

Nuevas fuentes grabadas en la obra de Juan de Sevilla y Alonso Cano¹

JOSÉ LUIS REQUENA BRAVO DE LAGUNA
Universidad de Navarra

Fecha de recepción: 22 de septiembre de 2010

Fecha de aceptación: 17 de febrero de 2011

Resumen: La presente contribución analiza y reflexiona sobre el impacto de cinco nuevas fuentes grabadas en la obra de los pintores granadinos Juan de Sevilla y Alonso Cano. Ambos artistas recurrieron a la misma estampa de Paul Pontius *El Matrimonio místico del venerable Hermann-Joseph* sobre composición de Van Dyck para ingeniar sus respectivas obras pictóricas; Juan de Sevilla para sus *Desposorios de la Virgen* del Convento de San Antón de Granada y el Racionero para su *Visión de San Juan Evangelista* de la Wallace collection de Londres, procedente del desaparecido retablo de Santa Paula de Sevilla.

Palabras clave: Fuentes grabadas, pintura barroca, Juan de Sevilla, Alonso Cano, siglo XVII.

Abstract: This paper explores the impact of five new sources recorded in the work of the painters Juan de Sevilla and Alonso Cano from Granada. Both artists drew on the same engraving by Paul Pontius, *The Mystical Marriage of the Blessed Hermann Joseph*, based on a composition of Van Dyck's, for their own paintings: *The Betrothal of the Virgin* by Juan de Sevilla, from the Convent of St. Anton of Granada, and Cano's *Vision of St John the Evangelist*, from the Wallace Collection in London, part of the now lost altarpiece from the Convent of St Paula in Seville.

Key Word: Engraving sources, baroque painting, Juan de Sevilla, Alonso Cano, XVIIth Century.

El estudio de las fuentes grabadas extranjeras y su impacto en la pintura barroca española se ha visto notablemente incrementado en los últimos años a partir de la publicación en 1998 de la tesis doctoral de Benito Navarrete que lleva por título, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Desde entonces, el número de artículos científicos dedicados a este tema

1. Este artículo se inscribe en el Proyecto de Investigación (I + D) "El arte granadino de la Edad Moderna en el contexto europeo: fuentes, influencias, producción y mecenazgo", código de referencia HAR2009-12798/ARTE.

ha crecido de manera exponencial pero no como estudios monográficos, sino más bien como complemento de otros más amplios. No obstante, la publicación de estos trabajos ha ido desvelando nuevas fuentes visuales que permanecían ocultas esperando a ser descubiertas por los estudiosos.

Como recientemente ha estudiado el profesor Peter Cherry², entre la abundante literatura generada en estos últimos quince años se aprecia una tendencia metodológica que ha sesgado en cierta medida las posibilidades que su estudio merece. El autor se refiere a un análisis puramente formalista que tiene por objeto describir las relaciones establecidas entre fuente-obra sin tener en cuenta las peculiaridades individuales de cada artista. Frente a esta tendencia dominante, sobresalen las novedosas y sugerentes propuestas de Cherry y Portús³. Ambos autores establecen el estudio comparativo entre los grandes nombres de la pintura barroca española –Cano, Murillo, Velázquez y Zurbarán– planteando el modo de proceder de estas cuatro grandes personalidades del barroco español en su particular manera de enfrentarse al grabado.

En el panorama de la pintura barroca andaluza, y en el caso concreto de la escuela granadina ocurre otro tanto, aunque lógicamente la figura preeminente de Alonso Cano ha acaparado toda la atención de los expertos eclipsando otros pintores secundarios de menor relevancia.

Uno de esos artistas es Juan de Sevilla, figura notabilísima en el panorama de la pintura granadina del último tercio del siglo XVII. Su obra pictórica a falta de una necesaria monografía ha sido estudiada por diferentes autores a través de varios artículos con la aportación de nuevos datos que han ido definiendo su personalidad⁴. Justamente en su producción pictórica, la sagaz combinación de elementos formales como el gusto por los modelos flamencos, heredado de un probable aprendizaje con Pedro de Moya, unido a las reminiscencias canescas, y la práctica de una pincelada colorista de filiación veneciana, dotan a este pintor de un original lenguaje pictórico que lo convierten en uno de los exponentes ideales del pleno barroco español.

2. CHERRY, P., “Las fuentes foráneas como impulso para la creación artística de la pintura española”, en *El arte foráneo en España: presencia e influencia. XII Jornadas de Arte*, Madrid, CSIC, 2004, pp. 377-388.

3. PORTÚS PÉREZ, J., “Pinturas y estampas en el Barroco andaluz”, en *La imagen reflejada*, cat. exp., Iglesia de Santa Cruz, Cádiz, 2007, pp. 25-41.

4. Para Juan de Sevilla véase también las aportaciones de OROZCO DÍAZ, E., “Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española”, *Goya*, 27, 1958, pp. 145-150 y del mismo autor “Juan de Sevilla en la Catedral de Granada (Capítulo de un libro inédito sin terminar)”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1, 1998, pp. 5-26; CALVO CASTELLÓN, A.; CRUZ GUZMÁN, A.; OSUNA CERDÁ, I., “Un ‘Crucificado’ de Juan de Sevilla en el Convento albaiciner de Las Tomasas”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 25, 1994, pp. 187-196; RODRÍGUEZ DOMINGO, J.M., “La Inmaculada de Juan de Sevilla, de la Universidad de Granada”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, pp. 305-317; RODA PEÑA, J., “Una Inmaculada de Juan de Sevilla en el Hospital hispalense del Pozo Santo”, en *Alonso Cano y su época. Symposium Internacional*, Granada, 2002, pp. 721-725; CRUZ GARCÍA, R. y MORAL PÉREZ, S., “Aportaciones documentales sobre Juan de Sevilla, pintor granadino del seiscientos”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 35, 2004, pp. 307-316. Más recientemente NAVARRETE PRIETO, B., “Pintura y Pintores en la Catedral de Granada”, en *El Libro de la Catedral de Granada*, Granada, 2005, vol. 1, p. 358; “Pintura barroca en la Universidad”, *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, cat. exp., Hospital Real, Granada, 2006, vol. I, pp. 101-108.

Sin duda alguna, Juan de Sevilla es uno de los artistas más versátiles de cuantos trabajaron en la Granada del seiscientos en la estela del genial Alonso Cano. Como recientemente apuntara Navarrete⁵, la impronta que el Racionero dejó en el arte del joven pintor, lejos de asimilar de forma directa los modelos del maestro, tal y como lo hiciera su rival Pedro Atanasio Bocanegra, fueron mucho más sutiles. En efecto, para configurar su particular universo iconográfico, Juan de Sevilla raramente copia de forma literal una composición, sino que “*reelabora lo visto y admirado*”, sometién-dola a profundas transformaciones que ponen de manifiesto su portentosa creatividad.

En el caso de las fuentes grabadas, si atendemos a la ya manida narra-ción que Palomino nos dejó sobre Alonso Cano caeremos en la cuenta de lo mucho que ambos artistas tenían en común, al menos en el modo de *utilizar la estampa a la hora de idear sus composiciones*: “*No era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando, y añadiendo, tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos: y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: ‘Hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono’. Y tenía razón, porque esto no es hurtar, sino tomar ocasión*”⁶. Aunque el resultado final difiera notablemente de un artista a otro, la noticia proporcionada por el pintor y tratadista cordobés, nos re-vela a la luz de los ejemplos que a continuación estudiaremos, cómo Juan de Sevilla emprendió el mismo camino que su admirado Cano⁷ hasta el punto de compartir una misma fuente grabada pero con resultados tan cercanos como distintos.

El propósito del siguiente artículo⁸ es dar a conocer cinco fuentes grabadas, de las cuales cuatro –*El baño de Venus de Simón Vouet, La Presentación del Niño en el Templo* de Nicolás Poussin, el *Matrimonio místico del Venerable Hermann-Joseph* de Van Dyck y la *Última comunión de San Jerónimo* de Aníbal Carracci– sirvieron a Juan de Sevilla como vehículo para componer los co-rrespondientes lienzos: *La Sagrada Familia de la Alhaja* de la antesacristía de la catedral de Granada, *La Presentación del Niño en el Templo* y los *Desposorios de la Virgen* de la granadina iglesia del convento de San Antón y el *Milagro de San Antonio* de la Facultad de Derecho. Junto a estas aportaciones, habría que añadir una quinta, la mencionada estampa del *Matrimonio místico del Venerable Hermann-Joseph* de Paul Pontius sobre composición de Van Dyck pudo pro-porcionar al Racionero la composición de la *Visión de San Juan Evangelista* de la Wallace collection de Londres.

5. NAVARRETE PRIETO, B., “Integración de la pintura barroca granadina en el contexto cultural europeo”, en *Antigüedad y Excelencias*, cat. exp., Museo de Bellas Artes, Sevilla, 2007, p. 114.

6. PALOMINO, A., *Vidas* (1724), ed. N. Ayala, Madrid, 1986, pp. 249–259.

7. Sobre Alonso Cano y las fuentes grabadas véase: NAVARRETE PRIETO, B., op. cit., 1998; NAVARRETE PRIETO, B. y SALORT PONS, S., “El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano”, en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, cat. exp., Hospital Real, Granada, 2001, pp. 129–151 y más recientemente PORTÚS PÉREZ, J., “Pinturas y estampas en el Barroco andaluz”, en *La imagen...* op. cit., pp. 25–41.

8. El autor agradece a Amaya Alzaga Ruiz, profesora del Departamento de Historia del Arte de la UNED por sus generosas apreciaciones en la redacción del mismo. Agradecimiento extensible al historiador José Carlos Madero López por su constante apoyo en la obtención del material fotográfico.



Fig. 1. Sevilla. Juan de Sevilla, *Sagrada Familia de "la Alhaja"*, Antecristía, Catedral de Granada.

El número de obras de Juan de Sevilla respecto a los cuales se ha señalado alguna dependencia de modelos grabados roza la decena⁹. Entre los ejemplos más sobresalientes destacan la desaparecida *Transfiguración* de la iglesia del Salvador de Granada que estaba inspirada en una estampa de Federico Barocci; las figuras de San Simeón y la Virgen con el niño que aparecen en la *Presentación del Niño en el Templo* de colección particular están basadas en el *San Francisco de Paula resucitando a un niño muerto* de Simon Vouet y algunos detalles del *San Pantaleón ante el Procónsul* del Museo de Bellas Artes de Granada se relacionan con el grabado de *José ante el Faraón de Bonasone*. No obstante, en todas ellas al igual que hiciera Alonso Cano el modo de proceder del artista variaba según su capricho. Así, en unas obras la relación entre pintura y fuente grabada es más directa. Tal es el caso de las dos versiones de la *Cena de Emaús* del convento de San Antón y del Hospital del Refugio de Granada tomadas de una obra grabada de Willem Swanenburg a partir de una composición de Rubens. En otras la dependencia respecto al grabado es más sutil quedando el modelo original muy transformado por los cambios efectuados por el artista. Sirva de ejemplo *La comunión de Santa Águeda* inspirada en el *Martirio de Santa Justina de Padua* de Agostino Carracci sobre

9. NAVARRETE PRIETO, B., *op. cit.*, 1988, pp. 202, 292 y 300. El autor recoge y estudia todas las fuentes grabadas conocidas en la obra de Juan de Sevilla hasta la fecha de la publicación.

composición de Veronés, del que procede la actitud del verdugo y la santa del centro, o una estampa de Rousselet a partir de una obra de Stella que representa *La comunión de la Magdalena*.

Es bien sabido que Juan de Sevilla mostró también especial predilección en su lenguaje plástico por las estampas relacionadas con las formas boloñesas del francés Simon Vouet, tal y como se advierte en el primero de los grabados a estudiar que representa el *Baño de Venus*, estampa abierta por Michel Dorigny¹⁰ (Fig. 1) en 1651 que se vincula en su composición con la *Sagrada Familia de "la Alhaja"* de la antesacristía de la Catedral de Granada¹¹ (Fig. 2).

Se trata de un caso excepcional que manifiesta el uso de un grabado mitológico para componer una escena religiosa. En este caso Juan de Sevilla ha invertido por completo la estampa, adaptándola al formato horizontal del lienzo compuesto por medias figuras. Todo el ambiente sensual y ostentoso que se halla en la composición de Vouet ha sido modificado por el pintor granadino y transformado en un ambiente austero y recoleto desprovisto del artificio visto en la composición primigenia.

Para esta obra Juan de Sevilla atendió primero a la figura central de Venus y posteriormente a las dos ninfas que aparecen en el extremo izquierdo de la estampa; la primera de ellas situada en un primer plano aparece arrodillada con el brazo derecho extendido, mientras que la segunda, emplazada en un tercer plano peina los largos cabellos de la joven diosa. Curiosamente ambas féminas han sido transformadas en el Niño Jesús y San José respectivamente, y la portentosa figura de Venus en la Virgen María. Interesa saber que para componer la Virgen y el Niño el pintor granadino pudo haber utilizado una segunda estampa también de Simon Vouet de 1633¹² con la representación de la *Sagrada Familia* (Fig. 3). Por otro lado, advertimos una innegable relación entre los dos ángeles tenantes que aparecen en el extremo izquierdo del lienzo, alzando un hermoso espejo oval, y los que aparecen en idéntica actitud en la estampa de Dorigny. Además el pintor ha sustituido del espejo el rostro de Venus por la enigmática figura de un ángel portando una antorcha encendida, en clara alusión a Cristo-Verdad o Lumen Christi.



Fig. 2. Michel Dorigny, *El baño de Venus*, 1651, grabado sobre composición de Simon Vouet.

10. ROBERT-DUMESNIL, A.P.F., *Le Peintre-Graveur Français*, París, 1835, vol. 4, p. 299, fig. 132. El cuadro original se encuentra en el Carnegie Museum of Art de Pittsburgh.

11. NAVARRETE PRIETO, B., "Pintura... op. cit., vol. 1, p. 358.

12. ROBERT-DUMESNIL, A.P.F., *op. cit.*, vol. 5, p. 72, fig. 1.



Fig. 3. Simon Vouet, Sagrada Familia, 1633, grabado.

No deja de ser interesante apreciar el tono boloñés, tan dependiente de los modelos de Simon Vouet interpretados en el lienzo en clave canesca producto de la sensibilidad de Juan de Sevilla, advirtiéndose incluso la semejanza a la hora de configurar unos tipos con idénticos rostros a los que figuran en su *Sagrada Familia* de “la Alhaja”.

En lo que se refiere al grabado mitológico y el desnudo contamos con un testimonio revelador que demuestra el grado de conflictividad de un tema considerado como “*indecoroso*” en ciertos ambientes eclesiásticos en los postreros años del reinado de Carlos IV.

Recientemente compareció en subasta pública en Sotheby’s una valiosa papelera¹³ de manufactura napolitana, de la segunda mitad siglo XVII, soportada por una mesa, y com-

puesta por ébano, bronce, cristal y varias escenas alegóricas y mitológicas en gouache sobre vitela que siguen fielmente composiciones conocidas de Simon Vouet entre las que figura la que nos ocupa. Pero el interés de este mueble no sólo estriba en su valor artístico, sino también en la fascinante historia que la rodea, hoy conocida gracias a la documentación que la acompaña. Curiosamente, dicho mueble fue objeto de la censura inquisitorial en la ciudad de Pamplona en 1804. En una carta emitida por Salvador Bértiz al Consejo de la Inquisición de Navarra, el propietario del mencionado mueble expresaba su frustrado intento por encontrar un restaurador que ocultara las indecencias de sus pinturas sin por ello arruinarlas. Entretanto el encausado había recibido una segunda misiva del carmelita Serapio Castejo, miembro del Tribunal de la Inquisición, advirtiéndole que no debía manipularlas bajo ningún concepto, y mantenerle puntualmente informado sobre el destino del indecoroso mueble. A la espera de una pronta respuesta el presunto inculpado se despide manifestando su intención de preservar las pinturas ocultas para evitar que sean vistas.

Éste es un ejemplo lo suficientemente elocuente para entender el grado de vigilancia y control de la Inquisición sobre unas imágenes consideradas entonces como deshonestas en al ámbito del coleccionismo privado. Javier Portús¹⁴ en sus interesantes y enriquecedoras apreciaciones sobre el tema, abrevia que estas denuncias, difícilmente



Fig. 4. Juan de Sevilla, La presentación del Niño en el templo, hacia 1670, convento de San Antón, Granada.

13. Esta papelera compareció en subasta pública en Sotheby’s, *Important Continental Furniture, Ceramics and Clocks*, Londres, 2 diciembre, 2008, lote 17. En la ficha catalográfica de la pieza se adjunta la transcripción en inglés del referido documento.

14. Sobre el desnudo y su relación con la pintura española del Siglo de Oro véase del mismo autor: “De la condición de la pintura de desnudo en la España del Siglo de Oro”, en *La Sala Reservada del Museo del Prado y el coleccionismo de pintura de desnudo en la corte española*, Madrid, 1998, pp. 27-69 e “Indecencia, mortificación y modos de ver”, en MORÁN TURINA, M. y PORTÚS PÉREZ, J., *El Arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, 1997, pp. 250 y ss.

comprensibles para la mentalidad contemporánea, se deben a la doble actitud moral que las mencionadas imágenes suscitaba en los sujetos. Por un lado, de la persona recta que rechaza tales imágenes al considerarlas perniciosas para su alma; por otro, la actitud pecaminosa de quién las mira con ánimo libidinoso.

En la iglesia del convento de San Antón de Granada se custodian cinco lienzos monumentales pertenecientes a un ciclo dedicado a la Vida de la Virgen María —*Nacimiento, Desposorios, Visitación, Presentación y Asunción*— realizados por Juan de Sevilla hacia 1670 para el desaparecido convento de capuchinas Jesús y María de Granada.

El primero de los lienzos que centra nuestro interés es la *Presentación del Niño en el Templo* (Fig. 4) que iconográficamente nada tiene que ver con la *Circuncisión*, como desde antiguo se venía identificando en otros trabajos¹⁵, sino con la estampa del mismo asunto de Pietro del Po sobre composición atribuida a Nicolás Poussin¹⁶ (Fig. 5). Lo más interesante de esta estampa es que ofrece ese ambiente teatral y grandioso, con monumentales arquitecturas de fondo, que ha sabido ser captado por Juan de Sevilla fielmente, con excepción del rompimiento de gloria, y alguno de los personajes secundarios que aparecen en penumbra. Quizás, el pintor haya prescindido del rompimiento de gloria para evitarse la molestia de componer un tema que le resultaba incómodo. En efecto, si atendemos a otras composiciones conocidas del pintor, valga de ejemplo el *Triunfo de la Eucaristía adorada por la Virgen, Santo Tomás de Villanueva y San Agustín* de la iglesia de la Magdalena, caeremos en la cuenta de la dificultades por las que pasó Juan de Sevilla a la hora de concebir la visión celestial, caótica y artificiosa, y carente de verosimilitud.

De la misma serie del convento de San Antón de Granada es el lienzo que representa los *Desposorios místicos de la Virgen*¹⁷ (Fig. 6) que sigue en su elegante y reposada figura de la Virgen, la estampa del Key words: sculptoric paradigm, statuary, public place, ornatum, city. de Colonia de Paul Pontius¹⁸ (Fig. 7) sobre composición de Antón Van Dyck.

En esta ocasión Juan de Sevilla ha escogido tan sólo la figura de la Virgen copiando todos sus detalles, y eliminando algunos elementos accesorios



Fig. 5. Pietro del Po, La presentación del Niño en el templo, hacia 1630-1650, grabado sobre composición de Nicolas Poussin.



Fig. 6. Juan de Sevilla, Desposorios místicos de la Virgen, hacia 1670, convento de San Antón, Granada.

15. GÓMEZ-MORENO, A., *Guía de Granada*, Granada, 1892 (1982), t. 1, p. 398; ANTEQUERA GARCÍA, M., *Unos días en Granada*, Granada, 1950 (1987), p. 317; GALLEGO Y BURÍN, A., *Granada: guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, 1996 (1961), p. 199.

16. BARTSCH, A., *The Illustrated Bartsch*, t. 45, p. 198.

17. REQUENA BRAVO DE LAGUNA, J. L., Ficha de *Desposorios de la Virgen en Antigüedad...* op. cit., pp. 320-321.

18. *The New Hollstein Dutch & Fleming etchings, engravings and woodcuts*, Rotterdam, 2002, t. VIII, cat. n.º 599 y 600, pp. 85-92. La obra original de Van Dyck fue pintada en 1630 para el Oratorio de la Congregación de bachilleres de los jesuitas de Amberes, y tras la disolución de la Compañía en 1776 pasó a formar parte de la Colección Imperial de Viena, hoy Kunsthistorisches Museum. Sobre este cuadro véase: VEY, H. (y otros autores): *Van Dyck: a complete catalogue of the paintings*, Yale University, 2003, cat. n.º III.49, pp. 283-285.



Fig. 7. Paul Pontius, *Desposorios místicos del Venerable Hermann-Joseph de Colonia*, hacia 1630, grabado sobre composición de Antonio Van Dyck.



Fig. 8. Alonso Cano, *Visión de San Juan Evangelista de Jerusalén*, Walle Collection, Londres, 1635-1638. Reproducido con permiso.

como el pie desnudo que aparece en la estampa. Esta última corrección, de insignificante apariencia, habría que contextualizarla en un momento en el que los preceptos sobre el decoro en las imágenes sagradas alcanzaba su punto más álgido. Sin ir más lejos Pedro de Calatayud en su célebre *Doctrinas prácticas* abogaba por sepultar “*debaxo de tierra qualesquiera imagenes, o estatuas (...) si está profundamente ideada, e inmodesta, v.g. con los pies o brazos al ayre, con rizos, o los pechos descubiertos, como si fuera una comediante*”¹⁹.

Por otro lado, entre ambas figuras hay una relación evidente, tanto en los plegados del manto, como en la disposición del torso ligeramente inclinado hacia delante, con el brazo derecho extendido y la contraria sujetándose el manto.

Con respecto al modelo de la Virgen y como está tratada su figura, aunque depende totalmente de Van Dyck, está reinterpretada con una exquisita elegancia, así como la rica coloración de sus ropajes de filiación veneciana, la calidad de sus drapeados o el rostro canesco, similar a otras versiones del pintor.

Pero volviendo a Alonso Cano, éste también debió de utilizar esta misma estampa como modelo a la hora de componer el lienzo de la *Visión de San Juan Evangelista de Jerusalén* de la Wallace collection de Londres (Fig. 8) realizado entre 1635-1638 para el desaparecido retablo de San Juan Evangelista de la iglesia del convento de Santa Paula de Sevilla²⁰. Sorprendente es el indudable paralelo entre el gesto del ángel —rostro, torso, y brazo derecho— y la figura arrodillada de San Juan Evangelista. Incluso otros detalles como las vaporosas y dinámicas telas que viste el ángel, o su ondulante cabello han sido traducidos magistralmente por el genial granadino. La intervención de Cano ha consistido en otorgar una mayor concentración y expresividad narrativa a la escena mediante una inteligente simplificación del lenguaje compositivo. Así, mientras que en la estampa el espacio está ocupado por unas figuras que apenas dejan ver la imponente columna del fondo, en el cuadro la perspectiva se abre hacia un amplio celaje, donde ambos personajes se sitúan muy por encima de la línea del horizonte, ganando en grandeza y monumentalidad. Este marcado interés por los espacios austeros y sintéticos²¹ también está presente en otras obras tempranas del granadino preliminares a su marcha a Madrid en 1638, como el *San Juan Evangelista* y el *Santiago Apóstol* del Museo del Louvre, procedentes del mencionado retablo de Santa Paula, y que están muy alejados de sus obras posteriores. Obviamente también se ha producido una importante simplificación en el número de personajes. La estilizada figura de la Virgen ha desaparecido, y el misterioso personaje que asoma detrás también. En cuanto a San Juan y el ángel, los ha centrado, otorgándoles el protagonismo del que carecen en la estampa. Para equilibrar la composición, juega con dos elementos de los cuales uno aparece oculto en la estampa.

19. CALATAYUD, P. de, *Doctrinas prácticas*, Valencia, 1737, I, p. 230.

20. Para un estudio en profundidad sobre este retablo véase: VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., “Alonso Cano, en su etapa sevillana”, en *Alonso Cano...* op.cit., pp.49-59 y en el mismo catálogo la ficha de FERNÁNDEZ LÓPEZ, J., Retablo de la iglesia de Santa Paula, Sevilla, pp. 121-124.

21. Ha insistido en los espacios sintéticos de la etapa sevillana: PORTÚS PÉREZ, J., “San Juan Bautista en el desierto y el canon del joven Velázquez”, *Ars Magazine*, 2, 2008, pp. 54-58.

Cano dibuja al ángel con el ala izquierda completamente extendida hacia lo alto, con lo que consigue romper la monotonía del celaje, dando un mayor sentido ascensional a la escena. Por otra parte, también le obliga a mostrar su potente pierna derecha transformando la pintura en una dinámica composición en forma de aspa de gran barroquismo. Otro valor fundamental, el cromático, insufla un verismo y vivacidad al lienzo que son ajenos al mundo monocromo de la estampa. Aquí, el pintor construye las formas a partir de un dibujo sólido y preciso logrando una descripción naturalista en el cuerpo desnudo del ángel que anuncian los umbrales de calidad alcanzados en su inmediata etapa madrileña. En la obra de Van Dyck el foco de luz situado en el margen superior derecho hace que las sombras sean más intensas en el ángulo contrario, fragmentando la composición en dos áreas delimitadas por una diagonal. Sin embargo, en el cuadro de Cano la luz perpendicular que irradia la Jerusalén celestial provoca un sombreado mucho más homogéneo. Pero también el aura de misticismo que inunda la composición de Van Dyck es muy similar a la *Visión de Jerusalén*.

Procedente del convento de San Francisco de Granada, Casa Grande y depositado por el Museo de Bellas Artes, es el *Milagro de San Antonio de Padua*, que se encuentra hoy en la Facultad de Derecho²² (Fig. 9). A pesar de que Navarrete²³ vinculó recientemente esta composición de Juan de Sevilla con una estampa de Gilles Rousselet sobre composición de Jacques Stella que representa la *Última comunión de Santa Águeda*, parece más probable, en virtud del modelo que ahora presentamos, atender al grabado de François Perrier sobre composición de Agostino Carracci representando la *Última comunión de San Jerónimo*²⁴ (Fig. 10). En esta ocasión el artista empleó la estampa para transformar el escenario eliminando el fondo arquitectónico en sustitución de otro más difuso e indefinido. Otro interesante paralelo es el del gesto de San Eusebio dando la comunión a San Jerónimo, pues ésta parece seguir con fidelidad la estampa de Perrier. Un elemento decisivo en este ejemplo, para constatar el uso de la estampa por el artista, es el del anciano barbado situado en el extremo izquierdo y en segundo plano, con



Fig. 9. Juan de Sevilla, *Milagro de San Antonio de Padua*, Facultad de Derecho, Granada.

22. CARO RODRÍGUEZ, E., Ficha del *Milagro de San Antonio de Padua* en *Obras maestras...* op. cit., vol. 2, pp. 66-68.

23. NAVARRETE PRIETO, B., "Pintura barroca en la Universidad", *Obras maestras...* op. cit., vol. I, p. 109, figs. 18 y 19.

24. ROBERT-DUMESNIL, A.P.F., op. cit., vol. 6, p. 171, fig. 18. El cuadro original fue pintado por Agostino Carracci para la iglesia de San Jerónimo alla Certosa de Bolonia hacia 1591, y actualmente se encuentra en la Pinacoteca Nazionale de Bolonia. Para más información sobre esta obra véase: BENTINI, J. (y otros autores): *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale*. 2. Da Raffaello a i Carracci, Bologna, 2006, cat. n.º 196, pp. 296-298.



Fig. 10. François Perrier, La última comunión de San Jerónimo, 1588, grabado sobre composición de Agostino Carracci.

un turbante a la cabeza. Este mismo personaje, con semejante aditamento, se halla magnificado en el lienzo de Juan de Sevilla pero con el brazo izquierdo extendido hacia la Sagrada Forma. Con respecto a la cabeza tonsurada del religioso que se coloca detrás de San Eusebio, encuentra también paralelo en la que se halla justo detrás de San Jerónimo en el grabado atendiendo al santo anacoreta. Esta misma estampa sería también utilizada por Juan de Sevilla en su Última comunión de Santa Águeda del Museo de Bellas Artes de Granada²⁵, tomando sobre todo del grabado de Perrier la actitud de San Eusebio. Como observamos repetidamente un solo elemento, una figura o grupo de ellas, es el que sirve al artista para resolver la composición.

Por último, en la Capilla Real de Granada se encuentra una Lamentación ante Cristo muerto obra atribuida al círculo de Felipe Gómez de Valencia (Fig. 11), y que en nuestra opinión posee una mayor afinidad con el

25. 25. JIMÉNEZ DÍAZ, N., Ficha de la Última comunión de Santa Cecilia en Antigüedad... op. cit., pp. 352-353.



Fig. 11. Seguidor de Juan de Sevilla, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, Capilla Real de Granada.

estilo de Juan de Sevilla, especialmente en los rasgos faciales de los distintos personajes. Calvo Castellón²⁶ había relacionado esta obra con la estampa de Schelte a Bolswert sobre composición de Van Dyck del mismo asunto. Sin embargo, advertimos una mayor similitud con el grabado de Lucas Vorsterman sobre composición original de Van Dyck representando La Virgen y



Fig. 12. Lucas Vorsterman, *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, hacia 1634-1638, grabado sobre composición de Antonio Van Dyck.

26. CALVO CASTELLÓN, A., "Pinturas italianas y españolas", en *El libro de la Capilla Real*, Granada, 1994, pp. 228-229.

ángeles llorando sobre Cristo muerto²⁷ (Fig. 12). Aunque invertida, la posición del Cristo y la Virgen sigue con toda fidelidad la mencionada estampa, no así las figuras del Evangelista, María Magdalena y el ángel que porta el frasco de ungüentos.

Esperamos haber contribuido con este estudio al progresivo conocimiento del impacto de las fuentes grabadas en la pintura de Juan de Sevilla, y sobre todo como testimonio de su ingenio creativo, que si bien dista considerablemente de la excelencia alcanzada por el genial Cano, no deja de ser una de las figuras más atrayentes dentro del panorama de la pintura barroca granadina..

27. LIUJTEN, G., Ficha del *Llanto sobre Cristo muerto* en *Anton van Dyck y el arte del grabado*, cat. exp., Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2003, cat. n.º 36, pp. 263-266. En la Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek de Munich encontramos el cuadro original de Van Dyck, realizado en 1634. Para más información sobre esta obra véase: VEY, H. (y otros autores): *Ván Dyck... op. cit.*, cat. n.º III.31, p. 270.