

La *Inmaculada* de Juan de Sevilla, de la Universidad de Granada

The *Immaculate Conception* by Juan de Sevilla, in the University of Granada

Rodríguez Domingo, José Manuel *

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2000.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2000.

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

BIBLID [0210-962-X(2001); 32; 305-317]

RESUMEN

La expulsión de la Compañía de Jesús en 1767 y la consecuente enajenación de sus bienes favorecería a la Universidad de Granada quien halló aposento digno y amplio para sus estudios en el extinguido Colegio de San Pablo. El rico patrimonio mueble de los jesuitas fue desmembrado, quedando sus mejores piezas en poder de la institución universitaria, entre las cuales sobresale un lienzo de la *Inmaculada Concepción*, de indudable inspiración canesca, debida al arte de Juan de Sevilla.

Palabras clave: Pintura barroca; Iconografía cristiana; Escuela granadina.

Identificadores: Sevilla, Juan de; Cano, Alonso; Colegio de San Pablo; Compañía de Jesús; Universidad; Hospital Real; Catedral; Inmaculada Concepción.

Topónimos: Granada; España.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

When the Jesuits were expelled from Spain in 1767, their possessions were confiscated. This worked to the advantage of the University of Granada, which took over the building of St. Paul's Church. The rich furnishings were divided up and the best pieces kept by the university, among them a painting of the *Immaculate Conception*, clearly inspired by the work of Alonso Cano, by Juan de Sevilla.

Keywords: Baroque painting; Granada School; Christian iconography.

Identifier: Sevilla, Juan de; Cano, Alonso; St Paul's Church (Granada); Society of Jesus; Immaculate Conception; Royal Hospital (Granada); Granada cathedral; University of Granada.

Place names: Granada; Spain.

Period: 17th century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

El poder que contienen las imágenes fue afirmado por León Batista Alberti en *De Pictura* para quien el arte pictórico supone un gran don para los hombres, puesto que representa a los dioses que adora, contribuyendo considerablemente a la piedad que les une con ellos, así como a llenar sus espíritus con sólidas creencias religiosas. De esta manera, la pintura contribuiría a los honestos placeres de la mente y a la belleza de las cosas, pero sobre todo a dotar a las imágenes de poderosas respuestas basadas en el inevitable cumplimiento de su potencial en el espectador que las contempla. La eficacia de la imagen artística no alcanzaría nunca un grado de perfección tan elevado en la Granada de la segunda mitad del siglo XVII como el producido tras la muerte de Alonso Cano en 1667. Su figura fue, sin duda, un poderoso estímulo en el ambiente artístico de una ciudad que pretendía ocupar un puesto destacado en la pugna por la emulación de la capital de la Cristiandad, y en un momento en el que eran numerosos los institutos eclesiásticos cuyos ciclos programáticos de carácter decorativo aún no habían sido culminados, o planteaban su renovación. Ello habría de ocasionar por fuerza la solicitud de servicios de aquellos creadores que más próximos se hallaran a la estética de tan «directo y eficaz inspirador», con objeto de paliar en parte la ausencia del maestro. Muchas fueron las instituciones y establecimientos eclesiásticos que no dudaron en encargar a Pedro Atanasio Bocanegra y a Juan de Sevilla la realización de sus decoraciones, circunstancia que no haría más que alimentar la proverbial rivalidad existente entre ambos. Los dos artistas eran sabedores de la repercusión pública que habría de tener la ejecución de pinturas para los principales templos y conventos de la ciudad, de ahí que compitieran en arte y en valedores cuando se trataba de trabajar para la misma institución, como en la Catedral, en los conventos de agustinos calzados o en el de San Francisco Casa Grande, en el Hospital de Caridad y Refugio o en el colegio de San Pablo de la Compañía de Jesús.

Precisamente, hacia 1670, la Compañía se hallaba inmersa en un amplio y complejo proceso de decoración de sus espacios representativos, justificado por fiestas y celebraciones solemnes con las que conmemorar cualquier acontecimiento religioso de especial significación para la ciudad o para la Orden, al tiempo que funcionaban como eficaces instrumentos mediante los cuales reforzar su imagen en la Granada de la época. La modernidad apostólica de los jesuitas le hicieron ganarse abundantes e importantes adeptos en la capital andaluza desde su implantación en 1554. A lo largo de poco más de un siglo, la Compañía fue fortaleciendo su presencia en el barrio existente entre la Catedral y el monasterio de San Jerónimo, creciendo al amparo de linajudas familias que favorecieron la dotación del colegio de San Pablo, junto al inmediato colegio de San Bartolomé y Santiago. La labor educativa, priorizada sobre la asistencial, pronto hallaría una cerrada oposición en la propia Universidad, competencia que no desaparecería hasta 1767 en que el decreto de expulsión de los regulares dejara los estudios universitarios como únicos detentadores de la autoridad académica y dueños del inmueble que ocupara el Colegio, junto con su librería y obras de arte. La construcción del conjunto presidido por la iglesia y las escuelas no se culminaría en su mayor parte hasta mediados del siglo XVII, acometiéndose a partir de ese momento labores de decoración en las que intervendrían los artistas más afamados en la ciudad del último tercio de la centuria, todos dignos sucesores de la maestría del Racionero, y en especial Bocanegra y Sevilla.

La vinculación de Juan de Sevilla con los jesuitas —señalada ya por Antonio Palomino— procedía cuando menos de 1671, momento en el que participó junto con Bocanegra en las decoraciones para las fiestas de celebración de la canonización de San Francisco de Borja. Para tan solemne ocasión pintaría cinco lienzos alusivos a otros tantos episodios de la vida del Santo, completando el ciclo otros tres debidos a su adversario artístico. Así, los ocho lienzos decorarían las ocho ventanas de los lados mayores del patio de la actual colegiata de Santos Justo y Pastor, «pintados con honrosa emulación, de los dos mejores Apeles de Granada», y con los que «se excedieron a sí mismos en primor»¹. Igualmente se colgaron de las paredes de la antesacristía, «una imagen de Nuestra Señora, pintada del gran Racionero Cano, y enfrente un S. Francisco del Españolite, con sus nombres se dize la grandeza de sus obras»². La *Inmaculada* referida sería la ejecutada por Juan de Sevilla que habría más tarde de centrar el testero del teatro del Colegio, aún en proceso de remodelación. Para tal suposición nos basamos en la práctica ausencia de noticias que apunten a una inter-

intervención directa de Alonso Cano para los jesuitas granadinos, así como en los rasgos predominantemente canescos en la obra que analizamos. Si bien es cierto que la crónica que relata las fiestas de la canonización del que fuera Duque de Gandía es explícita a la hora de destacar las principales obras de pintura o escultura presentes en las ceremonias con expresión de sus autores, en una primera aproximación no debieran existir motivos para negar la autoría del cuadro a Juan de Sevilla, si no fuera porque pudieron predominar otros recuerdos o intereses. Así, por una parte cabría suponer que el cuadro hubiese sido pintado con anterioridad a la celebración en que fue presentado y, por tanto, su correcta atribución quedara un tanto desdibujada en el tiempo. Por otro lado, podría animar el relato un desmedido interés por magnificar las fiestas mediante una exagerada descripción de sus decoraciones, destacando como auténtica una obra de imitación, puesto que no debe olvidarse que hasta mediados del siglo XIX la obra se tuvo por original de Cano o «de gusto canesco».

La personalidad artística de Juan de Sevilla se hallaba ya madura hacia 1670, y perfectamente dispuesta a rivalizar con Pedro Atanasio Bocanegra por la consideración de primer



1. Francisco PACHECO: *Inmaculada Concepción* (ca. 1620-1625). Sevilla, Palacio Arzobispal.



2. Alonso CANO: *Inmaculada Concepción* (1655-1656). Granada, Catedral.

pintor de Granada, tras la muerte del admirado Cano. Las decoraciones realizadas para los jesuitas se convertirían de este modo en el primer escaparate público donde ambos se enfrentarían abiertamente, antes de pasar a la Catedral. El prestigio de Bocanegra se había cimentado precisamente gracias a la Compañía, para cuya iglesia realizó una primera serie de pinturas en 1668, completada finalmente entre 1671 y 1672. Por su parte, y de manera simultánea, Sevilla alcanzaría la oportunidad de emular la fama adquirida por su oponente mediante el encargo del conjunto pictórico que había de decorar el teatro de las Escuelas, quizás impulsado por su relación familiar con los Mena, artistas igualmente vinculados a la Compañía. En su proyección profesional influiría no sólo su conocimiento de Cano, Murillo y los pintores flamencos —lo que dotaría a su obra de un innegable componente ecléctico—, sino el hecho de poseer un gusto más refinado que su rival, así como ser un perfecto conocedor de los modos de cautivar al espectador, ya mediante conjuntos de extraordinaria claridad, ya empleando tintas profundas. Así, con su participación en las decoraciones del colegio de San Pablo no sólo contribuía a culminar el proceso de conformación de la imagen propagandística de la Compañía en Granada, sino que ello le permitiría asentar su reputación entre la Orden más poderosa e influyente del momento. El teatro de las Escuelas —cuya construcción se atribuye a Francisco

Díaz de Ribero— era el único espacio, junto con el patio adyacente, que aún quedaba por concluir de todo el conjunto, conociendo las obras un notable impulso bajo la influencia del P. Pedro de Montenegro, deseoso de dar cumplimiento a la última voluntad de la familia Fonseca de completar y mejorar el adorno del Colegio con el producto de sus bienes y rentas, así como de mantenerlo bajo la advocación de la Inmaculada Concepción de María. De este modo, Montenegro «puso su eficacia y cuidado en acavar el teatro del todo», así como el patio de las Escuelas, obras que se hallaban ya iniciadas con anterioridad³.

El teatro, destinado a disputas teológicas y representaciones dramáticas con las que transmitir e inculcar los valores morales del catolicismo contrarreformista, era el espacio que antes ejemplificaba la misión docente de la Compañía, y el que —junto a la iglesia— mejor representaba su misión pública. Arquitectónicamente se trataba de un ámbito principal si consideramos sus dimensiones, al ocupar casi toda una crujía del patio y desarrollarse con doble altura, y definida su importancia una vez que se completara un programa decorativo de gran significación jesuítica, elaborado por algunos de los mejores artífices activos en

Granada en la década de 1670. De este modo, bajo la bóveda centrada por el bajo-relieve de la *Inmaculada*, atribuida a Pedro de Mena, rodeaba por tres lados el espacio interior un doble orden de escaños sobre graderío de mármol, presidía la célebre cátedra «muy preciosa y primorosa de jaspes» compuesta por Díaz de Ribero, y una reja que circundaba el recinto. El testero principal aparecía presidido por el lienzo de la *Inmaculada Concepción* de Juan de Sevilla, entre dos cuadros con los Santos Doctores —*San Jerónimo y San Gregorio*, y *San Agustín y San Ambrosio*—, del mismo autor sobre las puertas, accediendo la de la izquierda a la «sacristía». En un segundo nivel, se colocaron tres lienzos que representaban a *San Ignacio de Loyola*, el central, y a ambos lados, *San Francisco Javier* y *San Francisco de Borja*, igualmente de Sevilla, «todos guarnecidos con todo primor y costa», rematados en medios puntos para encajar bajo los falsos lunetos en que se apea la bóveda. El conjunto del testero se completaba con sendas lápidas de jaspe con el Niño Jesús grabado y dorado, entre dos parejas de escudos de la familia Fonseca. Las paredes laterales mostraban «otras pinturas excelentes» de



3. Alonso CANO: *Inmaculada Concepción* (ca. 1653-1657). Colección particular.

los padres Tomás Sánchez y Diego Granado, terminándose en los años siguientes de «adornar el Theatro con pinturas muy buenas de nuestros cardenales y doctores»⁴. Esta serie de pinturas debió ser contratada con el pintor en torno a 1671, habiendo ultimado para septiembre de dicho año —con motivo de las celebraciones de la canonización de San Francisco de Borja— al menos el cuadro de la *Inmaculada*, según se ha mencionado. Al año siguiente, convertido Montenegro ya en rector del Colegio, debieron concluirse el resto de pinturas, con gran cumplimiento por parte del artista, disponiéndose todo para la solemne inauguración del teatro el 24 de octubre de 1672, que se abrió con unas conclusiones generales de Teología, presididas por el P. Jacome Squarzafigo, más tarde rector del Colegio (1680-1684). Posteriormente, el testero principal se completaría con obras de escultura, presididas por el grupo de la *Encarnación*, atribuido a Torcuato Ruiz del Peral, y las imágenes de *San Ignacio de Loyola* y de *San Luis Gonzaga*, provocando este espacio del Colegio «no sólo agrado sino admiración de quantos lo an visto, y sin duda es el más grave y lucido theatro que no sólo en nuestra provincia, pero ni en muchas otras se ha visto»⁵.

Con motivo de la expulsión de los jesuitas de los dominios hispánicos decretada por Carlos III en 1767, sus posesiones en Granada fueron enajenadas, otorgándose el inmueble del colegio de San Pablo con su librería y obras de arte a la Universidad Literaria, quien tomaría posesión solemne del edificio el 29 de marzo de 1769. El destino del variado pero coherente patrimonio artístico fue menos afortunado que el de la valiosa biblioteca de la Compañía que quedó íntegramente en poder de la Universidad. Una parte de los bienes de carácter artístico y ornamental fue vendida en almoneda en los años inmediatamente posteriores al extrañamiento de los regulares, pasando el resto a integrarse en el patrimonio universitario dado que ninguna de estas piezas fue conceptuada por Antonio Ponz como «exquisita» tras su reconocimiento y tasación. No obstante, el grupo escultórico de Ruiz del Peral, y la *Inmaculada* de Juan de Sevilla alcanzaron la mayor valoración económica, suponiéndose ser todo obra de Alonso Cano, apreciación que se mantuvo a lo largo de la siguiente centuria. En cualquier caso, el conjunto de obras que completaban la decoración del teatro se mantuvo *in situ* durante doscientos años, hasta que a mediados de la década de 1870 se dispuso la reforma de todo el edificio, operación justificada como «de extrema necesidad», para adecuarlo a las necesidades docentes y bajo la que se ocultaba el ánimo



4. Alonso CANO: *Inmaculada Concepción* (ca. 1660-1667). Granada, Catedral.

anticlerical del entonces rector Francisco de Paula Montells y Nadal. Tan sólo se mantuvo íntegro el espacio del teatro, zaguán, portada principal y estructura del patio, variando la ubicación de todas las pinturas e imágenes, y añadiéndose otras depositadas por el Ministerio de Instrucción Pública. El teatro, que desde la instalación de la Universidad se había convertido en paraninfo, había sustituido el cuadro de la *Inmaculada* de Juan de Sevilla por un dosel bajo el que se exhibían los retratos de Carlos I y Carlos III⁶. A finales del siglo XIX, la práctica totalidad de las pinturas de asunto religioso que decoraban el teatro habían sido trasladadas al rectoral, hasta que con el nuevo emplazamiento del Rectorado en el antiguo Hospital Real, el lienzo de la *Concepción* pasó a presidir un lado del llamado Salón Rojo, espacio eminentemente representativo donde se alberga la galería de rectores.

La devoción de la Compañía de Jesús por el misterio de la Inmaculada Concepción de María sería uno de los principales pilares de su doctrina, ejerciendo siempre una notable defensa de la misma. Junto a los sermones y las fiestas, la forma más elocuente de abogar por la

causa inmaculista sería la promoción de todo tipo de imágenes que representaran la pureza original de María, en su calidad de Emperatriz de los Cielos, predicadora de los predicadores y maestra de los Apóstoles y Evangelistas. Por otra parte, Granada fue una de las ciudades que jugaron un papel más activo en las controversias concepcionistas durante el siglo XVII, y una de las primeras en admitir el dogma. Incluso los jesuitas granadinos desempeñaron un protagonismo decisivo en el patrocinio del monumento a la Inmaculada erigido por el cabildo de la ciudad en 1631. Por todo ello no debe extrañar que el colegio de San Pablo exhibiera orgulloso esta devoción en las Escuelas, en perjuicio del santo apóstol, cuya iconografía apenas se rastrea entre las dependencias escolásticas. Mientras se concluía, a comienzos del siglo XVIII, la portada del Colegio, la imagen mariana por excelencia era la que presidía el altar del teatro —simbolizando a la madre espiritual de la Humanidad redimida—, afirmada por los Santos Padres de la Iglesia —sobre quienes se asienta la doctrina de la Inmaculada— y los tres primeros santos de la Compañía —cuyo ejemplo de santidad es alcanzable por medio de la oración y el ejercicio de las virtudes, invocaciones y súplicas mostradas en la letanía lauretana que acompaña a la Virgen—. Ante ella, y bajo el amparo de la imagen que centra la bóveda, se desarrollaban las disputas teológicas y diversos actos literarios de los jesuitas⁷.

La obra que analizamos presenta una serie de particularidades técnicas y compositivas que han marcado su trayectoria a lo largo de los últimos tres siglos, y que explican su tradicional atribución a Alonso Cano, testimoniando así la estrecha sujeción por parte de los artistas granadinos con los modelos del Racionero. La fama y atracción de éste sobre pintores y escultores provocaría una reactivación de la actividad artística local, coincidiendo con un momento de fuerte implantación y renovación de organismos religiosos, e imponiendo en todos ellos la plasmación de una imagen de espiritualidad dirigida hacia lo ideal. Como señala Emilio Orozco respecto a los seguidores de Cano, «el temperamento de cada uno de ellos recogió del maestro lo más acorde con lo más íntimo de su sensibilidad y aspiración artística; pero, en muy buena parte el programa de posibilidades se lo ofrecía el maestro y concretamente con el arte de su madurez desarrollado en los años de acti-



5. Juan de SEVILLA: *Inmaculada Concepción* (ca. 1670). Madrid, Biblioteca Nacional.

vidad en Granada»⁸. Un ejemplo especialmente elocuente que refleja esta situación sería así el de la decoración del teatro de los jesuitas, donde la estrecha liberalidad de Juan de Sevilla a la hora de desarrollar unos temas que venían impuestos por la Compañía matizaría el resultado final. De este modo, mientras que en la representación de los Doctores de la Iglesia y de los Padres jesuitas el artista se mostraba sujeto a los dictados de la iconografía tradicional —si bien manifestando la exquisita técnica que le caracteriza—, en el lienzo de la *Inmaculada* aparece estrictamente sujeto a los modelos impuestos por Cano, como heredero e intérprete cualificado de sus propuestas estéticas⁹. En este sentido, Sevilla era perfecto sabedor de la fortuna crítica que las *Inmaculadas* pintadas por el maestro tenían en la ciudad, de ahí que no quisiera arriesgar su capacidad pictórica ante tan poderosos clientes elaborando una composición original que en cualquier caso siempre resultaría inferior a las del Racionero. Por otra parte, ignoramos hasta qué punto no pesaba en el ánimo de la Compañía el deseo de poseer obras originales del gran maestro, especialmente en un momento en el que se estaba completando la decoración de todo el Colegio con el concurso de los principales pintores y escultores activos en la ciudad. Prueba de ello es que los exornos más comprometidos en la iglesia y el teatro fueron encargados, a la muerte de Cano, a sus dos más directos seguidores.

Como consecuencia de todo ello, el cuadro de la Virgen debió entusiasmar vivamente a los regulares que con esta obra podían ver satisfecha una de sus aspiraciones artísticas, cuando la conceptuaban como pintura realizada «de la mejor mano que se a conozido en estos tiempos»¹⁰. Incluso, el hecho de que la autoría del resto de pinturas fuese clarificada por el propio Sevilla, al firmar los cuadros de los Santos Doctores y el de *San Francisco de Borja*, contribuiría a extender la opinión de que la *Inmaculada* había sido ejecutada por el mismo Alonso Cano. Tanto Antonio Ponz como el conde de Maule conceptuaron la obra como «del gusto de Cano», juicio que transmitirían a lo largo del siglo XIX Pascual Madoz y Manuel Gómez-Moreno González¹¹. No sería hasta 1954 cuando Harold E. Wethey desdijera esta atribución y planteara una virtual clasificación —aunque matizada— a Juan de Sevilla, dificultada no obstante por la calidad del lienzo y su estado de conservación¹². En la monografía que el estudioso norteamericano dedicaba a Alonso Cano ya vinculaba esta pieza con la *Inmaculada* de la colección del Marqués de Casa Blanca, al tiempo que destacaba la extensa restauración del fondo y de la cabeza del ejemplar de la Universidad, haciendo «que parezca engañosamente superior» a la de la iglesia de San José. Wethey concluía señalando cómo «las dos obras son de un discípulo próximo a Cano, siendo los candidatos más probables Juan de Sevilla o Miguel Pérez de Aibar»¹³. Sin embargo, en esta atribución sería fundamental la publicación de un dibujo firmado por Sevilla —propiedad de la Biblioteca Nacional, y procedente de la colección Carderera— que representa a la *Inmaculada*, el cual se viene considerando como modelo preparatorio para el cuadro del Meadows Museum de Dallas¹⁴. Este lienzo, de similar factura al ejemplar de la Universidad, fue adquirido por Algur H. Meadows en 1967 en la Wildenstein Gallery de Nueva York, junto con otros cuadros de pintura española. La obra, considerada tradicionalmente como pintada por Cano, pasó en fecha indeterminada a una colección particular francesa procedente de Granada, considerando Orozco ser «de tal belleza y calidad, aún en la reproducción, que cuesta trabajo no sea obra del maestro»¹⁵. Las semejanzas entre el dibujo



6. Juan de SEVILLA: *Inmaculada Concepción* (ca. 1671). Granada, Rectorado.



7. Juan de SEVILLA: *Inmaculada Concepción* (ca. 1671). Dallas, Meadows Museum.

y las versiones al óleo conservadas en la Universidad de Granada, en la iglesia de San José y en el museo de Dallas son extremadamente próximas, a pesar de la simplicidad del diseño, que se limita tan sólo a la figura de la Virgen. Ángel M.^a Barcia llegó a suponer por ello que se trataba de un modelo para escultura, a pesar de que Sevilla no cultivara el arte de la talla. No descartamos que se trate de un estudio a partir de la *Inmaculada* (1655-1656) del facistol de Cano, dada la postura frontal de la cabeza y la mirada baja, así como la disposición de las manos, unidas en perpendicular al cuerpo. Sin embargo, las versiones pintadas presentan como complemento la peana de cabezas de querubines que repiten literalmente la que aparece en la *Inmaculada* (ca. 1660-1667) del oratorio de la catedral de Granada, y un fondo de paisaje en la parte inferior con diversos símbolos de la letanía lauretana manteniendo un paralelismo excesivamente próximo con la *Inmaculada* de la colección Infantas. Del mismo modo, estas composiciones de Juan de Sevilla carecen de otros elementos habituales en las Concepciones canescas como los ángeles portadores de atributos o el propio fondo de rompimiento de gloria, extremadamente sobrio y bien entonado aquí.



8. Juan de SEVILLA: *Inmaculada Concepción* (ca. 1671). Granada, iglesia parroquial de San José.

En efecto, el tipo de la representación repite el modelo ideado por Cano al regresar a su patria, momento a partir del cual sus Vírgenes presentan un característico aspecto joven animado, con rostro pequeño y ovalado, boca diminuta y nariz fina. Wethey señala cómo el nuevo ideal reproduce la exitosa formalización de la pequeña talla de la *Inmaculada* de la catedral de Granada, modelo escultórico que aparece plasmado de forma magistral en la *Purísima* pintada para el oratorio de la sacristía catedralicia, uno de los supremos logros de la última etapa del Racionero. En esta obra se culmina, en efecto, la tradición contemplativa de la escuela sevillana —presente en Juan Martínez Montañés— con una amplitud y reposo superior a todas cuantas Inmaculadas salieran de su taller, siguiendo siempre la iconografía establecida por Francisco Pacheco en su *Arte de la Pintura*¹⁶. La popularidad de esta obra movió a una amplia reproducción entre los sucesores de Cano, y especialmente en la persona de Juan de Sevilla. Así, este refinado artista repetiría con singular aplicación buena parte de los

modelos aportados por el maestro, en un sentido más ecléctico que Pedro Atanasio Bocanegra. La mayoría de las Purísimas ejecutadas por Sevilla repiten más o menos libremente algún prototipo canesco del último período granadino, lo que por otra parte no debe sorprender al gozar éstos de singular aprecio estético y conformarse habitualmente mediante la combinación de distintos elementos siempre presentes. Incluso, a menudo hallamos abiertamente una no disimulada preferencia en demostrar el hecho de la imitación y hasta de la copia, lo que ha sido interpretado como acto de admiración y reconocimiento hacia el magisterio de Cano. Sin embargo, tras la muerte del Racionero, Juan de Sevilla fue evolucionando desde una evidente sumisión a los modelos del maestro hacia un estilo más barroco, como evidencia la novedad con que trabaja la *Inmaculada* (ca. 1675-1676) de la Catedral o la expresión animada de la *Adoración de la Sagrada Eucaristía* (1685) de las agustinas recoletas.

La calidad técnica y compositiva de las tres versiones señaladas, que mantienen entre sí semejanzas casi absolutas, son especialmente evidentes en los cuadros de la Parroquia de San José y del Museo de Dallas gracias a las afortunadas restauraciones acometidas en los mismos en fecha reciente. El lamentable estado de conservación de la *Inmaculada* de la

Universidad —la cual nos atrevemos a señalar como prototipo de las otras dos— llevaría a Wethey a descartar cualquier valoración afirmativa de su calidad, ligándola a la *Inmaculada* de la colección Casa Blanca, que atribuye al taller de Cano o al propio Juan de Sevilla. Por otro lado, la notable dimensión física del cuadro de los jesuitas —extremadamente próximas en las tres versiones, en torno a 2'40 x 1'60 m.— sería un elemento que serviría al profesor estadounidense para señalar la existencia de un original perdido de Alonso Cano que debió inspirar los lienzos de su seguidor, lo cual viene a ser un implícito reconocimiento de la calidad de las obras que analizamos. Sin embargo, sorprende que un modelo original de tal importancia y tan imitado por Juan de Sevilla para encargos de cierta responsabilidad no haya sido citado históricamente. En cualquier caso, ello no deja de ser una hipótesis más que probable para explicar una imagen similar, pero no exacta, a otras obras salidas de la mano del maestro, tratando de negar que, al menos en este momento de su carrera, Sevilla estuviera capacitado o cuando menos interesado en renovar la iconografía canesca del modo en que lo hará tres años más tarde en la Catedral. Puesto que carecemos de elementos objetivos de valoración para refutar la sospecha de Wethey, no obstante planteamos la posibilidad de que Juan de Sevilla elaborase la composición de la *Inmaculada* de los jesuitas a partir de los modelos citados anteriormente y combinando sus elementos de una forma original. La relevancia del encargo así lo podía requerir, puesto que no debemos olvidar la importancia que esta imagen tenía para la Compañía de Jesús, y en especial para el colegio de San Pablo de Granada, donde las Escuelas estaban bajo su advocación. Dadas estas circunstancias, Sevilla debía mostrarse especialmente sumiso en la obra destinada a centrar el testero del teatro, buscando una composición de reposado ideal canesco que fuera grata a tan erudita clientela. No obstante, y como se puede demostrar por su obra posterior, la irregular trayectoria de Sevilla no le impediría ejecutar obras singulares y de gran exquisitez a partir de su conocimiento no sólo de la obra de Cano, sino de Murillo, de Pedro de Moya y de los flamencos, demostrando ser siempre un «correcto dibujante, fino colorista, cuidadoso y reflexivo en su manera de componer»¹⁷.

NOTAS

1. *Descripción breve del solemne, y festivo culto que dedicó el Colegio de la Compañía de Jesús de Granada a su gran padre San Francisco de Borja...* Granada: Imprenta Real, 1671, fols. 7 y 18.

2. *Ibidem*, fol. 6 vº. El cuadro de la *Inmaculada* «del racionero Cano, en que se apuró al Arte sus pinceles, y colores» presidía el monumento elevado por la Compañía en el Pilar del Toro durante los días de la canonización de San Francisco de Borja, en octubre de 1671. Por otro lado, en la «empalizada» que el Colegio levantó en Plaza Nueva en los días de la canonización, se exhibieron sendos lienzos representando a los Doctores de la Iglesia, que bien podrían ser los ejecutados por Juan de Sevilla y ubicados más tarde en el testero del Teatro.

3. Pedro Montenegro (Madrid, 1619-Granada, 1684) ingresó en la Compañía de Jesús en 1633, haciendo profesión en 1652. «Sujeto de mucha virtud y fervor toda su vida», fue lector de Filosofía en los colegios de Sevilla y Écija, y de Teología en Écija y Granada, donde además desempeñó los cargos de examinador sinodal y calificador del Santo Oficio. Tras ocupar el rectorado del colegio de Cádiz, volvió a Granada como administrador de los bienes legados por la familia Fonseca al colegio de San Pablo, siendo rector entre 1672 y 1677, y en 1684 [Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), libro 773. *Historia del Colegio de San Pablo. Granada, 1554-1765*, pp. 255-256 (Ed. Estanislao OLIVARES, S. I. Granada: Facultad de Teología, 1991, pp. 402-403 y n. 27)].

4. *Ibidem*, pp. 239-240.
5. *Ibid.*
6. Dado el carácter eminentemente representativo de este espacio dentro del ámbito universitario, bajo este dosel se han acogido desde 1769 los retratos de todos los monarcas y jefes de Estado que han gobernado España.
7. Cfr. SEBASTIÁN, Santiago. *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1981, pp. 277-281; ESCALERA PÉREZ, Reyes. *La imagen de la sociedad barroca andaluza*. Málaga: Universidad, 1994, pp. 398-407.
8. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Alonso Cano y su escuela». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Catálogo de la Exposición*. Granada: Ministerio de Educación y Ciencia, 1970, p. 27.
9. Sobre la iconografía de las Inmaculadas de Alonso Cano, vid. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983, p. 177; STRATTON, Suzanne. «La Inmaculada Concepción en el arte español». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 2 (1988), pp. 89-90; CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La iconografía mariana de Alonso Cano en el programa catedralicio granadino a través de los textos sagrados y las recetas de Francisco Pacheco». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 4 (1991), pp. 207-222.
10. A.H.N., libro 773. *Historia del Colegio...*, p. 240.
11. CRUZ BAHAMONDE, Nicolás de la, conde de Maule. *Viage de España, Francia, é Italia*. Cádiz: Manuel Bosch, 1812, t. 12, p. 311; cfr. GÓMEZ MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Indalecio Ventura, 1892, p. 389.
12. Cfr. WETHEY, Harold E. «Discípulos granadinos de Alonso Cano». *Archivo Español de Arte*, 27 (1954), p. 26. En efecto, el estado de conservación de la *Inmaculada* de la Universidad de Granada es muy lamentable, habiendo sufrido una serie de repintes groseros que desfiguran la composición y ocultan su verdadera calidad.
13. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect*. Princeton: University, 1955, p. 160; WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, pp. 85, 127 y 181.
14. Cfr. BARCIA, Ángel M.^a de. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906, n.º 483; SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Dibujos españoles*. t. V. Madrid, 1930, t. 5. p. 365; MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. *Alonso Cano*. Madrid: Gráficas Carlos-Jaime, 1948, p. 211; OROZCO DÍAZ, Emilio. «Alonso Cano...», p. 28; Catálogo de la exposición. *El dibujo español de los siglos de Oro*. Madrid: Palacio de Bibliotecas y Museos, 1980, p. 108; Catálogo de la exposición. *Pintura española de la colección Meadows*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2000, pp. 70-71.
15. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Alonso Cano...», p. 29.
16. El tratadista y pintor sevillano establece una representación de la Inmaculada Concepción derivada de la *Tota Pulchra*, y asesorada por teólogos de la Compañía de Jesús, que «no tiene Niño en los brazos, antes tiene puestas las manos, cercadas del sol, coronada de estrellas y la luna a sus pies, con el cordón de San Francisco a la redonda», siguiendo para ello el *Apocalipsis* de San Juan. «Hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro, en fin, cuanto fuere posible al humano pincel (...) Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa, que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo a fundar la religión de la Concepción Purísima (...) vestida del sol, un sol ovado de ocre y blanco, que cerque toda la imagen, unido dulcemente con el cielo; coronada de estrellas; doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente; las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco que salga sobre todos los rayos (...) Debaxo de los pies, la luna que, aunque es un globo sólido, tomo licencia para hacello claro, trasparente sobre los países; por lo alto, más clara y visible la media luna con las puntas abaxo. Si no me engaño, pienso que he sido el primero que ha dado más majestad a estos adornos, a quien van siguiendo los demás (...) Los atributos de tierra se acomodan, acertadamente, por el país y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos. El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza triunfando del pecado original. Y siempre se nos había de olvidar; la verdad es, que nunca lo pinto de buena

gana y lo escusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él. Pero en todo lo dicho tienen licencia los pintores de mejorarse» (PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*, Sevilla: Simón Faxardo, 1649, t. II, 208-212).

17. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco». *Goya*, 27 (1958), p. 148. Al igual que la Inmaculada, el Cristo crucificado de inspiración canesca también fue variado por Sevilla en prototipos originales como los conservados en Granada, en el museo del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta o en el convento de Santo Tomás de Villanueva [cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio; CRUZ GUZMÁN, Amelia y OSUNA CERDÁ, Inés. «Un ‘Crucificado’ de Juan de Sevilla en el convento albaiciner de las Tomasas». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 25 (1994) p. 188].

