

JUAN DE SEVILLA EN LA CATEDRAL DE GRANADA (Capítulo de un libro inédito sin terminar)

Por Emilio Orozco

Sobre la pintura en la catedral granadina en el siglo XVII

Al mediar el siglo XVII, la Catedral de Granada que ya, con el gran impulso que a su construcción y duración dió en su segundo decenio el Arzobispo González de Mendoza, ofrecía ultimada en su arquitectura y escultura la Capilla Mayor, con la llegada del maestro Alonso Cano, como racionero - que fué precisamente deseado y recibido con la concreta finalidad de realizar las grandes pinturas de la dicha Capilla dedicadas a la "Vida de la Virgen"- se convirtió en el más importante y grandioso centro de la actividad pictórica granadina (1). Con anterioridad a los trabajos del gran maestro, las obras de pintura realizadas en la Catedral habían sido de una calidad media y de modestas proporciones, aunque de cierto interés para la historia de la pintura granadina en la primera mitad del siglo XVII (2). Nos referimos a las tablas del retablo de la Capilla de Santa Ana, obras de Pedro Raxis. Inferiores a lo bueno suyo, aunque de interesante y prosaica sencillez realista (3). Más interés ofrecen las pinturas del retablo de Santa Teresai en su correspondiente Capilla debidos al parecer al hermano Adriano, carmelita que las realizó entre 1620 y 1600. Aparte su interés iconográfico, algunos de estos lienzos son de una sencilla y vigorosa concepción plástica que compite con lo mejor que en esos años se hacía en Granada. En cuanto a los tres lienzos que se colocaron en los nichos de la Capilla Mayor antes de la realización de los del maestro Cano son obras aún más mediocres indignas del sitio que ocuparon. Basta ver los dos lienzos conservados en la Iglesia de San 11defonso y el existente en la Sacristía de la Catedral (4). De mediocre calidad son también los retratos o autos de los Reyes Católicos que en 1649 pintó para la Capilla de la Virgen de la Antigua, Francisco Alonso Argüelles, el primer maestro de Juan de Sevilla.

Se explica que ante los lienzos de Cano no sólo los pintores se sintieron atraídos y conmovidos por las inmensas y originales obras del gran ciclo de la *Vida de la Virgen* -sin equivalente entonces como conjunto, según nos dice Wethey, en otros templos y monasterios españoles - sino que, además, fuese un estímulo para que los muchos conventos y templos nuevos que a través del siglo se venían construyendo, incluso ultimándose o adornándose, en Granada, se lanzaron seguidamente a la búsqueda del maestro para la decoración de sus retablos y de los muros de sus Iglesias, también claustros y dependencias conventuales. Las Ordenes religiosas que desde fines del siglo anterior se habían fundado en nuestra ciudad fueron construyendo sus templos en este siglo en el que además se iniciaron otras nuevas fundaciones. La decoración de las iglesias, los claustros y dependencias conventuales necesitaban, como decíamos, lienzos en abundancia. Los franciscanos para decorar su Convento de San Diego pudieron conseguir la intervención del propio pintor Alonso Cano - en parte mientras trabajaba en la Catedral granadina el citado maestro- sobre todo realizando el gran conjunto del retablo mayor y - aparte esculturas - realizó asimismo abundantes obras sueltas de gran importancia para otras casas de franciscanos, destacando las del convento de monjas de Santo Angel Custodio, e incluso con la importante intervención en la escultura y en la parte arquitectónica. Pero subrayemos además que para otros muchos conventos le fué solicitada su intervención e incluso para muchos particulares.

Es muy posible - como pensaba Wethey - que algunos pintores jóvenes como Bocanegra y Pérez de Aibar trabajasen como ayudantes en alguno de los últimos grandes lienzos de Cano en la Capilla Mayor. Lo que no creemos aceptable es que también Juan de Sevilla

tuviera el mismo contacto con Alonso Cano según piensa ese gran crítico estudioso ejemplar del arte del racionero artista (5). Pensamos así, dado que era más joven y estaba ligado al magisterio de Pedro de Moya. Desde luego, no hay duda de que a la muerte de Alonso Cano, en que ya el citado pintor Bocanegra - más que rival algo más joven- tenían cierto renombre en la ciudad, sintiera la ilusión de ser continuador de esa extraordinaria obra de pintura con otras que necesariamente había que realizar en aquel templo (6). Faltaban grandes espacios para decorar con lienzos de grandes dimensiones, como los correspondientes a los grandes altares colaterales de la Capilla Mayor, cuya arquitectura a manera de arco triunfal de dos cuerpos exigían dos lienzos cada uno y de ellos los de la parte baja - el verdadero cuadro de altar- de muy grandes dimensiones. Por otra parte era natural que el cabildo quisiera apresurar la terminación del conjunto del crucero y la Capilla Mayor y - tras los más pequeños de basamento y balconcillos de la misma - después, seguidamente, completar la decoración de las capillas de la girola. Era natural que algunos capitulares pensaran en la intervención de Bocanegra, joven pintor - aunque mayor que su rival Juan de Sevilla- que ya era conocido en la ciudad, que contaba con la protección de gentes influyentes y que estaba ya destacando aún entre los maestros que estaban entrando en la vejez como Miguel Gerónimo de Cieza, Ambrosio Martínez de Bustos, Gómez de Valencia y alguno más, significativamente, próximos a la muerte, como sucede al maestro Pedro de Moya el que reforzó la influencia en la escuela granadina.

Según sabemos también es lógico que, cuando Juan de Sevilla comenzó a destacar como discípulo de Moya - con un arte correcto y seguro y de buen colorista y lo mismo con esos ecos flamencos que tanto seducían en la época - que entonces ante el nuevo pintor hubiese capitulares que sintieran la conveniencia o necesidad de incorporarlo a la labor pictórica que faltaba por realizar en la Catedral y tras la actividad de éste el cabildo no hizo encargos de importancia a su rival Bocanegra. Tampoco Juan de Sevilla con posterioridad al año 1676 no sabemos recibiera encargos importantes de los capitulares. Cuando más tarde, al finalizar el siglo, desaparecidos los dos pintores rivales de la catedral granadina, no es raro que el cabildo - y el Arzobispo de entonces señor Ascargorta - quieran enriquecer con pinturas el templo y que acudan al artista - escultor y arquitecto además de pintor - José Risueño que destacaba como lo más sobresaliente del final del gran arte barroco español.

Entrada de Juan de Sevilla a trabajar en la Catedral frente a Bocanegra

La entrada de Juan de Sevilla a trabajar para la Catedral representa - como antes en su rival Pedro Atanasio Bocanegra - un paso decisivo en su carrera artística y la consideración de su triunfo como pintor ante la ciudad para hacer como éste trabajos en una equivalente labor, en el gran Templo. Tras la muerte de Cano y la interrupción consiguiente, Bocanegra, cinco años mayor que su rival aprovechó sus relaciones con los capitulares y el momento en que su nombre era conocido en la ciudad -1672 -, con varios conjuntos pictóricos realizados y con la intervención en las decoraciones de los altares con motivo de la celebración de las fiestas del Corpus Christi. También buscó la circunstancia para introducirse en el gran templo con una obra de empuje, que aunque inspirada en su composición en un grabado flamenco constituye una de las más bellas interpretaciones del tema de Cristo en la Cruz que nos ha dejado la pintura granadina. La figura del Crucifijo queda flanqueada a uno y otro lado por el dinámico grupo de un Ángel que a golpe de espada arroja y hunde a la Muerte y al Espíritu de las tinieblas -que ven como se precipitan ante el hecho de la redención que representa la muerte de Cristo y al otro lado del lienzo se mueven animados viéndose un nutrido grupo de angelillos de sonrosadas carnecitas. Este lienzo de Cristo expirante, triunfando sobre la Muerte y los poderes del mal, con unos angelillos que se agitan en su vuelo llorando por la muerte del Señor al mismo tiempo que dan la más rica nota alegre de brillante y transparente coloración de sus rosadas carnes, constituye una de las grandes realizaciones de Bocanegra; la figura es de una elegancia y finura de modelado en tintas frías y de una dulce intensidad expresiva de un sentimiento del dolor evitando lo sangriento y haciendo que domine la idea de la muerte superada por el Hombre Dios con la forma alegórica dicha, hace de este lienzo un acierto que la crítica tradicional siempre ha elogiado subrayando lo *avandikado* de sus tintas. El pintor, pues realizó su lienzo dispuesto a ganar con él el favor del Cabildo y lograr ocupar, si no el alto puesto artístico, sí el lugar que había dejado vacío Alonso Cano a su muerte (7). Es muy posible que el pintor que pudo intervenir joven como ayudante de Cano en la realización de los últimos grandes lienzos de la Capilla Mayor - según pensaba Wethey - fuera conocido de algunos capitulares, aparte el nombre que como ,decíamos se había ido conquistando la fama en la ciudad. Ya el hecho de haber intervenido muy joven con Miguel Gerónimo de Cieza y Ambrosio Martínez de Bustos pintores maduros, en 1661 en la decoración de los grandes alteres de la Plaza de Bibarrambla, levantados para las fiestas del Corpus Christi con los lienzos

destacados en la aparatosa traza alegó rica debida al maestro Bartolomé Ramón de Morales, entendido en arte y amigo consejero de Cano y en relación con el más importante grupo poético de la ciudad (8). Este hecho significa una popularidad que sería creciente con su fecunda labor hasta convertirse más tarde en una verdadera exaltación mítica.

Pero Atanasio, con cierta seguridad en la valía y lo numeroso de sus obras y con el algo aprecio de sí mismo que siempre tuvo, ofreció en donación un gran lienzo al Cabildo, según expuso el Sr. Tesorero en la Sesión del 20 de Septiembre de 1672. La aceptación fué general y asimismo la expresión de gratitud. El cuadro estaba pensado para ser colocado en el Coro sobre la silla presidencial, cosa que se hizo en los meses inmediatos, enmarcándolo en rico dosel de terciopelo. Cuando los capitulares lo vieron colocado expresaron su satisfacción y manifestaron su gratitud, recordando al artista como *pintor grande* de esta ciudad.

Desde ese momento, por lo menos de hecho, Atanasio quedó como pintor y como el maestro mayor de la Catedral - título que se le concedió en 1674 por el cabildo- y se entregó a la realización de los grandes lienzos que faltaban por colocar en determinados espacios arquitectónicos para el más completo adorno del Templo. Así las pinturas para los altares colaterales del gran arco toral de la Capilla Mayor que se ofrecían destacados como término de las dos naves intermedias, entre la central y las extremas laterales, y cuya arquitectura a manera de arco triunfal de dos cuerpos, era lo primero y más urgente a realizar en aquel momento, con grandes lienzos acen- tuadamente mayores los del cuerpo inferior, que se ofrecían, así, como importantes cuadros de altar. Posiblemente Bocanegra realizó primero el gran lienzo de la *Aparición de la Virgen a San Bernardo* del altar de la derecha y después realizaría el del *Martirio de San Cecilio* - para la parte superior del altar compañero del otro lado- y tras ellos los dos lienzos de la *Visión de San Félix de Valois* y *Aparición de la Virgen a San Juan de Mata* para los arcos colaterales de la Capilla de Santa Ana que fueron pintados en 1674. El último de estos está firmado y fechado en dicho año haciendo constar en la firma su condición de "Maestro mayor". Es ésta una de las pruebas del orgullo del artista que de la misma manera tras haber sido nombrado pintor del Rey en 1676 lo incorporó a veces al firmar ese honor de ser "pictor regis" (9).

Esos lienzos de Bocanegra y ese gesto de soberbia pictórica que demuestra dicha firma con que se atribuía el privilegio de ser el pintor de la Catedral, debió ser uno de los hechos que determinaron la reacción de Juan de Sevilla y de los amigos y admiradores que tenía entre los capitulares. También contaba hacía tiempo con la intimididad de alguno de ellos como lo demuestra el hecho de que el canónigo don Diego José de Villalobos aparezca el once de Abril de 1672 en la parroquia de San José como padrino del bautizo de la hija del pintor María Josefa.

El camino y procedimiento del pintor para introducirse a trabajar para la Catedral fué análogo al seguido por su rival - según acabamos de comentar - que había logrado con ello sustituir a Alonso Cano pintando incluso sus lienzos en el mismo recinto de la Torre que tuvo éste maestro para realizar sus grandes lienzos de la Vida de la Virgen de la Capilla Mayor. Juan de Sevilla estuvo aún más acertado y habilidoso quedándose más oculto al hacer el ofrecimiento de un cuadro; pero presentando ya éste con unas dimensiones y destino concreto en forma parecida a lo hecho por Bocanegra, aunque la realización de esta pintura se sabría entre los Capitulares y asimismo en el mundillo de los pintores, pues el ofrecimiento llegó a Cabildo en una forma que implicaba la previa e indiscutible aceptación. El artista preparó su lienzo acorde también con el influjo flamenco avandikado teniendo igualmente como centro la bella y expresiva figura de un Cristo desnudo representado en el paso de la flagelación, en escena que se desarrolla en amplia galería con gran fondo de arquitectura de visión en perspectiva de profundidad con efectos tenebristas de luz artificial.

Es sorprendente que, conociendo muchos de los capitulares el cuadro de que se iba a tratar en cabildo y quien era el autor, se presente a la consideración de los reunidos sin nombrar siquiera al artista; Quizás se quería sorprender al grupo de amigos y entusiastas de Bocanegra presentando el asunto como algo totalmente resuelto que no admitía discusión alguna ni objeciones. El cuadro que se iba a ofrecer estaba - aceptado y agradecido- pintado en forma - de medio punto - y medidas exactas con la concreta finalidad de ser colocado en el primer cuerpo del arco colateral, aún sin decorar, haciendo pareja con el ya colocado de Bocanegra de la *Aparición de la Virgen a San Bernardo*. El secretario recogió bien en el acta el hecho el ofrecimiento que hizo del lienzo un devoto sin dejar de consignar, aunque no aludiera al autor , que se trataba de "una de las mayores pinturas que hay en esta Andalucía". El texto del

párrafo del acta del Cabildo de 17 de Mayo de 1674 donde se trata sobre "El Lienzo de pintura que dió el Sr. Dean", merece copiarse por ser expresivo de la manera como Juan de Sevilla se introdujo de hecho como pintor en la Catedral, pareándose así con Bocanegra que se consideraba por nombramiento del Cabildo como el maestro mayor de Pintura de la misma.

"El Sr. Prior - dice el acta - propuso que un deuoto desta Sta. Yglesia y de su mayor adorno tiene un quadro que darle para poner en vno de los arcos colaterales desta Sta. Yglesia cuia pintura es de Xpot. Sr. Nro. amarrado a la columna, si el cauildo daua licencia se pondria y que si no pareciesse seruia de adorno se bolueria su dueño. Y muchos de los Sres presentss por auer visto dho. quadro y referir ser de las mayores pinturas que ay en esta Andalucia no sólo fueron de parecer que se diesse licencia sino es que se diesse muchas gracias a la persona que lo daua, y se dió comission al Sr Prior que adorne dho. altar y se componga con la desencia que combiene" (10).

El procedimiento seguido para dar entrada a los lienzos de Juan de Sevilla en la Catedral y hacer de él de hecho, otro pintor de a misma, equiparándolo a Bocanegra, se repitió seguidamente, pero de forma aún más rotunda; llevando al Cabildo el asunto como una cosa resuelta 'Y hecha de cuya ejecución se le daba sólo conocimiento. Así ocurrió con las pinturas de Santos Padres de la Iglesia destinados a los balconillos laterales de la Capilla Mayor - las de los tres centrales los había realizado ya Bocanegra. El hecho sigue apareciendo como una donación, pero está claro que los lienzos se habían hecho con los temas, la proporción, perspectivas y técnica que exigía su colocación en dicho lugar. Así en el acta del cabildo de 13 e Junio de 1674, se señala; "... el Sr. Dean dixo como el Sr. Prior auia puesto dos lienzos de pintura a su costa en la Capilla Mayor desta Sta. Yglesia y se acordó se le den las gracias al Sr. Prior por la limosna que haze" (11).

Esta forma de ir introduciendo - y colocándolas en sus sitios- las pinturas de Juan de Sevilla sin nombrarlo, presentadas como generosas donaciones del Prior o de otros devotos - de dentro o de fuera del Cabildo- imposibilitaba en realidad la actitud de oposición del grupo partidario de Bocanegra, pues, además, por otra parte no podían discutir! su calidad e incluso en el caso de estos lienzos para los balconillos de la Capilla Mayor las obras de Juan de Sevilla respondían mejor que las de Bocanegra por su concepto y realización para la visión a distancia en alto que exigía su situación. No es extraño que el hecho se repitiera.

En efecto el hecho se repitió seguidamente, aunque presentándose como donante otra persona. "En el cabildo de 3 de Agosto del mismo año el Sr. Prior dixo que Luis Vazquez Bolaños deseaua poner a su deucion a su costa en uno de los balconillos de la Capilla Mayor dos lienzos de San Basilio y San Juan Chrisóstomo si el cauildo da la lizencia. Y se acordó se de la licencia y que se le den las gracias" (12).

En el cabildo de 4 de Diciembre se repite el hecho; aunque no se diga el hombre del devoto, ni tampoco por supuesto el del pintor; a pesar de tener la firma- el Prior pide la licencia para colocar los lenzos correspondientes a otro de los balconillos. Se acordó que *siendo a satisfacción del Sr. Prior, permita que se pongan y de las gracias* (13).

Al año siguiente, en el cabildo de 17 de Mayo, se habla ya de ese hecho de completar el adorno de los balconillos que faltaban. Así se refieren ya al último. Y vemos cómo era su Ilustrisima - esto es el Arzobispo - el que había dejado encomendado al Prior *que se pusiesen los lienzos de pintura* del dicho balconillo. Pero, además, el mismo Prior indica al Cabildo - y podemos estar seguros se refería a algún cuadro del mismo Juan de Sevilla -, "Que tenia otra alaja que poner que si pareciese bien se quedaría y si no se la llevaría a su casa y el cauildo estimó el ofmo. del Sr. Prior y da su permiso" (14). Es claro, pensamos, que se re feria a alguno de los cuadros más pequeños de Juan de Sevilla que quedan en la Catedral; es muy posible a nuestro juicio, se tratara del extraordinario cuadro de la Sagrada Familia, composición de medias figuras -a veces atribuido a Pedro de Moya - verdadera *alhaja* dentro de la pintura granadina.

La información que de fechas posteriores a esa referencia tenemos de la relación de Juan de Sevilla con la Catedral nos testimonian como de hecho, seguidamente, se le consideró integrado en la misma como pintor y que, aunque con el disgusto y oposición de

Bocanegra se le concedió licencia para pintar en el recinto de la Torre -que se dispuso como taller para Alonso Cano- con el fin expreso de pintar grandes lienzos para el Templo e incluso otra serie para las Capuchinas. Era entonces ocupar como aquél el lugar donde Alonso Cano había realizado entre otros lienzos, gran serie de la Vida de la Virgen para la Capilla Mayor.

En ese momento ya se habla abiertamente del artista en cabildo, pues por primera vez aparece su nombre en las actas. Eso ocurre en el Cabildo del 17 de Septiembre de ese año de 1675. El cabildo con gesto autoritario acuerda desalojar la Torre, en cuanto se cumplan los quince días de la ocupación hecha por un *retraído*, por tener necesidad de ella precisamente para darle el sitio conveniente para trabajar a nuestro pintor. Además tras ese acuerdo previo se añade en el acta: "Y se permite que Juan de Sevilla pintor venga a pintar a la Torre vnos liengos grandes para esta Santa Yglesia y otros para las capuchinas" (15).

En cuanto Juan de Sevilla pasó a pintar en la Torre, unos días después del acuerdo del Cabildo, se planteó el inevitable choque con Bocanegra que venía desde hacía tres años pintando en aquel lugar y lo sentía, como pintor del templo, como un derecho exclusivo o preferente suyo ya que hacía poco el Cabildo le había otorgado el título de maestro pintor *maestro* de la Catedral. Su carácter orgulloso y su ya asentada fama en la ciudad debieron determinar su actitud de resistencia alentada por un grupo de capitulares y apoyada en el título de pintor mayor que le había otorgado el cabildo el año anterior. Las discusiones y enfrentamientos entre los dos pintores debieron ser violentas, pues el Cabildo, como decíamos, tuvo que intervenir para imponer su autoridad y para poner paz y procurar acabar o acallar el disgusto entre ambos. Los grupos de capitulares que defendían a uno o otro pintor tenían también que procurar buscar la concordia. El hecho de que se le encargue al Sr. Hurtado hablara con Bocanegra nos está diciendo como éste canónigo era quien representaba la cabeza de la defensa admiración por este pintor. Ello se trató en el capítulo de 22 de Octubre de 1675, según ya comentamos hace muchos años en nuestro libro juvenil sobre el tan delicado y sentido discípulo de Alonso Cano. Pero es forzoso recordar hoy otra vez el texto de esa acta, "y se trató -dice- cómo Pedro Atanasio y Juan de Sevilla han tenido algunos disgustos porque Atanasio ha pintado en la Torre algunos lienzos para esta Santa Iglesia. Y se acordó que el maestro Sevilla venga luego a pintar como lo tiene el cabildo acordado, y que el Sr. Hurtado diga a Atanasio que en esta Santa Iglesia no ha de entrar a pintar nadie sin que el Cabildo dé primero lissa, y que en las Torres no hay más que una llave y que esté a disposición del Cabildo, para que como dueño la dé para que de las salas se usen en lo que el Cabildo mandare y que a los dichos maestros de pintar se les haga amigos para que no tengan disgustos" (16). Pensamos que entonces Juan de Sevilla se entregó quizás a la realización de los dos lienzos compañeros -análogos a los de San Félix de Valois y San Juan de Mata hechos por Bocanegra- representando a la Inmaculada y el Angel e la Guarda que venían a ocupar los espacios vacíos de otra de las capillas de la girola, la dedicada a Santa Teresa. Por cierto que con ellos procuró el artista dar una nota de novedad; sobre todo llama la atención que habiendo sido junto a Atanasio Bocanegra el continuador de Alonso Cano que más fielmente había repetido algunos de sus tipos iconográficos, sin embargo ,en esta Inmaculada se aparta decididamente de los modelos del racionero -e incluso de su maestro Moya con rasgos que parecen querer recordar creaciones murillescas-. Después se entregaría al estudio y realización del lienzo que faltaba en uno de los altares colaterales de la Capilla Mayor sobre el gran lienzo de Bocanegra representando la *Visión de San Bernardo*. El Cabildo y el Arzobispo Rois y Mendoza que al parecer era el valedor de Juan de Sevilla, procuraron dar una distribución perfectamente equilibrada de las obras grandes y pequeñas que habían de adornar el gran templo.

En algún acta posterior vemos como se confirma e hecho de la indirecta intervención del Arzobispo en la decoración del templo y en el apoyo del arte de Juan de Sevilla. Este siguió trabajando con dicho destino y así el 23 de Junio de 1676 vemos que tenía dispuesto para imprimir el lienzo para el arco colateral que corona el primer cuerpo ocupado por el citado cuadro de Bocanegra representando la Visión de San Bernardo En el Cabildo de ese día se planteó por el Sr. Albarado que el Señor Arzobispo *quería mandar poner un lienzo de pintura en el nicho colateral sobre el altar de San Bernardo*. "Y que parece se inclina a que sea San Benito". Pero junto a ello sugiere el parecer de que, "Se pusiera a San Gregorio Arzobispo de Granada supuesto que en estotro colateral está San Cecilio". Se refería al pintado por Bocanegra. Aunque se trató de proponérselo al arzobispo sin embargo *se votó y por mayor parte salió* el atender al Prelado, "Que tenía devoción que se pusiese allí a San Benito". "Y assí se acordó no se hable más en esto" (17). Debió, pues, ejecutar dicho lienzo Juan de Sevilla a partir de esa fecha.

La última mención que de Juan de Sevilla tenemos en las actas capitulares es de 9 de Septiembre de ese mismo año en que se habla de un San Joaquín, que tenía orden de pintar del Sr. Sarmiento y se acuerda lo pinte (18). No conocemos por hoy dicho cuadro. De otros pequeños lienzos de Juan de Sevilla que hay en la Catedral no se trata en las actas, pero deben responder en su ejecución a estas fechas, aunque nada añadan de positivo valor a los valores conocidos de la pintura del artista.

Como claramente se demuestra en la breve exposición que hemos hecho de la actividad de Juan de Sevilla en la Catedral Granada, el artista logró imponerse con su valía y con sus valedores en el Cabildo -ayudados desde cerca por el propio arzobispo- hasta lograr equipararse con Pedro Atanasio Bocanegra y conseguir que se distribuyese la labor pictórica a realizar en una equivalente proporción, incluso destinadas a decorar iguales espacios, pues se puede decir que son idénticos. Y precisamente ello ocurre cuando Bocanegra parecía sentirse en posición más firme con el título de Maestro Mayor del templo que le había otorgado el Cabildo y que le colocaba en cierto modo en el lugar que había ocupado Alonso Cano como artista. Quizás dicha circunstancia fué la que hizo reaccionar más intensamente a los defensores de Juan de Sevilla, cuyas pinturas hemos visto fueron introduciéndose con un concreto destino como donaciones de devotos y en la forma encubierta de no nombrar al pintor. Los defensores de Bocanegra en el cabildo al parecer no pudieron actuar en favor de éste; quizás por que veían tras el decidido grupo que apoyaba al rival, la mano y la voluntad del Arzobispo. El carácter de Bocanegra, el título que ostentaba, concedido por el Cabildo, explican su reacción y enfrentamiento cuando Juan de Sevilla se instaló para pintar en la Torre donde él pintaba, y donde había trabajado el maestro de todos Alonso Cano.

No creo, pues, pueda dudarse que la situación de ánimo de Pedro Atanasio y de sus valedores, no sólo en el Cabildo, sino en los medios sociales elevados de la ciudad se movieron entonces para que pasara a la Corte y consiguiera el superior honor de ser nombrado pintor del Rey (19).

Las obras de Juan de Sevilla en la Catedral granadina

Ya hemos visto como se introdujo Juan de Sevilla con su obra en la Catedral granadina, de una manera gradual, pero apresuradamente, en forma análoga a como lo hizo Bocanegra; ofreciendo primeramente un cuadro con un destino concreto. En el caso de éste último fué como vimos, el de un Crucificado para coronar el sitial presidencial de la sillería del coro; pero ello, por otra parte, no suponía una concreta y exacta adaptación a la arquitectura del templo, el lienzo de Bocanegra pudo haber sido un poco mayor o un poco menor. Podía sólo -incluso por su asunto- centrar un testero y estar colocado en alto.

No ocurre lo mismo con el gran lienzo que, como ofrecimiento en donación de un devoto, presentó Juan de Sevilla. Tenía el tamaño exacto, la forma rematada en medio punto y la visión que exigía un sitio concreto del conjunto arquitectónico del templo que en ese momento era único, puesto que el del lienzo compañero ya estaba ocupado por otro de Bocanegra. Nos referimos a los altares que a un lado y otro de la Capilla Mayor cierra como término o fondo a las dos naves intermedias de las cinco que constituyen la Catedral. Son como dijimos, altares de unas grandes proporciones en su altura, de dos cuerpos, concebidos como arcos de triunfo a la manera clásica. El cuerpo bajo es de mayores proporciones que el cuerpo superior, sobre todo en altura. Después de los grandes lienzos del conjunto de la Vida de la Virgen de Alonso Cano en la Capilla mayor, estos de los altares colaterales son los de mayor tamaño que, incrustados en la arquitectura, exigía la traza y decoración del templo. Pero así como dicha serie de la Vida de la Virgen obedecía a un programa iconográfico que estaba previsto en la concepción del conjunto arquitectónico de la Capilla mayor (20), no ocurría lo mismo con los asuntos que habían de pintarse para esos cuatro espacios de estos altares. Sólo era forzoso concebirlos con un concreto sentido del espacio, de la composición y perspectiva y del punto de vista que exigía su contemplación en dichos lugares del templo. Cerrando como fondo la visión de la nave era conveniente que la composición sugiriera continuidad y profundidad espacial. Bocanegra en el lienzo de la *Aparición de la Virgen a San Bernardo* había procurado desarrollar el conjunto de la visión celestial de la Virgen en varios planos y con un Coro de ángeles que envuelto por nubes daban el efecto de altura y profundidad.

Juan de Sevilla elige -como vimos- para el lienzo compañero el tema de la *Flagelación de Cristo*, pero situando la escena en un ambiente de amplio fondo arquitectónico que llena más de toda la mitad superior del lienzo. El Cristo de pie en el centro tiene detrás la

primera de las columnas de una gran galería que la proyecta en perspectiva hacia la derecha, las cuales lo mismo que los arcos que sostienen se van perdiendo gradualmente al alejarse en la penumbra. El efecto de profundidad por la oscuridad del ambiente de nocturno -aparte el ennegrecimiento del cuadro-, pues la escena se desarrolla con mayor efecto de dramatismo aún de noche bajo la luz de un gran hachero que queda en alto hacia la izquierda iluminando vigorosamente el grupo que forman en primer término Cristo y los sayones que le azotan o contemplan la flagelación. El ya aludido ennegrecimiento de la pintura, debido en parte al empleo del asfalto y el deterioro del lienzo, limitan los efectos de vigoroso primer término y de perspectiva en profundidad, buscados con acierto por el pintor. Es un lienzo sabiamente pensado para dicho lugar, aunque hoy por dichas razones resulte atenuado dicho efecto plástico pictórico de buscar -como hace Cano en el cuadro de la Presentación en la Capilla Mayor- con la incorporación de la arquitectura a la visión pictórica, la impresión de amplia perspectiva.

Ante todas esas razones dichas y la externamente más obligada -de su tamaño y perfil en medio punto- vemos que Juan de Sevilla realizó su cuadro con seguridad absoluta de que iba a colocarse en ese sitio. Aunque en el cabildo se tratara como de un ofrecimiento en donación de un devoto, sobre el que había de tomarse un acuerdo, resulta claro que los capitulares debían saberlo con anticipación y que era un hecho admitido por la mayoría y con satisfacción. El grupo de canónigos que querían incorporar las obras de este pintor a la Catedral, junto a todo lo ya hecho por Bocanegra, tenía la seguridad de lograr su propósito, pues, además, se desprende de otros posteriores acuerdos que el Arzobispo favorecía esta decisión. Dada la importancia del cuadro es indudable que el encargo se había hecho sobre seguro. Como dijimos este encargo y aceptación del cuadro venía a coincidir por la fecha -1674- con el momento en que Bocanegra había sido nombrado Maestro mayor de la Catedral. El grupo capitular que defendía y se apasionaba por éste estaba reforzado desde fuera por elementos de la clase social dominante que a los dos años le conseguirían se nombrara a Bocanegra en la corte pintor de su Magestad.

En la elección del tema, con la noble y expresiva figura desnuda de Cristo como centro en todos los sentidos, recibiendo la luz en forma que destacaba y atraía poderosamente la atención, se descubre a nuestro juicio la intención de competir con su rival Bocanegra, que en su Crucificado había ofrecido una de las más correctas y elegantes figuras de Cristo que se había dado en la pintura granadina. Juan de Sevilla extremó su arte, su dominio del dibujo, su sentido de la composición y del movimiento de la figura desnuda y su capacidad para conseguir el efecto de modelado y claroscuro, producida por la violenta iluminación artificial casi de tenebrista. Supo darle a la figura de Cristo aceptando el martirio, no sólo intensa expresividad en su dolorido y noble gesto desmayado, sino también un movimiento elegante, a la vez sin rigidez de frontalidad ni tampoco violencia del movimiento de los sayones, tanto de los que están de pié azotando como de los que aparecen agachados o sentados, con sus gestos fieros y grotescos y la coloración variada y tosquedad de sus tostadas carnaciones y pintorescas indumentarias. Todo ello hace destacar la noble y robusta figura de Jesús lo cual le da al desnudo una emoción patética. En primer término hay un perrito que cruza con su rabo alzado también subrayando con su expresión de indiferencia lo atroz del martirio de Cristo.

La concepción espacial a que antes aludimos, dejando la escena fuertemente iluminada en bajo, en el primer término, y descubriendo tras ella en penumbra el amplio recinto de noble y elevada arquitectura, es lo que contribuye a subrayar el efecto realista del conjunto, sobre todo para el que se acerca al altar en que se apoya el gran arco que descubre tras él el doloroso momento del paso de la Pasión de Cristo. Indudablemente este gran lienzo de altar es una de las buenas obras de Juan de Sevilla, aunque su visión actual por los deterioros, a causa de haberse en parte descolgado y arrugado, y el ennegrecimiento que ha experimentado con el tiempo, sobre todo por torcerse el color, concretamente el asfalto, resulta hoy una obra aparentemente de inferior calidad. Desde luego este cuadro sería, sin esas alteraciones dichas, el mejor de los grandes lienzos que el artista realizó para la Catedral. Hay no obstante en las figuras de los sayones algunas incorrecciones y exageraciones de movimiento y gestos, exceptuando la vigorosa, noble y sentida representación de Cristo flagelado y el efecto espacial, no permite llegar a mantener las ponderaciones de su valor que vimos hacían algunos capitulares, amigos y admiradores del pintor, que presentando a obra sin mención de autor, afirmaban del cuadro, "Ser una de las mayores pinturas que ay en Andalucía" (21).

El lienzo, si estaba terminado a mediados de Mayo de 1674, es indudable que lo pintaría Juan de Sevilla en los meses inmediatamente

anteriores. Como vimos, el Prior, decidido entusiasta de su arte -indudablemente como un hecho que en forma aislada, pero ampliamente era conocido fuera del cabildo- decidió presentarlo formalmente como ofrecimiento de un devoto, seguro de que así Juan de Sevilla sin ser mencionado en cabildo entraba con todos los honores en la Catedral. Indudablemente era un triunfo que en buena parte se lograba frente a Bocanegra.

El Prior decidió seguir esta vía de presentar a Cabildo, como donaciones -y por lo tanto como hechos consumados- otras obras de Juan de Sevilla igualmente pintadas con destino concreto. Era imposible para los capitulares negarse a aceptar estas obras como donaciones que completaban lo que faltaba por realizar de pintura para la decoración de la Capilla Mayor. Nos referimos a los lienzos cuadrados de Santos doctores de la Iglesia que aparecen en los balconillos de la Capilla Mayor, ocupando los lugares que en la original o primera concepción de este recinto estaba destinado a sepulcros reales. Creo no hay duda que en esa fecha de 1675 ya estaban colocados los seis lienzos correspondientes a los tres balconillos centrales pintados por Bocanegra. Quedaban, pues, por pintar ocho lienzos correspondientes a los cuatro balcones laterales. Estos ocho lienzos fueron los que pintó Juan de Sevilla. Y él mismo realizaría -aunque no se hable de ello- las cuatro tablas con un angelillo que constituyen las puertas de los balconillos entre uno y otro lienzo. Los Santos doctores representados, en los dichos balconillos laterales son San Isidro y San Bernardo; San Ildefonso y San León Papa; San Juan Crisóstomo y San Basilio; San Juan Nacianceno y San Atanasio. Todas las figuras son visiones de media figura sentada, lo que también dado el tamaño y proporción cuadrada del hueco que ocupan es lo que permite darle un mayor tamaño, que es superior al natural, acorde -por otra parte- con el tamaño de las figuras de los lienzos de Cano.

De tal manera resolvió el Prior este asunto por su exclusiva decisión que en el Cabildo de 13 de Junio lo que hace es sólo dar cuenta, no de que habían sido pintados dos lienzos para uno de esos balcones, sino que comunica además que ya estaban colocados. Por eso el Cabildo lo que consecuentemente acuerda es *darle las gracias al Prior por la limosna que hace*, informando a este respecto que como hemos dicho lo que expuso fué así: "auia puesto dos lienzos de pintura a su costa en la Capilla Mayor" 22). Sigue sin aparecer en las actas -como dijimos- el nombre de Juan de Sevilla como si ello no tuviera importancia. Está, además claro -por el poco tiempo que media entre la *Flagelación* y la colocación de estos dos cuadros- que éste doble segundo trabajo incluso estaba iniciado y proyectado entonces cuando la donación de aquel se ofreció al Cabildo.

La pintura de otros dos lienzos para otro balcón de la parte izquierda representando a San Juan Crisóstomo y a San Basilio, como hemos visto, se presentó al Cabildo como donación que ofrecía Luis Vazquez Bolaños y que solo se pedía la licencia para colocarlos, cosa que naturalmente se concedió al mismo tiempo que se acordaba que se le diesen las gracias. Como se puede comprobar estos dos lienzos están firmados por el artista, aunque se siga sin nombrarlo en las dichas actas capitulares.

Juan de Sevilla acertó en el concepto pictórico empleado en estos lienzos que habían de verse a distancia y desde abajo. Así se ofrece en general distinto de todo lo demás que pinta en la Catedral ya que queda más próximo al estilo que predomina en el grupo de lienzos del Museo procedentes del Convento de San Agustín, sobre todo de ese grande que representa la *Aparición de la Virgen y transverberación del Santo*. Es de señalar el arte de estos lienzos de Santos doctores pues resulta más vigoroso y valiente que el empleado por su rival Bocanegra en los lienzos compañeros de esta serie de los balconillos. La composición de unos y otros era como decíamos, forzada por su proporción cuadrada y tamaño, a ofrecer medias figuras, pero Juan de Sevilla procura concentrarlas y aumentar el tamaño para hacer más poderoso de expresión y además visible su efecto a distancia. Sus defectos derivan de esa intención; actitudes, rasgos y formas, aunque pintados con seguridad de dibujo, tanto como de vigor y valentía con grandes pinceladas, pero sin embargo su estilo de intencionada filiación rubenesca, resulta en su grandielocuencia a veces vacío e hinchado de una retórica formal ampulosa y efectista.

El artista según vimos prosiguió realizando esta serie de lienzos representando los Santos Doctores de la Iglesia hasta terminar con todos los que faltaban para completar la decoración. El cuatro de Diciembre el Prior proponía al Cabildo la petición de la licencia para colocar otros dos lienzos de los dichos *balconcitos* de la Capilla Mayor que un devoto ofrecía. El cabildo confiando en el Prior aceptaba y agradecía la donación, "Siendo la pintura a satisfacción" del mismo, pues sabían que el Arzobispo estaba detrás de todo ello (23).

También como vimos en el Cabildo de 17 de Mayo de 1675 se nos hace referencia a los lienzos del último balconcillo que faltaba por *adornar*. Es entonces cuando declara abiertamente el Prior que esa misión *se la había dejado encomendada* su Ilustrísima, esto es el Arzobispo. Pero lo más interesante con respecto a la obra de Juan de Sevilla que descubre este acta es lo que aquel expresa cuando dice "Que tenía otra alaja que poner", y nos dice además, "Que si pareciese bien se quedaría y si no la llevaría a su casa" (24). Naturalmente que el Cabildo *estimó el ofrecimiento*. Es forzoso deducir que se trataba de otro lienzo del mismo Juan de Sevilla, no de grandes proporciones ya que dada su excelencia no se puede pensar en absoluto que se tratara de ninguno de los dos pequeños y mediocres lienzos de San Jerónimo y San Onofre de la Capilla de San Bías, ni tampoco de ninguno de los grandes lienzos que poco después pintó para la Catedral ya que estaba trabajando en la Torre de la misma.

Creemos que el cuadro que el Prior califica de *alhaja* no puede ser otro que el lienzo de la *Sagrada Familia* que quedó en la Sacristía, composición de medias figuras con la Virgen sosteniendo al Niño sentado en brazos sobre sus piernas junto a la cuna. San José que aparece detrás inclinándose hacia ellos y dos ángeles que sostienen frente al Hijo un rico espejo ovalado con una figura de ángel. El lienzo dada su extraordinaria belleza y calidad, con plena asimilación de lo mejor del arte flamenco, se venía atribuyendo más de una vez a Pedro de Moya, aunque en algunas otras ocasiones también se ha dado como obra de Juan de Sevilla su discípulo -y así lo hizo Gómez- Moreno en su *Guía*- lo que explicaría dicha filiación a la influencia flamenca. Desde luego es de una suavidad, elegancia y gracia en sus tipos y de una riqueza, frescura y jugosidad de color que constituye una de las más bellas y seductoras composiciones de la escuela granadina; dei tal forma es obra perfecta, atractiva y acabada que nos explicamos la calificación de alhaja que le daba el Prior y asimismo, dado su tamaño, que hablase, si no se aceptaba por los capitulares el llevárselo a su propia casa. Así, como de cuadro de caballete y de devoción es quizás lo mejor que nos dejó el artista -aunque dudemos pensando en su encantadora Virgen de Belén que se encuentra hoy en el Seminario- y además late en ella el afán de competir con los bellos y delicados tipos de Virgen con el Niño por los que gozaba de gran fama su rival Pedro Atanasio Bocanegra.

Tras de esos momentos el pintor se sintió plenamente admitido -aunque no ostentara el título que tenía rival- como Maestro de la Catedral, cosa que así se decidirá seguidamente al darle como estudio, para la realización de grandes lienzos, en la Torre, donde había trabajado Alonso Cano todas sus grandes obras de pintura y donde estaba pintando el mismo Bocanegra. Eso explica que, salvo el San Benito -no se mencionen en las actas- ni aún vagamente los otros dos grandes lienzos que realizó Juan de Sevilla, para una capilla de la girola, que son obras paralelas, por sus proporciones y destino, a las de San Juan de Mata y San Félix de Valois pintadas por Bocanegra en 1674.

Si como vimos en el Cabildo de 17 de Septiembre de 1675, "Se permite que Juan de Sevilla pintor venga a pintar a la Torre os lienzos grandes, para ésta Santa Yglesia y otros para las Capuchinas" (25), tenemos que deducir , pasados los disgustos con Bocanegra a causa de est hecho -de que se da cuenta en el Cabildo de 22 de Octubre- que nuestro pintor iniciaría quizás la pareja de lienzos de la *Inmaculada* y del *Angel Custodio*, pues no pueden ser otros los aludidos -junto con el San Benito-, en ese acuerdo del acta. Si el San Benito no se inicia hasta después del 23 de Junio de 1626, podemos afirmar a nuestro juicio que dicha pareja de lienzos se pintaron entre las dos fechas citadas o poco después. No creo se pueda admitir, como a veces se ha pensado, que estos lienzos son de sus primeros tiempos. La información de las actas no dan fundamento para ello.

Lo que sí resultan de estos dos lienzos es la muestra de dos visiones del tema religioso, no sólo distintas entre sí, sino también con respecto a lo predominante en el arte de Juan de Sevilla y aún en relación con lo más general de la escuela y el potente influjo del arte de Alonso Cano. Si en el Angel de la Guarda hay un ligero recuerdo compositivo del grupo escultórico en Cano, si bien imprimiéndole una extraordinaria impetuosidad dinámica que falta totalmente en el citado Angel del maestro; aunque sí se da en buena parte, en la contraposición de movimientos del brazo que se levanta y el pie que desciende con violencia, en el San Miguel pintado por aquel en el retablo de Getafe. No obstante el lienzo revela originalidad. No revela Juan de Sevilla tampoco las huellas -en ninguno de los dos lienzos- de su propio maestro Pedro de Moya, pues nos dan la impresión esos cuadros de una consciente e intencionada voluntad de ofrecer frente a Bocanegra un arte con novedades que aún representando temas como el de la Inmaculada y la figura de un Angel adolescente -preferidos y destacados con valor en la iconografía barroca de su rival- venía a demostrar -aunque recordara a Cano- su

originalidad y posibilidades de artista independiente. Es verdad que no sólo Cano, sino el mismo Bocanegra influyó en Juan de Sevilla, en particular en las barrocas visiones celestiales de agitado movimiento y dinámica compositiva con las consiguientes movidas figuras de ángeles mancebos y angelillos. Y en cuanto a la iconografía de la Inmaculada, es sabido que Juan de Sevilla repitió literalmente a veces los tipos, movimiento y composición de Alonso Cano. Este hecho de repetir más o menos libremente modelos canescos, incluso queriendo demostrar el hecho de la imitación y copia, como actitud de admiración y reconocimiento de su magisterio, se da en lo dos pintores rivales, como ocurre concretamente -para citar un ejemplo elocuente- con el gran lienzo de Cano de San José con el Niño en brazos la Virgen arrodillada ante Éste, conservado en el Convento del Angel Custodio de Granada que uno y otro repiten con variantes o reducciones de la composición en cuanto al número de figuras.

Pero es de señalar como en esta *Inmaculada*, Juan de Sevilla se aparta de manera decidida de los varios modelos que le ofrecía la pintura de Alonso Cano, pero sin recordar tampoco en su cabeza los rasgos de las Vírgenes de Moya como ocurrirá en la de las Capuchinas. La *Inmaculada* de la Catedral de belleza delicada, algo lánguida en su actitud y dulce gesto arrobado mira hacia arriba, e inclina levemente el rostro mientras mueve las manos unidas hacia el lado contrario. Su figura es de cierta esbeltez y verticalidad -sólo alterada por el vuelo hinchado del manto- que se levanta en un pliegue hacia la derecha y se hincha en el otro lado lateralmente. Todo ello en general nos hace pensar más en vagos recuerdos murillescos, algo verdaderamente chocante en quien a veces parece sólo copiar a Alonso Cano.

La excesiva altura del lienzo en proporción con el ancho, de acuerdo con las dimensiones y remate en forma semicircular del arco en que se inscribe, parece había de llevar al artista a una representación de acentuada tensión compositiva vertical ; pero el pintor ha sabido componer de acuerdo con esa proporción en una acertada distribución de figuras y elementos, diríamos en doble plano, en forma que era obligada la tensión compositiva vertical ya que favorece la exaltada representación glorificada de la Virgen. En su figura domina el impulso ascensorial de verticalidad y se realza colocándola elevada sobre un flotante macizo de nubes que deja un espacio vacío por debajo, más ensombrecido y apagado de tonalidad, con una visión de paisaje en el que se descubren algunos de los tributos o símbolos marianos de la letanía. Pero, además, en primer término, destacando sobre el fondo oscuro que se intensifica en la parte derecha -por estar iluminada la composición desde la parte alta del otro lado- hay colocado en primer término un grupo de dos ángeles o niños desnudos abrazados en cuya representación se ha recreado consciente de su capacidad para la interpretación de la gracia infantil. Uno de ellos sostiene en alto un ramo de azucenas que procura evitar se lo arrebatase el otro que le abraza desde atrás con expresivo movimiento de luchar por alcanzarlo. El lienzo como cuadro de altar queda, así, mejor resuelto en su distribución compositiva en dos zonas con ese primer plano inferior que distancia y eleva simbólicamente la figura de María. Los otros angelillos y querubines que aparecen entre las nubes que envuelven a la Virgen no distraen la atención de ella, pero completan el juego de formas y luces del conjunto. Juan de Sevilla con la figura de la Virgen y los angelillos de primer término quiso hacer alarde de su capacidad para la representación de lo bello y gracioso que tanto contaba en el arte de su rival Bocanegra.

El lienzo compañero de éste que representa el *Angel de la Guarda* resuelve con solución equivalente el problema compositivo, pero exaltando un impetuoso dinamismo en su conjunto que pocas veces busca el pintor . Presenta a la figura del Angel protegiendo junto a sí a un niño -en un plano algo elevado respecto al borde inferior del lienzo- que desciende sobre nubes con impetuosa majestad marcando una violenta diagonal, con las alas extendidas y el manto tras ellas desplegado en hinchadas curvas. Ese movimiento en diagonal está realzado por el haz de luz que violentamente ilumina lateralmente dejando amplias zonas de penumbra y a contraluz y con acentuado efecto de cálido color que llega casi a lo estridente. El macizo de nubes en que se apoya el Angel al descender deja bajo él una zona triangular de sombra y sobre ella en primer plano se destaca caído -como hundido por el mismo impulso dinámico que lanza el Angel- la figura encogida y deslumbrada del demonio vencido en su poder tentador, que tiende a sumergirse en las tinieblas. El pintor se ha recreado en la belleza juvenil semidesnuda del Angel no sólo en el rostro, sino también en el perfil y modelado de sus vigorosos y a la vez suaves y arrogantes miembros. Su gesto se destaca, al hacer volver lateralmente hacia arriba su rostro, como buscando la procedencia de ese fuerte haz de luz que le ilumina y envuelve haciendo resaltar en oscuro a contraluz el extendido y airoso perfil curvo de sus alas y las amplias y revueltas telas de su manto y túnica abierta, que vuelan agitadas y extendidas flotantes tras la figura y hace intensificar con la fuerte luz la viva algo agria coloración rojiza clara que le ha dado el pintor.

Repetimos que la realización de esos dos lienzos es posible situarla entre Octubre de 1675 y Junio de 1676 en que se habla ya del propósito de pintar el lienzo de San Benito para el altar colateral de la derecha de la Capilla Mayor, aunque pudieron hacerse al año siguiente. La suposición de Gómez- Moreno González en su *Guía* de Granada que dice que corresponden dichos dos lienzos comentados a los primeros tiempos del pintor creemos hay que interpretarla en el sentido de que la plenitud y culminación del arte de Juan de Sevilla se marca diez años después, en 1685, con su gran cuadro de altar de la Iglesia de las Angustias, hoy parroquia de la Magdalena. El hecho que hemos subrayado de que ofrezca en esos cuadros rasgos que le apartan de lo predominante en él e incluso de lo granadino -menos fiel a Cano y a Pedro de Moya- debe obedecer a la deliberada intención de ofrecer novedad sobre todo frente a Bocanegra. Desde luego el influjo del segundo, su principal maestro, aunque fuera como consejo -pues el pintor estaba formado- no podía actuar, ya que había muerto el año anterior. Los lienzos que se decía en el acta del Cabildo en Octubre de 1675 que iba a pintar para la Catedral no podían ser otros que estos, pues el otro gran cuadro que realizaría, esto es el San Benito -según vimos en el acta de 23 de Junio de 1676- no estaba decidido en firme el asunto- y por lo tanto no existían ni siquiera los estudios ni los dibujos- e incluso *aún no estaba impreso el lienzo*.

Como vemos el Cabildo de acuerdo con lo que expuso el Sr. Alvarado, como propuesta del Señor Arzobispo que *quería mandar poner* en dicho sitio por devoción la figura de San Benito -aunque algunos pensaron vendría bien la representación de San Gregorio arzobispo granadino que haría de compañero de San Cecilio pintado por Bocanegra en el otro arco superior del altar de la izquierda-; así los reunidos acordaron su conformidad con la propuesta. No olvidemos que el Arzobispo, Fray Francico Roys y Mendoza protegía a Juan de Sevilla, pues a él le había encargado su retrato para el Epistolario en el Palacio arzobispal. El lienzo, pues, lo pintaría Juan de Sevilla en la segunda mitad del año 1767, pues es de suponer que los canónigos procurarían que no retrasara el trabajo.

El lienzo representa un pasaje milagroso de la vida de San Benito y su composición movida y compensada en su distribución de abundantes figuras y elementos está realizada con seguridad y corrección. El hecho milagroso se nos relata ya en *La leyenda áurea* de Jacobo --o Santiago- de Vorágine. En uno de los monasterios en que residió el Santo faltaba el agua y los religiosos tenían que descender a un llano para subirla (26). Así le rogaban a San Benito el traslado a otro lugar. El Santo subió a lo más alto del monte y señaló en unas rocas el sitio en que esperaba encontrar el agua, y a la mañana siguiente mandó a unos religiosos subiesen al lugar y cavaran en él. Así lo hicieron en la roca que parecía que contenía la humedad, y el agua brotó impetuosa descendiendo hasta delante del monasterio. Este es el momento elegido por Juan de Sevilla para su composición. Por la escalera del noble edificio monacal que ocupa el lateral derecho, sale la figura venerable del Santo acompañado de otros religiosos y presencian la escena que está sucediendo ante el monasterio. Además un monje inclinado recoge con un cántaro el agua que ha comenzado a correr por el lugar y con la otra mano llama la atención del Santo. Tras de él otro monje se inclina atento al hecho milagroso. En la parte de la izquierda del lienzo tras dichos dos monjes se descubre un amplio fondo de paisaje y sobre el cielo, en la altura, se ve destacada la visión del grupo de la Santísima Trinidad sobre nubes con angelillos y aparece todo ello con una brillante, clara y transparente coloración. El pintor, para romper la oscuridad de los grupos de figuras con los hábitos negros y lo grisáceo de la arquitectura y escalones, y dar de este modo cierta animación y gracia a la escena, ha colocado entre los dos grupos de monjes tres graciosas figuras de angelillos que se mueven juguetones como si disputaran la mitra que abraza el ángel situado en el centro. En ellos vemos algo característico del pintor, incluso en la forma en que violentamente se mueve uno de estos angelillos que vemos repetido en otros lienzos. El cuadro, en conclusión, es de calidad e indiscutibles valores pictóricos, pero no resulta verdaderamente atractivo ni de novedad dentro de la pintura narrativa.

Los otros cuadros de Juan de Sevilla que quedaron en la Catedral incorporados y componiendo con pequeños retablos de las Capillas menores de la girola, son obras de menor tamaño e importancia que todas las comentadas antes y, además, de inferior calidad y acusando menor originalidad y personalidad. Se trata de tres lienzos de la que destaca un *San Sebastián* colocado en la parte alta del retablo de la pequeña Capilla dedicada al Santo, aunque parece fué adaptado al lugar que hoy ocupa (27). Su composición obedece por completo a un cuadro de Van Dyck, esto es de la Escuela flamenca, como es frecuente en los barrocos granadinos, en los que precisamente, según es sabido y repetido fué Pedro de Moya, el maestro de Juan de Sevilla, el que introdujo el influjo directo por haber viajado y permanecido en Flandes en donde precisamente se sintió atraído por el arte de dicho pintor, Juan de Sevilla según decimos en otra parte -atendiendo al testimonio recogido por Palomino- tuvo la ocasión de conseguir unos bocetos de Rubens a cuyo buen

estudio se aplicó, aparte el hecho muy extendido del utilizar los grabados flamencos que corrían entre los pintores y a los que él, por su maestro -y quizás por los mercaderes de telas de aquel origen que su padre y hermano tratarían- debió tener mejores ocasiones de conseguir .

La composición ofrece en el lado izquierdo la figura en pie del Santo llenando todo el alto del lienzo, pues está atado con las manos atrás y mostrándonos así un completo desnudo de vigorosas formas resueltas con blando modelado. Al lado derecho aparecen dos fuertes figuras de verdugos, medio desnudos, cuyas carnaciones tostadas musculosas se contrastan sabiamente con el desnudo transparente y suave y el gesto noble del Santo mirándonos con dulce resignación. El momento escogido es el previo al martirio del Santo cuando uno de los verdugos agachado ata sus piernas mientras otro, detrás de él, en pie le sujeta la cabeza con una mano y extiende el brazo izquierdo en el que sostiene el arco que pronto ha de disparar. Detrás de esas dos figuras, hacia la mitad lateral del cuadro, asoma el busto una figura femenina de alguien que es mujer o ángel adolescente con el bello y seductor rostro levantado, mirando hacia arriba, al parecer hacia otro personaje que tiene al lado, apoyándole la mano, sobre el hombro, pero que queda cortada; seguramente porque el lienzo se adaptó al retablo y hubo por ello que recortarlo.

Los otros dos lienzos de nuestro pintor que se conservan en la Catedral, son los ya citados de *San Jerónimo* y *San Onofre* colocados en la Capilla de San Blas, igualmente situada en la girola (28). Concebidos como pareja de Santos eremitas, siguiendo los modelos tenebristas riberescos, resultan oscuros y borrosos por el ennegrecimiento general de sus cuarteados lienzos, torcidos sus colores, concretamente el asfalto, tan gustado por los pintores granadinos. El pintor, dentro del efecto violento de claroscuro ha procurado suavizar y fundir los contornos, dejando pocos trozos de vigoroso efecto plástico tenebrista.

El más acertado de los cuadros es el San Onofre. El Santo levanta su barbada cabeza mirando hacia arriba con extático gesto mientras posa su mano izquierda sobre el pecho en actitud de arrepentimiento y sostiene con la otra una piedra como dispuesto a golpearse. La cabeza está pintada con soltura y valentía y el desnudo, con técnica más empastada con suave modelado, aunque le envuelve la penumbra. El San Jerónimo resulta más oscuro, en general, sobre todo por la colocación de la figura. Lo representa sentado, teniendo entre sí en la parte baja un libro abierto apoyado en una calavera; siendo aquel el elemento más destacado por su gran vigor plástico. El Santo inclina su rostro al mismo tiempo que aproxima él un Crucifijo que sostiene con ambas manos. Esa inclinación y la iluminación tenebrista desde el ángulo superior izquierdo, hace que el rostro, con larga barba que cae sobre el pecho, quede borroso envuelto totalmente en la sombra, lo que se acentúa por el oscurecimiento de la pintura. Lo más destacado, junto con el libro, es el hombro y brazo izquierdo, de vigorosa fuerza plástica, aunque, como siempre, bien modelado evitando dureza en los contornos y transiciones del efecto de claroscuro.

Aparte de estos lienzos comentados hay en las actas capitulares otra referencia a una obra que al parecer se le pedía realizar. En el Cabildo de 9 de Septiembre de 1676 se acordó, "Se le diga a Sevilla el pintor que pues tiene horden del Señor Sarmiento pinte el lienço del Seño San Joachin " (29). Si llegó a realizarlo no podemos precisar hoy donde se encuentra este lienzo en la Catedral granadina.

NOTAS

(1) Sobre la Catedral de Granada, además de la *Guía de Granada* -Granada 1892- de Gómez-Moreno -con reedición facsimil en 1982 con volumen de *anotaciones* debidas al mismo ya su hijo Gómez-Moreno Martínez-; de la de Gallego y Burín -1936-1939, -con edición actualizada por Gallego Roca en 1982- y el estudio de Gómez-Moreno Martínez sobre Diego de Siloe incluido en "Las Aguilas del Renacimiento Español". -Madrid, 1904. Vease el importante libro de R. Rosenthal: *The Cathedral of Granada. A Study in the Spanish Renaissance*. Princeton, 1961.

(2) V. las citadas *Guías* de la ciudad y *La Pintura en Granada*, breve escrito inédito, denso de datos, de Manuel Gómez-Moreno

González.

(3) V. el Capítulo que dedicamos a este Pintor en nuestro libro, *Amor, Poesía y Pintura en Carrillo de Sotomayor*. Granada, 1967.

(4) Sobre el gran conjunto de la Vida de la Virgen de Alonso Cano, vease el importante libro de Harold E. Wethey: *Alonso Cano, Painter, Sculptor, Architect*. Princeton, 1958. Ed. española revisada y enriquecida. Madrid, 1963. Id. *Alonso Cano pintor*. Madrid, 1958. También nuestros trabajos: *En torno a las pinturas de Alonso Cano en la Catedral de Granada. Precisiones y comentarios a la serie de la Vida de la Virgen*. En *Goya*, Núm. 85. Madrid, 1968; *Los grandes lienzos de Cano en la Catedral de Granada. En Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada, 1968, y *La "Vida de la Virgen" de Alonso Cano en la Catedral de Granada*. Granada, 1977.

(5) Ob. cit. En la edición española, dice con frase quizás excesivamente despectiva para sus dos continuadores. "Le ayudaron en la ejecución de los querubos y en los accesorios de estos últimos cuadros. Sin su mano directriz estaban perdidos, y cuando posteriormente intentaron emularle sólo consiguieron producir numerosos lienzos marrones y negros de la mayor mediocridad ", pág. 87.

(6) Sobre la actividad de este pintor en la Catedral vease nuestro libro *El pintor Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada, 1937.

(7) V. nuestro libro citado en la nota anterior, págs. 26-31.

(8) El memorial de Alonso Cano de 1661 elevado con motivo del pleito sostenido con el Cabildo de la Catedral fue redactado por este licenciado docto en leyes y Cánones. Además su firma en grandes letras aparece en el reverso del lienzo de la *Encarnación* que centra la gran serie de la Vida de la Virgen de la Capilla Mayor de la Catedral. Ello parece indicar una cierta colaboración. Este licenciado, abogado en la Real Chancillería, fué íntimo del gran poeta don Pedro Soto de Rojas y escribió la certera e inteligente aprobación de su *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, publicado en 1652. Referencias a este docto escritor hizo Antonio Gallego Morell en sus libros *Francisco y Juan Trillo de Figueroa*, -pág. 21 -Granada, 1950- y *Pedro Soto de Rojas*, -págs. 23 y 52, Granada, 1948. El texto poético-descriptivo de la decoración de los altares en que intervino Bocanegra, junto con Martínez de Bustos y Miguel Gerónimo de Cieza, puede verse fragmentariamente en un apéndice de nuestro citado libro sobre *Pedro Atanasio Bocanegra*.

(9) Ob. cit., págs. siguientes a las citadas y notas y apéndices correspondientes.

(10) Arch. de la Santa Iglesia Catedral de Granada. Actas capitulares. Lib. 17. Col. 257. Incluimos reunidos en un apéndice todas las referencias a Juan de Sevilla ya sus obras que aparecen en las actas capitulares de la Catedral granadina.

(11) Arch. cit. Actas cit. Lib. cit., fol. 259v.

(12) Arch. cit. Actas cit. Lib. cit., fol. 266v.

(13) Arch. cit. Actas cit. Lib. cit., fol. 285.

(14) Arch. cit. Actas. Lib. cit., fol. 307v.

(15) Arch. cit. Actas. Lib. cit., fol. 327.

(16) Arch. cit. Actas. Lib. cit., fol. 332.

(17) Arch. cit. Actas. Lib. cit., fols. 358 y sig.

(18) Arch. Cit. Actas.Lib.cit.,fol 368

(19)V. nuestro libro cit.,págs.31 y sig.

(20) Así lo consideraba R. Rosenthal en su obra citada en la nota 1 de este capítulo, pág.112.

(21) Acta de 17 de Enero de 1674 citada en la nota 10 de este capítulo.

(22) Acta citada en la nota 11.

(23) Acta citada en la nota 13.

(24) Acta citada en la nota 14.

(25) V. las actas citadas en las notas 15 y 16; mejor todo aquello reunido en el apéndice en el que incluimos todas esas referencias documentales de la Catedral granadina.

(26) Ed. "Alianza Editorial". Madrid, 1982, págs. 202 y sig.

(27) Lo cita Gómez-Moreno en su *Guía de Granada*. Granada, 1892, pág. 273.

(28) Los cita Gómez-Moreno, en ob. cit., pág. cit.

(29) Acta Capitulares. Lib.17, fol. 368.

APENDICE DOCUMENTAL

REFERENCIAS A JUAN DE SEVILLA EN LAS ACTAS CAPITULARES DE LA CATEDRAL DE GRANADA

Cabildo de 17 de mayo de 1674. Lienzo de pintura que dió el Sr. Dean.

El Sr. Prior propusso que un deuoto desta Sta. Yglesia y de su mayor adorno tiene un quadro que darle para poner en vno de los arcos coraterales desta Sta. Yglesia quia pintura es de Xpot. Sr. nro. amarrado a la coluna, si el cauildo sauua licencia se pondria y que si no pareciesse seruia de adorno se bolueria a su dueño y muchos de los Sres. pressentes por auer visto dho. quadro y referir ser de las mayores pinturas que ay en esta Andalucia no sele fueron de parecer que se diesse licencia sino es que se diesse muchas gracias a la persona que lo daua y se dió comission al So. prior para que adorne dho. altar y se componga con la dessencia que combiene. Y auriendose sauido fue el Sr. Dean. Arch. de la Santa Iglesia Catedral. Actas Capitulares. Lib. 17, fol. 25V.

Cabildo de 13 de junio de 1674.

...el Sr. Dean dixo como el Sr. Prior auia puesto dos lienços de pintura a su costa en la Capilla mayor desta Sta. yglesia y se acordó se le den las gracias al Sr. Prior por la limosna que haze. Lib. cit., fol. 259v.

Cabildo de 3 de agosto de 1674.

El Sr. Prior dixo que Luis Bazquez bolaños deseaua poner a su deuoción a su costa en uno de los balconillos de la capilla mayor dos

lienços de San Basilio y San Juan Chri- sostomo si el cauildo da la lizencia. Y se acordó se de la liencia y que se le den las gracias. Lib. cit., fol. 266v.

Cabildo de 4 de diciembre de 1674.

El Prior dijo que vn deuoto pretendia poner dos lienços de pintura en vno de los balconzitos de la Capilla mayor que los pondría si el cauildo daua liza. y se acordó que siendo la pintura a satisfacción del Sr. Prior permite se pongan y de las gracias al Sr. Prior por el zelo. Lib. cit., fol. 285.

Cabildo de 17 de mayo de 1675.

El Sr. Prior dijo como su Yllma. auía dejado encomendada a dho. Sr. Prior para que se pusiesen los lienços de pintura en el vltimo balconzillo de la capilla mayor que está por adornar y así mo. el Sr. Pior dijo que thenía otra alaja que poner que si pareciese bien se quedaría y si no se la lleuaría a su casa y el cauildo estimó el ofno. del sr. Prior y da permiso. Lib. cit., fol. 307v.

Cabildo de 27 de septiembre de 1675.

...y se acordó se le diga al Retraído que está en la torre que cumplidos los quince días que se le aperziuieron para que dentro dellos saliese y dejase desocupada la torre que luego cumplidos le deje desocupada porque necesita el cauildo de la sala. Y se permite que Juan de Seuilla pintor beng a pintar a la torre vnos lienços grandes para esta Santa Yglesia y otros para las capuchinas. Lib. cit., fol. 327.

Cabildo de 22 de octubre de 1675.

Y se trató como Pedro Atanasio y Juan de Seuilla pintores en tenido algunos diegustos porque Atanasio a pintado en la torre algunos lienços y ahora se le permite a Juan de Sevilla beng a la torre a pintar unos lienços para esta Santa Iglessa. Y se acordó que Sevilla beng luego a pintar como lo tiene el Cabildo acordado y que el Sr. Hurtado diga a Atanasio que en esta Santa Iglesia no a de entrar a pintar nadie sin que el Cabildo de primero lissa. y que en la torre no haya más que una llave y que esté a disposición del Cabildo para que como dueño la de para que de las salas se use en lo que el Cabildo mandare y que a los dichos maestros de pintar se les haga amigos para que no tengan disgusto. Lib. cit., fol. 332.

Cabildo de 23 de junio de 1676.

El Sr. Albarado propuso como su Yllma. quiere mandar poner vn lienço de pintura en el dicho corateral sobre el Altar de San Bernardo y que parece se inclina a que sea S. Benito y que parece hiciera mas vniformidad que se pusiera a Sn. Gregorio Arçobispo de Granada supuesto que en estotro corateral está St. Ceçilio que si se le propusiesse a su Yllma. parece le mandara executar supuesto que aun no está enprimado el lienzo de S. Benito, y se confirió este punto y voto y por mayor parte salió que se la abia propuesto ya a su Yllustrisima conceferido y que tenía devozion que se pusiesse allí S. Benito. Y assí se acordó no se able más en esto. Lib. cit., fol. 358 y sig.

Cabildo de 9 de septiembre de 1676.

Lienço de S. Joaquie. Este día se acordó se le diga a Seuilla el pintor que pues tiene horden del Señor Sarmiento pinte el lienço del Señor San Joachin. Lib. cit., fol. 368.

ILUSTRACIONES:

[Lámina I](#) - [Lámina II](#) - [Lámina III](#) - [Lámina IV](#) - [Lámina V](#) -

[Lámina VI](#) - [Lámina VII](#) - [Lámina VIII](#)

Fundación Universitaria Española