

"Descanso en la huida a Egipto".
Museo conventual de Santa Paula.

María del Carmen Ruiz Moreno



0. FICHA TÉCNICA
CATALOGACIÓN GENERAL DE LA OBRA

TIPO DE OBRA : Pintura de Caballete

LOCALIZACIÓN : Museo conventual de Santa Paula (Sala del Coro Alto)

AUTOR : Círculo de Juan de Sevilla

DOCUMENTOS PÚBLICOS : Obra indocumentada : no existe ningún escrito que catalogue la obra tras un estudio

CRONOLOGÍA: s. XVII, deducible por detalles de la obra e información en bibliografías

ESTILO: Barroco

ESCUELA: Regional, escuela granadina

TEMA: Descanso en la huida a Egipto (tema religioso)

MODALIDAD: Derivación

DISPOSICIÓN ORIGINAL: Independiente

TÉCNICA: Óleo o pigmento al aceite

SOPORTE: Tela o lienzo

DIMENSIONES: 2,27 m de alto x 1,82 m de ancho

ESTADO DE CONSERVACIÓN: Buena, suaves levantamientos de cazoletas en algunas zonas sin peligro de desprendimientos, leve destensamiento, pequeños abultamientos en la capa pictórica

CATEGORÍA ARTÍSTICA: De calidad

FECHA DE RECONOCIMIENTO: 18 de Febrero de 1998

1. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA EMPLEADA:

El trabajo se ha realizado para familiarizarnos con el estudio de una obra y para intentar clasificarla. Como objetivo básico destacar la aplicación de los conocimientos adquiridos durante los cursos de carrera, y conocer las posibilidades que se tiene y las limitaciones. De este modo se aprende a observar con más detenimiento una obra de arte de cualquier tipo, se introduce uno en la mentalidad, vida, pintura de un autor para conocerlo en profundidad.

La disciplina que se plantea ayuda a conocer los métodos de trabajo de investigación más básicos, y como poder encontrar y posteriormente acceder a la información deseada. Obliga a sintetizar ideas, relacionarlas y compararlas, e incluso a adoptar una posición o punto de vista, a encaminar el trabajo por donde se pretenda, ya sea por opinión concreta o interés personal.

Otro objetivo es incentivar la opinión propia sobre los temas de la obra, sacar conclusiones y saber exponerlas adecuadamente, como un informe de investigación requiere.

El mayor inconveniente que tuvo el trabajo es el encontrar el cuadro adecuado, al cual se pudiera acceder fácilmente, debido a las limitaciones que tiene cualquier estudiante. El cuadro elegido está en el Museo conventual de Santa Paula (Sevilla), y dentro de lo que cabe accesible. Con ello no se pretende decir que el cuadro no estuviese accesible físicamente, ni al nivel de un espectador normal; todo lo contrario, estaba colocado a una altura superior, muestra de ello es la fotografía 1 en la que se ve un trozo de la puerta sobre la que está situado el cuadro.

Tras hablar con las monjitas del tema no hubo problema en realizar algunas fotos de éste, incluso fueron tan amables que prestaron una escalera para poder alcanzar al nivel óptimo para la realización de la fotografías.

La cuestión es que con la explicación sobre las obras del Museo se pudo encaminar el trabajo, ya desde el principio se me presentó el cuadro como atribuible a Juan de Sevilla.

El cuadro no iba acompañado de ningún documento privado que atestiguase la autoría, por ello desde un primer momento se me dio un dato dudoso, el cual había que confirmar o desmentir. Pero gracias a esto, y a la posterior investigación en libros podría ser posible que se aclarase la autoría.

Gracias a la información que gustosamente me facilitó el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, se pudo encauzar el trabajo. Porque sinceramente en un principio no supe como buscar, ni quién, donde encontrar al pintor al que se la atribuía el cuadro, ya que era granadino y la mayor y más extensa información está en esta ciudad, desgraciadamente. Aparte, que como he leído en los libros que he utilizado para el trabajo, no hay ninguna monografía de este autor, lo que dificulta más el conocimiento de su vida y obra.

Tras la información conseguida de Juan de Sevilla y de la escuela granadina; me encontré con un gran problema, muchos de estos libros estaban en lugares inaccesibles, y la mayoría en otras universidades de Andalucía, en más medida en Granada; hay que tener en cuenta los escasos medios con los que suele disponer un estudiante . Pero los libros que se podían encontrar en Sevilla fueron una gran ayuda.

Visité el Laboratorio de Arte, en la Facultad de Geografía e Historia, donde según la información ofrecida en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico se encontraban los libros (biblioteca bien equiparada donde las haya). La mayoría resultó ser revistas, pero fue gracias a esto que las ideas se despejaron en mi mente, ya que pude observar más obras, y datos sobre el autor que antes no había encontrado. También encontré información acerca de otro Juan de Sevilla, vinculado Toledo y perteneciente al gótico, sin mayores problemas. Consulte libros en la Facultad de Bellas Artes, en la de Geografía e Historia, en la Biblioteca General Universitaria, incluso en la Municipal, en la de Arquitectura, en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, en el Museo conventual de Santa Paula, etc... En ningún momento encontré documento, que no sólo atribuyera el cuadro a Juan de Sevilla, sino que afirmase que era suyo por lo tanto me encontré con un objetivo más de mostrar dentro de mis posibilidades que el cuadro había pasado por manos del pintor o que estaba en el círculo de éste.

Lo triste es que no me dejaran, y me fuera imposible, sacar un libro donde se hallaban unas láminas sobre dos cuadros del mismo tema de Rubens y Murillo a color, donde se hubieran podido apreciar mejor las comparaciones, pero me lo denegaron (incluso el realizar fotos) porque el libro era valioso, sin embargo se ha incluido unas láminas de ambos autores donde se representase a una Virgen de su obra.

No he encontrado tampoco un plano del convento de Santa Paula, por lo que se realizará un croquis aproximado para situar la obra en el lugar de ubicación. Uno de los problemas que he encontrado ha sido medir el cuadro, que por la altura que tiene y en la ubicación donde está es imposible; por lo tanto pedí información sobre él al convento de Santa Paula sin tener éxito en mi petición. No tienen en posesión ningún documento sobre el cuadro, es gracias a la ficha técnica que está en la base de datos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico que pude averiguar sus dimensiones.

En definitiva, el mayor problema encontrado ha sido conseguir información del autor al que se atribuía la obra, e incluso del círculo de pintores granadinos del s. XVII, para poder comparar; y sobretodo el que el cuadro no estuviese firmado ni acompañado por ningún documento que identifique a su creador.

2. ANÁLISIS DE LA AUTENTICIDAD DE LA OBRA:

2.1. TIPO DE OBRA.

La obra sobre la cual se está realizando este estudio es una pintura de caballete cuyas dimensiones son bastante grandes. El procedimiento que se utilizó para su ejecución fue óleo sobre lienzo, con lo cual se deduce que el soporte de la obra es la tela montada sobre el bastidor. Se aprecia una costura en el lienzo dispuesta en vertical y en la zona derecha del cuadro, debido a las dimensiones del cuadro (*fotografía 2*).



Fotografía 2

Las medidas de esta obra son de 2,27 m de alto por 1,82 m de ancho, y además está situado en una altura de 2 m aproximadamente.

La pintura es barroca, y más concretamente dentro de la escuela granadina del s. XVII, como ya se explica en el apartado de autoría. En dicha pintura el tema principal se centra en lo religioso, nos da una imagen bucólica y entrañablemente doméstica de la Sagrada Familia; escena que se situaría en un descanso realizado en la huida a Egipto **(1)**. Tema iconográfico muy tratado en el Barroco granadino.

No consta que la obra perteneciese a algún retablo, díptico o tríptico, etc..., tanto por las dimensiones, muy grandes para pertenecer a un retablo cuando su puesto sería secundario, no es un tema central para retablo, lo que convertiría a éste en unas dimensiones descomunales. Francisco J. Martínez Medina, en su obra **(2)**, nos explica que dicho tema se introduce en los ciclos de pintura de la Virgen, como escena aislada.

Por lo tanto, si perteneciera a una serie de cuadros serían dedicados a la vida de la Virgen (3). Pero por la documentación recopilada para realizar dicho estudio sobre el cuadro, se ha ahondado en las características de la escuela granadina barroca y del autor al que está atribuida la pintura, y en ningún momento los cuadros que trataban la temática en cuestión, pertenecieron a un retablo o ciclo de pinturas. La razón de realizar cuadros dentro de esta temática era su acogida popular en la época.

Como se puede comprobar la obra goza de una gran calidad artística, existe un tratamiento en ropajes y personajes muy minucioso, otro de los puntos que se tratará en el capítulo de autoría y estilística.

Notas al final de capítulo:

(1) dicho episodio sólo es mencionado por Mateo en el Nuevo Testamento (Mat 2, 13-15)

(2) MARTINEZ MEDINA, F.J.: Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico. Col. Monografía Arte y Arqueología, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1989.

(3) por las creencias marianas tan arraigadas en la Granada barroca, y en definitiva en España, se le da un segundo lugar a la persona de Jesucristo, ya que no se incluye este apartado en la vida de Jesucristo infante, sino en una escena de la vida de la Virgen, dando más importancia a ésta frente a su Hijo.

2.2. LOCALIZACIÓN.

El cuadro se encuentra dentro del Monasterio de Santa Paula, concretamente en la Sala del Coro Alto de su Museo conventual, al lado de la epístola. El Monasterio de Santa Paula se sitúa en el corazón del barrio de San Julián (*Lámina 1*), uno de los más antiguos de Sevilla según Sor Cristina de la Cruz de Arteaga (1); está cerca de San Marcos y de la Iglesia de Santa Isabel (*Lámina 2*).

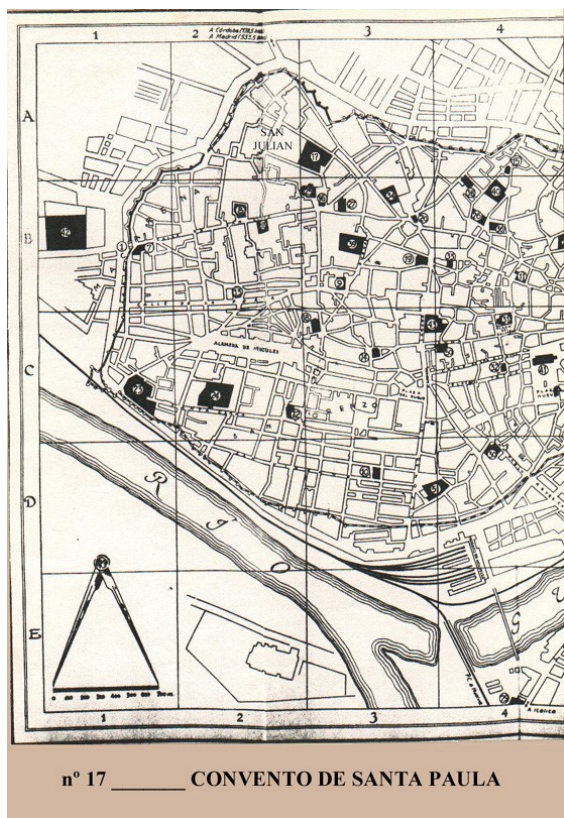


Lámina 1

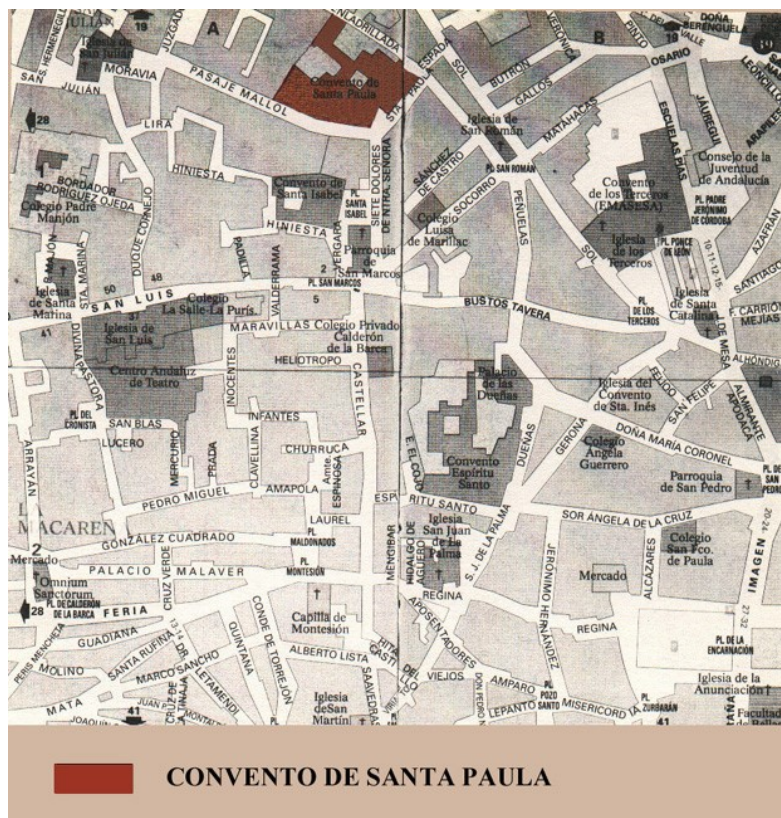


Lámina 2

La patrona del Monasterio, Santa Paula, fue una gran patricia romana, que en el s. IV, una vez viuda se encontró con San Jerónimo y lo siguió en sus caminos espirituales, abandonando por completo su posición social. Las características de la congregación religiosa del Convento de Santa Paula es que pertenece a la orden de la Jerónimas cuyo fundador San Jerónimo y Santa Paula la fundaron en el s. IV. Desaparecida por un tiempo, y posteriormente resurgió en el s. XIV en nuestra península.

Las fundadoras de este Monasterio en Sevilla en el año 1475, fueron por un lado Ana de Santillan, nacida en Sevilla en 1424, hija de Fernando de Santillan. A causa de enviudar el 25 de octubre de 1458, y perder a su única hija a la edad de 18 años, renuncia al mundo y se recluye en la vida religiosa, haciendo todo lo posible por fundar un monasterio de monjas de la Orden de San Jerónimo. El 27 de enero de 1473 Sixto concedió su aprobación a la fundación de Santa Paula de Sevilla (2). Ana de Santillan

fue nombrada priora de por vida, en agradecimiento a sus esfuerzos. Pero por otro lado, también se debe la fundación del monasterio en conjunto a Doña Isabel Enríquez marquesa de Montemayor, biznieta de D. Enrique III de Castilla y del rey D. Fernando de Portugal ; casada con D. Juan de Braganza, marqués de Montemayor. Éste por haber conspirado contra el Rey de Portugal, tuvo que huir a España al amparo de los Reyes Católicos, y con él su mujer. Al servicio de éstos murió en la guerra de Granada, y su mujer que estaba establecida en Sevilla, cerca del monasterio de Santa Paula, les tomó cariño a las monjas de dicho monasterio, llegando a comprar el terreno necesario para construir la iglesia de dicho convento.

Toda esta reseña histórica lo explica Sor Cristina de la Cruz de Arteaga en su libro (1 y 2). Este monasterio consta de 49 religiosas y fue declarado monumento histórico el 3 de junio de 1931, fue el primero que lo recibió de la ciudad de Sevilla (3).

Para la comprensión mejor del lugar mencionado, convento de Santa Paula, añadir los datos catastrales de la edificación, la superficie del solar es de 8.853 m², en los patios hay 3.684 m², y la superficie construida es de 9.846 m² ; la planta baja tiene 5.169 m², la primera planta 4.684 m² y la segunda 302 m². Se sabe que el monasterio sufrió unas importantes obras de restauración en mayo de 1950 por iniciativa de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos, y que se acabaron en Septiembre del año siguiente (4).

Como anteriormente se menciona la obra está situada en el museo de Santa Paula. En realidad podemos considerar que todo el monasterio constituye un museo por la gran cantidad de obras artísticas que posee, tanto en arquitectura, escultura, pintura, e incluso mobiliario. Pero tras haber recibido algunas obras de arte como herencia, pertenecientes a la colección de los duques del infantado, se decidió preparar un pequeño museo para que pudiera disfrutarlo el público sevillano y el turista. Al museo se accede por un único tramo de escalera que arranca prácticamente desde la entrada al convento. Lo primero que se haya es un vestíbulo, cuando se ha entrado en el museo, también recubierto de obras de arte por todos los rincones, a la derecha de éste se encuentra una sala repleta de cuadros y esculturas, a continuación por una pequeña escalera se acceda en primer lugar a otra sala, y continuando por la escalera a otra sala mucho más grande, es la Sala del Coro Alto, donde cuando el espectador entra por la puerta, avanza unos pasos, da media vuelta y podrá admirar justamente encima de dicha puerta un cuadro magnífico, de grandes dimensiones (*Lámina 3*), "Descanso en la huida a Egipto" que Sor Cristina de la Cruz de Arteaga dice que puede atribuirse al pintor granadino del s. XVII Juan de Sevilla (5), aunque sobre este apartado de la obra se hablará en el siguiente capítulo.

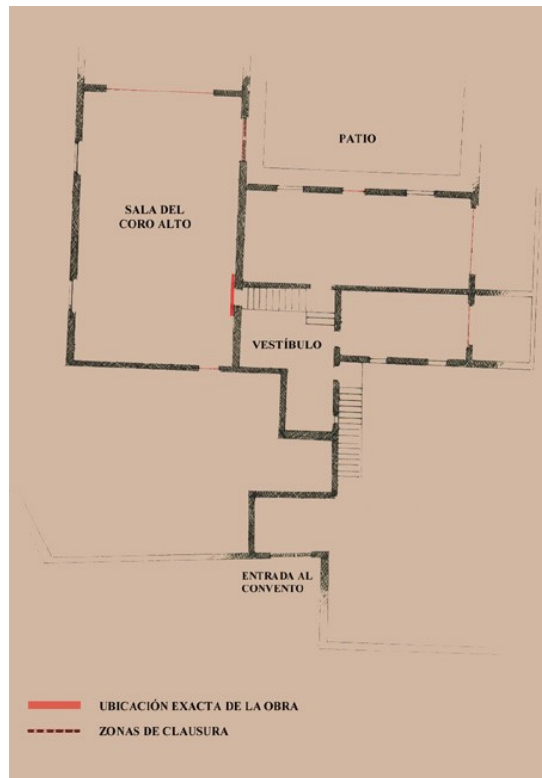


Lámina 3

No se han hallado documentos donde conste si esta obra pertenecía al conjunto o series de obras heredadas de la colección de los duques del Infantado, en cualquier caso actualmente pertenecen a la colección del convento de Santa Paula junto con el resto de las obras que se exponen al público y las que no, aunque en verdad se debe decir que la propiedad del cuadro es del Arzobispado de Sevilla, responsable del patrimonio artístico eclesiástico de la ciudad de Sevilla.

Notas al final de capítulo:

(1) CRUZ DE ARTEAGA, C. DE LA: El monasterio de Santa Paula. Ed. Guadalquivir, S.L., D.L. 1990, pág. 3

(2) ídem. pág. 4.

(3) PEREZ CANO, M^a T. \ MOSQUERA ADELL, E.: Arquitectura en los conventos de Sevilla. Ed. Dirección General de Bienes Culturales. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía, 1991.

(4) HERNANDEZ DIAZ, J.: "Obras de restauración de Santa Paula Sevilla" en Archivo Hispalense, 2º época, nº 51-52, Ed. Imprenta Provincial, 1952, pág 1-2.

(5) CRUZ DE ARTEAGA, C. DE LA: El monasterio de Santa Paula. Ed. Guadalquivir S.L., D.L. 1990, pág. 7.

2.3. AUTORÍA.

La obra en cuestión, "Descanso en la huida a Egipto" que se encuentra en el Museo conventual de Santa Paula de Sevilla, no presenta en la superficie pictórica ninguna firma que atribuya certeramente el cuadro a algún pintor en concreto; por lo tanto en un principio no se puede asegurar su pertenencia a ningún artista. Sin embargo, cualquier persona que visite dicho museo se quedará con la única idea de que el cuadro es atribuido a Juan de Sevilla; y todo debido a la explicación tan gustosa que las "monjitas" del convento, encargadas del museo, te dan sobre el cuadro. Lo que sí está claro es que esta información no ha sido un invento de ellas, ya que precisamente el convento facilita la obtención de un libro de Sor Cristina de la Cruz de Arteaga (1), donde se atribuye a dicho pintor la obra. También esta Hermana Sor Cristina de la Cruz, proporciona este dato en otra ocasión y distinto documento, sólo que en esta ocasión no menciona la palabra atribuido; las palabras textuales son: "Le darán calidad, sobre todo, la Sagrada Familia, de tamaño mayor que el natural, de Juan de Sevilla [...]" (2); también en las láminas que acompañan a esta información en ningún momento se atribuye el cuadro a Juan de Sevilla, sino que parece que afirma que es de este autor. Sin embargo, el cuadro recibe otro título, "Sagrada Familia" (Lámina 4), mientras en realidad se trata de un "Descanso en la huida a Egipto"; Sor Cristina de la Cruz realizó esta afirmación en 1979, mientras que en 1990 es cuando realizó el primer libro mencionado, tras algunas investigaciones sobre éste rectificó, ya que sin un documento escrito que atestigüe indudablemente la autoría, no es posible una afirmación rotunda.



Lám. XXVIII.—Juan de Sevilla. Sagrada Familia.



Lám. XXIX.—Juan de Sevilla.
Fragmento de la Sagrada Familia.

Seguidamente mencionar que dicha atribución a Juan de Sevilla por Sor Cristina de la Cruz de Arteaga, también es citada por Alfredo Morales (3) y por Enrique Valdivieso (4). Después de esta orientación realizada para el encabezamiento de un estudio sobre la verdadera autoría, decir que tanto uno como el otro no iban descaminados. Claramente y sin ningún tipo de dudas es posible situar el cuadro en el Barroco, periodo que comprende el s. XVII y principios del s. XVIII. Tanto estilo como iconografía son de la época, habiendo englobado este cuadro en dicho periodo artístico.

Se aprecia en el cuadro indiscutibles influencias flamencas, mayoritariamente rubenescas, característica que se dio en la España Barroca. Aunque esta influencia de la pintura flamenca se acusa más en la escuela granadina, que en el resto de las escuelas españolas (5); en esta ciudad se dio un estilo muy especial, donde esta influencia flamenca estaba patente en todos los trabajos, además de Rubens en la escuela granadina, en mayor medida, se tendía más hacia la influencia de Antonio van Dyck, que a su vez por suavizar las violencias y exuberancias rubenescas se semejaba más al carácter granadino.

Debido a que no exista un documento que verifique indiscutiblemente su autoría, y siguiendo la investigación realizada por otros historiadores, se ha realizado un pequeño paso por las influencias de estilo que presenta la obra para ir estrechando círculos. Se comprueba con ello que aparte de los flamencos, a los cuales sería imposible atribuir la obra por la diferencia tan inmensa de estilo, es posible endosar dicha obra en la escuela granadina barroca, ya que una multitud de características estilísticas pertenecientes a dicha escuela se ven reflejadas en esta obra. Son características que no se equiparan a ninguna otra escuela, con la única excepción de Murillo (6).

Estrechando el círculo en la escuela granadina, descartando la posibilidad de que perteneciera a Murillo o sus seguidores, por la diferencia sustancial que existe entre ambos estilos, aunque no radicalmente separados, como se puede comprobar si se conoce la obra de este gran pintor ; sólo habría que realizar un estudio sobre si es verdad que el pintor Juan de Sevilla realizó con sus propias manos este cuadro, comparando la obra de todos los pintores granadinos de dicha época el cuadro en cuestión (7).

Al descartar autores, y comprobar toda la documentación gráfica de la obra de Juan de Sevilla que fue posible, se despejaron las ideas, ya que como dice José Miluca: "[...] quien fuere el futuro biógrafo de Juan de Sevilla es seguro que una de las principales dificultades con que tropezará, será la de dar con las obras del pintor de propiedad particular, siempre difíciles de rastrear y muchas veces poco accesibles [...]" (8). Una gran dificultad a la hora de poder relacionar este cuadro con la vida de Juan de Sevilla es que este autor está muy poco estudiado, no existen monografías sobre éste mismo, a diferencia de las realizadas sobre Alonso Cano, Anastasio Bocanegra, etc...

Tanto en la realización de los niños, tan rubenescos, como en la iconografía de la Virgen (*Fotografía 1*), un rostro no tan idealizado como solían pintar Alonso Cano y Anastasio Bocanegra (ambos congéneres de Juan de Sevilla), rostro que podemos comparar con el de la "Asunción" de Juan de Sevilla (*Lámina 6*), del Museo de Bellas Artes de Granada (9), tanto la iconografía del San José, tan parecida al San Francisco pintado por Sevilla en su cuadro "Jesucristo dictando la regla a San Francisco" (*Lámina 7*) Museo de Bellas Artes de Granada, tan parecido también a los rostros varoniles realizados por Sevilla en la "Flagelación del Señor" (*Lámina 8*) de 1974, situado en la Catedral de Granada (*lámina 8*), y más parecido aún al San José del "Hogar de Nazaret"

en el Convento de las Tomasas (*Lámina 9a*); todo esto hace prever que el "Descanso en la huida a Egipto" de Santa Paula posiblemente pasó por las manos de Juan de Sevilla, o por el círculo de éste. No fue la única vez que utilizó dicho tema iconográfico, hay otros cuadros suyos como el del mismo título que está en el Museo de Budapest (*Lámina 10*). Aunque con este cuadro existe una gran diferencia, ya que según José Miluca dicho cuadro es una réplica autografiada por Sevilla, de un cuadro de Alonso Cano, perteneciente a los marqueses de Esquilache, firmado en 1654 (10), dicho esto es comprensible la diferencia de un cuadro al otro, mientras este último es una copia de otro cuadro, posiblemente el cuadro estudiado no. sin embargo a M.G.M el "descanso en la huida a Egipto" del Museo de Budapest, le recuerda a una obra del mismo tema de Ribera (11).

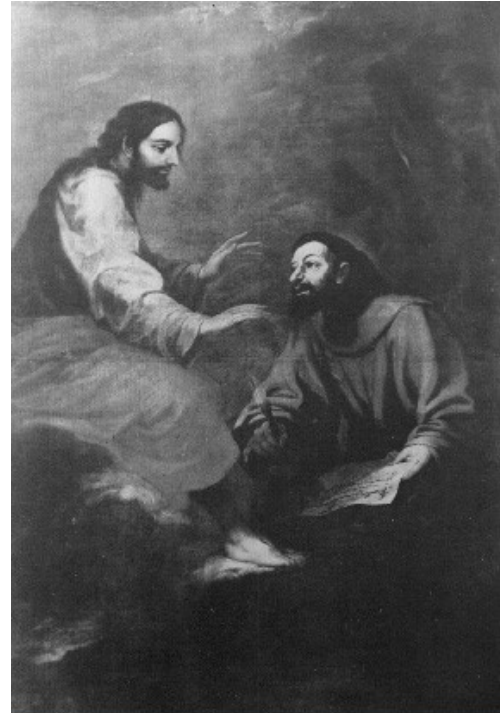


Fotografía 1



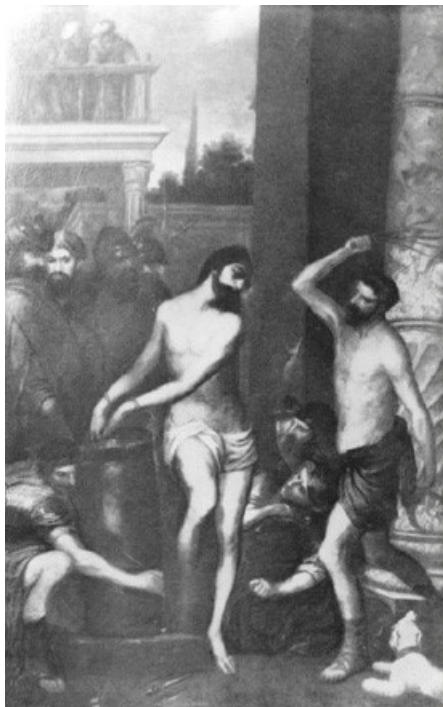
"ASUNCIÓN" , de Juan de Sevilla

Lámina 6



"JESUCRISTO DICTANDO LA REGLA A S. FRANCISCO" , de Juan de Sevilla

Lámina 7



"FLAGELACIÓN DEL SEÑOR",
de Juan de Sevilla

Lámina 8



"HOGAR DE NAZARET" , de Juan de Sevilla

Lámina 9a



Lámina 10

El nombre completo de este autor era Juan de Sevilla Romero y Escalante. Nace en Granada el 17 de marzo de 1643 **(12)**, hijo de Francisco de Sevilla, su primer maestro fue Alonso Argüello, posteriormente perfeccionó su arte en la escuela de Pedro de Moya (que fue discípulo de Rubens) y por último quien más le influenció fue Alonso Cano, con quien comienza a trabajar en 1660, que según Enrique Valdivieso es una fecha dada por Harold E. Wethey **(13)**. Palomino atribuye la gran influencia rubenesca que reflejaba este autor en sus cuadros a "unos borroncillos de Rubens de unas fábulas, donde había muchos desnudos, hechos con gran frescura de color [...]" que adquirió Juan de Sevilla en Granada **(14)**.

Según M.G.M. pasa un tiempo en Sevilla, dicho artista, donde conoce a Murillo **(15)**, puede ser debido a esto la influencia de Murillo que Mayer ve en los cuadros de Sevilla, según Orozco Díaz **(16)**. Esta influencia es notable en el cuadro, como se ha reseñado en el capítulo de originalidad.

Se casó con Doña Teresa de Rueda, y según Palomino "también hizo muchos cuadros para fuera de Granada" **(17)**, otra situación en su vida que podría relacionar al cuadro con Juan de Sevilla, ya que no era imposible que este pintor realizase un encargo para Sevilla, o como antes se mencionó, otra posibilidad es que lo realizara durante su estancia en Sevilla.

A la muerte de su maestro Alonso Cano el 5 de octubre de 1667, muchos autores no están de acuerdo con el rumbo que el autor tomó, Wethey afirma que alcanzó un nivel insospechado de calidad y originalidad, Lafuente que cayó en decadencia, otros como Valdivieso que sigue "un camino más independizado pero carente de genio para

mantener un estilo propio", que adopta el de otros pintores **(18)**. El caso es que en 1674 y 1675 trabaja para la Catedral junto con Bocanegra, su rival de siempre y también continuador del arte de Alonso Cano tras su muerte.

Notas al final de capítulo:

(1) CRUZ DE ARTEAGA, C. DE LA: El monasterio de Santa Paula. Ed. Guadalquivir S.L., D.L. 1990, pág. 7

(2) CRUZ DE ARTEAGA, C. DE LA: "El museo conventual de Santa Paula de Sevilla" en rev. Boletín de Bellas Artes, 2ª época, nº 7, ed. Patronato José María Quadrado del C.S.I.C., Sevilla, 1979, pág. 116

(3) MORALES, A.J. Y OTROS: Guía artística de Sevilla y su provincia. Ed. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1989.

(4) VALDILIESO, E./ MORALES, A.: Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura. Ed. Francisco Arenas Peñuela, [Sevilla], 1980.

(5) OROZCO DIAZ, E.: "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco" en rev. Goya revista de arte, nº 25, Madrid, 1958, pág. 147.

(6) El Maestro Murillo que conjuntamente a muchos pintores españoles acusó las influencias flamencas, sobretodo de Rubens y de Van Dyck. Además estos pintores influyeron en la pintura granadina del s. XVII a través del contacto que tuvo Alonso Cano, mayor exponente de la escuela granadina, con Murillo. Por lo menos es el único contacto que se conozca entre ambas escuelas, sin rechazar otros posibles.

(7) se ha realizado esta pequeña introducción estilística, sobre las influencias del cuadro, para explicar de algún modo como se llegó a la conclusión de que la atribución dada al cuadro era cierta, bajo mi punto de vista. Es una forma de ir reduciendo el amplio abanico de autores hasta llegar a uno, Juan de Sevilla, del cual se tiene poca documentación bibliográfica; por lo tanto conocer si este cuadro es un encargo de la orden jerónima de Santa Paula al propio autor en concreto, o que llegase a este monasterio sin petición alguna, por una casualidad de la vida, es cosa difícil.

(8) MILUCA, J.: "Una Virgen con Niño, de Juan de Sevilla" en rev. Archivo Español de Arte, nº 24, Madrid, 1951, pág. 329-330.

(9) en esta pintura también podemos apreciar la similitud de la elegancia y delicadeza empleada por el autor, la igualdad que existe entre los angelitos, la expresión de las manos de la Virgen, la realización de los ropajes, etc...

(10) MILUCA, J.: "Una Virgen con Niño, de Juan de Sevilla" en rev. Archivo Español de Arte, nº 24, Madrid, 1951, pág. 330.

(11) Maestros Barrocos Andaluces. Ed. Museo e Instituto "Camón Aznar", Zaragoza, 1988, pág. 181.

(12) VALDIVIESO, E.: "Cuadro atribuible a Juan de Sevilla" en rev. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, nº XXXIV-XXXV, Madrid, 1969, pág. 347.

(13) VALDIVIESO, E.: "Cuadro atribuible a Juan de Sevilla" en rev. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, nº XXXIV-XXXV, Madrid, 1959, pág. 347.

nota 2: WETHEY: Discípulos granadinos de Alonso Cano (Juan de Sevilla), Archivo Español de Arte, 1959, p.26.

(14) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: El Museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado. Ed. Aguilar S.A., 1947, tomo III, pág. 466-467.

(15) Maestros Barrocos Andaluces [exposición]. Ed. Museo e Instituto "Camón Aznar", Zaragoza, 1988, pág. 181.

(16) OROZCO DIAZ, E.: "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco" en rev. Goya revista de arte, nº 25, Madrid, 1958, pág. 148.

(17) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado. Ed. Aguilar S.A., 1947, tomo III, pág. 466-467.

(18) VALDIVIESO GONZALEZ, E.: "Cuadro atribuible a Juan de Sevilla" en rev. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, nº XXXIV-XXXV, Madrid, 1969, pág. 347.

(19) que en este caso, es de mi opinión, con el debido respeto, que el cuadro es muy próximo a Juan de Sevilla.

2.4. CRONOLOGÍA.

Una vez situado el cuadro en el Siglo de Oro Español, el Barroco en el Arte, gracias en parte a las reseñas bibliográficas del apartado anterior (1); y más concretamente en el s. XVII. No es posible concretar más, a no ser que el círculo quedase reducido entre las fechas de 1643 y 1695, periodo de la vida de Juan de Sevilla. El arte de Sevilla tiene su culminación en 1685, la "Adoración de la Sagrada Eucaristía" de la Iglesia de las Angustias de Granada ; sin embargo el cuadro a analizar, "Descanso en la huida a Egipto" del Convento de Santa Paula de Sevilla, debe ser posterior a la "Flagelación de Cristo" pintado en 1674 (2) (en el caso de que la obra se atribuyese a Sevilla) ; por lo tanto esto nos ayuda a disminuir el periodo cronológico en el que se situaría el cuadro.

Al no tener en la documentación bibliográfica ninguna fecha que se relacionase con el viaje realizado por Juan de Sevilla a la capital hispalense, no es posible una aproximación en la fecha de realización del mismo. En la información facilitada por el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, del cuadro del museo de Santa Paula, aparece una atribución cronológica situada en los años 1680 y 1699 (3), lo cual coincide con lo anteriormente planteado o lo que se plantea en el apartado de estilística (la atribución a Juan de Sevilla).

El Barroco comienza en los primeros años del reinado de Carlos I, pero suelen haber diferentes opiniones sobre la fecha final del Barroco, algunos dicen que en el año 1648, otros que en el 1665, e incluso hay otros que lo establecen en la primera mitad del s. XVIII. Lo que sí es cierto es que muy pocas veces se había dado en la historia de un pueblo una cantidad de genios tan grande, hombres de la talla del Greco, Ribera, Velázquez, Montañés, Góngora, Cervantes, Quevedo, Lope, etc..., por ello se conoce a este periodo como el Siglo de Oro Español.

A pesar de ello España sufría un drama, simultáneamente, la falta de hombres, la desertización de las ciudades y pueblos, España estaba despoblada; sólo Sevilla y Madrid eran centros verdaderamente populosos, de ahí que la mayoría de artistas españoles emigraran de sus ciudades natales hacia estas dos capitales. Granada estaba entre los centros de más población, por supuesto detrás de Sevilla y Madrid, se encontraba en el grupo que superaba los 50.000 habitantes, pero no llegaba a los 100.000, esto es un signo de su también importancia dentro de la España artística.

Mientras más gentes, más potenciado estaba el mercado de arte, ya que la Burguesía y demás clientes se concentraban en estas ciudades. El mundo rural estaba desierto y ahogado por un sin fin de impuestos.

La mentalidad que más arraigada estuvo en el español del Siglo de Oro era la importancia de la apariencia, aunque no se tuviese un caudal económico alto había que aparentar un estatus social elevado, de ahí la gran afluencia de demanda de arte para adornar y embellecer las casas, la ostentación (4); por el contrario las clases bajas carecían de este problema.

Las paredes de las viviendas humildes se rellenaban con estampas o malos cuadros de tema religioso que satisfacían la devoción de los habitantes de la casa. En España no existe una sociedad de tipo burgués que demande pintura de uso doméstico, como en la Holandesa. El pintor lucha por ser reconocido como artista, objetivo que ya habían logrado sus congéneres en Italia, en España se consideraba la pintura un oficio bajo y servil aún. También a diferencia de éstos, el pintor español no viaja mucho. Un importante puesto en su clientela era de la Iglesia : Parroquias, Catedrales, Conventos, etc... ; es por ello que el artista se ve limitado por su clientela eclesiástica, que es de muy reducido alcance intelectual y moral (5). En el ámbito conventual se encuentra la producción artística del s. XVII.

Es toda esta explosión devocional la que también influyó en el mercado de cuadros de este tipo como el estudiado. En el Siglo de Oro se vive una tensión emocional y espiritual muy intensa, la espiritualidad y el sentimiento religioso llegaron a una complejidad y riqueza extraordinaria. Esta devoción popular en imágenes concretas estaba debido a los hambrunas y sequías que se dieron en el s. XVII y a las tres grandes epidemias que azotaron la península: 1597-1602, 1647-1652 y 1676-1683 (6).

En 1648 termina la guerra de los Treinta Años, con la Paz de Westfalia, pero siguen las confrontaciones con Francia, que tras la Paz de los Pirineos en 1659, se reconoce la supremacía francesa frente a la derrota de España en Dunas.

En 1665 Muere Felipe IV y comienza el reinado de Carlos II ; pero el acontecimiento histórico verdaderamente relevante en el s. XVII es el Concilio de Trento, la

Contrarreforma, que en España cobró características singulares al sumarse a la acción de la Inquisición (7).

El Barroco es el arte de la Contrarreforma (8), es el arma que adoptó el Concilio de Trento para enfrentarse a la Reforma protestante. En esta "el arte debe ser para un protestante reflejo de los conocimientos que previamente tiene de la Biblia" (9).

Tomas Aquino agrupa en tres las razones que impulsa a la Iglesia a apoyarse en las imágenes:

1º la instrucción del pueblo sencillo al catecismo.

2º para contemplar la historia de la salvación con ejemplos.

3º el recuerdo del amor de Dios en todo momento.

Sin embargo los Protestantes no estaban de acuerdo con esta actitud en la Iglesia Romana, de ahí su lucha y posterior separación, dibujando el panorama europeo en dos partes: los protestantes y los católicos.

Frente a la ideología protestante que no creía en el lado humano de Cristo, ni en las imágenes de Dios, pues lo envilecían, se creó una reacción en el mundo católico, un mayor auge de imágenes, y la iconografía de Cristo católica del Barroco, remarcaba más los aspectos humanos de Jesús (10), se tratará más la importancia de éste, su vida en general, la Eucaristía, el culto a la Virgen por ser la Madre del Señor, etc...

Según Francisco J. Martínez, el Barroco "refuerza sus conceptos sobre las artes plásticas y utiliza el Manierismo como arte de controversia y el Barroco como arte de Contrarreforma" (11).

La catequización de los fieles con las imágenes era una de los puntos que seguían en el Concilio de Trento; no se creó una nueva iconografía religiosa, sino que se mantuvo un control más severo con la que había. El arte debía estar al servicio de la Iglesia, y no al revés.

Lo que sí cambió fue la inclinación a unos determinados temas iconográficos, como las imágenes bíblicas. Granada en el S. XVII es totalmente contrarreformista, en esto ayuda la participación directa del Arzobispo de Granada, D. Pedro Guerrero, en el Concilio de Trento (12); es por esta razón , entre otras, que en Granada se diera un peculiar arte, aun desconocido por muchos.

Notas al final de capítulo:

(1)

- CRUZ DE ARTEAGA, C. DE LA: Monasterio de Santa Paula. Ed. Guadalquivir S.L., D.L. 1990, pág. 7.

- CRUZ DE ARTEAGA, C. DE LA: "El museo conventual de Santa Paula de Sevilla" en rev. Boletín de Bellas Artes, 2ª época nº 7, Ed. Patronato José María Quadrado de C.S.I.C., Sevilla, 1979, pág. 116.
- MORALES, A.J.: Guía artística de Sevilla y su provincia. Ed. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1989.
- VALDIVIESO, E./MORALES, A.: Sevilla oculta. Monasterios y conventos de clausura. Ed. Francisco Arenas Peñuela, [Sevilla], 1980.

(2) esta afirmación la realizo por haber podido comparar ambos cuadros, y documentalente encontrar la fecha en la que se pintó el segundo, al hacer la comparación de estilo, se comprueba una evolución de estilo en la obra de Juan de Sevilla, que sitúa a la 1ª obra en su juventud artística y la segunda seguramente posterior.

(3) datos que coinciden con las conclusiones a las que yo he llegado, situando al cuadro en la etapa más madura del autor, aproximadamente.

(4) CALVO, J.: Así vivían en el Siglo de Oro. Col. Biblioteca Básica, serie Historia, Ed. Grupo Anaya S.A., Madrid, 1989, pág. 12.

(5) PEREZ SANCHEZ, A.: Pintura Barroco en España (1600-1750). Ed. Cátedra, Madrid, 1992.

(6) CALVO, J.: Así vivían en el Siglo de Oro. Col. Biblioteca Básica, serie Historia, Ed. Grupo Anaya S.A., Madrid, 1989, pág.88.

(7) ídem. pág. 84.

(8) MARTINEZ MEDINA, F.J.: Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico. Col. Monografía de Arte y Arqueología, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1989, pág. 249.

nota 1: Véase la edición de Espasa-Calpe: W. WEISBACH: "El Barroco arte de la Contrarreforma", Madrid, 1942.

(9) MARTINEZ MEDINA, F.J.: Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico. Col. Monografía de Arte y Arqueología, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1989, pág. 250.

(10) ídem. pág. 256.

(11) ídem. pág. 257.

(12) ídem. pág. 263.

2.5. ESTILÍSTICA.

La obra pertenece al Barroco, afirmación que iremos reforzando a medida que se describan todos los elementos estilísticos que la componen. Dentro de la globalidad del Barroco, como anteriormente se ha mencionado en el capítulo de cronología se situaría en un barroco andaluz, más concretamente en la Granada del s. XVII. La pintura que se está analizando denota un dominio del dibujo alto, se puede apreciar como la línea hace acto de presencia, y como ésta en ocasiones llega a perderse, aunque mayoritariamente se ve una línea expresiva y suave, es una línea dada por el color y los volúmenes pictóricos; como ejemplo se puede observar un fragmento del cuadro (*Fotografía 7*), donde existe una línea rojiza que dibuja todas las piernas del angelito de la izquierda.



Fotografía 7

Por el contrario, y en esta misma fotografía, se ve como en el fondo esa línea se pierde, son pinceladas de color las que dan las formas, fundiéndose unas con otras (*Fotografía 9*).



Fotografía 9

En definitiva la línea se crea con los colores, la separación entre éstos, pero de una forma suave **(1)**. El contorno al igual que la línea, aunque suave, delimita las formas, unas formas curvas en su totalidad, un ritmo y movimiento bien apreciables (*Fotografía 3*).



Fotografía 3

No hay ningún corte brusco ni violento, ninguna línea quebrada, todo son curvas suaves que dan forma a las figuras. Es del todo visible como incluso los cuerpos claros y delicados de los niños juega con la curva, creando una voluminosidad y voluptuosidad muy semejante al lenguaje que Rubens utiliza en sus desnudos humanos. Ese canon influyó notablemente en la escuela granadina, aunque esta se inclinase más por el otro maestro flamenco Van Dyck (2), cuya transformación del arte de Rubens se identifica más con el arte granadino, huida de la exageración excesiva de violencia y grandilocuencia (*Lámina 25*).



"HUIDA A EGIPTO", de Van Dyck

Lámina 25

Las figuras tienen mucho que ver con la influencia flamenca, que como anteriormente se ha dicho se ve reflejada en toda la pintura granadina barroca (*Lámina 23b*).

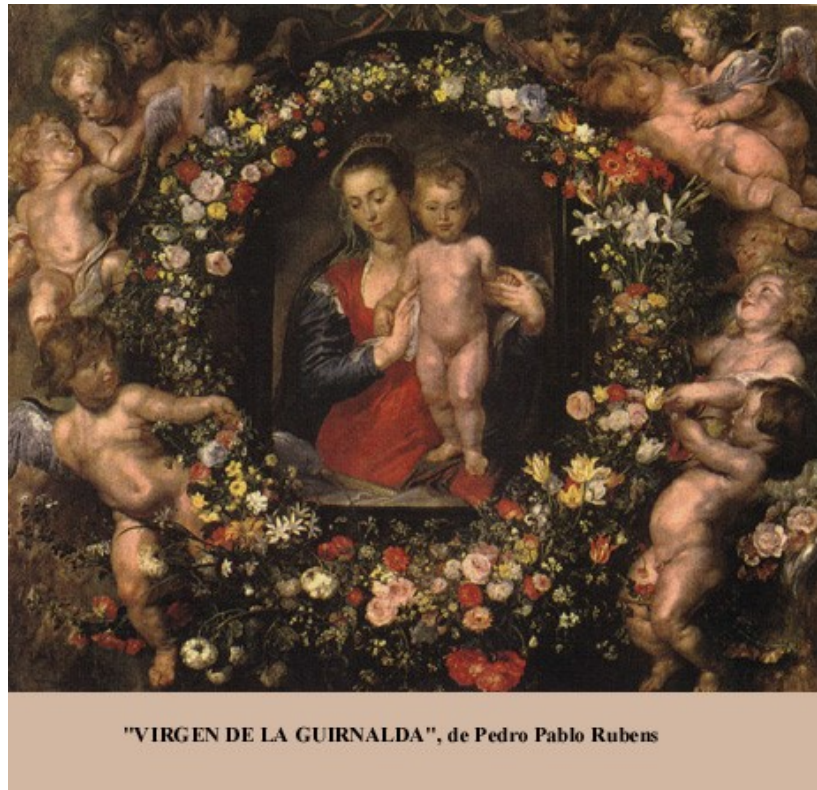


Lámina 23b

La figura de María tiene mucho que ver con las Vírgenes de Murillo, donde a diferencia del arte flamenco se observa la belleza morena de una mujer andaluza, este lenguaje de la figura de la Virgen también fue utilizado por Alonso Cano y todos sus discípulos.

Las figuras humanas mantienen la gran importancia que adquirieron en el Renacimiento, pero con las limitaciones impuestas por la Contrarreforma, como la prohibición del desnudo en la mayoría de los cuadros.

Todas las figuras que componen el cuadro mantienen un movimiento, cada una de ellas adopta una postura distinta dando cierto movimiento a la escena. Existen en la composición tres grupos diferentes de figuras: la escena de la Virgen Madre con el Niño, San José por otro lado y los dos angelitos situados en la parte superior del cuadro (*Fotografía 2*).

Sobre todo existe una gran expresión en el rostro de San José (*Fotografía 4*), dentro de la idealización en la figura humana de la escuela granadina, este cuadro en concreto parece englobar un realismo, no es tan idealizado el canon de belleza. Aunque esto no quita que en toda la obra del autor, en este caso se podría decir Juan de Sevilla, no utilice un mismo lenguaje y estilo en la realización de la figura, posteriormente se estudiará.



Fotografía 4

La Virgen se caracterizará por la elegancia y la esbeltez, tiene un cuello largo, ojos grandes, boca pequeña, muy propia de la Vírgenes que circulaban en la época ; el Niño Jesús y los angelitos están dentro también de una gran afluencia en el arte de angelitos "rechonchillos" y de niños con las carnes prietas y bien alimentados. Como en el capítulo de iconografía se hablará, San José de influencia rubenesca, representa enteramente a un hombre de la época, tanto por la vestimenta, como por el lenguaje que se ha utilizado para su realización; hombre opulento y fuerte, donde las curvas y contracurvas crean su forma.

No existe ninguna jerarquía en la escala, el tema se trata de una forma muy hogareña y entrañable, cercana a la vida familiar de la época, no existe esa jerarquía religiosa de etapas anteriores. Lo único a resaltar es las dimensiones tan grandes del cuadro, que hacen que el artista pintara unas figuras más grandes de lo natural, por ello adquiere un gran tamaño en conjunto.

La composición, muy utilizada en el Barroco, se basa en la diagonal, una diagonal que recorre todo el árbol derecho desde la parte superior del cuadro, con la figura de San José apoyada en él, y se une con el manto de la Virgen (*Fotografía 4*), incluso de unión entre estas dos figuras, en un primer momento separadas, encontramos una tela marrón sobre la que está apoyada San José, y que recubre parte del árbol dibujando una línea hacia la Virgen, que con el movimiento diagonal del Niño en la misma dirección y la postura de su brazo derecho sujetando un paño, sigue dibujando la diagonal antes mencionada hacia una silla de montar que se encuentra en el extremo izquierdo inferior del cuadro (*Fotografía 3*).

La composición la equilibran a ambos lados de la diagonal por un lado, un grupo de angelitos en la parte superior izquierda, y por el otro lado un trozo de árbol (3), en la zona inferior derecha. El movimiento de los dos angelitos entrelazados forma una diagonal (*Fotografía 7*) que potencia aun más la dirección del cuadro (*Fotografía 2*).

Como antes se mencionó, también el blanco cuerpecito del Niño Jesús en esa postura, recostado sobre las piernas de su Madre, crea un refuerzo en la diagonal, que no se hubiera dado si el artista hubiese colocado al Niño en otro lugar o postura. Los elementos compositivos del cuadro están relacionados entre sí, las figuras se superponen a otros elementos, o a la viceversa, creando una perspectiva óptica, colocando los términos más próximos al espectador superpuestos a los lejanos, además crea una atmósfera donde el fondo se desdibuja y se caracteriza por las tonalidades frías, lo que llamaríamos perspectiva aérea (4). Por lo que entre el color y el dibujo crea un espacio ficticio, se da mucha importancia a la composición del fondo y reintegración de éste con las figuras de primer término, cosa que en el Renacimiento no ocurría (5).

En todo momento y como hemos mencionado ya, existe un movimiento continuo en toda la obra, tanto por los pliegues del ropaje, como por las posturas de las figuras como por los ritmos creados por las curvas y contracurvas. Se debe destacar que dentro de ser un movimiento con todo lo que conlleva, no es agresivo ni violento, como se puede comprobar en otros pintores del Barroco, sino dentro de una suavidad y un cierto equilibrio, una delicadeza que caracteriza a dicho autor en otras obras. Las figuras no están estáticas en absoluto, hasta el paisaje de la obra denota movimiento.

La luz aunque irreal juega un papel muy importante en la obra, es la luz la que modela las figuras y objetos. Al ser blanca la piel del Niño y acompañar a esto, un paño blanco, es la zona del cuadro que más luminosidad crea (*Fotografía 1*), el punto de atención.

La luz proviene de la izquierda, pero como la ha dispuesto el autor crearía una serie de claroscuros que en la obra no se aprecian (*Fotografía 2*). No están dentro del tenebrismo, pero sin embargo si concentra la luz; aunque después crea una series de luces irreales que nos aclaran la escena, le dan luminosidad, colorismo, y para que los volúmenes no queden tan recortados (6). Gracias a la luz también se puede ver las calidades de los elementos, cómo se diferencia la textura utilizada en el ropaje, de la utilizada en el árbol, o la utilizada en los cabellos, hay gran riqueza en la obra. Hasta el color es rico dentro de unas tonalidades cálidas, por lo menos en el 60% aproximadamente de la obra, existen entre toda la gama utilizada unos colores vivos, concentrados en la representación de la Virgen mientras que en San José predominan los oscuros. Después de toda esta descripción podemos comprobar que muchas de las características del cuadro se acoplan perfectamente al estilo de Juan de Sevilla. Seguramente la obra pertenezca a una etapa tardía del autor, ya que comparado este cuadro con otros de la juventud del artista, "Flagelación del Señor" (*Lámina 8*) y "Cena de Emaús" (*Lámina 21*), se puede ver como existe una gran diferencia, una mayor madurez artística en el cuadro en cuestión (*Fotografía 1*).

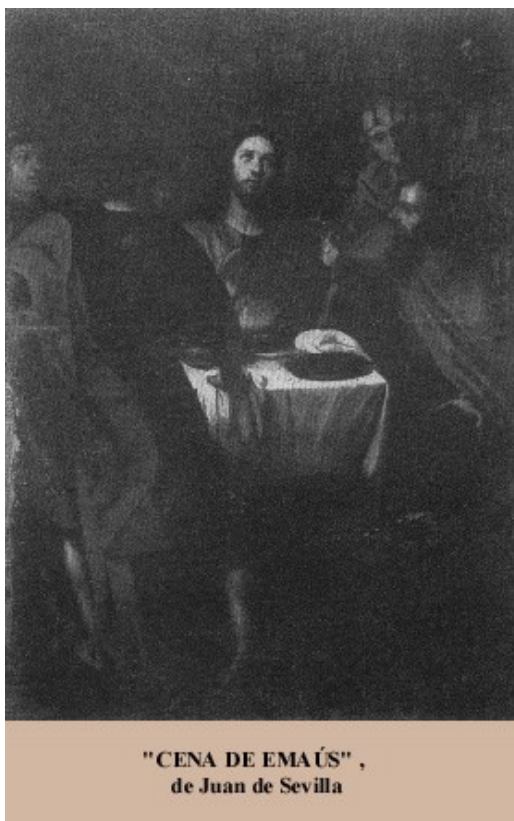


Lámina 21

Por lo contrario, esta diferencia no se aprecia cuando lo comparamos con otros cuadros del pintor, como: la "Asunción" (*Lámina 6*), "Virgen con el Niño" (*Lámina 13*), "Descanso en la huida a Egipto" (*Lámina 10*) (7), "Hogar de Nazaret" (*Lámina 9b*), y la "Sagrada Familia" (*Lámina 17a*) del Museo de la Pasión, Valladolid (*Lámina 17b*), que según Enrique Valdivieso es atribuible a Juan de Sevilla (8). Por lo tanto es posible que el cuadro pertenezca a una etapa ya madura del autor.



"LA VIRGEN CON EL NIÑO", de Juan de Sevilla

Lámina 13



"HOGAR DE NAZARET" , de Juan de Sevilla

Lámina 9b



Lámina 17a



Detalle, Lámina 17b

El autor solía autorretratarse en algunos cuadros suyos como la "Cena de Emaús" del Hospital del Refugio (*Lámina 20*) y del Convento de San Antón (*Lámina 21*), Granada, también entre su autorretrato (*Lámina 18*) y el San José del cuadro analizado (*Fotografía 4*) existe una gran semejanza (9).



**"CENA DE EMAÚS" ,
de Juan de Sevilla**

Lámina 20



**"AUTORRETRATO" ,
de Juan de Sevilla**

Lámina 18

La misma delicadeza, la misma elegancia, con la que está pintada la bella escena de la Virgen con el Niño en el cuadro (*Fotografía 5*), es idéntica a la utilizada por Sevilla en la "Virgen con Niño" (*Lámina 13*), la mano derecha de ambas Vírgenes demuestran una gran relación, al igual que el rostro; además como se puede observar en ambos Niños se ha utilizado unas formas redondeadas, en definitivas rubenescas.



Fotografía 5

Con la que si existe una gran similitud, es con la "Asunción" Museo de Bellas Artes de Granada (*Lámina 6*), tanto el rostro, como el movimiento de manos, incluso el color de pelo, muy distante a las Vírgenes morenas pintadas por otros autores coetáneos, como Bocanegra, Alonso Cano, etc... Podemos comprobar al comparar estos dos cuadros con la "Inmaculada" de Bocanegra (*Lámina 42*) y la "Virgen del lucero" (*Lámina 29*) de Alonso Cano (**10**); que solamente la Virgen de Juan de Sevilla tiene la cara más alargada y puntiaguda, como la del cuadro, incluso la forma del peinado en los laterales de la cabeza se dispone de la misma forma, las manos son más grandes que las que utiliza Bocanegra, y a la vez más finas y delgadas, también a las que su maestro pinta. Incluso la importancia tan grande que Juan de Sevilla le da al cuello exagerándolo, se aprecia en el cuadro.

También podemos ver similitudes entre el San José del cuadro (*Fotografía 4*) y las figuras varoniles que Juan de Sevilla utiliza en sus obras, como en "Jesucristo dictando la Regla a San Francisco" (*Lámina 7*), inclusive a los de su época más joven como la "Flagelación del Señor" (*Lámina 8*), o al del "Hogar de Nazaret" Convento de la Tomasas (*Lámina 9a*).



Lámina 42



Lámina 29

Los angelitos al igual que en las imágenes siguientes: A – B – C - D, son rubenescas, tienen un prominente abdomen mientras que las piernas son chicas en proporción al resto, hasta llegar a unos pies muy pequeños, la mayoría de los niños son rubios (11) y el lenguaje utilizado en todos ellos y el cuadro del Convento de Santa Paula es el mismo.



Imagen A, Lámina 6

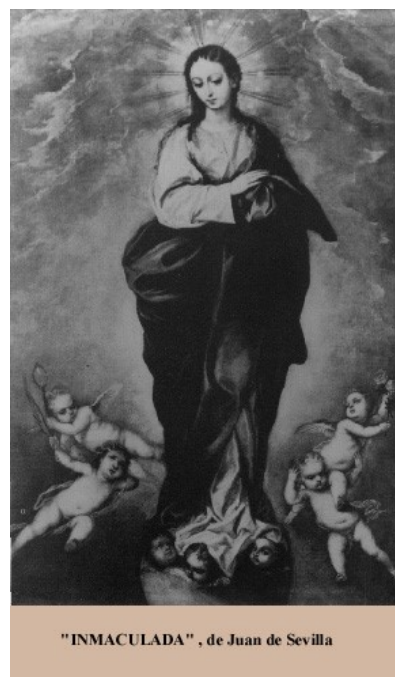


Imagen B, Lámina 11



"MÁRTIRES AGUSTINOS",
de Juan de Sevilla

Imagen C, Lámina 12



"SAGRADA FAMILIA",
atribuible a Juan de Sevilla

DETALLE

Imagen D, Lámina 17a

Después de este hincapié en el lenguaje estilístico que encontramos en el cuadro, decir como conclusión que la idea anteriormente citada, en el capítulo de autoría, de a quién pertenece el cuadro, es casi palpable con la comparación de la obra de Juan de Sevilla (12) a este cuadro, del Convento de Santa Paula de Sevilla.

Juan de Sevilla se caracterizaba por unas grandes dotes para la composición, llegando a componer con varios planos y figuras (13), gran elegancia y esbeltez en las figuras, por el realismo que le diferencia un poco de la idealización de la escuela granadina, magnífico dibujo y brillante colorido, luminosidad y suavidad de tonos, etc... características que suele compartir con el resto de los pintores de la escuela granadina, aunque a un mayor nivel de calidad.

Notas al final de capítulo:

(1) es evidente la línea que envuelve al cuadro ya que se aprecia un dibujo cuidado y exquisito, de otra manera las formas se perderían y fundirían entre ellas; lo cual no es posiblemente lo que ocurra en este cuadro.

(2) OROZCO DIAZ, E.: "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco" en rev. Goya revista de Arte, nº 25, Madrid, 1958, pág. 145-150.

(3) aunque ni en las fotos ni en el cuadro presente se podía distinguir bien con claridad cual es dicho elemento.

(4) también muy utilizado por Rubens, e incluso Murillo, al cual los maestros flamencos influyeron sobremanera.

(5) en el Renacimiento lo más importante era la figura humana, mientras el fondo sólo era un apoyo para el cuadro.

(6) todo lo explicado con respecto a estas ideas, son un estudio realizado por mí, lo que significa que es posible que difiriera de los objetivos del artista, o no.

(7) que según José Miluca no es original de Sevilla sino una copia de su maestro: MILUCA, J.: "Una Virgen con Niño, de Juan de Sevilla" en rev. Archivo Español de Arte, nº 24, Madrid, 1951, pág. 330.

(8) VALDIVIESO GONZALEZ, E.: "Cuadro atribuible a Juan de Sevilla" en rev. Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología, nº XXXIV-XXXV, Madrid, 1969, pág. 347-350.

(9) normalmente se dice que un pintor suele retratarse en cada uno de sus personajes, es como se utilizase en muchas ocasiones como modelo.

(10) la comparación se realiza con estos autores ya que están dentro de las mismas circunstancias que Juan de Sevilla y la obra, y son de la escuela granadina los pocos que podemos destacar por calidad, dentro de las mismas características.

(11) de influencia flamenca.

(12) existe una gran dificultad en encontrar cuadros publicados de este autor, por el desconocimiento en el que está inmerso, y la mayoría pertenecen a colecciones particulares.

(13) OROZCO DIAZ, E.: Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada: Palacio de Carlos V. Col. Guías de los Museos de España XXVI, Madrid, 1966, pág. 59-61.

2.6. ICONOGRAFÍA.

Para el análisis de la iconografía hay que estudiar el cuadro en sus tres niveles:

El Nivel pre-iconográfico: en este nivel que consiste únicamente en la descripción del cuadro, incluiríamos como se puede observar (*Fotografía 2*) una escena, incluida en un marco paisajista, donde hallamos a una mujer con su hijo sentados en la zona inferior izquierda del cuadro, mientras el niño es amamantado por la madre, la cual a su vez esta cogiendo un trapo blanco.

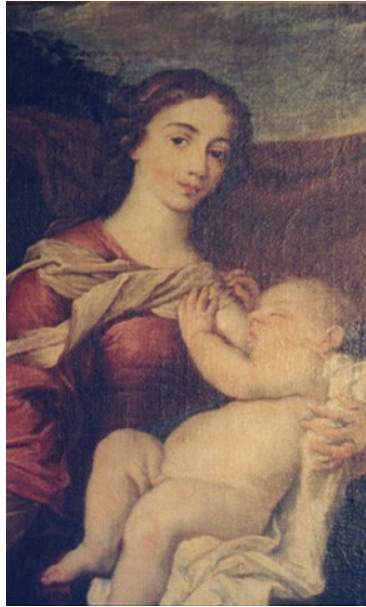
Este trapo esta situado justamente detrás de una silla de montar que encontramos en primer término (*Fotografía 8*).



Fotografía 8

La mujer viste una túnica roja y un manto azul que ha colocado en su falda, y sobre el cual hay un paño blanco donde está acostado el bebé. También esta figura lleva una pañoleta sobre los hombros y entrecruzada al busto. Parece ser que bajo la túnica roja lleva otro tipo de indumentaria, de color pardo, parte del cual se ve en el brazo derecho, ya que tiene la túnica remangada y deja ver la manga del vestido de debajo (*Fotografía 5*).

La piel es muy clara, y sonrosada en las mejillas, y lleva el pelo recogido. El niño parece que se está quedando dormido amamantándose del pecho de su madre, está apoyado sobre el brazo izquierdo de la madre y las piernas de esta, y pone sus manos sobre el torso de la madre (*Fotografía 6*).



Fotografía 6

En el lado izquierdo del cuadro encontramos una figura erguida de un hombre (*Fotografía 4*), apoya su brazo izquierdo en un árbol, y la mano derecha e izquierda están unidas, entrelazando los dedos. Este se apoya sobre una pierna, y la otra está dispuesta sobre el árbol, dibujando una curva en todo el cuerpo de la figura. Es un hombre barbado y con pelo largo, viste de oscuro, con una túnica corta remangada en una zona de la cintura, posiblemente dejando ver unos pantalones cortos a media pierna; parece calzar unas sandalias que constan de una suela unida al pie y a la pierna por medio de unas cuerdas (*Fotografía 9*).

Entre esta figura y el árbol hay una tela o manta de color marrón, que cuelga por el árbol derecho hasta unirse a otro árbol en lado izquierdo. En la zona inferior derecha se observa un trozo de árbol, posiblemente roto o talado (*Fotografía 9*); y por último en la zona superior dos figuras infantiles aladas, que portan unas flores en cada mano (*Fotografía 7*), ambos tiene el pelo castaño claro, y la piel muy blanca; uno de ellos está con la cabeza en dirección hacia el suelo, mientras que el otro está en sentido contrario. En la zona inferior derecha hay un hueco entre el árbol que deja ver un paisaje (*Fotografía 9*).

El Nivel iconográfico: La mujer antes mencionada en el apartado anterior es la Virgen María. La escena representa una versión barroca de un apartado de la Biblia, Nuevo Testamento (S. Mateo 2, 13-15). Este tema iconográfico fue muy tratado en el barroco granadino como después se puntualizará.

La Virgen María desde las primeras manifestaciones artísticas que se realizó de la misma, ha mantenido una misma indumentaria, que ha variado poco en las distintas épocas.

Esta vestimenta parece datar de la época romana, en cuyos centros civilizados las mujeres llevaban este tipo de indumentaria. Consta de una túnica normalmente ceñida a la cintura a la cintura, un manto y velo, Que en época romana estaba permitido no llevarlo únicamente a las vírgenes, es por ello que en muchas ocasiones la Virgen aún siendo madre no llevase el velo cubriéndole la cabeza.

Esta indumentaria acabó por adquirir un carácter sagrado, todas las representaciones marianas debían ser vestidas de esta forma. Solamente en época bizantina y durante el Renacimiento esta indumentaria sufrió algún cambio. En el Imperio Bizantino se le otorga a la Virgen todas las características y atributos de una Reinas, joyas, lujo, piedras preciosas, etc, incluso la corona de reina, aunque esto no quita que en la época también se diera la otra corriente más austera. En el Renacimiento la Virgen adoptó la vestimenta de las grandes damas de la época, los corpiños muy ajustados, bastante escote, la túnica y el manto adornados con complicados dibujos, etc, en resumen representa a la Virgen llena de fastuosidad.

En el Barroco se vuelve a la indumentaria clásica sagrada, como podemos comprobar en el cuadro (*Fotografía 3*), en él la Virgen lleva la túnica **(1)**, el manto y una sobretúnica (*Fotografía 5*). Esta Virgen en cuestión, también porta un velo, pero no sobre la cabeza sino cubriendo parte de los hombros y el busto, más bien tendríamos que identificar esta prenda con la pañoleta **(2)**. El tocado ha variado según la época, por eso vemos como el cuadro del Convento de Santa Paula, la Virgen tiene el pelo recogido con trenzas, de igual forma que lo llevan las hilanderas de Velázquez, peinado (*Fotografía 6*) que llevan las mujeres de la época **(3)**.

Iconográficamente la Virgen madre con el niño se ha representado, la mayor parte de veces, a excepción de la escultura. Y además con el Niño sobre su brazo izquierdo, una interpretación que se realizó del Salmo 40 " Asistió la Reina a tu derecha, con vestidura dorada rodeada de variedad ", aceptando esta el niño debe estar colocado en el brazo izquierdo, para dejar libre el derecho **(4)**. Este manera de representar a la Virgen, se la da el nombre de Virgen de leche, y en la cual esta en aptitud muy cotidiana, reflejando la parte más Humana de Jesucristo. La madre da el pecho a su hijo, el cual se queda dormido tras el festín mientras se esta mamando leche de la madre. Toda esta actitud de la Virgen diviniza el acto.

Este tema se ha representado abundantemente a lo largo de la historia del arte, pero este apartado está dentro de una escena. Porque acompañando a la Virgen encontramos a San José observando a su esposa e hijo con ternura.

San José a lo largo de la historia del arte siempre se ha representado con más edad que la Virgen, en la cual se vio la imagen de la Virgen Niña. También las representaciones de San José se caracterizan por ser las de un hombre barbado. En el barroco los hombres llevaban el pelo largo, puede ser la razón de que en este cuadro se represente a San José de esta forma, o no. La verdad es que no ha existido una iconografía tan estable como en la Virgen, en la figura de San José. Durante toda la historia del arte la figura de éste

ha ido cambiando según la época, se ha representado más viejo, con el pelo corto, con otra indumentaria, etc.

Referente a la vestimenta de San José, reseñar que son las propias de la época entre los campesinos, o clases humildes, Estas indumentarias constaban de unos calzones largos, cortados en la rodilla y una túnica o camisa de lienzo, capa de bayeta, etc.. (5). La figura de San José no se ha tratado normalmente aislada, siempre ha estado vinculada a otro personaje o escena, como por ejemplo la " Huida de Egipto ", " Adoración de los Pastores", " Misterio ", "La Sagrada Familia ", etc...

Por eso la actitud que en esta escena adopta San José conlleva su significado que posteriormente analizaremos. Este formaba parte de la escena. El mayor atributo que sitúa la escena en el acontecimiento de la " Huida a Egipto " es la silla de montar que encontramos en la parte inferior izquierda, de no ser por ella no estaría claro el mensaje iconográfico. Sin necesidad de que apareciera el animal con el cual San José lleva a su mujer e hijo a Egipto, la silla de montar es un símbolo de este, ya que es estrecha la relación que existe entre esta y su portador. Es un detalle que ayuda a situar mejor la escena que está reflejada en la obra.

Una escena que de no ser por los dos angelitos de la parte superior izquierda, arrojaría dudas sobre la divinidad de la familia. Al situarse este cuadro en época Barroca Española, y más aún Granadina, tan fuertemente ligada con la contrarreforma nos situamos dentro de la iconografía cristiana que representa a los mensajeros de Dios, los Ángeles con figuras humanas aladas. Un símbolo de fe cristiana y divinidad que completa el asunto del cuadro.

La mentalidad cristiana, al igual que en culturas anteriores las alas simbolizaban la misión divina (6), la divinidad, un vínculo que une la tierra o lo mundano con el cielo o lo divino. La representación cristiana del ángel está basada en el mundo clásico.

Desde el principio de la civilización se han representado a numerosas divinidades o semidioses con alas, ha estado muy ligado a lo divino. En la mitología Asiria-Babilónica existían unos genios alados (7), al igual que en el arte Subareico la mayoría de los dioses se representaban con alas. Es un legado que se ha ido transmitiendo generación tras generación, cultura tras cultura, en el arte de la humanidad.

En el arte clásico se representaban como un hombre alado a Tánato (que era la muerte) e Hypnos (el sueño) eran divinidades abstractas (8), ambos muy relacionados con los seres humanos y el dominio sobre estos.

También se solía representar a Medusa con alas, y a Hermes (hijo de Zeus y de Maya) que por su oficio de fiel mensajero de su padre se le representaba con unas pequeñas alas en la cabeza o en las sandalias. Este estaba muy ligado también al sueño de los mortales, y unido a Hades, acompañando a los muertos, con lo que fue llamado " guía de almas " (9). Hermes el dios de los caminos. Su aspecto de carácter pastoral, portador del carnero, posteriormente en la religión cristiana se aplicó al buen pastor. Por lo tanto

parece que algunos de los atributos y cualidades de este dios griego pasaron a formar parte de la iconografía angelical **(10)**.

Eros, es el mayor punto de referencia de la Iglesia Cristiana para crear a los ángeles de igual manera. Eros tenía el primer puesto en el cortejo de Afrodita, joven y travieso, al cual los romanos convirtieron en Cupido. La iconografía más frecuente de Cupido es la de un niño alado, con flechas y carcaj, alguna vez con los ojos vendados, o simplemente sin ningún atributo **(11)**. Este dios clásico se convirtió en ángel de la religión cristiana un enviado de Dios, símbolo del amor divino, frente al amor pagano que representaba Cupido. El ángel tiene carácter andrógino y una poderosa carga espiritual **(12)**.

Estos angelitos que vuelan sobre las cabezas de la Virgen y de San José, portan unas rosas en las manos en ambas. Según Ferguson la rosa simboliza la victoria, el orgullo y el amor triunfante (entre los antiguos romanos) y para los cristianos era usada por los ángeles santos y almas humanas entradas en la gloria, simbolizaban la alegría en el cielo **(13)**.

En definitiva el conjunto, y la relación de todas las figuras representan un asunto iconográfico, "Descanso en la huida a Egipto", respiro que realiza la Sagrada Familia el viaje a la sombra de un árbol.

El Nivel iconológico: es difícil acertar iconológicamente lo que se simboliza una obra, es posible y más que probable que este tema tan humano, como alimentar la madre a su hijo, pueda ser, llevado a la Sagrada Familia, una defensa contra la reforma protestante, una baza en la lucha contra las herejías e ideologías protestantes, en la que las representaciones artísticas de Dios y Jesucristo envilecían el concepto que englobaban. La Contrarreforma pretendía catequizar al pueblo, llegar a él mostrando el lado más humano y tierno de Jesucristo, un aspecto que conmovería a los fieles.

Es posible incluso que el cuadro no pretenda simbolizar nada, no intente llegar a un nivel iconológico, solamente sea un intento más para impartir con el arte las creencias cristianas. Lo cierto es que la iconología del cuadro está clara.

Normalmente a los artistas del Barroco Español "la idea artística [...] sea producto de la mente del que encarga la obra, convirtiéndose el artista en un mero y correcto ejecutor" **(14)**. Probablemente la obra en cuestión fuese un encargo realizado al autor.

Dentro de este nivel ya es posible darle a la obra su título "Descanso en la Huida a Egipto". solamente Mateo menciona este episodio **(15)**: "Después que ellos se retiraron (Los Magos), el Ángel del Señor se apareció en sueños a José y le dijo : " levántate, toma contigo al niño y a su madre y huye a Egipto; y estate allí hasta que yo te diga, porque Herodes va a buscar al niño para matarle". El se levantó, tomó de noche al niño y a su madre, y se retiró a Egipto; y estuvo allí hasta la muerte de Herodes; para que se cumpliera el oráculo del Señor por medio del Profeta: de Egipto llamé a mi hijo" (Mt. 2,13-15).

Según Francisco J. Martínez "este texto ha sido uno de los más comentados por la literatura apócrifa" **(16)**. También explica en su libro que ha sido un tema que se ha utilizado desde el 432 y 440 en el arte, posteriormente en el Bizancio y en la Edad Media, aunque el mayor auge lo tuvo en el Barroco.

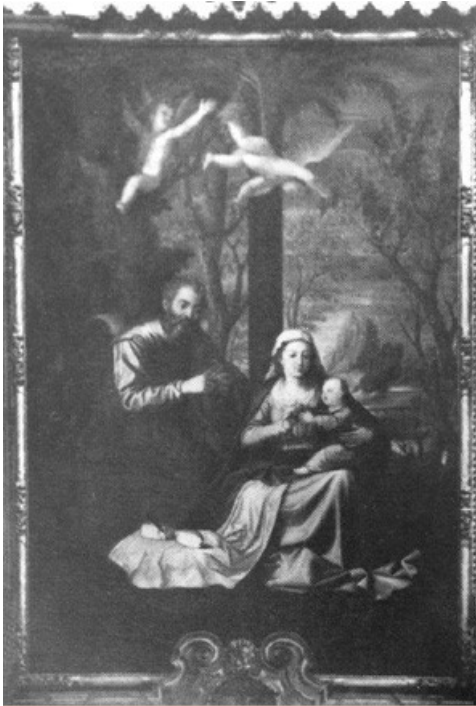
Francisco J. Martínez explica como ha sido uno de los temas más repetidos en Granada, durante los años 1600 **(17)**.

Pero en verdad el cuadro que tratamos está situado en un pequeño apartado de La Huida a Egipto. Una variante que genuinamente se dio en el Barroco **(18)**, "Descanso en la Huida a Egipto". Según Martínez Medina "la fuente puede ser el evangelio apócrifo árabe de la infancia" **(19)**. El arte y más concretamente los artistas granadinos del Barroco debieron aprovechar la ocasión y junto con la nueva ideología de la Iglesia de la Contrarreforma, se planteó el tema desde otro punto de vista, se representa la escena con una Virgen Madre dando de alimentar a su hijo, a la sombra de un árbol, mientras San José mira enternecido la escena, una escena muy entrañable que llegó al corazón popular, por el cual se realizó tantas versiones del mismo **(20)**. Martínez Medina también piensa de igual modo **(21)**, ya que hasta entonces no se había tratado el tema de esta forma tan peculiar. En Granada se dio esta peculiaridad con tanta fuerza, por, como dice Martínez Medina **(22)**:

- que Granada no tuvo Edad Media Cristiana
- consagración de Granada como ciudad del Renacimiento
- que lo musulmán penetró dentro de la vida de sus habitantes, y por tanto también en su arte
- pervivencia del espíritu oriental.

Como hemos podido comprobar en la obra, dentro de lo que es el Barroco, en la escuela granadina tiende más a una serenidad, propia del Renacimiento; creando una peculiaridad que no se dará en el resto de España.

El tema iconográfico de la Huida a Egipto la escuela granadina la tomará como uno de sus temas predilectos, podemos encontrar un ejemplo de ello en cuadros de Sánchez Cotán (*Lámina 44 y Lámina 45*), el propio Juan de Sevilla en más ocasiones (*Lámina 10*), Alonso Cano "Virgen del Lucero" (*Lámina 28 y Lámina 29*). También se ha tratado este tema en pinturas del taller de Murillo, "Descanso en la huida a Egipto" (*Lámina 26*) y "Virgen con el Niño" (*Lámina 27*).



"DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO",
de Sánchez Cotán

Lámina 44



"DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO",
de Sánchez Cotán

Lámina 45



"VIRGEN CON EL NIÑO", de Alonso Cano

Lámina 28



"DESCANSO EN LA HUIDA A EGIPTO" , de B. E. Murillo

Lámina 26



"LA VIRGEN Y EL NIÑO", de Murillo

Lámina 27

Muchos maestros del Barroco realizaron alguna que otra representación artística de este tema iconográfico, como es La Huida a Egipto, maestros como Rubens (*Lámina 23a*), Van Dyck (*Lámina 25*), entre otros tantos (23).

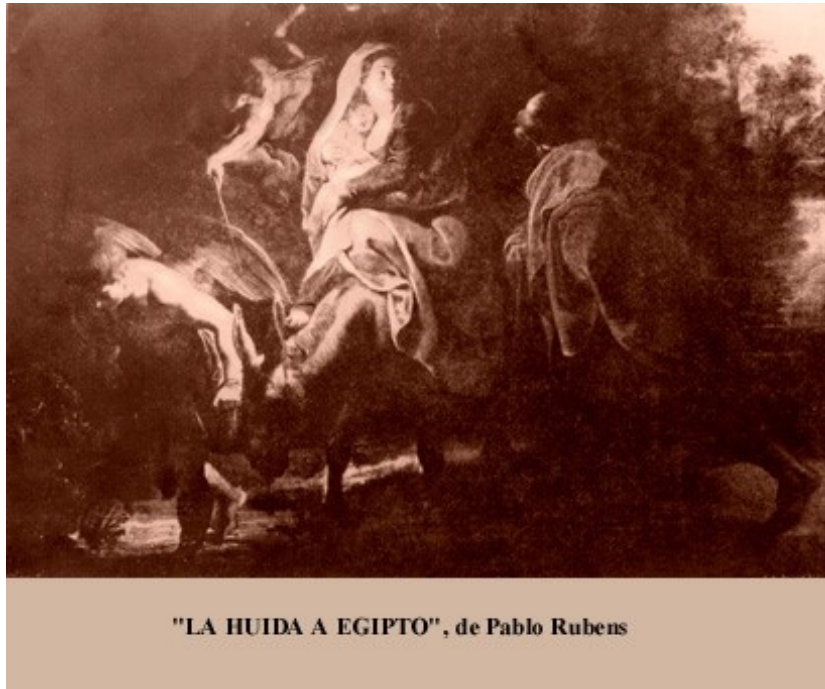


Lámina 23a

La mayoría de las Vírgenes de leche son un resumen o síntesis de la idea que quiere reflejar esta escena, o apartado en la Huida a Egipto; como un acto tan mundano y vulgar, de este modo, representado por la Virgen y el Niño, diviniza el acto al mismo tiempo que representa el lado humano de Cristo.

Por eso podemos relacionar estos con el tema, ya que es posible que haya sido una derivación del mismo.

Notas al final de capítulo:

(1) la sobretúnica era otra túnica que se colocaba encima de la normal, y era más corta que ésta. La introdujeron los cruzados en el s. XII. Esta sobretúnica llegó a ser más larga, hasta tocar el suelo, esto ocurre en el s. XV y XVI, normalmente las representaciones marianas recogían la sobretúnica un poco y dejaban ver la túnica debajo.

(2) o manteleta triangular que cubría los hombros y se anudaba sobre el pecho.

(3) muy diferente del de las clases altas y nobles, donde el pelo se llevaba suelto y más corto, creando gran volumen en la cabeza.

(4) TRENS, M.: María: Iconografía de la Virgen en el Arte Español. Ed. Plus-ultra, Madrid, 1946, pág. 612.

(5) CALVO, J.: Así vivían en el Siglo de Oro. Col. Biblioteca Básica, Ed. Grupo Anaya S.A., Madrid, 1989, pág. 34.

(6) FERGUSON, G.: Signo y Símbolos en el Arte Cristiano. Ed. Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, pág. 20.

(7) creencia en espíritus particulares, que acompañaban a cada persona desde el nacimiento hasta la muerte. Entre ellos algunos tenían cuerpo de toro, cabeza de hombre y alas.

(8) PRAMPOLINI, G.: La mitología en la vida de los pueblos. Ed. Montaner y Simón S.A., Barcelona, 1969, pág. 256-257.

(9) ídem. pág. 390-394.

(10) como bien se sabe siempre se atribuye a Eros el origen de la iconografía de los ángeles, pudiendo ser una síntesis de las dos divinidades clásicas como la de Hermes y Eros, ya que muchas de las características que la religión romana otorga a Hermes, después fueron tomadas por la Iglesia Cristiana para crear a sus mensajeros divinos, los ángeles.

(11) LOPEZ TORRIJOS, R.: La mitología en la Pintura Española en el Siglo de Oro. Ed. Cátedra, Madrid, 1985.

(12) VARONA NARVION, C.: "Angeles de Piedra. El Vértigo de la Serenidad" en rev. Album Letras-Artes, nº 43, Ed. Album Letras artes S.L., Madrid, 1995, pág. 47.

(13) FERGUSON, G.: Signos y símbolos en el Arte Cristiano. Ed. Emecé Editores, Buenos Aires, 1956, pág.42.

(14) TRIADO, J.R.: Las claves del Arte Barroco. Cómo identificarlo. Col. Las claves del Arte. Ed. Ariel S.A., 1ª edición, 1986, pág. 9.

(15) MARTINEZ MEDINA, F.J.: Cultura Religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio Iconológico. Col. Monografía Arte y Arqueología, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1989, pág. 54.

(16) ídem. pág. 54.

(17) fecha con la que nos quedamos pues es la que nos interesa, para relacionarlo con el autor.

(18) ver nota 15.

(19) ver nota 15.

nota 30: Evangelio árabe de la infancia, c X-XXVI, en A. de Santos, Los Evangelios apócrifos (BAC 229), Madrid, 1963, pp. 314-323.

(20) con esto pretendo explicar que todas las Vírgenes que vemos en las representaciones artísticas, aunque aisladas, son una derivación de este tema, la idea abarca sólo a las que están sentadas amamantando a su Hijo, en una actitud tierna y dulce, con un marco, podríamos decir que paisajístico.

(21) ver nota 15, pág. 55.

(22) ver nota 15, pág. 266.

(23) menciono únicamente a estos maestros con junto a Murillo por ser los que más influencias ejercieron sobre Juan de Sevilla, y así centrarse en el cuadro en cuestión.

2.7. TÉCNICA.

El procedimiento utilizado por el autor es el óleo, sobre un soporte textil.

Como se puede observar en muchos casos la pincelada es suelta, pero en casos concretos como en el rostro el pintor se ha recreado más, se ha detenido. En estas zonas el modelado es suave, casi ni se aprecia, mientras que en el ropaje y otros objetos es un poco más brusco, pero sin llegar a un corte tajante, también existe un modelado. Las pinceladas utilizadas en el fondo son más frescas y desenvueltas, mientras que cuida el dibujo en las figuras y objetos de primer término.

En muchas ocasiones se pueden apreciar el movimiento de las pinceladas, frente al modelado de la encarnadura (*Fotografía 6*). El cielo parece mayormente realizado por veladuras creando esa cavidad suave. Los árboles y la vegetación de forma desenfadada; mientras que el dibujo se hace potente en el primer término, con ello se pretende crear una atmósfera, y una perspectiva aérea.

Después con texturas visuales de da a cada paño o ropa su calidad, sin llegar al realismo extremo de los pintores flamencos del siglo XV, pero en el cual podemos apreciar la diferencia entre la túnica más tosca y gruesa de San José (*Fotografía 4*) y el paño fino y suave de la Virgen (*Fotografía 6*) o la calidad del cabello, frente al caos y desorden de las pinceladas que encontramos en un elemento secundario, como es el árbol roto (*Fotografía 9*).

No es fácil definir más técnicas utilizadas **(1)** por el autor, ya que el tiempo ha hecho mella en el cuadro, y posiblemente este cubierto por una capa de suciedad. Quién sabe que podría esconderse tras ella.

Nota al final de capítulo:

(1) ya que el cuadro estaba en un nivel de altura inaccesible sin escalera.

3. ANALISIS DE LA ORIGINALIDAD DE LA OBRA:

3.2. COPIA.

Varios historiadores mencionan algunas palabras en referencia al tema abordado en este capítulo :

- Diego Ángulo Íñiguez afirma : "en cuanto a su estilo se nutre de las más variadas fuentes, tanto para la composición como para el colorido" **(1)**.

- Enrique Valdivieso González dice en su libro: "la sumisión que Juan de Sevilla ofreció al arte de Cano fue total, hasta el punto que identificar los cuadros no firmados de ambos, en la época en que trabajaban juntos, es tarea harto difícil, pues presentan gran coincidencia de estilos" **(2)**.

- Valdivieso en el mismo libro opina que: "a la muerte de Cano, nuestro pintor sigue un camino más independizado, pero sin embargo, carente de genio para mantener un estilo propio, adopta el de otros pintores de gran renombre" **(3)**.

- Sin embargo Wethey afirma que alcanzó "un insospechado nivel de calidad y originalidad" **(4)**.

Todos coinciden en una cosa, la gran influencia de pintura flamenca que se puede apreciar en sus cuadros, sobre todo del gran maestro Rubens que tanto influyó en los artistas españoles del Barroco. Según Palomino, Juan de Sevilla poseía "unos borroncillos de Rubens de unas fábulas, donde había muchos desnudos, hechos con gran frescura de color [...] se aplicó tanto en seguir aquel estilo, [...] que verdaderamente su manera de pintar parecía ser de la escuela de Rubens" **(5)**.

En el Archivo Español de Arte, José Miluca escribe de Juan de Sevilla : "no constituye novedad en la producción de un granadino de la segunda mitad del siglo XVII, de quien conocemos además un trabajo tan ligado a Cano como el "dibujo de la Biblioteca Nacional" (*Lámina 16*) **(6)**.

Además de todas estas influencias en la pintura de Juan de Sevilla había que incluir la que ejerció sobre él también Murillo **(7)**.

Juan de Sevilla estaba enamorado de la pintura de Rubens, y podía absorber todo su estilo gracias a los gravados y bocetos que adquirió pertenecientes a este maestro. Su segundo maestro, Pedro de Moya fue enviado a Flandes donde conoció a Van Dyck y posteriormente viajó a Londres para aprender el arte de pintar de los maestros flamencos, y lo consigue, como se puede apreciar en la imagen.



**"DIBUJO DE LA INMACULADA",
de Juan de Sevilla**

Lámina 16



**"NACIMIENTO DE JESÚS",
de Pedro de Moya**

Lámina 41

También Alonso Cano recibió influencias rubenescas, que indirectamente transmitió a Juan de Sevilla en su arte, porque otro de los más influyentes artistas en la obra de Sevilla es Alonso Cano (8). Incluso Murillo, como se puede ver en la obra también marcó huella en Juan de Sevilla.

Fuera de toda esta numeración de influencias, Juan de Sevilla adoptaba, tomaba algunas características del estilo de sus maestros (más concretamente de Alonso Cano), también adoptaba el lenguaje artístico de pintores a los que admirase. Por ejemplo podemos ver como el San José del cuadro del Convento de Santa Paula está dentro de la iconografía varonil de Rubens. Otro ejemplo es la figura del Niño, opulento y rubenescos, también muy difundida por el resto de pintores ; incluso Murillo adquirió alguna maestría más observando los cuadros de los grandes maestros flamencos que poseían las Colecciones Reales, cuando viajó a Madrid, e introducido por su amigo Velázquez pudo contemplar (9).

La influencia flamenca en España era notable, se compraban muchas obras que procediesen de allí, y la mayoría de los artistas españoles utilizaban grabados de obras flamencas para realizar composiciones, etc...

En la Virgen del cuadro podemos ver reminiscencia de Alonso Cano, un buen ejemplo de esto son las: IMAGEN 1 (*Lámina 28*) e IMAGEN 2 (*Lámina 29*), donde en la primera lámina se ve el parecido tan asombroso de la composición y del Niño sobre todo. Entre todos los cuadros que se han podido estudiar referentes a la "Huida a Egipto" o más bien "descanso en la huida a Egipto", San José permanece al lado derecho de la Virgen (lado izquierdo del cuadro) ; mientras que en el cuadro que se está analizando San José se sitúa en el lado izquierdo de la Virgen, zona derecha del cuadro. No podemos decir que en esto sea original, puesto que Murillo también realiza una obra donde el San José está situado en el mismo lado, aunque en postura distinta, la semejanza iconográfica entre ambos personajes son sorprendente.



"VIRGEN CON EL NIÑO", de Alonso Cano

Imagen 1, Lámina 28



"VIRGEN DEL LUCERO", de Alonso Cano

Imagen 2, Lámina 29

La composición de la obra es posible que sea original de Sevilla ya que se decía que era magnífico en la composición de sus obras, no se ha podido encontrar un cuadro del cual hubiese sido posible que se realizase un copia absoluta.

Juan de Sevilla crea en su estilo una simbiosis, un estilo híbrido, donde parece que adapta una parte del estilo de algunos pintores, jugando con el de forma peculiar, por eso podríamos decir que ahí reside su originalidad, en como componer esta mezcla, en relacionarla y fusionarla hasta convertirla en su propio estilo.

Sin embargo, aparte de todo esto, podemos ver un lenguaje en las representaciones marianas, que aunque parecidas a las de su maestro Cano, no son idénticas, existe una peculiaridad que sólo plasma él en sus lienzos, ver apartado de iconografía. Existe otro cuadro, pero de peor calidad en que los personajes están dispuestos en modo parecido, una tabla de Fernando de Llanos, Catedral de Valencia, de 1507. Donde el San José está en el lado izquierdo de la Virgen, poco frecuente.

En definitiva es posible hablar de una cierta originalidad en la obra, ya que es un tema muy tratado, sobre todo en Granada durante la época, y es de suponer que se tratase el tema como podemos comprobar en las láminas de muchas maneras y formas ; e intentar crear una originalidad sorprendente en un tema religioso muy impuesto y muy vigilado en la época de la Contrarreforma, es casi imposible. Por ello destacarían las obras de más calidad y más acierto en la composición, el resto es un tema muy establecido iconográficamente.

Se podría decir que la obra es un original, aunque existe una interpretación estilística basada en otros pintores, no se ha encontrado otro cuadro donde la composición y tratamiento de este sea igual, no hay indicios de que la obra fuese copia de otro cuadro; lo que es visible es que dentro de las influencias que tiene la obra denota cierta originalidad y sobre todo calidad.

Nota al final de capítulo:

(1) IÑIGUEZ ANGULO, D.: Pintura del siglo XVII. Col. Ars Hispaniae. H^a. Universal del Arte Hispánico. Ed. Plus ultra, Madrid, 1971, v. 15, pág. 391.

(2) VALDIVIEZO GONZALEZ, E.: " Cuadro atribuible a Juan de Sevilla " en rev. Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología, nº XXXIV-XXXV, Madrid, 1969, pág. 347.

(3) ver nota 2.

(4) Pintores granadinos del s. XVII: actos conmemorativos del tricentenario de B.E. Murillo. Ed. Museo de Bellas Artes, Sevilla, 1982.

(5) PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: El Museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado. Ed. Aguilar S.A., 1947, tomo III, pág. 466.

(6) MILUCA, J.: " Una Virgen con Niño, de Juan de Sevilla " en rev. Archivo Español de Arte, nº 24, Madrid, 1951, pág. 329.

(7) MAYER, A.L.: Historia de la Pintura Española. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1942.

(8) OROZCO DIAZ, E.: " Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco " en rev. Goya revista de arte, nº 25, Madrid, 1958, pág. 148.

(9) CAMON AZNAR, J.: Joyas de la Pintura Religiosa. Ed. Labor, Barcelona, 1927.

4. BIBLIOGRAFÍA:

- Album Letras-artes rev., nº 43, Ed. Album Letras artes S.L., 1995 (MXMLXXXV)
- ANGULO IÑIGUEZ, D.: Pintura del s XVII. Col. Ars Hispanae. Historia universal del arte hispánico, Ed. Plus-ultra, Madrid, 1971
- Archivo Español de Arte rev., nº 24, Madrid, 1951
- Archivo Hispalense rev., 2ª época, nº 51-52, Sevilla, 1952
- BERNALES BALLESTEROS : Alonso Cano en Sevilla. Col. Arte Hispalense, Publica Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1976
- Boletín de Bellas Artes rev., época 2 nº 7, Ed. Patronato José María del Quadrado del C.S.I.C., Sevilla, 1979
- Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología rev., nº XXXIV-XXXV, Madrid, 1969
- CALVO POYATO, J.: Así vivían en el Siglo de Oro. Col. Biblioteca Básica, Ed. Grupo Anaya S.A., Madrid, 1989
- CAMON AZNAR, J.: Joyas de la Pintura Religiosa. Ed. Labor, Barcelona, 1927
- CAMON AZNAR, J.: La pintura española del s. XVII. Col. Suma Artis. Historia general del Arte, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1977
- CRUZ DE ARTEAGA, C. DE LA: El monasterio de Santa Paula. Ed. Guadalquivir S.L., D.L. 1990
- Cuadernos de la Alhambra rev., nº 5, Granada, 1965
- Cuadernos de la Alhambra rev., nº 3, Granada, 1965
- FERGUSON, G.: Signo y símbolos en el arte cristiano. Ed. Emecé Editores, Buenos Aires, 1956
- FRIEDLANDER, M./ LAFUENTE, E.: El realismo en la pintura del s. XVII. Col. Historia del Arte, Ed. Labor S.A., 2ª edición, Barcelona, 1986
- GALLEGO, J.: Visión y símbolos en la pintura española del s. XVII. Col. Ensayos de Arte Cátedra, Ed. Cátedra, 2ª edición, Madrid, 1987
- Goya revista de arte rev., nº 25 (noviembre-diciembre), Madrid, 1958
- LEVINSON-LESSING, V.F. Y OTROS: El Eremitage, Leningrado. Maestros del Barroco y del Rococó. Ed. Montaner y Simón S.A., Barcelona, 1969
- LOPEZ TORRIJOS, R.: La mitología en la pintura española del Siglo de Oro. Ed. Cátedra, Madrid, 1985

- Maestros barrocos andaluces: (exposición). Ed. Museo e Instituto "Camón Aznar", Zaragoza, 1988
- MARTINEZ CHYNILLA, M.: Alonso Cano. Estudio monográfico de la obra del insigne Racionero, Ed. Carlos-Jaime, Madrid, 1949
- MARTINEZ MEDINA, F.J.: Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico. Col. Monografía de Arte y Arqueología, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1989
- MAYER, A.L.: Historia de la pintura española. Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1942
- MONTOTO, S.: Conventos sevillanos. Esquinas y conventos de Sevilla. Ed. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, Sevilla, 1991
- MORALES, J. Y OTROS: Guía artística de Sevilla y su provincia. Ed. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1981
- OROZCO DIAZ, E.: Centenario de Alonso Cano en Granada. Publica La Caja de Ahorros de Granada, Granada, 1970
- OROZCO DIAZ, E. (dir.): Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada: Palacio de Carlos V. Col. Guías de Museos de España XXVI, Madrid, 1966
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: El Museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado. Ed. Aguilar S.A., 1947
- PEREZ CANO, M^a T./ MOSQUERA, E.: Arquitectura en los conventos de Sevilla. Ed. Dirección General de Bienes Culturales. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía, 1991
- PEREZ SANCHEZ, A.: Pintura Barroca en España (1600-1750). Ed. Cátedra, Madrid, 1992
- Pinacoteca de los Genios. La más grandiosa colección de arte del mundo. n° IX, Ed. Codex S.A., Buenos Aires, 1988
- Pintores granadinos del s. XVII: actos conmemorativos del tricentenario de Bartolomé Esteban Murillo. Ed. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1982
- PRAMPOLINI, G.: La mitología en la vida de los pueblos. Ed. Montaner y Simón S.A., Barcelona, 1969
- ROSENTHAL, E.E.: El Palacio de Carlos V en Granada. Col. Alianza Forma, Ed. Alianza, Madrid, 1988
- SANTIAGO SEBASTIAN: Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas. Col. Alianza Forma, Ed. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1981

- SETENACH Y CEBAÑAS, N.: La pintura en Sevilla. Estudio sobre la escuela pictórica sevillana desde sus orígenes hasta nuestros días. Sevilla, 1885
 - SUREDA, J. (dir.): El Siglo de Oro. Sentimiento de lo barroco. Col. Historia del arte español, Ed. Planeta y Lunwerg editores S.A., Barcelona, 1996
 - TRENS, M.: María: iconografía de la Virgen en el arte español. Ed. Plus-ultra, Madrid, 1946
 - TRENS, M.: Santa María. Vida y leyenda de la Virgen a través del arte español. Ed. Pontifica, Barcelona, 1954
 - TRIADO, J.R.: Las claves del arte Barroco. Cómo identificarlo. Col. Las Claves del Arte, Ed. Ariel S.A., 1º edición, Barcelona, 1986
 - VALDIVIESO, E./ MORALES, A.J.(coautor): Sevilla oculta: monasterios y conventos de clausura. Ed. Francisco Arenas Peñuela, [Sevilla], 1980
 - WETHEY, H.E.: Alonso Cano, pintor. Col. Artes y artistas, Ed. Instituto Diego Velázquez, del consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1958
 - WETHEY, H.E.: Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto. Col. AlianzaForma, Ed. Alianza Editorial S.A., Madrid, 1983
-

5. LISTA DE DOCUMENTACIÓN GRÁFICA:

5.1. FOTOGRAFÍAS :

Fotografía 1 : [vista general del cuadro, "Descanso en la huida a Egipto"](#)

Fotografía 2 : [vista general sin ninguna iluminación artificial](#)

Fotografía 3 : [mitad izquierda de la obra, escena de La Virgen](#)

Fotografía 4 : [mitad derecha, escena de San José](#)

Fotografía 5 : [acercamiento a lo que es la escena de la Virgen con el Niño](#)

Fotografía 6 : [detalle de las figuras de la Virgen y el niño](#)

Fotografía 7 : [escena de los dos ángeles, zona superior](#)

Fotografía 8 : [detalle de la esquina inferior izquierda, silla de montar](#)

Fotografía 9 : [detalle de la esquina inferior derecha, árbol roto](#)

5.2. LÁMINAS :

Lámina 1 : [plano de la zona de Sevilla donde se sitúa el convento de Santa Paula, nº 17](#)

Lámina 2 : [un plano más actual de la zona](#) (1992)

Lámina 3 : [croquis de la ubicación del cuadro](#) en el museo conventual de Sta. Paula

Lámina 4 : [fotocopia de un documento gráfico sobre el cuadro :](#)

[Boletín de Bellas Artes rev.](#), época 2 nº 7, Ed. Patronato José María del Quadrado del C.S.I.C., Sevilla, 1979

Lámina 5 : [fotocopia de un documento gráfico sobre el cuadro :](#)

[Boletín de Bellas Artes rev.](#), época 2 nº 7, Ed. Patronato José María del Quadrado del C.S.I.C., Sevilla, 1979

Lámina 6 : ["Asunción" de Juan de Sevilla. Museo de BB.AA de Granada.](#)

Libro : [Pintores granadinos del s. XVII: actos conmemorativos del tricentenario de Bartolomé Esteban Murillo.](#) Ed. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1982

Lámina 7 : "Jesucristo dictando la Regla a S. Francisco" de Juan de Sevilla. Museo de BB.AA de Granada.

Libro : ídem.

Lámina 8 : "Flagelación del Señor" de Juan de Sevilla.

Libro : OROZCO DIAZ, E. (dir.): Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada: Palacio de Carlos V. Col. Guías de Museos de España XXVI, Madrid, 1966

Lámina 9a : "Hogar de Nazaret" de Juan de Sevilla. Convento de las Tomasas.

Libro : MARTINEZ MEDINA, F.J.: Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico. Col. Monografía de Arte y Arqueología, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1989

Lámina 9b : "Hogar de Nazaret" de Juan de Sevilla. Monasterio de San Jerónimo.

Libro : ídem.

Lámina 10 : "Descanso en la huida a Egipto" de Juan de Sevilla. Museo de Budapest.

Libro : FRIEDLANDER, M./ LAFUENTE, E.: El realismo en la pintura del s. XVII. Col. Historia del Arte, Ed. Labor S.A., 2º edición, Barcelona, 1986

Lámina 11 : "Inmaculada" de Juan de Sevilla. Museo de BB.AA de Granada.

Libro : Pintores granadinos del s. XVII: actos conmemorativos del tricentenario de Bartolomé Esteban Murillo. Ed. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1982

Lámina 12 : "Mártires Agustinos" de Juan de Sevilla. Museo de BB.AA de Granada.

Libro : ídem.

Lámina 13 : "La Virgen con el Niño" de Juan de Sevilla. Propiedad particular.

Libro : Archivo Español de Arte rev., nº 24, Madrid, 1951

Lámina 14 : ["El rico Epulón y el pobre Lázaro"](#) de Juan de Sevilla. Museo del Prado.
Libro : FRIEDLANDER, M./ LAFUENTE, E.: [El realismo en la pintura del s. XVII.](#)
Col. Historia del Arte, Ed. Labor S.A., 2º edición, Barcelona, 1986



"EL RICO EPULÓN Y EL POBRE LÁZARO", de Juan de Sevilla

Lámina 15 : ["Triunfo de la Eucaristía"](#) de Juan de Sevilla. Convento de las Agustinas.
Libro : ANGULO IÑIGUEZ, D.: [Pintura del s XVII.](#) Col. Ars Hispanae. Historia
universal del arte hispánico, Ed. Plus-ultra, Madrid, 1971



**"TRIUNFO DE LA EUCARISTÍA",
de Juan de Sevilla**

Lámina 16 : ["Dibujo de la Inmaculada" de Juan de Sevilla.](#)

Libro : FRIEDLANDER, M./ LAFUENTE, E.: El realismo en la pintura del s. XVII. Col. Historia del Arte, Ed. Labor S.A., 2º edición, Barcelona, 1986

Lámina 17 : ["Sagrada Familia" atribuible a Juan de Sevilla. Museo de la Pasión .](#)

[Detalle de la "Sagrada Familia"](#)

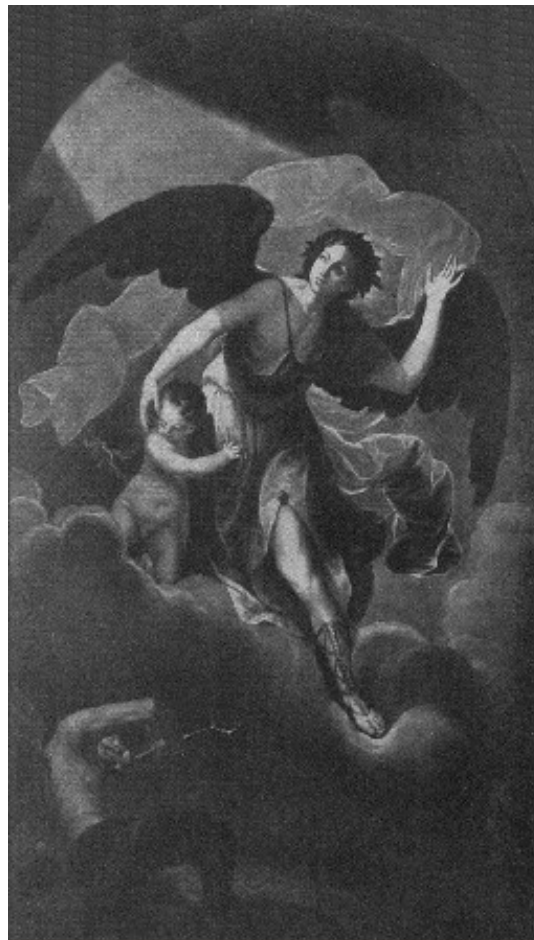
Libro : Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología rev., nº XXXIV-XXXV, Madrid, 1969

Lámina 18 : ["Autorretrato" de Juan de Sevilla. Palacio Arzobispal de Granada.](#)

Libro : Goya revista de arte rev., nº 25 (noviembre-diciembre), Madrid, 1958

Lámina 19 : ["Ángel Custodio" de Juan de Sevilla. Catedral de Granada.](#)

Libro : ídem.



"ÁNGEL CUSTODIO" ,
de Juan de Sevilla

Lámina 20 : ["Cena de Emaús" de Juan de Sevilla. Hospital del Refugio.](#)

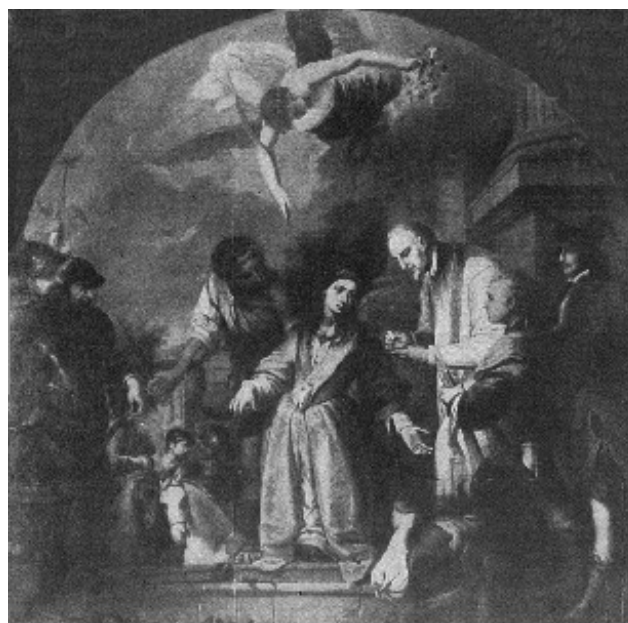
Libro : ídem.

Lámina 21 : ["Cena de Emaús" de Juan de Sevilla. Convento de S. Antón.](#)

Libro : ídem.

Lámina 22 : ["Última comunión de Santa Agueda" " de Juan de Sevilla. Museo de BB.AA de Granada.](#)

Libro : ídem.



**"ÚLTIMA COMUNIÓN DE STA. AGUEDA",
de Juan de Sevilla**

Lámina 23a : ["La huida a Egipto" de Pedro Pablo Rubens. Galerías de pintura Kassel.](#)

Libro : CAMON AZNAR, J.: [Joyas de la Pintura Religiosa Ed.Labor,Barcelona,1927](#)

Lámina 23b : ["Virgen de la guirnalda" de Pedro Pablo Rubens](#)

Lámina 24 : ["Cena de Emaús" de Pedro Pablo Rubens. Colecc. Duque de Alba.](#)

Libro : [Goya revista de arte rev.](#), nº 25 (noviembre-diciembre), Madrid, 1958



Lámina 25 : [Obra de Van Dyck](#)

Lámina 26 : ["Descanso en la huida a Egipto" de Murillo. Museo de el Eremitage.](#)

Libro : FRIEDLANDER, M./ LAFUENTE, E.: [El realismo en la pintura del s. XVII.](#)
Col. Historia del Arte, Ed. Labor S.A., 2º edición, Barcelona, 1986

Lámina 27 : ["La Virgen y el Niño" de Murillo. Desdren.](#)

Libro : [La pintura Europea.](#) Ed. Planeta S.A., 1986

Lámina 28 : ["Virgen con el Niño" de Alonso Cano. Museo del Prado.](#)

Libro : WETHEY, H.E.: [Alonso Cano, pintor.](#) Col. Artes y artistas, Ed. Instituto Diego Velázquez, del consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1958

Lámina 29 : ["Virgen del lucero" de Alonso Cano.](#)

Lámina 30 : ["Virgen de Belén" de Alonso Cano. Catedral de Sevilla.](#)

Libro : BERNALES BALLESTEROS : [Alonso Cano en Sevilla.](#) Col. Arte Hispalense, Publica Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1976



"VIRGEN DE BELÉN", de Alonso Cano

Lámina 31 : ["Virgen de la Leche" de Alonso Cano.](#)

Libro : WETHEY, H.E.: [Alonso Cano, pintor.](#) Col. Artes y artistas, Ed. Instituto Diego Velázquez, del consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1958



"VIRGEN DE LA LECHE", de Alonso Cano

Lámina 32 : ["Virgen con el Niño"](#) de Alonso Cano.

Libro : ídem.



"VIRGEN CON EL NIÑO" , de Alonso Cano

Lámina 33 : ["Niño Jesús dormido"](#) de Alonso Cano.

Libro : ídem.



"NIÑO JESÚS DORMIDO" , de Alonso Cano

Lámina 34 : ["Virgen con el Niño y Santa Bárbara" de Alonso Cano. Sevilla.](#)

Libro : Pintores granadinos del s. XVII: actos conmemorativos del tricentenario de Bartolomé Esteban Murillo. Ed. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1982



"VIRGEN CON EL NIÑO Y STA. BÁRBARA",
de Alonso Cano

Lámina 35 : "Encarnación" de Alonso Cano. Catedral.

Libro : MARTINEZ MEDINA, F.J.: Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico. Col. Monografía de Arte y Arqueología, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1989



"ENCARNACIÓN", de Alonso Cano

Lámina 36 : ["Sagrada Familia" de Alonso Cano. Convento Angel Custodio.](#)

Libro : ídem.



Lámina 37 : ["Presentación de la Virgen" de Alonso Cano. Catedral de Granada.](#)

Libro : ídem.



Lámina 38 : [cuadro de Alonso Cano. Museo del Prado.](#)

Libro : WETHEY, H.E.: [Alonso Cano, pintor.](#) Col. Artes y artistas, Ed. Instituto Diego Velázquez, del consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1958.



Cuadro de Alonso Cano

Lámina 39 : ["Visión de Sta. Magdalena de Pazis" de Pedro de Moya.](#)

Libro : OROZCO DIAZ, E. (dir.): [Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada: Palacio de Carlos V.](#) Col. Guías de Museos de España XXVI, Madrid, 1966



"VISIÓN DE STA. MAGDALENA DE PAZIS",
de Pedro de Moya

Lámina 40 : ["La Sagrada Familia" de Pedro de Moya.](#)

Libro : FRIEDLANDER, M./ LAFUENTE, E.: [El realismo en la pintura del s. XVII.](#)
Col. Historia del Arte, Ed. Labor S.A., 2º edición, Barcelona, 1986



Lámina 41 : ["Nacimiento de Jesús" de Pedro de Moya.](#)

Libro : [Pintores granadinos del s. XVII: actos conmemorativos del tricentenario de Bartolomé Esteban Murillo.](#) Ed. Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1982

Lámina 42 : ["Inmaculada" de Pedro A. Bocanegra, Museo de BB.AA de Granada.](#)
Libro : ídem.

Lámina 43 : ["Presentación de Jesús y purificación de María" de Pedro A. Bocanegra, Cartuja.](#)

Libro : MARTINEZ MEDINA, F.J.: [Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico.](#) Col. Monografía de Arte y Arqueología, Ed. Universidad de Granada, Granada, 1989



"PRESENTACIÓN DE JESÚS Y PURIFICACIÓN DE LA VIRGEN" , de Pedro A. Bocanegra

Lámina 44 : ["Descanso en la huida a Egipto" de Sánchez Cotán. Cartuja.](#)

Libro : ídem.

Lámina 45 : ["Descanso en la huida a Egipto" de Sánchez Cotán. Parroquia de Sta. Ana.](#)

Libro : ídem.

Lámina 46 : ["Reposo durante la huida a Egipto" de Fernando Llanas 81507](#)). Catedral de Valencia.

Libro : TRENS, M.: [María: iconografía de la Virgen en el arte español](#). Ed. Plus-ultra, Madrid, 1946



"REPOSO DURANTE LA HUIDA A EGIPTO",
de Fernando Llanas

Lámina 47 - 48 - 49 - 50 - 51 : ejemplos de la iconografía en la indumentaria de la Virgen desde la antigüedad.



Lámina 52 : ["Danáe" de Corregio. Galería Barghese.](#) Iconografía de Eros.



"DANÁE" , de Corregio

Lámina 53 : ["Venus vendando los ojos del Amor" de Tiziano. Galería Borghese.](#) Iconografía de Cupido.



ICONOGRAFÍA ANGELICAL