

LA VIRGEN CON EL NIÑO DORMIDO. UN CUADRO AVANDICADO DE JUAN DE SEVILLA

THE VIRGIN HOLDING THE SLEEPING CHILD. AN AVANDICADO PAINTING OF JUAN DE SEVILLA

Resumen

En una colección particular sevillana se encuentra un lienzo de la Virgen con el Niño Jesús dormido cuyas características estilísticas permiten relacionarlo directamente con el pincel del granadino Juan de Sevilla, quien se sirvió de un grabado sobre modelo de Van Dyck para crear la composición.

Palabras Clave

Juan de Sevilla, Pintura, Van Dyck, Virgen con el Niño.

Francisco Montes González

Universidad de Granada
Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras

Es Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada. Sus líneas de investigación se centran en el estudio del arte virreinal americano desde la perspectiva sociológica del patrocinio cultural, así como en la temática de la iconografía religiosa en torno a las relaciones transatlánticas. A propósito de ello forma parte de diferentes proyectos y cuenta con estancias y publicaciones de carácter nacional e internacional.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 25-V-2012
Fecha de revisión: 07-VI-2012
Fecha de aceptación: 10-VI-2012
Fecha de publicación: 30-VI-2012

Abstract

In a private collection of Seville there is a painting of the Virgin holding the sleeping Child, that can be related to the painter of the School of Granada Juan de Sevilla, who used an engraving after Van Dyck's model to create the composition.

Key words

Juan de Sevilla, Painting, The Virgin and Child, Van Dyck.

LA VIRGEN CON EL NIÑO DORMIDO. UN CUADRO AVANDICADO DE JUAN DE SEVILLA.

A la espera de una monografía exhaustiva que establezca la trayectoria del pintor Juan de Sevilla (1643-1695) en el panorama artístico granadino de la segunda mitad del siglo XVII, hasta el momento sólo se cuenta con comentarios sobre su obra en el contexto de los seguidores del maestro Alonso Cano, o con el análisis puntual de ciertas pinturas a raíz de su hallazgo y publicación. Sobre esta circunstancia ya reparó Milicua al afirmar que una de las labores más complicadas que encontraría “el futuro biógrafo de Sevilla” sería conocer la multitud de lienzos de propiedad particular existentes “siempre difíciles de rastrear y muchas veces poco accesibles”¹. Por ello resulta de interés dar a conocer esta nueva pintura pues, a pesar de no estar autografiada muestra evidentes señas vinculadas a la factura de Sevilla, contribuyéndose así a la necesaria elaboración de un catálogo razonado de su producción. Se trata de un cuadro de formato medio (1,47 x 1,03 m.) que representa a la Virgen María con el Niño dormido, siguiendo el prototipo iconográfico de la Virgen de Belén, y que tras ser adquirido en el mercado del arte de Granada a mediados del siglo pasado, se encuentra desde hace una década en una colección sevillana.



Fig. 1. Juan de Sevilla. *La Virgen con el Niño dormido*. ca. 1670-1675. Colección particular. Sevilla.

Aunque se desconoce su origen, debió tratarse de un encargo particular en razón de las proporciones del lienzo y de la manera de resolver el autor un tema mariano estrechamente ligado en la capital granadina a la devoción privada del último tercio del siglo XVII.

Para subrayar la importancia de Juan de Sevilla dentro de la escuela local es obligatorio partir de las primeras noticias dadas por Palomino, cuando alude a su período de formación junto al célebre Pedro de Moya, de quien siguió *“muy bien la manera fresca, y avandicada”* de su quehacer. Asimismo, el interés de Sevilla por la estética flamenca quedó demostrado al adquirir *“unos borroncillos de Rubens, de unas fábulas, donde había muchos desnudos, hechos con gran frescura de color se aplicó tanto a seguir aquel estilo, y buen gusto, que verdaderamente su manera de pintar parecía ser de la escuela de Rubens”*². Esta predilección por lo flamenco se presentó como una constante generalizada en la pintura granadina debido, en palabras de Orozco, *“a su inclinación hacia lo colorista y luminoso (...) y cierto gusto por lo movido y dinámico”*, frente a *“los escasos ecos del tenebrismo”*³. La frecuente utilización de modelos de Rubens y Van Dyck tiene su punto de partida hacia 1646 con el regreso a Granada de Pedro de Moya tras su estancia en Flandes e Inglaterra y la introducción por parte de éste de *“la buena manera avandicada”*, como señaló Palomino⁴. Junto a ello, la difusión de dichos prototipos se justifica en la continua importación de estampas que, unido al incipiente grado de aceptación, sirvieron para propagar rápidamente los diseños pictóricos creados por los maestros flamencos.

En la obra aquí presentada Juan de Sevilla supo aunar con ingenio, por un lado, un tema iconográfico, el de la Virgen de Belén, de gran éxito en el ámbito granadino, y por el otro, siguiendo la tradición pictórica del momento, el esquema compositivo de una estampa sobre un modelo de Van Dyck. En cuanto al primero de estos

aspectos ya ha sido tratada en profundidad la fuerte impronta de las creaciones tanto escultóricas como pictóricas de Alonso Cano sobre la Virgen con el Niño entre sus discípulos⁵. El carácter intimista de éstas se adaptó perfectamente a las demandas espirituales de la religiosidad contrarreformista, sobre todo asociada a la piedad particular, pues mediante una refinada técnica naturalista Cano ensalzó la estrecha relación de Madre e Hijo como máximo exponente del amor divino. En directa consonancia con éste, otro tema repetido por los pintores granadinos, como el caso que nos ocupa, fue el de la Virgen con el Niño dormido, analizado por Navarrete a partir de un grabado de Gerardin sobre composición de Guido Reni en sendos lienzos atribuidos a Risueño y Rodríguez Blanes, que se conservan en la Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras y en la iglesia de la Magdalena de Granada, respectivamente⁶.

Juan de Sevilla dispuso la escena conforme a un esquema piramidal con la Virgen sentada, cubierta con un fino velo transparente sobre la cabeza, túnica roja y manto azul, dirigiendo una mirada de ternura hacia el Niño Jesús, que aparece dormido y recostado en su falda, mientras extiende con la mano derecha el paño de pureza para taparlo. Sobre un oscuro fondo neutro sobresale en primer plano y al lado derecho una cuna de madera casi tapada por una manta de tono marrón. El rostro de la Virgen, levemente inclinado, presenta una serie de rasgos distintivos ya plasmados por Sevilla en otras creaciones similares, como puede verse con claridad en uno de los padres jesuitas de la serie del teatro del Antiguo Colegio de San Pablo: formato ovalado, profundos ojos almendrados, cejas arqueadas, nariz protuberante y labios gruesos⁷. En cuanto a las vestiduras, el pintor se desenvuelve con destreza en el tratamiento de unos paños con gran volumen y numerosos pliegues que generan una sucesión de claroscuros resueltos con maestría. Asimismo, sobresalen la luminosidad y el colorido vibrante que sumado al realismo de las

texturas, dejan entrever la perfecta ejecución del dibujo marcada por un fuerte influjo flamenco. Sin embargo, donde más se acentúan las reminiscencias rubenianas es en el estudio anatómico del Niño, en el que además es perceptible la herencia de las interpretaciones de Cano, caso de la *Sagrada Familia* del Convento del Ángel Custodio, no sólo en la carnosidad del tronco y las extremidades, sino también en los redondeados y sonrojados pómulos y en el cabello ensortijado.

Para llevar a cabo este cuadro, Juan de Sevilla tuvo como referente un grabado de Schelte a Bolswert sobre una pintura de Van Dyck, actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York, en el que figuran la Virgen con el Niño sentada delante de un árbol junto a Santa Catalina que se asoma desde el lado izquierdo portando la palma del martirio y contempla la escena en actitud piadosa⁸. El artista granadino

adoptó parcialmente esta composición ya que suprimió el paisaje del fondo y la presencia de la santa, para centrarse exclusivamente en el icono protagonista. Como puede observarse, Sevilla se guió por la “*manera avandicada*” en la traslación exacta de los volúmenes, aunque con ciertas novedades como son la prolongación de la efigie mariana hasta los pies y la variación del gesto de sujeción del paño, así como una mayor desproporción en el cuerpo del Niño dormido, que altera su postura encogiendo el brazo izquierdo, pero manteniendo como en la estampa las piernas abiertas. No sería la primera vez que Sevilla recurriera a las estampas abiertas sobre la obra de Van Dyck, de quien se convirtió en su máximo introductor en la pintura granadina, como demostró Navarrete en la atribución de la *Virgen y ángeles llorando sobre Cristo Muerto*, en el Phoenix Museum, o en el *Martirio de San Sebastián*, de la capilla del mismo nombre de la catedral de Granada⁹.



Fig. 2. Juan de Sevilla. *La Virgen con el Niño dormido* (detalle), ca. 1670-1675. Colección particular. Sevilla.



Fig. 3. Schelte a Bolswert. *La Virgen con el Niño y Santa Catalina*. Grabado sobre composición de Van Dyck. British Museum. Londres. Inglaterra.

La Virgen con el Niño dormido de Juan de Sevilla se enmarca en el inicio de la etapa de madurez del artista, pudiendo fecharse en torno a la primera mitad de la década de 1670. Aún dependiente de los diseños de Cano, sobre todo de las versiones de *La Virgen con el Niño* del Museo del Prado y *La Virgen del Lucero* del Museo de Bellas Artes de Granada, pero con mayor libertad que en *La Virgen con el Niño* publicada por Milicua, Sevilla permanecerá en la estela del maestro, lo que acabará por consagrarlo, como lo definió Calvo, en el “*gran heredero de su poética*”¹⁰. Mediante la precisión en el dibujo y el

empleo de una riqueza cromática deslumbrante se mantiene fiel a los valores de la escuela granadina, al mismo tiempo que conjuga los patrones flamencos para definir una marca inconfundible y singular. Más sereno y elaborado que el de su rival Bocanegra, el estilo de Sevilla es, siguiendo las conclusiones del citado investigador, reflejo de una perfecta síntesis entre el idealismo canesco y la exhuberancia rubeniana, lo que en definitiva condicionará la búsqueda de un elegante equilibrio formal en su producción logrado de manera soberbia a través de su inclinación hacia la obra de Van Dyck¹¹.

NOTAS

¹MILICUA, José. “Una Virgen con el Niño, de Juan de Sevilla”. *Archivo Español de Arte* (Madrid), 24 (1951), pág. 329.

²PALOMINO, Antonio. *Vidas. Edición de Nina Ayala Mallory*. Madrid: Alianza, 1986, pág. 327.

³OROZCO DÍAZ, Emilio. “Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco”. *Goya* (Madrid), 27 (Nov.-Dic. 1958), pág. 147.

⁴Palomino acuñó el término “*avandicada*” para referirse a la forma de componer de aquellos artistas que siguieron los modelos, ya fuese a través de grabados o copias, del pintor flamenco Anton Van Dyck. *Ibidem*, pág. 148.

⁵Véanse entre otros MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. “Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano”. En: VV.AA. *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Madrid: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2001, págs. 346-347 y 428-433. MARTÍNEZ JUSTICIA, M^a José. “La Virgen de Belén en la escultura barroca granadina”. *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), Tomo IV-8 (1991), págs. 12-24.

⁶NAVARRETE PRIETO, Benito. “Pintura Barroca en la Universidad”. En: VV.AA. *Obras Maestras del Patrimonio de la Universidad de Granada, Vol. I. Estudios*. Granada: Universidad de Granada, 2006, págs. 119-120 y figs. 37-39.

⁷*Ibidem*, págs. 107-108. Fig. 17.

⁸http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=3196060&partid=1&searchText=schelte+a+bolswert+virgin+child&fromADBC=ad&toADBC=ad&numpages=10&orig=%2fresearch%2fsearch_the_collection_database.aspx¤tPage=3. [Fecha de consulta: 23-V-2012]

⁹NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pág. 200 y figs. 379 y 381. “Pinturas y pintores de la Catedral”. En: GILA MEDINA, Lázaro (Coord.): *El libro de la catedral de Granada. Vol. I*. Granada: Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2005, pág. 358.

¹⁰Sobre este prototipo de Cano véase CALVO CASTELLÓN, Antonio. “Virgen con el Niño en un paisaje”. En: VV.AA. *Alonso Cano...* Op. cit., págs. 433-434.

¹¹CALVO CASTELLÓN, Antonio. “La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina”. *Ibidem*, págs. 391-392. “La pintura seiscentista granadina: Génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular”. En: VV.AA. *Catálogo de la exposición Antigüedad y Excelencias*. Bilbao: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007, pág. 88.