgarejo. Pintor (S. XVII-siglo XVIII)*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada, 1986 p.48.

³⁶⁵ WETHEY, Harold E.: “*Alonso Cano, pintor...* op. cit., pp. 86-87.

³⁶⁶ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina... op. cit., pp.91 y 92; GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada...*, op. cit., notas sueltas manuscritas. Museo de Bellas Artes de Granada, sin catalogar.

³⁶⁷ CRUZ GARCÍA, Rosario Y MORAL PÉREZ, Silvia María: “Aportaciones documentales. op. cit., p.54.

³⁶⁸ *Ibidem*, pp.312, 314 y 315.

³⁶⁹ CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la: “*Viaje de España, Francia e Italia...* op. cit., p. 14; CRUZ BAHAMONTE, Nicolás de la: *Viaje de España, Francia e Italia*. Cádiz, 1812-1813.

³⁷⁰ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., p. 127.

continuadora de un modo de pintar, y seguramente colaboró con su padre en muchas obras a falta de un hijo varón que continuara con su magisterio”.

Ya en aquellas fechas se puede afirmar que existía un reconocimiento artístico del pintor Juan de Sevilla. Asimismo, el testamento de doña Rafaela M^a apunta como albacea a su marido y al pintor ya mencionado anteriormente, Miguel Pérez de Aibar.

En 1690 apareció conviviendo con nuestro artista su discípulo Juan Francés el joven. Durante ese mismo año Juan de Sevilla realizó las gestiones para unas nuevas nupcias³⁷¹, que tuvieron lugar el 22 de mayo de 1690. “D. Juan de Sevilla Romero” contrajo matrimonio con D^a Teresa de Rueda Navarrete, hija de D. Juan de Rueda Navarrete y D^a Gabriela Carrillo, constando en las firmas del documento el provisor D. Juan Carrillo de Rueda y el Licenciado D. Bernardo Vedmar de la Cadena, el cura.

Según las últimas noticias recopiladas por Gómez Román⁴⁵⁹, la familia de su nueva esposa “gozaba de cierta posición social ya que su padre ejercía como escribano; un tío suyo de nombre Juan Carrillo de Rueda era eclesiástico, abogado y fiscal del arzobispado y otro hermano de su padre, Mateo Carrillo, trabajaba como mercader con tienda propia en el barrio de las Angustias”. El ya citado Juan Carrillo de Rueda firmó ese segundo expediente matrimonial y, siendo al parecer tío de Teresa, terminó siendo tío político del pintor.

Según la información conocida hasta el momento, el también pintor Jerónimo de Rueda y Navarrete (1670-1750), discípulo de Juan de Sevilla, era además hermano³⁷² de su segunda esposa y por tanto su cuñado. Por otra parte, Jerónimo de Rueda pudo haber pertenecido al taller de Juan de Sevilla, puesto que el joven de Rueda manifestaba una notable influencia canesca, además de utilizar constantemente estampas flamencas para sus composiciones al igual que hiciera Juan de Sevilla; asimismo sabemos que Jerónimo de Rueda realizó una *Huida a Egipto* inspirada casi en su totalidad en una obra de homónimo título de Juan de Sevilla, ubicada actualmente en el Museo de Bellas Artes de Budapest, aunque también pudiera ser que ambos pintores basaran sus lienzos en el mismo grabado.

³⁷¹ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.54. ⁴⁵⁹ *Ibidem*, p.53.

³⁷² CAMBIL HERNÁNDEZ, María Encarnación: “Aproximación a la personalidad de Esteban... op. cit., p.460; GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.53.

Un año después de sus nupcias, Juan de Sevilla y Teresa de Rueda constan empadronados en la casa número 58 de la parroquia de San José, junto a las hijas del pintor, María, Catalina, María Josefa, y Matilde. Comenta Gómez Román³⁷³ que solo constan en el documento cuatro de las hijas del pintor, ya que Francisca Bernarda había abandonado el domicilio familiar en 1679 al casarse con Juan Gutiérrez de Arjona. Juana hizo lo propio en 1686, casándose con Gabriel Leonardo de Zorrilla, y Felipa se había independizado previamente³⁷⁴.

Felipa hubo de tener un papel señalado en la vida de su padre ya que fue la madrina de su hermana Eusebia³⁷⁵, única hija de la segunda unión matrimonial del pintor, que fue bautizada en la iglesia de San Miguel el 30 de marzo de 1694. Por otro lado, en la partida de defunción³⁷⁶ de este se cita a Felipa de Sevilla también como albacea, al igual que el pintor y discípulo don Manuel Caro de Torres, como describimos a continuación.

El día quince de agosto de 1695³⁷⁷, pocos días antes de acontecer su fallecimiento, Juan de Sevilla dejó constancia de su deseo de ser sepultado en la parroquia de San Miguel y de que se rezara por su alma en dicha iglesia, haciendo cumplir su mandato a través de unas cartas de pago encomendadas a diferentes sacerdotes.

Juan de Sevilla otorgó testamento ante Antonio Cortés Ortiz de Luque, señor relevante en su época, que aparece referenciado como escribano de su majestad. Figuraron como albaceas don Manuel Caro de Torres, pintor que vivía en la demarcación de San José, frente a la iglesia del mismo nombre, y su hija doña Felipa, residente ya fuera del hogar familiar, en la parroquia de San Miguel, junto a la placeta de los Cauchiles. Aparecían como herederas sus hijas doña Juana, doña Felipa, doña María, doña Catalina, doña Matilde, doña Josefa y doña Eusebia. El diecisiete de agosto de 1695, Juan de Sevilla realizó codicilo ante el escribano antes citado declarando sus últimas voluntades, consistentes en novenario de misas rezadas y vigilia; en él se recogía una relación cuantitativa de misas, novenas, vigiliias, asistencias y macheros.

³⁷³ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.53.

³⁷⁴ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., pp. 18 y 19. Libro de Entierros de San Miguel núm. 5.

³⁷⁵ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.53.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 54.

³⁷⁷ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., 1995, pp. 18 y 19. Libro Entierros de San Miguel núm. 5.

Con cincuenta y dos años de edad falleció Juan de Sevilla y fue sepultado en la iglesia de San Miguel el 23 de Agosto de 1695³⁷⁸, en el segundo trance con caja, como consta en el documento de su entierro, que actualmente se encuentra en la parroquia de San José.

³⁷⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...*” op. cit., p. 448; MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*, op. cit., p. 397; JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos...” op. cit., pp. 18 y 19.

5.- ESTILO ARTÍSTICO E INLUENCIAS

5.1.- FORMACIÓN

Juan de Sevilla comenzó su formación artística de manos de Francisco Alonso Argüello³⁷⁹, pintor cuyo taller gozaba ya en 1640 de un gran prestigio³⁸⁰. Este obrador estaba además, según refiere Castañeda Becerra, vinculado al taller de los Cieza³⁸¹.

A mediados del siglo XVII diversos artistas procedentes de diferentes puntos de la geografía española ubicaron sus talleres en la ciudad de la Alhambra. Uno de ellos fue Diego de Ojeda, quien se desplazó hasta el barrio del Albaicín, tomando allí contacto con el primer maestro de Juan de Sevilla. Argüello, tiempo antes de ejercer como su mentor, trabajó en el obrador de los Raxis. Allí fue compañero del gran retratista Juan Leandro de la Fuente³⁸², quien conservaba un manierismo italiano, unas pinceladas con destellos del buen hacer de los Bassano, herencias cromáticas venecianas y gamas con gran fijeza de la paleta de Tintoreto³⁸³.

Todos estos conocimientos fueron interiorizados por Alonso Argüello, quien años después se encargó de enseñárselos a Juan de Sevilla. Asimismo, le proporcionó sus primeros influjos flamencos, sus dotes como buen retratista y el empleo de la técnica de la pintura sobre tabla³⁸⁴. Ejemplo del arte de Juan de Sevilla en este tipo de soporte son las pinturas de angelillos sobre tablas, de en torno a los años 1674, que se hallan en la Catedral de Granada. Estas obras se encuentran concretamente situadas en el primer nivel del primer cuerpo de la Capilla Mayor, separando a los Santos Padres de la Iglesia Griega y Latina de las naves de la epístola y del evangelio³⁸⁵.

Hacia 1659, el artista amplió aún más su círculo profesional, llegándose a relacionar con Dionisio de Vargas³⁸⁶ y posteriormente con José de Mora³⁸⁷. El segundo maestro clave

³⁷⁹ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “*José de Mora...* op. cit., pp.76 y 81.

³⁸⁰ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.36.

³⁸¹ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: “Aproximación al retrato en... op. cit., p.474.

³⁸² CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pintura seiscentista granadina... op. cit., pp.69 y 71.

³⁸³ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “Diccionario histórico... D = J”, op. cit., pp. 144-145.

³⁸⁴ PACHECO, Francisco: “Arte de la Pintura, su antigüedad... op. cit., p.360.

³⁸⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., pp.5-26.

³⁸⁶ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “El Barroco Granadino. Discurso leído el día 3... op. cit., p.81; RODRÍGUEZ DOMINGO, José M.: “El patrimonio artístico del Colegio de San Pablo: ... op. cit., p.133.

José Manuel Rodríguez Domingo hace mención a la relación familiar de Juan de Sevilla con los Mena, cuando nos indica que es posible que gracias a la labor intermediadora de los Mena, Juan de Sevilla llevara a cabo un encargo pictórico en el antiguo colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús de Granada.

³⁸⁷ MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*, op. cit., p. 396.

en la formación pictórica de Juan de Sevilla fue el sevillano Pedro de Moya Crespo y Agüero, de quien refiere Mayer que fue aprendiz de Juan del Castillo, profesor de Bartolomé Esteban Murillo³⁸⁸. Pedro de Moya se trasladó a Granada hacia el año 1646, donde estableció su nuevo taller³⁸⁹; Xavier Salas comenta, sobre sus obras atribuidas, la presencia de un gran naturalismo e indica que debió de ser un extraordinario pintor³⁹⁰; prueba de ello fue, por ejemplo, el cuadro *Virgen con el Niño Jesús en brazos*, ubicado en la capilla de Nuestra Señora de la Guía de la Catedral de Granada, que, según cita Salas, muestra claros influjos vandiquianos.

Pedro de Moya le transmitió a Juan de Sevilla esas gamas cromáticas³⁹¹, una paleta brillante que aparece principalmente en las pinturas acometidas por el alumno en torno a los años 1674-1675. De entre las obras de dicho periodo artístico cabe resaltar por su referido colorido, el *Nacimiento de la Virgen María* [CAT. 63], la *Huida a Egipto* [CAT.55], del Convento de San Antón, y los *Santos Padres y Doctores de la Iglesia griega y latina* [CAT. 58, 59, 60, 61 y 62], de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada.

Juan de Sevilla descubrió el arte pre-rococó de manos de su segundo profesor, quien lo asimiló a su vez de Rubens. La admiración que el pintor sintió hacia Pedro de Moya debió de ser el motivo que lo inclinó hacia las preferencias estéticas heredadas de las obras rubenianas. Quizás sea por ello que las obras de este artista presentan una enorme emotividad y acusan gran expresividad y gran dominio de la técnica pictórica, estando asimismo vinculadas con los modos venecianos del Renacimiento. Dicho estilo fue aplicado por Sevilla posteriormente, durante su primera y tercera etapa pictórica, haciendo uso de un suave cromatismo tanto en tonalidades cálidas como frías³⁹². Muestra de esta influencia rubeniana es su obra *Comunión de Santa Águeda* [CAT. 2], perteneciente al museo de Bellas Artes de Granada.

Además es destacable su asimilación de las tipologías y maneras compositivas de Pedro de Moya. Ejemplo de ello es el *Milagro de San Benito* [CAT. 93], de hacia 1676-1677 de la Catedral de Granada, donde aparece representada una Santísima Trinidad en

³⁸⁸ MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*, op. cit., p.393.

³⁸⁹ CALVO CASTELLÓN, Antonio: "La pervivencia de la poética de Cano... op. cit., p.381.

³⁹⁰ SALAS, Xavier de: "Noticias de Granada reunidas por Ceán... op. cit., p.180.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² GALLEGO Y BURÍN, Antonio: "El Barroco Granadino... op. cit., p.32.

la que figura un Jesucristo de claras analogías con la obra de Moya *la Coronación de Santa María Magdalena de Pazzis* [FIG. 1] del museo de Bellas Artes de Granada³⁹³.



[FIG. 1] PEDRO DE MOYA CRESPO Y AGÜERO. *Coronación de Santa María Magdalena de Pazzis*, 1640-1674. Granada. Museo de Bellas Artes de Granada. Firmado <<MOYA>>.



Detalle del *Milagro de San Benito*, Catedral de Granada. [CAT. 93]³⁹⁴

Hacia la mitad del siglo XVII, los pintores andaluces, así como los del resto de España, se nutrieron de los conocimientos pictóricos por medio de grabados franceses, italianos y flamencos. Este último caso se vio reforzado en artistas como Pedro de Moya, Alonso Cano y Juan de Sevilla, motivo por el cual se revelan en sus obras fuertes influjos de Rubens y de Van Dyck³⁹⁵.

Juan de Sevilla, después del aprendizaje con Pedro de Moya, continuó su bagaje artístico como aprendiz en el taller del Racionero, quien pasó a ser su tercer maestro, aunque manteniendo sus resabios flamencos³⁹⁶. Ceán refiere que Cano aprendió la

³⁹³ http://www.museosdeandalucia.es/cultura/museos/media/museos/visitas/ba_granada/piezas/sala3.html (Consultado el 28-04-2015)

³⁹⁴ Con las iniciales CAT. nos referimos al lienzo, dentro del catálogo de Juan de Sevilla, catalogado con ese número.

³⁹⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Juan de Sevilla y la influencia flamenca... op. cit., pp.201 y 265.

³⁹⁶ *Ibidem*, p. 147.

scultura de Montañés y la pintura de Pacheco y de Juan del Castillo³⁹⁷. Este último le transmitió su gusto por los grabados, dibujos y estampas de índole flamenca, italiana y holandesa³⁹⁸. El maestro de Murillo inculcó a Alonso Cano sus tipos de gran delicadeza y emotividad, características³⁹⁹ que posteriormente desarrolló Juan de Sevilla en sus obras, proporcionándole con ello mayor exuberancia pictórica.

Juan de Sevilla, al igual que hiciera su tercer profesor, utilizó para sus composiciones las estampas de artistas como Marco Antonio Raimondi, Cornelius Cort, Abraham Bloemaert, Lucas Vosterman y Boetius à Bolswert⁴⁰⁰. Asimismo, tomó de él una gran cantidad de dibujos y bocetos, que empleó para sus continuas creaciones. La influencia de su maestro inspiró la búsqueda de un equilibrio y una elegancia en las tipologías de sus formas, unos rostros idealizados que siguen un modelo iconográfico procedente de las Madonnas de Rafael. Además, la personalidad y estilo de Cano implica que en ellas siempre encontremos un aire de familia⁴⁰¹.

A través del Racionero, Juan de Sevilla amplió sus conocimientos sobre el cromatismo veneciano e hizo acopio de una maravillosa técnica, la veladura, que usó tanto en el tratamiento de las vestimentas como en los celajes. También aprehendió de él los estudios anatómicos, la volumetría de los personajes representados, así como las formas escultóricas de sus vírgenes⁴⁰². Además, durante este periodo de aprendizaje, el artista acogió de igual modo la iconografía canesca de las Inmaculadas, realizando literalmente una *Virgen Inmaculada* [CAT. 21], para el teatro de los Jesuitas de Granada hacia 1671. Por otro lado, Cano transmitió a Sevilla sus emblemáticas tipologías de Virgen y Niño, como podemos observar en la pintura *la Transverberación del corazón de San Agustín* [CAT. 49] de 1674⁴⁰³.

³⁹⁷ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “*Diccionario histórico...A.B.C*”, op. cit., p.208.

³⁹⁸ MALO LARA, Lina: *Juan del Castillo en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla, 2017, p.77.

³⁹⁹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Alonso Cano, pintor en su etapa sevillana”, en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística: [catálogo de la exposición]: Hospital Real, Granada 2001-2002*. Granada, 2002, p.50.

⁴⁰⁰ MALO LARA, Lina: “Juan del Castillo, pintor en la Sevilla... op. cit., pp.77 y 104.

⁴⁰¹ CAMBIL HERNÁNDEZ, María Encarnación: “Aproximación a la personalidad de Esteban... op. cit., pp.458 y 459.

⁴⁰² VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Alonso Cano, pintor en su etapa sevillana... op. cit., p.72.

⁴⁰³ CALVO CASTELLÓN, Antonio. “Las pinturas de la Virgen Inmaculada... op. cit., p.391.

Juan de Sevilla asimiló también de su tercer profesor un gusto por lo italiano muy idealista, elegante, comedido, donde copia especialmente a Tiziano y a Miguel Ángel⁴⁰⁴.

Los artistas españoles de mayor porte, según dice Pérez Sánchez, quisieron fundir las enseñanzas de Pedro Pablo Rubens con las sugerencias de Tiziano, y del mismo modo la plenitud rubeniana con las evocaciones venecianas. Palomino refiere que el pintor se aplicó tanto en seguir al artista flamenco que sus obras parecían de la Escuela de Amberes⁴⁰⁵.

En las composiciones de los cuadros que realizó Juan de Sevilla durante esta etapa interpretó un volumen y un espacio para sus fondos que Cano debió haber tomado de Buonarroti, concretamente de las tumbas Mediceas⁴⁰⁶. Sevilla trasciende como miembro directo de la escuela granadina más cercano a la poética canesca⁴⁰⁷. Así pues, el gran dominio pictórico de Juan de Sevilla fue fruto tanto de un especial don innato como de la aprehensión de las técnicas y estilos insuflados por sus maestros.

⁴⁰⁴ CRUZ VALDOVINOS, José M.: “El artista cortesano”, en Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística. Granada, 2001-2002, pp.269-271; ÁLVAREZ LOPERA, José: “La pintura veneciana en el Madrid del Barroco. Consideración e influencia”, en Tiziano y el legado veneciano. Barcelona, 2005, pp.242-244.

⁴⁰⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Rubens y la pintura barroca española”, *Goya*, 140-141, 1977, p. 103.

⁴⁰⁶ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús “Sala III. Alonso Cano. Arquitecto y diseñador”, *Alonso Cano. Arte e iconografía*. Granada, 2002, p.320

⁴⁰⁷ LEAL PEDREÑO, Ana María y MORAL PÉREZ, Silvia María: “Aportación Documental y un... op. cit., p.307; CRUZ GARCÍA, Rosario Y MORAL PÉREZ, Silvia María: “Aportaciones documentales sobre Juan de Sevilla... op. cit., pp.310 y 311.

5.2.- DESARROLLO ARTÍSTICO DEL PINTOR

A mediados del siglo XVII, la Escuela Granadina de Pintura renovó su estilo bajo los influjos del gran maestro Alonso Cano, dotando de nuevas pautas pictóricas a diversos artistas como Miguel Jerónimo de Cieza, Antonio de Flores, Juan Niño de Guevara, Pedro Atanasio de Bocanegra y Juan de Sevilla. Allí pudieron conocer los bocetos, dibujos y pinturas de Alonso Cano, mejorando con ello sus habilidades pictóricas⁴⁰⁸.

En primer lugar comentaremos la elaboración y preparación de sus lienzos, junto con los pigmentos acostumbrados por el pintor. Posteriormente desarrollaremos el estilo artístico de Juan de Sevilla, fragmentado en tres etapas principales. En cada una de ellas comenzaremos por explicar la evolución pictórica de sus cuadros, en segundo lugar sus retratos; a continuación avanzaremos en la temática de paisajes y, para finalizar, tendremos a bien profundizar en el estudio de sus dibujos.

Para la realización de sus lienzos empleaba Juan de Sevilla un soporte de tela de lino intermedia muy densa⁴⁰⁹, al que superponía una imprimación de cola animal muy fina formada por óxidos de hierro de calcita, y albayalde⁴¹⁰. A este le aplicaba otra capa de tono ocre con granos bastante gruesos y pocos molidos, compuestos de calcita y tierras con oxido. Encima de esta añadía otra más fina con los mismos materiales, que le confería mayor volumen. A continuación utilizaba el blanco albayalde en las capas superiores, pintadas en superficie a modo de manchas, produciendo contrastes y sombras de gran intensidad en algunos puntos y resaltando las zonas coloreadas con cierta homogeneidad en los tonos⁴¹¹.

Para dibujar la escena que quería contar usaba tintas grises o blancas, situándola casi en su totalidad dentro de un cromatismo general⁴¹².

Asimismo, el pintor, una vez colocadas las figuras, les proporcionaba luces y sombras, dotándolas con ello de volumetría. Seguidamente, para conseguir los diferentes

⁴⁰⁸ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: "La pintura barroca granadina... op. cit., p.41.

⁴⁰⁹ RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo: "La transverberación del corazón de San Agustín: examen técnico-científico de una obra del pintor granadino del siglo XVII Juan de Sevilla", *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, año núm. 6, 25, 1998, p. 73.

⁴¹⁰ CASTILLO SÁNCHEZ, Beatriz: "Una Inmaculada de Juan de Sevilla en la colección de pinturas de la Universidad de Granada: valoración pictórica, análisis iconográfico y estudio de restauración", Trabajo de Fin de Grado presentado en la Universidad de Granada, 2014, p.12.

⁴¹¹ RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo: "La transverberación del corazón de San Agustín... op. cit., p. 73.

⁴¹² CASTILLO SÁNCHEZ, Beatriz: "Una Inmaculada de Juan de Sevilla en la colección... op. cit., p.18.

espacios y profundidades, aplicaba el color mediante superposición de capas; el tono lo conseguía a través de gradaciones lumínicas, a modo de veladuras, aplicadas en oscuro sobre fondo luminoso y a la inversa.

Reservaba espacios para colocar sombras, sobre todo a la hora de ejecutar los rostros de sus personajes, y aplicaba una abundante carga pictórica. Para las carnaciones utilizaba un albayalde más bermellón, creando una gama cromática de tonalidades rojizas⁴¹³; empleaba además el blanco de plomo con una pincelada pastosa y contrastada para otorgar a ciertas zonas una mayor luminosidad.

Los pigmentos más usuales en la obra del artista son, por un lado, el blanco de plomo, la laca orgánica roja y una pequeña proporción de azurita; por otro lado, para pintar los negros, el negro orgánico, un poco de blanco de plomo y azul esmalte; y en una capa superficial, negro de huesos, tierras y un poco de blanco de plomo⁴¹⁴. Todos ellos naturales, pues, como sabemos, se trata de lienzos anteriores a la revolución industrial, así como los aceites, de nueces y de lino o de linaza⁴¹⁵.

En relación a la pincelada, suele ser muy suelta y en ella se ve la huella de distintos pinceles.

Situaba las figuras utilizando pinceles de punta plana y trazos largos para determinar los contornos, dejando los perfiles en ambos lados con un alto contraste. La capa pictórica superficial requería, sin embargo, el pincel de punta redonda y fina para dar unos toques a modo de matices, sobre todo en la realización de tejidos, cabellos y rasgos faciales. A su vez conseguía proporcionar volumen mediante unas pinceladas rápidas que cambiaban de dirección⁴¹⁶.

Las pinceladas más elaboradas, según refiere Rodríguez Simón, eran las acometidas en sus carnaciones, en rasgos como ojos, nariz o boca. Para finalizar la ejecución de la obra, Juan de Sevilla fijaba y matizaba el lienzo con un barniz rico en almáciga⁴¹⁷.

Juan de Sevilla inició su desarrollo estilístico cuando rondaba los 17 años, una edad suficientemente madura para la época y a la cual un aprendiz de valía ya había aprendido

⁴¹³ JAUME TORRES, Yolanda: "Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., p.106.

⁴¹⁴ CASTILLO SÁNCHEZ, Beatriz: "Una Inmaculada de Juan de Sevilla en la colección... op. cit., p.18.

⁴¹⁵ JAUME TORRES, Yolanda: "Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit. p.96.

⁴¹⁶ RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis R.: "La transverberación del corazón de... op. cit., p. 73.

⁴¹⁷ CASTILLO SÁNCHEZ, Beatriz: "Una Inmaculada de Juan de Sevilla en la colección... op. cit., p.18.

de sus preceptores sus habilidades artísticas⁴¹⁸. La evolución pictórica de Juan de Sevilla, según Córdoba Salmerón, comenzó por poseer resabios de Rubens, asimilando plenamente el estilo de Alonso Cano en torno al año 1660⁴¹⁹. Posteriormente, en su segunda etapa, 1671-1679, el pintor osciló entre orientaciones por un lado canescas y vandiquianas y por otro lado rubenianas, murillescas y riberescas. Finalmente, en su último periodo, 1680-1695, Juan de Sevilla, conservando sus rasgos eclécticos, consiguió crear un estilo nuevo y particular, con inclinaciones principalmente rubenianas, murillescas y canescas.

Juan de Sevilla debió conocer grabados europeos por mediación de sus maestros, pues es sabido por todos que en aquella época las estampas flamencas e italianas circulaban por doquier entre la importante capital hispalense y las ciudades también andaluzas de Córdoba y Granada. De hecho, era muy común encontrar grabados de Cornelis Cort, Boetius Adams Bolswert, Lucas Vosterman o Abraham Bloemaert, motivo por el cual, bien hubiera podido el pintor tomar acopio de estos, tanto para sus composiciones como para las tipologías de sus cuadros.

En el año 1660 el artista estaba más que formado en el arte de la pintura. Su preceptor, Pedro de Moya lo había instruido sabiamente en el estilo de Rubens, y su tercer maestro, le enseñará unas pautas clásicas de gran riqueza naturalista que comenzará a desarrollar en la Catedral de Granada.

En su manera de componer sabemos que Juan de Sevilla reelaboró lo visto y lo reinterpretó, a excepción de algunas Inmaculadas de hacia 1671, en las que se limitó a copiar directamente al Racionero. La temática de las obras de Juan de Sevilla es en su mayoría religiosa⁴²⁰, aunque el pintor también ejecutó algunos paisajes.

En torno a los años 1674-1676, concernientes a su madurez artística, continuó configurando una serie de fórmulas estilísticas naturalistas, presentándose como un pintor muy elegante con gran influencia flamenca. Rasgos que subrayamos, sobre todo en el estudio pormenorizado de los detalles, además de en sus tipos de personajes de gran belleza, donde utiliza un denotado nivel técnico y muestra una gran calidad retratística.

⁴¹⁸ WETHEY, Harold E.: "Discípulos granadinos de Alonso Cano", *Archivo Español de Arte*, T. XXVII, núm. 105, 1954, p. 26.

⁴¹⁹ CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: "*Patrimonio artístico y ciudad moderna...*" op. cit., pp. 302-303.

⁴²⁰ OROZCO DÍAZ, Emilio: "*Pedro Atanasio...*" op. cit., p.5.

Asimismo, este dominio pictórico es desarrollado por Juan de Sevilla en los ropajes de sus modelos, con una rica coloración de influjos venecianos.

En general, las iconografías de sus santos, inmaculadas y crucificados muestran un halo de tristeza en los rostros y lo revelan como un maravilloso anatomista. En sus creaciones utiliza numerosos elementos simbólicos, por ejemplo en la *Alegoría de Cristo* de colección particular⁴²¹ de hacia 1675-1676. Como continuación de esta segunda etapa encontramos mucha intervención del taller, sobre todo en los años 1676-1678. También en ella preponderan los influjos de Rubens y de Murillo. Su técnica evolucionará con la utilización claroscuro, modificando con ello su paleta cromática. A medida que avanzamos en este periodo, su cromatismo se aclarará y se volverá más vaporoso.

En su tercera etapa, Juan de Sevilla muestra en sus cuadros su máximo dominio de la técnica de la veladura, con un arte muy vaporoso y con un cromatismo de tonos pasteles. Sus obras de carácter ecléctico destacan por sus composiciones equilibradas y por su total dominio de la pincelada, que será suelta y difuminada. En ocasiones plantea escenarios muy lujosos. Sus tipos se vuelven del todo naturalistas, y en sus obras se vislumbra un arte elegante y clásico prerrococó. Ejemplo de sus obras cumbres son *Huida a Egipto*⁴²² del Museo de Budapest, de hacia 1680-1683, y *San Nicolás de Bari*⁴²³ del Museo de Bellas Artes de Granada, de en torno a 1685-1695.

5.2.1.-Primer período artístico: (1660 - 1670). Etapa de juventud.

El profesor Enrique Valdivieso considera que Juan de Sevilla, a fecha muy temprana, se encontraba sobradamente formado y ducho en el arte de la pintura⁴²⁴. En sus primeros años se dejó sentir en el pintor la formación de Pedro de Moya, desarrollando su estilo con una marcada influencia flamenca procedente de los grabados de Rubens.

Wethey cita que, en torno al año 1660, el Racionero estaba encargado de la realización del *Ciclo de la Vida de la Virgen* en la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. Es digno de señalar que a muy temprana edad Juan de Sevilla fue requerido por

⁴²¹ ARNAIZ, José Manuel: "Cuadros inéditos del siglo XVII español", Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM), VOL. III, 1991, p.118.

⁴²² MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*, op. cit., p. 398.

⁴²³ Museo de Bellas Artes de Granada, inv. núm.CE0171, <http://ceres.mcu.es> (Consultado el 3-7-2015).

⁴²⁴ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "Un cuadro atribuible a Juan de Sevilla... op. cit., p. 347.

Alonso Cano para apoyarlo en la elaboración de sus numerosos compromisos artísticos, tanto para la Catedral como para diferentes órdenes religiosas⁴²⁵. Para ratificar la labor acometida por Juan de Sevilla y Bocanegra con Cano en esta Santa Iglesia, el profesor Córdoba Salmerón menciona que ambos artistas figuraban trabajando en su taller en torno al año 1662⁴²⁶.

Ese año Juan de Sevilla llevó a cabo, en el segundo nivel de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, una serie de lienzos de temática hagiográfica. Los santos que componen este conjunto son *san Elías*, *san Francisco de Paula*, *san Benito de Nursia*, *san Bruno*, *san Ramón Nonato*, *san Juan de Mata* y *san Félix de Valois*. En ellos, el pintor marcó unas pautas pictóricas que desarrollaría en todos sus santos.

En el uso volumétrico y escultórico de sus personajes encontramos reminiscencias canescas. Juan de Sevilla reitera en los lienzos referidos una tipología iconográfica identificativa, con figuras dispuestas en tres cuartos y de marcado carácter monumental. Además el pintor emplea con excelencia el recurso de la luz artificial para facilitar la delimitación de los contornos de los santos con respecto al fondo de las escenas. Por otro lado, el cromatismo que aplica es muy saturado y brillante, de corte vandiquiano, yendo desde el blanco albayalde hasta los rojos y grises, con los que enfatiza las facciones de las figuras y los pliegues de las vestimentas, que presentan gran corporeidad, como es el caso de san Ramón Nonato.

Asimismo, Juan de Sevilla hace uso en estos lienzos de una pincelada ágil, suelta y restregada, siendo más destacable en el personaje de san Bruno. Con un dibujo elegante, y un cromatismo cálido y empastado consigue el pintor la atención del espectador. Los personajes muestran una actitud reflexiva en su mirada⁴²⁷, y son representados con gran naturalismo, escorzados, con carnaciones rojizas y detallismo anatómico, especialmente destacable en las venas de las manos.

En este mismo nivel, pero en el segundo cuerpo, podemos observar la serie de ángeles con letanías de la Capilla Mayor, que realizó hacia 1662: *Ángel con espejo de justicia*, *Ángel con flores*, *Ángel con azucena*, *Ángel con sol*, *Ángel con paño rojo*, *Ángel*

⁴²⁵ WETHEY, Harold E.: "Discípulos granadinos... op. cit., p. 26.

⁴²⁶ CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: "*Patrimonio artístico y ciudad moderna...* op. cit., p. 299.

⁴²⁷ OROZCO DÍAZ, Emilio: "*Pedro Atanasio...* op. cit., p. 105.

y templo de Dios, Ángel con escalera y Ángel con Torre. Todos ellos evidencian rasgos propios de Juan de Sevilla, con fuertes claroscuros.

Las figuras, muy dinámicas casi en su totalidad, están dispuestas de idéntica forma mediante una diagonal descendente y con violentos escorzos. En todas ellas se advierte un notable estudio perspectivístico cuya volumetría anatómica, influencia Canesca, es casi escultórica⁴²⁸. Sus rostros se definen de manera muy perfilada, con frentes muy prominentes, ojos hundidos y narices respingonas.

De los personajes destacamos también sus miradas introspectivas, enmarcadas por cejas de gran pronunciamiento, el tratamiento exquisito de los cabellos, que se muestran muy voluminosos y rizados, y una tipología física, de la cual es reseñable la forma característica abultada y redonda de sus barriguitas, con ombligos oblicuos. Asimismo, en las carnaciones de los angelillos lauretanos predomina el uso de un cromatismo cálido, brillante y vandiquiano, sabiamente interpretado; en ellas define muy bien la silueta a través de una gran técnica lumínica. Por último, es notable el uso de la veladura en los ropajes, siendo elementos diferenciadores de estos cuadros los alusivos a las distintas letanías que portan cada uno de los angelitos⁴²⁹.

Es significativo que el Racionero en aquellos años apareciera terminando el último lienzo del Ciclo de la Vida de la Virgen de la Catedral de Granada. Nos referimos concretamente al *Nacimiento de la Virgen*, del cual resalta Wethey el tratamiento cromático que parece distar en demasía del acostumbrado estilo de Cano en este último periodo. Y añade que tanto Bocanegra como Juan de Sevilla le habrían ayudado a realizar las obras *Nacimiento de la Virgen y Asunción*, específicamente en la ejecución tanto de angelillos como de enseres⁴³⁰.

De entre las pinturas ejecutadas de manera conjunta, podríamos citar la *Coronación de la Virgen con la Trinidad* que se encuentra en la Colección Bankes de Kingston Lacy. Wethey opina, en referencia a este lienzo, que el maestro debió idear el diseño y pintar gran parte de este, manifestando que son suyos los objetos como la cruz de los angelitos, la mayor parte de los paños representados y la cabeza de Dios Padre. Por otro lado,

⁴²⁸ SANCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo y MARTINEZ JUSTICIA, María José: “Inmaculada”. En Alonso Cano. Arte e iconografía (1601-1667). Granada, 2002, p. 404.

⁴²⁹ PEINADO GUZMÁN, José Antonio: “Simbología de las letanías lauretanas y su casuística en el arzobispado de Granada”, en PEINADO GUZMÁN, José Antonio, (coord), *Lecciones barrocas: “aunando miradas”*, Granada, 2015, p. 169.

⁴³⁰ WETHEY, Harold E.: “Últimos años de Cano, 1657-1667: Pintura”, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, p.87.

comenta que fueron realizados por Juan de Sevilla y por Bocanegra el cuerpo de Cristo, la cabeza de la Virgen y el angelillo de la parte inferior del lienzo⁴³¹. En esta década de 1660-1670, Juan de Sevilla hace gala de un colorido brillante y presenta con monumentalidad las figuras, bastante escorzadas, que recuerdan en mucho a las tipologías estilísticas de Tiziano.

Se debe hacer mención que en la primera etapa artística de Juan de Sevilla existe un compendio de obras con grandes aportes naturalistas, cuyo principal motor es la influencia flamenca. Nos referimos a los cuadros realizados hacia 1660-1670, la *Transfiguración* para la iglesia del Salvador, actualmente desaparecida, y a las obras del Museo de Bellas Artes de Granada *Flagelación del Señor*, *Última Comunión de Santa Cecilia* y la *Inmaculada* de 1670; estas dos últimas recuerdan mucho a Moya y a Rubens.

Observamos que las obras que realizó Juan de Sevilla en el Convento de san Francisco Casa Grande de Granada parecen contemplar un menor protagonismo del pintor que en las acometidas en el antiguo Hospital de la Caridad y Refugio. Este conjunto de lienzos franciscanos está compuesto por *San Basilio Magno*, *Jesucristo hace entrega de la regla a san Francisco*, *el Milagro de san Antonio de Padua y Asunción*, *el Padre Eterno recibe a María en el cielo*. En todos ellos queda reflejada la influencia rubenesca, puesto que muestran un tratamiento exhaustivo con ricos detalles en las telas. Además, la técnica lumínica empleada por el pintor se muestra artificial en detalles de los rostros y de las manos de los personajes masculinos, con predominio de una gama cromática de colores cálidos, y con el uso de una pincelada restregada y pastosa que produce dinamismo y profundidad a la escena. Navarrete Prieto apuntó, en relación al cuadro de *San Basilio Magno*, las desproporciones físicas de las manos de este santo, motivo por el cual opinaba que la obra podría asignársele al taller de Juan de Sevilla⁴³². Pero en nuestra opinión, dicha obra posee una gran calidad pictórica, como podemos vislumbrar en el rostro del santo, lamentablemente la participación directa de Juan de Sevilla en ella queda en interrogante debido a su pésimo estado de conservación.

Dentro de esta primera etapa y con rigor efectista, Juan de Sevilla en sus composiciones hizo uso de escorzos en las figuras, observándose en el conjunto de lienzos del Convento de san Francisco Casa Grande del año 1660-1670

⁴³¹ *Ibidem*, p.92

⁴³² NAVARRETE PRIETO, Benito: "Pintura Barroca en la Universidad... op. cit., p.107.

Juan de Sevilla mantuvo en su arte una pintura elegante, no demasiado expresiva, con la medida propia de un talento clasicista e idealista, de honda huella canesca. Cita Requena Bravo, que fue el más apreciado discípulo de Alonso Cano y destaca además su creatividad⁴³³.

Por otro lado, nos encontramos con un gran flujo de grabados y estampas de origen flamenco e italiano, por el que Juan de Sevilla, al igual que el resto de pintores pertenecientes a la escuela granadina, se vio influenciado. Navarrete Prieto comenta que los artistas andaluces de aquella época se dejaban influenciar por los grabados de Cornelis Cort, Zuccaro y Barocci⁴³⁴. Asimismo hacían uso de grabados franceses, a través de estampas manieristas de la escuela de Fontainebleau. Muestra de ellas son las de Leon Davent, quien a su vez utilizó en sus composiciones las de los italianos Luca Penni, Parmigianino y Rafael⁴³⁵.

Un ejemplo de lo referido anteriormente es *la Transfiguración del Señor* que, con gran fuerza creativa, manifiesta la relación de Juan de Sevilla con las estampas italianas. Postula Navarrete Prieto que esta sigue los modelos del Cristo del grabado la *Porciúncula* de Barocci de 1574. Este pintor y grabador tuvo como precedentes pictóricos a artistas como Rafael, Tiziano y Correggio⁴³⁶ y opina que Juan de Sevilla pintó dicho lienzo para el retablo mayor de la iglesia del Salvador de Granada, actualmente en paradero desconocido.

Los rostros de las figuras principales de las obras de la primera etapa artística de Juan de Sevilla son presentados con una faz aññada que, mediante una expresión inocente y elegante, conecta con el espectador. Ejemplo de ello es la cara del Señor, perteneciente al lienzo referido de *la Transfiguración* de 1660-1670. Otro modelo de grabado italiano usado por Juan de Sevilla es el de Agostino Carracci, sobre composición de Veronés, el *Martirio de Santa Agustina de Padua*, empleado para realizar su *Última comunión de Santa Cecilia*⁴³⁷. Las diferencias entre la pintura y el grabado son muy notables y posee

⁴³³ REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis: "Juan de Sevilla, Presentación del virgen en el Templo, c.1670-01675", en MORALES, Alfredo J. (coord.), *Antigüedad y Excelencias. Sevilla, 2007*, p.382.

⁴³⁴ NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998, p.265.

⁴³⁵ *Ibidem*, p. 294.

⁴³⁶ NAVARRETE PRIETO, Benito: "La pintura andaluza del siglo XVII... op. cit., pp. 287-291.

⁴³⁷ *Ibidem* p. 288.

reminiscencias canescas. Por otro lado, la profesora Castañeda Becerra añade que en dicha obra aparecen representados los retratos de Alonso Cano y de Juan de Sevilla⁴³⁸.

Orozco Díaz menciona sobre la *Última comunión de Santa Cecilia* que es una pintura temprana del artista, y que en ella Juan de Sevilla plantea su fascinación por Alonso Cano y por Rubens⁴³⁹. Por este motivo, el pintor hace alarde de sus habilidades como gran retratista, mostrándolos con gran naturalismo en lo que parece ser una galería de retratos.

A lo largo del acervo de la trayectoria profesional de Juan de Sevilla, este hace uso de un planteamiento compositivo y dinámico en sus lienzos, girando en torno al tema central. Asimismo, el programa iconográfico ejemplifica el mensaje de lo que el pintor quiere transmitir al espectador, y lo consigue haciendo diferentes compartimentaciones espaciales potenciadas con el uso de la luz, iluminando desde un punto de vista bajo el primer término, y planteando una luminosidad artificial.

Por tanto, en esta primera etapa vemos diferentes temáticas religiosas y hagiográficas dentro de un sentimiento muy barroco, haciendo uso de recursos como el escorzo en los personajes o la técnica de la veladura, todo acometido con un gran dominio técnico del dibujo y gran soltura de pincel.

En cuanto al desarrollo del dibujo en esta etapa, debemos mencionar que Juan de Sevilla utiliza y domina la técnica de lápiz negro graso sobre papel verjurado, de canon alargado⁴⁴⁰. Muestra de ello es el *Estudio de ángel sedente*, de hacia 1660-1665, de la galería de los Uffizi. Posteriormente a esta realizó otra serie de dibujos con diversas técnicas pertenecientes a la segunda etapa.

Gómez-Moreno menciona que Juan de Sevilla fue condiscípulo de Juan de Bustamante en el taller de Pedro de Moya, situación esta que nos hace atisbar de nuevo el alto nivel artístico que poseía Juan de Sevilla con solo veinticuatro años de edad. Como citó el profesor Orozco Díaz, Juan de Sevilla, tras la muerte de Alonso Cano, figuró como maestro y colaborador de los pintores Francisco Lendínez, Melchor de Guevara, Jerónimo de Rueda y Juan de Bustamante⁴⁴¹.

⁴³⁸ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: "Aproximación al retrato en... op. cit., p.475.

⁴³⁹ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., pp.5-26

⁴⁴⁰ NAVARRETE PRIETO, Benito: *I Segni nel tempo: dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid, 2016, p.351.

⁴⁴¹ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Pedro Atanasio... op. cit., p. 13.

5.2.2.- Segundo período artístico: (1671 - 1679) Etapa de madurez

Entre la década de los años 1670-1680 Juan de Sevilla estuvo ejecutando distintos encargos para órdenes religiosas de la ciudad de Granada, que alternaría con los que iba realizando para la Santa y Apostólica Iglesia Catedral Basílica Metropolitana de la Encarnación de Granada⁴⁴².

Juan de Sevilla, durante su segunda etapa pictórica en torno a los años 1671 - 1679, concernientes a su periodo de madurez artística, continuó ejecutando en sus obras unas maneras muy flamencas. Sobre esta cuestión, Antonio Palomino aludió el buen uso que el pintor acometía en torno al estilo rubeniano, situación esta que lo posicionó como un muy excelente discípulo de Rubens, tal es el caso que pareciera haber salido de su propia escuela⁴⁴³.

Asimismo, a Juan de Sevilla⁴⁴⁴ le fue transmitida una soltura de pincel derivada, según mencionó Palomino, de la supuesta formación que Alonso Cano recibió del taller de Herrera el Viejo.

Además el pintor llevó a cabo en sus tipos una estética ideal de belleza heredada a través de su tercer maestro, Cano. A su vez, este obtuvo de Martínez Montañés el tratamiento anatómico de las formas, así como su movimiento elegante, clásico, emotivo y sereno. Estas influencias pueden encontrarse en lienzos como la *Virgen con el Niño* de la Capilla del Seminario Mayor Diocesano de Granada o la *Virgen con el Niño y ángeles* de la Hispanic Society of America, realizadas ambas por Juan de Sevilla hacia 1671. Durante esta década de 1670 la influencia de Alonso Cano en el pintor fue enorme y muy notoria⁴⁴⁵.

En torno al año 1670-1671, Juan de Sevilla estuvo trabajando para el antiguo Colegio de san Pablo de Granada. Córdoba Salmerón menciona que las obras de madurez del pintor son las que realizó en torno a dicha fecha y para el citado colegio, con motivo de la canonización de san Francisco de Borja⁴⁴⁶. Este encargo incluía una *Inmaculada* y una serie de siete lienzos de la orden, concretamente representaba las figuras de *San Agustín* y *San Ambrosio*, *San Jerónimo* y *San Gregorio*, *san Ignacio de Loyola*, *san Francisco*

⁴⁴² CORDOBA SALMERÓN, Miguel: “*Patrimonio artístico y ciudad moderna...* op. cit., p. 301.

⁴⁴³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio A.: “*El Museo pictórico y...* op. cit., p.466.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p.344.

⁴⁴⁵ CORDOBA SALMERÓN, Miguel: “*Patrimonio artístico y ciudad moderna...* op. cit. , p. 300.

⁴⁴⁶ *Ibidem*, pp.181, 300 y 301.

Javier y san Francisco de Borja. Al igual que opinó Mayer en torno a las obras de los santos emparejados a ambos lados de la Virgen, consideramos que estos dos lienzos son de una calidad excelente⁴⁴⁷ y que su naturalismo se corresponde con el rigor pictórico de la estética rubeniana.

Estos poseen una gran habilidad técnica, que es observable tanto a nivel compositivo como perspectivístico. De ellos resaltamos la buena disposición de los personajes y la gran delicadeza de los detalles de los paños, que realiza con brillante dominio de la veladura. De igual manera, destaca por las hábiles gradaciones cromáticas empleadas, donde la pincelada es aplicada con gran soltura, y es visible un correcto uso de la luz para enfatizar el realismo en la anatomía de las carnaciones de sus figuras. Asimismo, en ellos es perceptible un dibujo muy correcto, y una escenografía que muestra una arquitectura en perspectiva, dotando a la obra de gran profundidad y de una emotividad, favorecida por el juego de luces de corte barroco, que facilita la conexión directa con el fiel.

Existen grandes similitudes entre las obras de dicho colegio- *San Agustín y San Ambrosio, San Jerónimo y San Gregorio*- y los lienzos de los Santos Doctores de la Iglesia Griega y Latina, realizados para la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, resaltando las semejanzas de grandes contrastes entre las carnaciones de los personajes y las luces artificiales⁴⁴⁸ de sus fondos, así como las analogías en sus tipos.

Junto con la serie de cuadros de la Compañía de Jesús de Granada, incluiremos también en torno a la misma fecha un *San Francisco de Borja asistiendo a un moribundo*, ubicado actualmente en la Iglesia de San Justo y Pastor, pues como ya hemos comentado, el cometido de este encargo era dar a conocer la vida de este santo. En él observamos una relación directa en cuanto a estilo con las obras de Van Dyck, debido a su cromatismo brillante y contrastado que pasará a desarrollar posteriormente Juan de Sevilla tanto en la Catedral como en el actual Convento de san Antón.

Estos lienzos de temática hagiográfica y mariana posicionan ya a Juan de Sevilla como un maravilloso retratista. En cuanto a ellos, Rodríguez Domingo dice que el pintor se encontraba acometiendo retratos de manera conjunta con su obrador⁴⁴⁹. En nuestra

⁴⁴⁷ MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*, op. cit., p.398.

⁴⁴⁸ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Juan de Sevilla en la Catedral de Granada..." op. cit., pp. 5-26.

⁴⁴⁹ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: "El Patrimonio Artístico del Colegio..." op. cit., p. 147.

opinión, el *San Francisco de Borja* de la iglesia de San Justo y Pastor también pertenece a esta etapa.

Para ese mismo Colegio de San Pablo, en el año 1672, Juan de Sevilla elaboró, también con algunos colaboradores, otra serie de veinte lienzos de los Doctores Jesuitas de la Iglesia, de los cuales podemos confirmar que pertenecen a su estilo los retratos de medio cuerpo que representan a *Diego Laínez, san Pedro Canisio, Alfonso Salmerón y Francisco de Torres*⁴⁵⁰. Según Requena Bravo de Laguna, estos maravillosos retratos muestran una gran habilidad técnica y una gran soltura de pincel, sobresaliendo debido a su calidad por encima del resto de la serie⁴⁵¹.

Montes González pone de manifiesto las analogías, en cuanto a dibujo anatómico, composición y cromatismo, entre el retrato citado de *san Pedro Canisio* y el lienzo perteneciente a una Colección Particular Sevillana *Virgen con el Niño dormido*. Añade este profesor la atribución de esta última obra a Juan de Sevilla, fechándola además entre los años 1670-1675⁴⁵². Pensamos que este cuadro, es de dudosa atribución del artista, pues figura en él mucha intervención de su taller.

De nuevo, queremos resaltar el prestigio artístico que disfrutaba Juan de Sevilla ya en el año 1673, pues se relacionaba, como hemos comentado, con personas de gran consideración social en la Granada del siglo XVII, como Diego José de Villalobos, Fray Francisco de Roys y Mendoza entre otros canónigos del cabildo y con Francisco Hurtado de Mendoza y Dionisio del Barrio.

De entre las obras que realizó en el año 1674 se encuentran *Las Santas* del Museo de Poznan de Polonia, con influjos tizianescos, rubenianos y vandiquianos, y *Virgen con el Niño* de la colección particular Oriol. Estos dos últimos lienzos aparecen firmados como SVA en mayúsculas, dato de singular relevancia ya que nos permite identificar las obras acometidas por Juan de Sevilla hacia ese año. A partir de entonces el pintor siguió una vertiente ecléctica con influencias rubenianas, canescas y, en mayor medida, murillescas.

⁴⁵⁰ *Ibidem*. pp. 147-151.

⁴⁵¹ REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis: *Obras Maestras del patrimonio de la universidad de Granada. II Catálogo*. Granada, 2006, pp. 62 y 63.

⁴⁵² MONTES GONZÁLEZ, Francisco: "La Virgen con el Niño dormido. Un cuadro avandicado de Juan de Sevilla", *Quiroga*, núm. 1, enero-junio 2012, pp. 82-86.

Castañeda Becerra comenta que Juan de Sevilla muestra dichos influjos en sus obras, manifestando una supremacía en el dibujo y en la técnica pictórica, con elegancia en los personajes que aparecen representados en sus lienzos⁴⁵³. Será a partir de ese año cuando el pintor desarrollará sus mayores alardes perspectivísticos, encuadrando las escenas mediante columnas palaciegas, legado del arte de Tiziano, que el pintor acogió probablemente a través de estampas.

Juan de Sevilla llevó a cabo, también en el año 1674, una serie para el Convento de los Agustinos Calzados, como viene a constatar el lienzo *aan Antonio Rey de Apamia*, en el cual figura la fecha de ejecución. Es señalatorio como Juan de Sevilla reitera la fisonomía del mismo personaje en varios de los cuadros pertenecientes a este ciclo, en el ya mencionado y en *san Posidonio Obispo de Calamina y san Beato Buenaventura Patavin*⁴⁵⁴.

Dentro de este conjunto de obras se encuentran también *San Juan Bueno, Mártires Agustinos* y la *Transverberación del Corazón de San Agustín*, firmado este último de semejante manera a otros lienzos del catálogo del artista, con las iniciales S.V.A.. La interpretación y tratamiento de las telas de sus vírgenes, además de la analogía de los rostros de sus tipos, han permitido datar todas las obras firmadas de idéntico modo, conjuntamente con las pinturas realizadas para dicho convento, en el año 1674⁴⁵⁵, como ya hemos aludido.

Firmadas de igual modo, S.V.A., conforman el catálogo del artista la *Asunción de la Virgen* perteneciente a un coleccionista particular granadino, así como una *Piedad* de la Catedral de Sevilla.

Las obras de Juan de Sevilla del Convento de los Agustinos Calzados presentan escenas ejecutadas con gran serenidad, heredadas de Alonso Cano, quién supo transmitirle ese elegante dinamismo en el arte de la pintura. En estos cuadros, su dibujo es de un perfilado más rudo que en los lienzos del Convento de las Capuchinas, y muestra acusados contrastes entre las figuras terrenales y los fondos celestiales. La luz es artificial, proyectada con gran intensidad en los rostros y en las carnaciones.

⁴⁵³ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: “Aproximación al retrato en... op. cit., p. 475.

⁴⁵⁴ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit. p.60.

⁴⁵⁵ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “Las pinturas contrarreformistas de los Santos Agustinos”, en MARTÍNEZ MEDINA, Francisco J., (coord.), *Granada tolle, lege “Granada toma y lee”*. Granada, 2009, p. 181.

De temática hagiográfica y mariana, esta serie agustina de gran aporte simbólico refleja una soltura de pincel, matizado en los detalles de los rostros, los fondos y los ropajes. Todavía Juan de Sevilla elabora una gran volumetría corpórea y destaca entre los pintores de su época como un buen retratista, con gran riqueza y dominio de la técnica pictórica.

En ese mismo año de 1674 el artista acometió el retrato Beato Egidio Romano perteneciente a los Agustinos Calzados, de influjos flamencos, pincelada suelta, gran detallismo, volumetría anatómica, muy perfilado y con grandes contrastes cromáticos. Dos años después llevó a cabo el retrato del arzobispo Francisco de Roys y Mendoza, su principal valedor en la Catedral de Granada⁴⁵⁶. Con esta obra, Juan de Sevilla, se presenta como un virtuoso en el estudio psicológico del personaje, representado con gran naturalismo y con un correcto contraste de la figura bien perfilada con respecto al fondo, haciendo uso, asimismo, de un excelente dominio de la técnica de la veladura.

María Victoria Caballero Gómez menciona que Juan de Sevilla ejecutó obras de temática paisajística, que podemos datar aproximadamente en torno a 1670-1674, pues tan solo hemos podido acceder a los documentos textuales que nos informan sobre la pertenencia de este tipo de cuadros a particulares. En ellos se explicita que formaron parte de la amplia colección del pintor D. Serafín García de la Huerta, cuatro marinas y tres batallas, y aparecían reflejadas como propiedad del Marqués de Santa Marta dos obras de origen bélico, toda ellas de Juan de Sevilla⁴⁵⁷.

Dentro del catálogo que conocemos del artista ya consta que en el año 1671 realizó un detalle de paisaje en su *Virgen de los Navegantes*, y en el año 1674 podemos observar otros de escenas marinas en dos de los lienzos del Convento de los Agustinos Calzados, *San Posidonio Obispo de Calamina* y los *Mártires Agustinos*.

Gómez Román nos comunica que Juan de Sevilla, en el año 1674, estuvo realizando la pintura *Vista del Soto de Roma*⁴⁵⁸. También conocemos que el pintor, tan solo unos años después, en torno a 1676, pudo tener relación con los talleres de otros pintores paisajistas, como Antonio Flores⁴⁵⁹, cuñado del también pintor paisajista

⁴⁵⁶ CEBALLOS GUERRERO, Antonio: "Feminidad, religión y poder local. Una aproximación a la génesis y evolución del Convento de Santo Tomás de Villanueva de Granada (Siglos XVII y XVIII)", tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada, 2015, pp. 295 y 296.

⁴⁵⁷ CABALLERO GÓMEZ, María Victoria: "Marinas y Batallas de Juan de Sevilla... op. cit., pp.50-51.

⁴⁵⁸ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: "La pintura barroca granadina... op. cit., p.54.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, pp. 48 y 54.

Miguel Jerónimo de Cieza. La creación de paisajes marinos llevados a cabo por Juan de Sevilla bien pudiera estar basada en los estudios de los cartones flamencos, práctica muy habitual entre los discípulos de su maestro Alonso Cano⁴⁶⁰.

En torno a los años 1674-1675, Juan de Sevilla va a interpretar de una forma muy personal el arte rubeniano, ya que lo flamenco de su pintura, como bien decía el profesor Emilio Orozco, se alejó de lo agresivo⁴⁶¹. El pintor muestra una obra enérgica de gran contenido simbólico.

Destaca Orozco que, durante aquellos años, la escuela granadina sufrió un cambio de rumbo de manos de Van Dyck. A esa etapa dinámica del artista se sumó el estilo vandiquiano, influido por Pedro de Moya y Alonso Cano.⁴⁶²

Entre las obras que realizó Juan de Sevilla en esta misma fecha para la Catedral Metropolitana de la Encarnación de Granada, cabe mencionar cuatro pares de lienzos.

En ellos están representados los Padres de la Iglesia Griega, *San Juan Crisóstomo* y *San Basilio*, *San Gregorio Nacianceno* y *San Atanasio*, y los padres de la iglesia latina *San Bernardo* y *san Isidoro*, *San León Papa* y *San Ildefonso*⁴⁶³. Especialmente de Van Dyck, observamos una interpretación enérgica y un estudio de los Santos Padres a través del retrato psicológico de estos, además de un colorido brillante, mientras que de Rubens acoge una composición en diagonal descendente y el uso de un fuerte contraste cromático.

Juan de Sevilla lleva a cabo en estas pinturas una anatomía de dibujo muy perfilado en los contornos, facilitado por una luz artificial que resalta las carnaciones. Los personajes están representados en tres cuartos y con escorzos muy naturalistas, potenciados en la posición de sus rodillas y manos, concretamente en las obras de *San Juan Crisóstomo* y *San Basilio*, *San Gregorio Nacianceno* y *San Atanasio*.

El pintor, por medio del empleo de una correcta perspectiva, ejecuta una arquitectura que facilita la vía para enmarcar las figuras. De igual modo, utiliza una pincelada pastosa en tonos rojos y verdes de intenso colorido.

⁴⁶⁰ CABALLERO GÓMEZ, María Victoria: "Marinas y Batallas de Juan de Sevilla... op. cit., p. 49.

⁴⁶¹ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Juan de Sevilla y la influencia flamenca... op. cit., p.150.

⁴⁶² LEAL PEDREÑO, Ana María y MORAL PÉREZ, Silvia María: "Aportación Documental y un... op. cit., p. 307.

⁴⁶³ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., pp. 5-26; CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: "*Patrimonio artístico y ciudad moderna...* op. cit., p. 301.

Emilio Orozco mencionó en relación al citado *San Juan Crisóstomo y San Basilio* que este se encuentra firmado⁴⁶⁴, concretamente se puede leer SEVIL^LA, modo de firmar que fue muy frecuente en el pintor a partir de los años 1674-1675.

Por otro lado, Gallego y Burín comentó que, en torno a esta misma fecha, Juan de Sevilla llevó a cabo, en las puertas de acceso a los balconillos, ubicadas entre las parejas de los Santos Padres de la Iglesia Latina y Griega, unos ángeles niños. El pintor usó en esta ocasión la técnica de óleo sobre tabla, de la que también hace gala⁴⁶⁵ y que nos muestra los rasgos identificativos tipológicos que utilizó para representar sus angelillos, que vendrá desarrollando desde su primera etapa artística, como hemos referido en los angelillos de hacia el año 1662⁴⁶⁶.

Son características significativas de Juan de Sevilla el buen estudio perspectivístico, con volumetrías canescas que muestra tanto en sus carnaciones como en sus vestimentas en general, con un uso cromático cálido, brillante y vandiquiano. Asimismo, son notorios los rostros muy perfilados y marcados, las frentes muy anchas, los ojos hundidos y las narices respingonas. Dichos angelitos presentan además cabellos abundantes y rizados, y en la blandura de sus barriguitas destacan sus ombligos oblicuos sobre fondos rojizos.

Como sabemos, entre los años 1674-1675, la abadesa de las Hermanas Clarisas Capuchinas de Granada le encargó a Juan de Sevilla una serie de lienzos de temática neotestamentaria. Actualmente, se conservan siete de ellos en el Convento de san Antonio de Abad de Granada; de esta serie se hallan firmados como I° Ð SEVILLA la *Presentación del Niño en el Templo o Purificación, Nacimiento de la Virgen y Desposorios de la Virgen María*. En estos dos últimos lienzos el artista hace un uso reiterativo de sus tipos, como es el caso del sumo sacerdote Zacarías. Estos cuadros mantienen el cromatismo brillante de influjos vandiquianos y canescos que ya venía utilizando en la Capilla Mayor de la Catedral.

En esa serie Juan de Sevilla se inclinó hacia dicho estilo flamenco, notable en el tratamiento del color y en la volumetría de las figuras, posiblemente inspirado a través de diferentes estampas, como las del grabador Paul Pontius en los *Desposorios de la Virgen*.

⁴⁶⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit.,

⁴⁶⁵ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada. Guía Artística e Histórica de la ciudad*. Madrid. 1961, p. 366.

⁴⁶⁶ ALONSO HERNANDEZ, E. Javier: “Programa iconográfico de la Capilla Mayor”, en GILA MEDINA, Lázaro, (coord.), *El Libro de la Catedral de Granada, VOL. II. Granada, 2005*, p. 1123.

Juan de Sevilla utilizó la perspectiva con un punto de vista bajo, consiguiendo una volumetría anatómica monumental en la proporción de sus figuras. Por otra parte, colocó en primer plano personajes de espaldas al espectador, otorgando así profundidad a la escena. El artista reforzó la división entre planos con grandes volúmenes arquitectónicos y puntos de fuga dirigidos hacia un amplio celaje, muy visible en sus *Desposorios* y *Purificación de la Virgen*, o enmarcados también bajo un voluptuoso cortinaje iluminado por un rompimiento de gloria, como es el caso del *Nacimiento de la Virgen*.

El cromatismo de la *Cena de Emaús*, el *Regreso de la huida de Egipto*, la *Presentación* y la *Asunción de la Virgen* tiene una preponderancia de tonos cálidos sobre fríos, utilizando el color y la luz artificial como elementos con los que el artista se revela como un gran escenógrafo. Los perfiles del dibujo pasan a ser más difuminados que en sus obras anteriores. Con gran naturalismo, hace uso de una pincelada suelta y vaporosa, aplicada en el velo de la Virgen y en los blancos de las vestimentas, así como en las barbas de los personajes y en ciertos detalles de los rostros y de los cielos.

Los lienzos *Cena de Emaús* y *Regreso de la huida de Egipto* del año 1674-1675 de san Antón, pasaron a estar más influenciados por el arte de Murillo, con contrastes de claroscuros más atenuados, al igual que ocurre con el *Cristo atado a la columna* del mismo año, de la Catedral de Granada, y posteriormente, hacia 1675-1676, con los lienzos *Ángel Custodio* e *Inmaculada Concepción* de la Capilla de Santa Teresa de esa misma Santa Iglesia.

En 1674-1675, Juan de Sevilla se inclinó además hacia el uso de un estilo rubenesco y riberesco, como muestran las obras *Virgen con el Niño y ángeles en gloria* de colección privada, la *Sagrada Familia* del colegio de San Gregorio de Valladolid y el *Descanso de la huida a Egipto* del Monasterio de Santa Paula, obra de alto nivel de Juan de Sevilla, en la cual destaca la parte izquierda del lienzo.

A partir de esas obras el pintor reflejó otro estilo más personal tanto en sus tipos como en su cromatismo, composiciones y técnica, retomando su influencia murillesca, sobre todo en los cuadros acometidos en los años 1675-1676, concretamente en la *Adoración de los pastores* de la curia eclesiástica, la *Alegoría de Cristo* de colección particular madrileña, la *Presentación del Niño en el templo* de colección privada, y la

homónima de Santander Central Hispano, y el *Niño triunfante sobre la Muerte*, firmados todos en mayúscula SEVIL^LA⁴⁶⁷.

A partir de 1674 y hasta el año 1676, sus obras presentan de un modo claro una aglutinación de personajes de composición abigarrada, observable en la *Presentación del Niño en el Templo* de colección particular firmado SEVIL^LA, en la *Presentación de la Virgen en el Templo* de la colección Santander Central Hispano firmado SEVIL^LA FACIET, y en su homónima del Museo del Prado.

Los primeros resabios murillescos que atesoró Juan de Sevilla se reflejan de manera notable en la obra *San Juan de Dios socorriendo a los pobres* de la Ilustre y Venerable Hermandad y Hospital de la Caridad y Refugio de Granada, donde llevó a cabo una serie iconográfica neotestamentaria. Este primer cuadro, realizado en torno al año 1673 y perteneciente a dicho conjunto, figura firmado “SEVIL^LA z” y contiene evidentes analogías estilísticas con los tipos que encontramos en el lienzo de Bartolomé Esteban Murillo la *Caridad de Santo Tomás de Villanueva* de la Colección Wallace de hacia 1670. Rodríguez Domingo y Gómez Román resaltan sobre dichas semejanzas, en particular, la figura del “santo limosnero” de ambas obras⁴⁶⁸.

Para esa misma Hermandad, Juan de Sevilla ejecutó la *Cena de Emaús*, realizada en torno a los años 1676-1678. En esa fecha, la firma del pintor se vio modificada en el conjunto que ejecutó para esta orden religiosa, pues aparece como “SeBilla et fecit”.

Esta obra mantiene la misma temática, composición, tipología y características estilísticas que el cuadro homónimo, realizado años anteriores en el Convento de san Antón.

En dicho lienzo del Hospital de la Caridad y Refugio Juan de Sevilla aparece representado en la esquina superior derecha, retratado con mucha calidad artística como es propio de su estilo, ya que, como hemos reiterado, se mostraba muy ducho en este arte. La pintura en general presenta mucha intervención de taller, mermando su virtuosismo técnico. El rostro del artista dista en esta ocasión del mencionado Autorretrato que Orozco citó del Palacio Arzobispal de Granada que fechó del año

⁴⁶⁷ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Tres obras probables de Pedro... op. cit., p.4.

⁴⁶⁸ RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel; GÓMEZ ROMÁN, ANA M^a: “San Juan de Dios dando limosna, Juan de Sevilla... op. cit., p. 146.

1663, puesto que el primero posee una paleta cromática más evolucionada⁴⁶⁹. Dicho autorretrato es muy revelador ya que nos permite profundizar en el estudio de la evolución estilística de las obras de Juan de Sevilla, así como ubicarlas temporalmente⁴⁷⁰. En este conjunto de la Caridad vemos claras y notorias influencias rubenianas y murillescas.

A propósito de las influencias murillescas y rubenianas en Juan de Sevilla, y concretamente en torno a la mitad de esta segunda etapa, observamos como el pintor interpretó el arte de Rubens, y lo asoció a influjos de Bartolomé Esteban Murillo. Fiel reflejo de estos estilemas fueron las obras claroscuroistas realizadas por Juan de Sevilla *san Antonio con el Niño en brazos* del Monasterio de San Jerónimo, *Ángel Custodio* e *Inmaculada Concepción*, situadas en uno de los altares laterales de la Capilla de Santa Teresa de Ávila de la Catedral de Granada; *Adoración de los pastores* de la Curia Eclesiástica de Granada y *Cristo Expirante* perteneciente al Convento de santo Tomás de Villanueva, estas dos últimas firmadas del mismo modo, como SEVIL^LA. El origen de este estilo pudo deberse, según comenta el profesor Enrique Valdivieso, a la herencia recibida de su segundo profesor, Pedro de Moya⁴⁷¹, pues, según referencia de Ceán Bermúdez este último fue condiscípulo en el taller de Juan del Castillo, tanto de Alonso Cano como de Murillo, hecho que propició el mutuo enriquecimiento artístico entre los tres aprendices⁴⁷².

En la Iglesia de san Pedro y san Pablo de Granada figuran dos lienzos realizados por Juan de Sevilla, que formaron parte de una serie de los cuatro evangelistas. Nos referimos a san Lucas y san Marcos datados en torno al año 1676, puesto que este último revela la misma firma, “SeBilla et fecit”, que los cuadros la *Encarnación* y la *Cena de Emaús* del Hospital de la Caridad y Refugio.

Juan de Sevilla introdujo en sus lienzos de los años 1675-1677 un cambio cromático, elegante en sus tonos, aclarando su paleta con un colorido más suave y vaporoso, con un dominio total de la técnica de la veladura. Todo ello es observable en obras como la *Sagrada familia* situada en la antesacristía de la Catedral granadina y en el *Milagro de san Benito* para el altar colateral situado a la derecha de la Capilla Mayor. En general, en estos cuadros los rostros y carnaciones son tratados con un excelente desarrollo técnico de los

⁴⁶⁹ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla y la influencia flamenca... op. cit., p.148.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p.148.

⁴⁷¹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “*Murillo: Catálogo razonado...* op. cit., p. 26 nota 27.

⁴⁷² CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *Diccionario histórico...* op. cit., p.207.

citados influjos murillescos, interpretados con gran belleza en sus tipos y con dulzura inusitada de equilibrio y recuerdos rubenianos. Los rostros de la Virgen y del Niño de la *Sagrada Familia* de la Catedral de Granada participan del modelo iconográfico realizado ya por Juan de Sevilla en el año 1674. Muestra de lo comentado es la obra anteriormente mencionada, *Virgen con el Niño* de la colección particular Oriol.

Juan de Sevilla, además de pintar óleos sobre tablas y lienzos, tuvo a bien llevar a cabo dibujos en los que empleó diferentes técnicas, como hemos referido anteriormente. De entre ellas utilizó lápiz negro, pluma y aguada de tinta sepia sobre papel verjurado, por ejemplo en su *Cristo yacente en una urna* de la galería de los Uffizi de hacia 1665-1675. Para su *Cena de Emaús*, de en torno a las mismas fechas, del museo del Louvre, el artista hizo uso de lápiz negro blando, al igual que en su obra firmada *Cristo y la mujer adúltera* de The Courtauld Gallery⁴⁷³. Una de las obras que realizó Juan de Sevilla en el año 1674, *Las Santas* del Museo de Poznan de Polonia, resulta muy cercana al boceto *Alegoría de la Fe* de la Colección Stirling Marwell, que presenta influjos tizianescos, rubenianos y vandiquianos así como tipologías similares, inclinándonos por fecharlo en torno al mismo año. Actuando del mismo modo, hemos visto necesario recalcar la conexión entre el dibujo *Virgen y Niño* del Museo Nacional del Prado y la pintura *Virgen con el Niño* de la colección particular Oriol.

Aunque continuador de las pautas canescas, Juan de Sevilla interpretó una tipología inmaculista con rasgos diferenciadores, mostrando levemente modificada en su iconografía una postura más frontal en torno a la cabeza y rostro de la Virgen. Su dibujo más conocido, la *Inmaculada Concepción*, procedente de la Colección Calderera, conservado en la Biblioteca Nacional, presenta a una Inmaculada sobre peana de ángeles con la típica forma de uso canesco⁴⁷⁴. Entre este boceto a lápiz negro y los lienzos de hacia el año 1671 de homónimo nombre que se encuentran actualmente ubicados en distintos enclaves, como por ejemplo la *Inmaculada* del Rectorado de la Universidad de Granada, la perteneciente a la Iglesia de San José de Granada, la hallada en el Meadows Museum de Dallas, la localizada en el Museo del Hospital del Santísimo Cristo de los Dolores o del Pozo Santo de Sevilla y la subastada en el año dos mil⁴⁷⁵, encontramos visibles

⁴⁷³ NAVARRETE PRIETO, Benito: “I Segni nel tempo: dibujos españoles... op. cit., pp.355-356.

⁴⁷⁴ WETHEY, Harold E.: “Discípulos granadinos... op. cit., p. 26.

⁴⁷⁵ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “El proceso evolutivo de la formación de Alonso Cano: Influencias y relaciones”, en *Alonso Cano y su época. Actas*. Granada, 2002, p.350.

semejanzas⁴⁷⁶, lo cual nos inclina a pensar que bien pudiera tratarse de un dibujo preparatorio realizado hacia el año 1671. Por último, añadiremos que Pérez Sánchez indicó que dicho boceto contiene la firma de Juan de Sevilla, en esta ocasión como “*Jn.º De Sebilla*”⁴⁷⁷.

De igual modo existen otros posibles dibujos que presentan claras semejanzas con otros cuadros acometidos por Juan de Sevilla, facilitándonos con ello las arduas tareas de atribución y datación de las obras del pintor que nos ocupa. De entre estos citaremos su dibujo preparatorio *Dos ángeles sosteniendo un cortinaje*, ubicado en la Biblioteca Nacional, que se encuentra en relación directa con la referida *Virgen y Niño con ángeles* del Hispanic Society of America, realizada en torno a 1671. Gracias a ello, hemos visto facilitada la datación y atribución del dibujo en la misma fecha.

5.2.3.- Tercer período artístico: (1680 - 1695) Etapa de plenitud

Juan de Sevilla desarrolló, entre los años 1680-1695 en su tercera etapa artística, un estilo más vaporoso en sus obras, mediante una ágil técnica de la veladura, sin grandes contrastes lumínicos y presentando en sus escenas unas figuras de contornos menos perfilados. Su técnica alcanza su máximo nivel, con el dominio de una pincelada suelta, pastosa y densa. Asimismo aplicó una rica paleta cromática con tonos suaves.

En las pinturas de este periodo de plenitud artística, Juan de Sevilla presenta como una continuidad compositiva, la utilización de personajes en primer término y escorzados. Además prevalece una arquitectura de tipo monumental, propia de la escenografía del arte barroco. Concretamente el artista alterna distintos elementos en sus lienzos, tales como templos clásicos, columnas de orden gigante o espesos cortinajes. De igual modo emplea, junto con la manera de distribuir las masas, el uso de una luz artificial, que figura como una constante en las carnaciones de sus cuadros, y un cromatismo suave en los fondos de sus celajes. Todas estas características permiten la consecución de una adecuada perspectiva y una correcta lectura de la obra.

⁴⁷⁶ ; WETHEY, Harold E.: “Discípulos granadinos... op. cit., p. 26; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “El dibujo español de los... op. cit., 108 PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: “Misceláneas de dibujos... op. cit., p. 397.

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p.397.

Juan de Sevilla mantuvo en su tercer periodo una pintura elegante, con la mesura identificativa en el dinamismo de sus personajes, de un talento clasicista e idealista, de honda huella canesca, y configuró una tipología de creación particular, reiterada notablemente en las obras realizadas en torno a los años 1680-1695, revelando con ello su propia iconografía pre-rococó.

Las obras pertenecientes a esta tercera etapa corresponden por una parte a una temática hagiográfica y por otro lado a una iconografía neotestamentaria.

La técnica metodológica consistente en situar en primer plano a los personajes como recurso compositivo para dar profundidad a las escenas es utilizada por Juan de Sevilla, como ya hemos referido, desde el año 1673. A diferencia de los cuadros del segundo periodo creativo, en los cuales el pintor incluía en una misma obra tanto elementos arquitectónicos como cortinajes, Juan de Sevilla desarrolló en sus lienzos de plenitud artística el uso de estos componentes de manera independiente.

En la pintura de carácter ecléctico *san Pantaleón ante el procónsul cura a un enfermo* de hacia 1680-1683, Sevilla utiliza un gran fondo monumental y arquitectónico, y presenta a un personaje tullido de espaldas al espectador en un primer plano y un tanto escorzado, recordando con ello a la obra de Murillo *La curación del paralítico en la piscina de Jerusalén*⁴⁷⁸.

Esta influencia es visible también en *El rico epulón y el pobre Lázaro*, lienzo en el cual se compartimenta la escena, a través de un cortinaje ampuloso con un punto de perspectiva dirigido hacia un celaje con suaves gamas cromáticas. Por otro lado, la profundidad que proporciona a la escena se ve favorecida por medio de un suelo reticulado, en el cual se distribuyen armoniosamente los personajes. Esta composición murillesca recuerda al cuadro *Lázaro y Epulón*⁴⁷⁹ de hacia 1670-1675 perteneciente a la colección londinense del conde de Ellesmere. Mayer, por su parte, dijo en relación a esta obra de Juan de Sevilla que conserva influjos entre Antonio del Castillo y Juan Valdés Leal⁴⁸⁰.

⁴⁷⁸ La obra de Murillo *La curación del paralítico en la piscina de Jerusalén* del año 1665 se encuentra actualmente en la National Gallery de Londres.

⁴⁷⁹ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Murillo: Catálogo razonado de pinturas*. Madrid, 2010, p.466.

⁴⁸⁰ MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*, op. cit., p.398.

Estas dos últimas obras Juan de Sevilla muestran en sus segundos planos una pincelada suelta, deshecha y empastada, propias del estilo de Tiziano, con un escenario teatral y lujoso típico de la pintura veneciana⁴⁸¹.

Cabe destacar, en cuanto al modo de firmar en este tercer periodo, la existente relación cronológica entre sus obras. En ellas observamos que siempre firma con su

apellido Sevilla en mayúsculas: **S**EVILLA EN GRANA-DA *fc*b. en *San Pantaleón ante el procónsul cura a un enfermo* procedente del Altar Mayor del Oratorio de la Iglesia de San Felipe Neri de Granada y SEVILLA en el *Rico epulón* del Museo Nacional del Prado, y en la *Virgen presenta al Niño Jesús como Redentor o Sagrada Familia* del Fondo Cultural Villar Mir, todas ellas realizadas en torno a 1680-1683.

El profesor Requena Bravo comenta en torno a esta pintura de la colección cultural Villar Mir que su temática pasionista de la representación de la Santa Infancia de Jesús es repetida tanto en la escuela madrileña como en la sevillana y en la granadina⁴⁸². Sobre esta misma obra, comenta Enrique Valdivieso por una parte el eclecticismo en el estilo de Juan de Sevilla hacia estilemas compositivos de Ribera y Murillo⁴⁸³, y por otro lado refiere que esta pintura tuvo un marcado precedente iconográfico, su homónimo lienzo del Colegio de San Gregorio de Valladolid.

Los rostros de las Vírgenes realizados por Juan de Sevilla en sus obras *Sagrada Familia* de Villar Mir y *Descanso en la Huida a Egipto*, ubicada actualmente en el Museo de Bellas Artes de Budapest, presentan semejanzas tipológicas de gran relevancia, motivo definitivo este por el que hemos pasado a datar esta última de hacia 1680-1683. Ambos lienzos, de rasgos flamencos, se corresponden con el estilo propio de Juan de Sevilla en cuanto a tipología particular de sus modos, y pasan a configurarse como obras de consolidación artística y de atributos muy distintivos de la iconografía del pintor.

Al igual que opina Calvo Castellón, consideramos la *Huida a Egipto* del Museo de Budapest la versión más importante que se pintó durante el siglo XVII en Granada⁴⁸⁴.

⁴⁸¹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: “*Pintura barroca en España...* op. cit., pp.70-71.

⁴⁸² REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis: “Algunas consideraciones iconográficas sobre la prefiguración de la pasión de cristo en su santa infancia en la pintura barroca andaluza”, en “*Aquende et allende*” Obras singulares de la Navidad en la granada moderna (Siglos XV-XVIII). Granada, 2014, p. 65

⁴⁸³ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “”, Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología XXXIV_XXXV de la Universidad de Valladolid, p.348.

⁴⁸⁴ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “La pervivencia de la poética de Cano... op. cit., p.392.

Sobre este cuadro recalcan Calvo Castellón y Mayer que la manera ejemplar de interpretar el fondo del paisaje se debe a la superioridad de la técnica pictórica que poseyó Juan de Sevilla⁴⁸⁵.

Resulta reseñable mencionar también, en cuanto a este cuadro, el empleo de un punto de fuga focalizado en el curso del río y en el celaje para conseguir una notable profundidad espacial. La paleta cromática de Juan de Sevilla, equilibrada y naturalista, lo distingue del resto de pintores de la escuela granadina.

El *Descanso de la Huida a Egipto* muestra en definitiva el dominio y la habilidad técnica propia de un pintor magnífico.

Durante esta época el pintor formuló y creó tipologías propias, que posteriormente fueron reinterpretadas por artistas de la Escuela Granadina. Ejemplo de ello son *Las dos Trinidades o Alegoría de la Pasión* de José Risueño y *Alconchel* de hacia 1693 de la Basílica de san Juan de Dios de Granada.

A continuación, es imprescindible señalar otra de sus obras elaborada durante esos mismos años. Nos referimos a su lienzo *Cristo en casa de Simón*, perteneciente a la magnífica colección de Pérez Simón⁴⁸⁶, que representa en su escena unos detalles en los mobiliarios muy próximos a sus mencionadas pinturas *san Pantaleón* y *Rico Epulón*. Este cuadro, que aparece firmado como s.f., refleja el uso de un lenguaje muy refinado del cual es poseedor Juan de Sevilla. El artista se revela definitivamente con esta pintura como un buen anatomista y retratista.

En la parroquia de Santa María Magdalena⁴⁸⁷ se hallan varias obras de Juan de Sevilla de en torno a los años 1683-1685. En el altar mayor se encuentra el *Triunfo de la Eucaristía*, donde figuran unos personajes con rostros dulces y un estilo naturalista particular, además de un gran dinamismo en relación a las telas flotantes. Las influencias reflejadas en este lienzo son de un gran eclecticismo, aunando estilemas propios de Murillo, Cano y Rubens.

⁴⁸⁵ CALVO CASTELLÓN, Antonio: Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza. Granada, 1982, p.304; MAYER, August L.: Historia de la pintura española, op. cit., p. 398.

⁴⁸⁶ BEAUDOIN, Anne-Cécil: “Voici le plus grand collectionneur privé du monde”, *Paris Match*, 5 September, 2010.

⁴⁸⁷ *Gasta Data*, nº 2, Granada. 1673-1705, s.f. Convento del Corpus Christi de Granada.

De igual modo, para ese mismo lugar Juan de Sevilla acometió, con anterioridad al año 1685⁴⁸⁸, su cuadro *san Nicolás de Bari*, como consta en los archivos del Corpus Christi⁴⁸⁹. Asimismo, para el Monasterio de San Jerónimo, llevó a cabo los lienzos *Ángel Custodio* y *san Liborio*. Estos presentan un alto nivel de ejecución de la técnica de la veladura, razón por la que los hemos datado en torno a la misma fecha.

El citado cuadro de san Liborio mantiene una relación tipológica con su otra obra de *san Nicolás de Bari* del Museo de Bellas Artes de Granada, visible principalmente en los rostros de las figuras secundarias.

Esta última es la obra culmen del catálogo pictórico de Juan de Sevilla. En ella presenta una grandísima soltura de pincel, mediante el empleo de las veladuras y de las telas flotantes, manifestando un perfecto dominio compositivo y cromático. Esto nos conduce a datar la obra, que aparece firmada como Sevi/Lla fa., en torno a los años 1685-1695.

⁴⁸⁸ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada. Guía Artística e Histórica...*, op. cit. p 202.

⁴⁸⁹ Libro de fundación y Cosas Notables. Granada. 1655-1824. Folio 6. Convento del Corpus Christi de Granada.

5.3- ANALISIS Y CARACTERÍSTICAS DE SUS OBRAS.

5.3.1.- Estilo e Influencias

Juan de Sevilla recibe influencias de grabados que, a veces, utiliza en su totalidad o los reinterpreta tomando solo una parte, lo cual hace en la mayoría de los casos, tomando solo los asuntos que le parecen más interesantes para la obra. Esta manera de trabajar es una pauta suya, propia y definitiva.

Las fórmulas pictóricas que el pintor extrae de dichas estampas derivan de una corriente artística europea de grabadores italianos, franceses, flamencos o españoles.

Por poner algunos ejemplos, del grabador italiano Agostino Carracci, Juan de Sevilla toma una escena para su Comunción de santa Cecilia; de Barocci, también italiano, copia la figura de Cristo para su desaparecida obra de la Transfiguración; de Bolswert es la figura de un serafín que figura en su Virgen con el Niño y ángeles en gloria, de colección particular madrileña, además de la composición de una Piedad para su par de lienzos de homónimo nombre. Se basa en un grabado de Jacques Callot, francés proveniente del manierismo italiano y flamenco, y copia su composición para su Sagrada Familia del Hospital de la Caridad y el Refugio. De un grabado de Johann Sadeler, sobre composición de Jacobo Bassano, toma parte del mismo techo de la habitación que se ve tras los personajes, además de la disposición atravesada del buey y la figura oronda del Niño, para la realización de la Adoración de los pastores de la Curia, del Palacio arzobispal de Granada. Para ejecutar san Pantaleón ante el emperador Maximiliano cura a un enfermo, Juan de Sevilla utiliza varias fuentes provenientes, tanto del italiano Giulio Bonasone, como de los franceses Michel Dorigny, sobre composición de Simón Vouet, y Nicolás Poussín. Utiliza la totalidad del grabado de la cena de Emáus, de Willen Van Swanenburg, tanto para su Cena de Emáus, del hospital de la Caridad y el Refugio, como para su obra de homónimo nombre del convento de san Antón de Granada. Del grabador flamenco Lucas Vosterman, sobre composición de Rubens, utiliza el grabado del Regreso de la huida a Egipto, para su homónima de san Antón. Y así podríamos continuar con un largo etcétera.

El estilo de Juan de Sevilla es muy expresivo, pero se revela con elegancia templada en el movimiento heredado de recursos clásicos manieristas canescos. El eclecticismo es

su actitud e identidad más evidente como artista, siendo incuestionables las preferencias por las formas flamencas con débitos de Rubens y Van Dyck, naturalistas y claroscuroistas, poniendo en valor reminiscencias muy variadas tomadas de artistas como Antonio del Castillo, Alonso Cano y Rubens; así mismo, recoge una particular gracia masculina y femenina donde conecta con el estilo cromático y brillante de Van Dyck, además de con el naturalismo elegante y realista de Murillo y José de Ribera, de estos dos últimos sobre todo en su segunda y tercera etapa, donde evidencia cromáticamente los tonos venecianos, ecos de Veronés y Tiziano.

Figura, por tanto, Juan de Sevilla, como discípulo directo de Alonso Cano principalmente, heredero del estilo de Rubens y Murillo, a través de la obra del Racionero y de Pedro de Moya, su segundo profesor, que fue condiscípulo directo de Juan del Castillo junto a Bartolomé Esteban Murillo.

Alonso Cano es pues quién introduce en la escuela granadina un rico naturalismo muy clasicista de resabios manieristas. Gracias a él Juan de Sevilla, durante su segunda etapa, comprendida entre 1671 y 1679, opta por continuar con una estela canesca matizada por influjos flamencos, dotada de un clasicismo atemperado, muy del tipo del Racionero, sobre todo desde 1671 hasta 1676.

A partir de este último año y en adelante reformula nuevos rasgos anatómicos lejos del comedimiento canesco, dirigiéndose hacia un camino artístico más personal y dinámico, donde expone sus preferencias hacia formas con ecos de Van Dyck, una nueva etapa de sus obras, mostradas todas ellas con mayor identidad dentro de una paleta brillante, más oscura y difuminada, mostrándose como un excelente pintor, buen retratista y correcto dibujante. Estas influencias las continuó elaborando con un dinamismo rubeniano hasta finales de su segunda etapa, donde elabora una pintura barroca tenebrista pasando por influjos de José de Ribera y Murillo.

Será ya en su tercera etapa donde muestre la total plenitud ecléctica de su obra, un regreso al dinamismo de Rubens con una paleta de tonos pasteles totalmente aclarada y barroca, además de su gusto exquisito en la composición, con unos modelos anatómicos amables, llenos de intimismo y de bellos rostros expresivos, elaborando con ellos un elegante naturalismo en las escenas e introduciendo al espectador en una obra espiritual que anticipa, con delicadeza y gran ingenio, el arte rococó de principios del siglo XVIII.

5.3.2.- Composición.

Conforme a su disposición barroca, el pintor divide sus lienzos en dos partes, la terrenal y la celestial. Esta compartimentación, con rompimiento de gloria celestial, es una fórmula repetida por Tiziano y heredada por Rubens y Alonso Cano que recoge Juan de Sevilla y que irá reformulando a lo largo de su actividad artística con diferentes técnicas.

La mayoría de las veces la obra es representada en varios niveles o planos, ejecutando el último de manera más difuminada y favoreciendo, con ello, el punto de fuga. Su evolución compositiva es realizada mediante la abertura de un pequeño celaje, que surge a través de una escena enmarcada entre cortinajes, o una arquitectura de grandes dimensiones; de este modo, el lienzo en cuestión alcanza una gran profundidad.

Notablemente diferenciadora de su estilo es la manera personal de componer de Juan de Sevilla. Este utiliza, de forma equilibrada, un punto de horizonte bajo, consiguiendo con este recurso un juego volumétrico donde monumentaliza a los personajes dispuestos, la mayoría de las veces, de frente o girados en tres cuartos. Las figuras de dichos personajes son tratadas con un dibujo casi escultórico y muy perfiladas en su primera etapa artística, y de contorno difuminado a medida que transcurre su segunda y tercera etapa.

Para enfatizar el hecho central sitúa en primer plano a un personaje que mira directamente al espectador; mediante este recurso barroco introduce al fiel en la escena, todas realizadas con gran teatralidad. Los personajes aparecen en sus primeras obras un tanto abigarrados; prueba de ello son *la Flagelación del Señor* y *la última Comunión de santa Cecilia*; no obstante, en su evolución pictórica las figuras se muestran bien dispuestas, como observamos en los lienzos de *la Sagrada Familia*, del museo de Bellas Artes de Valladolid, realizado aproximadamente en 1674, y su *Milagro de san Benito*, realizado entre 1676 y 1677 para la Catedral de Granada.

Los tipos de composiciones del pintor son o sencillas o complejas; las primeras las ejecuta con un número pequeño de personajes, a los que dota de un gran protagonismo mediante figuras grandes, donde lo más importante es el mensaje que se le debe transmitir al fiel. A mediados de su segunda etapa sus composiciones son bastante complejas, es cuando Juan de Sevilla confecciona un nuevo lenguaje pictórico, desarrollando un

magnífico juego de la perspectiva gracias a un cambio en la disposición figurativa de sus personajes por medio de potenciados escorzos y del tratamiento homogéneo de sus fondos empastados. Ejemplos de esta evolución compositiva son *los Niños triunfantes* ejecutados hacia 1675 y 1676.

Una pauta repetitiva del artista, a lo largo de toda su obra, es la utilización de una blandura anatómica que nos recuerda a las figuras bellas y mórbidas de Rubens, con un enorme detallismo, sobre todo en las vestimentas de los personajes, donde aparecen brocados, dorados y decoraciones figurativas tanto en diversos objetos litúrgicos como en arquitecturas de orden gigante, mobiliarios y cortinajes que enmarcan cada uno de los narrados acontecimientos barrocos. Todo ello es producto del débito del artista hacia las estampas flamencas y a la influencia de Rubens en ellas.

En su última etapa el dominio técnico de la luz refuerza el contenido simbólico. La carga expresiva y emotiva de esta, junto a un dibujo seguro de delicado naturalismo, favorece el movimiento de cada uno de los personajes representados en la escena, siendo la técnica de las telas flotantes y de las veladuras un logro pictórico del artista que ayuda a conformar una escena religiosa teatral de fuerte verismo.

Las escenas son, casi en su totalidad, de temática religiosa, sobre todo abundan las hagiográficas y neotestamentarias, siendo en ellas donde a veces presenta el artista, como recurso compositivo, un bodegón en un ángulo de la escena, como ocurre en *la huida a Egipto de Budapest*, o simplemente contienen un significado alegórico en los distintos elementos que figuran en esta, como ocurre en el caso de *la comida de la Sagrada Familia* del antiguo Hospital de la Caridad y el Refugio.

Otro recurso compositivo del artista es la utilización en un primer plano de personajes escorzados, siendo aquí donde el pintor refleja muy bien su manifiesta capacidad compositiva. Con ello proporciona gran naturalidad a los personajes por medio del movimiento. Esta pauta iconográfica es repetida a lo largo de toda su obra, pudiendo citar, de entre sus lienzos, obras como *San Juan de Dios socorriendo a los pobres*, realizada hacia 1673 para el antiguo Hospital de la Caridad y el Refugio de Granada, *Alegoría de Cristo*, de colección particular y ejecutada aproximadamente entre 1675 y 1676, *San Pantaleón ante el emperador Maximiliano cura a un enfermo*, realizada aproximadamente entre 1680 y 1683, en el Museo de Bellas artes de Granada, y *el rico Epulón y el pobre Lázaro*, del Museo del Prado y ejecutada hacia 1680 y 1683.

Otro papel compositivo a destacar del artista son sus diagonales; estas son reforzadas, en su intencionado mensaje religioso, gracias a un soberbio dominio técnico de la luz mediante el que el artista dirige la atenta mirada del fiel y queda resuelta la finalidad emotiva de la obra.

En su segunda etapa artística los contrastes entre las figuras y su fondo poseen un tremendo uso de la luz, intensificando cuerpos desnudos, rostros y manos, quedando palpable en obras como *la transverberación del corazón de San Agustín*, de hacia 1674, *la Adoración de los Pastores*, de la Curia Eclesiástica de Granada, *san Antonio de Padua con el Niño Jesús*, del monasterio de San Jerónimo, *el Crucificado Expirante*, realizado en torno a los años 1675 y 1676, del convento de santo Tomás de Villanueva, sus *Niños Triunfantes*, o *el Ángel custodio* de la Catedral de Granada.

El juego de diagonales es menos notorio durante su primera y tercera etapa artística. En la primera los contrastes son más atenuados y diversos debido al uso cromático de unos fondos dorados y cálidos, mientras que en la última las diagonales producen suaves movimientos, ayudadas por los contrastes vaporosos de tonos pasteles que integran la obra en un conjunto global, dotando a sus figuras de una sensación de ingravidez.

5.3.3.- Cromatismo

Juan de Sevilla actúa con maravilloso naturalismo en la representación cromática de los tejidos de las vestimentas de sus personajes, destacando de entre ellos tanto sus santos y Vírgenes como los fastuosos cortinajes, sus diseños arquitectónicos, de orden gigante, y el tratamiento velado que proporciona a sus celajes abiertos, siendo más desarrollada y ágil su paleta a mediados de su segunda etapa artística y posteriormente en su tercera y última etapa. Este tratamiento, usado en bellos celajes y en diferentes objetos litúrgicos y tejidos, debe su influjo al uso correcto que el artista hace del estilo de Rubens; así mismo, cambia el cromatismo de hábitos y demás enseres en su segunda etapa. Es entonces cuando introduce obras con un colorido muy brillante. Prueba de ello es la serie que el pintor realizó para el convento granadino de san Antón, de hacia 1674, además de las obras de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. La paleta cromática se torna más cálida en general en la parte celestial y en rompimientos de gloria, pero a diferencia de su primera etapa, de fondos dorados y suaves claroscuros, su segunda etapa mantiene unas cuidadas carnaciones blanquecinas muy blandas en los rostros, pero con

colores muy empastados de blanco de plomo, como por ejemplo ocurre en *la Transverberación del corazón de San Agustín*.

De influencia de Van Dyck son los colores brillantes de la primera mitad de su segunda etapa artística, de fuertes contrastes entre colores fríos y cálidos, mientras que, a finales de este periodo, su paleta cromática evoluciona hacia colores clausuristas, de influencia tenebrista de intenciones murillescas y también riberescas, finalizando su etapa tercera con un juego cromático de suaves contrastes de colores pasteles donde domina una paleta completamente desarrollada que dota a los lienzos de un lujoso y elegante colorido. Este cromatismo se muestra vaporoso, en gamas frías y cálidas, muy bien matizado, apenas contrastado y sabiamente compartimentado.

Su gama cromática es muy reducida y los pigmentos que utiliza son los mismos a lo largo de toda su obra, pero debido a la gran habilidad de Juan de Sevilla mezclándolos, obtiene como resultado una gama más amplia. De esta forma logra tonos celestes, rosas, diferentes tonalidades de verdes y diversos marrones. Para conseguir esta paleta utiliza a veces el blanco albayalde, como medio para rebajar los diferentes tonos, y en otras ocasiones aplica el pigmento puro, para así posteriormente poder velarlos. No obstante, la base de esta se configura con los colores amarillo, blanco albayalde, ya mencionado, rojo y sus derivaciones bermellón y carmesí, azul, que mezcla con el negro para tonalidades negro-azuladas para en general los hábitos de los monjes, y el color ocre.

La manera con la que el artista añade luminosidad a sus obras es combinando colores cálidos, rojos, rosas y ocre, con colores fríos, negros, azules y verdes, y la intensidad lumínica la realiza en los distintos puntos de blanco empastado, con una pincelada cargada de materia pictórica rápida.

Su obra, en general, se nos revela con un delicado naturalismo que dota sus lienzos de una emotividad calmada y espontánea. Asimismo, contiene una dulce expresividad como conviene a su temática piadosa.

5.3.4.- Técnica

Resulta evidente que para valorar la técnica de Juan de Sevilla hay que tener presente que los pintores de la época estaban limitados por diferentes cuestiones. En primer lugar, por la importancia del encargo y, por consiguiente, de la orden a la que iba

dirigido. En segundo, por la ubicación concreta que iba a tener la obra, y en tercer y último lugar, porque todo estaba sujeto y condicionado por el precio de la pintura. Esta última cuestión era el asunto más delicado de todos, puesto que, por norma general, siempre obedecía a un valor inferior al de la obra realizada. Por ese motivo queremos resaltar que Juan de Sevilla, dentro de su vasta producción artística, debió estar limitado por los encargos que recibió. Esto le impulsó a trabajar con mucha celeridad y a contar con la ayuda de un taller pues, es sabido que, por ejemplo, durante 1674, hay fuentes documentales que confirman su plena actividad artística en distintas ubicaciones ya que se hallaba trabajando, a la vez, en las obras que se encuentran actualmente en el convento de san Antón y en la Catedral de Granada. Es por ello por lo que sabemos que, en ocasiones, se observan diferencias notables dentro de una misma obra acerca de detalles que denotan una menor calidad en su ejecución. Aun así, consideramos una merma de mayor importancia, para la catalogación total de su obra, la desafortunada cantidad de intervenciones y repintes a la que ha sido sometida.

Juan de Sevilla, en su segunda etapa, se distancia mucho de la escuela granadina mediante la creación de rostros dulces y realistas, y se acerca a las influencias iconográficas de Cano en obras como *Virgen con el Niño y ángeles*, del Hispanic Society of America de New York, o *Virgen con el Niño*, de la Capilla del Seminario Mayor de Granada. Conocemos, por otro lado, que se separa del Racionero con obras más vandiquianas en la interpretación de sus tipos, como ocurre en el lienzo *Mártires Agustinos*, procedente del convento granadino de Agustinos Calzados, donde el volumen de las figuras es apoyado y ayudado con la utilización cromática del asfalto en contraste con el fondo de la pintura. Por otra parte, en este lienzo, el tratamiento de la luz incide en los pliegues de las vestiduras, disfrutando estos de una pincelada suelta y apenas abocetada.

Resulta evidente en Juan de Sevilla la utilización técnica expresiva rubeniana, vandiquiana y canesca en cuanto a las tipologías de los modelos de algunos ángeles y Vírgenes. Por otro lado, es evidente la personalísima ejecución de la mayoría de ellos, siendo muy definitorios los querubes y niños, con tipologías de frentes abultadas, ojos escondidos, naricillas respingonas y cuerpucillos destacados por la blandura de sus barriguitas, con unos ombligos oblicuos muy pronunciados. También es típico del artista, a lo largo de toda su trayectoria pictórica, el tratamiento rojizo de tonalidades cálidas que otorga a sus carnaciones.

Las pinceladas del artista son cortas y rápidas, en su tercera etapa artística, y largas, en su primer y segundo periodo, para así remarcar sus perfiles; utiliza las más sueltas para delimitar los contornos de las figuras y separarlas de su fondo, siguiendo su dibujo con una línea más clara y delimitando mejor las siluetas. Con las más pequeñas y rápidas aplica toques de luz con un pincel de gran carga de blanco albayalde; con ello consigue varios efectos, por un lado, centra la atención del espectador en las carnaciones luminosas y, por otro, proporciona volumen a las figuras.

Juan de Sevilla, en su tercera etapa, y gracias a la evolución técnica de su ágil pincelada, empasta mucho sus lienzos para obtener grandes contrastes de luz y para poder desarrollar continuamente su técnica de la veladura; con la técnica de las telas flotantes suma, a sus escenarios barrocos, una interpretación lujosa y elegante de fuerte teatralidad; esta pincelada le lleva a lograr un colorido velado, casi transparente y etéreo.

La tipología definitoria de los personajes representados en su obra es fácil de localizar, puesto que es evidente la repetición reiterativa de sus modelos.

6.- OBRA

6.1.- AL SERVICIO DE LAS ÓRDENES RELIGIOSAS

La gran mayoría de la producción pictórica de Juan de Sevilla está compuesta por obras de temática religiosa. Sabemos que el pintor trabajó para diversas órdenes, de entre las que se hallaban las Carmelitas, las Capuchinas de Jesús y María, el convento de San Antón Abad, el convento de San Francisco Casa Grande, los Agustinos Calzados, las Agustinas Recoletas, el colegio de la Compañía de Jesús, el monasterio de los Jerónimos y la hermandad del Hospital de la Caridad y Refugio⁴⁹⁰.

En este epígrafe citaremos la historia de algunos de estos templos, conventos e iglesias de la capital granadina, en los cuales se encuentra gran parte de la colección de este artista. En algunos casos, las pinturas fueron encargadas al propio pintor para ese mismo lugar, como ocurre en el Antiguo Colegio de san Pablo; en otros casos los lienzos proceden de otros lugares, lo cual ocurre con las pinturas del Monasterio de San Jerónimo, que provienen de la antigua ermita de San Juan de Letrán, o en el caso contrario como, por ejemplo, en la iglesia de Santo Domingo, donde se conservaban numerosas obras que actualmente se encuentran en otras ubicaciones.

Antiguo Colegio de San Pablo de la compañía de Jesús de granada, hoy paraninfo de la facultad de derecho.

En el año 1554 llegaron los Jesuitas a Granada, creando una edificabilidad arquitectónica propia de esta Compañía, siendo el antiguo Colegio de san Pablo el complejo más importante⁴⁹¹. Este asentamiento Jesuita reunió a la nobleza granadina, como los Fonseca, los Biedam o los Bazán, con notorios mercaderes italianos, como los Ansioti y los Franqui.

⁴⁹⁰ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: “Diccionario histórico... op. cit., pp.371 y 372.

⁴⁹¹ GILA MEDINA, Lázaro: “Contribución al estudio del antiguo Colegio de san Pablo de los Jesuitas, hoy Facultad de derecho, de Granada”, en *Estudios sobre Iglesia y Sociedad en Andalucía en la Edad Moderna*, Granada, 1999, pp. 425-444.

La Compañía de Jesús de Granada, gracias a las donaciones de las familias Fonseca y Beneroso y al apoyo eclesiástico de los arzobispos D. Pedro Guerrero y Don Pedro de Castro entre otros, pudo edificar el Colegio que se inauguró en 1561. Dicho Colegio estaba compuesto por un templo, hoy Iglesia Parroquial de Santos Justo y Pastor, la residencia de los religiosos, un teatro y las escuelas.

En primer lugar se comenzó por la Iglesia, con su típica planta jesuítica de cruz latina, con capillas laterales que se comunican entre ellas, incluidas en un rectángulo. Durante el segundo y tercer cuarto del siglo XVII se erigió el nuevo patio del colegio, residencia de los sacerdotes, y se llevó a cabo la decoración de la cabecera del templo y la construcción de las escuelas y el teatro, junto con su propia labor de yesería y retablística, ambos a la izquierda de dicho patio.

Centrándonos en el teatro del colegio, la funcionalidad de este pudo variar, siendo utilizado en ocasiones también como capilla de las Escuelas. Desde 1769 fue disfrutado como paraninfo, hasta el traslado de la sede del rectorado al Hospital Real, siendo actualmente el aula Magna de la Facultad de Derecho. El testero del Teatro planteaba un conjunto iconográfico que tenía como fin la exaltación de la pureza de la Inmaculada Concepción.

Dicho testero consistía en una bóveda esquifada, con falsos lunetos apoyados en amplias ménsulas y donde aparecen unos rostros que, según identifica el profesor Lázaro Gila, pertenecen a unas sirenas que podrían simbolizar el mal; unos ángeles atlantes, que representan al bien; personificando el vicio, un grotesco rostro rodeado de hojas de vid y racimos de uva; y en los extremos dos máscaras, una sonriente y otra triste, personificando la comedia y la tragedia.

Desde el 27 de Septiembre hasta el 5 de Octubre de 1671, la Orden celebró la canonización de san Francisco de Borja, para cuyas fiestas contrataron al pintor Juan de Sevilla, encargándole para ello varios lienzos, de los cuales actualmente están autenticados al artista una *Inmaculada Concepción*, *San Ignacio de Loyola*, *San Francisco Javier*, *San Francisco de Borja*, *San Jerónimo* y *San Gregorio* y *San Agustín* y *San Ambrosio*. Estos tres últimos lienzos se encuentran además firmados.

Según una descripción anónima, realizada con motivo de estas fiestas⁴⁹², y como también comentan Navarrete Prieto⁴⁹³ y Córdoba Salmerón⁴⁹⁴, se mencionan los lienzos principales que se utilizaron para este evento, en su arquitectura efímera, atribuyendo la autoría del lienzo de *San Francisco de Borja* al insigne pintor Herrera. Específicamente se indican ocho lienzos, que fueron colocados en la pirámide de dicha arquitectura efímera, que se ubicó en el patio del Colegio. De ellas se decían que eran obras recientes, nombrando, de entre los mejores pintores granadinos, a Pedro Atanasio y Juan de Sevilla.

Estos Lienzos, posteriormente a las fiestas, se ubicaron en el Testero principal del Teatro de Disputas Teológicas del nombrado colegio. Presidiendo el centro de este se encontraba el de la Inmaculada.

En el año 1672, tanto Juan de Sevilla como Bocanegra volvieron a colaborar en la ampliación del programa para el Teatro.

Rodríguez Domingo⁴⁹⁵ plantea la hipótesis de que para el año 1672 se habría concluido la realización de al menos veinte lienzos pertenecientes a una serie de Cardenales y Doctores de la Iglesia, para la solemne inauguración del teatro, con gran cumplimiento por parte de Juan de Sevilla. Algunas de estas obras, de tamaño natural y de excelente cromatismo, se encuentran firmadas por el artista, aunque, según Sanz Jiménez, todas son de este autor.

Hasta 1813, en la colección de la Universidad de Granada, se conservaban trece de estos cuadros, cuatro de ellos recortados.

La nave principal del testero se dividía en dos cuerpos. En el cuerpo inferior, a la izquierda, se situaban San Agustín y San Ambrosio. En el centro, y presidiendo dicho Testero, la Inmaculada, y a la derecha de esta, San Jerónimo y San Gregorio. En el cuerpo superior y de izquierda a derecha se disponían los lienzos de San Francisco Javier, San Ignacio de Loyola y San Francisco de Borja.

⁴⁹² ANÓNIMO: Descripción breve del solemne, y festivo culto que dedico el Colegio de la Compañía de Jesús de Granada, a su gran Padre San Francisco de Borja, desde el día 27 de septiembre, hasta lunes 5 de octubre deste año de 1671, escrita por un devoto del santo y aficionado, de la Compañía de Jesús, Impreso en Granada en la imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1671.

⁴⁹³ NAVARRETE PRIETO, Benito: "Pintura Barroca en la Universidad... op. cit., p.102 y 103.

⁴⁹⁴ CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: "Patrimonio artístico y ciudad moderna.... op. cit., p.393.

⁴⁹⁵ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: "El Patrimonio Artístico del Colegio... op. cit., p.147.

En 1769, la Universidad granadina se hizo cargo de todo el patrimonio mueble e inmueble correspondiente al Colegio de san Pablo.

Gracias a un inventario publicado por Mercedes Fernández Carrión⁴⁹⁶, sabemos la tasación de la mayor parte de las obras que contenía dicho colegio, con la excepción de algunas obras que se vendieron. En su inventario no se proporciona los datos sobre la autoría y las medidas de estas pinturas, sin embargo algunas se han podido autenticar.

La *Inmaculada* fue considerada obra de gran calidad, puesto que se valoró en 600 reales, en cuantía superior y distando mucho en comparación con el resto de las pinturas, teniendo también presente su gran tamaño. Los dos lienzos que representan a los cuatro doctores de la Iglesia Latina, *San Jerónimo y San Gregorio y San Agustín y San Ambrosio*, fueron tasados en 350 reales; actualmente ambos lienzos se encuentran en la Iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada, en calidad de depósito de la Universidad⁶.

En este inventario, según Mercedes Fernández, se ubicaban los lienzos de *San Ignacio, San Francisco Javier, San Francisco de Borja y San Luis Gonzaga* en algunas aulas de las clases de los Mínimos, Menores, Medianos, Maiores, Súmulas y Física. Este último lienzo ya no es mencionado en el listado de las obras existentes en la Universidad en 1950, realizado por Marino Antequera. Sin embargo, sí aparecen citados un *San Agustín* y un *San Atanasio*⁴⁹⁷.

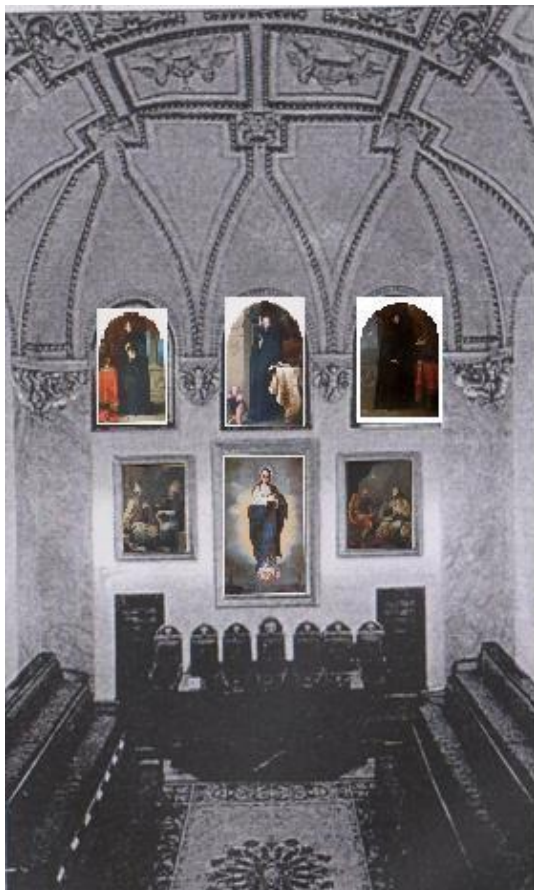
Los lienzos de la *Inmaculada, San Francisco Javier y San Ignacio* colgaban en la clase de Medianos; estos dos postreros actualmente se localizan en el antedespacho del Rector en el Hospital Real.

En la guía de Granada, de Gómez-Moreno, se cita que en la secretaría de dicho Rectoral se localizaban tres retratos de Juan de Sevilla⁴⁹⁸.

⁴⁹⁶ CARRIÓN FERNÁNDEZ, Mercedes: “La Ilustración y la reforma Universitaria”, *Universidad y Ciudad*, 1994, p.86.

⁴⁹⁷ HENARES CUELLAR, Ignacio., GALERA MENDOZA, E., “Patrimonio Artístico y Universidad”, en GALERA MENDOZA, María Esther, (coord.), *Obras maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada*. T.I Estudios. Granada, 2006, p. 35-36; ANTEQUERA GARCÍA, Marino: *Unos días en Granada*. Granada, 1950, P.173.

⁴⁹⁸ GÓMEZ-MORENO, Manuel: “Guía de Granada... op. cit., p. 389.



[FIG.2]. Reconstrucción del Testero del Antiguo Colegio de san Pablo.

Iglesia de Santo Domingo

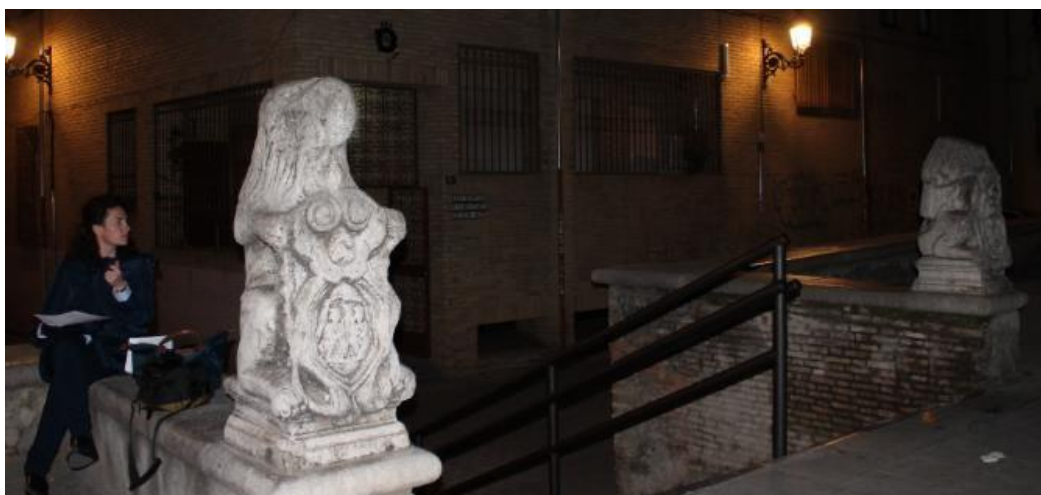
En 1512, comenzó la edificación de este Templo, que formaba parte del Monasterio de Santa Cruz. Gallego y Burín⁴⁹⁹ refiere dos lienzos en la Sacristía, *Santo Domingo y la Virgen del Rosario*, atribuible a Pedro Atanasio Bocanegra, y *San Alberto Magno y Santo Tomás* de Juan de Sevilla; sin embargo, en nuestra opinión ambas obras corresponden, por estilo, cromatismo y tipología, a Juan de Sevilla.

Hasta 1951, la iglesia conservaba numerosas obras que actualmente se encuentran en otras ubicaciones, como una preciosa pintura de *La Virgen lactando al Niño*, también de Juan de Sevilla, que se halla en la actualidad en el Seminario Mayor Diocesano

⁴⁹⁹ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: Granada. Guía Artística e Histórica..., op. cit. . p. 175, 176.

granadino. Este lienzo es nombrado además por Gómez-Moreno⁵⁰⁰, que en 1892 lo sitúa todavía en esta iglesia y lo atribuye sin dudas al pintor.

Tras ir a investigar personalmente en esta Iglesia de Santo Domingo, al salir a la plaza de homónimo nombre, casualmente nos encontramos con dos esculturas de leones, que son dos de las obras originales que diseñó Juan de Sevilla para el ornato del puente del Genil⁵⁰¹. Fueron trasladadas, tras ser sustituidas por dos nuevas esculturas, realizadas recientemente teniendo en cuenta este mismo diseño del pintor.



Dos leones, esculturas diseñadas por Juan de Sevilla.

Ilustre y Venerable Hermandad y Hospital de la Caridad y Refugio de Granada

El antiguo Hospital de la Caridad se hallaba en la ribera izquierda del río Genil. Su origen proviene de una Hermandad de caballeros de Granada, y fue fundada en 1513 por Don Diego de san Pedro y Gaspar Dávila para el auxilio de los más necesitados. La Hermandad se encontraba situada inicialmente en el Convento de Santa Cruz la Real, estableciéndose posteriormente frente al Hospital del Corpus Christi, en la calle Elvira, hasta 1915, año en que la casa fue derribada, trasladándose dicho Hospital a su actual

⁵⁰⁰ GÓMEZ-MORENO, Manuel: “Guía de Granada... op. cit., p. 218.

⁵⁰¹ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p. 54.

ubicación en el Callejón del Pretorio. Este hospital se creó específicamente para mujeres enfermas de calenturas e incurables.

Según Gallego Burín⁵⁰², en su actual edificio se conservan buenas obras de arte, de entre las cuales seis son de Juan de Sevilla; otros autores cuentan que son cinco las obras que observamos allí del artista.

Los lienzos de segura atribución de Juan de Sevilla en este antiguo hospital son *La Sagrada Familia*, *La multiplicación de los panes y los peces*, *Encarnación de la Virgen*, *San Juan de Dios socorriendo a los pobres* y *La Comida del Castillo de Emaús*. Esta serie estuvo, en calidad de depósito, en el Monasterio de San Jerónimo.

Comenta Ceán Bermúdez⁵⁰³ que estas obras son muy dignas de hacer mención, pues algunos lienzos parecen de Murillo. Dicho autor nombra a Juan de Sevilla como “Profesor Don Juan de Sevilla”, del cual destaca su gran magisterio, y enfatiza de esta serie el cuadro de *La multiplicación de los panes y los peces*.

Según Rodríguez Domingo y Gómez Román, en los lienzos de *La multiplicación de los panes y los peces*, *La Cena de Emaús* y *La Sagrada Familia comiendo*, el artista manifiesta una gran influencia del estilo de Rubens; sin embargo, en el lienzo de *San Juan de Dios dando limosna a los pobres* es observable una clara influencia Murillesca⁵⁰⁴.

En el Inventario de bienes de este antiguo hospital figura que el primer lienzo de esta serie que realizó Juan de Sevilla, *San Juan de Dios dando limosna*, lo llevo a cabo en 1673, marchando después a colaborar con Cano en la Catedral de Granada, y retomando y concluyendo el encargo entre los años 1676 y 1678, ya que en el Inventario de bienes de 1679 aparece que en esa fecha se hallaban todos los lienzos concluidos.

Juan de Sevilla trasladó su taller en 1676, que quedó situado bastante cerca de la casa del pintor barroco Antonio Flores, cuñado de Miguel Jerónimo de Cieza; según Ana María Gómez Román pudiera ser que dicha mudanza estuviera justificada por un posible

⁵⁰² GALLEGO Y BURÍN, Antonio: “Granada. Guía del viajero... op. cit., p 168.

⁵⁰³ SALAS, Xavier de: “Noticias de Granada reunidas por Ceán... op. cit., p.180; RODRIGUEZ DOMINGO, José M.: “La Gracia o La Sagrada Familia sentada a la mesa”, en *Aquende et allende. Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (Siglos XV-XVII)*. Granada, 2014, pp. 272-276.

⁵⁰⁴ RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel; GÓMEZ ROMÁN, ANA M^a: “San Juan de Dios dando limosna, Juan de Sevilla... op. cit., p.146-148.

trabajo artístico común entre ambos pintores⁵⁰⁵. Gómez Román comenta además que en 1675 aparece conviviendo con Juan de Sevilla un tal Diego Sánchez con el cometido de auxiliarle. Teniendo en cuenta que el grueso de sus encargos fue en aumento desde 1675, podemos deducir que quizás Diego Sánchez fuese un discípulo del artista.

La evolución estilística de Juan de Sevilla, según Córdoba Salmerón⁵⁰⁶, pasa de tener influjos rubenianos en sus comienzos, para asimilar plenamente el estilo de Alonso Cano, en torno al año 1660, hasta culminar su madurez artística, primero haciendo uso de un estilo murillesco, como también menciona Orozco, en torno a la década de 1670, y finalmente, retomando la influencia rubeniana de sus comienzos con un desarrollo cromático de elegante suavidad en sus tonos.

Por todo esto, y en nuestra humilde opinión, el lienzo *San Juan de Dios dando limosna a los pobres*, realizado hacia 1673, parece haber sido ejecutado en su totalidad por el pintor Juan de Sevilla, mientras que el resto de lienzos de la serie, por su calidad artística, pudieran haber sido acometidos gracias a la intervención y colaboración de su taller. Consideramos que el retrato que aparece del artista en el lienzo de *La Cena de Emaús*, por su elevado nivel artístico, sí fue realizado por Juan de Sevilla además de haber podido participar en algunos últimos retoques de la obra *El milagro de los panes y los peces*, cumpliendo así con el objetivo que le había sido encomendado, motivo por el cual figura la firma del artista en algunos lienzos.

Convento de Agustinos Calzados

Se fundó en 1513, situándose primero en la zona de la Alcazaba del Albaicín. Pasados unos años se trasladaron donde actualmente se encuentra el mercado de San Agustín, comenzando la construcción del convento en 1553 y terminando la iglesia en 1593, que desapareció en el siglo pasado. Esta iglesia era bastante espaciosa y poseía tres naves. Según Moreno-Calera, fue construida en parte por Melchor Rodríguez⁵⁰⁷.

⁵⁰⁵ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: “La pintura barroca granadina... op. cit., p.54.

⁵⁰⁶ CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel: “*Patrimonio artístico y ciudad moderna...* . op. cit., pp. 302 y

⁵⁰⁷ GÓMEZ-MORENO CALERA, Manuel: *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del renacimiento (1560-1650)*, Granada, 1989.

Juan de Sevilla realizó al menos siete pinturas para este convento que, según Calvo Castellón⁵⁰⁸, deberían datarse en torno a 1670-74, cuando Sevilla ya era un maestro reconocido y valorado, aunque una de ellas está datada en 1674, concretamente el lienzo de *San Antonio Rey de Apamia*, por lo que toda la serie debe fecharse en torno a este año.

Esta tiene una temática hagiográfica, concretamente perteneciente a la Orden Agustina Calzada. Tras la desamortización, las pinturas que se hallaban en este convento fueron dispersadas. Tenemos constancia actualmente de la existencia de todas estas obras atribuidas a Juan de Sevilla, que provenían de dicho convento y son *Beato Egidio Romano*, *Transverberación del corazón de San Agustín*, *Mártires Agustinos*, *San Posidonio obispo de Calamina*, *San Antonino Rey de Apamia*, *El Beato Buenaventura Patavino* y *San Juan Bueno*. Todos estos lienzos se encuentran en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Granada, excepto el que hemos mencionado en primer lugar: *Beato Egidio Romano*, que se ubica en la actualidad en la Facultad de derecho.

La calidad técnica del conjunto de lienzos que provienen de este antiguo convento Agustino, de correcta ejecución retratística y anatómica, aunada a la suavidad entre contrastes lumínicos, sumado al uso de una pincelada con dominio de la veladura, nos hace intuir que nos encontramos en torno a la fecha que aparece en uno de ellos, es decir, en 1674, tiempos en los que se encontraba trabajando también para la Catedral de Granada. Además, las vestimentas de los personajes representados figuran muy marcadas y contrastadas, como era usual en el estilo de Juan de Sevilla durante ese momento.

Según Calvo Castellón, estas obras son los únicos testimonios gráficos de los que nos queda constancia del ciclo que realizó el artista para la Orden de los Calzados. Comenta además que se han conservado cinco retratos de ilustres miembros honoríficos de la orden, que poseen cierto interés iconográfico y escaso pictórico. Uno lo sitúa en la Universidad de Granada, y los otros cuatro los ubica en el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad, dejando además empeño el profesor de la urgente necesidad de consolidación pictórica que presentan dichos lienzos.

⁵⁰⁸ CALVO CASTELLÓN, Antonio: *Las pinturas contrarreformistas de los Santos Agustinos...* op. cit., p. 181.

La Catedral de Granada

La Santa Iglesia Catedral Metropolitana de la Encarnación de Granada⁵⁰⁹ es uno de los edificios del Renacimiento más significativos de la historia arquitectónica española.

El primer proyecto⁵¹⁰ encomendado para la construcción de dicha Catedral fue asignado a Enrique Egas en 1506, quien acogió tanto el modelo de la Catedral de Toledo como el de la Catedral de Sevilla, dando lugar a una arquitectura tardogótica de cabecera poligonal. En 1523 fue colocada la primera piedra por el propio Egas.

En 1529, por mandato expreso de Carlos V y los canónigos de aquella época, se llevó a cabo un segundo proyecto para la Catedral, encomendado esta vez a Diego de Siloé, que supondría un cambio de lo gótico a lo romano. Siloé tuvo que dejarse influir por la arquitectura italiana de la época, más específicamente por modelos como la rotonda de la iglesia de Santa María della Annunziata de Alberti; reformuló sobre los cimientos góticos líneas renacentistas, para lo cual revistió los pilares góticos contrarrestando la altura de los mismos y añadiendo una basa al fuste acanalado de la columna así como un capitel con cimacio y entablamento en la parte superior de dicho fuste, creando un efecto óptico renacentista. Los pilares son de base cruciforme, debido al adosamiento de medias columnas. Siloé realizó una Catedral de cinco naves, en lugar de las tres naves que se diseñaron en el primer proyecto, incluyendo además una doble girola, un crucero y dos torres a los pies.

A la muerte de Siloé, en 1563, quienes continuaron su labor llevaron a cabo un estilo gótico, pero ya en época barroca, por lo que las bóvedas son góticas del siglo XVII.

En 1664, Alonso Cano comenzó la reforma de la fachada principal, introduciendo elementos barrocos. El excelso proyecto de la Catedral no pudo ser culminado por motivos económicos y por el fallecimiento de Alonso Cano, ocurrido en 1667.

Según Calatrava Escobar, la Catedral de Granada es un edificio complejo ya que contiene una rotonda en su capilla mayor con girola y una basílica de cinco naves junto con dos series laterales de capillas hornacinas, separadas ambas por un amplio crucero.

⁵⁰⁹ <http://catedraldegranada.com/la-catedral/> (Consultado el 15-Enero-2018)

⁵¹⁰ CALATRABA ESCOBAR, Juan: “La Catedral de Granada: Templo y Mausoleo”, en *Jesucristo y el emperador cristiano*, Córdoba, 2000, pp. 68-86.

Esta configuración arquitectónica, mixta de basílica y rotonda, pudiera provenir de una tradición de capillas funerarias centralizadas, como recuerdo de los mausoleos romanos, aunque, también pudiera haberse basado en una arquitectura paleocristiana oriental de los santos Lugares, tipo *martyrium*, destacando de entre todas ellas la Iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. Todo esto tiene un significado funerario promovido por Carlos V, puesto que este era *el defensor de Cristo en la Tierra*.

En resumen, la Catedral de Granada es una síntesis de muchos influjos, tanto constructivos como simbólicos.

A lo largo de los siglos XVII y XVIII se produjo un amplio programa decorativo, tanto en la Capilla Mayor como en el resto de la Catedral, llevado a cabo por diversos artistas barrocos granadinos de la calidad de Alonso de Mena, Alonso Cano, Pedro Atanasio de Bocanegra y Juan de Sevilla entre otros.

El inicio del trabajo de Juan de Sevilla para la Catedral de Granada, frente a Bocanegra, supuso un paso decisivo en su carrera pictórica. En torno a 1662, el artista trabajó con Alonso Cano en la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, en el *Nacimiento de la Virgen*, obra que realizó de manera conjunta con Pedro Atanasio de Bocanegra.

Alonso Cano⁵¹¹, en 1652, comenzó a pintar las insólitas e inmensas obras del gran ciclo de la vida de la Virgen, que, según Wethey⁵¹², no tenía equivalente como conjunto por aquellos entonces en ningún templo ni monasterio español; dicho ciclo conmovió no solo a otros pintores de la época sino que también sirvió de estímulo a las distintas órdenes religiosas, que estaban necesitadas de pinturas que decoraran sus dependencias. Entre 1657 y 1660, Cano se encontraba en Madrid, regresando a Granada ese último año, para terminar de realizar la serie del ciclo de la vida de la Virgen. Sus discípulos, Sevilla, Bocanegra y Pérez de Aíbar, colaboraron con Cano en la realización de ángeles y enseres.

Ese fue el primer contacto de Juan de Sevilla con la Catedral de Granada. Tras la muerte de Alonso Cano en 1667, quedó libre la vacante de maestro mayor de la Catedral, hecho que motivó a su discípulo Bocanegra a proveerse de este título en 1674. Entre tanto, los canónigos de la Catedral tenían premura en decorar el crucero, la capilla mayor y los balconillos de esta, de entre los magnos lugares que quedaban sin hacerlo. Juan de Sevilla ya tenía contacto con algunos capitulares de esta Catedral. De entre ellos se

⁵¹¹ OROZCO DÍAZ, Emilio: "Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit.,

⁵¹² WETHEY, Harold E.: "*Alonso Cano, pintor...* op. cit., pp. 23,24; CALVO CASTELLÓN, Antonio: "La pervivencia de la poética de Cano... op. cit., p.375.

conoce que el canónigo Don Diego José de Villalobos figuró el 11 de Abril de 1672 como padrino del bautizo de María Josefa, la hija del artista⁵¹³.



[FIG.3]. ALONSO CANO.
Nacimiento de la Virgen, Hacia
1663.
Catedral de Granada.

El hecho es que, gracias a estos contactos, pudo introducir una obra en la Catedral de Granada, a modo de obsequio y de manera “anónima” en un principio, sabiendo a priori sus medidas, temática y ubicación. Este lienzo llevaba implícito por ende la aceptación del cabildo. Se trataba de la obra *La Flagelación de Jesús*, que se encuentra haciendo pareja con el lienzo de Bocanegra de *La Aparición de la Virgen a San Bernardo*, ambas en el crucero de la Catedral y enmarcadas en dos retablos pétreos de dos cuerpos en la capilla mayor.

⁵¹³ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., p. 16.

Todo esto se relata en el acta del Cabildo⁵¹⁴ de 17 de mayo de 1674, donde se narra la donación de un lienzo de un devoto, por mediación del Señor Prior Dean:

“El Sr. Prior propuso que un deuoto desta Sta. Yglesia y de su mayor adorno tiene un quadro que darle para poner en vno de los arcos coraterales desta Sta. Yglesia quia pintura es de Xpot. Sr. nro. amarrado a la coluna sauua licencia se pondría y que si no pareciesse seruia de adorno se bolueria a su dueño y muchos de los Sres. presentes por aver visto dho. quadro y referir ser de las mayores pinturas que ay en esta Andalucia no se le fueron de parecer que se diesse licencia sino es que se diesse muchas gracias a la persona que lo daua y se dió comission al So. prior para que adorne dho. altar y se componga con la dessencia que combiene. Y auuiendose sauuido fue él Sr. Dean. Arch. de la Santa Iglesia Catedral.”

Después de esta primera donación, dos lienzos más de Juan de Sevilla fueron introducidos en la Catedral a través del Prior, de nuevo de manera anónima; se trataba esta vez de dos de los Padres de la Iglesia, que se ubicaron en los balconillos laterales de la capilla mayor, donde tres pares de lienzos centrales ya estaban realizados por Bocanegra. De dichos lienzos ya se habían fijado previamente la temática, proporciones, perspectiva e incluso la técnica. El acta Capitular⁶⁰⁹ donde consta este hecho, datada del 13 de junio de 1674, apunta lo siguiente:

“...el Sr. Dean dixo como el Sr. Prior auia puesto dos lien\ços de pintura a su costa en la Capilla mayor desta Sta. yglesia y se acordó se le den las gracias al Sr. Prior por la limosna que haze.”

Según Emilio Orozco⁵¹⁵, estas dos obras eran más aptas que las realizadas por Bocanegra en cuanto a concepto, a la perspectiva exigida debido a su ubicación y a su indiscutible calidad. Los partidarios de Bocanegra en la Catedral ven de esta manera

⁵¹⁴ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., pp. 5-26. ⁶⁰⁹ *Ibidem.*

⁵¹⁵ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., pp. 5-26.

imposibilitada su posible negativa al ingreso de las obras de Juan de Sevilla; por el mismo motivo, esta situación volvió a producirse en repetidas ocasiones.

El 3 de agosto de 1674, según el acta Capitular correspondiente, se realizó la siguiente donación anónima, esta vez a través del devoto Sr. Luis Bázquez Bolaños, quien solo pedía permiso para colocar los dos lienzos de *San Juan Crisóstomo* y *San Basilio*:

“El Sr. Prior dixo que Luis Bazquez bolaños deseava poner a su devoción a su costa en uno de los valconzillos de la capilla mayor dos lienços de San Basilio y San Juan Chri- sostomo si el cauildo da la lizencia. Y se acordó se de liencia y que se le den las gracias.”

La siguiente donación se efectuó el día 4 de diciembre de este mismo año. Esta vez no consta el nombre del devoto ni del pintor, aunque dichos lienzos estaban firmados:

“El Prior dijo que vn deuoto pretendía poner dos lienços de pintura en otra vno de los b.alconzitos de la Capilla mayor que los pondrías si el cauildo daua liza. Y se acordó que siendo la pintura a satisfacción del Sr.

Prior permite se pongan y de las gracias al Sr. Prior por el zelo”

Solo tres días después de este hecho, existe constancia documental de la contratación a Juan de Sevilla por parte de las capuchinas del convento de Jesús y María de Granada, para la realización de una serie de siete lienzos sobre la Vida de Nuestro Señor y de la Virgen⁵¹⁶ actualmente ubicado en el convento de San Antonio Abad de Granada.

“Recibí de la Señora abadesa de las Capuchinas Seiscientos y sesenta reales a cuenta de la obra que tengo de hacer que son siete lienços concertados cada uno por sesenta ducados y por la verdad lo firmo en granada en 6 de agosto de 1674 años.

⁵¹⁶ A.A.V.V.: El Convento de San Antonio Abad de Granada. Vol. 1. Historia y Arqueología. Granada, 2015, pp. 91-92.

Son 660 raeles Juan de Sevilla

Mas recibí de nuestra madre abadesa de las capuchinas sesenta ducados de otro lienzo y por ser verdad lo firmé. Juan de Sevilla.

“

Dicho recibo demuestra que durante estas mismas fechas Juan de Sevilla se encontraba trabajando, tanto para la Catedral de Granada como para la sobras del actual convento de san Antón.

Según interpreta Orozco, el lienzo que define como alhaja el Sr. Prior y que aceptan de buen grado en el cabildo podría ser, a su juicio, “*el extraordinario cuadro de la Sagrada Familia*” y que, podemos estar seguros, fue un cuadro del mismo Juan de Sevilla; dicho lienzo ha sido atribuido con anterioridad a Pedro de Moya.

El 17 de septiembre de 1675, el Cabildo⁵¹⁷ acordó que se comunicase a un “retraído” que, pasados los quince días desde que se le advirtió, debía abandonar la torre, para permitir al pintor Juan de Sevilla la realización de unos grandes lienzos para la Catedral y para las Capuchinas:

“... ye se acordó que se le diga al Retraído que está en la torre que cumplidos los quince días que se le aperziuieron para que dentro dellos saliese y dejase desocupada la torre que luego cumplidos le deje desocupada porque necesita el cauildo de la sala. Y se permite que Juan de Seuilla pintor benga a pintar a la torre vnos lienços grandes para esta Santa Yglesia y otros para las capuchinas.”

Esta sería la primera vez que consta el nombre del artista Juan de Sevilla en las actas capitulares. Ni un mes había transcurrido cuando Atanasio Bocanegra mostró su total desacuerdo con respecto a la autorización que se le otorgó a Juan de Sevilla para pintar en la torre, según consta en el acta capitular⁶¹⁵ del 22 de

⁵¹⁷ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., pp. 5-26. ⁶¹⁵ *Ibidem.*

octubre de 1675. Por dicho motivo tuvo que intervenir el Cabildo, para lo cual envió al señor Hurtado a que comunicase al pintor Bocanegra que en la Catedral Juan de Sevilla ya había recibido el permiso para pintar, que además es el propio Cabildo el que decide dichos permisos y que también solo se dispondrá de una llave de dicha torre, que estará a disposición del Cabildo, quien determinará su uso más conveniente. Asimismo, es mandado comunicar a ambos pintores “*que se les haga amigos para que no tengan disgusto*”:

“Y se trató como Pedro Atanasio y Juan de Seuilla pintores en tenido diegustos porque Atanasio a pintado en la torre algunos lienços y ahora se le permite a Juan de Seuilla benga a la torre a pintar unos lienços para esta Santa Iglessia. Y se acordó que Seuilla benga luego a pintar como lo tiene el Cabildo acordado y que el Sr. Hurtado diga a Atanasio que en esta Santa Iglessia no ha de entrar a pintar nadie sin que el Cabildo de primero lissa. Y que en la torre no haya más que una llave y que está a disposición del Cabildo para que como dueño la de para que de las salas se use en lo que el Cabildo mandare y que a los dichos maestros de pintar se les haga amigos para que no tengan disgusto”

Piensa Orozco que los dos lienzos que se le encargaron a Juan de Sevilla, por aquellos entonces, parejos a los de *san Félix de Valois* y *san Juan de Mata* de Atanasio Bocanegra, podrían ser la *Inmaculada* y el *Ángel Custodio*, que se realizaron para uno de los espacios de la capilla de la girola denominada capilla de Santa Teresa.

En la siguiente acta capitular⁵¹⁸, data del 23 de junio de 1676 en ella, se habla sobre la opción más aconsejable en torno a la ubicación de una obra sobre el altar de san Bernardo; El Señor Albarado, en nombre de su Ilustrísima, que en aquellos entonces era el Arzobispo Fray Francisco de Roys y Mendoza y el mandatario de dicho encargo, expone que este último deseaba ubicar en ese lugar un lienzo de san Benito, aunque por temática iconográfica fuese más oportuno situar uno de San Gregorio, Arzobispo de Granada. Sin embargo este hecho fue llevado a votación y por mayoría se decidió la realización del lienzo de san Benito:

⁵¹⁸ *Ibidem*.

“El Sr. Albarado propuso como su Yllma. Quiere mandar poner un lienço de pintura en el dicho colateral sobre el altar de san Bernardo y que parece se inclina a que sea S. Benito y que parece hiciera más vniformidad que se pusiera a Sn. Gregorio Arçobispo de Granada supuesto que en estotro corateral está St. Ceçilio que si se le propusiesse a su Yllma. parece demandara executar supuesto que aún no está enprimado el lienzo de S. Benito, y se confirió este punto y votó y por mayor parte salió que se la abia propuesto ya a su Yllustrísima conceferido y que tenía devozion que se pusiesse allí S. Benito. Y assí se acordó no se hable más en esto.”

Según Orozco, el Arzobispo Roys y Mendoza era el valedor de Juan de Sevilla, además de apoyar su arte, ya que, como redacta esta última acta capitular, dicho Arzobispo fue quien propuso la ejecución de un san Benito, posteriormente realizado por Juan de Sevilla; de hecho, dicho pintor debió de poseer cierta deferencia, ya que fue elegido por Roy de Mendoza para la realización de su retrato.

La última acta capitular, que nos regala Emilio Orozco, del 9 de septiembre de 1676, dice lo siguiente:

“Lienço de S. Joaquie. Este día se acordó se le diga a Seuilla el pintor que pues tiene horden del Señor Sarmiento pinte el lienço del Señor san Joachin”

Según Orozco, se desconoce actualmente la existencia de dicho lienzo de *san Joaquín*. Sin embargo, sí que se sabe de la realización de otros lienzos por Juan de Sevilla para la Catedral, que no aparecen citados en dichas actas, pero que a juicio del profesor podrían corresponder a esas mismas fechas. Así pues, Juan de Sevilla consiguió con su valía artística, junto con el apoyo de sus valedores, sobre todo con el del Arzobispo, realizar en la Catedral obras de pareja proporción a las de su rival Bocanegra, sin ostentar el título de Maestro Mayor de la Catedral, que poseyeron tanto Cano como Bocanegra.

- Capilla Mayor.

Se divide en dos niveles, con columnas superpuestas de orden corintio. En el primer nivel, que forma el piso bajo, es donde se produce la comunicación de la capilla con la girola, a través de sus arcos; sobre estos se sitúan unos cajeamientos rectangulares, que en origen estaban destinados a guardar los restos mortales de Carlos V y su descendencia, donde a su vez se sitúan las pinturas tanto de Pedro Atanasio de Bocanegra como de Juan de Sevilla; se trata de los lienzos de los santos Doctores de la Iglesia griega y latina y, correspondientes a Juan de Sevilla, son: *san Crisóstomo y San Basilio, San Nacianceno y San Atanasio, san Bernardo y san Isidoro, san León Papa y san Ildefonso*.

En el segundo nivel existen dos cuerpos; el primer cuerpo contiene un programa iconográfico sobre la vida de la Virgen de Alonso Cano en el que, según José Álvarez Lopera⁵¹⁹, comenta Wethey⁵²⁰ que en torno a los años 1660 y 1664 tanto Juan de Sevilla como Bocanegra colaborarían con Cano en los lienzos de *La Asunción y La Natividad de la Virgen*, concretamente en la realización de los querubes y otros detalles.



[FIG.4]. ALONSO CANO. *Asunción de la Virgen*, Hacia 1663. Catedral de Granada.

⁵¹⁹ ÁLVAREZ LOPERA, José: "Cano en Granada. Certezas e... op. cit., p.102.

⁵²⁰ WETHEY, Harold E.: "*Alonso Cano, pintor...* op. cit., pp. 23 y 87.

Entre cada lienzo, perteneciente al ciclo de la vida de Virgen, en cada columna corintia y a modo de plinto, se encuentra una serie de santos, cada uno con su correspondiente identificación iconográfica, y bajo estos, en el basamento de dichas columnas, aparecen representados unos ángeles con sus correspondientes letanías.

Tanto en la serie de santos como en los ángeles pueden apreciarse, según Gallego y Burín⁵²¹, los pinceles de Bocanegra, Risueño y Juan de Sevilla.

Como ya hemos dicho anteriormente, en los balconillos laterales de la capilla mayor, en el crucero de la Catedral y enmarcadas en dos retablos pétreos, se encuentran las obras de *La Flagelación de Jesús* y *El Milagro de san Benito* de Juan de Sevilla.

- Antesacristía.-

En este lugar se halla *La Sagrada Familia*, lienzo extraordinario que, como ya hemos mostrado, dilucida Orozco que se trataría de la alhaja que se define en las actas capitulares anteriormente mencionadas⁵²².

- Capilla de Santa Teresa de Jesús.-

Esta capilla es la tercera absidal, entrando en la girola por el lado del Evangelio. Está compuesta por un retablo central y dos altares laterales. Dichos altares fueron terminados gracias a la donación de Bartolomé Sánchez Valera en 1691, y están presididos por dos interesantes lienzos, *La Inmaculada* y *El ángel de la guarda*, ambos obras tempranas de Juan de Sevilla, según Gallego y Burín⁵²³. Aunque Orozco desmiente este dato, apoyándose en la teoría de que ambos lienzos serían los ejecutados después de recibir el permiso del cabildo para pintar en la torre de la Catedral, por lo que estarían datados entre los años 1675 y 1676, y no corresponderían a ser obras tempranas del artista.

- Capilla de Nuestra Señora del Pilar

⁵²¹ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada: guía artística...* op. cit., p. 374.

⁵²² OROZCO DÍAZ, Emilio: *Juan de Sevilla en la Catedral de Granada...* op. cit., p.

⁵²³ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: *Granada: guía artística...* op. cit., p. 374.

En la Capilla de Nuestra Señora del Pilar se encontraba un lienzo, situado ahora en la Curia del Palacio Arzobispal de Granada, la *Adoración de los Pastores*, obra firmada del artista. Si dicha obra fue también realizada por Juan de Sevilla después de que el Cabildo de la Catedral le diera permiso para pintar en la torre de esta, debió también estar datada entre los años 1675 y 1676, periodo de madurez del pintor.

- Capilla de Santa Ana.

Es una de las capillas mayores de la girola, la más próxima a la puerta del *Ecce Homo*. Dentro del programa iconográfico mariano, se encuentra el lienzo *La Inmaculada Concepción*. Según Navarrete Prieto⁵²⁴, Alonso Hernández⁵²⁵ y Calvo Castellón⁵²⁶, posible de Juan de Sevilla.

- Iglesia del Sagrario, Sacristía.

En la sacristía de la Iglesia del Sagrario, adjunta a la Catedral, se encuentra el lienzo de *San José con el Niño*, obra de la mano de Juan de Sevilla, al parecer copia con variantes de *La Sagrada Familia* de Cano del destruido Convento del Ángel custodio de Granada.

La iglesia y el convento de San Antonio Abad. Granada

Las Hermanas Clarisas Capuchinas convivían en el desaparecido convento de Capuchinas Jesús y María pero, tras la exclaustación de 1835, demolieron dicho Convento en 1836, trasladándose estas a San Antón, donde se habían establecido con anterioridad los frailes de la orden tercera de san Francisco⁵²⁷. Estos últimos fueron exclaustados un año antes, lo cual condujo a su desaparición de la geografía religiosa de

⁵²⁴ NAVARRETE PRIETO, Benito., “Sancta Ecclesia Metropolitana Granatensis. Pinturas y Pintores en la Catedral”. *El Libro de la Catedral de Granada*. Vol. 2, 2005, p. 358.

⁵²⁵ ALONSO HERNANDEZ, E. Javier: “Capillas y Altares Perimetrales”. *El Libro de la Catedral de Granada*, Vol. II, 2005, p. 1202.

⁵²⁶ CALVO CASTELLÓN, Antonio: “Pinturas de discípulos y seguidores de Alonso Cano en la Catedral de Granada”, *Alonso cano en la Catedral de Granada*, Granada, 2002, p. 226.

⁵²⁷ GOMEZ MORENO, Manuel: *Guía de Granada...* op.cit., p. 397.

Granada. Los frailes Franciscanos, según García Valverde⁵²⁸, en un primer momento se asentaban en una ermita a orillas del río Genil, con el nombre de san Antón el Viejo. Debido a la estrechez del espacio conventual, en 1560 los monjes Franciscanos se trasladaron al lugar que hoy ocupa dicho templo, concediéndoles Felipe II en 1565 por cédula unas atarazanas para ampliar dicho espacio.

Según Rodríguez Domingo⁵²⁹, el corregidor Fernando de Osorno a finales de Enero de 1810 ordenó el desalojo de todos los conventos de la ciudad, incautando edificios y bienes, de entre los cuales formaban parte obras de artistas granadinos como Pedro de Mena, José de Mora, Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla, procedentes de san Antón. Aunque no tenemos constancia de qué lienzos de Juan de Sevilla, pudieran haber sido incautados en este templo, sí sabemos que trabajó para esta orden Franciscana⁵³⁰ en Granada, al igual que Bocanegra.

Debemos señalar también que el traslado de la comunidad capuchina al antiguo convento de la Tercera orden de san Francisco en 1836 supuso para estas el inicio de una etapa, colmada de peticiones para intentar recuperar su patrimonio escultórico y pictórico que, debido a las medidas desamortizadoras, quedó disperso o en manos de particulares.

El desaparecido convento de capuchinas Jesús y María se finalizó en 1680, bajo la advocación de la presentación de María⁵³¹. Dicho templo estuvo decorado con obras de arte que constituían una serie de lienzos de gran tamaño, con escenas de la vida de la Virgen, realizadas por Juan de Sevilla.

Como ya hemos comentado anteriormente, tenemos constancia documental de la contratación a Juan de Sevilla por parte de las capuchinas del convento de san Antón Abad de Granada, para la realización de una serie de ocho lienzos sobre la vida de Nuestro Señor y de la Virgen⁵³².

⁵²⁸ GARCÍA VALVERDE, María Luisa: “La construcción del convento de San Antonio Abad de la orden tercera de San Francisco a través de las fuentes documentales y bibliográficas”, *El convento de San Antonio Abad de Granada*, 2015, p. 15,16, 25 y 106.

⁵²⁹ RODRIGUEZ DOMINGO, José Manuel: *El franciscanismo en Andalucía: conferencias del III Curso de Verano San Francisco en la cultura y en la historia del arte andaluz, (Priego de Córdoba, 1 a 10 de agosto de 1997)*, Obra social y cultural Cajasur, 1999, p. 195.

⁵³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso: *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, 2010, p. 36

⁵³¹ JUSTICIA SEGOVIA, Juan José: “Catálogo Iconográfico”, *Jesucristo y el emperador cristiano*, Córdoba, 2000, p. 202.

⁵³² A.A.V.V: *El Convento de San Antonio Abad de Granada...* op. cit., P. 91-92.

En total, Juan de Sevilla realizó ocho lienzos para el desaparecido convento de capuchinas Jesús y María de Granada.

“Recibí de la Señora abadesa de las Capuchinas Seiscientos y sesenta reales a cuenta de la obra que tengo de hacer que son siete lienzos concertados cada uno por sesenta ducados y por la verdad lo firmo en granada en 6 de agosto de 1674 años.

Son 660 reales Juan de Sevilla

Mas recibí de nuestra madre abadesa de las capuchinas sesenta ducados de otro lienzo y por ser verdad lo firmé. Juan de Sevilla.”

Otra constancia documental de la que disponemos fue el acta capitular del 17 de septiembre de 1675, en la que el Cabildo⁵³³ acordó que se comunicase a un “retraído” que debía abandonar la torre para permitir al pintor Juan de Sevilla la realización de unos grandes lienzos para la Catedral y para las Capuchinas:

“... ye se acordó que se le diga al Retraído que está en la torre que cumplidos los quince días que se le aperziuieron para que dentro dellos saliese y dejase desocupada la torre que luego cumplidos le deje desocupada porque necesita el cauildo de la sala. Y se permite que Juan de Seuilla pintor benga a pintar a la torre vnos lienços grandes para esta Santa Yglesia y otros para las capuchinas.”

Gómez-Moreno cita que las obras realizadas por Juan de Sevilla para los frentes de la iglesia y la nave del crucero son: *Inmaculada Concepción, el Nacimiento de la Virgen, los Desposorios de la Virgen, la Circuncisión y una Asunción*, de los cuales sobresale, por su brillante colorido, el nacimiento de la

⁵³³ OROZCO DÍAZ, Emilio: “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada... op. cit., pp. 5-26.

Virgen⁵³⁴. Añade que en este crucero también existe un lienzo de *la Visitación*, obra de Bocanegra, muy malograda, y en la sacristía otro lienzo deterioradísimo de *la Cena*, obra de Juan de Sevilla, por lo que Gómez-Moreno cita un total de cinco obras.

Gallego Burín⁵³⁵ solo nombra dos lienzos de Juan de Sevilla en este convento: *La Circuncisión y la Asunción*.

Según Justicia Segovia⁵³⁶, el ciclo de la vida de la Virgen se componía de seis cuadros: *Inmaculada Concepción, Nacimiento, Desposorios, Visitación, Purificación y Asunción*, de los que se conservan cinco, puesto que el lienzo de *la Visitación* está desaparecido.

Según hemos podido comprobar in situ, los cuadros que mantienen la atribución a Juan de Sevilla en dicho templo son los siguientes: *Inmaculada Concepción, Nacimiento de la Virgen, Desposorios, la Presentación del Niño en el Templo o Purificación o Circuncisión y Asunción*, estos situados en la iglesia del convento de san Antón, mientras que en el propio convento se encuentran dos obras más que son: *La Cena de Emaús y el Regreso de la Sagrada Familia de Egipto*.

En total son siete las obras de Juan de Sevilla en este templo, dándose por perdida *la Visitación*.

Según Requena Bravo de Laguna⁵³⁷, en esta iglesia se custodian cinco lienzos monumentales, realizados por Juan de Sevilla hacia 1670, que serían: *Nacimiento, Desposorios, Visitación, Presentación y Asunción*. Sin embargo, como ya hemos mencionado, el lienzo de *la Visitación* no se encuentra en dicho convento; sí existe un lienzo de este mismo tema, pero atribuido a Pedro Atanasio Bocanegra, con su firma en el lado inferior derecho de este. El mismo Requena Bravo⁵³⁸ unos años

⁵³⁴ GÓMEZ-MORENO, Manuel: “Guía de Granada... op. cit., p. 398.

⁵³⁵ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: Granada. Guía Artística e Histórica..., op. cit., p.199.

⁵³⁶ JUSTICIA SEGOVIA, Juan José: “Catálogo Iconográfico”, Jesucristo y el emperador cristiano, Córdoba, 2000, p. 202.

⁵³⁷ REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis.: “Nuevas fuentes grabadas en la obra de Juan de Sevilla y Alonso Cano”, *El arte granadino de la Edad Moderna en el contexto europeo: fuentes, influencias, producción y mecenazgo*, Universidad de Navarra, 2011, p. 11.

⁵³⁸ REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis: “Juan de Sevilla. Desposorios de la Virgen, c. 1675-1680”, en MORALES, Alfredo J. (coord.), *Antigüedad y Excelencias*, Sevilla, 2007, p. 320.

antes ya comentó que el lienzo de la Visitación se perdió después de la demolición del inmueble en 1863, y databa dichas obras entre 1675 y 1680.

Antiguo convento de San Francisco Casa Grande

Fue el primer convento fundado en Granada después de la reconquista, como bien comenta Gómez-Moreno⁵³⁹. Tanto la iglesia como el convento fueron terminados tres años después de dicha reconquista, en 1495. La iglesia constaba de nave central y seis capillas a los lados. En 1835, un año antes de la desamortización, fueron expulsados los frailes. El antiguo convento pasó a tener, desde ese momento, diferentes usos tan diversos como oficinas de correos, hasta locales arrendados a particulares pasando incluso por oficinas de administraciones militares. Actualmente es la sede de la Jefatura del Centro de Adiestramiento y Doctrina de las Fuerzas Armadas⁵⁴⁰.

En este antiguo convento existían al menos cuatro obras de Juan de Sevilla, citadas tanto por Ceán Bermúdez como por el Conde de Maule. Ceán⁵⁴¹ hace referencia a una serie de pinturas de Juan de Sevilla en este convento:

“Quatro en los ángulos de la bóveda de la escalera principal, que representan á S. Francisco entregando la regla á Jesucristo, S. Antonio de Padua manifestando la eucaristía á los hereges, el Padre eterno recibe á la Virgen santísima acompañada de ángeles, y un Santo de la Orden.”

Posteriormente las citó el Conde de Maule⁵⁴², nombrando la obra *un Santo de la Orden*, como *S. Pedro de Alcántara*, atribuyendo también su autoría a Juan de Sevilla.

Las obras *Jesucristo entregando la regla a san Francisco* y *El Milagro de san Antonio de Padua*, pertenecen a los fondos del Museo de Bellas Artes⁵⁴³ y siguen manteniendo su autoría. Sin embargo, la obra *El Padre eterno que recibe a la Virgen*

⁵³⁹ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada...* op. cit., pp. 136,137.

⁵⁴⁰ BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel: *Guía de la Granada desaparecida*, Granada, 2006, pp. 295, 296.

⁵⁴¹ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: *“Diccionario histórico...”* op. cit., pp 372, 373.

⁵⁴² CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la: *“Viaje de España, Francia e Italia...”* op. cit., p 229.

⁵⁴³ LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis; GILA MEDINA, Lázaro: *“Los conventos de la Merced y San Francisco, Casa Grande...”* op. cit., p 137-138.

acompañada de ángeles, denominada actualmente como *Asunción*; *El Padre Eterno recibe a María en el cielo*, ha cambiado su atribución a Felipe Gómez de Valencia ya que, según Jiménez Díaz y Martín-Moreno, “claramente pertenece a su estilo”⁵⁴⁴.

Sin embargo, Jaume Torres nos informa que esta obra, en su catalogación de 1873 por Ginés Nogueras, mantenía su atribución al pintor, debido a que el lienzo estaba firmado por Juan de Sevilla. Pero al parecer, en la actualidad, solo puede verse una inicial en la zona derecha del lienzo, que parece corresponder a una J o una S. Según Jaume Torres este cuadro ha sido cortado por todos los lados, lo cual explicaría la pérdida de esta firma, además de por las excesivas limpiezas a las que ha sido sometido, provocando barridos en la pintura⁵⁴⁵.

En nuestra opinión, esta obra sí es atribuible a Juan de Sevilla, ya que observamos en ella una tipología propia del estilo del artista.

La obra de *S. Pedro de Alcántara* mantiene actualmente su paradero desconocido. Sin embargo existe un lienzo, *San Basilio Magno*, procedente de este convento y actualmente depositado por el Museo de Bellas Artes en la galería de convalecientes del Hospital Real⁵⁴⁶, que estaría atribuido, según Navarrete⁵⁴⁷, a Juan de Sevilla, lo que nos hace pensar que tanto Ceán Bermúdez como el Conde de Maule pudieron referirse a este lienzo y no al de san Pedro de Alcántara.

Las obras *Jesucristo hace entrega de la regla a san Francisco* y el *Milagro de San Antonio de Padua* “están pintadas con mucho gusto y magisterio y son dignas de atención”, según Ceán Bermúdez⁵⁴⁸.

El lienzo *Jesucristo hace entrega de la regla a san Francisco* se encuentra firmado <<Sevilla>>, motivo por el que datamos toda esta serie en torno a la década de entre 1660 y 1670.

⁵⁴⁴ JIMÉNEZ DÍAZ, Nieves; MARTÍN-MORENO, L.: *Registro del Museo de Bellas Artes de Granada*. 1986-1987. S/P. Nº. Reg. 158.

⁵⁴⁵ JAUME TORRES, Yolanda: “Juan de Sevilla. Estudios de los materiales pictóricos... op. cit., p. 105.

⁵⁴⁶ A.A.V.V.: *Patrimonio Artístico y Monumental de la Universidades Andaluzas*. Sevilla, 1992, p. 95.

⁵⁴⁷ NAVARRETE PRIETO, Benito: “Pintura Barroca en la Universidad... op. cit., p.107.

⁵⁴⁸ SALAS, Xavier de: “Noticias de Granada reunidas por Ceán... op. cit., p.160.

Monasterio de San Jerónimo. Granada

El Monasterio de san Jerónimo, fundado por los Reyes Católicos bajo la advocación de Santa Catalina Mártir en la ciudad de Santa Fe, fue donado a los monjes jerónimos en 1492. Más tarde se trasladó este Monasterio a la Capital de Granada. Es desconocida la fecha exacta de su construcción, aunque esta pudo ser, según Fray José de Sigüenza, a partir de 1521⁵⁴⁹. En 1523 la hija de los Reyes Católicos, Doña Juana, y su hijo Carlos V concedieron a Doña María de Manrique, duquesa de Sessa y Terranova, viuda del Gran Capitán, la Capilla mayor de esta iglesia, como panteón familiar, a cambio de que esta donara los bienes suficientes para su terminación, en 1543, año en el que se concluyeron las obras.

Fue el primer monumento renacentista de la ciudad⁵⁵⁰. Los monjes habitaron este monasterio hasta Agosto de 1835, período en el que se dio la Desamortización, arruinando este lugar. No obstante, el peor momento vivido aconteció durante la invasión napoleónica. En esos tiempos el monasterio fue saqueado. Actualmente está habitado por la comunidad femenina de la orden jerónima y considerado Bien de Interés Cultural.

Las obras que se encuentran actualmente en este Monasterio proceden de diversos lugares, aunque la mayor parte de estas provienen del convento de Santa Paula.

Por la descripción que realizó Gallego y Burín⁵⁵¹ de este lugar, en él se hallan dos lienzos de Juan de Sevilla, a ambos lados de la capilla mayor: se trata de los cuadros de *San Liborio* y *El Ángel custodio*, actualmente ubicados en la sacristía, que provienen originalmente de la Ermita de san Juan de Letrán de Granada, según este profesor. Otros lienzos de Juan de Sevilla que actualmente se encuentran en este Monasterio son los de *san Antonio de Padua con el Niño Jesús*, cuya procedencia es desconocida, y el par de lienzos de *San Jerónimo* y *San Gregorio* y *San Ambrosio* y *San Agustín*, que provienen del antiguo colegio de san Pablo de Granada.

En el año 2001, según el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, se hallaban, además de los lienzos citados anteriormente, los siguientes, también de Juan de Sevilla:

⁵⁴⁹ GUTIERREZ GARCÍA, Ana María: El Monasterio de San Jerónimo de Granada, musealización y puesta en valor de un monumento, Granada, 2001, p. 29 y 30.

⁵⁵⁰ CURIEL, Alfredo; MARTÍNEZ, Carmen: *El Real Monasterio de San Jerónimo*. Granada, 2011, p. 64.

⁵⁵¹ GALLEGO Y BURÍN, Antonio: Granada. Guía Artística e Histórica..., op. cit., pp. 291 y 422.

La Anunciación, La Cena de Emáus, Multiplicación de los panes y los peces, san Juan de Dios repartiendo limosna y La Sagrada Familia comiendo. Además también se encontraban varios lienzos de dudosa atribución, que son: *san Juan de Dios llevando a un pobre enfermo sobre sus hombros y santo Tomás dando limosna*, dos pequeños lienzos aunque de diferente tamaño. Todos estos cuadros se encuentran actualmente en el antiguo Hospital de la Caridad y Refugio de Granada⁵⁵², aunque las medidas de estos no se corresponden con las proporcionadas por el IAPH.

Iglesia de San Pedro y San Pablo. Granada

Este Templo es característico de la última fase del mudéjar granadino, ejemplo de la arquitectura posterior a Trento. Diseñado por Juan de Maeda y realizado entre los años 1559 y 1567⁵⁵³.

En esta Iglesia podemos encontrar dos obras de Juan de Sevilla⁵⁵⁴, *San Marcos* y *San Lucas*. En las obras citadas en primer lugar, las figuras se representan en primer término, muy monumentales, con un cariz escultórico, de gran naturalismo en los rostros y pliegues angulosos de sus vestiduras, ambas datadas hacia el año 1676.

El lienzo de *San Marcos* está firmado en su ángulo inferior izquierdo como: “*SeBilla et fecit*”.

Parroquia de Santa María Magdalena

El origen de la remota comunidad de las Agustinas Recoletas es un beaterio de mujeres, adherido al convento de Agustinos Descalzos de Albaicín, a comienzos del siglo XVII.

⁵⁵² GUTIERREZ GARCÍA, Ana María: “El Monasterio de San Jerónimo de Granada... op. cit., pp. 157, 158.

⁵⁵³ A.A.V.V: “Guía artística de Granada y su provincia”, en LOPEZ GUZMAN, Rafael (coord.), *Guía Artística de Granada y su provincia, I*. Granada. 2006, p. 236.

⁵⁵⁴ GÓMEZ-MORENO CALERA, Manuel: “Guía de Granada... op. cit., p. 425; OROZCO DÍAZ, Emilio: “Centenario de Alonso Cano en Granada... op. cit., p. 95, 132-133.

Más tarde, algunas de estas beatas se trasladaron a la calle Cárcel y, gracias al mecenazgo de dos acaudalados indianos, José y Lucas de Aguilar Rebellido, en 1671 pudieron trasladarse al Convento del Santísimo Corpus Christi, en la calle de Gracia. La traza de la iglesia de la Magdalena fue construida anexa al convento, entre 1677 y 1694. Anteriormente, dicha iglesia se encontraba en la calle Mesones, donde se bautizó Juan de Sevilla. Su traza viene siendo atribuida a Alonso Cano por buena parte de la crítica, por cuestiones de similitud arquitectónica con el convento del Ángel Custodio y la fachada de la Catedral de Granada⁵⁵⁵.

En esta parroquia de Santa María Magdalena se encuentran las obras de *El Triunfo de la Eucaristía, adorada por la Virgen junto a San Agustín y Santo Tomás de Villanueva y San Nicolás de Bari*, ambas realizadas por Juan de Sevilla entre los años 1683 y 1685 para el Convento del Santísimo Corpus Christi.

6.2.- INMACULADAS DE JUAN DE SEVILLA

Es notorio señalar, la multitud de copias que Juan de Sevilla llevó a cabo de su Inmaculada, a partir de su dibujo de la Biblioteca Nacional, que guarda una estrecha relación con la escultura de la Inmaculada del Facistol, de Alonso Cano, en la Catedral de Granada.

Es además, una de las obras más famosas y única en el mundo de la escultura española. El modelo usado por el Racionero para esta obra, pertenece a su última etapa, influido en sus inicios por el escultor Pablo de Rojas, quien fue maestro de Martínez Montañés, el cual, fue a su vez de Cano en Sevilla⁵⁵⁶. Los orígenes de esta escultura, en forma de huso pudo derivar de una *Inmaculada* de Guido Reni, cuya obra estuvo en la Catedral de Sevilla, siendo ejecutada en 1605, influyendo enormemente en el ambiente artístico local, concretamente en pintores como Alonso Cano, a la hora de conformar su modelo⁵⁵⁷.

⁵⁵⁵ A.A.V.V: “Guía artística de Granada y su provincia... op. cit., pp. 99-101.

⁵⁵⁶ SANCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo; MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a José: “La Inmaculada de Alonso Cano”, *Jesucristo y el emperador cristiano*, Córdoba, 2000, p. 726.

⁵⁵⁷ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Presencia e influencia de las obras foráneas... op. cit., p. 202.



[FIG.5]. GUIDO RENI.
Inmaculada Concepción.
Nueva York. Museo Metropolitano.

Según Navarrete⁵⁵⁸, otra iconografía que pudo influir en el quehacer de Alonso Cano, fue la estampa de la Inmaculada de Schiaminossi, sobre composición de Bernardo Castello, que, mantiene el esquema fusiforme que emplearon Herrera el Viejo y Alonso Cano en algunas de sus *Inmaculadas*, como por ejemplo el lienzo del Racionero de colección particular granadina, aunque también pudo haberse inspirado, en el grabado de Girolamo Mocetto *La Virgen en Gloria con ocho Santos*. La evolución pictórica, que marca la iconografía de las *Inmaculadas* de Alonso Cano, tanto en pintura, como en escultura, puede tener un claro referente en este último grabado mencionado.

⁵⁵⁸ NAVARRETE PRIETO, Benito: “*La pintura andaluza del siglo XVII...*” op. cit. p. 58 y 59.



[FIG.6]. RAFAELLOS SCHIAMINOSI.
Inmaculada.



[FIG.7] GIROLAMO MOCETTO.
La Virgen en Gloria con ocho Santos



[FIG.8] ALONSO CANO. *Inmaculada Concepción.*
Granada. Colección particular.



[DIBUJO SEGURA 2]⁵⁵⁹

⁵⁵⁹ Nos referimos al dibujo número dos del catálogo de dibujos de segura atribución.

Como afirman numerosos profesores, el dibujo de Juan de Sevilla anteriormente mencionado, es un estudio que realizó el pintor, para el cual, utilizó la figura de Cano.

Gracias a Wethey⁵⁶⁰, en 1954, el descubrimiento de este dibujo firmado por Juan de Sevilla, hizo posible la atribución de los lienzos de las Inmaculadas del Meadows Museum de Dallas y del Rectorado de la Universidad de Granada, ya que dicho dibujo parece considerarse un modelo precursor para ambos lienzos.

Estas semejanzas, existen también entre el cuadro de la *Inmaculada Concepción* de la Iglesia de San José de Granada y la del Convento del Pozo Santo en Sevilla.



[FIG.9]. ALONSO CANO.
Inmaculada Concepción, 1655.
Facistol de la Catedral de Granada.

⁵⁶⁰ WETHEY, Harold E.: “Discípulos granadinos... op. cit., p. 26; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *El dibujo español de los siglos de Oro*. Madrid, 1980, p.108.

Para Martínez Chumillas⁵⁶¹, este dibujo supone un fiel boceto del lienzo del Museo de Bellas Artes de Granada, atribuido a Juan de Sevilla por Wethey, fue el primer dibujo conocido del artista según Mayer⁵⁶², que, lo describe como un dibujo “simpático” del estilo de Cano.

En este dibujo, se basan los lienzos de Inmaculadas del Rectorado de la Universidad de Granada, del Meadows Museum de Dallas, de la Iglesia de San José, del Convento del Pozo Santo, de uno subastado en el año 2000, de la colección Cook Richmond de Londres, más un par de obras ubicadas en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Para Wethey⁵⁶³, es difícil el discernimiento en torno a la autoría de las numerosas copias de las obras de Cano. De igual manera, afirma que casi seguramente alguna debió ejecutar Juan de Sevilla. Cita una *Purísima*, del Museo Provincial de Granada, sin especificar, además de la Inmaculada perteneciente a la colección Cook de Londres, ambas de segura atribución al pintor Juan de Sevilla. Califica como mediocres los lienzos de las Inmaculadas del Rectorado de la Universidad y de la Iglesia de San José, en Granada, de forma latente, afirma que es difícil probar sin prueba documental alguna, cual, fue realizada por Cano y cual, por su discípulo.

Afirma Wethey⁵⁶⁴, que el arquetipo a seguir para las Inmaculadas de la escuela granadina fue la del oratorio de la Catedral de Granada de Alonso Cano; Sin embargo, el lienzo de la colección del Marqués de Casa Blanca de Granada, cuya ilustración no hemos podido encontrar, pasó a constituir un modelo con variantes, que también fue muy reproducido.

Tanto Requena Bravo de Laguna⁶⁶⁴, como otros muchos autores, coinciden en que todas estas *Inmaculadas* se corresponden con una tipología iconográfica que tuvo su origen en la ya mencionada *Inmaculada* canesca del facistol. El profesor comenta además, la diferencia cromática que existe entre el lienzo del Meadows Museum de Dallas, en el que predominan correctos contrastes de tonos cálidos, y el del rectorado de la Universidad de Granada, en el que prevalecen los tonos fríos.

⁵⁶¹ MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel: “Alonso Cano. Estudio monográfico... op. cit., p 210-213.

⁵⁶² MAYER AUGUSTO, L.: *Dibujos originales de maestros españoles 150 [Texto impreso]: apuntes y estudios de artistas del siglo XVI hasta el siglo XIX*, 1920, Lam 63, v.2.7.7, p. 398

⁵⁶³ WETHEY, Harold E.: “Discípulos granadinos... op. cit., p.25.

⁵⁶⁴ WETHEY, Harold E.: “Alonso Cano, pintor... op. cit., p.85. ⁶⁶⁴ REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis: “Juan de Sevilla. Inmaculada Concepción, C.1671”. en MORALES, Alfredo J. (coord.), *Antigüedad y Excelencias*. Sevilla, 2007, p. 328.



[FIG.10]. ALONSO CANO *Inmaculada Concepción*.
Oratorio de la Catedral de Granada.

Todas las figuras, poseen una forma de huso, con las manos juntas horizontalmente en su lado izquierdo, mirada reflexiva, vistiendo túnica blanca envuelta en un manto azul y coronada por doce estrellas de las que emanan rayos de luz. La Virgen, se encuentra centrando la composición, sobre una peana de tres querubines, idéntica, a las observadas en el lienzo de Cano, de la *Inmaculada* del oratorio de la Catedral de Granada, y una luna llena, translúcida, que apenas se aprecia en el cuadro del Convento del Pozo Santo de Sevilla.

Las dos últimas *Inmaculadas* descritas y ubicadas ambas en el Museo de Bellas Artes de Granada, a las que hemos hecho referencia anteriormente, difieren del resto de los lienzos por la posición de la cabeza de la Virgen, además, de estar acompañadas por ángeles volanderos con atributos marianos de letanías.

Rodríguez Domingo⁵⁶⁵, opina que Juan de Sevilla, a la hora de elaborar las composiciones de estas Inmaculadas, lo hace de una manera original combinando elementos de las *Inmaculadas* canescas tanto del Facistol como del oratorio de la Catedral Granadina, añadiendo asimismo que Juan de Sevilla, no renueva su paleta hasta tres años después.

En resumen, estas *Inmaculadas*, parecen tomar la actitud frontal de su cabeza, la mirada entornada y la colocación de las manos, de la *Inmaculada* canesca del facistol mientras, que la peana de querubines y sus atuendos son idénticos a la *Inmaculada* del oratorio⁵⁶⁶. Es una pena que el artista, nunca firmara ninguna de estas obras, las cuales eran confundidas muy reiteradamente con las de Cano, ya que, desde nuestra más humilde opinión, nos atrevemos a decir, que es tanto el parecido entre todas estas con la del oratorio que casi se podría atribuir esta última a Juan de Sevilla.



De izquierda a derecha y de arriba abajo: Biblioteca Nacional. Facultad de Derecho Granada [CAT.21], Meadows Museum Dallas [CAT.22], Iglesia de San José de Granada [CAT.23], Iglesia del Pozo Santo de Sevilla [CAT.24], Subastada en 2000 [CAT.25], Museo de Bellas Artes Granada [CAT.27], Museo de Bellas Artes Granada [CAT.28], Colección Cook [CAT.26],. La última de estas pertenece a Alonso Cano, [FIG.10] Oratorio de la Catedral granadina.

⁵⁶⁵ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “La Inmaculada de Juan de Sevilla, de la... op. cit., p. 315.

⁵⁶⁶ RODA PEÑA, José: “Una Inmaculada de Juan de Sevilla en el Hospital Hispalense del Pozo Santo”, *Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, p. 721-723.

6.3.- LOS CRUCIFICADOS

Durante el siglo XVII, la tipología más representativa del tema de la Crucifixión, es la que muestra a Cristo solo en la cruz, vivo o muerto, para que el fiel contemplara única y exclusivamente su sacrificio en la cruz, devolviendo así el protagonismo a Cristo; debían tener en cuenta este aspecto los artistas de la época debido al Concilio de Trento⁵⁶⁷, como demuestran los lienzos de Rubens, Zurbarán, Velázquez, Alonso Cano y Murillo.

Mâle⁵⁶⁸, reflexiona sobre las diferencias entre el arte del primer cristianismo y el arte bajomedieval, manifestando que, el primero se estipulaba en un mensaje de amor y esperanza en la vida eterna, no queriendo mostrar ninguna representación dramática de la Pasión de Cristo, mientras que, el arte prerrománico, realiza un intento de humanizar a Dios, incidiendo en los sentimientos de piedad e introduciendo la expresividad y aspectos sensoriales para transgredir en la devoción del fiel.

Jesucristo murió crucificado y desnudo con un *titulus* sobre la cruz en el que se nombraba IESVS NAZARENVS REX IVDAEORVM, con el acrónimo INRI y según el Evangelio de San Juan (Jn 19:19), este fue alanceado por lo que debía presentar una herida en el costado; se desconocía por tanto, como fue crucificado, la forma de la cruz, griega o latina, el modo en el que estuvo sujeto a esta, con cuerdas o clavos, y en el caso de que fuesen clavos, si fueron tres o cuatro los utilizados, por lo cual las piernas podrían estar cruzadas o en paralelo.

Según Jacopo della Voragine⁵⁶⁹, en su *Leyenda Dorada* relata, que la cruz fue elaborada con las maderas del árbol de la Vida, que, surgió sobre el cadáver de Adán, lo que inspiró la utilización de cruces arbóreas, propias de la época barroca a diferencia del arte renacentista, en la que era más propio el uso de la cruz plana o cepillada. Tanto Cano como Juan de Sevilla, hacen uso de ambas, cruz arbórea y cepillada, utilizando el tipo de cruz latina en la que es más largo el madero vertical o *stipes* que el horizontal o *patibulum*, ajustándose mejor esta manera a la anatomía de Cristo. En dicha cruz, sobresale el *stipes* del *patibulum* para así colocar ahí el *titulus* o INRI.

⁵⁶⁷ MANTAS FERNANDEZ, Rafael.: “La soledad del Crucificado de Sebastián Martínez Domedel en la redención del pecado de la humanidad”, *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arteActas del Simposium 3/6-IX-2010*, 2010, p.892.

⁵⁶⁸ MÂLE Émilie: *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. México-Buenos Aires, 1982, p. 97.

⁵⁶⁹ VORAGINES, SANTIAGO DE LA: *La leyenda dorada*, 1. Madrid, 1982, p.287.

En relación al número de clavos, este también podía variar⁵⁷⁰; Entre los periodos prerrománico y románico, se representaban los crucificados con cuatro clavos; La composición del Cristo, de cuatro clavos con subpedáneo, fue una iconografía utilizada por Francisco Pacheco, derivada del rigor historicista del crucificado románico; durante la estancia en el Escorial de Pacheco, en 1611, este encontró una estampa sobre *la Crucifixión*, de Alberto Durero, con este mismo esquema compositivo, de este modo, el pintor y tratadista, utilizó para realizar sus más célebres Crucificados, un esquema compositivo que también siguen Velázquez, Cano y demás pintores sevillanos de la época. Los escultores, sin embargo, se inclinaron más por la escultura de Miguel Ángel, traída desde Roma por Juan Bautista Franconio a través de un vaciado. Entre los escultores granadinos, sí tuvo mucha aceptación el esquema de Durero, introducido por Alonso de Mena y Escalante, el cual desarrolló la iconografía del Cristo expirante.



[FIG.11] ALBERTO DURERO. *Crucifixión*,
1523
British Museum de Londres

⁵⁷⁰ GARCÍA LUQUE, Manuel; GILA MEDINA, Lázaro: “El crucificado en la escultura granadina: del gótico al barroco”, en GILA MEDINA, Lázaro, (coord.), *Iuxta Crucem. Arte e iconografía de la Pasión de Cristo en la Granada Moderna*. Granada, 2015, pp. 40-41, 50,68.



[FIG.12] FRANCISCO PACHECO.
Crucificado, 1614.
Fundación Rodríguez Acosta



[FIG.13] ALONSO DE MENA Y ESCALANTE.
Crucificado. Carcabuey, Córdoba.
Ermita de San Marco



[FIG.14] DIEGO VELÁZQUEZ.
Cristo Crucificado, hacia 1632.
Madrid. Museo del Prado.



[FIG.15] ALONSO CANO.
Crucificado, Hacia 1650-1660.
Madrid. Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando.

En el gótico, solía representarse a Cristo muerto con los pies unidos, es decir, con tres clavos, mientras que en la época manierista y barroca, se manifestaban ambas situaciones, con tres o cuatro clavos, al igual que las creaba Cano, mientras que Juan de

Sevilla solo usaba tres. Cristo fue crucificado desnudo, pero el decoro cubriría dicha desnudez primero con la túnica talar, evolucionando hasta el paño de pureza o sudario, que, se solía representar como una tela movida ingravida, atada con nudos imposibles o también mediante una cuerda que desollaba a Cristo⁵⁷¹. Durante el barroco, primaban más los crucificados pictóricos que los escultóricos.

En torno al último tercio del Quinientos, habrá un predominio de formas miguelangelescas, las cuales fueron introducidas por Gaspar Becerra.

⁵⁷¹ MARTÍNEZ MEDINA, Francisco J.: Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca, Estudio Iconológico. Granada, 1989, p. 111.

EL CRISTO EXPIRANTE DE ALONSO CANO, “RETOCADO” POR JUAN DE SEVILLA

Óleo sobre lienzo, 185 X 122 cm.

Hacia 1653-1657.

Granada. Convento del Corpus Cristi. Parroquia Santa María Magdalena. Sacristía.



Desde el año 1837, la Parroquia de Santa María Magdalena, comparte su espacio con la comunidad de Agustinas Recoletas y su templo; su arquitectura es una copia del diseño del trazado por el Racionero, para Iglesia del Ángel Custodio de Granada. Por este motivo, se ha venido vinculando a dicho artista, con el edificio y con el lienzo en cuestión.

En 1968, durante la exposición del centenario de la muerte de Alonso Cano, esta obra fue expuesta como obra atribuida a este.

El primero en atribuir dicha obra al Racionero, según Cruz Valdovinos⁵⁷², fue Gómez-Moreno⁵⁷³; así mismo hemos podido corroborar que este, hace mención a un lienzo de Jesús Crucificado, situado en la sacristía de la Iglesia parroquial de la Magdalena, *con hermoso color y correcto dibujo*, pero no hace alusión alguna a su autoría.

Wethey⁵⁷⁴ pensaba que dicha obra no correspondía al estilo de Alonso Cano, a pesar de que esta poseía una gran calidad, apreciando que era más propia de un seguidor suyo o de su escuela; como observara este historiador, el rostro de Cristo, manifiesta y expresa un sentimiento de resignación y serenidad. El investigador hace alusión a las semejanzas iconográficas que, existían entre este crucificado y otro lienzo anónimo y de igual temática, ubicado en la Iglesia de Santo Tomás de Villanueva en Granada, y relacionado con el periodo posterior a la muerte de Cano, considerando dicha obra muy superior. Actualmente, sabemos que esta última obra está firmada bajo la autoría de Juan de Sevilla.

Según Cruz Valdovinos⁵⁷⁵, varios investigadores coinciden con que la realización del lienzo de la Magdalena, estaría muy próximo a un discípulo de Cano, más concretamente a Juan de Sevilla.

Posteriormente, Juan José Justicia Segovia encontró unos documentos⁵⁷⁶, en el archivo del convento, correspondiente a la partida de gastos de Marzo de 1686 en los cuales se menciona en tres ocasiones esta pintura como obra de Cano:

⁵⁷² CRUZ VALDOVINOS, José M.: “El artista cortesano... en *Alonso Cano...* op. cit., p. 239.

⁵⁷³ GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Guía de Granada...*, op. cit., p. 394.

⁵⁷⁴ WETHEY, Harold E.: “*Alonso Cano, pintor...* op. cit., pp. 73. 152. 180.

⁵⁷⁵ CRUZ VALDOVINOS, José M.: “El artista cortesano... en *Alonso Cano...* op. cit., p. 239.

⁵⁷⁶ Archivo del convento de las madres agustinas recoletas del Corpus Christi de Granada, Gasto por maior para descargo de los rezibo, 1655, ff. 157-159.

“Mas el Marco de Js, M^a y Joseph y los dos frontales de los cruceros; y la guarnición del S^{to} Christo de Cano costaron trescientos ochenta R^s”. En relación al pago de una marco para el cuadro a José Sánchez.

“Mas en dorar el Marco del quadro de Jesús, M^a y Joseph; y los dos de los frontales del crucero y el de la pintura de Cano sea gastado quinientos y cincuenta”. Por el encargo del dorado a Francisco de Villaquirán”.

La cita más relevante en cuanto a la decisión de la autoría del lienzo sería la siguiente:

“Mas cien R^s de retocar el S^{to} Cristo de Cano que lo yço Jn^o deseBILLA”

Esta cita es la confirmación necesaria para que Calvo Castellón⁵⁷⁷ la considere finalmente obra de Cano, ya que anteriormente, compartía la opinión de Wethey⁵⁷⁸; por desgracia el documento no revela ningún dato esclarecedor, sobre la procedencia del lienzo aunque queda claro que lo “retocó” Juan de Sevilla.

Según Cruz Valdovinos, este lienzo debía encontrarse en el convento con anterioridad, incorporándose al patrimonio de este probablemente entre los años 1653 y 1657, en los cuales, Alonso Cano, trabajaba en la Iglesia del Ángel de las franciscanas descalzas, que, era contigua al antiguo emplazamiento del Corpus Christi de las agustinas recoletas. Según este autor, la Madre Antonia de Jesús, fundadora de la comunidad, describe en su *Libro de fundaciones* que se produjo un incendio en la capilla durante estos años, motivo por el cual, Cruz Valdovinos supone la temprana restauración del lienzo.

Hemos podido encontrar, una referencia a dicho incendio en un documento⁵⁷⁹ del convento de las madres agustinas recoletas del Corpus Christi de Granada, llamado *Gastos por Mayor*, en el que se comenta que en Abril de 1662, se realizaron ciertos gastos en reparos por la quema:

⁵⁷⁷ CALVO CASTELLÓN, Antonio. “Las pinturas de la Virgen Inmaculada... op. cit., pp. 223- 226.

⁵⁷⁸ WETHEY HAROLD, Edwin: *Alonso Cano. Pintor, escultor...* op. cit., pp. 73. 152. 180.

⁵⁷⁹ Archivo del convento de las madres agustinas recoletas del Corpus Christi de Granada, *Gastos Por Mayor 1655-1689*, libro núm.3, p.22

“abril1662

Oficiales Y se han gastado en oficiales del monumento

Seiscientos y setenta reales y reparos

De la quema en hacer los doseles

Y marcos”

El empeño en su restauración, para la inauguración del templo, hace distinguir el especial aprecio con que, contaba dicha obra, encargando este trabajo a Juan de Sevilla el cual ya había realizado varios encargos para dicho lugar.

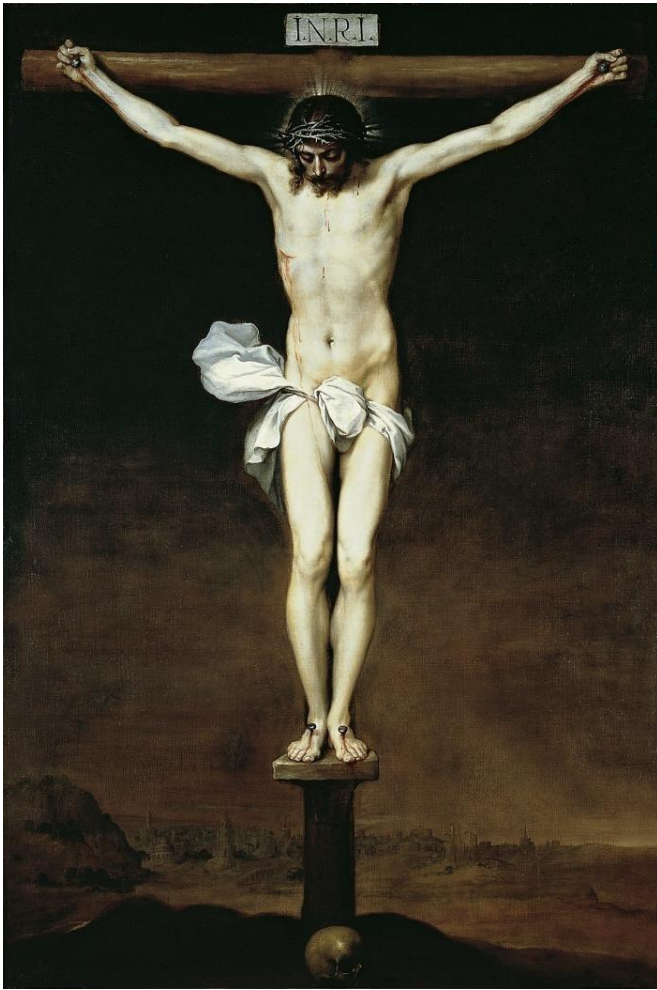
Este crucificado presenta a un Cristo vivo, expirante; inclina su cabeza hacia su lado izquierdo, con boca y ojos entre abiertos y mirada implorante hacia el cielo. Se presenta escasamente barbado y su corona luce gran similitud, con otras de los crucificados de Cano. Proporciona el autor del lienzo, un cromatismo de luz dorada al fondo de la corona de espinas, para enfatizar su divinidad. El estudio anatómico de este crucificado, es de uso correcto, aunque quizás debiéramos apreciar de manera algo significativa, la delgadez de sus brazos. Es un Cristo de tres clavos, con cruz arbórea y travesaños planos, donde su pie izquierdo se encuentra clavado sobre el derecho y el paño de sudario se presenta volado, con muchos pliegues y movimiento, sin nudos ni cuerdas e ingrávido. Se expone limpio de heridas, sin sangre, no muestra dolor, insuflando serenidad al espectador.

En cuanto a la composición de la obra, este crucificado aparece ocupando los dos tercios superiores del lienzo, dando así una sensación de verticalidad.

Tras una reciente restauración podemos observar que este crucificado presenta una anatomía con una tonalidad muy blanquecina, propia de Cano; El contraste lumínico de este crucificado, se ve potenciado por su fondo, totalmente oscuro, resaltando su figura al estar frontalmente iluminado, también propio en los crucificados de Cano. En nuestra opinión, debido a esta última restauración no podemos observar la calidad técnica de Juan de Sevilla en el rostro de este Crucificado

Como dato curioso, podemos resaltar el efecto antinatural, que muestra el viento en la cartela y en el sudario, puesto que vuelan hacia lados opuestos. Según Cruz Valdovinos, este resultado de movimiento por el viento del *titulus* es un detalle exclusivo de Cano para este lienzo; en general, en sus Crucificados suele mostrarse dicha cartela clavada, en la parte superior del crucero, de manera rígida; un ejemplo de esto es, su

Cristo Crucificado del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.



[FIG.16]. ALONSO CANO.
Cristo Crucificado, Hacia 1646.
Madrid.
Museo de la Real Academia de Bellas
Artes de San Fernando.

En el lienzo del *Crucificado*, del convento de Santo Tomás de Villanueva, en Granada de Juan de Sevilla, también aparece la cartela movida por el viento. El fondo de la obra, posee un paisaje montañoso, apenas perceptible, de tonalidades cálidas, en el que la línea de horizonte, es muy baja como recurso compositivo para dar sensación de elevación a Cristo.

Según Calvo Castellón⁵⁸⁰, en la restauración de este Crucificado, dejó Juan de Sevilla su impronta en tonos, carnaciones y pinceladas. Destaca además que, esta tipología es inusual e innovadora entre los crucificados de Cano, ya que por ejemplo, estos suelen ser representados muertos, con la cabeza inerte hacia abajo, como en sus dos

⁵⁸⁰ CALVO CASTELLÓN, Antonio. “Las pinturas de la Virgen Inmaculada... op. cit., pp. 223- 226.

Crucificados de la Real Academia de Bellas Artes de Granada y el del Museo del Prado, y no vivos e implorantes con la mirada hacia el cielo.

Martínez Medina⁵⁸¹, comenta la importancia de la iconografía de este *Cristo expirante*, puesto que se repetirá su esquema compositivo, por posteriores artistas de la escuela granadina, copiándose frecuentemente hasta la segunda mitad del siglo XVIII.

Según este autor es innegable el recuerdo de Van Dyck.

⁵⁸¹ MARTÍNEZ MEDINA, Francisco J.: Cultura religiosa en la Granada Renacentista y Barroca, Estudio Iconológico. Granada, 1989, p. 258.

CRISTO EXPIRANTE

Óleo sobre lienzo, 147 X 210,5 cm
Fdo: "SEVIL^{LA}" Hacia 1675-76
Granada. Convento de las Tomasas.



Tras la vigesimoquinta y última sesión del Concilio de Trento, en el año 1563, se pretende devolver el protagonismo a la figura de Cristo Crucificado, representando a este de una manera aislada, vivo o muerto, para trasladar al espectador su sacrificio y poder así, inculcar en él, unos preceptos morales⁵⁸², que además, *exciten al fiel a adorar y amar a Dios y a practicar obras de piedad*⁵⁸³.

Según Sánchez-Mesa Martín⁵⁸⁴, en este lienzo, pictóricamente son utilizados los tonos claros con reflejos suaves de tintes rojizos para el modelado del rostro “tal y como ocurre con otras obras de Cano durante su etapa de Granada...”. Lo que más hace que se aleje de otras versiones de crucificados de Cano, según este autor, es la representación del paño de pureza el cual se muestra muy movido y suelto en uno de sus extremos, volátil e ingrátido, dotando de profundidad espacial al Crucificado, diferenciándose con claridad de otras obras de Cano, como el *Crucificado muerto*, de la Iglesia Parroquial de Alhama en Granada o el *Crucificado muerto*, de la Sala de Juntas de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias de Granada. Sánchez-Mesa opina que en este Crucificado, pudo haber intervenido muy afortunadamente, alguno de sus discípulos inclinándose más por la participación de Juan de Sevilla que de Bocanegra. Dicha obra estaría cercana a la actividad pictórica que, Alonso Cano realizó ya en su última etapa, en la ciudad de Granada.

Los crucificados de Cano, como muchas de sus obras, se utilizan por sus seguidores como modelo e incluso se copiarán. Esta pintura de Juan de Sevilla, fue la más influyente en Granada, existiendo reproducciones casi exactas, como el lienzo de la clausura del Monasterio de San Jerónimo, de Juan de Medina o el *Cristo Expirante* de Martínez de Bustos, de la Facultad de Medicina de Granada, depositado por el museo de Bellas Artes de Granada.

El lienzo del Crucificado de Juan de Sevilla, del convento de Santo Tomás de Villanueva en Granada, se muestra muy próximo a esta obra, en cuanto a su tipología, composición y cromatismo.

⁵⁸² CALVO CASTELLÓN, Antonio: “Alonso Cano en la pintura de sus... op. cit., p. 64.

⁵⁸³ MANTAS FERNANDEZ, Rafael.: “La soledad del Crucificado de Sebastián Martínez Domedel... op. cit., p. 892-893.

⁵⁸⁴ SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. “El crucificado en el arte de Alonso Cano”, *Cuadernos de Arte. Universidad de Granada*, 32, 2001, p. 114.



[FIG.17]. JUAN DE MEDINA.
Cristo Expirante.
Granada. Monasterio de San Jerónimo.



[FIG.18]. MARTÍNEZ DE BUSTOS.
Cristo Expirante.
Granada. Facultad de Medicina.

6.4.- RETRATOS

La producción retratista que conocemos en la actualidad de Juan de Sevilla es ínfima, tan solo existen dos obras, un retrato de un cardenal, encontrado en una casa de subastas en internet, y el del Arzobispo de Roys y Mendoza, además de un autorretrato del propio artista en la obra Cena de Emaús del Hospital de la Caridad y Refugio; sin embargo, en cada una de estas obras se percibe la intención, por parte del pintor, de captar la esencia de cada personaje. La calidad de los dos últimos nos obliga a detenernos en su estudio por pertenecer a un logro de Juan de Sevilla de enorme calidad y dominio pictórico.

Aunque, como ya hemos dicho, la creación del artista, dentro de este ámbito, es muy exigua, en ella se comprenden dos etapas, una primera, perteneciente a su periodo de formación pictórica y comprendida entre los años 1660 y 1670, hasta una segunda, refiriéndonos concretamente al año 1674, donde su paleta cromática es brillante, con influencias de Van Dyck, y donde el personaje en cuestión muestra un desarrollo expresivo en su rostro, contrariamente al estatismo que refleja el resto de su cuerpo.

El retrato del cardenal es realizado con habilidad técnica, con una escenificación barroca donde se presenta un cortinaje rojo como fondo de la pintura, y en la mitad izquierda superior del cuadro, una correcta perspectiva de celaje abierto que sirve como punto de fuga, con unas pinceladas celestes con fondo empastado. Este retrato hace alarde de la categoría social y eclesiástica del personaje; el pintor utiliza un trazo pastoso y restregado en su fondo donde abundan los tonos verdes, ocre, azules y blancos, al igual que ocurre en otras obras suyas como La huida a Egipto, del convento de Santa Paula de Sevilla y de hacia 1674, o San Basilio Magno, realizado aproximadamente entre 1660 y 1670. Esta obra que estamos tratando aparece firmada como las obras ejecutadas por el artista en el año 1674 con las siglas S.V.A. pero, debido a su falta de movimiento en la pose, pensamos que la obra es un poco anterior a pesar de su firma; quizás ha debido de sufrir alguna restauración y repinte que han restado el naturalismo y dinamismo que, desde la década de 1660, Juan de Sevilla ya poseía en sus obras. El personaje principal figura en tres cuartos, mirando fijamente con actitud amable al espectador, de cierta distinción eclesiástica por el detallismo de sus vestiduras, con enseres de notable influencia flamenca y de temática religiosa. Su composición es equilibrada, pues este ocupa casi la totalidad del lienzo a derecha e izquierda, con enorme volumetría

escultórica gracias a un punto de horizonte bajo que facilita ese logro estético, de correcto dibujo y perfilados contornos donde utiliza grandes contrastes con respecto al fondo de la escena.

En la mitad de su segunda etapa, dentro del periodo comprendido desde el año 1671 al 1676, queda sobradamente reflejada la madurez y plenitud artística de Juan de Sevilla a través del lienzo, anteriormente mencionado, *Retrato del Arzobispo de Roys y Mendoza*; en él estudia los rasgos físicos del personaje en profundidad y realiza la figura de este en tres cuartos, con gran volumetría escultórica, donde Juan de Sevilla perfila muy poco el contorno que se encuentra bastante difuminado con respecto a su fondo. El semblante es ejecutado con profunda sabiduría, pintado ya en esta etapa con una total seguridad, donde se muestra independiente a todas las influencias, pues se presenta como un pintor seguro que domina su personalísima anatomía humana y emplea recursos barrocos compositivos provenientes del arte europeo de aquella época.

Este tipo de pintura de Juan de Sevilla no corresponde a ninguna idealización de las figuras, pues es evidente que el pintor quiere y logra representar, con una bella y elegante técnica, una gran calidad en el naturalismo de las carnaciones del personaje representado, una ejecución perfecta de un modelo real, naturalista e individualizado, con una paleta más limitada en su rostro, donde hace alarde de su virtuosismo en cuanto a su volumetría y luminosidad. En relación a sus fondos vemos, en último término, como utiliza una paleta clara muy contrastada de tonos cálidos, a diferencia que en segundo término, con una paleta más líquida, de contrastes rosáceos y transparentes, donde utiliza el pintor la técnica de la veladura; así mismo, hace uso de una pincelada ligera, casi de dominio impresionista con gran descripción. Aquí incorpora detalles en el mobiliario, de influencia flamenca, donde obtiene suaves contrastes con respecto a la figura del arzobispo, situada en primer término y mirando fijamente al espectador. Es un retrato sobrio a la vez que elegante y muestra solo escaso lujo en el cromatismo del cortinaje que sirve de fondo a la escena. De gran verismo en su retrato y fuerza psicológica.

Juan de Sevilla sitúa a ambos personajes dentro de un ambiente de calma, lejos del terrenal y mundanal ruido, con efigies dispuestas en tres cuartos y de miradas fijas dirigidas hacia el espectador.

De mayor delicadeza y dominio técnico es su autorretrato, ya que dicha pintura pertenece casi a su tercera etapa, momento de su consolidación pictórica. La veracidad

con la que está realizado mantiene reminiscencias claras, además de con retratos del siglo XVII provenientes del arte de Rubens y Van Dyck, con el arte de Ribera y Murillo. Su semblante se muestra sereno y su contorno, a diferencia de los dos retratos ya mencionados, se encuentra sabiamente difuminado con respecto a su fondo, motivo por el que pensamos que su paleta se va volviendo mucho más madura. Parece pintado “alla prima”, da sensación de rapidez en la pincelada, de abocetamiento y de maravilloso verismo, además de poseer un mayor ingenio del movimiento y, sobre todo, anatómico, de gran y fuerte claroscuro con respecto a la iluminación de su rostro. En esta obra, ejecutada en torno a los años 1676 y 1678, actúa con excelente realismo; el rostro de Juan de Sevilla se encuentra situado en segundo término a la izquierda del lienzo y, por su aspecto, nos inclinamos a pensar que el artista, por aquellas fechas, ya pertenecía a una alta clase social. El hecho de que se retrate en una obra suya ratifica además esta hipótesis.

Hemos pasado así por gran parte de su evolución pictórica a través de estos lienzos, desde sus comienzos en su primera etapa, mediante *El retrato del cardenal*, pasando por un periodo de su segunda etapa, con el *Retrato del Arzobispo de Roys y Mendoza*, y llegando, por último, a finales de su segundo periodo artístico con su propio autorretrato.

Resumiendo y para finalizar, estas telas de Juan de Sevilla recogen la habilidad técnica que logra captar la esencia psicológica del personaje representado a través de su gran naturalismo, consiguiendo que el espectador tome conciencia de la verdadera personalidad de cada protagonista. La vitalidad y fuerza con la que estas tres obras son realizadas muestran la habilidad de Sevilla en este género; las miradas enérgicas que saben perfectamente conectar con el espectador exhiben a unos personajes de aire melancólico donde el pintor, con excelente maestría, capta a cada uno de ellos dentro de su propio ambiente íntimo, de carácter atemporal, donde reflexionan sobre sus quehaceres diarios, situando así al espectador en un espacio privado como sujeto activo, capaz de conocer psicológicamente al personaje pintado debido al realismo de su ejecución por parte del artista. La técnica cromática de sus rostros posee una mezcla entre tonos que van desde los cálidos rojos y amarillos hasta los fríos blancos, verdes y grises. Las tres figuras se muestran con rostros un tanto amables pero serios y ensimismados, donde el dominio técnico de la luz organiza los elementos compositivos de cada escena, su volumetría e intensidad, dirigiendo así el pintor la mirada del espectador hacia los puntos más importantes de esta.

6.5.- MARINAS

Aunque no es un género pictórico de primer orden, según cánones jerárquicos academicistas de origen francés, tuvo un especial desarrollo en Europa entre los siglos XVII y XIX⁵⁸⁵. En estas representaciones, solemos ver el mar abierto, batallas navales o diferentes tipos de embarcaciones.

En torno a la cronología de las Batallas y Marinas, se sabe que debieron ser ejecutadas durante la década de los años 1670-1680, etapa de madurez artística de Juan de Sevilla, que como bien apunta Ceán Bermúdez, por esas fechas, el pintor era llamado a realizar obras tanto públicas como privadas, debido al predicamento que Juan de Sevilla consiguió con su buen quehacer artístico.

En 1676, Juan de Sevilla, trasladó su taller a la collación de San José, muy cerca del obrador de Antonio Flores, que era cuñado de Miguel Jerónimo de Cieza.

Las obras de tipo paisajístico fueron desarrolladas por algunos artistas de la Escuela Granadina del siglo XVII. Cabe destacar a José de Cieza, discípulo de su padre Miguel Jerónimo de Cieza⁵⁸⁶, quien contribuyó con algunas pinturas de paisaje, como por ejemplo, el Paisaje con *San Pedro andando sobre las aguas* o *el Bautismo de Cristo* ambos del Monasterio de San Jerónimo, este último lienzo presenta un característico paisaje de ruinas⁵⁸⁷.

Por otro lado, menciona Ana María Gómez Román que Juan de Sevilla también, hacia 1675 acometió un paisaje para la Junta de Obras y Bosques Reales de Granada, concretamente una *vista del Soto de Roma*, por la que cobró la nada despreciable suma de unos 1600 reales, mostrando con ello la alta consideración artística de Sevilla, en esa época⁶⁸⁹.

Es cierto, que no podemos hablar de un estilo propio, de Juan de Sevilla en este género, pero sí dejar constancia de que también se dedicó a este asunto por el fin decorativo y por el gran auge comercial que suscitó este tema en un periodo convulso de

⁵⁸⁵ BAYOU, Hélène: *Hokusai 1760-1849: L'affolé de son art: d'Edmond de Goncourt à Norbert Lagane*. Connaissance des Arts, Francia, 2008.

⁵⁸⁶ CEÁN BERMÚDEZ, Juan A.: "Diccionario histórico...A.B.C", op. cit., pp.330-331.

⁵⁸⁷ CASTAÑEDA BECERRA, Ana María: *Los Cieza, una familia de...*, op. cit., p. 113-119.

⁶⁸⁹ GÓMEZ ROMÁN, Ana María: "La pintura barroca granadina... op. cit., p.54.

entre guerras. Tan grandiosa demanda motivó a numerosos pintores, como los reconocidos flamencos Jan de Momper o Adam Willaerts, a crear obras que narrasen los sucesos acontecidos durante la guerra de los treinta años, y a mercadear con ellos.



[FIG. 19] ADAM WILLAERTS. *The arrival in Vlissingen of the recently married elector palatine Frederick V and Elizabeth Stuart.*

Las Marinas, pintadas por Juan de Sevilla, debieron poseer una gran maestría técnica, la calidad de estas, queda respaldada por la pertenencia de sus obras a catálogos de respetable consideración artística, pues formaban parte de unas colecciones madrileñas de gran renombre; en las que se encontraban, asimismo, obras de otros artistas principales, con idéntica temática, como por ejemplo, Salvador Rosa o Esteban March, quién según Palomino era un excelente pintor de batallas. De igual manera, sabemos por la profesora Gómez Román, que Juan de Sevilla era un gran erudito de la pintura barroca europea y que trabajó el uso de las estampas de Simon Vouet o de Van Dyck, estilo que influyó mucho en el artista durante la fecha concerniente a su segunda etapa pictórica, especialmente entre los años 1674-1675⁵⁸⁸.

Gracias a María Victoria Caballero Gómez⁵⁸⁹, conocemos “una de las facetas más desconocidas de la producción artística de Juan de Sevilla”, sus pinturas de marinas y batallas.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p.54.

⁵⁸⁹ CABALLERO GÓMEZ, María Victoria: “Marinas y Batallas de Juan de Sevilla... op. cit., p. 49.

De las cuales, realizó cuatro obras de marinas y cinco batallas, fruto de su inquietud en el estudio de cartones y grabados flamencos, práctica muy utilizada por los seguidores de Cano⁵⁹⁰

Este género, tiene como precedentes a José de Cieza. Se desconoce si estas obras fueron realizadas por encargo, pero posiblemente, la inclinación de Juan de Sevilla por estos temas, se deba a una inquietud descubierta tras el estudio de aquellas estampas flamencas, que el artista poseía y en las que tanto se inspiró para sus composiciones, según comenta la autora.

Caballero Gómez rescata nueve obras, todas ellas procedieron de colecciones privadas madrileñas, actualmente en paradero desconocido, que pasaron a engrosar durante el siglo XIX dos grandes colecciones de esta misma ciudad, pertenecientes a D. Serafín García de la Huerta y D. Enrique Pérez de Guzmán, Marqués de Santa Marta, todas son de pequeño formato y realizadas sobre óleo o tabla, aunque existe una parca descripción de esta última colección.

En la colección de D. Serafín García de la Huerta se hallaban siete obras, tres *Marinas*, una *Marina con pescadores*, dos *Batallas* y una última, *Dos combatientes a caballo*; en la colección del Marqués de Santa Marta, encontramos dos obras, *Episodio de un combate* y *Episodio de una batalla campal*.

Dentro de la colección de D. Serafín García de la Huerta, conocemos el nombre de las cuatro marinas, así como su precio y sus dimensiones. Todas ellas son de idénticas medidas, 0,42 x 0,63 m y fueron compradas por doscientos reales cada una.

Por otro lado, El Marqués de Santa Marta, en su primera tabla, de dimensiones 0,18 x 0,29 m, se vislumbra según citara Polero: “Dos soldados luchando en primer término, uno de los cuales se declara en fuga, a lo lejos y sobre un puente, se distingue una multitud de combatientes”, mientras que en el segundo, aparece “Luchando en primer término, dos jinetes, uno turco y otro cristiano que derriba a su contrario, matándole el caballo de un pistoletazo”.

⁵⁹⁰ *Ibidem*, p. 49-51.

6.6.- DIBUJOS

De todos es conocida la trascendencia e importancia que tuvieron los dibujos para los pintores del siglo XVII, elementos indispensables además de complementos visuales para un encargo. Mediante ellos se daba una primera idea de la obra que se debía acometer que, en origen, se llevaba a cabo mediante un acuerdo escrito. Esta práctica se venía haciendo desde época medieval.

Sabemos que pintores como Rubens y Van Dyck utilizaron el dibujo, al igual que hizo Cano, para cerrar sus encargos con su clientela.

De Rubens se sabe que pintó millares de ellos, de hecho, en 1635, se dedicó a dibujar mientras que sus ayudantes llevaban a cabo sus encargos.

Rubens influyó tanto en el estilo de Van Dyck que sus obras se confundían continuamente; ejemplo de ello es la obra *El Triunfo de Baco*, realizada por Van Dyck y conservada en la National Gallery de Londres⁵⁹¹.

La manera más frecuente de realizar estos bocetos era a tinta, lápiz o carboncillo sobre papel.

Se ha llegado a pensar, de forma errónea, que un dibujo no era más que una obra hecha con ligereza; pero en el siglo XVII estos se realizaban de forma muy detallada para poder concretar exhaustivamente la pintura que se iba a ejecutar con posterioridad.

De igual manera, los trabajos de grandes artistas pasaban a ser adquiridos, en la mayoría de los casos, sin haber conocido su dibujo previo, pero cuando la obra encargada era de gran envergadura se exigía, por parte de los comitentes, que se realizasen varios dibujos como prueba⁵⁹².

Por otra parte, si los lienzos eran demandados por la iglesia se ejecutaban dichos dibujos previamente para asegurar así su realización siguiendo los preceptos de la doctrina católica.

⁵⁹¹ NÉRET G., *Pedro Pablo Rubens 1577-1640. El Homero de la pintura*. Paris, 2005, pp. 45, 58 y 62.

⁵⁹² LAMMERTSE, F., VERGARA A., “Fuentes escritas sobre los bocetos de Rubens”; *Rubens pintor de bocetos*. Madrid, 2018, p.33

En España, al contrario que en Italia, no se tenía la costumbre de conservar estos dibujos. En Italia se distribuían por medio de los mejores discípulos y así no se perdían nunca. No obstante, en 1660, en Sevilla, se crea la academia del dibujo, lugar en el que estudiaron muchos jóvenes andaluces que se querían dedicar a la pintura y donde se enseñaba anatomía, pintura conventual y escultura conventual; en resumen, se asimilaba la capacidad de representar la anatomía individual del s. XVII.

Por aquellos entonces la belleza de la fisiología provenía de pintores como Juan del Castillo, maestro de Bartolomé Esteban Murillo, de Alonso Cano y de Pedro de Moya.

Alonso Cano, durante su estancia en Sevilla, se nutre de las obras de su maestro Francisco Pacheco, además de las de Velázquez y Herrera el Viejo; en definitiva, se enriquece de todo lo que ve. Sabe que el dibujo italiano forma la base para intentar conocer el dibujo español, sus tipos y técnicas; por tanto, para estudiar la cronología del dibujo del Racionero, hay que asimilar su pintura, al igual que ocurre con la obra de Juan de Sevilla, cuyos dibujos son fechados gracias a la datación de sus obras.

Asimismo, de Cano observamos que todo está ejecutado con precisión, utiliza tinta en sus contornos, incorpora aguadas y acaba por concluir muy bien sus dibujos. La mayoría de ellos figuran firmados. Las sombras las realiza con formas zigzagueantes y su tipología es muy particular pues, al igual que Murillo, termina las extremidades de sus pies en punta, en una total abstracción de la forma. Para Cano, la luz da sentido de volumen a la forma, definiendo el espacio y la composición. No se muestra cuidadoso, algunas veces derrama demasiada tinta y en otras partes a penas se nota y escasea.

El número de dibujos de Juan de Sevilla es mínimo, reconocibles en su mayoría por sus tipologías anatómicas, y datados estableciendo para ello una cronología paralela a sus pinturas. Han sido muy difíciles de discernir de manera separada de los dibujos de Alonso Cano pues, Juan de Sevilla tuvo a bien copiar, en determinados momentos, los modelos del Racionero, su tercer maestro. No obstante, conocemos que la técnica del carboncillo no era la habitual con la que Alonso Cano los ejecutaba. En cambio, para de Juan de Sevilla esta era una pauta más normal. Sabemos del artista que sus modelos están más cercanos, en ocasiones, a los que realizó Rubens en sus lienzos; su dinamismo así lo revela.

Un ejemplo de sus primeros bocetos es su *Inmaculada Concepción*, firmada y realizada hacia 1671 y perteneciente a la Biblioteca Nacional de España. También sus

Dos ángeles sosteniendo un cortinaje y su reverso, *Santo Domingo recibiendo el Rosario de manos de la Virgen* (ambos actualmente atribuidos a Cano con reservas), de igual ubicación y datación, en la que utiliza la técnica a carboncillo, con pinceladas largas y perfil grueso, realizando sombras por medio de líneas paralelas, las cuales le confieren la volumetría escultórica a estos dibujos.

Hay que destacar de Juan de Sevilla el correcto uso que hace del dibujo, su sabia manera de componer escenas complejas, con muchos personajes, y la habilidad con que resuelve, mediante sombras, los fondos de sus composiciones. Prueba de ello son los dibujos *La Cena de Emaús*, del Museo del Louvre y realizado entre 1665 y 1675, y *Cristo y la mujer adúltera*, de la Colección Courtauld de Londres. En ellos utiliza la técnica del carboncillo con trazos en los contornos de enorme suavidad y sombras con paralelas verticales; en estos, de temas neotestamentarios, hace gala de un extenso conocimiento de la perspectiva, donde el manejo de la arquitectura y de lo decorativo es un alarde de sobrado dominio y conocimiento. Es muy destacable como dibuja con total suavidad, sin apenas forzar el carboncillo, y como, con pocos pero inteligentes trazos, ejecuta el total de la escena, con efectos de claroscuros, mientras realiza composiciones tanto simples como complejas.

Su *Virgen de la Misericordia*, de composición simple, está realizada con lápiz negro y es notoria por los rasgos flamencos que predominan en el rostro de la Virgen. Actúa de igual forma en su dibujo *Alegoría de la Fe*, realizado hacia el año 1674 y relacionado con su pintura *Siete Santos*, del Museo Nacional de Poznan, esta vez con la misma técnica del carboncillo, pero ejecutada con trazos ligeros y lápiz grueso, y cuyas sombras son elaboradas mediante líneas paralelas y verticales. En el reverso de este dibujo existen, además, un par de bocetos, uno de una pequeña figura desnuda de espaldas y otro de un hombre barbado.

Juan de Sevilla vuelve a ser reiterativo en este mismo recurso, utilizando también el carboncillo, para su dibujo *Virgen con el Niño*, del Museo Nacional del Prado y realizado también hacia 1674, con un sombreado en forma vertical donde, con pocos trazos, realiza magistralmente la anatomía de los personajes que aparecen en la escena y les otorga un perfecto volumen, demostrando con ello su gran maestría, boceto a su vez relacionado con su pintura *Virgen con el Niño*, de la colección Oriol.

Nuevamente, casi ocurre lo mismo con el dibujo *Estudio de un ángel sedente*, de la colección italiana Uffizi, del cual ponemos en duda su autoría, donde se vuelve a utilizar

la técnica de carboncillo negro, pero esta vez perfilado con pluma a tinta parda que aboceta ligeramente. Esta técnica le facilita al pintor la realización de determinados cambios en relación, tanto a sus contornos, como a posibles correcciones compositivas, repitiendo esto mismo en su dibujo *Cristo yacente en una urna*, y perteneciente a la última colección mencionada.

En las composiciones complejas también utiliza una gran economía de medios, pero estas incluyen un gran número de figuras dentro de un escenario arquitectónico, como es el caso de la ya comentada *Cena de Emaús*. Aquí el pintor se ayuda de directrices geométricas y se observan las marcas del punzón en el papel; posteriormente usa tiza negra o carboncillo para el contorno general de la escena, favoreciendo mediante sombras paralelas, verticales y horizontales, las cuadrículas que forman el volumen total de la sombras del dibujo.

Las líneas que sirven de guías en la composición, confeccionando el tratamiento anatómico y las proporciones físicas, figuran en obras como la *Anunciación*, realizada a pluma y tinta sepia con aguada, aunque dudamos de la autoría de esta. Con esta misma técnica está realizada su *Virgen con el Niño y ángeles*, atribuida actualmente a Sebastián de Herrera Barnuevo, del londinense British Museum, y realizado hacia 1674 y 1675.

Con esta manera de trabajar Juan de Sevilla se asemeja otra vez a Cano por medio del alto contraste en las sombras pero, en realidad, la suave expresividad melancólica de las obras del pintor, junto con su esmerado dinamismo, propio de la escuela flamenca de Rubens y Van Dyck, pasan a definir su estilo de forma determinante.

Para terminar, mencionar un *San Isidro Labrador*, perteneciente al álbum Alcubierre, y actualmente atribuido a Juan de Sevilla debido a que, al parecer, se encuentra firmado por él pero, a nuestro juicio, discrepamos de dicha atribución ya que ni la firma es la usual del artista ni el dibujo se corresponde con sus tipos anatómicos, ni compositivos, ni su estilo.