

UNIVERSIDAD DE GRANADA

**UNA INMACULADA DE JUAN DE
SEVILLA EN LA COLECCIÓN DE
PINTURAS DE LA UNIVERSIDAD
DE GRANADA:
VALORACIÓN PICTÓRICA,
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO
Y ESTUDIO DE RESTAURACIÓN.**

TRABAJO FIN DE GRADO

Beatriz Castillo Sánchez

Promoción 2010/14

Tutor: Dr. Antonio Calvo Castellón

"Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo.No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios;vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús"
Lucas (1:28;30-31)



*A mis padres y hermano,
por su apoyo incondicional.*



ÍNDICE

- I. INTRODUCCIÓN**

- II. JUAN DE SEVILLA. SÍNTESIS BIOGRÁFICA**

- III. LA INMACULADA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA**
 - 3.1. Ejecución e historia de una obra maestra**
 - 3.2. Análisis iconográfico**
 - 3.3. Otras creaciones concepcionistas de Juan de Sevilla en idéntica línea**

- IV. ESTUDIO DE RESTAURACIÓN**
 - 4.1. Ficha técnica.**
 - 4.2. Estado de Conservación**
 - 4.3. Elementos constitutivos de la obra**
 - 4.4. Intervención**
 - 4.5. Análisis químico**
 - 4.6. Montaje**
 - 4.7. Recursos y gestión del proyecto**

- V. CONCLUSIONES**

- VI. BIBLIOGRAFÍA-DOCUMENTACIÓN**

- VII. ANEXO GRÁFICO**



I. INTRODUCCIÓN.

La investigación sobre la *Inmaculada* de Juan de Sevilla surge a raíz de un trabajo práctico realizado para la asignatura de Historia de la Restauración, impartida por Don José Manuel Rodríguez Domingo, profesor de la UGR. El estudio de esta obra y una recurrente contemplación de la misma en el Salón Rojo del Hospital Real ha favorecido extraordinariamente mi interés por la pintura, procurando nuevas sensaciones en una parcela de la Historia del Arte a la que nunca me había asomado con tanta profundidad.

Mi gran interés por el Barroco y esta grata experiencia investigadora han sido de gran importancia en el conocimiento del seiscientos granadino, y una experiencia importante en mi Trabajo de Fin de Grado. He realizado el mismo (con la tutoría del Dr. Antonio Calvo Castellón, especialista en pintura barroca) consciente del compromiso que supone la conservación preventiva y la restauración responsable de la obra de arte.

El proyecto se inicia con una breve biografía de Juan de Sevilla que entendimos importante a la hora de fijar cronológicamente y en el contexto de la producción del artista la obra en cuestión; una *Inmaculada* de juventud realizada para la Compañía de Jesús, que constituye un hito muy importante en la producción concepcionista del pintor granadino.

El capítulo tercero está dedicado a glosar los aspectos más relevantes de la ejecución de la obra, su análisis iconográfico y, también, la comparación con otras creaciones concepcionistas de Juan de Sevilla en idéntica línea figurativa. El contenido de este capítulo define de una manera pormenorizada los aspectos esenciales del lienzo, objeto de nuestro estudio, tanto en la trayectoria pictórica de Sevilla como en sus planteamientos técnicos, iconográficos y de correlación con pinturas de idéntica temática.

El capítulo cuarto del trabajo se dedica íntegramente al estudio de restauración. Se inicia con una ficha técnica de la obra, pasando seguidamente a plantear el estado de conservación y todo el proceso de intervención. En cuanto al mismo, se propuso la consolidación y conservación de los materiales originales, así como la restauración de las propiedades físicas de los elementos que componían la obra; la idea era recuperar la correcta visión del cuadro. Se han utilizado materiales reversibles, aceptados internacionalmente para este tipo de trabajos. Para la conservación correcta del soporte de tela, se reenteló el lienzo y se le proporcionó un nuevo bastidor con cuñas para corregir posibles tensiones y destensados del tejido que pudieran producirse en el futuro. La obra se trasladó a Sevilla para someterla a este proceso de restauración; el traslado contó con todos los criterios de seguridad y preservación del lienzo establecidos internacionalmente. Incluso, antes de proceder a este traslado, se estudió la



posibilidad de proteger algunas zonas que pudieran estar a punto de desprenderse, comprobándose además la estabilidad de la obra.

El objetivo de este trabajo es fundamentalmente dar a conocer el proceso de restauración de una obra carismática del acervo artístico de la Universidad de Granada, una actuación que se ha llevado a cabo en el contexto de las iniciativas de nuestra universidad en su apuesta por la conservación de su patrimonio cultural y artístico. A la vista de los resultados obtenidos el proyecto ha sido un éxito. Se ha potenciado el valor de esta obra ejemplar en la producción de Juan de Sevilla, el lienzo luce ahora con una renovada prestancia. Actuaciones como las que estudiamos debían extenderse a otras interesantes creaciones pictóricas de la Edad Moderna granadina, en cierta manera abandonadas a su suerte, fruto de la falta de recursos, y en algunos casos, de la desidia institucional.



II. JUAN DE SEVILLA. SÍNTESIS BIOGRÁFICA.

Después de Alonso Cano, posiblemente Juan de Sevilla sea el pintor de más talento del barroco granadino. Fue uno de los pocos afortunados que tuvieron el privilegio de asistir al taller de la torre de la catedral y recibir de forma directa el magisterio del Racionero. Su notable personalidad pictórica y las cualidades de su paleta le erigen, sin duda, en el más dotado continuador de una estética pictórica (la de Alonso Cano) que a mitad del s. XVII fue capaz de salvar a la escuela granadina del aislamiento y la mediocridad.

Cuando nació Juan de Sevilla, en 1643, la pintura granadina no había superado todavía una mantenida presencia del Manierismo; lo que propiciaba un tipo de pintura absolutamente anacrónica, falta de creatividad, y totalmente ausente de los procesos renovadores que se vivían en la pintura europea y española de su tiempo. Ni las corrientes venidas de los Países Bajos ni las influencias que provenían de la pintura italiana fueron capaces de alumbrar una producción pictórica de razonable calidad e interés. La presencia en Granada de Fray Juan Sánchez Cotán y casi de manera coetánea la de Pedro de Raxis, se diluyeron pronto tras la muerte de ambos. Ni siquiera el taller de Miguel Jerónimo de Cieza, que seguidamente fue una referencia para la pintura granadina, lograría salvar de una manera idónea esta situación de endogamia y falta de ideas creativas. Fue la llegada de Alonso Cano, en Febrero de 1652, como antes indiqué, el revulsivo que abrió la escuela granadina a una pintura barroca de interés y calidad.



Juan de Sevilla nació en Granada, posiblemente en el mes de Mayo de 1643. Su padre, Francisco Sevilla, que era comerciante, era de Priego, su madre Úrsula Benavides¹ de Alcalá la Real. Poco se sabe de la infancia y juventud del artista, aunque por la cómoda situación económica de su familia debió transcurrir sin problemas.

En cuanto a la formación pictórica, la trayectoria de Juan de Sevilla fue realmente interesante. Primero estuvo en el taller de Francisco Alonso Argüello, más tarde y antes de conocer a Alonso Cano, sucede su momento de formación más importante, su entrada en el obrador del pintor Pedro de Moya; un artista que acababa de regresar de los Países Bajos donde había sido discípulo de Anton Van Dyck. Es de Pedro de Moya de donde proviene esa especial fascinación de Juan de Sevilla por la pintura flamenca².

Cuando Juan de Sevilla tenía veinte años, por tanto hacia 1662, fue cuando entró en el círculo más próximo de Alonso Cano; acompañando al gran maestro y gozando de sus enseñanzas en el último tramo de su vida (1662-1667), exceptuando el breve periodo en el que Cano estuvo en Málaga. Estos fueron los años también en los que Sevilla compartió su presencia en el taller del Racionero con Pedro Atanasio Bocanegra, que a la muerte del maestro le disputaría el prestigio en el ámbito granadino. Las vivencias de Juan de Sevilla en el taller de la torre de la catedral fueron cardinales para la maduración de su paleta; siendo como indiqué antes el pintor que con más solvencia heredó la estética de Alonso Cano.

Sevilla contrajo matrimonio con Rafaela María de Vargas en 1666, unión de la que nacieron un buen número de hijos; el taller del pintor estuvo siempre ubicado en el barrio del Albayzín (en distintas demarcaciones).

La carrera artística de Juan de Sevilla se inicia con sus trabajos para la Compañía de Jesús, aproximadamente el año 1671; en el contexto de los mismos hay que incluir la *Inmaculada* objeto de nuestro estudio. Estos encargos se hicieron con motivo de la canonización de San Francisco de Borja. Seguidamente, cuando aún trabajaba para los jesuitas, Juan de Sevilla inició su contencioso con Pedro Atanasio Bocanegra por alcanzar el título de pintor de la catedral, el que había tenido Alonso Cano. Sus intentos no dieron el fruto apetecido, ya que en 1674 Bocanegra fue el elegido; sin embargo, la presencia en cuanto a creaciones artísticas de Sevilla en la catedral de Granada es parangonable a la de su oponente.

¹ Esencialmente, los datos de esta biografía están entresacados de dos publicaciones inéditas del profesor Calvo Castellón: *Juan de Sevilla (1643-1695)*. Granada: Universidad (en prensa); y *Juan de Sevilla. Pintor granadino del Barroco (1643-1695)*. La Coruña: Ediciones Hércules (en prensa).

² Sobre este aspecto véase: OROZCO DÍAZ, Emilio. "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco". *Goya*, 27 (1958).



Cuando Juan de Sevilla concluye el programa para la Compañía y las pinturas para la catedral de Granada, podría decirse que su paleta está prácticamente formada, y que se ha encumbrado (por su valía y reconocimientos) en el panorama de la pintura granadina. En las décadas de los setenta, ochenta y noventa la producción del pintor se dedica fundamentalmente a la pintura programática, trabajando asiduamente para un buen número de órdenes religiosas y otras instituciones granadinas: el Hospital de la Caridad y Refugio, los Frailes Franciscanos de la “Casa Grande”, las Capuchinas de Jesús María, los Hermanos de San Juan de Dios, los Agustinos Calzados, entre otros institutos religiosos. Además de los ciclos para estas órdenes, Sevilla realizó un importante elenco de cuadros devocionales por encargos de parroquias y devotos privados, haciendo también algunas incursiones en el campo del retrato.

Juan de Sevilla murió en agosto de 1695, había cumplido 52 años. Su muerte realmente prematura no fue un obstáculo para que el artista legara a la posteridad una amplia e interesante producción que, como indicábamos antes, le convierten en el más ilustre seguidor de Alonso Cano. Su labor como maestro es también reseñable. Por su taller pasaron un buen número de pintores que continuaron tras su muerte las formas pictóricas del Racionero: Melchor de Guevara, Jerónimo de Rueda, Jerónimo de la Cárcel o Juan de Salcedo, entre otros.



III. LA INMACULADA DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA.

3.1. Ejecución e historia de una obra maestra.

La *Inmaculada* que Juan de Sevilla pintó para la Compañía se inscribe en una corriente de época en el que el culto a la Inmaculada es uno de los ejes doctrinales de la Iglesia Contrarreformista, que buscaba hacer de la imagen religiosa un vehículo docente evangelizador de gran eficacia. De ahí su interés por velar por una visión ortodoxa en la representación y difusión de las imágenes sagradas.

En la sesión XXV del Concilio de Trento (1563), los Padres de la Iglesia, en relación con las imágenes sagradas, se expresarán en los siguientes términos: “El Santo Concilio prohíbe que se sitúen en las iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere además que se evite toda impureza y que no se dé a las imágenes caracteres provocativos. Para asegurar el cumplimiento de tales decisiones el Santo Concilio prohíbe colocar en cualquier lugar, y también en las iglesias que no estén sujetas



a las visitas de la gente común, toda imagen insólita, a menos que haya recibido el visto bueno del obispo”³.

Y es que, aterrados por la posible expansión del humanismo renacentista y, sobre todo, de las tesis de la Reforma, Trento encargó a un escogido elenco de pintores (veedores “inquisidores” de pinturas sagradas) la labor de supervisar la producción de los talleres; lo que supuso el control de una producción religiosa que debía ejercer una importante labor docente. Es el caso de Francisco Pacheco, teórico y pintor hispalense, maestro de Velázquez y Alonso Cano, que asesorado por miembros de la Compañía de Jesús y otras órdenes religiosas tuteló los obradores sevillanos, dejando sus recetas artísticas impresas en *el Arte de la Pintura*.

Es por ello que la pintura, vehículo educacional de la Contrarreforma, va a cobrar una importancia vital durante el siglo XVII. Tanto es así que los propios pintores, al ser considerados “instrumentos de la memoria de los santos en las sagradas imágenes”⁴, lucharán por elevar el prestigio de la pintura, de su oficio, y en consecuencia de su estatus social. Según Cristina Cañedo Argüelles, así lo defienden ante el Tribunal de Hacienda personajes tan ilustres como Lope de Vega, Rodríguez de León o Vanderhamen, para los cuales: “el que la pintura pague impuestos es incluso una irreverencia para pintores santos como San Lucas y para las personas sagradas en general. Pues ¿Cómo van a pagar alcabala las imágenes de la Virgen?”⁵. Por lo tanto, la pintura se convierte más allá de su propio valor estético, en un esencial instrumento propagandístico de la doctrina contrarreformista de la Iglesia Católica.

El año 1671, cuando Juan de Sevilla todavía no había alcanzado la madurez pero ya era un pintor afamado en Granada, esencialmente por haber sido discípulo de Alonso Cano, fue llamado por los jesuitas para colaborar en el gran proyecto artístico diseñado con motivo de la canonización de San Francisco de Borja. Se trataba de realizar un amplio programa de lienzos, de entre ellos deben recordarse: los retratos honoríficos de *San Francisco de Borja*, *San Ignacio de Loyola* y *San Francisco Javier*; los lienzos en pareja de *San Jerónimo* y *San Gregorio*, y *San Ambrosio* y *San Agustín*; además de veintidós retratos de ilustres personajes de la Orden. Al

³ MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, p. 15.

⁴ CAÑEDO ARGÜELLES, Cristina. *Arte y teoría: la contrarreforma y España*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Departamento de Arte y Musicología, 1982, pp. 62.

⁵ *Ibidem*, pp. 61.



elenco de obras precedentes debe añadirse la bella *Inmaculada*, objeto de nuestro trabajo, que ahora guarda la Universidad de Granada⁶.

El lienzo de la *Concepción* al que aludimos es, a pesar de la juventud del pintor, uno de los grandes temas inmaculadistas de su trayectoria, un modelo iconográfico que el artista reiteraría en varias ocasiones a lo largo de su producción artística; con un importante influjo de las Inmaculadas granadinas de Alonso Cano, como seguidamente plantearé.

En 1954 Wethey apuntará la autoría a Juan de Sevilla, al vincularla con un dibujo firmado del mismo tema ubicado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Posteriormente el Dr. Rodríguez Domingo confirmó esta atribución, no obstante el precario estado de conservación que entonces tenía el lienzo⁷. El proceso de limpieza y restauración al que ha sido sometida la obra confirma la opinión de los especialistas.

3.2. Análisis iconográfico.

Esta obra que, como antes indiqué, constituye un referente de la iconografía inmaculadista de Juan de Sevilla, parte en origen de una tradición figurativa sobre la Inmaculada que se gesta en el taller de Pacheco en las primeras décadas del s. XVII. La receta de San Lúcar de Barrameda recomienda entre otras cosas: “Has de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mejillas, los bellísimos cabellos tendidos, de color de oro; en fin, cuanto fuera posible al humano pincel... Hase de pintar con túnica blanca y manto azul que así apareció este Señora a doña Beatriz de Silva... y la media luna con las puntas hacia abaxo”⁸. Estas enseñanzas marcan los orígenes de la iconografía concepcionista de Velázquez, Alonso Cano y otros muchos artistas del círculo sevillano. A partir de estos consejos Cano fue elaborando un singular prototipo de imagen de Inmaculada (en la pintura y la escultura) que maduró en Madrid y alcanza sus mejores creaciones durante el último tramo de su vida en Granada.

La *Inmaculada* que Juan de Sevilla pintó para los jesuitas está directamente inspirada en una de las que Cano hizo para la catedral granadina, la que ahora preside el retablo de la

⁶ Sobre el gran proyecto de la Compañía para el Colegio de San Pablo, véase: OLIVARES, Estanislao. *Historia del Colegio de San Pablo*. Granada: Biblioteca Teológica granadina, 1992.

⁷ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. <<La Inmaculada de Juan de Sevilla de la Universidad de Granada>>. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada, 32 (2001), pp. 305-317.

⁸ PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. Madrid: Instituto de Valencia de D. Juan, 1956. (2 vols)



Capilla del Oratorio; un modelo que también encarna la pequeña talla para el facistol o el gran lienzo para la Capilla Mayor. Antonio Calvo, sintetiza este prototipo concepcionista en los siguientes términos: “Es una jóven morena, de cabello azabache y rostro agraciado, de intensos y refinados rasgos, iluminado por grandes ojos y encendidas mejillas; el giro y leve inflexión de la cabeza hallan feliz concordancia en el sutil juego de suaves y cambiantes contrapostos al que somete el busto; la delicada ubicación lateral de las manos subraya la grácil dinámica ideada por el artista. El diseño en uso, enfatizado por la tendencia a magnificar el volumen del manto a la altura de la cadera, y su singular ritmo de caída hasta el pedestal de querubes, completa el boceto general para la figura de la Virgen”⁹. Como ocurre con la de Cano en el Oratorio, esta *Inmaculada* de Juan de Sevilla reduce casi al mínimo el paisaje lauretano a los pies de la Virgen; tanto el país como un buen número de los simbolismos que pueden insertarse en el mismo; igualmente desaparecen, casi en su totalidad, las jerarquías angélicas, que en el caso de Juan de Sevilla queda exclusivamente reducido a las tres cabezas de querubes que le sirven de peana. Recursos que, como indica Calvo Castellón, potencian extraordinariamente el celaje propiciando el efecto de ingradivez de la Virgen; recursos que suponen también la supresión en el rompimiento celeste de los simbolismos de las letanías, que según Pacheco deben ubicarse en el mismo.

3.3. Otras creaciones concepcionistas de Juan de Sevilla en idéntica línea.

La línea figurativa que Juan de Sevilla adopta en sus creaciones concepcionistas gravita, esencialmente, con muy pocas variantes, en torno al prototipo de *Inmaculada* que pintó para la Compañía. Con modificaciones tan puntuales como inapreciables, el granadino ejecutó en distintos momentos de su trayectoria artística un elenco de lienzos con este tema, que rubrican lo que señalamos. Es el caso de las *Concepciones* ahora en la Iglesia de San José de Granada, el Meadows Museum de Dallas o la del Hospital del Pozo Santo de Sevilla; todas ellas dimanadas, también, del excelente dibujo del maestro que guarda la Biblioteca Nacional de Madrid.

De una manera evidente Juan de Sevilla tan solo se separó de este prototipo concepcionista en dos lienzos; uno, de los inicios de su trayectoria, y otro de su madurez. Nos referimos, en primer lugar, al que decora uno de los altares de la Capilla de Santa Teresa de la catedral de Granada, que Antonio Calvo ubica en la primera mitad de 1675. Quizá el aspecto más interesante de esta pintura es que habiendo sido ejecutada para la catedral, no sigue el

⁹ CALVO CASTELLÓN, Antonio. “Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Granada, 32 (2001), pp. 48.



modelo de Alonso Cano, diríamos que se aleja conscientemente de él. Es un prototipo de imagen de la Virgen que está más cerca de la pintura sevillana que de la granadina; como señala Calvo Castellón es un modelo más murillesco que canesco, como se puede ver: en el giro de las manos, la cabeza, el vuelo de la túnica, el diseño del manto o en el rompimiento celeste; rasgos que evidencian que Juan de Sevilla es: “un artista indefinido, de perfiles eclécticos, que aún no ha consolidado su paleta ni cimentado los rasgos que acuñarán su personalidad madura”¹⁰. El lienzo al que aludimos en segundo lugar, de la etapa de plenitud del artista, es un cuadro de gran formato perteneciente a una colección privada granadina, que durante algún tiempo estuvo depositado en el Monasterio de San Jerónimo de Granada¹¹. En esta obra Sevilla evoca el modelo de Concepción que Alonso Cano pintó para los Franciscanos de San Antonio y San Diego de Granada, una obra que ahora pertenece al Marqués de Cartagena.

La Virgen con túnica roja, un importante número de jerarquías celestes, abundantes simbolismos lauretanos, y a los pies de la Virgen, un amplio país lauretano, con los símbolos de las letanías que le son inherentes.



IV. ESTUDIO DE RESTAURACIÓN.¹²

4.1. Ficha Técnica.

- Objeto: La Inmaculada Concepción.
- Tipología: Pintura.
- Localización: Hospital Real, Granada.
- Propietario actual: Universidad de Granada.
- Identificación iconográfica: Inmaculada.
- Identificación física:
 - Materiales: óleo sobre lienzo.
 - Técnica: pintura.
 - Dimensiones: 166 x 180 cm.

¹⁰ CALVO CASTELLÓN, Antonio. “La pintura en la catedral de Granada”. En: *La catedral de Granada. La Capilla Real y la iglesia del Sagrario. Vol.1.* Granada: Cabildo de la catedral metropolitana, obra social y cultural Caja Sur, 2007, pp. 366.

¹¹ Este lienzo fue atribuido y publicado por Miguel Córdoba Salmerón, en: “La Concepción de la Inmaculada Virgen, obra inédita de Juan de Sevilla”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 35 (2004), pp. 317-325.

¹² VVAA. *Memoria de la restauración del cuadro <<Inmaculada Concepción>> de Juan de Sevilla.* Granada: Vicerrectorado de extensión universitaria, área de patrimonio mueble. Hospital Real, 2005.



- Datos histórico-artísticos:
 - Autor: Juan de Sevilla.
 - Cronología: 1650.
 - Estilo: Barroco.
 - Escuela: Granadina.
- Grado de Protección patrimonial: Ubicado en un inmueble BIC y de más de cien años.

4.2. Estado de Conservación.

Tras un primer estudio, y dado su pésimo nivel de conservación, se propuso un tratamiento de restauración para garantizar así su supervivencia.

En primer lugar hablaremos del lienzo, que se encontraba en un marco de madera tallada y dorada con oro fino al “agua”. El estado de conservación era deficiente, así como el del marco, por lo que también se decide intervenirlo y restaurarlo. Para ello la obra y su marco fueron trasladados al taller que Afelio S.L. tiene en Sevilla, lugar en el que durante siete meses tuvieron lugar las labores de intervención de la obra.

En cuanto a la obra, está ejecutada a la manera tradicional, óleo sobre lienzo de lino sujeto mediante tachuelas a un bastidor de madera. Las medidas son de 180 x 266 cm, y se encuentra inserto en un marco antiguo que se adapta muy bien a la obra. Sobre el lienzo de lino, tejido a trama y urdimbre se encuentra una imprimación de cola, tras la cual aparece una capa bastante gruesa de preparación roja (tierra roja, calcita y albayalde), emulsionada con aceite de linaza que se aplicó en varias capas con una brocha. Sobre esta preparación se extiende la capa pictórica. Es importante señalar que el lienzo consta de dos piezas de tela.

Después de realizar el dibujo, el artista plasma primero las tintas neutras, dándole a la obra un medio tono general. Tras ello se sitúan y definen las sombras y las luces, ajustando el modelado y los grados de profundidad. Sin embargo la pintura no se aplica directamente, sino que el color y el tono se logran por medio de la superposición de capas de color y veladuras, siendo el espectador el que a través de sus ojos recoge los valores asumidos por la luz al atravesar las diferentes capas pictóricas.

Finalmente la obra se protege con un barniz que cubre, protege y matiza las diferentes irregularidades de la obra. Este barniz solía ser de resina de almáciga o de Dammar.

En cuanto a la conservación, la obra ha sufrido bastante deterioro debido a los efectos naturales, así como intervenciones sucesivas a lo largo de la historia. La tela se presentaba en principio bastante deteriorada, con algunas zonas deformadas, así como desgarros y falta de pintura debido al desprendimiento de la capa pictórica, ocultas por antiguas restauraciones. El



recogimiento que sufrió el tejido es fruto de una fuerte limpieza, en la que posiblemente se usó sosa cáustica y abundante agua.

La base de preparación se encontraba en algunas zonas exfoliadas del soporte con amplias áreas craqueladas, así como exfoliaciones de la capa pictórica. Sobre la superficie pictórica aparecía un repinte generalizado que tapaba esas zonas dañadas. El barniz, además, no aparecía homogéneamente, sino por zonas, y se correspondía con una restauración posterior.

Además, la humedad del ambiente (alta en invierno y baja en verano) determinaría el continuo movimiento del tejido, apareciendo una deformación en general del mismo así como un craquelado natural en la preparación. Esto además se verá acentuado por la cristalización de la cola que se encontraban en el aparejo de la preparación y la polimerización de los aceites. El resultado pues es la exfoliación y caída de las pequeñas cazoletas.

La película pictórica estaba oscurecida en parte debido a procesos naturales de deterioro. Y es que la capa del óleo tiene una peculiaridad, que se vuelve relativamente transparente conforme pasa el tiempo. Por tanto, al dejar traslucir el aparejo rojo pierde parte de los medios tonos que se hicieron en la obra original. Todo ello se verá acentuado cuando sobre la capa pictórica encontremos la erosión producida tras la antigua limpieza.

4.3. Elementos constitutivos de la obra.

El bastidor de madera estaba formado a partir de listones delgados, lo que le proporcionaba una estructura fina que no permitía la movilidad del lienzo y por tanto que esos movimientos de dilatación-contracción naturales de los que hemos hablado antes no pudieran ser compensados a partir de un bastidor de cuñas. Esto da lugar a que no cumpliera los requerimientos de estabilidad mínimos para el lienzo.

El soporte de la tela consta de dos piezas y no se encontraba forrado. Estaba formada mediante la tradicional trama y urdimbre, y se presentaba como un tejido grueso. La fibra además se encontraba débil, quebradiza, y con desgarros procedentes de antiguos golpes. Además, como consecuencia de esa antigua limpieza se había producido un encogimiento del tejido, así como importantes grietas en la base de preparación.

La base de preparación estaba compuesta por una capa de tierra roja y aceite. En la analítica que se realizó se encontró calcita (carbonato cálcico) y albayalde (carbonato básico de plomo). Como consecuencia de las tensiones del tejido, aparecen grietas considerables en múltiples zonas.



La capa pictórica está ejecutada al óleo en varias capas sobre una preparación roja. Su situación se encuentra determinada por las limpiezas sufridas en el pasado, que han erosionado la superficie original en mayor medida, y en menor medida las carnaciones. Y es que en una de las limpiezas se usó sosa cáustica, que dejó sobre la superficie pictórica una gran cantidad de estratos de aceites saponificados.

Ese estrato que aparecía sobre la pintura era de dos tipos: el primero se debía a un estrato compuesto por una capa de barniz bastante oxidado y manchado por diferentes gruesos del estrato oxidado. El segundo se debía a repintes.

En cuanto al marco, era de madera tallada y aparecía desajustado en sus ingletes y con alguna moldura rota. Además, se encontraron varios golpes, y en algunas zonas de la superficie erosiones y arañazos, así como pérdidas de la base de preparación.

4.4. Intervención.

En primer lugar se eliminaron de la superficie los estratos ajenos a la obra original: polvo, cera y suciedad. Esta limpieza inicial se realizó de manera superficial por medios de brochas suaves y aspirador. Posteriormente se realizó una segunda limpieza que eliminó los restos de grasa y suciedad general depositado sobre la superficie del cuadro. El disolvente fue White Spirit.

Para realizar los tratamientos por el reverso de la obra se protegió la capa pictórica adhiriendo un estrato de papel japonés de densidad media sobre él, usando como adhesivo cola orgánica. En las zonas determinadas por las uniones de las telas, así como en las áreas sobre el tejido, se encontraba desgarrado, por lo que se aplicó un segundo estrato de papel.

El lienzo se desmontó del antiguo bastidor depositándose en una superficie preparada para tal fin. Posteriormente se fueron eliminando los clavos uno a uno, hasta que se desprendiera totalmente el lienzo del bastidor. Posteriormente se eliminaron los estratos de suciedad general y los restos de polvo incrustado en el reverso de la tela. La limpieza se realizó con cepillos de distintas durezas y aspirador.

El estado en que se encontraba el soporte de tela original, con deformaciones y desgarros, así como con la fibra de tejido muy quebradiza y tendente a romperse con facilidad. La exfoliación de la base de preparación del tejido aconsejaba una operación de forrado que estableciera unas condiciones fiables para la conservación de la obra.



El reentelado se realizó usando una tela de lino de una sola pieza, usándose como adhesivo “gacha española”. Durante ésta misma operación se efectuó también el tratamiento de sentado de color, así como la regeneración de la base de preparación. En cuanto al bastidor, fue necesario cambiarlo por otro más adecuado a las condiciones de la obra.

El desempapelado del lienzo y su retirada se realizó mediante vapor de agua, eliminando mediante esponjas el estrato de papel y cola hidratado, así como los restos del adhesivo. Veinticuatro horas después de la operación se montó un nuevo bastidor.

El criterio de intervención que se realizó en esta operación fue el de restituir la apreciación estética original de la obra. Para ello se realizó una media limpieza y se utilizaron los disolventes que se consideraron más adecuados tras varios ensayos. El capítulo de limpieza estuvo estucado por las catas realizadas con anterioridad y el procedimiento ensayado en ellas.

Fue necesario realizar una limpieza por capas. En primer lugar se eliminaron los repintes antiguos, bastante oscurecidos debido a su naturaleza de óleo. Así se descubrieron numerosas faltas producidas por grietas y pérdidas. Posteriormente se eliminó la capa oxidada de barniz, bastante oscurecida también, realizada siempre con un criterio de “media limpieza”, con la combinación de medios químicos y mecánicos (White Spirit y alcohol etílico con ayuda de bisturí).

El estuco empleado para tapar las faltas de pintura fue el tradicional, esto es, sulfato cálcico y cola orgánica coloreada con pigmento almagre natural. Para prevenir que en el futuro los movimientos de la tela debido a cambios de temperatura pudieran hacer saltar estos estucos se empleó en las faltas cera resina coloreada con almagre natural.

En la reintegración del color se distinguió entre las faltas producidas por la erosión de la película pictórica y las que se produjeron por el desprendimiento de la base de preparación o la pérdida del soporte de tela. En el primer caso, el área erosionada se restituyó con una veladura de color que matizó la pérdida y la integró con su entorno inmediato. En las otras (fruto de una pérdida de preparación), se recompuso la falta mediante la técnica del “tratteggio”. Los colores usados fueron pigmentos permanentes al barniz.

Como capa de protección se pulverizó una fina capa de barniz que actuaría como capa de protección y que además unificaría la textura y el brillo de la obra. Como barniz se usó resina natural de Dammar.

En cuanto al tratamiento del marco, constó de la consolidación de la estructura de madera, así como la fijación de la capa de dorado, limpieza, estucado de las faltas, dorado y de la aplicación de una capa de protección.



El tratamiento para la consolidación de la estructura de madera, constó en primer lugar de la consolidación de los ingletes y la adhesión de las piezas sueltas. Para ello se usó cola sintética y se insertaron espigas chuletas. En los ingletes, y debido a la fragilidad de estos se colocaron, por el reverso, escuadras de hierro atornilladas a la madera.

Por otro lado, y para la fijación de la capa de dorados, se sentaron y fijaron las áreas de dorados que están exfoliadas de la madera. Para realizar el sentado se usó cola orgánica y papel japonés con espátulas calientes. Además fue necesario proteger previamente el oro mediante la aplicación del fijativo (etil-metacrilato al 2% en disolvente orgánico). La limpieza de los diferentes estratos de suciedad se realizó muy detalladamente tras realizar diferentes ensayos previos de solubilidad de los estratos a retirar. Para ello se utilizó disolvente nitrocelulósico al 50% White Spirit.

4.5. Análisis químico¹³.

Durante la restauración se tomaron varias micromuestras para analizarlas. Este proceso se realiza con la finalidad de conocer los materiales presentes, así como la disposición de los mismos, tanto originales como añadidos posteriores.

Para este estudio se han empleado varias técnicas de análisis:

- Microscopía óptica por reflexión y por transmisión, con luz polarizada: es una técnica que permite el estudio de la superposición de capas pictóricas, además del análisis preliminar de pigmentos, aglutinantes y barnices. Se utilizan para ello ensayos microquímicos y de coloración selectiva de capas de temple y óleo. Para este análisis concreto se realizaron microfotografías con luz reflejada a 300 X y con nicoles cruzados.
- Espectroscopía IR por transformada de Fourier: este estudio se emplea principalmente en el análisis de las preparaciones y los componentes de recubrimientos o barnices. Cuando se realizan se llevan a cabo entre 4400 cm⁻¹ y 370 cm⁻¹, en pastillas de KBr o mediante análisis superficial usando la técnica UATR (Universal Attenuated Total Reflectance).
- Microscopía electrónica ambiental/análisis elemental por energía dispersiva de rayos X (ESEM/EDX), empleado para el análisis elemental de granos de pigmentos con el fin de determinar su naturaleza.

¹³ PARRA CREGO, Enrique. <<Análisis químico del lienzo>>. En: *Memoria de la restauración del cuadro "Inmaculada Concepción" de Juan de Sevilla*. Granada: Vicerrectorado de extensión universitaria, área de patrimonio mueble, Hospital Real, 2005.



- Cromatografía en fase gaseosa, usado para la determinación de sustancias lipófilas como aceites secantes, resinas y ceras, así como de sustancias hidrófilas como las proteínas y las gomas (goma arábica y productos afines). Para los análisis de sustancias lipófilas, las muestras se tratan con el reactivo de metilación Meth-prep II. Para los hidratos de carbono y las proteínas se lleva a cabo una hidrólisis con HCl 6M y una derivatización con MTBSTFA en piridina de los ácidos grasos, aminoácidos y monosacáridos resultantes.

Las muestras extraídas son las siguientes:

Muestra N°	Localización
SEV-1	Carnación de la mano de la Virgen
SEV-2	Azul del mando de la Virgen

La preparación fue una gruesa capa de color rojo que contenía tierra roja rica en arcillas y hematites con algo de rutilo, con gruesos granos de calcita. En una de las muestras aparece con albayalde y algo de negro carbón, lo que da una idea de su heterogeneidad. El aglutinante de la capa es el aceite de linaza y su espesor está entre las 100 y 150 μm .

Las capas de color son las siguientes:

- SEV-1: Carnación.

Capa N°	Color	Espesor (μm)	Pigmentos	Agglutinantes
1	Rojo	120	Tierra roja, calcita	Aceite de linaza
2	Blanco-rosado	5-15	Albayalde, tierra roja, azurita	Aceite de linaza
3	Pardo traslúcido	5	Oxalato de calcio (trazas)	Resina de conífera

La carnación es una capa simple de albayalde con escaso pigmento rojo y azul. Además se encontró un barniz superficial de tipo resinoso que estaba oxidado parcialmente.

- SEV-2: Azul del manto Virgen:



Capa N°	Color	Espesor (μm)	Pigmentos	Aglutinantes
1	Rojo	120	Tierra roja, calcita, albayalde, negro carbón	Aceite de linaza
2	Azul (tres capas)	200	Esmalte de cobalto, albayalde, calcita, tierra roja	Aceite de linaza
3	Azul oscuro	10	Lapislázuli, calcita, albayalde	Aceite de linaza

El fondo lo constituyen tres capas ricas en esmalte. La capa inferior de las tres contiene esmalte degradado, por lo que tiene un color más oscuro y gris. En la superficie hay una veladura de ultramar natural.

La conclusión que obtiene el Dr. Parra es que la preparación es una gruesa capa de color rojo que contiene tierra roja rica en arcillas y hematites con algo de rutilo, con gruesos granos de calcita. En una de las muestras aparece con albayalde y algo de negro carbón, lo que da una idea de su heterogeneidad. El aglutinante de la capa es el aceite de linaza y su espesor está entre las 100 y las 150 μ .

En cuanto a las capas de color, sostiene que son capas de color al óleo de aceite de linaza en las que se usan los siguientes pigmentos:

- Blancos: albayalde, calcita.
 - Negros: negro carbón.
 - Azules: esmalte de cobalto, lapislázuli, azurita.
 - Rojos: tierra roja.
 - Además hay un barniz de tipo resinoso en la superficie de la pintura.
-
- Microanálisis MEB/ EDX:



Muestra nº	Capa/color	Elementos
SEV-1	Preparación	Si, Al, Ca, Fe (Mg, Na, K, Ti, Fe)
SEV-2	Azul inferior	Si, Ca (Pb, S, K, Fe, Co)
SEV-2	Azul superior	Si, Al, Ca (Pb, Na, S?, Fe)

4.6. Montaje.

El criterio de intervención que se propuso fue el de consolidar y conservar los materiales originales, así como la restauración de las propiedades físicas de los elementos que componían la obra. Así pues, la idea era recuperar la correcta visión del cuadro. No obstante en los materiales se han utilizado materiales reversibles que han sido aceptados internacionalmente para este tipo de trabajos.

Para la conservación correcta del soporte de tela, se reenteló el lienzo y se le proporcionó un nuevo bastidor dispuesto en cruceta, y aunque no disponemos de material fotográfico al respecto, pudimos comprobarlo al mover la obra ligeramente hacia adelante del lugar en que se encontraba.

Además, para su mejor conservación se le añadieron unos flejes, es decir, una serie de cintas metálicas, utilizadas para asegurar y fijar el bastidor, y que resiste a la tracción y corrige las tensiones y destensados del tejido que se produzcan en el futuro. Se colocó además de manera que su retirada pudiera efectuarse sin causar daños a la obra.

La obra se trasladó al lugar determinado para los trabajos, en Sevilla, desmontando el cuadro de su lugar de origen y situándolo sobre la plataforma de operaciones que se habilitó para tal fin. Antes de este traslado se revisó la superficie pictórica por si hacía falta proteger alguna zona que estuviera a punto de desprenderse, y se comprobó además la estabilidad de la obra, de manera que estuviera óptima para el traslado.

Finalmente se ubicó en el Salón Rojo del Hospital Real, sin medidas de seguridad especiales, dada la seguridad ya existente en el recinto y la difícil movilidad de la obra, que dificulta su hurto.



4.7. Recursos y gestión del proyecto.

La última restauración tuvo lugar en 2005 por la empresa Ágora. El traslado a Sevilla para la restauración lo realizó la empresa de transporte SIT, especializada en el traslado de obras de arte y actuamos como correo las técnicas del Secretariado de Patrimonio de la Universidad, también estuvimos presentes cuando se colgó en la exposición de Obras Maestras y cuando se trasladó a su ubicación habitual.

Las decisiones sobre la restauración se tomaron entre los restauradores D. Juan Aguilar y Barbara Hasbach y las entonces Vicerrectora de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento, Dra. M^a Elena Díez Jorge, y la Directora de Secretariado de Patrimonio Mueble, Dra. Esther Galera Mendoza, ambas doctoras en Historia del Arte.

El coste de la restauración que duró 3 meses, fue de 15.127 € (a lo que en aquel momento había que sumar un 16% de IVA).

Desglose:

- Mano de obra: 12.621€
- Materiales: 1425€
- Analítica: 631€
- Fotografías: 450€
- Sobre el coste del traslado no se ha encontrado documentación.



V. CONCLUSIONES.

Mi experiencia con este trabajo ha sido gratificante a la par que emocionante; me ha permitido acceder a un Hospital Real que albergaba diversas obras pertenecientes a la Universidad restauradas por expertos dignos de admiración; unos profesionales que tratan el patrimonio con el cariño y el respeto que merece. Pero no solo la práctica ha resultado una experiencia inolvidable en lo que será mi último trabajo de la carrera. La capacidad investigadora de mi tutor, el Dr. Antonio Calvo Castellón, ha sido a lo largo de este trabajo motivo de inspiración constante; una vida dedicada al estudio del arte con una pasión y un cariño digno de admiración.

Pero ya no solo el proceso de restauración, sino la investigación en sí, ha resultado estimulante. El estudio de un Juan de Sevilla con sus propias inquietudes, cualidades y deseos, que supo aprovechar su potencial y encontró en Alonso Cano el medio para explotarlo; que dedicó su vida a lo que supo hacer mejor y se abrió camino no sin dificultades; han sido un referente a seguir. La aproximación a su vida con la ayuda de mi tutor me ha rubricado la idea de un arte que es, en consecuencia, fruto de una vida plagada de experiencias en un contexto histórico determinado, cuyo legado son unas obras que adquieren un valor mayor no solo por su estética, sino por lo que suponen para una época no tan lejana o diferente a la nuestra.

A partir de aquí considero importante hacer hincapié en el papel que la sociedad debe desempeñar en la conservación de su patrimonio. La pérdida de obras como esta *Inmaculada* no solo supondría la pérdida económica; mucho más allá, sería como la aniquilación de una parte de nosotros, de nuestro pasado, de nuestra cultura. El arte no es solo motivo de turismo sino también herencia de nuestra historia, y debemos ser responsables y comprometernos con su conservación. La educación social en estas cuestiones es fundamental.

Para terminar destacar el papel del profesorado, y en concreto el de mi tutor, Antonio Calvo, que me ha enseñado cómo los historiadores debemos adentrarnos de manera interdisciplinar en todos los perfiles del artista y la época que queremos estudiar. Igualmente, cómo debe responderse a cualquier pregunta que nos hagamos antes, durante y después de nuestra investigación. Y lo más importante, que podemos dedicar nuestra vida a esta hermosa labor, que además profesionalmente nos gusta.

Este es el legado que la Universidad de Granada me ha dejado, no podría tener un regalo mejor.



VI. BIBLIOGRAFÍA-DOCUMENTACIÓN.

CALVO CASTELLÓN, Antonio. <<Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas>>. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad, 32 (2001).

CALVO CASTELLÓN, Antonio. “Cuando lo <<mundano>> atempera la poética, otra imagen de la mujer en la pintura de Alonso Cano”. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. Granada: Universidad, 40 (2009), pp. 135-156.

CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Juan de Sevilla (1643-1695)*. Granada: Universidad, 2014, pp.50 (en prensa).

CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Juan de Sevilla sucesor de Alonso Cano (1643-1695)*. Coruña: Publicaciones Comunitarias, Grupo Hércules, 2014 (en prensa).

CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Juan de Sevilla. Pintor granadino del Barroco (1643-1695)*. La Coruña: Ediciones Hércules (en prensa).

CALVO CASTELLÓN, Antonio. <<La iconografía mariana de Alonso Cano en el programa catedralicio granadino a través de los textos sagrados y las recetas de Francisco Pacheco>>. En: *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Fundación Universitaria Española. Madrid: Tomo IV, nº 7, 1991, pp. 207-222.

CALVO CASTELLÓN, Antonio. <<La Inmaculada en la pintura granadina del quinientos al setecientos>>. En: *La Inmaculada en Granada*. Granada: Publicaciones Obra Social y Cultural CajaSur, 2005, pp. 379-407.

CALVO CASTELLÓN, Antonio. <<La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina>>. En: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2001.

CALVO CASTELLÓN, Antonio. <<La pintura en la Catedral de Granada>>. En: *La Catedral de Granada. La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*, vol. 1. Granada: Universidad, 2007, pp. 366.

CALVO CASTELLÓN, Antonio. <<La pintura seiscentista granadina: génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular>>. En: *Antigüedad y excelencias. Andalucía Barroca*. Sevilla. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2007.



CALVO CASTELLÓN, Antonio. <<Pinturas de discípulos y seguidores de Alonso Cano en la Catedral de Granada>>. En: *Alonso Cano y la Catedral de Granada*. Granada: Universidad, 2002, pp. 222.

CALVO CASTELLÓN, Antonio. <<Pintura granadina del siglo XVII>>. En: *La Granada del siglo XVII. Arte y Cultura en la época de Alonso Cano*. Granada: Ayuntamiento de Granada, 2001-2002.

CALVO SERRALLER, Francisco. *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1981.

CAMBRIL HERNÁNDEZ, María Encarnación. <<Aproximación a la personalidad artística de Jerónimo y Esteban de Rueda>>. En: *Actas del Symposium Internacional: Alonso Cano y su época*. Granada: El Partal, 35 (2002), pp. 4.

CAÑEDO ARGÜELLES, Cristina. *Arte y teoría: la contrarreforma y España*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Departamento de Arte y Musicología, 1982, pp. 62.

CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. *La Cieza, una familia de pintores del barroco granadino: Juan, José y Vicente*. Granada: Universidad, 2000, pp. 24.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Tomo IV. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800, pp. 371-374.

CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. “La Concepción de la Inmaculada Virgen, obra inédita de Juan de Sevilla”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 35 (2004), pp. 317-325.

GALERA MENDOZA, Esther (ed.). *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada. Volumen I. Estudios*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

GALERA MENDOZA, Esther (ed.). *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada. Volumen II. Catálogo*. Granada: Universidad de Granada, 2006.

GUILLÉN MARCOS, Esperanza. <<Los bienes muebles de la Universidad de Granada>>. En: *Universidad y Ciudad. La Universidad en la historia y la cultura de Granada*. Granada: Universidad, 1994, pp. 355-380.

HORNEDO, Rafael. “Arte y Trento”. *R.I.E* (Madrid), 12 (1945), pp. 443-472.

HORNEDO, Rafael. “El arte en Trento”. *Razón y Fe* (Madrid), 131 (1945), pp. 203-232.



MÂLE, Emile. *El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, p. 15.

OLIVARES, Estanislao. *Historia del Colegio de San Pablo*. Granada: Biblioteca teológica granadina, 1992, pp. 239-240.

OROZCO DÍAZ, Emilio. “Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del Barroco”. *Goya*, 27 (1958).

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*. (2 vols). Madrid: Instituto de Valencia de D. Juan, 1956.

PARRA CREGO, Enrique. <<Análisis químico del lienzo>>. En: *Memoria de la restauración del cuadro “Inmaculada Concepción” de Juan de Sevilla*. Granada: Vicerrectorado de extensión universitaria, área de patrimonio mueble, Hospital Real, 2005.

RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel. <<La Inmaculada de Juan de Sevilla, de la Universidad de Granada>>. En: *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), pp. 305-317.

VVAA. *Alonso Cano (1601-1667). Arte e iconografía: Exposición conmemorativa del cuarto centenario del nacimiento del artista*. Granada: Arzobispado de Granada, 2002.

VVAA. *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística: Catálogo de la exposición conmemorativa del cuarto centenario del nacimiento del artista*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001.

VVAA. *Memoria de la restauración del cuadro <<Inmaculada Concepción>> de Juan de Sevilla*. Granada: Vicerrectorado de extensión universitaria, área de patrimonio mueble. Hospital Real, 2005.

WETHEY, Harold E. *Discípulos granadinos de Alonso Cano*. Madrid: Archivo Español de Arte, 105, pp. 25-34.



VII. ANEXO GRÁFICO.



Imagen 1. Inmaculada antes del proceso de restauración.



Imagen 2. Detalle del torso anterior al proceso de restauración.



Imagen 3. Detalle de la peana de querubes y el paisaje lauretano anterior a la restauración.



Imagen 4. Detalle lateral inferior anterior a la restauración.



Imagen 5. Reentelado de la obra (1).



Imagen 6. Reentelado de la obra, detalle.



Imagen 7. Reentelado de la obra (2).



Imagen 8. Cata de limpieza (1).



Imagen 9. Cata de limpieza (2).



Imagen 10. Proceso de limpieza.



Imagen 11. Inmaculada tras la intervención, conjunto.



Imagen 12. Inmaculada tras la intervención, medio cuerpo.



Imagen 13. Inmaculada tras la intervención, busto.



Imagen 14. Inmaculada tras la intervención, querubes.