

La pintura barroca granadina. Nuevos datos y protagonistas

Baroque painting of the Granada school. New information and actors

Gómez Román, Ana María*

Fecha de terminación del trabajo: julio de 2013.

Fecha de aceptación por la revista: diciembre 2013.

RESUMEN

El análisis de la historia de la pintura granadina del siglo XVII parte del estudio de figuras reconocidas como Alonso Cano, Pedro de Moya, Pedro Atanasio de Bocanegra o Juan de Sevilla. A esta nómina debemos añadir los nombres de otros pintores, y que hasta la fecha han quedado prácticamente ignotos por la historiografía, que también trabajaron en la ciudad a lo largo del seiscientos como son Diego de Ojeda, Diego Portillo, Antonio Flores o Dionisio Gabriel de Vargas. Todos ellos conforman un elenco lo suficientemente significativo como para ser tenido en cuenta en el discurrir artístico del barroco granadino.

Palabras clave: Pintura barroca; Arte barroco; Arte religioso

Identificadores: Bocanegra, Pedro Atanasio de; Cano, Alonso; Moya, Pedro de; Flores, Antonio; Ojeda, Diego de; Portillo, Diego; Sevilla, Juan de; Rueda, Esteban de; Vargas, Dionisio Gabriel de; Vargas, José de

Topónimos: Granada; Sevilla; Sanlúcar de Barrameda; Vélez Málaga

Periodo: Siglo 17

ABSTRACT

The history of the seventeenth-century Grenadian painting starts with the studio of well known figures such as Alonso Cano, Pedro de Moya, Pedro Atanasio Bocanegra or Juan de Sevilla. We must add to this list the names of other painters that so far have been virtually unknown by historians and who also worked in the city in this time such as Diego de Ojeda, Diego Portillo, Antonio Flores or Dionisio Gabriel Vargas. They conform a significant group to be taken into account in the discourse of the Grenadian Baroque art.

Keywords: Baroque painting; Baroque art; religious art

Identifiers: Bocanegra, Pedro Atanasio de; Cano, Alonso; Moya, Pedro de; Flores, Antonio; Ojeda, Diego de; Portillo, Diego; Sevilla, Juan de; Rueda, Esteban de; Vargas, Dionisio Gabriel de; Vargas, José de

Place names: Granada; Sevilla; Sanlúcar de Barrameda; Vélez Málaga

Period: 17th century

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. Grupo de Investigación Patrimonio Arquitectónico y Urbano en Andalucía (HUM-222). e-mail: anroman@ugr.es

El estudio de la pintura seiscentista granadina debe hacerse desde una concepción más amplia que la meramente local¹. Aún así resulta crucial avanzar documentalmente sobre el elenco de artistas que a lo largo del siglo XVII trabajaron en la ciudad de la Alhambra. Tradicionalmente se viene afirmando que a mediados de siglo el obrador más relevante, coincidiendo con la llegada de Alonso Cano a Granada, era el de Miguel Jerónimo de Cieza² pero realmente en torno a esa fecha regentaban sus talleres otros tantos artistas, algunos de ellos desde décadas anteriores, que gozaban de amplia estima en la ciudad como era el caso de los pintores Francisco Alonso Argüello o Ambrosio Martínez de Bustos. En este sentido ambos artistas se constituyeron en referentes para gran parte de los pintores granadinos hasta que quedaron eclipsados por la irrupción de otros maestros como Alonso Cano, Pedro de Moya, Pedro Atanasio de Bocanegra y Juan de Sevilla. Por ello deberíamos cuestionarnos el papel que dentro de la ciudad, y su ámbito de influencia, jugaron algunos de estos artífices relegados por la historiografía y por ende habría que redefinir, a partir de los datos documentales, el catálogo artístico de su producción cuyas obras por su factura y ejecución se enmarcan en el corpus, o en la estela, de los más conocidos.

DOS PINTORES DESCONOCIDOS: DIEGO DE OJEDA Y DIEGO PORTILLO

Por consiguiente y dado que en la primera mitad de la centuria se generó una intensa actividad artística, que abarcaría desde la edilicia hasta las artes plásticas, la ciudad de Granada se convirtió en un potente foco de atracción para un considerable grupo de artistas llegados de distintos ámbitos geográficos. Este es el caso de los pintores Diego de Ojeda y Diego Portillo, nacidos en la década de los veinte y con taller en el Albaicín, cuyo despunte profesional tendría lugar a mediados de siglo siendo por tanto integrantes de la amplia nómina de artífices activos en la Granada Barroca.

Diego de Ojeda (1628-1684)

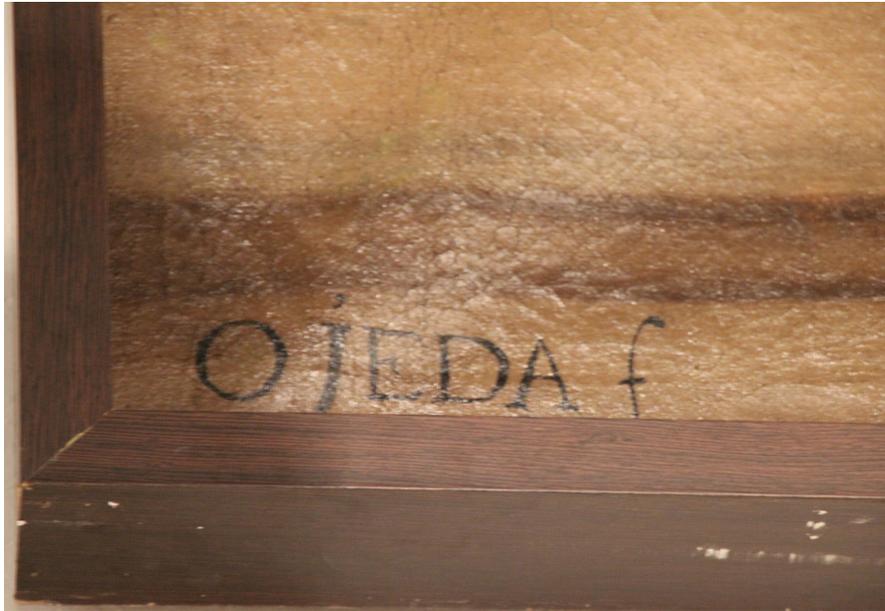
El «artífice del Arte de la Pintura» Diego de Ojeda tuvo un taller más floreciente que el de Portillo, el otro pintor del que a continuación hablaremos. Hijo de Francisco de Ojeda y María Casados nació en Sanlúcar de Barrameda en 1628 aunque sus primeros años transcurrieron en la parroquial de San Vicente de la capital hispalense donde a la edad de 10 años empezó a estudiar el arte de la Pintura, sin que sepamos quien fue su maestro. A los 19 años se trasladó a la ciudad de Granada asentándose en el Albaicín, demarcación parroquial de San José, donde pronto se relacionó con los pintores Pedro Martín de Sola y Francisco de Alonso Argüello. Apenas con 21 años, corría el año 1649, decidió contraer esponsales con Melchora de Merlo, joven de 18 años, natural de Granada e hija de Gabriel y María Salcedo³. El matrimonio se hizo efectivo el 24 de febrero en el templo de San José, siendo testigo del enlace el propio Argüello⁴. De esta unión nacerían María, Francisco Esteban, Tomasa, Manuela, José, Paula y Antonia. De todos ellos apuntaremos que Francisco, alumbrado en 1651, alcanzó una cierta posición social ya que ejerció como escribano de Cámara⁵;



1. Diego DE OJEDA. *La curación del siervo del centurión*. Iglesia de los Hospitalicos, Granada. (Fot. ArteImagen).

Manuela desposó con el pintor Manuel Caro Ruiz de Torres y de Antonia sabemos que murió en 1686 al poco tiempo de fallecer sus progenitores. Durante los primeros años de ejercicio profesional Diego de Ojeda tuvo su taller en la casa número 10, justo al lado de la casa propiedad del marqués de Valenzuela (hoy conocida como Palacio del Almirante). Sin embargo más adelante, Ojeda se mudaría a otro inmueble cerca de la calle Calderería pero de la misma demarcación parroquial. A partir de entonces su círculo de conocidos era más amplio contando con la amistad de pintores como Miguel Pérez de Aibar, quien vivía en unas casas colindantes, o Juan de Sevilla cuya confraternidad entre ambos ya era notoria desde finales de la década de los sesenta. Es más, documentalmente se constata una estrecha relación entre Ojeda y Sevilla, tal y como se desprende en la partida de bautizo de Paula, la hija del segundo, celebrado el 3 de julio de 1677 y en donde Ojeda actuó como testigo. Un año después advertimos que hubo una gran actividad en el taller de nuestro artista dado que el pintor Miguel Jerónimo de Cieza se afincó durante ese año en un inmueble contiguo al del primero —nos referimos a las casas demarcadas con los números 189 y 190 de la parroquia de San José—. También hemos confirmado el parecer de Ojeda durante el proceso originado en 1679 a raíz de la aparición milagrosa de una estrella en el rostro de la efigie de *Nuestra Señora del Rosario*, imagen de culto propiedad de la Real Archicofradía de Nuestra Señora del Rosario con sede en la iglesia de Santa Cruz la Real: «Diego de Ojeda m^o del arte de la pintura y que entiende de escultura ... y que la razon queda para ser la dha luz sobrenatural es que a manejado las maderas de que se hazen las imajines de escultura antiguas como son zedro, zipres, pino, caoba, naranjo y que ninguna arroja la luz»⁶. Finalmente falleció el 12 de noviembre de 1684 siendo enterrado en la iglesia de San José⁷. Un año más tarde, concretamente el 10 de abril, sería inhumada en el mismo templo su esposa.

Conviene apuntar que Diego de Ojeda gozó de un cierto estatus social que le permitió tener una más que digna colección pictórica cuyo grueso principal, tras su óbito, pasaría a su hijo Francisco quien a su vez se encargaría de incrementarla con nuevas adquisiciones. En dicha colección no faltaban obras de Juan de Sevilla «un quadro grande de mano de Juan de sevilla con moldura negra de quando Jesucristo dio vista al ciego» (tasado en 500 reales), amén de otras obras, cuyo autor no se explicita, como un cuadro del *Paráiso* de tres varas de largo (800 reales), un *San Jerónimo* (300 reales), *San Antonio* de una vara (176 reales), dos lienzos ovalados de una vara de *La Adoración de los Pastores* y *Raquel en el Pozo* (tasados en 200 reales), un lienzo de dos varas *El Niño Pastor* (150 reales), otros dos lienzos compañeros de dos tercias cada uno de *El Niño Pastor* «besandole la mano una ovexa» y el otro *San Juan y el corderito*, un cuadro pequeño *El rostro de la Virgen de las Angustias* (24 reales) y «seis paisés de bara y tercia y en ellos pintados algunos Santos». Por su parte las obras que su hijo Francisco incorporó a esta pinacoteca fueron un *San Antonio niño*, cinco «paisés de Flandes al temple» valorados en 20 reales, un «quadro de N S^{ta} Coronada de flores, moldura negra y dorada de bara de alto de mano de Miguel Perez de Aybar varon de grandes virtudes», «otro quadro de N Sr. con la tunica en las manos, moldura negra con flores de plata pintada, de cossa de bara de alto, y es de mano de Miguel Perez», «otro quadro de cossa de media bara del Rostro de N Sr. con moldura ordinaria y es de mano de Miguel Perez», «un quadro de cossa de bara moldura negra y dorada del Niño Jesús desnudo con el mundo a los pies de mano



2. Diego DE OJEDA. *La curación del siervo del centurión* (Detalle). (Fot. Artelmagen).

de Juan de Sevilla» (100 reales), y el de un Niño «con un pajarito en la mano de tres cuartas» (valorado en 220 reales)⁸.

Con todo solo conocemos una única obra de Ojeda que forma pareja con otra de diferente autor pero del mismo tamaño y asunto iconográfico: mostrar el reino de Dios a través de la salvación de los enfermos. Nos referimos a *La curación del siervo del centurión* (Iglesia de los Hospitalicos, Granada) firmada en el ángulo inferior izquierdo: OJEDA f (fig. 1 y 2). En relación a este lienzo los pocos datos historiográficos que conocemos nos lo proporciona Gómez-Moreno en las apostillas de su famosa *Guía de Granada*, reseñándola como una de las pocas piezas meritorias de lo que en su día fue el Hospital del Corpus Christi: «Cristo y el centurión, de un Cieza, quizá Vicente»⁹. El otro lienzo al que hemos hecho referencia y que forma pareja con el de Ojeda es *La Curación del Ciego* y está firmado por Guevara —aunque Gómez-Moreno en su día lo relacionó con el estilo de Esteban de Rueda—. Ambos cuadros tienen las mismas medidas (255 x 205) por lo que intuimos que formarían parte de un amplio ciclo pictórico¹⁰.

Diego Portillo de Arellano (1627-1690)

El otro pintor al que debemos referirnos en este apartado es Diego Portillo de Arellano, oriundo de Vélez Málaga donde nació en 1627, e hijo de Lorenzo Portillo y Arellano y Juana de Espinar.

Creció en la malagueña parroquia de San Juan hasta que, por circunstancias que desconocemos, vino a probar fortuna, hacia 1640, a la ciudad de la Alhambra, tal y como se desprende de su propio testimonio: «porque yo me bine abibir a esta ciudad con mi ajenzia e yndustria». Al igual que muchos otros jóvenes de su generación se instaló en la parroquia de San José donde entró en contacto con el pintor Pedro Martín de Sola, con quien posiblemente se inició a la edad de 13 años al igual que Diego de Ojeda, continuando posteriormente su formación con Ambrosio Martínez Bustos. El 24 de noviembre de 1649, una vez asentada su carrera, contrajo matrimonio con María de Herrera y Castillo, natural de Granada e hija de Román de Herrera y María del Castillo¹¹. Los padrinos de la velación fueron Martínez Bustos y su esposa Micaela Arauz, y entre los testigos figuró el también pintor Juan de la Fuente. De esta unión nacieron varios vástagos: Catalina, Juan —ahijado de Miguel Pérez de Aibar—, Manuela y Silvestre. Estos dos últimos fallecidos inesperadamente en 1663 y con toda probabilidad como consecuencia de alguna epidemia que debió de afectar de igual modo a su propia esposa quien moriría unos meses después —en concreto el 10 de febrero de 1664— tras dejar como albacea testamentario al pintor Pérez de Aibar. Los siguientes dos años fueron bastantes arduos para Portillo hasta el punto de emplear al matrimonio formado por Juan López y Tomasa de Arenas para que se hicieran cargo de las respectivas tareas domésticas. En 1682 contrajo nuevos esponsales con una muchacha bien posicionada llamada Teresa de Acuña Benavides y Guzmán y viuda de Pedro de Mora y Garrido y con la que había tenido de secreto en 1667 una hija de nombre Ana. La nueva pareja incrementaría su felicidad con la llegada de otros dos hijos: Esteban y María Portillo de Acuña. Las ventajas de estos nuevos esponsales proporcionaron al pintor una sustanciosa dote con la inclusión de tres inmuebles, uno de ellos el que sería domicilio familiar en la calle Cruz del Laurel. En cuanto a su faceta profesional, si bien desconocemos ninguna referencia sobre su producción, sabemos de su trabajo como pintor gracias a la declaración que en 1649 realizó como testigo en el expediente matrimonial de Diego de Ojeda. En dicha exposición afirma que ambos se conocían desde 1641 y que su oficio era el de pintor. Sin embargo, ante la dura competencia de otros artistas con más grado de genialidad y mayor fortuna, Portillo decidió dedicarse a otro oficio completamente opuesto, el de cañero, que le proporcionaría una mayor solvencia económica. Falleció el 28 de febrero de 1690, siendo enterrado con el hábito de San Francisco en la parroquia de San José, antes había dejado establecido que Miguel Pérez de Aibar fuera el padrino del hijo que venía en camino y que nunca llegó a conocer¹².

ALGUNAS NOTICIAS SOBRE LA FAMILIA DE LOS VARGAS

En el ámbito artístico granadino advertimos un progresivo giro a partir de mediados de siglo tras el arribo a la ciudad de la Alhambra de Alonso Cano, presencia documentada desde el 24 de febrero de 1652, lo que supondría que gran parte de los artistas locales cambiarían su forma de pintar en base a las influencias estilísticas del genial artista¹³. Durante esta primera estancia de Cano, que duraría hasta 1657, mucho se ha especulado sobre quienes fueron los artistas y discípulos que tuvieron acceso a sus enseñanzas. Diremos, en este sentido, que entre los que gozaron de una rela-

ción más estrecha con el maestro se encontraban los pintores Antonio de Flores y Miguel Jerónimo de Cieza, siendo a través de este último cuando Pedro Atanasio de Bocanegra entraría, a su vez, en contacto con el Racionero¹⁴. De hecho, Bocanegra fue uno de los pocos artistas, junto con Juan Niño de Guevara, que cambiaría su forma de pintar gracias a la observación directa de los bocetos, dibujos y pinturas del genial artista¹⁵. Pero sobre todo fue a partir de la segunda estancia de Cano cuando una serie de jóvenes aprendices tuvieron la oportunidad de recibir sus acertadas maestrías en las que el propio artista era muy dado a hablar, tanto de cuestiones teóricas como prácticas. En este sentido debemos mencionar a un pintor llamado Antonio Salazar (nacido en 1651) quien afirmaba haber asistido a las muchas lecciones que el Racionero impartía desde su taller de la catedral: «abiendole oydo explicar diferentes vezes el modo de hazer una cabeza de Pintura o escultura es dando los Realzes en las partes que mas relieban»¹⁶.

Aún así, y mucho antes de la llegada de Cano, operaba en la ciudad un pintor de fuerte personalidad artística y merecida fama, tal y como se desprende de los escasos lienzos que de él conocemos pero que revelan, amén de un acertado colorido, una gran precisión técnica y riqueza compositiva. Nos referimos a Pedro de Moya, un artista del que escasean referencias historiográficas y sobre el que se ciernen numerosas lagunas documentales. Es cierto que, hasta la fecha, sus obras conocidas son muy limitadas —se le atribuyen entre otros lienzos *La Visión de Santa María Magdalena de Pazzi* (Granada, Museo de Bellas Artes), *El Descanso en la huida a Egipto* (Carmona, Hospital de la Caridad) y *Santo Domingo in Soriano* (Salamanca, Colegio Mayor el Carmelo)¹⁷— pero si nos hacemos eco de las informaciones aportadas por el pintor y erudito Fernando Marín a finales del siglo XVIII entrevemos que gran parte de su trabajo, que fue bastante considerable, estuvo vinculado básicamente al ámbito religioso. De hecho, el propio Marín advertía que Pedro de Moya pintó parte del ciclo de la vida de los patriarcas que colgaban en uno de los ángulos claustrales del convento de trinitarios calzados de Granada, obras que un siglo después de su ejecución presentaban un lamentable estado de conservación: «la inclemencia del tiempo las ha puesto tan deterioradas, que apenas se conocen»¹⁸. El citado erudito mencionaba otras tantas pinturas de este artista, entre ellas un *Nacimiento de Cristo* y la *Natividad de María*, «pintados con la hermosura de color y casta abandicada» que ornamentaban sendas capillas de la iglesia conventual de los trinitarios descalzos¹⁹. También localizaba en el interior de iglesia conventual de los Agustinos Calzados un «Sn. Alipio Obispo, excelentemente pintado por Don Pedro de Moya, discípulo de Vandic, con tan bello colorido y buen gusto, que bien se hecha de ver ser pieza de mérito, que tendrá dos varas de alto y una y media de ancho»²⁰. De igual modo, Marín aportaba algunas referencias sobre el lienzo de *La Aparición de María a San Julián*, y que hoy podemos admirar en la antesacristía de la catedral granadina, ubicado entonces en la capilla de la Guía del templo metropolitano (actualmente de Nuestra Señora de las Angustias), especificando al respecto: «sobre su altar, hay un lienzo de este celebrado profesor, donde está María Santísima, con su Niño en el regazo; sentada sobre un grupo de Niños; y en primer termino un Santo Obispo hincado de rodillas». Con todo, en contra de lo que se viene apuntando, podemos afirmar que Pedro de Moya no había nacido en 1610, sino que fue alumbrado unos nueve años más tarde²¹ y aunque en el libro de defunciones de la parroquia de la Magdalena figura registrado su deceso como Pedro de Moya Crespo de Aguero, en realidad

hemos constatado documentalmente que firmaba como Pedro de Moya y Gámez²². Sus progenitores fueron Bernabé de Gámez y Moya y María de Valencia, dato que conocemos gracias a la información extraída de su expediente matrimonial con Ana María Noguera —joven de 19 años nacida en Almuñecar e hija de Pedro Noguera y Antonia de León— con la que contrajo esponsales en el verano de 1644 en Motril²³. Otra observación sobre la vida de nuestro artista nos conduce a su pariente Pedro de Moya «el mayor» (nacido hacia 1590). La mención de este último es sumamente interesante por cuanto que una hija suya, y por tanto familiar de nuestro artista, contrajo matrimonio con el también pintor Dionisio Gabriel de Vargas y del que hablaremos más adelante. El círculo se cierra porque este Vargas era a su vez hermano de las respectivas esposas de Juan de Sevilla y Juan de Bustamante —de esta manera podemos colegir que Juan de Sevilla en sus inicios artísticos se debió formar en el entorno de Pedro de Moya y de Dionisio de Vargas—. Por lo demás, antes de 1650 y una vez consolidada su carrera como pintor, Moya estableció su taller en la calle de la Cárcel Real, casa 213, de la parroquial del Sagrario. En ese año convivía en el domicilio con el matrimonio un tal Domingo Fernández, que presuponemos sería su ayudante. Curiosamente el padrón parroquial del año de 1664 especifica claramente el oficio de Moya como pintor y revela que, además de su esposa, convivían en la misma vivienda su padre Bernabé y otros dos inquilinos más, un tal Juan Fernández y Ana de Rivera²⁴. Al año siguiente, Moya trasladaría su obrador a la calle Lucena coincidiendo con un acelerado deterioro físico de su progenitor, quien para entonces se encontraba impedido, y en ese mismo año se sumaron otros dos miembros más a la unidad familiar: Ambrosio Barbero y Jerónima de Olmedo. Para el año de 1666 lo haría Juan de Godoy y en 1667 Andrés Gareta —aunque solo por ese año—. De igual modo, en esta época el pintor se hizo cargo de su tío Pedro de Moya «el mayor» al hallarse gravemente enfermo. Un año después, y tras la salida de Ambrosio, se incorporaría Diego de Ulloa quien, a la postre, se convertiría en un buen amigo de la familia²⁵. Sin embargo, fue a partir de este mismo año de 1668 cuando la vida del pintor dio un considerable giro dado que a comienzos de abril fallecería Bernabé de Gámez²⁶. Un nuevo revés sufriría el pintor cuando en noviembre expiró inesperadamente su esposa quien recibiría cristiana sepultura en la iglesia parroquial de la Magdalena el día 11²⁷. Pedro de Moya lo haría unos años más tarde, en concreto el 15 de enero de 1674²⁸, siendo su cadáver inhumado al día siguiente en el mismo templo que su esposa. Como feligrés de la misma dejó dispuesto la celebración de unas 1.000 misas por su alma, unos 40 ducados de plata para la adquisición de un hacha que debía arder los jueves santos a favor de la cofradía del Santísimo Sacramento así como la cesión de un lienzo de *Nuestra Señora de Belén*. De igual modo, dejó dispuesto que en el convento de San Antonio se celebrase una memoria de 9 misas instituyendo una capellanía de 12 misas anuales. Falleció sin descendencia dejando como albaceas y herederos a Pedro de Soria, Ginés de Castañeda y el pintor Manuel de Rueda²⁹.

La exposición de estos hechos nos lleva inevitablemente a detenernos en los Vargas, una familia de pintores que hasta la fecha han pasado completamente desapercibidos por parte de la historiografía pero que gozaron en su día de una presencia activa en la Granada del XVII. El patriarca, José de Vargas, había nacido hacia el año 1600 en Jaén donde desposó con Josefa Gabriela de Cañada. De esta unión nacerían Bernardo, Dionisio Gabriel, Gabriela y Rafaela. A finales de 1653, José y

gran parte de su familia se trasladaron a Granada asentándose en la parroquia de San Juan de los Reyes donde abrieron taller en un inmueble ubicado en la placeta contigua a dicho templo y en el que permanecieron hasta el año 1656³⁰. Durante este tiempo establecieron ventajosos contactos con otros tantos artífices locales entre los que se encontraba el pintor Esteban de Rueda quien vivía por aquellos años en la misma demarcación parroquial. Parece ser que desde el principio la familia fue bien acogida en la ciudad de la Alhambra alcanzando paulatinamente cierto renombre gracias al trabajo de Dionisio. Este había nacido en la capital jiennense hacia el año 1635 y allí contrajo esponsales con Úrsula de Mirez. Durante los tres primeros años de casados vivieron en la demarcación de San Pedro y San Pablo hasta que finalmente, y por motivos que desconocemos, el matrimonio decidió separarse. La asonada de este hecho fue de tal calibre que, según intuimos, fue uno de los principales motivos para que tanto Dionisio como gran parte de su familia decidieran trasladarse a Granada. Una vez en ciudad, Dionisio Gabriel supo en 1655 del fallecimiento de la que había sido su esposa quien sería inhumada en el convento de San Juan de Dios de Jaén. Sin embargo, nuevas dudas se ciñen sobre la parcela personal de nuestro artista ya que sospechamos que en ese mismo año tuvo una hija natural, lo cual pudo ser una de las razones para que la familia decidiera abandonar su casa de San Juan de los Reyes³¹ para afincarse en otra de la cuesta de los Gómez junto a la posada de San Antonio. Y de esta manera y sin ningún impedimento civil, corría el año 1660, Dionisio firmaba nuevas capitulaciones matrimoniales. Esta vez lo haría con la sobrina del pintor Pedro de Moya, una muchacha de 17 años y bien posicionada dentro del entorno laboral de nuestro artista. La joven en cuestión era hija de Pedro de Moya «el mayor» y Catalina Beltrán y había sido criada, desde los seis años tras la muerte de su madre, en Alcalá la Real por un tío suyo de nombre Alonso del Pozo. En 1659 regresó a Granada, coincidiendo con la entrada al sacerdocio de su hermano Antonio de Moya³². Tras sus esponsales con Dionisio pronto el matrimonio incrementaría la familia. El primero de los hijos fue Juan Francisco, alumbrado el 10 de julio de 1661 y apadrinado por Antonio Ruiz Merino mientras que el pintor Pedro de Moya fue testigo de pila³³. El 17 de marzo de 1664 veía la luz Tomás Gabriel, ahijado de Gaspar de Barahona y el 4 de agosto de 1666 fue bautizada Cristina, en este caso apadrinada por Antonio Luis Merino. El 31 de enero 1669 le tocaba el turno a Juliana quien fue llevada a la pila por Juan de Miranda y el 27 de junio de 1678 María Manuela por Pedro Fernández Moreno, siendo uno de los testigos el maestro mayor de la catedral de Granada Juan de Rueda. A pesar de todo cuanto llevamos expuesto desconocemos como sería la producción pictórica de esta artista aunque no deseamos la idea de que sería de cierto mérito ya que en 1669 se le encomendó, junto con Pedro Atanasio de Bocanegra, la dirección del programa pictórico que debía ornamentar la plaza de Bibarrambla con motivo de las fiestas del Corpus de ese año³⁴. Además fue uno de los muchos artistas que declararon como testigos en el proceso milagroso, anteriormente reseñado, de la *Virgen del Rosario*. De igual modo, su profesión como pintor, más concretamente como «maestro del arte de la pintura», queda evidenciada en su declaración como testigo en alguno de los muchos procesos de hidalguía emprendidos en la Granada de la época³⁵. Con todo, sabemos que hacia el año de 1694 el pintor comenzó a sufrir serios achaques que poco a poco mermaron su maltrecha salud hasta que expiró, a primeros de diciembre de 1697, siendo enterrado en sepultura propia en la iglesia de Santa Ana³⁶.

Ana de Moya, su viuda, continuó viviendo en el mismo hogar familiar de la cuesta de Gomérez hasta la fecha de su deceso, ocurrido el 14 de abril de 1707. Por lo demás, cuando Juan de Sevilla a la temprana edad de 16 años se vinculó al taller de Dionisio conocería a la hermana de este, Rafaela de Vargas, quien en 1666, coincidiendo con el inicio de la andadura profesional del joven pintor, se convertiría en su flamante esposa.

APUNTES BIOGRÁFICOS DE LOS PINTORES ANTONIO DE FLORES Y ESTEBAN DE RUEDA

En otro orden, antes de mediados del XVII se constata en la ciudad de Granada una intensa actividad profesional de varios pintores entre ellos Ambrosio Martínez Bustos, Juan Cortés, Juan de Salcedo, Miguel Jerónimo de Cieza, Felipe Gómez de Valencia, Antonio de Flores y Esteban de Rueda. De los dos últimos podemos aportar algunas referencias documentales que vendrían a completar aún más sus exiguas biografías.

Antonio de Flores

Se trata de un artista que desarrolló el grueso más importante de su obra a partir de mediados del XVII y con una trayectoria en cierta medida análoga a la de Miguel Jerónimo de Cieza. Nacido en 1624 era hijo de Ana de la Muela y Juan de Flores —este último reconocido pintor por su participación como decorador en la Alhambra— y ahijado de Cristóbal Fernández. Sus primeras experiencias en el campo de la pintura las recibió de manos de su padre continuando más adelante su formación con el «maestro del arte de la pintura» Pedro Zamora³⁷. Flores vivió entre en las parroquias de Santa Ana, San Miguel y San Gil y en 1650 contrajo esponsales con Lucia Palomares, joven de 19 años³⁸, con la que tendría a Juan (1655), Francisco (1657), Teresa (1659), Ángela (1662), Juan (1665), y Damián (1675)³⁹. Nuestro pintor y Miguel Jerónimo de Ciezar emparentaron cuando la hermana del primero, Catalina, contrajo esponsales en 1641 con el segundo naciendo de esta unión los afamados pintores Juan, José y Vicente de Cieza y Flores. La estrecha relación entre ambos cuñados fue crucial para el progreso de Antonio de Flores hasta el punto que debió de existir un nexo de carácter profesional dado que Miguel Jerónimo de Cieza tuvo también su obrador en la demarcación de San José durante los mismos años que el primero. De hecho, a ambos le podemos vincular la formación de Gabriel Fernández (nacido hacia 1646) y que, a la postre, se casaría con Ana de la Fuente Flores, sobrina de nuestro pintor. De lo que no hay duda es que Antonio, al igual que su cuñado, tuvo un destacado protagonismo en la pintura granadina antes de la llegada de Alonso Cano quien una vez establecido en la ciudad tendría un trato directo con nuestro artista siendo padrino de una de sus hijas allá por el año de 1662⁴⁰. A todo ello añadiremos que en 1676 Juan de Sevilla trasladó su taller a unas casas colindantes a las de Flores —acaso condicionado por alguna empresa artística de mancomún que tuvieran ambos artistas en ese año—. Por lo demás, durante 1668 y 1669 fue designado comisario, junto con Pedro Atanasio, de las



3. Esteban DE RUEDA. *Negación de san Pedro*. (Fot. Juan Manuel Gómez Segade, Universidad de Granada).



4. Schelte Adams BOLSWERT. *Negación de san Pedro*. Grabado sobre composición de Gerard Seghers.

fiestas celebradas por la hermandad de los pintores en honor de San Lucas, regalando por ello un lienzo alusivo a este asunto al templo de San Gil.

Esteban de Rueda Rico

En el caso de este pintor si bien aunque su nombre es recogido por la historiografía sus datos biográficos han sido erróneamente reseñados y analizados. No sabemos exactamente donde nació pero sí que fue hacia el año 1609 y que vivió durante bastante tiempo en Valencia, ciudad en la que contrajo esponsales en 1633 con María Vicente. En 1637 aparece afincado en Granada en la parroquia de San Luis. Fallecida su mujer, a finales de 1641, contrajo a los pocos meses nuevas nupcias con una viuda de nombre Jerónima de Contreras⁴¹. Poco después el matrimonio se instaló en la parroquia de San Juan de los Reyes, en la calle Aljibe del Trillo, donde fueron alumbrados varios hijos: Tomás (1644), Francisca (1651), Marcela (1654) y Salvadora (1656). Antes de mediados de siglo, Rueda ya se había consolidado a nivel profesional figurando entre sus amistades personajes tanto del ámbito artístico, como el platero Pedro de Zayas, como del ámbito de las leyes como Diego de Maldonado. En cuanto al hijo mayor de Esteban de Rueda, Gregorio, diremos que contrajo esponsales en 1661 con Juana de Haro, hija de Ana de Cieza y Alonso de Haro, y en la velación efectuada el 24 de abril en la parroquia de San José fueron testigos los pintores Juan Cortés y Juan de la Puente⁴². En cuanto al particular estilo artístico de este pintor de influencias tenebristas y flamencas podría deberse a su formación en la ciudad del Turia, lo que explicaría que más adelante su obra quedara claramente perfilada del resto de los artistas granadinos. La otra gran influencia en su pintura se debe al pintor Gérard Seghers (1591-1651) cuyo estilo caravaggesco fue ampliamente apreciado en España y muy particularmente por algunos pintores granadinos. Por lo que se refiere a sus obras en la parroquia de Santa Ana se conservan dos lienzos de *La Curación del Paralítico* y *el Hijo Pródigo* —que el conde de Maule los atribuyó con ciertas reservas a Juan de Sevilla— mientras que propiedad del Museo de Bellas Artes de Granada, pero depositado en la Facultad de Derecho, encontramos *La Negación de San Pedro* (pintado en 1673) basado en un cuadro del mismo asunto pintado por Gerard Seghers (North Carolina Museum of Art Raleigh) y difundido mediante estampa por Schelte Adams Bolswert (fig. 4 y 5). Falleció en Alhama en 1687 siendo su cuerpo inhumado en la granadina iglesia de San Juan de los Reyes.

MÁS SOBRE PEDRO ATANASIO DE BOCANEGRA Y JUAN DE SEVILLA

A partir de la segunda mitad del XVII los pintores granadinos alentados por el trabajo de Alonso Cano encontraron el camino de la renovación plástica. Desde mediados de la centuria, incluso un poco antes, las parroquias albaicineras de San José y San Miguel agruparon a los principales talleres artísticos locales. Incluso el propio Alonso Cano alentado por este hecho escudriñó una vivienda en esta zona, en concreto frente al Aljibe de San José, que le fue alquilada por un año,



6. Pedro Atanasio BOCANEGRA. *La visión de san Felipe Bonifacio*. Detalle. Iglesia parroquial de San José, Granada. (Fot. Artelmagen).

contando a partir del 9 de diciembre de 1656, por una tal Ana de Villegas, viuda de Alonso de Pedrosa. El artista en el contrato de arrendamiento se comprometía «que durante el tiempo de este arrendamiento no dejaré la casa de bacío, ni desamparada»⁴³. Un año antes el Racionero había comprado al convento de San Jerónimo la casa que había pertenecido al patronazgo de Diego de Siloe y que a su vez vendió, al poco de arrendar la vivienda albaicinera, al escultor Pedro de Mena. Podríamos pensar que el genial artista había sopesado muy acertadamente que su asiento en el barrio albaicinero le permitiría el abrigo, en caso de necesitarlo, no solo de los amigos artistas que vivían aquí sino también de un espacio propio, alejado del control de los siempre omnipresentes canónigos, donde poder atender sus compromisos particulares. De hecho, fue en ese mismo año de 1656 cuando Miguel Jerónimo de Cieza y Antonio de Flores, quienes vivían por aquella época en el Albaicín, tuvieron un trato más familiar y directo con el maestro. En cualquier caso, en el trasfondo del asunto se intuyen los problemas que el Racionero tenía por aquel entonces con el cabildo catedralicio.

De igual modo conviene recordar que, según las prácticas gremiales, lo habitual era que los jóvenes aprendices se formaran dentro del ámbito familiar o en cualquier caso, si se reunían las

circunstancias adecuadas, con artífices de cierta notoriedad. Padres, tíos, hermanos, cuñados, etc., pertenecientes a sagas familiares de maestros y artífices dedicados a la pintura, vendrían a constituirse en los integrantes activos de los principales obradores de la ciudad donde desarrollaban su trabajo, justo en el momento que Juan de Sevilla y Bocanegra alcanzaban su cénit profesional, un considerable elenco de pintores, encarnadores y doradores, cuyos nombres han quedado completamente relegados por la historiografía. Nos referimos, por citar algunos de ellos, a Juan Vélez de Ulloa, Manuel Antonio Soria Vera, Juan Carrillo de Albornoz, Juan Recio de Tuesta, Juan Pedro Masoto, Sebastián Pérez, Manuel de Rueda o Antonio Salazar.

Sin embargo los dos pintores que desde finales de la década de los sesenta, y comienzos de los setenta en adelante, consiguieron canalizar la principal producción pictórica de Granada se habían criado en un entorno artesanal. Nos referimos a Pedro Atanasio de Bocanegra y a Juan de Sevilla quienes procedían respectivamente del ámbito gremial dedicado al mundo de la seda y del tejido. Incluso las coincidencias confluyen en el lugar de nacimiento de sus propios progenitores ya que ambos eran oriundos de la comarca de Priego, territorio especializado en el cultivo de moredas. Esta circunstancia supondría que tanto unos como otros decidieran instalarse en la ciudad de Granada, conocida por su floreciente mercado de la seda, donde a la postre formarían su respectivas familias. Por consiguiente, Bocanegra y Sevilla eran plenos conocedores de los particulares entresijos del mundo gremial y artesanal, circunstancia que les incentivaría, aún más si cabe, para sortear toda clase de dificultades en aras de una carrera artística teniendo a su favor un inusitado talento para el dibujo. Las consecuencias de este hecho vienen a subrayar la rivalidad entre ambos artistas obviamente condicionado por el deseo común de notoriedad ya que, tanto uno como otro, al no estar respaldados por ningún familiar dedicado al oficio artístico se vieron abocados a una mayor aplicación en el ejercicio de la pintura si querían sobresalir del resto de sus colegas. En el caso de Bocanegra, optaría por aproximarse a una clientela relacionada básicamente con el ámbito eclesiástico empezando por su participación en las fiestas religiosas del Corpus para continuar con obras destinadas a la Abadía del Sacromonte, la Compañía de Jesús, la Orden de San Juan de Dios o el Monasterio de la Cartuja. Por su parte, Juan de Sevilla en sus inicios se decantó por otro tipo de comitentes más variados entre los que se encontraban la hermandad del Hospital del Refugio u órdenes religiosas como los jesuitas o agustinos. Con todo, parece ser que todavía para el año 1670 el trato entre ambos pintores no tenía visos de desavenencias. De hecho, tenían un punto común en esa data, su admiración mutua por el pintor Miguel Jerónimo de Cieza. Incluso «los dos mejores Apeles de Granada» participaron en 1671, con motivo de la canonización de San Francisco de Borja, en el ornato del Colegio de los jesuitas y en el embellecimiento de los respectivos altares repartidos por las distintas calles y plazas de la ciudad. Las desavenencias entre ambos pintores vendrían desde el preciso momento en que Sevilla, una vez consolidada su carrera, tanteó la posibilidad de vincularse con el templo metropolitano y ese distanciamiento definitivo tendría lugar en 1675. En ese año las actas del cabildo catedralicio, celebrado el día 22 de octubre, reflejan el verdadero motivo de la disputa: «se trató como Pedro Atanasio y Juan de Sevilla pintores an teniendo algunos disgustos porque Atanasio a pintado en la torre algunos lienzos y ahora se le permite a Juan de Sevilla benga a la torre a pintar unos lienzos para esta Santa Iglesia.»⁴⁴



7. Pedro Atanasio BOCANEGRA. *La visión de san Felipe Bonifacio* (Detalle). Iglesia parroquial de San José, Granada. (Fot. Artelmagen).

Pedro Atanasio de Bocanegra

El grueso documental sobre la figura de Bocanegra, compilado por Emilio Orozco, nos muestra el rápido ascenso profesional de uno de los pintores seiscentistas más representativos de la Granada barroca⁴⁵. Aún así podemos incorporar nuevos datos relativos a su entorno familiar que vendrían a completar la semblanza de este artista. El progenitor de Bocanegra, Antonio del Moral, había nacido en Carcabuey, localidad cercana a Priego de Córdoba, y era hijo Bartolomé Sánchez del Moral y Catalina de Alfaro. A la edad de cinco años fue enviado a la ciudad de Granada siendo criado por su hermano Francisco, que trabajaba como torcedor de seda⁴⁶ y a la edad de 28 años decidió contraer esponsales con Andrea de la Paz, que a la sazón contaba con 14⁴⁷. En un primer momento el matrimonio se estableció en la parroquia de San Juan de los Reyes donde nacerían Catalina (1628), Manuel Francisco (1632), Juan Atanasio (1633), y en 1638 nuestro pintor⁴⁸. Sin embargo durante el mes de septiembre de 1655 la familia sopesó trasladarse al Albaicín Alto, instalándose en la demarcación parroquial de San Nicolás donde en ese mismo año, y a la edad de 17, años nuestro pintor contrajo esponsales con María de La Chica. La joven pareja se avecindó en la parroquia de San Gregorio donde vivirían hasta el año 1664 ya que coincidiendo con el progre-



8. Pedro Atanasio BOCANEGRA. *La visión de san Felipe Bonifacio* (Detalle). Iglesia parroquial de San José, Granada. (Fot. ArteImagen).

sivo ascenso del artista decidieron mudarse a la de San José en la que permanecerían unos 5 años hasta que a la muerte del Racionero, Bocanegra decidió trasladar su taller en 1667 a la ciudad baja en 1667, más concretamente en la calle Boquerón, si bien durante breve tiempo ya que la familia retornaría en 1670 al Albaicín, aunque esta vez a la demarcación parroquial de San Miguel justo en el inicio de su etapa más fecunda⁴⁹. A partir de 1677 compartiría el mismo domicilio del pintor el eclesiástico Juan de Rojas y desde 1683 la calle donde el maestro vivía comenzó a denominarse popularmente de «Atanasio» y más tarde de «Bocanegra».

La trayectoria profesional de este artista se desarrolla básicamente en dos etapas cruciales. En la primera de ellas su círculo de amistades procedía prácticamente de su mismo entorno laboral pero desde 1666 Bocanegra afianzaría tanto su carrera profesional tanto como su estatus social, tal y como se desprende de la lectura del registro bautismal de su hija Josefa en el que figuran como testigos Pedro Fernández de Córdoba que actuó como compadre de la criatura y estaba vinculado a los marqueses de Montalvo familia que tuvo un especial protagonismo en la estancia del pintor a la corte, Diego Lasso de Castilla y Antonio Bernuy de Mendoza, este último oficiante de dicha

ceremonia⁵⁰. Durante esta primera etapa encontramos otro personaje decisivo en la trayectoria profesional de nuestro artista. Nos referimos al arzobispo Diego Escolano quien, recién establecido en la silla arzobispal de Granada, instituía en 1668 la Hermandad de la Tercera Orden de los Siervos de María en la capilla de las Tres Necesidades de la iglesia parroquial de Santiago. Sin embargo, en 1671 el arzobispo dispuso su traslado al Oratorio de San Felipe Neri y con tal motivo, dado que el principal santo servita fue canonizado ese mismo año, Bocanegra a expensas del prelado pintó el lienzo *La visión de San Felipe Benicio* (Granada, iglesia parroquial de San José) (fig. 7, 8 y 9). El asunto escogido por el pintor narra el momento en que el santo, hallándose en la iglesia de Santa María de Anunziata de Cafaggia, vio a nuestra Señora quien le invitó a subir a su carro celestial. La Virgen se le apareció sentada, portando una capa, sobre un carruaje dorado arrastrado por un león y un cordero y rodeada de ángeles y con una paloma sobre su cabeza. En ese momento, justo cuando Felipe se disponía a subir al carro y todavía en éxtasis, fray Alejo (uno de los Siete iniciadores de la Orden), lo zarandeó invitándolo a salir de la Iglesia dado que los oficios divinos ya habían terminado⁵¹.

Por otra parte, la segunda etapa profesional de Bocanegra vendría a desarrollarse a partir de 1672 y vendría a coincidir con la donación a la catedral granadina del lienzo *Cristo crucificado*. En ese momento su prestigio era ya un hecho tanto en el ámbito civil como eclesiástico. Así el elenco de testigos y padrinos de los hijos alumbrados en esos años estaría compuesto por lo más granado de la sociedad, sobre todo desde que el 15 de septiembre de 1676 recibiera el distinguido título de «Pintor de S. M. ad honorem». Pero obviamente, y dado que, cada vez más, el volumen de trabajo iba en aumento, empezó a se hizo auxiliar por distintos colaboradores. En cuanto a estos asistentes y ayudantes, amén de su propio hijo Antonio, podemos mencionar —siguiendo los padrones parroquiales— a Tomás de la Plata (1668), Francisco del Valle (1672), Sebastián de Arroyo (1673), Sebastián del Berrio (1677), Marcos Lorenzo (1681), José González (1683), Francisco Alarcón (1685) o Matías Martínez (1686-87)⁵². A pesar de su gran fama y fortuna⁵³ tras su desaparición en 1689, la justicia se vio en la necesidad de intervenir en el reparto de sus bienes, dado que algunos de sus vástagos aún se encontraban en edad pulpar, lo cual nos da fe el detallado inventario que se realizó de sus propiedades por orden del Alcalde Mayor de la Ciudad⁵⁴. De gusto exquisito, había logrado atesorar una importante colección de obras de arte entre las que figuraban cuatro grisallas y un retrato suyo de mano de Alonso Cano. Esto nos lleva a recordar la enorme transcendencia que tuvo para nuestro artista la figura del Racionero. De hecho, tras la desaparición de este último, Bocanegra intentó mantener no solo el estilo del maestro sino que procuró moverse por el mismo círculo que el genial artista. Es más, cuando el 7 de noviembre de 1670 bautizaba a su hija Teresa Narcisa, puso especial hincapié que el padrino de la pequeña fuera Fernando Charrán, racionero y gran amigo de Cano.

Por otra parte conviene reseñar que, una vez asentada su carrera, se convirtió en el protector de gran parte de su parentela, incluida la de su mujer, hasta el punto de hacerse cargo del sepelio de su suegra María de la Fuente, viuda de Sebastián Gutiérrez de la Chica y fallecida el 17 de junio de 1687, tal y como refleja el libro de Defunciones de la parroquia de San Miguel: «no testó porque no tenía de que y la enterro su yerno que fue D. Pedro Atanacio Bocanegra»⁵⁵. De igual modo, al

año siguiente se hizo cargo de las exequias de su propia madre a quien también le había costado de manera desprendida y durante años el arrendamiento de su domicilio. Por lo que se refiere a sus vástagos nos centraremos en tres. El primero al que hacemos mención es Antonio Atanasio, nacido en 1657, y del mismo oficio que nuestro artista que tras formarse con su padre se independizó del domicilio paterno para vivir durante un tiempo en una casa cercana a la de su progenitor hasta que en 1681 decidió contraer esponsales con Lucía Tomasa de Molina y Marqués. De esta unión nacerían, amén de otros tres hijos más, Juana María (1685), ahijada del tesorero de la catedral Bartolomé Calderón y Bernardo Agustín (1688) de Agustín Francisco Muñoz, capellán de coro. Con todo, la unión de esta pareja no estuvo exenta de escándalo dado que la joven en cuestión pertenecía a una conocida e influyente familia, cuyos padres eran Juana de Narváez y el escribano de cámara Pedro Antonio de Molina, quienes desde el primer momento se opusieron a un enlace que consideraban desigual⁵⁶. En 1686 la pareja residió en la calle Postigo de Mengibar mudándose más tarde a la llamada Casa del Gallo, cercana a la iglesia de San Miguel, y aquí permanecieron hasta el fallecimiento de Pedro Atanasio de Bocanegra. Pero con la idea de atender las cargas familiares y socorrer a la viuda del pintor, Antonio decidió regresar al que había sido su antiguo domicilio familiar. Aquí falleció el 14 de marzo de 1692 siendo enterrado en la parroquia de San Miguel en sepultura de tercer trance. La única obra suya de la que se tiene constancia es una *Inmaculada* pintada para el Hospital del Refugio. El segundo vástago de Bocanegra al que hacemos referencia es Pedro (nacido en 1673) y que fue paje del obispo de Cuenca Alonso de San Martín —hijo natural de Felipe IV e influyente personaje en la España del Siglo de Oro—⁵⁷. Y el último al que hacemos mención es José Felipe Bocanegra (alumbrado en 1677) que ejerció un oficio gremial como maestro torcedor de seda, desposando en primeras nupcias con Nicolasa de Rivera y en segundas con María Agudo Valenzuela.

Juan de Sevilla

Juan de Sevilla, cuyo alumbramiento tuvo lugar en Granada en 1643, inició su formación artística hacia el año 1657 y con toda probabilidad en el entorno de Pedro de Moya. Hacia al año 1660 se vinculó al taller de los pintores jienenses José y Dionisio Gabriel de Vargas a su vez, tal y como hemos mencionado, artistas vinculados con Moya. Hasta 1666, año de su casamiento, Sevilla permaneció vecindado en la parroquia del Sagrario para pasar, al igual que otros muchos artistas, a vivir en pleno Albaicín. Procedía de una modesta familia cuyo padre Francisco⁵⁸, oriundo de Priego de Córdoba, había arribado a la ciudad de la Alhambra hacia 1614 instalándose en la demarcación parroquial de San Matías. Un hermano de este, Martín, era jubetero de profesión relacionado con otros tantos personajes vinculados al mundo gremial como un tal Francisco Gómez, bordador de seda. En 1626 Francisco de Sevilla contrajo esponsales con Úrsula de Benavides, hija de Juan Romero e Isabel Rodríguez⁵⁹ y, tras vivir momentáneamente en el barrio de la Magdalena, se trasladaron antes de 1649 a la zona del Sagrario ocupando la casa número 15 y justo al lado de la Puerta de las Orejas. Allí Francisco regentó un establecimiento de prendas confeccionadas que le

proporcionaría una cierta holgura económica. De este matrimonio, además de Juan, nacerían otros vástagos: Isabel, Antonia, Bernardo, maestro de sastre y el más apegado a nuestro pintor y fallecido en 1675 y Manuela quien estuvo casada durante 17 años con Juan Agustín de Retamosa, naciendo de esta unión Úrsula de Sevilla. Esta última, tras enviudar en 1685, contrajo ese mismo año nuevos esponsales con el pintor Francisco Moreno Velasco, joven de 24 años nacido en Alhama⁶⁰.

Por lo que respecta a Juan de Sevilla, una vez encauzada su carrera profesional, se unió en matrimonio con Rafaela de Vargas, joven de 16 años nacida en Jaén e hija de José de Vargas y de Josefa Gabriela de Cañada⁶¹. Los esponsales tuvieron lugar el día 16 de agosto de 1666 en el templo de Santa Ana siendo los respectivos padrinos el pintor Dionisio de Vargas y su esposa y testigos de dicho acontecimiento Bernardo de Sevilla y José de Mora⁶². De esta primera unión el pintor tendría una abultada descendencia, casi todas féminas, además de otras tantas criaturas cuyos nombres, por su temprano fallecimiento, no se especifica en los libros parroquiales⁶³. Tras su matrimonio Juan de Sevilla se instaló en la circunscripción parroquial de San José para después fluctuar entre esta demarcación y la de San Miguel. Una vez fallecida su primera mujer inició el 6 de mayo de 1690, justo a los 14 meses de su desaparición, los correspondientes trámites para contraer nuevos esponsales con Teresa de Rueda. El pintor tenía por aquel entonces unos 46 años y Teresa unos 16⁶⁴. La joven en cuestión era hija de Juan de Rueda Navarrete y Gabriela Carrillo y hermana del pintor Jerónimo de Rueda. Además esta familia gozaba de cierta posición social ya que su padre ejercía como escribano; un tío suyo de nombre Juan Carrillo de Rueda era eclesiástico, abogado y fiscal del arzobispado y otro hermano de su padre, Mateo Carrillo, trabajaba como mercader con tienda propia en el barrio de las Angustias. Por su parte, Teresa había recibido las aguas bautismales, siendo apadrinada por Juan de Cossio Rubin de Zelis, el 22 de enero de 1674 en la iglesia de San Andrés y en esta demarcación permaneció hasta la edad de 8 años en que la familia al completo se trasladó a la de San José⁶⁵. Tras sus esponsales con Juan de Sevilla, ambos figuran empadronados en 1691 en la casa número 58 de esta última parroquia junto con las hijas habidas de la primera unión del pintor —María, Catalina, Josefa y Matilde—⁶⁶ y el joven aprendiz Juan Pedregal. En el citado padrón no figuran ni Felipa, que se había independizado previamente, ni Francisca Bernarda que en 1679 había abandonado el domicilio familiar para casarse con Juan Gutiérrez de Arjona. Tampoco figura la otra hija del pintor, Juana, que en 1686 había hecho lo propio con Gabriel Leonardo de Zorrilla, receptor de la Chancillería. Juan de Sevilla y Teresa tuvieron una hija, Eusebia, que fue bautizada en San Miguel el 30 de marzo de 1694 por Gaspar de Balboa, beneficiado de San Gregorio, siendo su madrina su hermana mayor Felipa mientras que entre los testigos figuraron fray Bernabé Basart, Esteban Torcilla y el sacristán Francisco Hurtado⁶⁷.

Podemos establecer una aproximación biográfica en torno al pintor en base a las fuentes documentales, desechando la imagen dada por Palomino de «hombre rígido y fuerte de natural; assi tuvo poco Discipulos, y ninguno dentro de casa por ser muy zeloso»⁶⁸. Por consiguiente, en sus inicios artísticos fue clave, tal y como hemos expuesto, su concomitancia con Dionisio de Vargas aunque también fue crucial su amistad con otros tantos artistas y muy especialmente con el pintor Diego de Ojeda. Son los años en los que Sevilla trabajaba para el Hospital de la Caridad, la Compañía de Jesús, el convento de los Agustinos o el convento de las Capuchinas. De hecho, en

1671 la Compañía de Jesús le encargó, junto con Bocanegra, una serie de lienzos con motivo de la canonización de San Francisco de Borja y este hecho potenció el despegue de su carrera hasta el punto de cultivar géneros poco habituales en la pintura granadina como el paisaje puesto que en 1675 la Junta de Obras y Bosques le confió una *Vista del Soto de Roma*, recibiendo por ello la nada despreciable suma de unos 1.600 reales. Desde esta fecha en adelante advertimos que el grueso de sus compromisos fue en aumento por lo que en 1677 figura cohabitando en su domicilio, con el cometido de auxiliarle, un tal Diego Sánchez. Además, entre 1676 y 1679 la relación con el también pintor Antonio Flores se tornó más estrecha quizá condicionada por algún trabajo en mancomún. De igual modo, en 1676 el escultor José de Mora ejercía como padrino de bautismo de su hija Matilde y ante la atenta mirada de dos testigos de excepción: los pintores Dionisio de Vargas y Juan de Bustamante. Da la sensación que durante el año de 1680 Juan de Sevilla estaba inmerso en algún proyecto de consideración junto con Miguel Jerónimo de Cieza ya que este último decidió instalar su obrador justo al lado de nuestro pintor en esas fechas. Una vez terminada esta colaboración volvió a alojar en su vivienda a varios ayudantes. Primero fue Francisco Jurado y entre 1683 y 1684 le tocaría el turno a «Juanico Zamora». Para entonces el pintor se hallaba en el cenit de su carrera y en 1685 lo encontramos inmerso en el proyecto del ensanche y ornato del puente del Genil para el que diseñó las figuras de dos leones que se labrarían posteriormente en piedra. También en ese mismo año acometía uno de los encargos más importantes de todos cuantos realizó a lo largo de su trayectoria profesional. Nos referimos al cuadro *El triunfo de la Eucaristía adorada por la Virgen, Santo Tomás de Villanueva y San Agustín*, un enorme lienzo pintado para el altar principal de la iglesia conventual del Corpus Christi⁶⁹. Doce meses más tarde, Juan de Sevilla aparece empadronado en la demarcación parroquial de San José mientras que en 1687 consta que ingresaron en su taller un tal Antonio de Huertas y el joven Salvador Martín —este último permanecería dos años con el maestro—. En 1689 precisó la ayuda de alguien con formación y de absoluta confianza, por lo que acudió a su cuñado el también pintor Juan de Bustamante quien junto con su familia y Eugenio de Gamboa se alojaron por ese año en la misma casa del maestro. En 1690 fue Juan Francés el joven que le asistió y en 1691 Juan Pedregal. A partir de esas fechas, coincidiendo con su unión con Teresa de Rueda, volvería a la demarcación parroquial de San Miguel habitando la llamada casa de las Monjas en la calle Oidores. El último de sus discípulos, Juan López, estuvo colaborando con el artista durante sus dos últimos años de vida quien desde abril de 1694 ya había manifestado «muchos y continuos achaques»⁷⁰. Finalmente Juan de Sevilla fallecería el 23 de agosto de 1695 dejando previamente estipulado que el pintor Manuel Caro de Torres fuera su albacea testamentario⁷¹.

En suma, fue un artista con gran soltura en el dibujo y cuya singularidad radicó en una acertada asimilación de las formas canescas y de los modelos rubenianos, siendo además un experto conocedor de la pintura barroca europea gracias a las obras, difundidas a través de estampas, de Simon Vouet o Van Dyck⁷². De igual modo, fue uno de los pintores más instruidos de la Granada del siglo XVII, avezado en el trabajo de los grandes maestros como Miguel Ángel, Tiziano, Caravaggio, Rubens y muy especialmente de Gerard de Seghers de quien valoraba su característico uso de la luz y su particular empleo del color: «haviendo visto todas las obras de Gerardo Segres pintor

que fue del Rey de Francia fue tan gran pintor que siempre se precio de pintar cuanto pinto por lo natural aside noche como de dia poniendo de noche las luces por parte baja q^e da la luz siepre p^r parte ynferiores como la garganta barua punta de nariz parte delas mejillas, y cuencas de los ojos, esto es tomando la luz por parte baja; tomandola por parte alta la luz principal da siempre en la frente y en lo alto de las mejillas y punta de la nariz por ser parte superiores»⁷³. En definitiva, Juan de Sevilla fue un pintor que gustaba de observar la naturaleza y todo cuanto le rodeaba pero sobre todo, como él mismo afirmaba, «de mirar el cielo con propiedad cuando le pinto».

NOTAS

1. NAVARRETE PRIETO, Benito. «Integración de la pintura barroca granadina en el contexto cultural europeo». En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio, y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (coords.). *Antigüedad y Excelencias*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 94-117.
2. Está estudiada la familia de los Cieza. CASTAÑEDA CECERRA, Ana María. *Los Cieza una familia de pintores del Barroco Granadino*. Almería: Zéjel, 1992.
3. Archivo Histórico Diocesano de Granada (A.H.D.G.), *Expediente matrimonial de Diego de Ojeda con Melchora de Merlo, 11 de febrero de 1649*, Mic., 1543092.
4. Archivo Parroquial de San José (A.P.S.J.), *Libro 2 Desposorios parroquia San José 1630-1674*, fol. 72.
5. Desposó dos veces; primero con la acaudalada Josefa Díaz, con la que tuvo una hija María, y después con Catalina Martínez.
6. *Diligencias sobre averiguar la luz estrella en el Santísimo rostro de Nuestra Señora del Rosario*. Granada: 1679.
7. A.P.S.J., *Libro 5 Entierros San José 1679-1751*, fol 18v.
8. Archivo Histórico de Protocolos de Granada (A.P.N.G.), 986, fol. 633-641. *Inventario de Francisco de Ojeda, realizado en 1699*.
9. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Universidad, 1982, v. II, p. 199.
10. Ambos cuadros han formado recientemente parte de una exposición. Vid. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (ed). *Granada tolle, lege*. Granada: Provincia Santo Tomás de Villanueva, 2009, pp. 494-495.
11. A.P.S.J., *Libro 2 Desposorios parroquia San José 1630-1674*, fol. 85.
12. A.P.N.G., 986, fol. 135.
13. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), pp. 45-76.
14. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina». En: AA.VV. *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada: Junta de Andalucía, 2001, pp. 369-399.
15. NAVARRETE PRIETO, Benito. «Integración de la pintura barroca...», p. 110.
16. *Diligencias sobre averiguar la luz estrella en el Santísimo rostro de Nuestra Señora del Rosario*, Granada: 1679.
17. MONTANER LÓPEZ, Emilia. «Más sobre Pedro de Moya». *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 52 (1986), pp. 469-473.
18. Entre estos lienzos figuraba el cuadro *San Juan de Mata ordenándose sacerdote*. Parece ser que el ciclo fue pintado entre 1659 a 1662. Vid. CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. «Los fundadores de la Orden de la Santísima Trinidad y la Escuela Granadina. Noticias inéditas». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37 (2006), p. 398.
19. SALAS, Xavier de. *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada: Universidad, 1965, p. 180.
20. *Ibidem*, p. 155.
21. Este dato sobre el erróneo año de su nacimiento está contrastado en otra investigación. Vid. CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. «Los fundadores de la Orden de la Santísima Trinidad y la Escuela Granadina. Noticias inéditas». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37 (2006), p. 398.

22. En concreto nos referimos a la declaración como testigo en el expediente matrimonial del pintor Juan de Bustamante con Gabriela de Vargas. A.H.D.G. *Expediente matrimonial de Juan de Bustamante con Gabriela de Vargas, Enero 1671*, Mic., 1459052.262.
23. A.H.D.G., *Expediente matrimonial de Pedro de Moya con Ana María Noguera, Junio 1644*, Mic., 1542991.203.
24. Archivo Parroquial del Sagrario (A.P.S.), *Padrón 1664*.
25. Archivo Parroquial del Sagrario (A.P.S.), *Padrones parroquiales, año 1664 y siguientes*.
26. A.P.S., *Libro 7 de Defunciones 1662-1681*, fol. 75.
27. Archivo Parroquial de la Magdalena (A.P.M.), *Libro 6 de Defunciones de Santa María Magdalena 1666-1679*, fol.241v°. Aparece como Ana Fernández de Noguera. Dejó establecido que se dijieran unas 1.450 misas repartidas entre la iglesia de la Magdalena, Nuestra Señora de Gracia, el convento de San Agustín descalzos, Nuestra Señora de Belén, los Santos Mártires, Nuestra Señora de la Victoria, Nuestra Señora de las Angustias y la iglesia mayor.
28. MOYA MORALES, Javier. *Manuel Gómez-Moreno González. Obra dispersa e inédita*. Granada: Instituto-Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, 2004, p. 651.
29. A.P.M. *Libro 6 de Defunciones de Santa María Magdalena 1666-1679*. fol. 453 v°. La disposición testamentaria no se conserva actualmente.
30. La madre debió fallecer hacia 1654. En 1655 los padrones parroquiales reflejan que en unas casas cercanas a los Vargas, éstos habitaban la número 205, vivía en la número 216 Pedro Atanasio de Bocanegra junto con sus padres y su hermana Catalina. La casa 221 estaba ocupada por el pintor Esteban de Rueda.
31. El 17 de abril de 1655 fue bautizada Francisca: «hija de la Iglesia compadre Dionisio de Vargas, Testigos Sebastián Rodríguez, Esteban de Rueda y Manuel Jerónimo Tauste». Archivo Parroquial San Pedro y San Pablo (A.P.S.P.), *Libro 3 de Bautismos de San Juan de los Reyes 1639-1663*, fol. 70v.
32. A.H.D.G., *Expediente matrimonial de Dionisio Gabriel de Vargas y Ana de Moya, 22 de marzo 1660*. Leg. 242-36.
33. Archivo Parroquial de San Gil y Santa Ana (A.P.A.), *Libro 4 de Bautismos de la Parroquia de Santa Ana 1655-1688*, fol. 26. Juan Francisco falleció soltero en 1702.
34. GILA MEDINA, Lázaro. «Nuevos datos para la vida y obra del pintor real Pedro Atanasio Bocanegra —Testamento, codicilo, inventario, y tasación de su patrimonio artístico—». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 28 (1997), p. 88.
35. En julio de 1693 declara como testigo en el proceso para la obtención de hidalguía de Miguel Ramírez de la Barrera y en junio de 1697 en el proceso de Diego de Benavides de Carvajal.
36. Archivo Parroquial de Santa Ana (A.P.S.A.), *Libro 7 de Entierros de la Parroquia de Santa Ana 1693-1720*, fol. 32.
37. Nacido hacia 1602 y casado con Isabel de la Muela hermana a su vez de Ana, madre de Antonio.
38. A.H.D.G., *Auto de casamiento de Antonio Flores y Lucia Palomares, 23 septiembre 1650*. Leg. 202-33.
39. MORENO ROMERA, Bibiana. *Artistas y artesanos del Barroco granadino*. Granada: Universidad, 2001, pp. 294-295.
40. AA.VV. *Corpus Alonso Cano. Documentos y textos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 437.
41. A.H.D.G., *Expediente matrimonial entre Esteban de Rueda con Jerónima Contreras, 17 de febrero de 1642*, Leg. 171-93.
42. A.P.S.J., *Libro 2 Desposorios parroquia San José 1630-1674*, fol. 118v.
43. SALAS, Xavier de. *Noticias de Granada...*, pp. 256-257.
44. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Facultad de Letras, 1937, pp. 160-161.
45. *Ibidem*. Recientemente el profesor Lázaro Gila Medina ha revisado la trayectoria de este pintor. Vid. GILA MEDINA, Lázaro. «Bocanegra, Pedro Atanasio». En: *Diccionario Biográfico Español*, vol. VIII. Madrid: Real Academia de la Historia, 2010.
46. Lorenzo, otro de los hermanos y vecino de Quéntar, también trabajaba en el mismo gremio.
47. A.H.D.G., *Expediente matrimonial de Antonio del Moral y Andrea de la Paz, 12 de mayo 1627*, Mic., 115-15.

48. En 1652 en el padrón parroquial de San Juan de los Reyes no aparece Bocanegra y en 1653 tampoco aparecen avecindados ni sus padres, ni hermana, si lo están en 1655 donde aparece reseñado como Pedro Atanasio del Moral
49. Emilio Orozco afirma que en 1667 Magdalena María del Campo Castejón arrendó al pintor por dos años una casa en la calle del Boquerón. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra...*, p. 28.
50. Hemos documentado algunos hijos más de los que menciona Emilio Orozco. Además de esta Luisa Josefa bautizada en la casa del pintor el 20 de marzo de 1666 estaba María de Santa Rosa a quien se le echó el agua por necesidad el 31 de mayo de 1669 y ahijada igualmente de Pedro Fernández de Córdoba y Atanasio José bautizado en la parroquia de San José el 3 de noviembre de 1671 y ahijado de Nicolás de Aguirre.
51. RIVADENEIRA, Pedro de. *Flos Sanctorum de las vidas de los santos*. Barcelona: José Llopis, 1705, t. II, p. 455. Este lienzo pertenece al lote de cuadros que Bocanegra pintó entre 1670 y 1672 para el arzobispo Escolano alusivos a los episodios cruciales de la Virgen y de gran veneración para los servitas.
52. A.P.S.J., *Padrones parroquiales de San José, año 1668 y siguientes*.
53. En 1684 tenía a su servicio una esclava María Teresa y un criado, Juan Antonio.
54. GILA MEDINA, Lázaro. «Nuevos datos para la vida y obra del pintor real Pedro Atanasio Bocanegra...», pp. 87-103.
55. A.P.S.J., *Libro 4 de Defunciones 1664-1688 de la Parroquia de San Miguel*, fol. 200.
56. A.H.D.G., *Expediente matrimonial de Antonio Atanasio Bocanegra y Lucia de Molina Márquez, 17 de marzo 1681*, Mic., 1459433, 144.
57. Siendo abad de Alcalá la Real mostró su admiración por de la obra de Alonso Cano llegando a adquirir en 1666 un pequeño grupo escultórico de *San Antonio de Padua con el Niño* y que hoy se encuentra en la iglesia de San Nicolás de Murcia.
58. Era hijo de Gabriel de Sevilla y Ana de Escalante.
59. A.H.D.G., *Expediente matrimonial de Juan de Sevilla y Úrsula de Benavides, 1626*. Leg. 116-10.
60. A.P.S.A., *Padrones parroquiales de San Gil 1700 y siguientes*. Vivieron en la calle Calderería aunque parece ser que Moreno Velasco tuvo serios problemas, quizá de orden político, ya que en 1704 estuvo viviendo durante todo ese año en Madrid y aunque regresó a Granada tiempo después, en 1706, fue desterrado durante un tiempo de la ciudad de la Alhambra.
61. CRUZ GARCÍA, Rosario y MORAL PÉREZ, Silvia. «Aportaciones documentales sobre Juan de Sevilla, pintor granadino del seiscientos». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35 (2004), pp. 307-316.
62. A.P.S.A., *Libro 2 de Desposorios de la Parroquia de Santa Ana 1617-1673*, fol. 291v.
63. El 15 de febrero de 1675 fue enterrada una «criatura» en la iglesia parroquial de San José.
64. En el citado expediente declararon como testigos dos buenos amigos del pintor el procurador Juan Fernández del Castillo y Carlos Francisco Milanés, ambos vecinos de la parroquia de San José.
65. A.H.D.G., *Expediente matrimonial de Juan de Sevilla con Teresa de Rueda, 6 de mayo de 1690*, Mic., 1459546—292.
66. En 1697 contrajo esponsales con Pedro de Luna, hijo de Martín García Molinero y de Isabel de Castilla, y viudo de Aldonza de Torres.
67. A.P.S.J., *Libro 5 San Miguel*, fol. 108v.
68. PALOMINO VELASCO, Antonio. *El Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Viuda de Juan García, 1724, t. III, p. 448.
69. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Las pinturas alegóricas agustinianas: la Trinidad y la Eucaristía». En: MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier (ed). *Granada tolle...*, pp. 273-275.
70. A.P.S.J., *Padrones parroquiales de la parroquia de San Miguel y de la Parroquia de San José*.
71. A.P.S.J., *Libro 5 Defunciones San Miguel 1688-1702*, fol. 72.
72. NAVARRETE PRIETO, Benito. «Integración de la pintura barroca granadina...», p. 114.
73. *Diligencias sobre averiguar...*, 1679.

