

Aportación documental y un lienzo inédito del artista granadino Juan de Sevilla

Documentary sources and an unpublished painting by the Granada artist Juan de Sevilla

Leal Pedreño, Ana María *

Moral Pérez, Silvia María *

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2001.

Fecha de aceptación por la revista: octubre de 2001.

C.D.U.: 75 Sevilla, Juan de

BIBLID [0210-962-X(2002); 33; 303-314]

RESUMEN

En este artículo damos a conocer la partida de nacimiento y un lienzo inédito de Juan de Sevilla, artista granadino de la segunda mitad del siglo XVII. Estas aportaciones van a contribuir a enriquecer el catálogo de su obra y a un más preciso conocimiento de este inmediato seguidor de Cano, que dejó en Granada una importante muestra de su buen hacer.

Palabras clave: Pintura barroca; Lienzo; Escuela granadina.

Identificadores: Sevilla, Juan de.

Topónimos: Granada; España.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

This article establishes the authenticity of an unpublished painting by Juan de Sevilla (2nd half of the 17th century), and also presents his birth certificate. These discoveries will contribute to the accurate cataloguing of his works and to our knowledge of this follower of Alonso Cano who left a number of significant works of art.

Keywords: Baroque painting; Canvas; Paintings; Granada school.

Identifiers: Sevilla, Juan de.

Place names: Granada; Spain.

Period: 17th century.

* Grupo de Investigación *Metodología y Documentación para el Estudio del Patrimonio Artístico de Andalucía*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

PARTIDA DE NACIMIENTO

«En diez y siete de mayo de mil seiscientos y cuarenta y tres años
Don gabriel del castillo de su licencia bautizo a Juan hijo de francisco
de sevilla y de doña ursula de benabides fue su compadre
fray juan de estremera testigos don luis de balladolid y juan
de luque y don francisco de mora».

Don Juan de Sigura

En diez y siete de mayo de mil seiscientos y cuarenta y tres años
Don gabriel del castillo de su licencia bautizo a Juan hijo de francisco
de sevilla y de doña ursula de benabides fue su compadre
fray juan de estremera testigos don luis de balladolid y juan
de luque y don francisco de mora
Don Juan de Sigura

Procede del Libro de Bautismos de la Parroquia de la Magdalena de Granada, año 1643. Libro VI, fol. 314, vto.

Si algo llama la atención en esta partida de nacimiento es su brevedad si la comparamos con otras de la época, que suelen ser más extensas. Gracias a este documento podemos corroborar la fecha de nacimiento de Juan de Sevilla, así como los nombres y apellidos de sus progenitores, que aparecen en otros documentos relacionados con el artista. En torno a la fecha, si fue bautizado el 17 de mayo debió nacer dos o tres días antes; ya que siguiendo la costumbre de la época el acto del bautismo era casi inmediato al nacimiento. Con respecto al compadre y testigos no tenemos noticia de sus profesiones u otros datos de interés para esta investigación, pero es probable que se trate de personas relacionadas con el ámbito artesanal, al que también se dedicaba el padre del pintor.

RASGOS BIOGRÁFICO-ARTÍSTICOS EN TORNO A JUAN DE SEVILLA

Como preludeo al análisis del lienzo del artista que damos a conocer, puede ser útil establecer algunos parámetros referenciales en torno a su biografía y obra. La historiografía

del siglo pasado no arroja demasiada luz sobre la vida y obra del maestro, el cual, junto a Pedro Atanasio Bocanegra han sido considerados por la crítica como los más dignos sucesores del arte del Racionero.

Como hemos señalado Juan de Sevilla nace en Granada (1643). Probablemente perteneció a una familia de comerciantes o artesanos. Gallego y Burín señaló que la profesión de su padre era la de jubetero¹. En el verano de 1666 el pintor contrae matrimonio con Rafaela María de Vargas. Es curioso como en el expediente matrimonial no aparece reflejado el oficio del novio y si el del hermano de la novia Dionisio Gabriel Vargas, también pintor, el cual afirma conocer a Juan de Sevilla desde el año 1660². Tanto Palomino³ como Ceán Bermúdez⁴ coinciden en la fecha de la muerte del artista, acaecida el 24 de agosto de 1695 cuando contaba con cincuenta y dos años. Fue enterrado en la parroquia de San Miguel y no dejó discípulos debido a su carácter celoso, ya que en el momento de su muerte se hallaba casado en segundas nupcias desde 1692 con Doña Teresa de Rueda, bastantes años menor que él.

Con respecto a su formación existen ciertas discrepancias en cuanto a su aprendizaje directo en el círculo de Cano, ya que Harold E. Whethey⁵, señala que: «Probablemente no entró en el taller de Alonso Cano hasta después de que el gran maestro volvió de Madrid en 1660», frente a esto, E. Orozco⁶, considera la posibilidad de que trabajase como ayudante en algunos de los últimos lienzos del Racionero para la catedral, pero no se muestra de acuerdo con Whethey en la posibilidad de un magisterio o una relación tan estrecha y dilatada en el tiempo entre ambos. En lo que sí existe un total consenso entre los críticos es en sus primeros maestros. Tanto Palomino⁷, como Ceán Bermúdez⁸ coinciden en señalar que los inicios artísticos de Juan de Sevilla se desarrollaron, primero en el obrador de Francisco Alonso Argüello, y más tarde perfeccionará su arte en el taller de Pedro de Moya. Este último fue un artista de importancia fundamental en el desarrollo de la pintura granadina, ya que parece muy probable que Pedro de Moya viajara a Flandes, y posteriormente marchara a la corte inglesa donde parece ser que fue discípulo de Van Dyck. A su regreso a Granada, Juan de Sevilla entró en su taller, tomando de él, el gusto por las tintas *avandicadas*, y una orientación de su arte hacia lo flamenco. Según Orozco⁹, «Moya actúa sobre él con más fuerza que sobre ningún otro (...), e igualmente acude al grabado flamenco para sus composiciones». A todos estos influjos debemos añadir algo señalado por Palomino¹⁰, que es el estudio que Sevilla realizó sobre unos dibujos de Rubens, los cuales orientaron su estilo hacia el maestro flamenco.

Vemos por tanto que, en la formación de Juan de Sevilla, se funden numerosas influencias que van a marcar su arte en sus inicios, y que se mantendrán en mayor o menor medida a lo largo de su vida. A partir de aquí los estudios existentes no arrojan demasiada luz sobre sus pasos. Es patente que en sus inicios, el artista siguió muy de cerca el influjo de Cano, hasta el punto de que se han llegado a confundir las obras del Racionero con las suyas propias. Prueba de ello es el dibujo existente en la Biblioteca Nacional de Madrid con el tema de la Inmaculada que podría pasar por obra de Cano si no fuera por la firma¹¹. Este hecho no nos ha de resultar extraño si tenemos en cuenta la personalidad artística del Racionero, ya que desde su llegada a Granada en 1652 y durante las siete primeras décadas del siglo XVIII se convertirá en claro punto de referencia para los artistas granadinos¹².

Es especialmente significativa la rivalidad que existió entre nuestro artista y Bocanegra ya que, al margen de ser los más directos continuadores de Cano, ambos pretendieron ocupar el lugar del Racionero dentro de la pintura granadina, que había quedado vacante tras su muerte. En numerosas ocasiones, ambos compitieron en la decoración de los altares de la plaza de Bib-Rambla para las fiestas del Corpus Christi. E. Orozco¹³, señala que el prestigio y la fama de Bocanegra se consolidan en torno a la década de los 70, contando en este momento con una gran cantidad de amistades influyentes entre las que se encontraban numerosos miembros del Cabildo de la catedral, especialmente el señor Hurtado, el cual se erigió como uno de sus máximos defensores.

Juan de Sevilla alcanza su madurez artística en la década de los 70 y los 80. En 1671 el pintor trabajó para la Compañía de Jesús en las fiestas de canonización de San Francisco de Borja, realizando una serie de lienzos destinados a la decoración de la actual colegiata de los Santos Justo y Pastor, en la que también colaboró su rival, convirtiéndose este evento en el primer escenario donde ambos intentarían mostrar públicamente su valía. Para tal ocasión la Compañía encargó a Sevilla la decoración del teatro de las Escuelas con sendos lienzos: la *Inmaculada Concepción* destinada al testero principal y la cual fue considerada como obra de Cano hasta mediados del siglo XIX, *San Jerónimo*, *San Gregorio*, *San Agustín* y *San Ambrosio*. En un segundo nivel se colocaron tres lienzos del mismo autor: *San Ignacio de Loyola*, *San Francisco Javier* y *San Francisco de Borja*¹⁴. Estos tres lienzos son un claro exponente del influjo de la obra de Cano sobre el artista, ya que en ellas repite, aunque con algunas variaciones, el *San Francisco de Borja* realizado por el Racionero en 1624¹⁵.

Pero sin lugar a dudas, la Catedral sería el escenario principal donde ambos artistas se enfrentarían. Ya desde el año 1672 Bocanegra participaba activamente en la decoración de la Santa Iglesia, pretendiendo ocupar el puesto que había quedado vacante tras la muerte de Alonso Cano. Pero su más directo rival no permaneció indiferente frente a esto sino que, a partir de 1674, año en el que Bocanegra fue nombrado pintor de la catedral, también participó en la decoración del templo, presentando en el Cabildo su obra *La Flagelación* como consta en el acta del mismo de 17 de mayo de 1674¹⁶, iniciándose a partir de aquí una constante lucha entre ambos artistas, que incluso afectó al Cabildo catedralicio ya que se abrieron dos bandos entre los canónigos a favor de uno o de otro. El principal valedor de Sevilla en la catedral fue el Arzobispo Roys y Mendoza. A partir de esta fecha la actividad de Juan de Sevilla para la catedral fue muy fructífera, como lo demuestran las obras que dejó en el templo, tales como los ocho lienzos de *Los Santos Doctores de la Iglesia* destinados a los balconillos de la Capilla Mayor; La Sagrada Familia de la Antesacristía; los lienzos de *La Inmaculada* y del *Ángel Custodio* ambos realizados entre octubre de 1675 y junio de 1676¹⁷. También son suyos los lienzos de *San Jerónimo* y un *San Sebastián* así como un medio punto en el que se representa *El Milagro de San Benito*. La rivalidad entre ambos artistas llegó hasta el punto de disputarse el privilegio de pintar en la torre de la catedral, antiguo taller del Racionero. En primera instancia fue Bocanegra quien ocupó la torre pero posteriormente, el Cabildo autorizó a Sevilla a ocupar la misma plaza ocasionando la protesta del primero y su oposición a lo dispuesto por dicho Cabildo. Al margen de esto, la actividad de Juan de Sevilla fue muy prolija dentro de la capital granadina. A lo citado anteriormente, debemos añadir sus seis lienzos para el Hospital de

la Caridad y Refugio, que actualmente se encuentran en depósito en el Monasterio de San Jerónimo. Pero sin lugar a dudas la obra que muestra la madurez del artista, es *La Adoración de la Sagrada Eucaristía* (1685) realizada para la iglesia de las Agustinas Recoletas, actual iglesia de La Magdalena, en la que muestra una evolución de su estilo, deslindándose en parte, de los modelos canescos y acercando su estilo hacia un barroco más intenso, dinámico, movido y con un sentido de la monumentalidad que acercan su obra hacia los modelos de Rubens. Su composición es equilibrada, y «la interpretación que hace Juan de Sevilla del asunto, la buena calidad del dibujo y la frescura del color de este cuadro (...), son excepcionales en su carrera»¹⁸. A estas obras de gran importancia debemos añadir todos los lienzos del artista que actualmente se encuentran ubicados en el Museo Provincial de Bellas Artes de Granada; todos ellos procedentes de diversas órdenes religiosas y que nos muestran como su actividad fue bastante fecunda a lo largo de su vida. El resto de su obra se halla dispersa en numerosas iglesias y conventos de Granada así como en colecciones particulares, lo que hace bastante difícil una catalogación completa de su obra.



1. Juan de Sevilla: *La Virgen con el Niño dormido y un ángel*. Col. particular (Granada).

A lo largo de su vida artística Juan de Sevilla experimentó evoluciones en su estilo, por lo que su obra manifiesta lógicas oscilaciones entre lo canesco, lo flamenco, influencias de la escuela y sus rasgos peculiares. Aunque no pueda calificarse de gran maestro, es quizá uno de los discípulos del Racionero mejor dotados y de más talento para la pintura; así, el artista en la mayoría de sus obras se nos revela como un buen colorista, correcto dibujante y hábil en las composiciones. En sus primeros años de bagaje artístico sigue muy de cerca, e incluso copia, las obras del genial Alonso Cano cuya figura estará presente a lo largo de toda su obra¹⁹. Sevilla también será sensible a otras influencias, como hemos señalado anteriormente, siendo de especial importancia el influjo flamenco extraído de las enseñanzas de Pedro de Moya y del estudio de grabados de Rubens; una fascinación que se hará más notable en su madurez cuando progresivamente se vaya alejando de los modelos canescos, aunque estos nunca desaparecieron del todo en su obra. En opinión de E. Orozco también se pueden apreciar dentro de la obra de Juan de Sevilla ciertos ecos murillescos que se hacen patentes dentro de algunos de sus lienzos. El tema religioso va a ser el predominante dentro de la obra del artista, siguiendo las pautas marcadas por la



2. Juan de Sevilla: *La Virgen con el Niño dormido y un ángel*. (Detalle).

época, y los encargos, los cuales procedían fundamentalmente de órdenes religiosas para el ornato de sus conventos e iglesias.

LA VIRGEN CON EL NIÑO DORMIDO Y UN ÁNGEL

(Col. particular, Granada). Óleo sobre lienzo, 164 x 133 cm. (Lám. 1).

El cuadro que damos a conocer es absolutamente inédito, ya que no ha sido citado anteriormente en ninguna publicación, ni como obra del maestro, ni como obra anónima de la escuela.

En el lienzo aparece representada la Virgen sentada, con una túnica roja y un amplio manto de color azul, tocada con un velo de tonos marrones y un nimbo de estrellas; con gesto dulce acuna al Niño dormido entre sus brazos, desnudo y cubierto por un paño de pureza de tonalidad blanca. Tras la Virgen, emerge la figura de un ángel, vestido con una túnica marrón de amplias bocamangas, que destapa una hermosa cuna de mimbre, esbozando un gesto de silencio. Un modelo de jerarquía angélica que incuestionablemente emana del Racionero, aunque en este ángel más que en otros de Sevilla, la interpretación del discípulo puede calificarse más decidida e independiente, quizá por figurarse con un notable protagonismo en el organigrama compositivo. El fondo se resuelve con un sencillo paramento arquitectónico y, especialmente, un bello paisaje de clara influencia canesca que ocupa casi la totalidad del espacio.

Si atendemos a la iconografía, este tipo de vírgenes aparecen definidas como *Virgenes de ternura*²⁰. La imagen de María Madre (Lám. 3) parte de los modelos de Virgen con su hijo

que Cano maduró en su etapa madrileña, que nació en Sevilla y Madrid para cerrarse definitivamente en Granada; la *Virgen con el Niño en un paisaje* del Museo del Prado, es quizá una de sus más felices representaciones, muestra además de la afición de Cano a las estampas como vehículo de inspiración. Parece innegable que en el momento de componer el lienzo, ahora en el Prado, en la retina del Racionero estuvo muy presente el grabado de Alberto Dürero: *La Virgen con el Niño en mantillas*²³; en este y otros cuadros Alonso Cano va a definir una composición que tuvo mucha fortuna dentro del ámbito granadino. Como dice Calvo Castellón, «sin perder ese sentimiento de intimismo tocado de idealidad, Cano imprime a las composiciones (...) un hálito de naturalismo barroco que las hace más próximas, intimistas y cotidianas»²⁴. Juan de Sevilla no va a permanecer ajeno en el lienzo que publicamos a esos sentimientos y sensaciones estéticas; a lo que debemos añadir aportaciones propias de su paleta, fuertemente influenciada por Pedro de Moya, y una más que probable conexión con un busto de Virgen de Bocanegra²¹. La

Virgen ideada por Sevilla es una figura monumental, de gran presencia física y con una fuerte impronta escultórica; la cara es perfectamente ovalada, de rasgos finos y unos grandes ojos inclinados, animados por largas pestañas. Dos ligeros toques de pincel con blanco puro marcan la dirección de su mirada absorta, ensimismada y concentrada en la figura del Niño en el que tenemos un claro ejemplo de lo que Wethey²² denominó «carnaciones rubicundas» dentro de la tipología de niños canescos: rubios, rollizos y con la piel sonrosada. Cristo se halla cubierto con un fino paño de color blanco, de suaves plegados, donde el concurso de la veladura marca las inflexiones y acentúa la suavidad de los pliegues (Lám. 2). El idealismo naturalista que impregnó toda la obra del Racionero se hace presente en esta obra demostrando, una vez más que, Juan de Sevilla puede ser considerado como un digno heredero del arte del maestro.

En fechas recientes ha sido publicado un lienzo del discípulo con una temática muy parecida a la del cuadro que nos ocupa: la *Virgen con el Niño y ángeles* de la Hispanic Society de Nueva York; obra cuya cronología es difícil precisar, pero que por los rasgos que presenta debe ser posterior a 1660. En la tela neoyorquina la escena se desarrolla en un interior, y muestra a la Virgen amamantando al Niño junto a una rica cuna dorada



3. Juan de Sevilla: *La Virgen con el Niño dormido y un ángel*. (Detalle).



4. Juan de Sevilla: *La Virgen con el Niño dormido y un ángel*.
Detalle del paisaje.

repleta de flores rodeada de una corte de ángeles. En este caso, Sevilla prescinde del país a la hora de resolver el fondo, disponiendo en su lugar una rigurosa monocromía, agilizada con unos amplios cortinajes, de un rojo intenso, recogidos por dos ángeles, que dignifican la escena. En ambos lienzos el concepto de monumentalidad está muy presente; sin embargo, el sentimiento de recogimiento, paz y silencio desaparecen en el cuadro de la Hispanic Society. Salvando las diferencias entre ambos lienzos, estos, aunque en la línea iconográfica del Racionero, introducen innovaciones que muestran como Juan de Sevilla no fue un simple y servil imitador de Cano; su paleta bebe de otras fuentes, como ya hemos indicado, lo que dota a su obra de un importante eclecticismo que nunca perdió de vista la estela del maestro.

En lo que al país se refiere (Lám. 4), Sevilla retoma también como modelo el cuadro de la Virgen con el Niño en un paisaje de Alonso Cano ahora en el Prado; una inspiración a la que deben hacerse algunas matizaciones significativas. Aunque el fondo de Sevilla demuestra cierta habilidad compositiva; carece de la sutileza del país en el lienzo del Prado, de su delicada cadencia de volúmenes, finura de las entonaciones cromático-lumínicas, y flexibilidad exquisita en el tratamiento del diseño de la naturaleza. En el paisaje creado por Sevilla el uso de duros volúmenes pétreos al fondo le restan la delicadeza y sensibilidad propias del maestro; sensaciones que se cambian en el diseño del árbol que protagoniza el paisaje por su ubicación próxima a la historia. Parece innegable la fuerte influencia de la pintura veneciana, extraída de las experiencias madrileñas de Cano, especialmente relevante en la gama cromática del celaje.

En cuanto a la técnica empleada, podemos señalar que está en la mejor línea de otros cuadros del artista; sin innovar demasiado, recrea una correcta composición, el dibujo es



5. Juan de Sevilla: *La Virgen con el Niño dormido y un ángel*.
Detalle de la firma del pintor.

firme, elegante, flexible, equilibrado, totalmente exento de valores reticulares y el lienzo se caracteriza además por la opción de un fino colorido. Sevilla, juega con la carga matérica sobre el lienzo; en ocasiones decididamente pastosa para recrear detalles y volúmenes, pasando con inteligencia a la aplicación diluida en los detalles más sutiles con delicados arrastres del pincel, que nos muestran la retícula de la tela. Usa la veladura para marcar las inflexiones y las calidades de la luz, en la iluminación de las figuras emplea un tipo de luz irreal fuertemente contrastada de planos dentro del grupo de personajes; mientras que para el paisaje utiliza gamas lumínicas más cadenciosas cálidas y suaves.

El anagrama del artista, ubicado en el ángulo inferior izquierdo de la tela, fue lo que en primera instancia llamó nuestra atención; una certeza de autoría que se vio contrastada por el efecto general de la obra, calidad dibujístico-técnica y efectos pictóricos, que daban al cuadro una incuestionable semejanza con otras obras conocidas de Juan de Sevilla. La firma se encuentra ubicada en el ángulo inferior izquierdo; un anagrama en el que aparecen las letras J S V superpuestas, algo infrecuente en Sevilla y en los artistas de su entorno (Lám. 5). De hecho, este tipo de firma no aparece en ningún lienzo conocido del artista, siendo las más frecuentes: «Sevilla», «S.V.A», «SEVI / LLA, fa». Quizá la tipología que más se aproxime a esta sea la del lienzo de *San José con el Niño* de la Abadía del Sacromonte, donde aparecen las iniciales J. S. V. dispuestas en diagonal en el ángulo inferior izquierdo. Alonso Cano en algunos de sus lienzos también utilizó el anagrama con las iniciales superpuestas.

Actualmente no disponemos de los datos suficientes que desvelen la procedencia ni los avatares sufridos por el cuadro hasta su llegada a manos de su actual propietario, ya que ni de las noticias rescatadas por su actual dueño, ni por lo que hemos podido encontrar en nuestra investigación poseemos datos suficientes que desvelen estas interrogantes sobre el lienzo. Suponemos tanto por la técnica, por la gama cromática, así como por las influencias iconográficas, que se trata de un cuadro realizado por el artista en torno a la década de 1670, y cercano a los años en los que Juan de Sevilla estaba trabajando en los lienzos para las fiestas de canonización de San Francisco de Borja. En este momento son muy evidentes tanto el influjo de Cano como de la pintura flamenca. Esto nos lleva a pensar que, en el momento de ejecución de la obra, el magisterio de Pedro de Moya y el recuerdo del Racionero estaban muy presentes en el artista, por lo que podríamos contextualizar el lienzo en estas fechas.

El cuadro que se halla sobre el bastidor original, se encontraba en un estado de conservación lamentable, presentando diversas roturas, craquelados y un ennegrecimiento de los colores debido a la oxidación de los barnices. En los trabajos de restauración llevados a cabo por Inés Osuna Cerdá, se realizaron varias radiografías en las que se ven algunos arrepentimientos, pero en líneas generales el artista sigue la composición inicial, en un proceso que los expertos han calificado como una forma de pintar «alla prima»²⁵. Tras una acertada restauración, apareció la firma que se encontraba oculta y, lo que es más importante, el cuadro ha recuperado en parte muchas de sus calidades perdidas.

NOTAS

1. GALLEGO Y BURÍN, Antonio. *El Barroco granadino*. Granada: Universidad, 1956, p. 73. Este autor es el único que da a conocer el oficio del padre de Juan de Sevilla. Según el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua un jubetero es: «el que hacía jubetes y jubones». Así mismo este diccionario define como jubete: «colete cubierto de malla de hierro que usaron los soldados españoles hasta fines del siglo XV». Gallego y Burín es el único que da de manera correcta la fecha de nacimiento del artista, ya que tanto Palomino como Ceán Bermúdez señalan como fecha de nacimiento 1629 y 1627, respectivamente.

2. CALVO CASTELLÓN, Antonio; CRUZ GUZMÁN, Amelia y OSUNA CERDÁ, Inés. «Un 'Crucificado' de Juan de Sevilla en el convento albaicinerero de las Tomasas». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 25 (1994), p. 188. Sin duda la vida del pintor es una auténtica incógnita ya que son muy pocos

los datos ciertos que conocemos sobre su biografía. En este artículo Antonio Calvo Castellón aporta una serie de datos bastante interesantes con relación a la vida de Juan de Sevilla que ayudan a clarificar un poco más la gran interrogante que es la vida y obra del artista. Así, señala el verano de 1666 como fecha del primer matrimonio del artista.

3. PALOMINO, Antonio. *Museo Pictórico y Escala Óptica con el Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Aguilar, 1947, pp. 1069-1070.

4. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas artes en España*. Madrid: Imp. Vda. de Ibarra, 1800, pp. 371-373.

5. WETHEY, Harold E. «Discípulos granadinos de Alonso Cano». *Archivo Español de Arte*, 105 (1954), p. 26. Sevilla conoció a Cano entre 1660 y 1667 cuando el maestro estaba realizando el ciclo mariano de la catedral de Granada. En la realización de los últimos lienzos parece ser que Alonso Cano se rodeó de una serie de discípulos entre los que se encontraban Bocanegra y nuestro artista. Sin embargo, la relación del Racionero con Juan de Sevilla fue mucho más efímera que con Bocanegra, el cual se dice que colaboró en los últimos del ciclo mariano. Sin embargo, a pesar de lo efímero de esta relación, Sevilla fue el que mejor comprendió el idealismo naturalista de Cano, demostrando ser el mejor epígono de la obra del Racionero.

6. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Juan de Sevilla en la Catedral de Granada. Capítulo de un libro sin terminar». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 1 (1988), p. 6.

7. PALOMINO, Antonio. *Museo Pictórico...*, p. 1069.

8. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario...*, p. 371.

9. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco». *Goya*, 27 (1958), p. 148.

10. PALOMINO, Antonio. *Museo pictórico... «(...) y aún habiendo adquirido unos borroncillos de Rubens de unas fábulas, donde había muchos desnudos, hechos con gran frescura de color (...) se aplicó tanto a seguir aquel estilo, y buen gusto, que verdaderamente su manera de pintar parecía ser de la escuela de Rubens».*

11. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «La Inmaculada de Juan de Sevilla de la Universidad de Granada». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), p. 307.

12. 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), p. 48. En este artículo se muestra claramente la importancia que Alonso Cano tuvo en el desarrollo de la pintura granadina, ya que cuando llega a Granada, ésta se encontraba sumida en un profundo letargo. Así se pone nuevamente de manifiesto la importancia de la estela del maestro en Juan de Sevilla, y como este fue un fiel seguidor de los modelos iconográficos y de la manera de pintar del Racionero, llegando incluso a ocupar el puesto de primer artista de la ciudad de Granada tras la muerte de Cano y Bocanegra.

13. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Facultad de Letras, 1937, p. 29.

14. RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «La Inmaculada de...», pp. 307-309.

15. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Alonso Cano en la...», p. 67.

16. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Juan de Sevilla...», pp. 12-25.

17. *Ibidem*.

18. WETHEY, Harold E. «Discípulos granadinos...», p. 7.

19. Para el tema de las influencias iconográficas de Alonso Cano en la paleta de Juan de Sevilla, véase: CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Alonso Cano en la pintura...», pp. 45-70.

20. RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona: Serbal, t. 2, 1997-2000, pp. 78-79.

21. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio...*, p. 237.

22. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto*. Col. Alianza Forma, 35. Madrid: Alianza, 1983, pp. 48 y 59.

23. NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, p. 104. Es muy importante tener en cuenta la importancia que los grabados tenían en la pintura española del siglo XVII, ya que estos eran una importante fuente de inspiración para los artistas. En algunos casos se realizaba la simple copia de éstos pero en otras ocasiones, se realizaba una versión libre del tema introduciendo nuevas cosas o eliminando otras. Así los grandes maestros españoles del XVII como Zurbarán, Cano, o Murillo entre otros recurrieron con frecuencia

a los grabados italianos y flamencos como fuente de inspiración para sus lienzos. En este sentido es bastante representativa la obra de Alonso Cano de la Piedad realizada entre 1660-1667, en ella el artista recurre a un grabado de Bolswert en el que se reproduce una obra de Van Dyck con el mismo tema. Existe en el Phoenix Museum un Cristo muerto atribuido a Juan de Sevilla en el que este, toma como inspiración la obra anterior de Cano aunque la somete a variaciones, lo mismo que ocurre con el lienzo del que es objeto este estudio.

24. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Alonso Cano en la pintura...», p. 57.

25. RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo. «Examen técnico-científico de una obra del pintor granadino del siglo XVII Juan de Sevilla: 'La transverberación del corazón de San Agustín'». *Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico* (Sevilla), 25 (1998), pp. 71-76.