

LOS PINTORES JUAN DE SEVILLA (1643-1695) Y PEDRO  
ATANASIO BOCANEGRA (1638-1689), HACEDORES DE SANTOS  
ESPECIALIZADOS EN LA GRANADA BARROCA

Eduardo Lamas-Delgado  
Institut royal du Patrimoine artistique (KIK-IRPA)

El año 1671 fue particularmente brillante en la ciudad de Granada para las celebraciones en honor de santos y de beatos.<sup>1</sup> El culto de tres nuevos santos hispánicos acababa de ser proclamado por la Iglesia: el jesuita Francisco de Borja, la dominica Rosa de Lima y el rey Fernando III de Castilla. Las distintas instituciones políticas y religiosas de la ciudad, los cabildos municipal y los dos eclesiásticos, la universidad y los tribunales, pero también las órdenes religiosas, los gremios y los notables, todos aprovecharon la ocasión para afirmar su poder organizando diferentes fiestas para las que se crearon decoraciones suntuosas.

En este artículo estudiaremos el caso de las obras encargadas al pintor Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689) y al pintor Juan de Sevilla (1643-1695) para estas celebraciones organizadas en los años 1668 y 1671, años en que ambos comenzaron a construir una prestigiosa carrera en Granada, y en los que desarrollaron una auténtica especialización en la fabricación de imágenes de nuevos santos en la ciudad, tanto en solitario como en colaboración, según veremos.

<sup>1</sup> Sobre las fiestas de santos en el siglo XVII en España, cf. VINCENT-CASSY, Cécile. «Las fiestas de canonización en la España del siglo XVII, polifonía de la santidad monárquica», en A. Atienza López (coord.), *Iglesia memorable: crónicas, historias, escritos... a mayor gloria; siglos XVI-XVIII*, Madrid, Sílex, 2012, pp. 149-167.

Para las instituciones urbanas, las celebraciones públicas fueron durante el siglo XVII la ocasión óptima para escenificar su posición jerárquica ante el resto de la comunidad. Los poderes urbanos, organizadores y principales protagonistas de estas celebraciones, se legitimaban en el espacio festivo y ofrecían a través de él la expresión solemnizada de su verdad «institucional».<sup>2</sup> Las decoraciones de las fiestas urbanas permitían su representación a través de la imagen y de la palabra, mediante construcciones efímeras, pinturas y esculturas alegóricas o alusivas, inscripciones con poemas y emblemas, pero también a través de sermones y de representaciones teatrales. Pues tan importante como el propio poder, o aún más, era su representación. Por ello, las celebraciones servían de escenario y materialización a la pugna que existía entre las instituciones en el marco de conflictos de precedencias y jurisdicción, característicos de la historia institucional del Antiguo Régimen. La fiesta era por tanto uno de los más habituales mecanismos de dominación y adhesión ideológicas con que contaban.

En el caso de la ciudad de Granada, al cabildo catedralicio se añadía el de la Capilla Real, aneja a la catedral, y al tribunal de la Inquisición se sumaba el de la Real Chancillería.<sup>3</sup> La consolidación institucional de estos dos tribunales granadinos creó nuevas prácticas ceremoniales que vinieron a enriquecer o a completar el ciclo festivo tradicional de los gremios, cofradías, catedral y ayuntamiento. Además de las fiestas características del Antiguo Régimen, en Granada estas dos últimas tenían la costumbre de celebrar con particular pompa la procesión del Corpus Christi, cuyo recorrido se decoraba como en otras ciudades con altares efímeros instalados por distintas instancias de poder que competían entre sí en magnificencia, y para los que se encargan cuadros a pintores locales. En la segunda mitad del siglo, se vino haciendo común extender esta costumbre a otras celebraciones, y particularmente a las que se realizaron con motivo de la canonización de nuevos santos.

En el último tercio del siglo, algunas de estas instituciones solicitaron los servicios de los pintores Bocanegra y Sevilla para este tipo de fiestas.<sup>4</sup> Ambos

<sup>2</sup> RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Atenas castellana: ensayos sobre la cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1989, p. 153.

<sup>3</sup> Sobre la fiesta barroca en Granada y su relación con la concepción de la ciudad, véase: OROZCO PARDO, José Luis. *Christianopolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del Seicientos*, Granada, Diputación Provincial, 1985, pp. 94-96.

<sup>4</sup> Sobre Bocanegra y sobre Juan de Sevilla: OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, Facultad de Letras, 1937; *Id.* «Juan de Sevilla y la influencia de la pintura flamenca en la pintura española del Barroco», *Goya*, 27, 1958, pp. 145-150; *Id.* «Alonso Cano y su escuela», en *Alonso Cano y su escuela en el III centenario de su muerte*, Granada, Dirección general de Bellas Artes, 1968, pp. 9-36. *Id.* «Juan de Sevilla en la Catedral de Granada (capítulo de un libro inédito sin terminar)», *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, 1998, pp. 5-26; WETHEY, Harold E. «Discípulos granadinos de Alonso Cano», *Archivo Español de Arte*, 27, 1954, pp. 25-34; ANTEQUERA, Marino. *Pintores granadinos II*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1974; CABALLERO GÓMEZ, María Victoria. «Marinas y batallas de Juan de Sevilla Romero y Escalante», *Cuadernos de arte de Granada*, 18, 1987, pp. 49-53; CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Reflexiones en

se habían convertido para entonces en los dos pintores principales de la ciudad tras la muerte de Alonso Cano en 1667. Formados primero con pintores locales de segundo orden, los dos pasaron después al taller de Cano como colaboradores. Aunque hoy se viene admitiendo que debe matizarse el peso de ambos en el taller, no cabe duda de que su estancia allí ejerció sobre ellos una fuerte influencia que marcó toda su carrera.<sup>5</sup>

En 1668, el Real Convento de Santa Cruz de Granada, de padres predicadores, organizó fiestas para celebrar la beatificación de santa Rosa de Lima, la primera santa americana.<sup>6</sup> Como a menudo en este tipo de casos, conocemos los detalles de estas fiestas por una relación, un relato conmemorativo y descriptivo publicado en Granada ese mismo año de 1668.<sup>7</sup>

torno a la escuela granadina del barroco: escultura y pintura», en *Cinco siglos de arte granadino*, Granada, V Congreso Notarial Español, 1993, p. 14; *Id.* «Pintura granadina del siglo XVII», en *La Granada del siglo XVII: arte y cultura en la época de Alonso Cano*, Granada, Universidad, 2001, pp. 73-85; *Id.* «La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina», en I. Henares Cuéllar (dir.), *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, Granada, Junta de Andalucía, 2001<sup>2</sup>, pp. 369-378; *Id.* «Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001<sup>1</sup>, pp. 45-76; *Id.* «Pinturas de discípulos y seguidores de Alonso Cano en la catedral de Granada», en F. J. Martínez Medina, M. Serrano Ruiz, C. Caro Rodríguez (ed.), *Alonso Cano y la Catedral de Granada*, Granada, CajaSur, 2002, pp. 212-242; *Id.* «La pintura en la catedral de Granada», en A. Calvo Castellón, *La Catedral de Granada: la Capilla Real y la iglesia del Sagrario*, vol. 1, Granada, Cabildo de la Catedral 2007, pp. 325-402; *Id.* «La pugna por la sucesión de Alonso Cano: Bocanegra y Sevilla en la catedral de Granada: historia y circunstancias de una rivalidad», en J. P. Cruz Cabrera (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Granada, Universidad, 2014, pp. 337-359; GIL MEDINA, Lázaro. «Nuevos datos para la vida y obra del pintor real Pedro Atanasio Bocanegra: testamento, codicilo, inventario y tasación de su patrimonio artístico», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 28, 1997, pp. 87-103; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «La Inmaculada de Juan de Sevilla en la Universidad de Granada», *Cuadernos de arte de Granada*, 32, 2001, pp. 305-317; CRUZ GARCÍA, Rosario y MORAL PÉREZ, Silvia. «Aportaciones documentales sobre Juan de Sevilla, pintor granadino del seiscientos», *Cuadernos de arte de Granada*, 35, 2004, pp. 307-316; PORTÚS PÉREZ, Javier. «Virgen con el Niño y retratos, Pedro Atanasio Bocanegra: su contexto creativo», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 1, 2005, pp. 43-66; NAVARRETE PRIETO, Benito. «Pinturas y pintores de la Catedral», en L. Gil Medina (coord.), *El libro de la Catedral de Granada*, vol. 1, Granada, Cabildo Metropolitano de la Catedral, 2002, pp. 315-374; *Id.* «Pintura barroca en la Universidad», en *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, vol. 1, Granada, Universidad, 2006, pp. 101-108. REQUENA BRAVO DE LA LAGUNA, José Luis. «Nuevas fuentes grabadas en la obra de Juan de Sevilla y de Alonso Cano», *Atrio*, 7, 2011, pp. 5-16; LAMAS-DELGADO, Eduardo. «Quelques considérations sur le thème du présage de la Passion en Espagne : à propos d'une image 'très mystérieuse de la Nativité', tableau retrouvé de Mateo Cerezo (1637-1666)», *RIHA Journal*, 33 (9 de enero de 2012). Disponible en: <http://www.riha-journal.org/articles/2012/2012-jan-mar/lamas-mateo-cerezo> [Consulta: 09/09/2016].

<sup>5</sup> CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pintura en la catedral de Granada», 2007, *op. cit.*, pp. 382-384.

<sup>6</sup> Sobre este convento: *Id.* «Epígonos tardíos de Cano en el programa pictórico de la iglesia granadina de Santo Domingo», en *Santa Cruz la Real: orígenes e historia. V centenario de su fundación (1492-1992): XXV aniversario del Colegio Mayor Universitario Santa Cruz la Real (1967-1992)*, Granada, Comunidad de P. P. Dominicos, 1995, pp. 103-117.

<sup>7</sup> *Relación breve de las fiestas que el Real Convento de Santa Cruz de Granada dispuso, y hizo en la Beatificación de la Venerable y Esclarecida Virgen la Bienaventurada Rosa de Sta. Maria de la tercera Orden de... Sto. Domingo de Guzmán*, Granada, 1668. Para otras celebraciones en torno a santa Rosa en España,



Fig. 1. Pedro Atanasio Bocanegra, *Apoteosis de santa Rosa de Lima*, óleo sobre lienzo, Chiclana de la Frontera, iglesia parroquial de San Juan Bautista

ángeles con el Niño Jesús en el brazo izquierdo, y una rosa en la mano derecha, subía a la Bienaventuranza»<sup>10</sup>. Recientemente esta descripción ha permitido que Montes González identifique el cuadro con un lienzo conservado desde el siglo XIX en la iglesia parroquial de San Juan Bautista de Chiclana de la Frontera, en la provincia de Cádiz, y que había permanecido anónimo hasta entonces (fig. 1)<sup>11</sup>. En efecto, el estilo de la pintura se relaciona con el de Bocanegra y la composición coincide con la descrita por el texto de la relación.

Entre los actos organizados, hubo una solemne procesión con todo el clero de la ciudad sobre un recorrido jalonado de altares, colgaduras y decoraciones dispuestas por las distintas instituciones de Granada. La fachada del arzobispado se decoró con un altar rematado por un dosel coronando un cuadro de Bocanegra que representaba a santa Rosa, mientras que el cabildo de la catedral había levantado un segundo altar con orfebrería de plata sobre la plaza de la Bib-rambla, la plaza principal de Granada.<sup>8</sup> Por su parte, el cabildo de la Capilla Real levantó un altar similar al del arzobispado en la plaza Nueva. Un segundo cuadro de Bocanegra representaba aquí la *Apoteosis de santa Rosa de Lima*, colocado bajo un dosel formado por el rico brocado que habrían regalado los Reyes Católicos.<sup>9</sup>

La relación anónima describe esta pintura como «un cuadro grande en que estaba la imagen de la bienaventurada Rosa que en un trono de

ver: LOBATO, María Luisa. «Villancicos de Calderón de la Barca para la beatificación de Rosa de Santa María (1668)», *Bulletin of Spanish Studies*, 90, 4-5, 2013, pp. 735-749.

<sup>8</sup> MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Rosa en su Celestial Paraíso: una fiesta limeña en la Granada barroca», *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 41, 2010, pp. 149-168.

<sup>9</sup> Sobre los textiles regalados a la Capilla Real por sus fundadores: ZALAMA, Miguel Ángel. «Tapices regalados por los Reyes Católicos a la Capilla Real de Granada», *Archivo Español de Arte*, 345, 2014, pp. 1-14.

<sup>10</sup> MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Rosa en su Celestial Paraíso...», *op. cit.*, p. 166, n. 42.

<sup>11</sup> MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Rosa en su Celestial Paraíso...», *op. cit.*, p. 159.

El pintor, sin duda asistido por los teólogos de la orden, creó esta imagen de Rosa de Lima basándose probablemente en la vida de la santa publicada en latín en Roma por Léonard Hansen (ca. 1603-1685), cuya traducción española se publicó en 1665 en Valencia.<sup>12</sup> Desde un punto de vista formal, sin embargo, su referencia fue el modelo creado por Alonso Cano para la *Asunción de la Virgen* de la catedral de Granada, pintada en el período en que Bocanegra se encontraba asistiéndolo en su obrador. El Museo de Bellas Artes de Granada conserva un lienzo de Bocanegra del mismo asunto y una composición muy similar a la que el artista retoma en la de la *Apoteosis de santa Rosa*, principalmente para el grupo de ángeles que hace las veces de trono para la santa.<sup>13</sup>

Siempre según la relación, tras la procesión, el cuadro se trasladó a la iglesia del Real Convento de Santa Cruz para la continuación de las celebraciones durante los días siguientes. El cuadro se instaló en el altar mayor, acompañado de un retrato de Carlos II y de otro del papa Clemente IX, bienhechores de la causa de la beata. Las tres pinturas se presentaron en un altar efímero, rodeados de otros doce cuadros también de mano de Bocanegra que representaban otros tantos episodios de la vida de la santa, enmarcados con rosas y ramas de rosal naturales. Sobre la fachada principal de la iglesia, un cuadro más de Bocanegra representaba a santa Rosa en un jardín. El cuadro se encontraba colgado sobre la puerta de entrada, bajo un pabellón en tafetán. Ninguno de estos cuadros, a parte del de Chiclana, se ha podido identificar por el momento entre los que conforman el *corpus* de obras atribuidas al artista, *corpus* que precisa una revisión.<sup>14</sup>

A raíz de la beatificación de santa Rosa de Lima y su posterior canonización en 1671, los franciscanos y los capuchinos relanzaron en España el culto de santa Rosa de Viterbo, hermana terciaria del siglo XIII: se publicaron varias hagiografías en 1671 y 1675, y su iconografía conoció un cierto éxito en la pintura española del último tercio del siglo XVII. Bocanegra pintó un cuadro de la santa conservado hoy en el Museo de Jaén, donde hace *pendant* con otro de santa Clara, y donde se le identifica erróneamente como una representación de santa Rosa de Lima.<sup>15</sup>

En 1671, dos años después de las fiestas dedicadas a santa Rosa de Lima, Bocanegra fue solicitado por los jesuitas de Granada para trabajar en las deco-

<sup>12</sup> HANSEN, Léonard. *Vida admirable, y muerte preciosa, de la Venerable Madre Soror Rosa de Santa Maria Peruana, en Lima, de la Tercera Orden de Predicadores*, Valencia, 1665.

<sup>13</sup> Pedro Atanasio Bocanegra, *Asunción de la Virgen*, óleo sobre lienzo, 181 x 117 cm, Granada, Museo de Bellas Artes. CE/0201/04.

<sup>14</sup> Para un catálogo razonado de la obra de Bocanegra: OROZCO DIAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra, op. cit.*

<sup>15</sup> Pedro Atanasio Bocanegra, atribuido, *Santa Clara*, óleo sobre lienzo, Jaén, Museo, inv. BA-0628.

raciones de la fiesta de canonización de san Francisco de Borja. Sin embargo, esta vez el encargo lo compartió con su colega el pintor Juan de Sevilla.

No se ha conservado ningún contrato. Tan solo conocemos este trabajo por lo que se dice de él en la relación anónima de las fiestas, publicada en Granada en 1671: «ocho cuadros nuevos, hechos para la fiesta, y pintados con honrosa emulación, de los mejores Apeles de Granada, Pedro Atanasio, y Juan de Sevilla»<sup>16</sup>. Ambos pintores debían pintar ocho cuadros en total: «tres de mano de Pedro Atanasio, y los cinco de Juan de Sevilla, y en ellos parece que se excedieron a sí mismos en el primor»<sup>17</sup>. Los cuadros representaban otros tantos episodios de la vida del santo que debían distribuirse sobre una empalizada que se había levantado en el recorrido de la procesión organizada para las fiestas, no lejos del palacio arzobispal. No obstante, en una fase anterior de las fiestas estuvieron colocados en uno de los muros del patio del colegio de la Compañía, junto a un cuadro de san Francisco de Borja atribuido por la relación a Francisco de Herrera, sin especificar si se trataba del padre o del hijo.

Los asuntos representados en los ocho cuadros de Bocanegra y Sevilla fueron la efigie del santo de medio cuerpo, con la calavera en la mano;<sup>18</sup> la entrega del cuerpo de la emperatriz Isabel de Portugal; el santo arrodillado en su oratorio rezando por la vida de la duquesa de Gandía; la renuncia al cardenalato; la conversión de un moribundo; el encuentro de san Francisco de Borja con su hijo cuando iba a darle de comer a un enfermo; santa Teresa recibiendo a san Francisco de Borja; san Francisco de Borja adorando el sacramento. Los cuadros medían 2,5 varas de alto por 2 de ancho, y se encontraban rodeados de marcos fingidos, pintados sobre la empalizada, y acompañados de cartuchos con versos que describían las escenas representadas. Se trataba a veces de episodios para los que los pintores debieron de apoyarse en las indicaciones del autor del programa iconográfico, pues no parece que conociesen ningún otro precedente, pues muchos de los temas eran entonces inéditos.

De este conjunto, se han podido identificar a día de hoy dos de los cuadros. El primero, atribuido por Orozco a Bocanegra,<sup>19</sup> se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada y representa el rechazo por san Francisco de la dignidad cardenalicia (fig. 2)<sup>20</sup>. La relación de las fiestas publicada en

<sup>16</sup> *Descripción breve del solemne, y festivo culto que dedico el Colegio de la Compañía de Iesus de Granada, a su gran Padre San Francisco de Borja... desde el día 27 de septiembre, hasta lunes 5 de octubre deste año de 1671..., escrita por un devoto del santo y aficionado... de la Compañía de Iesus*, Granada, Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1671, fol. 7.

<sup>17</sup> *Idem*, fol. 19.

<sup>18</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*, op. cit., pp. 19, 29 y 46.

<sup>19</sup> *Ibidem*, n.º 38.

<sup>20</sup> Pedro Atanasio Bocanegra, *San Francisco de Borja rechazando el cardenalato*, óleo sobre lienzo, 218 x 168 cm, Granada, Museo de Bellas Artes, inv. CE/0218/04. Cf. TENORIO VERA, Ricardo. *Museo de*



Fig. 2. Pedro Atanasio Bocanegra, *San Francisco de Borja rechazando el cardenalato*, Granada, Museo de Bellas Artes

Granada en 1671 lo describe como sigue: «el sexto lienzo fue una idea de su humildad en el desprecio de las Dignidades. Estaba el Santo abrazado con una Cruz, y por el aire (región de la vanidad) volaban a vestir su sagrada cabeza tres Capelos (tantas veces le ofrecieron el sacro honor) a cuya vista con la acción mostraba el sentimiento en la fuga, y se estrechaba más con su deseada Cruz»<sup>21</sup>. El cuadro se colocó en la segunda empalizada que se levantó en el recorrido de la procesión que se organizó durante las fiestas, en la plaza Bib-rambla.<sup>22</sup>

El segundo cuadro conservado se ha atribuido a Juan de Sevilla y se conserva en la iglesia del que fue el colegio de la Compañía en Granada, hoy iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor.<sup>23</sup> El cuadro, de que no

*Bellas Artes de Granada: inventario de pintura, dibujo y escultura: colección estable y colección Junta de Andalucía*, Granada, Junta de Andalucía, 2007, p. 135.

<sup>21</sup> *Descripción breve...*, 1671, *op. cit.*, fol. 19r.

<sup>22</sup> CORDOBA SALMERÓN, Miguel, *El Colegio de la Compañía de Jesús en Granada: arte, historia y devoción*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2006, pp. 305-306.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 219-220.

posemos fotografía, representa a san Francisco acompañando a un enfermo agonizante. La relación de las fiestas lo describe como una escena en la que san Francisco aparece «asistiendo a un obstinado caballero, para persuadirle que confesase en la hora última; y resistiendo aquel duro bronce a tan piadosa instancia, vuelto el santo a un crucifijo que llevaba, vio, que entrando la mano en el pecho, le arrojaba al rostro un puñado de Sangre divina que pudo ser su remedio, y fue su condenación»<sup>24</sup>.

Los jesuitas ya habían acudido previamente a Bocanegra para la decoración de la iglesia del colegio de San Pablo donde el pintor ya había realizado un lienzo de san Francisco de Borja junto a otros dos que representan a san Ignacio y a san Francisco Javier, conservados hoy en la universidad de Granada,<sup>25</sup> –institución que se instaló en el edificio del colegio tras la expulsión de la orden en el siglo XVIII–. Muy probablemente, el de san Francisco de Borja es el que se empleó para las decoraciones de la fiesta de 1671.<sup>26</sup>

Recientemente hemos podido identificar un nuevo cuadro de gran formato conservado en la catedral de Jerez como una obra granadina atribuible a Bocanegra o a Juan de Sevilla, cuyos estilos no son siempre fáciles de aislar (fig. 3)<sup>27</sup>. Sin embargo, la localización sobre el lienzo de una inscripción con la firma del artista y su fecha de ejecución ha permitido devolver la autoría a Bocanegra. El cuadro de Jerez representa un episodio de la vida del rey Fernando III de Castilla, y está fechado en 1671, año de su beatificación por Clemente X y de la consecutiva extensión de su culto a todos los sujetos de la Monarquía hispánica.<sup>28</sup> Se trata de la representación de la última comunión del rey Fernando de manos de su confesor don Remondo de Losana, primer arzobispo de Sevilla. Según la tradición, el rey, sintiendo llegar la hora de la muerte, convocó en el Alcázar sevillano a todos sus hijos y pidió que se aportase el viático y un crucifijo. Antes de recibir la comunión, Fernando tomó el crucifijo en sus manos y se arrodilló. Y así es como lo ha representado Bocanegra, de rodillas ante su lecho de muerte, junto al que figura la corona real sobre un cojín de terciopelo rojo, en el borde izquierdo del lienzo.

La fecha del cuadro y la novedad iconográfica del tema fuera del contexto sevillano por aquellos años nos invitaron a poner el cuadro en relación con las distintas fiestas organizadas en Granada para la proclamación del culto de san

<sup>24</sup> *Descripción breve...*, 1671, *op. cit.*, fol. 18v.

<sup>25</sup> CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pintura en la catedral de Granada», 2007, *op. cit.*, 2001, p. 391.

<sup>26</sup> Pedro Atanasio Bocanegra, *San Francisco de Borja*, óleo sobre lienzo, 220 x 170 cm, Granada, universidad.

<sup>27</sup> JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILLETA, Javier E. y POMAR RODIL, Pablo J. *Limes fidei: 750 años de cristianismo en Jerez*, Jerez de la Frontera, 2014, pp. 206-207.

<sup>28</sup> QUILES, Fernando. *Por los Caminos de Roma: hacia una configuración de la imagen sacra en el barroco sevillano*, Madrid, 2005, p. 57. VINCENT-CASSY, Cécile. «El Rey Fernando III ¿el Santo?», *Andalucía en la historia*, 9, 2011, pp. 50-52.

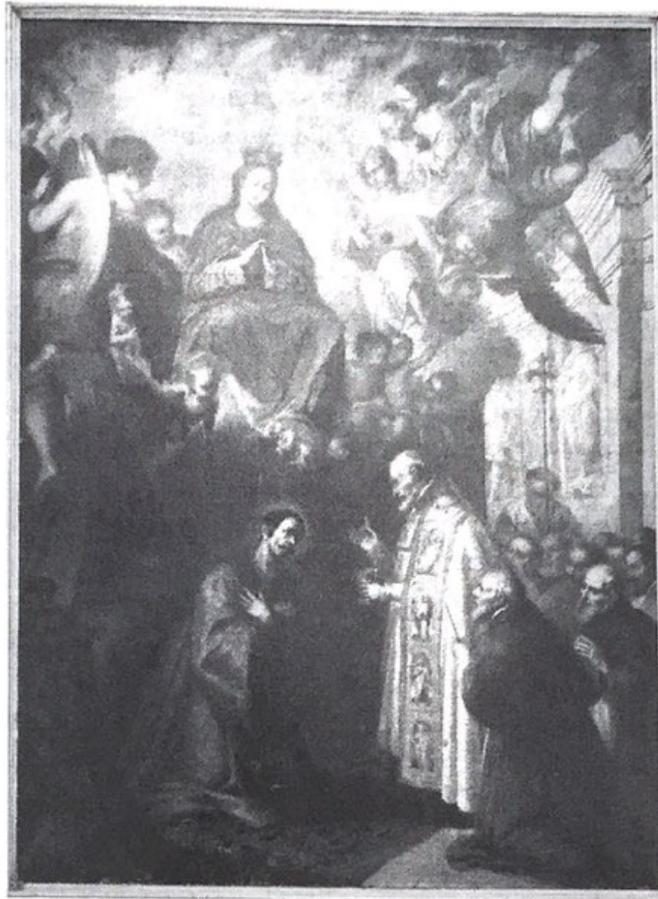


Fig. 3. Pedro Atanasio Bocanegra, *La última comunión de san Fernando*, Jerez de la Frontera, catedral

Fernando. De entre ellas, solo las fiestas organizadas por la Capilla Real y por el tribunal de la Inquisición fueron objeto de sendas relaciones publicadas.<sup>29</sup> Las fiestas promovidas por el Santo Tribunal, mucho más ambiciosas, fueron organizadas en el convento de padres predicadores, allí donde se celebraron en 1668 las fiestas en honor de santa Rosa, en las que Bocanegra ya había intervenido realizando una serie de lienzos.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> CASTILLO, Diego del. *Bula de oro, oración panegírica euangelica en la Beatificación del inclito monarca D. Fernando el Santo, Tercero deste nombre, Rey de Castilla, y de Leon, en las fiestas consagradas por la Real Capilla de Granada, el día del Gran Precursor Baptista del año de 1671*, Granada, 1671. *Fiestas celebradas por la Real Capilla de Granada en la Beatificación del Santo Rey D. Fernando III de Castilla y Leon*, Granada, 1671. *Descripción de la aclamación sumptuosa y celebre solemnidad que el Santo Tribunal de la Inquisición de Granada consagro...al dilatador del Reyno...D. Fernando el Tercero... en la fiesta de su deseada apostolica veneración celebrada en el Real Convento de S. Cruz el día cinco de Iulio deste año de 1671*, Granada, 1671.

<sup>30</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra, op. cit.*, p. 27.

En 1671, el interior de la iglesia se decoró con ricos tejidos formando pabellones que vestían las bóvedas de la nave. El presbiterio se cubrió con seda roja y con cuarenta y cinco óvalos dorados sobre los que se colocaron otras tantas fuentes de plata con sendas velas y coronas de flores. El centro de este retablo efímero lo ocupaba un gran cuadro que aquí proponemos identificar con el cuadro de *La última comunión de san Fernando*, ahora en Jerez. En efecto, la relación lo describe como:

[...] un lienzo grande, que con elegancias de pincel, contenía la maravillosa contrición, y penitencia que el bienaventurado rey mostró cuando en los últimos límites de su vida, se salió del lecho a recibir el Sacrosanto cuerpo de Nuestro Salvador, de la mano de D. Remon, arzobispo de Sevilla.<sup>31</sup>

En el altar del convento de Santa Cruz, siempre según la relación, se habían colocado sobre el cuadro las armas reales y las del papa Clemente X, de modo similar a como se hizo en las fiestas de santa Rosa. Pero ahora se incluyeron también las del tribunal de la Inquisición, en un claro gesto reivindicativo del comitente de la fiesta. Según el autor de la relación, estos escudos simbolizaban la coronación real, apostólica y sagrada del nuevo beato.

La santificación de un rey de Castilla fue una ocasión que la regente Mariana de Austria supo aprovechar para reunir los ánimos de sus súbditos en un momento de debilidad política provocada por la minoría de Carlos II, que avivó la oposición cortesana a sus validos.<sup>32</sup> La Reina envió un correo a diferentes instituciones del Reino ordenando que se celebrase la fiesta del santo: cabildos eclesiásticos, ayuntamientos, chancillerías y audiencias, tribunales inquisitoriales y universidades. En su carta ya quedaban explícitas sus motivaciones políticas.<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Descripción de la aclamación sumptuosa..., op. cit.

<sup>32</sup> LAMAS-DELGADO, Eduardo. «Un dibujo de Claudio Coello para un cuadro de Luca Giordano», *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte (UAM)*, 18, 2006, pp. 97-106.

<sup>33</sup> AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes. «Apoteosis de la Monarquía Católica Hispánica: fiestas de la canonización de san Fernando en Valladolid (1671)», en F. J. Aranda Pérez (ed.), *La declinación de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII: actas de la VII reunión científica de la Fundación Española de Historia Moderna*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2004, pp. 189-205, aquí p. 192. Sobre las fiestas de santificación de Fernando III en Castilla, ver también: BONET CORREA, Antonio. «Torre Farfán y la fiesta de canonización en Sevilla, en 1671», en *Fiestas de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla al nuevo culto del Señor Rey San Fernando*, Sevilla, Focus, 1984, pp. VII-XX. PÉREZ DEL CAMPO, LORENZO. «Fiestas en Málaga por la canonización de San Fernando (1671)», *Boletín de arte* (Málaga), 10, 1989, pp. 109-117. AGUILAR GARCÍA, M. Dolores. «Religión y Monarquía: las fiestas por San Fernando en la catedral de Málaga», en *I Congreso Internacional do Barroco*, II, Porto, Universidade, 1991, pp. 79-101. PALACIOS, María. «Una fiesta barroca organizada por la Inquisición de Córdoba en honor de San Fernando», en *I Congreso Internacional do Barroco*, II, Porto, Universidade, 1991, pp. 207-220. ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio. «Santo y Rey: la corte de Felipe IV y la canonización de Fernando III», en M. Vitse (ed.), *Homenaje a Henri Guerreiro: la hagiografía entre historia y literatura en la España de la Edad Media y del Siglo de Oro: actas*

La sociedad española de la contrarreforma se autodefinía, en parte, a partir de su misión de lucha contra la herejía y otros enemigos de la fe, de modo que celebrar un vencedor sobre el infiel musulmán era una ocasión especialmente propicia para el tribunal de la Inquisición de Granada, que quiso aprovechar para afirmar su poder en la ciudad, su cercanía a la Corona y su supremacía sobre otros poderes urbanos.<sup>34</sup> Así, en la decoración se insistió en el papel de los reyes como asistentes de la Iglesia en el castigo de los herejes.

En el atrio de la iglesia se instaló un pequeño teatro cuadrado cubierto de sargas pintadas con ténpera imitando paramentos de mármol. Estos servían de marco a un conjunto de veinte y tres cuadros al óleo sobre lienzo de una altura cada uno de hacia 166 centímetros. Cada uno describía un episodio de la vida del rey Fernando, y se acompañaba de un emblema y de un cartucho con poemas explicativos. Algunos de esos episodios figuraban al Rey enfrentándose a los infieles y a los pecadores. El lado del cuadrado formado por la fachada de la iglesia se decoró con un cuadro de mayor formato que los demás, colocado sobre la puerta principal como tres años antes se había hecho con el lienzo de Bocanegra con santa Rosa. Pero esta vez, sobre el cuadro se colocaron las armas de la Inquisición, presidiendo la entrada al templo. El episodio de la vida de Fernando elegido para figurar aquí era particularmente apropiado para la glorificación del tribunal. El rey santo aparecía encendiendo la pira de un hereje albigense, y acompañaba al cuadro un letrado con estos versos: «Dio al fuego l'Inquisicion / a un infiel, y en tal suceso / cargó el real hombro el Rey con / la leña, de cuyo peso / era el fiel su corazón».<sup>35</sup> De este modo, se presentaba la Monarquía al servicio de la Inquisición y de la fe, siendo el brazo del poder real el que debía ejecutar al condenado por el santo Tribunal.

La Inquisición de Granada organizó en el convento la fórmula de celebración definida como triunfo dramatizado, que a diferencia de otras celebraciones itinerantes, tiene un escenario fijo, en este caso la iglesia del convento y su atrio.<sup>36</sup> Con sus decoraciones y la música de la capilla de la catedral, presente en la celebración según la relación, la iglesia quedó convertida en un auténtico teatro litúrgico, simulacro o incluso parusía del cielo. La fiesta en honor de san Fernando presentaba así la épica del santo-héroe que somete a los enemigos

*del coloquio (Toulouse, 10-12 de octubre de 2002)*, Madrid-Francfort am Main-Pamplona, Iberoamericana, 2005, pp. 243-260. MORALES SOLCHAGA, Eduardo. «Festejos por la canonización de Fernando III en Pamplona: su materialización en el plano de las artes», *Príncipe de Viana*, 244, 2008, pp. 311-338.

<sup>34</sup> PALACIOS, María. «La estética barroca al servicio de un Estado inquisitorial», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie IV, Historia Moderna*, 4, 1991, pp. 137-162.

<sup>35</sup> Añadir ref.

<sup>36</sup> Para una tipología de este tipo de fiestas: GARCÍA BERNAL, José Jaime. *El fasto en la España de los Austrias*, Sevilla, Universidad, 2006, p. 271 y p. 273.

externos a que se refiere García Bernal.<sup>37</sup> La decoración del atrio y de la iglesia ofrecía una narración del itinerario épico del héroe, itinerario concebido como vía de aprendizaje en que se combinan las acciones heroicas con las dádivas del cielo y con el control de las pasiones: las virtudes públicas del monarca-héroe militar con las virtudes privadas del hombre santo y devoto.

En la relación de la fiesta no se hace ninguna mención del artista o de los artistas autores de las pinturas. No obstante, la intervención de Bocanegra está documentada por la firma del cuadro principal, que hemos localizado en Jerez. Sin embargo, la amplitud del encargo autoriza a pensar que en esta ocasión tampoco trabajó en solitario. Es muy probable que, como en el caso de las fiestas de los jesuitas, Bocanegra contase con la colaboración de Juan de Sevilla. Si así fue, las fiestas de la Inquisición en el convento de Santa Cruz podrían haber creado un precedente para la colaboración de ambos artistas por encargo de los jesuitas en la elaboración de imágenes de nuevos santos.

Sin embargo, esta colaboración comenzó en realidad en el propio colegio de la Compañía en Granada. Bocanegra como Sevilla estuvieron trabajando entre 1663 y 1671 en la decoración de la iglesia y otras dependencias del colegio. El retablo mayor de la iglesia, que había sido construido en 1654, se completó a partir de 1663 con un ciclo de pinturas dedicado a san Pablo, realizadas precisamente por Bocanegra. En 1668, el noble granadino Juan Bartolomé Veneroso Hurtado de Mendoza (?-1686) procedió al pago de una suma para la conclusión de la Capilla Mayor de la iglesia, según un acuerdo de patronazgo que había sido establecido con el colegio por su antepasado, el comerciante genovés Bartolomé Veneroso, fallecido hacia 1607-1609.<sup>38</sup> Probablemente gracias a esta nueva financiación, el colegio procedió a completar su decoración, encargando ese año a Bocanegra dos grandes cuadros con escenas de la vida de san Ignacio de Loyola destinados a ser colocados en el retablo:<sup>39</sup> *San Ignacio berido a las puertas de Pamplona*<sup>40</sup> y la *Aparición de san Pedro a san Ignacio*.<sup>41</sup> Entre 1671 y 1676, Bocanegra realizó otros cuatro

<sup>37</sup> *Ibidem*, pp. 196-197.

<sup>38</sup> Madrid, Archivo Histórico Nacional, Gr., Leg. 813. Granada, 1668, septiembre, 13: *Pago por parte de Juan Bartolomé Veneroso al Colegio de la Compañía de Jesús de Granada*. CORDOBA SALMURÓN, Miguel. *El Colegio de la Compañía...*, *op. cit.*, p. 103.

<sup>39</sup> CALVO CASTELLÓN, ANTONIO. «La pugna por la sucesión...», *op. cit.*, p. 339, n.º 2. CORDOBA SALMURÓN, Miguel. *El Colegio de la Compañía...*, *op. cit.*, p. 132 indica que en los años 1990, cuando se restauró el ciclo de san Ignacio, se enmarcaron los cuadros y se colocaron en la nave de la iglesia.

<sup>40</sup> Pedro Atanasio Bocanegra, *San Ignacio berido a las puertas de Pamplona*, óleo sobre lienzo, 300 x 260 cm, Granada, iglesia de Santos Justo y Pastor.

<sup>41</sup> Pedro Atanasio Bocanegra, *Aparición de san Pedro a san Ignacio*, óleo sobre lienzo, 300 x 260 cm, Granada, iglesia de Santos Justo y Pastor.

lienzos que completaban este segundo ciclo de pinturas que se presentaba como paralelo al de san Pablo.<sup>42</sup>

Así pues, con el encargo de los ciclos de la vida de san Pablo y de la vida de san Ignacio comenzó la relación profesional de Bocanegra con la Compañía, pero también su especialización como «fabricante» de imágenes de santos, que le llevaría a obtener ya en 1668 el encargo para la fiesta de santa Rosa. Por su parte, hacia 1670-1671, Juan de Sevilla recibió de los jesuitas el encargo de decorar el teatro del colegio con una serie de pinturas que ahora pertenecen a la Universidad.<sup>43</sup> Se trataba de una gran sala en cuyo testero se colocó su cuadro de la *Inmaculada Concepción*,<sup>44</sup> y en torno suyo otros dos lienzos con sendas parejas de doctores de la Iglesia: san Jerónimo y san Gregorio; san Agustín y san Ambrosio.<sup>45</sup> El conjunto se completaba con otros tres,<sup>46</sup> uno de los cuales representaba ya a Francisco de Borja,<sup>47</sup> de cuerpo entero, mientras que los otros dos presentaban las efigies de san Ignacio<sup>48</sup> y de san Francisco Javier.<sup>49</sup> La colaboración de ambos artistas, auspiciada por la Compañía, parece que alcanzó su punto culminante en 1671 con las fiestas dedicadas a san Francisco de Borja, y muy posiblemente con las de san Fernando. Sevilla podría haber comenzado a trabajar con los jesuitas por recomendación de Bocanegra, quien habría propuesto a su antiguo compañero en el taller de Cano ante la imposibilidad de hacer frente solo a la amplitud de los encargos de la Compañía y de la Inquisición.

La tradición historiográfica local siempre ha venido insistiendo en una rivalidad entre Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla, rivalidad que a veces se ha querido extender al conjunto de sus respectivas carreras.<sup>50</sup> Sin embargo, aunque el conflicto entre ambos pintores está bien documentado, lo cierto es que este no se dio con certeza hasta 1675, cuando estalló entre ambos una aguerrida competencia en la realización de trabajos para la catedral, tarea que Bocanegra consideraba prerrogativa suya al haber sido nombrado pintor oficial el año anterior.<sup>51</sup> Pero en realidad nada permite extender el conflicto

<sup>42</sup> CORDOBA SALMERÓN, Miguel. *El Colegio de la Compañía...*, op. cit., p. 185.

<sup>43</sup> CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pugna por la sucesión...», op. cit., p. 338.

<sup>44</sup> Juan de Sevilla, *Inmaculada concepción*, óleo sobre lienzo, 180,5 x 266,5 cm, Granada, Hospital Real.

<sup>45</sup> RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. «La Inmaculada de Juan de Sevilla en la Universidad de Granada», *Cuadernos de arte de Granada*, 32, 2001, pp. 305-317, aquí p. 309. CORDOBA SALMERÓN, Miguel. *El Colegio de la Compañía...*, op. cit., p. 188.

<sup>46</sup> CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Alonso Cano en la pintura...», op. cit., p. 67. CORDOBA SALMERÓN, Miguel. *El Colegio de la Compañía...*, op. cit., p. 188.

<sup>47</sup> Juan de Sevilla, *San Francisco de Borja*, óleo sobre lienzo, 158 x 212 cm, Granada, Hospital Real.

<sup>48</sup> Juan de Sevilla, *San Ignacio de Loyola*, óleo sobre lienzo, 158 x 212 cm, Granada, Hospital Real.

<sup>49</sup> Juan de Sevilla, *San Francisco Javier*, óleo sobre lienzo, 191 x 141 cm, Granada, Hospital Real.

<sup>50</sup> OROZCO DÍAZ, Emilio. «Juan de Sevilla en la Catedral de Granada», op. cit., CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pugna por la sucesión...», op. cit.

<sup>51</sup> CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pugna por la sucesión...», op. cit., p. 349.

a un momento anterior a esa fecha. Es más, ya hemos visto como en 1671 intervinieron juntos en la decoración del colegio de los jesuitas y en las fiestas de san Francisco de Borja, y también, quizá, meses antes en las fiestas de san Fernando para la Inquisición.

En efecto, todo parece indicar que Bocanegra y Sevilla supieron constituirse en equipo para hacer frente a este tipo de encargos que exigían una ejecución rápida y que debían de resultar muy lucrativos. Asimismo, ambos artistas debieron de seguir colaborando tras la experiencia común en el taller de Cano, al menos durante algunos años tras la muerte de este. El estilo próximo que ambos artistas presentan en muchas ocasiones durante esta época les habría permitido satisfacer juntos encargos de gran amplitud como éstos que analizamos. En efecto, tanto Bocanegra como Sevilla podían ofrecer a su clientela un estilo que heredaba su prestigio del de Alonso Cano, cuya manera se había convertido en una suerte de gusto oficial en Granada, sobre todo tras la realización del ciclo de la Virgen del altar mayor de la catedral.

Es más, para Wethey, tanto Bocanegra como Sevilla habrían colaborado en las obras de Cano; Bocanegra habría colaborado en la Asunción y los ángeles y querubines de la Capilla Mayor de la catedral.<sup>52</sup> Orozco no compartía esta opinión: ni siquiera señaló el paso de Bocanegra por el taller de Cano, e insistió, en cambio en la formación junto a Miguel Jerónimo Cieza y la relación en ese taller con el arte de Ambrosio Martínez Bustos, pues las obras del pintor realizadas en vida de Cano son las que menos muestran su influjo —la influencia habría llegado después—.<sup>53</sup> Las primeras obras conocidas de Bocanegra se fechan en 1663 y muestran según Calvo Castellón una marcada impronta de Miguel Jerónimo Cieza.<sup>54</sup> Solo después de 1670 se apreciaría una clara influencia del estilo de Cano, cuando realizó el ciclo de la vida de la Virgen para la cartuja de Granada,<sup>55</sup> siguiendo el modelo del que hizo Cano para la catedral y en el que según Wethey habría colaborado.

Sea como fuere, los jesuitas fueron probablemente los primeros en apreciar el valor de Bocanegra, y más tarde el de su compañero Sevilla, como ejecutor de la imagen pública y devota de sus nuevos santos. Pero su talento también fue pronto apreciado por el nuevo arzobispo de Granada don Diego Escolano y Ledesma (1609-1672), que tomó posesión de su cargo en 1668, cuando tuvieron lugar las fiestas de santa Rosa de Lima. Orozco ya había señalado la posibilidad de que Bocanegra hubiese contado con la ayuda del arzobispo desde el principio de su carrera.<sup>56</sup> Así, sabemos que Escolano en-

<sup>52</sup> WETHEY, Harold E. «Discípulos granadinos...», *op. cit.*, p. 30 y p. 87.

<sup>53</sup> ORZOCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>54</sup> CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pervivencia de la poética...», *op. cit.*, p. 373 y p. 375.

<sup>55</sup> CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Alonso Cano en la pintura...», *op. cit.*, p. 53.

<sup>56</sup> ORZOCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*, *op. cit.*, p. 29.

cargó al pintor una serie de pinturas entre 1670 y 1672: una *Anunciación*, una *Presentación de la Virgen*, un cuadro de San Felipe Carisio [sic], una *Nuestra Señora*, dos láminas de retratos, una *Visitación*, unos *Desposorios* y una *Natividad*.<sup>57</sup>

El cuadro citado por Orozco como de san Felipe «Carisio» era en realidad la *Visión de san Felipe Benicio* que hoy se conserva en la iglesia parroquial de San José en Granada.<sup>58</sup> Se trata de un encargo destinado una vez más a una fiesta de canonización celebrada en Granada en 1671, aunque ésta fue más modesta y no fue objeto de ninguna relación publicada. La celebración de la subida a los altares del servita Felipe Benicio, auspiciada por el arzobispo, tuvo lugar en la iglesia del Oratorio de San Felipe Neri de Granada, donde la orden tercera se había instalado ese mismo año.<sup>59</sup> La ejecución de este cuadro exigió de nuevo un particular esfuerzo de invención por parte de Bocanegra para improvisar la figuración de un asunto para el que no disponía de precedentes locales. La *Visión de san Felipe Benicio* representa el momento en que la Virgen se aparece al santo en la iglesia de la Annunziata en Florencia, con una paloma sobre su cabeza y sentada sobre un carro triunfal arrastrado por una oveja y por un león. En el primer plano del cuadro, dos angelotes sostienen la mitra del arzobispado de Florencia y la tiara pontifical a las que renunció el santo servita. En la basílica de Santa María dei Servi, en Siena, un cuadro del florentino Francesco Curradi representa la misma escena.

En la celebración quizá se emplearon también otras pinturas de su mano; en opinión de Gómez Román, los otros cuadros de temas marianos encargados a Bocanegra también estarían relacionados con la orden tercera de los Servitas, cuyo establecimiento en Granada fue favorecido por Escolano.<sup>60</sup>

Por lo demás, es muy posible que las pinturas realizadas para las fiestas de santa Rosa en 1668 y las de san Fernando en 1671, ambas en el convento de dominicos, también hubiesen sido un encargo que tuvo alguna relación con el arzobispo. En cualquier caso, sabemos a través de las relaciones que Escolano participó muy de cerca en las celebraciones en honor de san Fernando en

<sup>57</sup> Granada, Biblioteca del Seminario, *Memoria de las pinturas ejecutadas por Pedro Atanasio Bocanegra para el Excmo. Sr. Arzobispo de Granada*, citado en ORZOCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra, op. cit.*, pp. 157-158.

<sup>58</sup> Pedro Atanasio Bocanegra, *Visión de san Felipe Benicio*, óleo sobre lienzo, 230 x 203 m, "P<sup>o</sup> Athanasio f. 1671", Granada, iglesia parroquial de San José. ORZOCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra, op. cit.*, p. 93 señala una copia de este cuadro en una colección privada de Granada.

<sup>59</sup> GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Patronazgo artístico y coleccionismo eclesiástico en la Granada barroca», en J. P. Cruz Cabrera (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clásica*, Granada, Universidad, 2014, pp. 261-297, aquí p. 268.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 268.

1671<sup>61</sup> y de santa Rosa en 1668,<sup>62</sup> cuando acababa de tomar posesión de la sede granadina. Este interés se puede explicar por algunos aspectos de la carrera del prelado anteriores a su llegada a Granada. Antes de ocupar desde 1656 las sedes episcopales de Mallorca, de Tarazona y de Segovia, Escolano desarrolló una brillante carrera en el seno de la Inquisición. En efecto, entre 1630 y 1638 había sido procurador y juez del Tribunal de la Inquisición en Llerena, y en 1645 fue hecho procurador en el tribunal de Toledo con residencia en Madrid, para culminar su carrera inquisitorial en 1652 como procurador en el Consejo de la Suprema.<sup>63</sup> Esta carrera como inquisidor debió de crear en el arzobispo unos lazos privilegiados con la orden de santo Domingo que quizá le permitieron ejercer alguna influencia en los preparativos de las celebraciones. La conexión del arzobispo con ambas fiestas ayudaría a explicar la elección de Bocanegra por parte de los dominicos y de la Inquisición para realizar las principales pinturas de las decoraciones de 1668 y 1671. Pues lo cierto es que el prelado se convirtió desde su llegada a la ciudad en el principal protector del artista, y esto hasta su fallecimiento en 1672. Recordemos que uno de los cuadros de Bocanegra que decoraron la iglesia del convento de Santa Cruz para las fiestas de santa Rosa en 1668 había figurado en el altar levantado por el arzobispado para la procesión que precedió a las celebraciones en el convento. Quizá se trató de un encargo del propio Escolano.

Para el arzobispo y para las diferentes instituciones urbanas, el tribunal de la Inquisición, el colegio de la Compañía y la orden de padres predicadores, los pintores Bocanegra y Sevilla se habían convertido en los mejores intérpretes del mensaje y de la imagen que querían transmitir de sus nuevos santos. Por ello ambos pintores vinieron a ser los fabricantes de la imagen que ellas deseaban ofrecer, una imagen heroica y piadosa a un tiempo, pero también una imagen actualizada y ajustada a unos compromisos y unas aspiraciones teológicas, pero también políticos, que eran los de su tiempo.

<sup>61</sup> *Descripción de la aclamación sumptuosa...*, op. cit., 1671.

<sup>62</sup> *Relación breve de las fiestas...*, op. cit., 1668.

<sup>63</sup> BURILLO LOSHUERTOS, Jesús. «Don Diego Escolano y Ledesma», *Anales de Derecho de la Universidad de Murcia*, 15, 1997, pp. 121-127, aquí p. 124. GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Patronazgo artístico...», op. cit., p. 267.

# HACEDORES DE SANTOS

## La fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)

Cécile Vincent-Cassy y Pierre Civil  
(eds.)

EDICIONES DOCE CALLES

## SUMARIO

|   |     |
|---|-----|
| Introducción.....   | 9   |
| <i>Cécile Vincent-Cassy</i>   |     |
| Santi vagabondi. I casi di Rocco e Alessio nella Roma della Controriforma.....  | 17  |
| <i>Sara Cabbibo y Alessandro Serra</i>  |     |
| Oficios y santos en la España de la Edad Moderna. San Cosme y san Damián:<br>los santos sanadores.....  | 41  |
| <i>Hélène Tropé</i>   |     |
| Le <i>Triptyque de saint Éloi</i> peint par Ambrosius I Francken pour la corporation<br>anversoise des forgerons, un outil de propagande exceptionnel au service<br>de l'Église tridentine..... | 57  |
| <i>Ellénita de Mol</i>  |     |
| El santo y el libro: San Jerónimo, patrón de los libreros y de los traductores en<br>la España del Quinientos.....  | 73  |
| <i>Pauline Renoux-Caron</i>   |     |
| Cofradías de santos en la Sevilla del Renacimiento. Espacios de sociabilidad,<br>calendario festivo e imágenes sagradas.....  | 91  |
| <i>Jaime García Bernal</i>  |     |
| Poner en escena la santidad en la Villa y Corte: los hacedores de santos, actores<br>y artesanos de las procesiones madrileñas en el siglo XVII.....  | 123 |
| <i>Emmanuelle Buvat-Bruyère</i>   |     |
| Los pintores Juan de Sevilla (1643-1695) y Pedro Atanasio Bocanegra (1638-<br>1689), hacedores de santos especializados en la Granada barroca.....  | 139 |
| <i>Eduardo Lamas-Delgado</i>  |     |
| La fábrica de la comedia de santos por encargo: Santa Rosa de Lima entre<br>España y América.....   | 155 |
| <i>María Luisa Lobato</i>   |     |
| El arte de hacer comedias de santos: Lope de Vega y la conformación de un<br>género.....  | 165 |
| <i>Natalia Fernández Rodríguez</i>  |     |
| La santidad en palabras. Aproximaciones al «taller» del predicador en la<br>España de los siglos XVI y XVII.....  | 183 |
| <i>Sarah Voinier</i>  |     |

|   |     |
|---|-----|
| Representar la santidad: el tratado de Martín de Roa <i>Antigüedad, veneración y fruto de la sagradas imágenes y reliquias</i> (1623).....  | 201 |
| <i>Pierre Civil</i>   |     |
| Evoluciones en la hagiografía mariana: ¿hacia la escritura como oficio?.....  | 209 |
| <i>Françoise Crémoux</i>  |     |
| Materiales hagiográficos y política en una santidad fallida. La fabricación colectiva de Ana de Jesús.....  | 225 |
| <i>Ángela Atienza López</i>   |     |
| El auditor Francisco de la Peña y la construcción de la santidad de Raimundo de Peñafort.....   | 241 |
| <i>Ramon Dilla Martí</i>  |     |
| Hacer del Padre un Santo: Pedro de Ribadeneyra (1526-1611), autor de la primera hagiografía ignaciana, desde la <i>Vita Ignatii Loiolae</i> (1572) hasta la Segunda Parte del <i>Flos Sanctorum</i> (1601)..... | 263 |
| <i>Claire Bouvier</i>   |     |
| Construction de soi et construction de la sainteté: le <i>Miracle de saint Francois-Xavier</i> de Nicolas Poussin (1641) pour le noviciat des jésuites parisiens.....   | 281 |
| <i>Frédéric Cousinié</i>  |     |
| ¿Portugal, una patria de santos? Biógrafos y hagiógrafos en Portugal (siglos XVI-XVIII).....  | 303 |
| <i>Paula Almeida Mendes</i>   |     |
| Devoción, patronazgo y sociabilidad en la Corte: escritores y artistas en la congregación de esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena en el Madrid del siglo XVII.....                                 | 317 |
| <i>Elena Sánchez de Madariaga</i>   |     |
| Colores limpios: artífices en gracia de Dios.....   | 333 |
| <i>Javier Portús Pérez</i>  |     |
| Imagineros y «santos elegantes». Algunas consideraciones sobre los santos caballeros vestidos «a la moda» a principios del siglo XVIII en la periferia peninsular.....  | 345 |
| <i>Iván Rega Castro</i>   |     |
| Des saints et des hommes. <i>Apostolados</i> , apôtres et peintres de la réalité.....   | 365 |
| <i>Guillaume Kientz</i>   |     |
| La promoción de la hispanidad en la Cerdeña del siglo XVIII a través de la actividad de los talleres escultóricos. Culto e iconografía de san Isidro Labrador entre modelos cultos y producción popular.....    | 375 |
| <i>Mauro Salis</i>  |     |
| Bibliografía.....   | 389 |
| Notas Bibliográficas.....   | 439 |