

6.2. Composición,

Miguel Jerónimo de Cieza, de la misma manera que la mayoría de los pintores seiscentistas que trabajaron en Granada, se inscribe dentro de la línea habitual en las composiciones de los lienzos que se efectuaron en la época; ni grandes perspectivas, ni rompimientos, ni aparatosos escenarios. Destaca Miguel Jerónimo en la mayoría de sus composiciones, por la sencillez y claridad de líneas. En esto, precisamente, es donde podemos encontrar la belleza de sus composiciones y las de sus coetáneos.

Para Mayer "No obstante, algo común enlaza a estos pintores de Granada en su aceptación de elementos ajenos, obsérvese, por ejemplo, un cierto comedimiento en la composición, que en algunos casos raya la monotonía"(316). Calvo Castellón, por su parte, observa que "...la nota más característica es la ausencia de una problemática estructural en el cuadro"(317).

Sin embargo, Miguel Jerónimo de Cieza aborda también en algunos de sus lienzos, composiciones más complicadas, resolviéndolas, a veces, con notable habilidad como en el cuadro "Alegoría de la Orden Franciscana" (lám. 11).

Su primer lienzo fechado, en 1658 "El Papa Nicolás V visita el cuerpo de San Francisco" (lám. 1) nos plantea, en su parte central una composición típicamente piramidal. El tema que tenía que representar requería una composición semejante. Sin embargo, Miguel Jerónimo de Cieza nos abre la composición en diagonal a derecha e izquierda de los personajes principales, en un intento de valorar en profundidad una escena en que destacan los primeros planos. De esta manera una composición, que a simple

316, MAYER, A.; *La pintura española*, pág. 175.

317, CALVO CASTELLÓN, A.; *Chavarito*, pág. 240.

vista parece no plantear mayores dificultades, se complica, ya que nos encontramos en un espacio muy breve hasta cuatro planos sucesivos: el de los personajes eclesiásticos que están arrodillados; en segundo lugar los dos personajes que se hallan de pie -uno portando un velón y otro un birrete-; el tercer plano sería el del santo, y un cuarto plano que correspondería al de los franciscanos. Todo ello queda valorado y reforzado por el suelo ajedrezado. Pero aún hay más, ya que el fondo, neutro, queda valorado en su parte lateral izquierda por unas aristas con connotaciones arquitectónicas que nos señalan que hay un espacio intermedio entre los dos franciscanos que se sitúan entre la puerta y el fondo del lienzo.

Vemos pues, cómo en este lienzo -dejando a un lado la valoración artística del mismo- Miguel Jerónimo supo crear, en un ambiente cerrado, y en el que las limitaciones del tema eran notorias, todo un espacio múltiple a través de la composición.

Otro lienzo a destacar por su complejidad compositiva es el de "Felipe II visitando al príncipe Don Carlos" (lám. 2). Si en una primera impresión nos pueda parecer que el lienzo no se halla compositivamente bien resuelto, ya que las tres escenas que se narran: la visita del rey a su hijo Carlos, los preparativos de los funerales y la acogida del alma del moribundo por el santo, están desconectadas entre sí, en una lectura más profunda del lienzo, se observa que lo que ha querido representar Miguel Jerónimo de Cieza es un montaje escénico de la narración. El tema y la composición se complica, ya que se narran tres hechos diferentes acaecidos en tres tiempos diferentes, que se suceden unos a otros. La composición se resuelve a base de diagonales que se unen en la parte central del medio punto. Esto se realiza a través de varios elementos: la cama situada en diagonal, los personajes, que de pie, se sitúan hacia el fondo, la escalera, los personajes que llevan el catafalco, e incluso a través del dibujo de la alfombra. Toda la composición valora el aspecto teatral de la misma: la mirada de

Felipe II hacia el espectador, los gestos teatrales de los eclesiásticos que se sitúan al lado de la cama, la expresión de moribundo del príncipe que no es tal, el bufón que introduce la escena; todo ello reforzado a través de la escalera, como si de un escenario se tratara, y del fondo de tramoya.

Un tema que se repetirá en la escuela granadina como es el de San Miguel Arcángel -recuérdese los que pintó José Risueño; uno en el Museo del Sacromonte y el que se halla en la Iglesia Parroquial de San Andrés, por poner ejemplos muy significativos- fue interpretado por Miguel Jerónimo de Cieza (lám. 3). Es un tipo de composición muy sencillo, sólo dos personajes que se sitúan en diagonal, pero en aspas, ya que el manto, en su amplio vuelo equilibra la composición. El fondo es totalmente neutro, pero la sensación de profundidad nos la da el demonio que parece surgir, gracias al efecto del escorzo, de las profundidades. Será éste un esquema compositivo bastante repetido en la escuela granadina.

Un lienzo fechado es la "Piedad" (lám. 4) de la Iglesia parroquial de San Pedro en 1668. En él podemos observar ya una madurez compositiva plena y muy acorde con las características de la escuela granadina. Composición central, piramidal, formada por la Virgen con un amplio manto que le presta volumen, y como base el cuerpo de Cristo. Todo ello matizado por el pie de la Cruz que se sitúa justo detrás de la cabeza de la Virgen y que la resalta, aún más, como la verdadera protagonista de la escena, a la vez que centra la composición. Las figuras de la Magdalena y San Juan, a ambos lados, abren la escena en diagonal. Por otra parte, los angelillos, situados en los intersticios ponen la nota simpática y amable de la composición. El dramatismo de la escena queda realizado a través de ese fondo tormentoso que complementa la composición.

Dentro de la misma línea compositiva podemos situar los lienzos: "Presentación de Jesús al pueblo", de la Basílica de

las Angustias, fechado en 1699, la "Duda de Santo Tomás" (lám. 5), "Las Bodas de Caná" (lám. 7), "La Adoración de los Reyes" de la iglesia del Sagrario (lám. 8), la "Adoración de los Reyes" de la iglesia del convento de San Bernardo (lám. 9) y "Jesucristo conducido al Calvario" (lám. 10).

En la "Presentación de Jesús al pueblo", la composición se resuelve a manera de escenario; Cristo y los acompañantes se sitúan en una tarima en el lateral izquierdo, mientras que en el lado opuesto se representa una arquitectura sin la menor relación compositiva con el tema principal. Esta arquitectura actúa como fondo y a la vez engrandece la escena que se desarrolla a continuación. En la parte inferior, y como si de espectadores se trataran se sitúan varios personajes en actitud gesticulante, totalmente teatral; estos se hacen más numerosos en el lado opuesto a la escena principal, equilibrando de esta manera la composición(318).

Del mismo modo que otros pintores de la escuela granadina, también Miguel Jerónimo se inspira para buscar modelos para las composiciones en estampas flamencas que tan abundantemente circularon por la España de la época. El modo de componer, por ejemplo, la figura de Jesucristo en la "Duda de Santo Tomás" (lám. 5) es claramente flamenco, así como la composición que efectúa para la "Adoración de los Reyes" de la iglesia del Sagrario, sobre todo en los personajes centrales.

Para Antonio Calvo Castellón "El interés que van a despertar las composiciones de los grabadores flamencos en los pintores de

318. Nos ha sido imposible adjuntar la fotografía correspondiente al lienzo "La presentación de Jesús al pueblo", debido a que la situación del mismo en una tribuna lo tapa parcialmente, la deficiente iluminación, unido a un gran oscurecimiento del lienzo, dificultan enormemente la reproducción gráfica del cuadro.

la escuela granadina será notable; de forma especial los grabados que reproducen obras de Rubens y Van Dyck que proyectan con gran fuerza la pintura de estos artistas en el ámbito español. El uso reiterado de estampas resta libertad a las composiciones en el mayor de los casos, pero sobre todo facilita al pintor un trabajo vital, la planificación estructural del cuadro, lo que va en detrimento de la creatividad"(319).

A pesar de ello, el lienzo de la "Duda de Santo Tomás" está dentro de la línea compositiva de la escuela granadina; pocos personajes, la luz incidiendo en los principales ayudando a reforzar la composición y fondo neutro sobre el que destacan las figuras. El cortinaje, situado en un ángulo refuerza el sentido trascendente de la escena.

De composición más flamenquizante, es el lienzo "Adoración de los Reyes Magos" del Sagrario (lám. 8), no sólo por el grupo de la Virgen con el Niño, sino también por el rey Baltasar, con su rico atuendo y su pintoresquismo. Este tema ha sido estudiado por Emilio Orozco en relación a la obra de Juan de Sevilla(320). La influencia flamenca llegó a los pintores no sólo a través de las mismas composiciones de Cano, o a través de Pedro de Moya, discípulo de Van Dyck. Emilio Orozco, al que es obligado recurrir en este aspecto, opinará que "Los pintores podían, así, encontrar en este arte las más variadas composiciones, de todos los grandes temas del Antiguo y del Nuevo Testamento, así como de las figuras y hechos de los santos, entre ellos los santos españoles y, junto a ello, las más complicadas y sorprendentes alegorías que explicaban y glorificaban las doctrinas de la iglesia católica afirmadas en Trento"(321).

319. CALVO CASTELLON, A.: *Chavarita*..., pág. 247.

320. OROZCO, E.: *Juan de Sevilla y la influencia*...

321. *Ibidem*, pág. 146.

Tenemos que resaltar también, dos lienzos que destacan por la belleza de su composición: "Las Bodas de Caná" y "Jesucristo conducido al Calvario" (láms. 7 y 10). En el primero sobresale el primer plano que corresponde, por un lado a la pirámide formada por Jesucristo y los muchachos vertiendo agua, y por otro, abriéndose en diagonal, la figura, bellísima, de la Virgen María. La composición se refuerza por los personajes situados en segundo plano, por el efectismo del amplio cortinaje y el detalle de la ventana que se abre hacia un espacio indeterminado.

El segundo lienzo "Jesucristo conducido al Calvario" es de mayor fuerza expresiva, valorado a través de diagonales ascendentes que prestan dinamismo a la escena. Este lienzo, por su seguridad en los trazos compositivos y por los aspectos expresivos, de colorido, dibujo etc, lo podemos situar ya en una fase muy madura de su labor pictórica.

En cuanto a los fondos, estos suelen ser sin grandes complicaciones. Fondos arquitectónicos los encontramos en las dos "Adoraciones de los Reyes" y en la "Presentación de Jesús al pueblo". Son fondos que compositivamente no se ponen en relación con la escena que se desarrolla, pero que ayudan a valorar el sentido trascendente del tema, a prestarle grandeza a los personajes. Para Calvo Castellón "Son espacios urbanos que casi siempre sólo existieron en la mente del pintor, pero que a pesar de ello evocan en su utopía una serie de experiencias en el campo de la proyectiva arquitectónica, que toman entidad figurada al transponerlas al lienzo"(322). Estos fondos se desarrollan en espacios interiores con lo que la ambigüedad de la composición acentúa la irrealidad de la arquitectura, al mismo tiempo que dignifican la escena.

322. CALVO CASTELLÓN, A.: *Los fondos arquitectónicos...*, pág. 115.

En otros lienzos los fondos nos ayudan a valorar dramáticamente la escena, con cielos atormentados como en la "Piedad", o "Jesucristo conducido al Calvario", o "San Miguel Arcángel" (láms. 4, 10, 3).

Tenemos que destacar "Las Bodas de Caná" cuyo fondo está inspirado en "San Bruno y sus discípulos ante el obispo de Grenoble" de Sánchez Cotán en la Cartuja de Granada, a través de una ventana enrejada salpicada de jazmines. Esta evocación de la obra del cartujo es verdaderamente interesante.

Un motivo que suele introducir en sus composiciones es el personaje que, vuelto de espaldas, nos introduce en la escena, en un efecto que podemos calificar de teatral. Es la "incorporación del espectador a la obra de arte"(323), como lo califica Drozco. Así, lo tenemos presente en el muchacho que vierte agua en primer término en "Las bodas de Caná", o en el bufón que se sitúa de espaldas en "Felipe II visita al príncipe Don Carlos", o en el judío del primer término de "Jesucristo conducido al Calvario".

Este efecto se refuerza en el caso de "Las bodas de Caná", o en "La duda de Santo Tomás" por el cortinaje que se coloca en la parte superior y que es símbolo de la grandeza de la escena que se representa. Como Julián Gallego afirma, "Signo de grandeza, el cortinaje es empleado por casi todos los grandes retratistas europeos, de Van Dyck a Lawrence"(324). Probablemente esta técnica la copió de Cano, pues como apunta Martínez Chumillas "...pero más genuino es aún el cortinaje plegado en un ángulo, que Cano adopta con mucha frecuencia"(325).

323, DROZCO, E.: *El teatro y la teatralidad*..., pág. 40.

324, GALLEGO, J.: *Visión y símbolo*..., pág. 269.

325, MARTINEZ CHUMILLAS: *Alonso Cano*..., pág. 46.

El lienzo catalogado como "estilo de Miguel Jerónimo de Cieza" en el Museo de Bellas Artes, sorprende por lo inhabitual en la escuela granadina. Se trata de "La Alegoría de la Orden Franciscana" (lám. 11). Sánchez Mesa opina que "Ya se ha hecho referencia de cómo la escuela pictórica granadina no es rica en composiciones complicadas y grandilocuentes" (326). El arte de Alonso Cano no lo fue. Por ello es interesante este lienzo: en efecto, una gran masa de personajes se sitúan alrededor de una mesa y de las figuras principales que ocupan el centro de la composición. Para resolver el esquema compositivo, se agrupan los personajes de tres en tres, de cuatro en cuatro, y en diagonales que van a converger en el centro, aunque a veces no se consiga anular el efecto de acumulación de personajes. El fondo del lienzo representa un paisaje, abocetado, ocupando una parte importante del mismo, siendo poco frecuente en la pintura local.

Poco usual es también la representación de un paisaje que ocupe totalmente el lienzo a no ser por un angelillo que se sitúa en un lateral. El personaje, en este caso, no centra la composición aprovechando para desarrollar el paisaje en una composición en equis, y situando en el espacio abierto superior un celaje profundo (láms. 12 y 13).

Sin embargo, se puede decir que Miguel Jerónimo entra dentro de los esquemas habituales compositivos de la escuela granadina. Prefiere las composiciones piramidales como en "La Piedad", "Las Bodas de Caná", "La Adoración de los Reyes", (tanto la del Sagrario como la del Convento de San Bernardo), o diagonales como en "Jesucristo conducido al Calvario", "La Duda de Santo Tomás", "San Miguel Arcángel". Pero también se puede ver como en composiciones más complicadas resuelve con bastante habilidad

326. SANCHEZ MESA, D.: José Risueño, pág. 135.

los problemas planteados como en el caso de "La alegoría de la Orden franciscana".

El estudio de la composición es, pues, muy importante a la hora de valorar la obra de un artista ya que, como dice Julián Gállego "Es posible asimismo tratar de penetrar en la idea del pintor incluso en terreno tan alejado aparentemente de toda idea religiosa o literaria como el de la composición material de su cuadro, ya que en la ordenación y jerarquización de sus elementos componentes puede el artista orientar a su espectador hacia los dominios mentales que dirigen toda creación"(327).

327, GALLEGO, J.: Visión y símbolo, pág. 278.

6.3. Dibujo.

Es en el dibujo donde se encuentra uno de los aspectos más interesantes de la técnica pictórica de Miguel Jerónimo de Cieza.

Es curioso constatar cómo casi todos los pintores granadinos del seiscientos no fueron destacados dibujantes, a excepción de Alonso Cano y, sin duda, también Juan de Sevilla. Para Martínez Chumillas Alonso Cano "fue, sin duda, uno de los más excelentes dibujantes de todos los tiempos"(328).

Sin embargo, aunque Miguel Jerónimo no esté a la altura de un Alonso Cano, o de un Juan de Sevilla, tampoco se debe pensar que se trata de una labor poco destacada.

Junto a lienzos como "El Papa Nicolás V visita el cuerpo de San Francisco" o "Felipe II visita al príncipe Don Carlos"(lám.1 y 2) en los que presenta un dibujo flojo, otros lienzos sorprenden por sus buenas cualidades de el dibujo. Se debe destacar, en primer lugar, una de sus obras más logradas, la "Piedad"(lám.4). En ella se muestra Miguel Jerónimo como un excelente dibujante; los rostros de los personajes, no sólo los centrales sino también los secundarios así como los de los angelillos, señalan una técnica segura y de gran fuerza expresiva. Minuciosidad en el diseño del rostro de la Virgen, de sus manos, que quedan aún más patente en el dibujo de la anatomía de Cristo. El diseño de su cuerpo, valorado por el escorzo y por la línea quebrada del perfil, se complementa con el volumen, casi continuo de la figura de la Virgen. El dibujo

328, MARTINEZ CHUMILLAS: Alonso Cano..., pág. 32.

de la Magdalena está muy cuidado, así como el plegado del manto de San Juan, y los cinco rostros, todos ellos diferenciados, de los angelillos. Tanto por sus cualidades compositivas, como de dibujo y color de esta obra, se puede situar a gran altura en su producción, máxime cuando sólo diez años antes, en 1658 había pintado "El Papa Nicolás V visita el cuerpo de San Francisco". La progresión en el dibujo es notable y ello puede deberse, posiblemente, a la influencia que la obra del Racionero ejerció en él. Cualidades innatas en la personalidad artística de Miguel Jerónimo, que sólo pudieron desarrollarse plenamente a través del magisterio de Cano.

Estas mismas cualidades las encontramos en las "Bodas de Caná"(lám.7). Si bien el diseño del rostro de la Virgen y del rostro de Jesucristo no variarán a lo largo de su obra, sabe adecuarlos en cada momento a la escena en que están inmersos. No se tratan de modelos estereotipados, aunque cada uno de ellos encierra un ideal de belleza. La minuciosidad, el detalle que pone en el dibujo de los personajes principales quedan más abocetados en los personajes secundarios. Se ha de destacar, también, el dibujo de las manos: dedos delgados, estilizados, pero de gran fuerza expresiva. Esto lo logra también en el rostro que se sitúa detrás de la cabeza de la Virgen, cuya mirada penetrante, que se escapa fuera del lienzo, está lograda a través de un dibujo de trazo fluido.

Dentro de la misma línea están los lienzos sobre la "Adoración de los Reyes"(láms.8 y 9) destacando por la belleza de líneas el rostro de la Virgen, de estilizado cuello, y de un perfil sereno en ambos casos.

Pero quizás donde mejor se puede apreciar sus dotes de dibujante sea en la figura del Cristo de "La duda de Santo Tomás"(lám.5). Un dibujo firme, seguro, destacando los finos rasgos de Cristo resucitado, así como su anatomía o en el juego

de manos valoran a Miguel Jerónimo de Cieza como un pintor que domina la técnica del dibujo.

Hay, pues, una evolución dentro de la obra de Miguel Jerónimo de Cieza. Si en sus primeros lienzos como "San Miguel Arcángel" o los que refieren el tema de San Francisco y el Papa o el de Felipe II., nos muestra un pintor de técnica dibujística floja, se puede decir que evoluciona hacia una técnica más cuidada y depurada, sobre todo en los personajes principales de las composiciones, ya que a veces, los personajes situados en segundo término, arriban un dibujo no tan firme.

Estas técnicas hubo de transmitir las a sus discípulos, si bien no destacarán ninguno de ellos por su cualidades en el dibujo, ni siquiera el mismo Pedro Atanasio Bocanegra. Emilio Orozco opina al respecto, "No obstante, su blandura y suavidad y sus mismos descuidos del dibujo es algo que persiste en casi todos los artistas de Granada"(329) refiriéndose a Miguel Jerónimo. Sin embargo es evidente que éste último si poseía dominio y seguridad en el dibujo, aunque si es cierto que descuida, a veces, detalles, sobre todo en los personajes que se sitúan en un segundo plano.

No se puede comprender bien por qué Pedro Atanasio Bocanegra, el mejor discípulo de Miguel Jerónimo, reprodujo, en su parte central, el lienzo que es, en el dibujo, el más flojo de todos los de su maestro "El Papa nicolás V visita el cuerpo de San Francisco" (lám.1), fechado el primero en 1683, aún en vida de Miguel Jerónimo. Quizás esto haya ayudado a reforzar la impresión de que, efectivamente, si Pedro Atanasio Bocanegra no descolló como dibujante, pudo deberse, en parte, a una deficiente enseñanza de su técnica.

329. OROZCO, E.; *Pedro Atanasio*..., pág. 8.

6.4. Color y su técnica de aplicación.

Martínez Chumillas, refiriéndose a Alonso Cano opina que "El ambiente de su época no fue, precisamente, el de las escuelas coloristas, dominaban el tenebrismo, y en Andalucía casi con especialidad"(330). No ha llegado a la actualidad ningún cuadro de Miguel Jerónimo de Cieza anterior a la fecha de la llegada de Cano a Granada, pero se ha de suponer, que se desenvolvería dentro de esta misma línea: colores terrosos, ocres y asfaltos dominarían su paleta. Un ejemplo, aunque fechado en 1658, sería "El Papa Nicolás V visita la tumba de San Francisco" (lám. 1). En él, predominan los tonos fríos y oscuros, marrones y asfaltos habituales en la escuela granadina. Sin embargo, ya acusa Miguel Jerónimo la influencia flamenca en el colorido: los rojos bermellones de las mucetas de los eclesiásticos, así como el azul del personaje laico. En este lienzo aparecen aún las dos tendencias de la escuela granadina: la primera, en la que predominan los tonos oscuros, y una segunda en la que la paleta se va aclarando, predominando el cromatismo flamenco, que será, en última instancia, la que se imponga.

La influencia flamenca es importante, más que en ninguna otra, en la escuela granadina. No sólo se introdujo en composiciones a través de los grabados y estampas, sino también a través, fundamentalmente, de la obra de pintores como Alonso Cano o Pedro de Moya. En Cano esta influencia se contrapesa, no sólo por su personalidad, sino también por su gusto por lo italiano. Utiliza frecuentemente modelos de Van Dyck, como afirma el profesor Emilio Orozco. Esta influencia se reforzará a través de la obra de Pedro de Moya, discípulo directo del maestro. Como opina el citado profesor Orozco "En cierto modo la

330. MARTÍNEZ CHUMILLAS: Alonso Cano..., pág. 49.

transformación que del arte de Rubens ofreció Van Dyck queda más cerca del sentido de lo granadino. Se explica por eso la preferencia de maestros pintores por lo avandicado"(331).

Miguel Jerónimo de Cieza se adhirió tempranamente a esta influencia. Los rojos bermellones, más que ningún otro color, aparecerán en casi todos los lienzos del pintor, resaltando, la mayoría de las veces, sobre fondos oscuros, valorando aún más la intensidad del mismo.

Aparecen en lienzos como "Felipe II visita al príncipe Don Carlos"(lám.2), en las casullas de los eclesiásticos, en el catafalco, pero aún no es de color predominante en la composición como sucederá en los lienzos posteriores. Poco a poco, las tonalidades calientes se van apoderando de la paleta del pintor. Un lienzo de transición será el "San Miguel Arcángel"(lám.3) donde se contrapesan los tonos fríos del casco y la coraza, con el amplio manto rojo del arcángel. Todo ello sobre un fondo neutro que hace resaltar el volumen y la corporeidad del personaje.

La "Piedad"(lám.4) de 1608, marca la entrada a una etapa de plenitud, no sólo en cuanto a composición y dibujo, sino también en cuanto al colorido. La escena, de gran dramatismo, apuntaba unas tonalidades que acentuarán aún más lo trágico del tema; el cuerpo muerto de Cristo sobre una sábana blanca, matiza aún más el frío de la muerte, la Virgen con un amplio manto azul oscuro que la cubre completamente, acentúa la severidad del momento. El fondo oscuro actúa en la misma línea. Sin embargo las notas de color contrapesan y equilibran la paleta; las mangas rosa pálido que tímidamente asoman en la figura de la Virgen, el amplio manto rojo bermellón de San Juan, y sobre todo, la

331, ORZCO, E.: Juan de Sevilla..., pág. 150.

espléndida cabellera rubia de la Magdalena sobre una túnica blanca, que inevitablemente nos hace recordar a Rubens. Asimismo los angelillos con sus caras sonrosadas y sus cuerpos llenos de vida ponen la nota cálida en la composición. Todo está perfectamente equilibrado y calculado.

Fecha un año después, 1669, es el lienzo "Jesús presentado al pueblo", donde ya se observa un predominio de las tonalidades calientes. Utiliza preferentemente los rojos, amarillos y ocre. Destaca el manto de Cristo en un rojo intenso, así como las carnaciones de los personajes.

En la misma línea, de clara ascendencia flamenca en el color es "La duda de Santo Tomás" (lám.5), donde existe una mayor profusión del rojo; el manto de Cristo, muy intenso, la túnica de Santo Tomás y las vestiduras de uno de los apóstoles y el cortinaje. Todo ello valorado sobre un fondo neutro.

Mayor riqueza en la paleta se encuentra en "Las Bodas de Caná" (lám.7), donde se combinan rojos con amarillos, azules, marrones y verdes. Destaca la figura de la Virgen con su tradicional túnica roja y manto azul, pero la variedad de personajes contribuye a un enriquecimiento del color, sobresaliendo la figura del muchacho, que vuelto de espaldas vierte agua, con un jubón en un amarillo fuerte y calzones rojos con listas negras.

Utiliza el color Miguel Jerónimo según las necesidades de cada lienzo, adecuándolos a cada personaje, ya que es un elemento que contribuye a valorar expresivamente los mismos.

Sin embargo, será en "La Adoración de los Reyes Magos" del Sagrario (lám.8) donde el color se utiliza más variadamente, ya que los ropajes exóticos de los personajes así lo requerían. Sobre todo, el Rey negro es el que más riqueza de colorido lleva, acentuado por el pintoresquismo de su vestiduras y de su

tez: jubón en rojo intenso, medias blancas que contrastan con su color negro, botas grises y rojas, gorro blanco y amplio manto verde. Todo en el lienzo recuerda lo flamenco; el grupo de la Virgen y el Niño, la composición, luz y color. Lo mismo se podría decir del lienzo "Jesucristo conducido al Calvario"(lám.10), donde color y movimiento contribuyen a expresar el dramatismo de la escena, logrando verdaderas calidades de color en la figura del judío, que vuelto de espaldas, ayuda a subir la cruz.

En cuanto a la "Alegoría de la Orden Franciscana"(lám.11) hay mayor diversidad en la paleta del artista, ya que la escena, con multitud de personajes, se presta a ello. Junto a los marrones de los hábitos y los azules, los amarillos y rojos ponen la nota colorista en casullas, capas, etc.

Podemos sintetizar que si bien, en un principio la paleta de Miguel Jerónimo se encuentra dominada por los tonos fríos y oscuros, poco a poco va enriqueciéndose. El influjo flamenco arraiga poderosamente en él, y si bien en un principio, sólo constituyen notas de color aisladas, poco a poco se va apoderando de su paleta. También hay que notar la dificultad al estudiar el colorido, no sólo en la obra de Miguel Jerónimo de Cieza, sino en la mayoría de las obras de los artistas granadinos del seiscientos, ya que se hallan muy oscurecidos por el asfalto que utilizaban, y muchos colores han mutado su tonalidad, -como los azules hacia un verde- lo que dificulta enormemente la labor de investigación. Por ello, podemos afirmar que la paleta de estos artistas era mucho más brillante de colorido de lo que se puede apreciar. Cuando no sucede esto, una deficiente labor de restauración con excesivas cantidades de barniz entorpecen una visión nítida de los mismos.

De los lienzos que han quedado de la labor pictórica de Miguel Jerónimo de Cieza, que hubo de ser mucho más abundante, podemos distinguir dos fases en cuanto a la técnica de

aplicación del color. "El Papa Nicolás V visita la tumba de San Francisco" y "Felipe II visita al príncipe Don Carlos" son lienzos en que la pincelada es pequeña, mucho más minuciosa en los rostros y en detalles de las vestiduras que en los mantos personajes. Por ejemplo, el hábito de San Francisco va todo rayado en oblicuo, con líneas finísimas, así como el minucioso bordado del traje del personaje laico. En los ropajes de los eclesiásticos arrodillados la pincelada es más suelta y sinuosa, también más diluida. En los detalles se espesa más. Así es la pincelada más fina, en el segundo lienzo, predominando pequeños trazos rectos, siendo la pincelada un poco más larga en cortinaje y en la colcha de la cama.

Algo más libre y diluida es la pincelada en "La Piedad" notándose un claro avance en la técnica pictórica del artista, utilizando pocas capas de pintura sobre el lienzo, nota ésta que será la dominante en los demás lienzos.

El artista suele utilizar la pincelada pequeña y corta en los rostros y manos de personajes, pero cuando se trata de pintar superficies más amplias como cabelleras, tónicas, mantos..., la pincelada se vuelve suelta, sinuosa, mucho más amplia y alargada demostrando una seguridad técnica que en sus primeros lienzos no se encuentra.

Dentro de esta línea están "La duda de Santo Tomás", las "Bodas de Caná" y "La Adoración de los Reyes Magos", tanto el de la iglesia del Sagrario como el de la Iglesia del Convento de San Bernardo, o "Jesucristo conducido al Calvario", por ejemplo.

En la "Alegoría de la Orden Franciscana" llama sobre todo la atención, el fondo del cuadro, no sólo por ser un paisaje amplio, sino por el abocetamiento del mismo, demostrando el artista gran pericia técnica, que alcanzará su máxima expresión en los lienzos sobre "Paisaje con angelillos portando una estrella") y su pareja "Paisaje con angelillo portando un

espejo" (láms. 12 y 13) donde la pincelada es muy suelta, siendo más ancha y alargada en el paisaje, que domina el lienzo que en las figuras de los angelillos.

Así pues, Miguel Jerónimo de Cieza combina pincelada y color, para modelar acertadamente las figuras y composiciones de sus lienzos.

7. ANALISIS DE LA PINTURA DE JUAN DE CIEZA.

De la familia Cieza, los pintores Miguel Jerónimo, José, Vicente y Juan, es de éste último del que menos hablan los tratadistas. La mayoría de ellos ni siquiera lo mencionan(332). Sin embargo es, de todos los hijos de Miguel Jerónimo, del que más referencias se han podido encontrar en los archivos granadinos. Por ser el mayor de los hermanos, seis años se lleva con su hermano José y ocho con Vicente, pudo estar más cerca que ninguno de la figura de Alonso Cano cuando éste vuelve a Granada en 1652 hasta su fallecimiento en 1667, contando por entonces Juan 21 años. Por tanto, pudo seguir de cerca y al lado de su padre, la transformación de la pintura granadina en la segunda mitad del s. XVII.

Pero esta oportunidad de vivir en un ambiente artístico

332. De los autores coetáneos ni Palomino, ni Cean Bermúdez ni Lafuente Alcántara lo citan. Sólo encontramos referencias de él cuando se trata específicamente a la escuela granadina, pero nunca se hace, aunque sea mínimamente, una valoración de su obra pictórica. Sólo Marino Antequera en Pintores granadinos hace referencia a su vocación religiosa.

florecente en la ciudad, con figuras tan sobresalientes no sólo de Cano, sino también de Bocanegra, de Juan de Sevilla..., contrastará con su pintura, poco descollante en el ámbito granadino y chocará, también, con las figuras de sus dos hermanos, especialmente José, que pronto destacarían, quedándose relegado a un último plano.

Juan de Cieza, por su biografía, aparece con un espíritu bien arraigado en su ciudad natal, sin el deseo de experimentar, de desarrollar y de evolucionar en otro sitio que no fuera Granada. Sus dos hermanos, a la muerte de su padre, marchan a Madrid buscando nuevas expectativas y un deseo de conocer otros ambientes que no fuera el granadino tan apegado a lo canesco. Bien pudo pesar en el ánimo de Juan su situación familiar, dos veces casado y con cinco hijos. También es cierto que las perspectivas que se le podían ofrecer en Madrid a Juan de Cieza eran muy inciertas. Sus hermanos, que pintaban al temple en las fiestas granadinas, que tenían un bagaje importante como decoradores y perspectivistas, se les podía ofrecer una posibilidad, como de hecho lo fue al trabajar en las escenografías que se montaban en el teatro del Buen Retiro, como medio para abrirse camino. Juan de Cieza no poseía estas aptitudes y optó por quedarse en Granada, donde gozaba de una estable posición social junto a su familia y sus demás hermanos.

Es probable que en esta primera etapa de su vida, su trabajo como pintor se desarrollara al lado de su padre, en el taller floreciente de Miguel Jerónimo de Cieza. Su padre, y a raíz de la llegada de Cano, evoluciona su pintura hacia las directrices marcadas por el Racionero, a pesar de que era ya un pintor formado, pero era tal el ímpetu creativo de Alonso Cano, y lo novedoso de su obra en Granada, que prácticamente todos los pintores, casi sin excepción, siguieron las pautas del maestro. Juan de Cieza, no sólo a través del magisterio de su padre, sino también a través de las obras que iba produciendo el maestro,

entraría dentro de esta línea pictórica, que prácticamente hasta su muerte fue la única posible en Granada.

No es sino hasta 1685, justamente la fecha de la muerte de su padre, cuando tenemos su primera obra fechada(333), y, en esta obra, rayando ya los 40 años, habla de un pintor con poco dominio de la técnica pictórica, sobre todo en cuanto a composición. Si es interesante el tema tratado, máxime cuando no es un ejemplo aislado en su producción. El tema de "Santiago Matamoros" (lám. 14) es un tema tradicional dentro de la pintura española en general, pero sin embargo no dentro de la pintura granadina en particular. De Alonso Cano no tenemos noticias de que pintara temas de batallas y quizás, como consecuencia, tampoco aparecen en la pintura granadina. El único ejemplo de Santiago Matamoros lo tenemos en la escultura que se encuentra en la Catedral de Granada, obra de Alonso de Mena, en la que aparece el Apóstol ecuestre.

El siguiente lienzo también es una pintura de batallas, siempre dentro de lo religioso como es normal en la pintura granadina, y que representa la "Muerte de Juliano de Apóstata" (lám. 15). Está firmado en 1706, un año antes de la muerte de su hermano Vicente. Ya, por aquellas fechas, es Juan de Cieza canónigo del Sacromonte, viudo entonces de su segunda mujer. Hombre piadoso que decide dedicar los últimos años de su vida a la religión y a la pintura. El tema del lienzo tampoco es frecuente en la pintura española, y se debería a algún encargo muy concreto. En el ángulo inferior izquierdo una leyenda explica el suceso de difícil comprensión para los no iniciados. El lienzo se encontraba en el desaparecido convento de los Basilios de Granada, y seguramente fue la orden quien lo encargó, ya que se atribuía a San Basilio el Grande la

(333) Según Gómez Moreno, ya que ha sido imposible localizarla.

intercesión para la muerte de Juliano el Apóstata. De la boca de Juliano el Apóstata sale una filacteria que dice "Venciste Galileo Venciste" tal y como la leyenda se le atribuía. En el lateral izquierdo se representa una ciudad, Cesarea, y del arco de sus edificios salen una serie de religiosos que no hemos podido relacionar con la escena principal.

No es usual, dentro de la pintura granadina, estos tipos de temas, inclinándose más por las visiones amables de la vida de la Virgen, Cristo o de diferentes Santos. Pero este tipo de encargos eran también habituales dentro de la pintura barroca, donde a veces se detallaban prolijamente diversos aspectos del lienzo. Esto obliga al pintor, en este caso a Juan de Cieza, a un doble esfuerzo, la de ajustarse a unas normas determinadas y realizar una composición compleja donde intervienen tres elementos: la batalla con los dos personajes principales, la ciudad a la izquierda y el pequeño rompimiento con Jesucristo en la parte superior. Y, también, el que al no existir una tradición o unos modelos a imitar dentro de lo granadino, le obligaría a buscar estampas donde poder encontrar inspiración. A pesar de ello, Juan de Cieza se muestra como un pintor poco habituado a articular diversas escenas en una unidad creando sensación de poca habilidad compositiva.

Mucho más suelto técnicamente, es el "Santiago Matamoros" (lám. 16), y es, evidente, una evolución estilística desde el primer lienzo con el mismo tema y éste. Destaca, sobre todo, por la impresión de movimiento tanto de los personajes como de la composición en su totalidad. Probablemente esto se deba a la influencia de su hermano Vicente, ya que en Granada se seguirá practicando el mismo tipo de pintura hasta bien entrado el siglo XVIII (recordemos que Risueño muere en 1732 y Chavarito en 1751) repitiéndose los mismos modelos y tipos que creara Cano a mediados del siglo anterior. Este cambio de actitud hubo, pues, de venirle del exterior, y la persona más vinculada a la escuela madrileña, en este caso, será su hermano Vicente. Vicente

realizaría dos de las composiciones más movidas y llenas de figuras de esta etapa puente entre el siglo XVII y el XVIII en Granada; las escenas del "Juicio Final" y la de "Exaltación de la Cruz" para la iglesia de Santo Domingo, donde también trabajaría Juan. Esto debió de influir en el ánimo de su hermano mayor, pues ya se ha observado el estatismo de composiciones anteriores.

Finalmente está el lienzo de la "Adoración de los Reyes Magos" (lám. 17) firmado, el cual ofrece una variante respecto a temas anteriores. Se trata de un tema habitual dentro del repertorio de la pintura barroca española, y en concreto también de la granadina. Es un óleo de grandes dimensiones y uno de los más cuidados del pintor. Entra dentro de la línea de la pintura de su padre, Miguel Jerónimo, y es quizás, de los cuadros del pintor el que más conecte con la escuela local. Debido a la altura en el que se encuentra y al gran oscurecimiento del mismo, es difícil analizarlo con detalle. Lo que sí se puede observar es cómo el grupo principal formado por la Virgen y el Niño está en la línea de Alonso Cano, y es en las figuras de los Reyes donde encontramos a los personajes de mayor carácter. El equilibrio de la composición, el idealismo de la Virgen, las caracterizaciones de los personajes, entran dentro de lo granadino.

Asimismo, y en cada uno de los lienzos del pintor, utiliza efectos barrocos como son los personajes que sirven de enlace entre la escena y el espectador. En los lienzos de batallas utiliza personajes caídos en el suelo en un primer plano, de efecto teatral, o en el caso de la "Muerte de Juliano el Apóstata" el niño de color que sostiene la leyenda y que mira al espectador. En el lienzo de la "Adoración de los Reyes" el pequeño personaje que, ajeno a la escena principal, a la cual dirigen todas las miradas, establece el contacto con el espectador mirando de una forma directa.

En definitiva, la pintura de Juan de Cieza, tiene la característica de que se sale de la norma general de la pintura granadina, que es el del tema de batallas, aun cuando éstas serán de matiz religioso, como es habitual en la pintura de la ciudad, pero por lo demás, entra dentro de las normas de la escuela sentadas por Alonso Cano y que tendrán su reflejo más representativo en el lienzo de la "Adoración de los Reyes Magos".

Su obra, que debió ser mucho más amplia y tratando un abanico de temas más diversas, ha llegado a la actualidad bastante mermada, y precisamente el hecho de que de los cuatro lienzos que se conservan del pintor, tres sean de pintura de batallas puede llegar a desvirtuar la idea general que se tenga del pintor.

También se ha de resaltar que, en conjunto, su obra carece de calidad y de verdadero interés pictórico dentro de la escuela granadina, siendo superado por sus hermanos menores.

7.1. Estilo.

La temática desarrollada en la obra de Juan de Cieza condiciona la formación de su estilo, un tanto ecléctico y poco definido.

No es usual en la pintura granadina del barroco, estos temas de batallas, que a la vista de los lienzos que nos han llegado de Juan de Cieza, hubo de practicarlos con asiduidad. Los temas tratados estaban generalmente relacionados con la Virgen y el Niño, pasajes de la vida de Jesús o de Santos, pero no temas de batallas como es "Santiago Matamoros" (láms. 14 y 16) o el caso de la "Muerte de Juliano el Apóstata" (lám. 15). Esta peculiaridad pone la nota original en la obra de Juan de Cieza, que por otra parte, adolece de una técnica bastante floja.

Los tres lienzos en los que aparecen luchas entre personajes evidencian una evolución del estilo. Los dos primeros lienzos, fechados en 1685 y 1706, es decir, tardíos respecto a la edad de Juan de Cieza, son de factura bastante rígida y de técnica muy débil. Introduce en las dos composiciones efectos barrocos, como son los personajes de los primeros planos en diversas posturas, que introducen al espectador en la escena, pero el sentido de la profundidad y del movimiento no se logran acertadamente, y los diversos elementos que intervienen en la composición no logran articularse en un todo coherente. Los fondos, en general, son bastantes pobres.

En cuanto al tercer lienzo, se evidencia una evolución, no solo en cuanto a la composición, sino también respecto al movimiento, a la perspectiva profunda, que nos hará pensar en un elemento exterior que provoque este cambio: el hecho, como ya apuntábamos anteriormente, bien pudo deberse a la influencia de su hermano Vicente, mucho más preocupado por el color y, sobre todo, por el dinamismo. También cabe recordar el lienzo de su

hermano José "Aparición de San Francisco de Paula en un combate", donde la influencia madrileña se hace patente.

Todo ello, unido a una paleta fría, hacen de estos tres lienzos un ejemplo que se aparta de las características tradicionales de la escuela granadina posterior a Cano.

Más representativo, y ya dentro de esta línea, es el lienzo "Adoración de los Reyes Magos" (lám. 17). La composición, la factura de los personajes, las tonalidades calientes, el predominio del color sobre el dibujo, son características que incluyen a Juan de Cieza dentro de la escuela granadina.

Lo que es indudable, es que Juan de Cieza se desenvuelve mejor en la temática habitual de la pintura granadina -como es el lienzo "La Adoración de los Reyes Magos"- que cuando tiene que acometer otra temática poco frecuente en Granada donde se le aprecia poca soltura técnica para captar el movimiento y la profundidad en la composición.

También hay que notar que en el lienzo de la Iglesia de Santo Domingo, existe una dependencia en el estilo respecto de la obra de su padre, Miguel Jerónimo. En este lienzo repite modelos, sobre todo en los personajes principales que podemos encontrar en obras como "La Adoración de los Reyes Magos" tanto de la Iglesia del Convento de San Bernardo como el de la Iglesia del Sagrario.

7.2. Composición.

Debido a que de las obras que han llegado hasta nosotros tres sean escenas de batallas, se salen, en cierto sentido, de la tónica general de las composiciones habituales en la escuela granadina. Sin duda su obra debió de ser más numerosa, y esto es un obstáculo para un análisis más profundo de su obra que, de esta manera queda muy limitado. Faltan las composiciones más frecuentes dentro de la escuela, cuyos modelos fueron las obras de Alonso Cano, que servirán de contrapunto para analizar su dintura.

En sus primeras obras, que no obras de juventud, sino de madurez en cuanto a edad, se nota en las composiciones, poco acierto.

En "Santiago Matamoros" (lám. 14) de 1685, la composición la centra la figura de Santiago a caballo; a la izquierda las huestes cristianas que se acercan, y a la derecha, las huestes musulmanas que emprenden la retirada. La composición se resuelve en dos diagonales que se cruzan en aspas, y en cuyo centro se sitúa la figura ecuestre del Santo. El eje vertical que centra la composición se refuerza por la actividad del caballo en corveta y el brazo levantado con la espada. La figura del Santo es bastante estática, a pesar de que el tema incita a una composición más movida; asimismo, la única actitud del Santo que indica movimiento es el brazo levantado. Por otro lado, las huestes cristianas tampoco ayudan a crear sensación de movimiento, acentuando la verticalidad con las espadas en alto. Mayor interés tiene el lateral derecho con las figuras de los musulmanes que, de espaldas, emprenden la huida, y que establecen una diagonal en perspectiva hacia el fondo. Por otra parte, el tercio inferior queda ocupado por dos personajes, uno yacente en el suelo, de composición teatral, ya que la cabeza queda en primer plano y esto acentúa la perspectiva hacia el fondo, y el del lateral derecho, levantando el torso, y que en

un efecto teatral establece el contacto con el espectador. No tiene fondo, y éste es de un azul indeterminado, así pues, aunque la composición es sencilla, introduce algunos efectos barrocos, como son los personajes del tercio inferior que le prestan cierto interés a la composición.

En el siguiente lienzo "La muerte de Juliano el Apóstata" (lám. 15), Juan de Cieza no acierta a relacionar adecuadamente los diversos elementos que intervienen en la composición. Asimismo utiliza el recurso de la anterior escena, como son las dos diagonales que se cruzan en aspas y en cuyo vértice coloca la figura principal, en este caso a Juliano el Apóstata. La escena principal no se halla tan cercana al espectador como la anterior. En el triángulo del lateral derecho coloca a la figura de San Mercurio, con lo que los dos jinetes se encuentran enfrentados y dirigiéndose hacia el fondo, intentando lograr una perspectiva profunda. Vuelve a utilizar el recurso de situar a varios personajes heridos, uno de ellos bajo el caballo de Juliano, y el otro en el de San Mercurio. Las actitudes de los cuatro personajes, en cualquier caso, están muy forzadas. También intenta crear sensación de movimiento en la figura que se cae hacia atrás de Juliano. Por otro lado, en el ángulo inferior izquierdo, introduce el niño que mira al espectador y establece el lazo entre ambos. Tampoco logra encajar bien en la composición la escena urbana del lateral izquierdo, que más parece estar adosada que integrada. Por último, el pequeño rompimiento de Cristo y la Cruz, queda un poco aislado en la composición. Así pues, el artista, ante la complejidad del tema, no ha sabido articular las diferentes escenas que la integran, y el resultado es una composición envarada, donde ni el movimiento ni la profundidad quedan resueltas satisfactoriamente.

El siguiente lienzo, sin embargo, sí muestra un mayor dominio tanto de la perspectiva como del movimiento. Se trata también del tema del primer lienzo "Santiago Matamoros" (lám. 16). Vuelve a utilizar el mismo esquema compositivo, en aspas, y

estableciendo también otras diagonales que ayudan a crear profundidad en la composición. En este caso, también el Santo se coloca en el vértice, aunque ahora ligeramente desplazado hacia la derecha, lo que contribuye a no centralizar demasiado la escena. El caballo se halla encabritado, con las manos más levantadas, y el Santo no se sitúa en su perpendicular, sino vuelto hacia la izquierda y con el brazo levantado; asimismo, la capa que en el anterior se encontraba pegada al cuerpo, en este caso levanta en vuelo, contribuyendo todo ello a crear más movimiento en la figura, que antes carecía. También vuelve a situar en un primer plano a personajes heridos, que introducen al espectador en la composición, pero ahora con un movimiento más acentuado. El infiel que con su escudo se protege del ataque de Santiago, cae encima de un caballo en una perspectiva teatral. Después de estos dos planos, a izquierda y derecha, se sitúan diversos personajes; en el lateral izquierdo, los musulmanes, de espaldas, huyen despavoridos en un recurso que ayuda a profundizar la perspectiva en ese ángulo. Varios son, pues, los recursos que utiliza el pintor para ofrecer una perspectiva con profundidad y movimiento: los personajes que a un lado y a otro caen al suelo en presencia de Santiago y que introducen al espectador en la escena, la actitud de Santiago y del caballo desde el interior de la composición hacia afuera, los infieles que de espaldas huyen...

Así pues, hay una evolución notable respecto al esquema compositivo de este lienzo y de los anteriores que hubo de venirle, probablemente, de la experiencia madrileña de su hermano Vicente.

En cuanto a la composición de la "Adoración de los Reyes Magos", (lám. 17) el esquema se sitúa dentro de la línea tradicional de la escuela granadina. Los personajes San José, Melchor, la Virgen y el Niño forman una figura piramidal, mientras que los demás personajes se sitúan según diversas líneas diagonales. La escena se localiza al parecer, dado el

oscurecimiento del lienzo, en una cueva que se abre al exterior, recurso también éste muy usado por los pintores barrocos. Otro recurso teatral muy usado en las composiciones barrocas es el bufón que, ajeno a la escena, mira al espectador.

Compositivamente Juan de Cieza, sobre todo en sus primeros lienzos, no denota una habilidad para salvar los obstáculos que se le presentan, sobre todo a la hora de articular diversas escenas. Tampoco logra materializar una perspectiva profunda a pesar de la utilización de varios recursos muy comunes en la época. En todos los casos utiliza el punto de vista bajo, y en un primer plano suele colocar personajes caídos que nos introducen en las diversas escenas. El lienzo mejor logrado en cuanto a composición será el "Santiago Matamoros" de la iglesia de Santiago.

7.3. Dibujo.

Si compositivamente no es un pintor muy cualificado, tampoco destaca Juan de Cieza en cuanto al dibujo. Los primeros lienzos son bastantes flojos, y algo mejores los últimos.

En el "Santiago Matamoros" (lám. 14) de la iglesia de San Andrés, el dibujo es muy poco firme y descuidado. En la figura ecuestre de Santiago el dibujo se precisa un poco más, logrando los mejores resultados en el rostro del mismo y en la cabeza del caballo.

Parecidas características apreciamos en la "Muerte de Juliano el Apóstata" (lám. 15), donde los segundos planos son bastante débiles y desdibujados, y en las figuras principales algo más cuidado, pero aún así, el conjunto adolece de amaneramiento.

En el "Santiago Matamoros" (lám. 16) de la iglesia de Santiago, hay un mayor dominio y soltura en el dibujo, que se puede apreciar en la figura principal. Existe una evolución notable respecto a lienzos anteriores, sobre todo en el caballo, el plegado del manto, los segundos planos más conseguidos...

De características diferentes en cuanto a temática y composición, el lienzo de la "Adoración de los Reyes Magos" (lám. 17) adolece igualmente de un dibujo descuidado, siendo más preciso en rostros, manos y personajes principales; en general se nota un predominio del color sobre el dibujo.

Podemos observar cómo no es el dibujo una cualidad apreciable en la pintura de Juan de Cieza; no poseía las dotes dibujísticas de su hermano José, y sólo en los últimos lienzos podemos apreciar un mayor dominio y cuidado del mismo.

7.4. Color y su técnica de aplicación.

Puede observarse como en la pintura de Juan de Cieza hay un predominio del color sobre el dibujo, al que en general no presta demasiada atención, no porque esto sea una característica general de la escuela granadina, sino porque pensamos que su técnica no era muy acertada.

En sus tres lienzos de batallas destaca el caballo blanco del personaje principal, caso que en Santiago es tradicional. En general, el estado de los lienzos es bastante penoso por los oscurecimientos, craquelados y falta de pintura en algunos casos; también el emplazamiento de los mismos y la falta de luz son factores a tener en cuenta a la hora de analizar el color.

En el "Santiago Matamoros" (lám. 14) de la iglesia de San Andrés, destaca el caballo blanco de Santiago con adornos en rojo; Santiago lleva armadura gris metálico. Los marrones de los caballos, blancos y negros de los adornos y el azul oscuro del traje del infiel, que se sitúa a los pies de Santiago, son los colores predominantes. La paleta es, pues, bastante limitada en su gama, y fría su tonalidad.

Características similares concurren en "Muerte de Juliano el Apóstata" (lám. 15). Predominan los tonos oscuros, excepto el caballo blanco de Juliano. Sobresalen los marrones, grises, colores terrosos y también algunos detalles en rojo. Paleta poco variada donde predominan los tonos fríos.

En "Santiago Matamoros" (lám. 16) de la iglesia de Santiago, el oscurecimiento y el deterioro dificultan notablemente una aceptable visión del mismo. En general, la paleta sigue siendo limitada, sobresaliendo los rojos, blancos, marrones y grises como en lienzos anteriores.

Los fondos, en los tres casos, son de un color azul bastante deteriorado.

De diferentes características en cuanto al color, ya que la gama cromática es más variada y de tonalidad caliente, predominando los rojos bermellones, azules, amarillos... es la "Adoración de los Reyes Magos" (lám. 17). Podemos apreciar en el conjunto de la obra un cambio en la paleta del pintor. Si en los primeros lienzos predominan los tonos fríos, poco a poco va introduciendo los tonos cálidos para llegar a ser los habituales en este último lienzo. Se pueden observar los rojos bermellones flamencos, tan característicos de la pintura granadina, que en los anteriores sólo se apreciaban en pequeños detalles.

En general, la paleta del pintor es bastante limitada, y los colores utilizados más frecuentemente, los blancos, grises, marrones y rojos.

Poco se puede apreciar en estos lienzos la técnica, no sólo debido a su estado sino también a la altura y difícil acceso a una visión aproximada, y también a una deficiente iluminación de los mismos. Por lo poco que he podido ver, en general, la pincelada es pequeña, sin fluidez, siendo más suelta en los personajes principales.

8. ANALISIS DE LA PINTURA DE JOSE DE CIEZA.

8.1. Etapa Granadina (Hasta 1686).

8.1.1. Pintura al óleo.

Si alguna cualidad hay que reseñar como más significativa en la trayectoria artística de José de Cieza es su capacidad y deseo de evolucionar, de investigar y progresar. Ello será una constante en su vida.

Nace, como anteriormente expusimos, en 1652, año de la llegada de Cano a Granada, y su primera formación en esta ciudad vendrá marcada por la ineludible figura del Racionero.

Los primeros pasos en el aprendizaje del arte de la pintura los da en el taller de su padre, Miguel Jerónimo de Cieza. Este, que fue una de las figuras más importantes del panorama artístico granadino hasta la llegada de Cano, sufrirá el impacto de la obra que realiza el Racionero, y evolucionará en su arte hacia las pautas que marque la obra de éste último.

Lógicamente, José de Cieza conoció, aprendió a admirar y asimiló la obra de Cano en Granada, tanto sus trabajos para la Capilla Mayor de la Catedral como para otros organismos eclesiásticos. El ambiente en que vive no puede ser más óptimo para su formación. De este modo, sus otros dos hermanos, Juan y Vicente, también seguirán la trayectoria paterna aunque con desigual fortuna.

Cuando muere Cano en 1667, cuenta José con quince años y aunque no gozará del magisterio directo de Alonso, la influencia le llegará por varios caminos: primero por el magisterio de su padre, influenciado a su vez por la obra de Cano; segundo, por la presencia en la ciudad de las obras del mismo, que tanto tuvieron que impresionar a los jóvenes artistas; y tercero, a través del magisterio de Bocanegra. Este último, había realizado su formación en el taller de Miguel Jerónimo, y más tarde habían colaborado junto a otros artistas en los altares que se levantaban en las fiestas del Corpus Christi. De esta relación surgiría, a pesar del carácter altanero de Bocanegra, una relación de amistad entre las dos familias. Prueba de ello es que Miguel Jerónimo fue testigo en el bautizo de Bernarda, hija de Bocanegra, en 1667 (334). La relación hubo de ser bastante amistosa, pues no olvidemos que Bocanegra siempre cuidó mucho sus relaciones sociales, y este tipo de acontecimientos eran ocasión idónea para demostrarlo. No es pues extraño que Miguel Jerónimo solicitara el magisterio de Bocanegra para su hijo José y de esta manera completar su formación, ya que, además, era el más cualificado de los tres hermanos.

Prueba de todo lo anterior expuesto es que en 1674, año en que Bocanegra es nombrado "pintor de la Catedral" y también del fallecimiento de Pedro de Moya, fecha José de Cieza el lienzo "Cristo con la Samaritana" (lám. 21), que se encuentra en la

334, *Apéndice documental nº 33.*

ermita de San Miguel. En este lienzo observamos la dependencia de José de Cieza del arte de Cano. La composición se asemeja al lienzo de la Academia de San Fernando, obra del Racionero, si bien José de Cieza introduce alguna modificación como es el suprimir el paisaje del lateral derecho, quedando el pozo a un lado y no siendo el eje central de la composición como en el de Cano. Si bien la figura de Jesús está dentro de la línea de Miguel Jerónimo, la samaritana nos recuerda a la "Santa Inés" de Cano en cuanto a factura. El bello paisaje del fondo es una primera muestra de su interés por esta actividad.

Si en este primer lienzo se refleja el aprendizaje de su padre, Miguel Jerónimo, y de Cano, en "Aparición de la Virgen a San Bernardo" (lám. 22) José de Cieza rinde homenaje a su segundo maestro Pedro Atanasio Bocanegra. Reproduce, con algunas variantes, el lienzo de éste último que se encuentra en la Iglesia de San Juan de los Reyes. La belleza de la Virgen, dentro de la más genuina tradición canesca, nos recuerda a la "Virgen de la leche" actualmente en la Diputación de Guadalajara. Ha habido una madurez del pintor, y eso se refleja en la pincelada suelta y amplia de los ángeles, en el rostro lleno de emoción contenida de San Bernardo, y en la expresión vivaz del Niño.

En la "Virgen de los Angeles" (lám. 23) del Monasterio de San Jerónimo, el fondo del paisaje se amplía adquiriendo verdadera importancia. La composición parece sacada -probablemente a través de algún grabado-, de la "Sagrada Familia" de Rubens actualmente en el Museo del Prado. Sin embargo, el tratamiento de los personajes se encuadra dentro de la tradición granadina; el peso específico que la obra del Racionero ejerce sobre José de Cieza es grande.

Pero en todos los lienzos demuestra José de Cieza una técnica bien asimilada y buenas aptitudes en el manejo de los pinceles. En estos tres lienzos se refleja el aprendizaje de

José de Cieza, y se puede decir que se cierra una primera fase dentro de su pintura perteneciente al periodo granadino. Sin embargo, José de Cieza no se limitó a seguir los cauces tradicionales por los que discurría la pintura granadina en el último tercio del siglo, y cultivó otro tipo de pintura como es el de la perspectiva arquitectónica, en la que llegó a adquirir cierto renombre junto a su hermano Vicente. Desafortunadamente, de los seis lienzos de perspectivas que se encuentran en el Palacio Arzobispal, no ha llegado ninguno, y la única muestra es la de la "Expulsión de los mercaderes del templo" (lám. 24) que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de la ciudad. Lo significativo no es que cultivara este género, que otros pintores menores lo hacían en diversos focos regionales y en Madrid, sino el que lo hiciera en Granada, donde la actividad de los pintores estaba copada, prácticamente por las directrices marcadas por el arte de Alonso Cano. Pero la fuente, probablemente también estaba latente en la obra del Racionero ya que como afirma Calvo Castellón "Dentro del panorama andaluz hay numeroso artistas que conocen a la perfección los secretos de las proyectiva arquitectónica. Alonso Cano es el más conocido pero no el único, las figuras de Pablo de Céspedes -Racionero de la catedral de Córdoba-, Francisco Herrera el Viejo, Francisco Herrera el Joven, o el granadino José de Cieza, son entre otros que podríamos citar ejemplos significativo" (335). Baste recordar en el caso de Cano, los fondos de la serie de la Virgen de la Capilla Mayor de la Catedral granadina. Pero partiendo de este punto, José de Cieza engrandece de tal manera el ámbito arquitectónico, que los personajes adquieren una dimensión secundaria en el contexto, de tal manera que el fondo del lienzo es la nota dominante en el mismo. Como señala el citado autor "La historia, como ocurre en otras obras del pintor, se empequeñece ante la magnitud del ámbito que la acoge; parece

335, CALVO CASTELLÓN, A.; Los fondos arquitectónicos..., pp. 114-115.

que su figuración fuera el pretexto del que se vale el artista para recrearse pintando el marco que la ambienta" (336).

La capacidad creativa del pintor y la seguridad en el dominio de la técnica no sería posible sin una preparación anterior, y es la que le proporcionó, sin duda, sus trabajos para la arquitectura efimera que se montaban con motivo de los festejos religiosos y civiles, especialmente en las fiestas del Corpus en Granada y que más adelante se analiza.

Este tipo de pintura se practica también en otros círculos; concretamente en el sevillano, y durante el reinado de Carlos II, según Angulo Iñiguez se realiza "...un tipo de cuadro de arquitectura palaciega con amplios patios y efectos de perspectiva en los que las historias son de valor secundario" (337). Nombre destacado será entre otros seguidores el de Matias Arteaga (1630-1704) (338). Así pues, bien pudo ser algún contacto con el círculo sevillano el impulsador de este género en José de Cieza. También es cierto que Cano primero, y luego Bocanegra, prefieren a veces una escala pequeña, menuda..., y pudiera ser también esta influencia una de las motivaciones que le impulsaron, posteriormente a la realización de este tipo de composiciones.

En Valencia destaca la figura de Vicente Giner, el cual

336, *Ibídem*, pág. 297.

337. ANGULO IÑIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVII*, pág. 17.

338. Véase el artículo de AGUERA ROS, J.C.: *Nuevas aportaciones a la obra de...*, en el que relaciona este tipo de arquitecturas con los repertorios de estampas renacentistas y manieristas en una búsqueda de recursos fáciles que creen mayor profundidad en la perspectiva, y en la relación de la obra de Matias Arteaga con la del pintor flamenco Frans Francken II (1581-1642). También hace notar la relación entre estas perspectivas como grandes escenarios y su paralelismo con los espectáculos teatrales de tanto arraigo en la fiesta barroca.

cultiva el género arquitectónico de ascendencia italiana (339). Ultimamente se está revalorizando la figura de Francisco Gutiérrez, pintor que trabaja en Madrid a mediados de siglo, y del que se confundían sus obras con las de los hermanos Cieza, especialmente Vicente.

Así pues, la pintura de perspectivas arquitectónicas era bastante frecuente en los diversos círculos artísticos, y en Granada los Cieza, José y Vicente, serán sus representantes. Posteriormente, y a su llegada a Madrid, podrían observar la profunda importancia que estos fondos, en otra escala mucho más amplia, adquirirían en obras como las de Francisco Rizi o Claudio Coello.

Otra variante será la de paisajes con ruinas, también de profunda perspectiva, y en la que los personajes en escenas del Nuevo Testamento, serán mero pretexto para la recreación del fondo. De esta manera, el profesor Calvo Castellón señala "Estas ruinas que los pintores diseñan en sus lienzos siguen, aún más que la arquitectura, esa línea convencional e idealizante, conjuntando los elementos más dispares y escénicos en heterogéneas visiones en las que el valor más destacado es el efecto teatral del conjunto" (340). En este sentido, será José de Cieza uno de los máximos exponentes en la pintura barroca andaluza. En otros focos también se practicaba este tipo de composición; Calvo Castellón nos recuerda la forma similar de enfocar este tipo de paisaje de José de Cieza con el mallorquín Pedro Cotto (341).

Durante el Siglo XVII se desarrolló un interés por la

339. Véase: GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.M.: Al margen de dos "perspectivas"... MENDEZ CASAL, A.: Vicente Giner, pintor valenciano...

340. CALVO CASTELLÓN, A.: Los fondos arquitectónicos..., pág. 123.

341. Ibídem.

naturaleza y poco a poco la pintura de paisaje se independizará para ser algo más que el fondo de las escenas representadas. En Italia destaca con brillo propio la figura de Claudio de Lorena. Como anota Juan J. Luna "Claudio de Lorena es un pintor esencialmente paisajista y en su obra aparece un tipo de paisaje idealizado en el que el mundo de la Antigüedad y el culto a la luz, el sol y el mar se funden en un clima de serena placidez" (342). En efecto, los paisajes de Claudio de Lorena conjugan tanto la arquitectura clásica, el mar, el paisaje idílico en un conjunto verdaderamente armonioso. En sus óleos no utiliza nunca el paisaje puro sino como enmarque a algún acontecimiento, aunque a veces éste quede en un plano secundario. La importancia de Claudio de Lorena en el panorama pictórico europeo será de primer rango. El conjunto de cuadros encargados para Felipe IV y la decoración del Palacio del Buen Retiro hace que influya en parte de los paisajistas españoles como Mazo, Agüero, Maino y Collantes. Pero en Italia también hay que destacar la figura de Salvator Rosa, que frente a Claudio de Lorena crea paisajes atormentados y efectistas, dentro de los principios clásicos del siglo XVII. Es curioso constatar la semejanza entre las composiciones de dos lienzos de "Paisaje con ruinas clásicas" de Salvator Rosa de propiedad particular en Madrid, con los lienzos de José de Cieza del Monasterio de San Jerónimo (láms. 25-28). La composición y el tipo de ruina arquitectónica se asemejan mucho, siendo precisamente éstos una pareja de lienzos no habitual dentro de las obras del pintor, más atraído por los paisajes tormentosos, entrando en estos lienzos en contacto con la producción de Lorena (343). Es indudable, pues, que José de Cieza hubo de interesarse por este tipo de pintura paisajística, probablemente a través de grabados y estampas, ya que no está registrado ningún viaje a Italia, y porque este tipo de arquitectura a la italiana con ciertas sugerencias flamencas

342. LUNA, J. J.: *Catálogo de la Exposición de Claudio...*, pág. 16.

343. Véase *CATALOGO de la Exposición de Pintura Napolitana*, pp 288-289.

imperaba en España (344). También hay que notar que su padre, Miguel Jerónimo, también se interesó por la pintura de paisaje, que no sólo queda reflejado en el fondo del lienzo "Alegoría de la Orden Franciscana" (lám. 11), sino que adquiere verdadera relevancia en la pareja de lienzos que representan paisajes con sendos angelillos portando símbolos marianos. El peso de la influencia paterna hubo de ser decisiva.

En Francia, la figura señera será Nicolás Poussin, autor de un paisaje ideal clasicista. Uno de sus seguidores y pintor excelente de ruinas fue Jean Lemaire; también destaca en este género Gaspard Dughet.

En Flandes sobresale Rubens, autor de paisajes exhuberantes y cuya pintura influirá poderosamente en lo barroco español. En Holanda destacaremos Jan Both.

Así pues, el tipo de paisaje que recrea José de Cieza está más cerca de la formulación italiana, donde en un paisaje idealizado se hacen presentes las ruinas monumentales y la escultura, que del paisaje nórdico más detallista y topográfico.

El paisaje en España se encontraba algo apartado de las corrientes europeas. Como afirma Juan J. Luna, "Ello es verosímil en cierta manera puesto que no son muchos los autores que se especializan en este campo; el reducido número de artistas que viajaron a Italia, y el alejamiento geográfico del ámbito itálico favorecieron tal situación"(345). Sólo los artistas de la Corte y los que estaban relacionados con Palacio pudieron admirar la colección de cuadros encargada para el

344. Sobre la significación de la ruina en la pintura barroca, véase de DROZCO, Emilio el artículo: "Ruinas y jardines" en Temas del Barroco de poesía y pintura.

345. LUNA, J.J.: Catálogo de la Exposición de Claudio ... pág. 54.

Palacio del Buen Retiro con obras de Claudio de Lorena, Lemaire, Dughet, Poussin, Both... y dejarse influir por ellos. Así destacan las figuras de Juan Bautista Martínez del Mazo y Benito Manuel Agüero, ambos influidos por las experiencias italianas y flamencas. También en Sevilla se cultiva un tipo de paisaje como fondo de escenas bíblicas o evangélicas -como en el caso de Cieza- donde igualmente se conjuga lo flamenco con lo italiano; este es el caso de Iriarte(346). También Antolínez pinta historias de pequeños personajes en paisajes. Ya Collantes (1599-1656) había practicado este tipo de ruinas clásicas con pequeñas figuras, lo que también repite en sus paisajes, ya que también fue conocedor del paisaje romano y napolitano.

Así pues, gozó de gran predicamento este género de pintura. No es descartable un posible viaje de José de Cieza a Sevilla -por proximidad geográfica- donde entraría en contacto más a fondo con este tipo de pintura que en Granada, ya que excepto los dos paisajes de Juan de Sobis no se volvería a repetir este género. Como apunta Emilio Orozco, "estas formas de pinturas corresponden al final del Barroco y Rococó en el cual se identifica plenamente la pintura con la escenografía"(347). Este es el momento artístico que le tocó vivir a José de Cieza.

Un lienzo de muy bella factura será el "San Juan" o mejor aún "Los Santos Juanes" (lám.29) de la Capilla Real de Granada. La composición nos recuerda al "San Juan Bautista joven en el desierto" de Alonso Cano, actualmente en el Museo de Arte de Cincinnati (Ohio), no sólo porque en los dos aparece San Juan Bautista dentro de una cueva, sino también por el rostro delicadamente juvenil de ambos personajes.

346. Véase el artículo de CALVO CASTELLON, A.: Iriarte y el paisaje sevillano de la época de Murillo.

347. OROZCO DIAZ, E.: El teatro y la teatralidad..., pág. 46.

Así pues, se observa como en la trayectoria granadina de José de Cieza, el afán de búsqueda de nuevas perspectivas artísticas marcan su camino pictórico. No se contenta con seguir los pasos de Miguel Jerónimo de Cieza, de Bocanegra o preferentemente de Cano, sino que trata nuevos géneros que en otras escuelas -especialmente la sevillana y la madrileña- realizaban en ese momento. De ahí sus cuadros de perspectivas arquitectónicas o de paisajes con ruinas, lienzos éstos en los que su gran calidad convirtieron que su nombre se asociara con el de "pintor de perspectivas", como le asigna el retrato existente del mismo en el Palacio Arzobispal, si bien su producción es mucho más amplia. Una vez agotadas sus posibilidades en Granada, y cuando fallece su padre en 1685, sin duda el gran patriarca que mantiene unida a toda la familia, José de Cieza decide ampliar nuevos horizontes y marcha a Madrid.

8.1.2. Pintura al fresco de la Iglesia del Convento de Santa Clara en Loja (Láms, 57-100).

Hasta ahora se conocía la labor de los Cieza como pintores al óleo y templistas, pero no se tenía conocimiento de su labor como fresquistas. Hay que reseñar el documento en el que aparecen los hermanos Cieza, en especial José y Vicente como autores de unas perspectivas, -probablemente al fresco -en el altar de Jesús Nazareno de la iglesia de Albolote desaparecidos en la actualidad(348). Aparte de ello tenemos la muestra de la iglesia del convento de Santa Clara en Loja. La noticia la da Madoz al referirse a las obras de interés artístico de la vecina ciudad de Loja, "El conv. de monjas de Sta. Clara, único de mujeres que hay en la c., fué fundación del 11^{to}mo. Sr. D. Fr. Fernando Talavera, primer arz. de Granada y antes monge Gerónimo

348, Apéndice documental nº 80. El documento nos ha sido facilitado por el profesor José Manuel Gómez-Moreno.

y confesor de la reina Isabel. Su igl., concluida en 1527, es de elegante y proporcionada planta, pintadas sus paredes al fresco por D. José y D. Vicente Cieza, profesores de Granada"(349). En efecto, la existencia aún de esta pequeña iglesia ha permitido conocer no sólo la labor de fresquistas de José y Vicente de Cieza, sino también y por sus peculiares características, conocer un programa iconográfico casi completo, un conjunto de pintura programática único hasta entonces en la pintura granadina del barroco, aparte de las connotaciones de calidad estética que pudiera tener(350). El lamentable estado en que se encuentran los frescos, sobre todo los del paramento izquierdo, a causa de la humedad hace apenas irreconocible algunas de las secuencias que se ofrecen, por lo que en algunos casos y dada la limitación de los medios disponibles, se apuntan sólo hipótesis acerca del asunto de algunas escenas.

El primer problema que se plantea es datar la realización de la obra. Un hecho es evidente: hubo de realizarse antes de 1686, fecha en la que están instalados en Madrid los hermanos Cieza. No volviendo ya José a Granada, pues muere en 1692, es evidente que una obra de tal envergadura y cuyo periodo de ejecución hubo de ser considerable, hubieron de realizarla antes de esa fecha; pero tampoco en un periodo de tiempo muy alejado, pues la calidad de algunas de las escenas representadas -las de José preferentemente-, y la envergadura del proyecto hacen pensar en un periodo de madurez del artista. Así pues, una fecha probable sería entre los años 1683 y 1685.

349. MADRIZ, P.; *Diccionario geográfico...*, t. 10, pág. 362.

350. No he encontrado ningún documento acreditativo de la realización de estas pinturas por los hermanos Cieza. En el archivo de las monjas de Santa Clara de Loja no existe -según comunicación verbal- documentación alguna referente a la realización de los frescos; el archivo quedó muy diezmado a raíz de la Guerra civil 1936-39, desapareciendo gran parte de los libros, pero en la tradición de los recuerdos de las monjas de Santa Clara, perdura los nombres de José y Vicente de Cieza como los autores de estos frescos. Un análisis detallado de ellos confirmará la tradición.

El segundo problema que se plantea es la autoría de las diversas escenas o cuadros: José o Vicente. En una primera visualización del conjunto es notorio la intervención de dos pinceles, uno de ellos de superior categoría. En principio se puede afirmar que las grandes escenas de la mitad superior, así como la arquitectura fingida pertenecen a la mano de José de Cieza, mientras que las restantes escenas a Vicente.

8.1.2.1. Pintura programática

La pintura programática fue práctica habitual durante el siglo XVII, sobre todo por parte de las Ordenes religiosas, y especialmente en Andalucía. Nombres como Zurbarán o Murillo, por ejemplo, realizarán, en lienzos, encargos de este tipo. Julián Gállego, al comentar el trabajo de Zurbarán para la Merced Calzada de Sevilla, comenta "Cada cuadro vale así, no solo por sí mismo, sino en relación con los demás de su serie, y cada serie se explica articulada con la Casa entera"(351). Por ello, cuando estos lienzos, o parte de ellos, se trasladan a Museos, colecciones, o simplemente de sitio, se desvirtúa el sentido original de los mismos, ya sea moralizador, didáctico... También en la pintura profana se utiliza este sistema: recordemos el "Salón de Reinos" del Palacio del Buen Retiro. Otro caso destacado en Andalucía será el Hospital de la Caridad de Sevilla fundado por Miguel de Mañara. Pero andando el siglo, este tono de aparente "realismo", como señala Julián Gállego, bajo el que se esconden enseñanzas moralizantes "Con la influencia flamenca, fomentada por los viajes de Rubens y la importación copiosa de grabados, el aprendizaje en el extranjero de algunos pintores y el desarrollo de la pintura al fresco en la escuela madrileña, la mentalidad cambia y el mecanismo también. Vamos hacia la 'gran alegoría' de estilo internacional..."(352).

351. GALLEGO, J.: *Visión y símbolos*..., pág. 193.

352. *Ibidem*, pp. 201-202.

Sin embargo, aunque pintados al fresco, la pintura del Convento de Santa Clara de Loja, pertenece a la tradición andaluza de gran parte del siglo XVII. Las escenas representadas se "enmarcan" como si fueran lienzos en un "trompe-l'oeil" que, evidentemente como conjunto de arquitectura fingida engaña a primera vista, pero que no entra, desde luego, en lo que fue la pintura mural madrileña del último tercio del siglo XVII con nombres tan importantes como Claudio Coello, Rizi, Palomino o el gran Lucas Jordán, sobre todo decoradores de bóvedas y techos en los que recreaban su fantasía.

En este caso, se presenta un conjunto sencillo y austero, en el que las únicas libertades, fuera del rigor que marca la arquitectura fingida, son esos ángeles y santos sobre nubes que escapan de la lógica realidad, o los ángeles que sujetan el cortinaje de la pared del altar.

Era normal que este tipo de programa se desarrollara muy detenidamente en el contrato que se efectuaba con los pintores, ya que era práctica habitual de la época. En ellos se determinaba hasta el más mínimo detalle: fechas de ejecución, formas de pago, estructura de la composición...; y en un conjunto de este tipo es probable que alguna persona docta en la materia les guiara en la consecución de las escenas y personajes que la integran. Como señala Mâle "Mais, dans bien des cas, ils eurent des guides; parfois même ils durent exécuter des programmes détaillés"(353) y más adelante prosigue "Souvent nous entrevoyons près de l'artiste un homme d'église qui l'aide de ses conseils"(354). No resulta, pues, descabida la idea.

353, MALE, E.: *L'Art religieux après...*, pág. 16.

354, *Ibidem*.

La idea central de la obra, consagrada a Santa Clara fundadora de la Orden, es la exaltación de la figura de la Virgen María. El repertorio de temas marianos, tan fuertemente arraigado en la Granada postridentina, y los santos pertenecientes a la orden franciscana están presentes en esta obra.

La pared de altar (lám. 57) se configura por un gran retablo en el que aparecen, en la parte superior y presidiendo la iglesia, la figura de la Virgen María; en la parte inferior izquierda del retablo, Santa Clara con su símbolo, el ostensorio; en el lateral opuesto San Francisco de Asís con sus símbolos las llagas y la cruz. Ellos son los fundadores de la orden. Interian de Ayala recoge que "No solamente los escritores de la Orden Seráfica, sino también muchos otros que sería ahora superfluo formar su catálogo, celebran con las mayores alabanzas á la ilustra virgen santa Clara (que en su mismo nombre dice cuán esclarecida es) fundadora de las monjas Menores, cuya obra emprendió con la ayuda y á instancias del gran Padre San Francisco pintala llevando en sus manos con mucha reverencia la Custodia del Santísimo Sacramento..."(355). Así pues, presiden el retablo los santos fundadores de la Orden y la Virgen María. En el espacio que queda libre se ha pintado un gran cortinaje sostenido por ángeles. En la parte superior dos cartelas sostenidas asimismo por angelillos en las que se puede leer; en la izquierda "FVNDQ ESTE/ CONBENTO EL YL./ SR. D. F. FERNAN/DO D. TALABERA"; y en el de la derecha "PRIMERO/ ARPO. LA S^{ta}./ IGLESIA D G./ARO D 1.527". La fundación del convento es, pues de temprana fecha.

En la parte inferior, también sostenidos por angelitos, y a izquierda y derecha, se representa el escudo arzobispal, el cual

355. INTERIAN DE AYALA, J.: *El pintor cristiano*..., t. III, pág. 176.

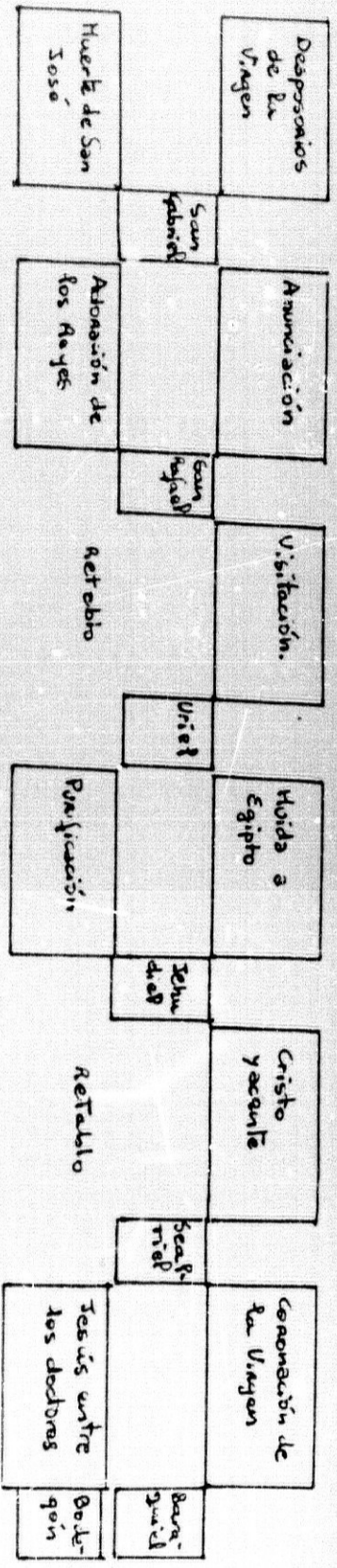
tiene en su interior una cruz con un león rampante apoyado en ella, y en la parte superior el sombrero de la dignidad.

Así pues, en este frontal se ha representado: la advocación a la que se dedica el convento; los santos fundadores de la orden, y el arzobispo bajo cuyo patronazgo se fundó el convento.

En la pared opuesta (lám. 60), a los pies de la iglesia, los dos santos fundadores están representados en momentos trascendentes de su vida. En lugar preferente el milagro de Santa Clara, "Santa Clara expulsa a los sarracenos de Asís", donde muestra a la Santa, con el ostensorio en las manos, en talante combativo. En la zona superior se representa la "Visión de San Francisco", en la que encontrándose el santo muy enfermo, quiere escuchar música y como no lo pudieron satisfacer, los ángeles cumplieron su deseo; así, estando una noche meditando sobre Dios, escuchó la música delicada de una cítara, y transportado por ella le pareció que había abandonado ya este mundo.

En la zona inferior, y dentro de dos tondos de flores, se representa en el de la izquierda al Ángel de la Guarda, y en el de la derecha a San Miguel. El Ángel protector, custodio de cada uno de los fieles, el que no nos abandona ni siquiera después de la muerte, no podía faltar en este programa, y con él San Miguel con su traje de guerrero. El culto a San Miguel es tradicional en la orden franciscana; es el ángel que transporta las almas que se han salvado hacia el cielo. También se ha pintado el escudo de la orden franciscana, aunque en un lugar poco visible, en el lateral de una celosía del piso superior. En una especie de tondo se representa los brazos de San Francisco y Cristo cruzados, delante de una cruz. Es el símbolo de las llagas de ambos, con lo cual se transcendía el milagro más importante de Cristo; San Francisco es el portador de las mismas llagas que Cristo, el Salvador de los hombres.

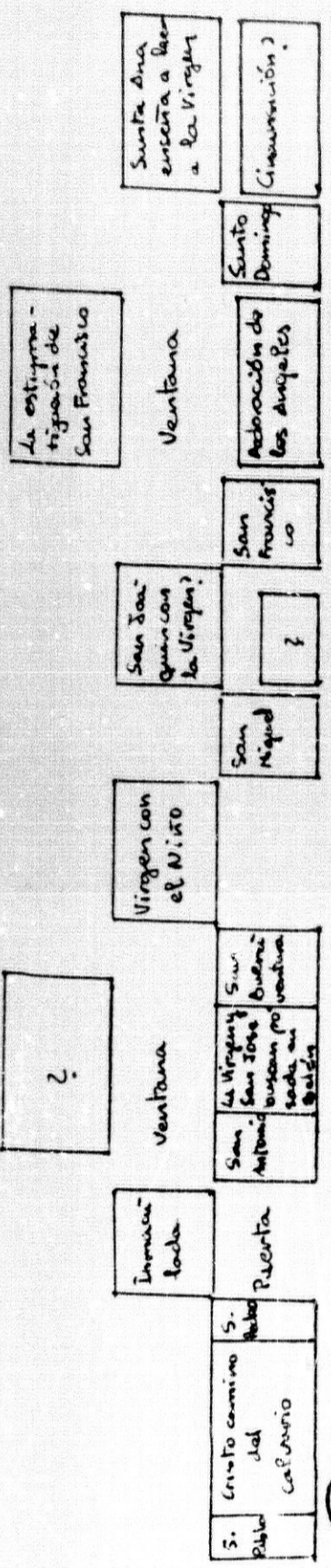
Santa Clara?



Cartela ungel esudo

Retablo

Cartela ungel esudo



San Francisco y la Cruz

Santa Clara y los santos de la Cruz

San Miguel

En el lateral derecho se colocan las siguientes escenas, de arriba a abajo, y de izquierda a derecha (láms. 58 y 59).

Santa Clara?

1. Desposorios de la Virgen.
2. Muerte de San José.
3. San Gabriel.
4. Anunciación.
5. Adoración de los Reyes.
6. San Rafael.
7. Visitación.
8. Uriel.
9. Huida a Egipto.
10. Purificación.
11. Jehudiel.
12. Cristo yacente.
13. Seatiel.
14. Coronación.
15. Jesús entre los doctores.
16. Baraquiel.
17. Bodegón.

Las tres escenas primeras de la parte superior están claramente relacionadas con la vida de la Virgen: los Desposorios de la Virgen con San José, la Anunciación por parte del arcángel San Gabriel de la Concepción del Hijo de Dios; San Gabriel, a su vez, está representado en el lateral izquierdo portando las azucenas relacionándose por tanto con esta escena; a continuación la Visita de la Virgen a su prima Santa Isabel; a la izquierda se ha colocado el arcángel San Rafael relacionándose con esta última escena, pues es símbolo del acompañante en el camino y el guía, ya que para María fue un largo camino el que hubo de emprender hasta llegar a la vivienda de sus parientes.

La muerte de San José, el fiel esposo de María, y la Adoración de los Reyes se sitúan en la zona inferior, y todo parece indicar que otra escena se halla tapada por la colocación de un retablo.

El siguiente ángel es Uriel y representa la firmeza contra las tentaciones y el amor hacia Dios. Por ello lo podríamos relacionar con la escena que se representa a continuación, la Purificación, que significa un acto de adoración hacia Dios.

En la escena superior se ha pintado la Huida a Egipto, donde María teme por la seguridad de su Hijo. El siguiente ángel es Jehudiel, que significa el deseo de honrar y glorificar a Dios, pudiéndose relacionar también con el tema de la Purificación, ya que María, en este caso, presenta a su Hijo y a Ella misma a Dios.

Completa la infancia de Cristo la escena inferior de Jesús entre los doctores, ya que los superiores corresponden a Cristo yacente, donde María sufre amargamente por la muerte de su Hijo, sin duda uno de los momentos más trágicos de su vida. La figura de Seatiel, que representa a la oración, puede ponerse en relación con esta escena donde María ora e implora a Dios por su Hijo muerto.

Con la Coronación de la Virgen finaliza esta serie de escenas, con el momento de mayor esplendor de María, su coronación como Reina de los cielos en presencia de la Santísima Trinidad. Y en relación con este pasaje, el ángel Baraquiel, que es el que favorece para alcanzar los dones del Espíritu Santo.

Debajo de él, se ha pintado una pequeña naturaleza muerta: un misal, la campanilla..., objetos, en fin, de mesa de altar.

El lamentable estado en que se encuentra la pared del lateral izquierdo de la iglesia hace muy difícil, a veces

imposible, la identificación de algunas de las escenas allí representadas. Desde el lado del altar a los pies, y de arriba a abajo aparecen las siguientes escenas (láms. 61 y 62):

1. Santa Ana enseña a leer a la Virgen.
2. La Circunsición ?.
3. Santo Domingo.
4. La estigmatización de San Francisco.
5. La Adoración de los ángeles.
6. San Joaquín con la Virgen?.
7. San Francisco.
8. Escena no reconocible.
9. San Miguel Arcángel.
10. Nacimiento de la Virgen?.
11. San Antonio de Padua.
12. Escena no reconocible.
13. La Virgen y San José buscan posada en Belén.
14. San Buenaventura.
15. Inmaculada Concepción.
16. San Pedro.
17. Cristo camino del Calvario.
18. San Pablo.

Así pues, la primera escena es Santa Ana enseñando a leer a la Virgen, uno de los temas más amables de asunto mariano, representado en la pintura andaluza por obras de Murillo y de Cano, por ejemplo. Debajo, aunque con dudas, parece haberse representado la Circunsición del Niño Jesús. A continuación se representa a Santo Domingo con sus símbolos, enfrentado a San Francisco, ambos protagonistas de uno de los milagros de la Virgen María donde se destacan las nobles virtudes de los dos santos; así pues, aunque Santo Domingo no pertenezca a la orden franciscana, su vinculación al milagro con San Francisco le hace también estar presente. Entre ambos, y encima de la ventana, se representa probablemente la estigmatización de San Francisco, sin duda el milagro del que los franciscanos se sienten más

orgullosos, pues el Santo lleva en su cuerpo las mismas llagas que Jesucristo. Y, en la parte inferior, se ha representado la Adoración de los Angeles, donde el sentido divino del Nacimiento de Jesús se hace más patente aún.

La siguiente escena, muy deteriorada, parece representar a San Joaquín con la Virgen Niffa. Debajo de ésta se encuentra una pequeña escena con un árbol en el lado izquierdo, pero el púlpito hace imposible una identificación. San Miguel se coloca a continuación, un santo muy querido por la orden, y que puede ponerse en relación con la serie de ángeles relacionados con el lado opuesto. La siguiente escena, parece ser, la representación del Nacimiento de la Virgen. De esta manera se completaría el ciclo de la infancia de la Virgen María. El siguiente santo representado es San Buenaventura, uno de los personajes más importantes dentro de la orden franciscana, teólogo y además muy devoto de la Virgen María por lo que su presencia en este ciclo está más que justificado. A continuación se coloca la escena de la Virgen y San José buscando posada en Belén, muestra una vez más de las penalidades sufridas por la Virgen María. San Antonio de Padua se representa a continuación, otro de los personajes relevantes entre los franciscanos y que tampoco podía faltar dentro de la iconografía franciscana. Hemos omitido la escena representada encima de la ventana pues su identificación ha sido totalmente imposible. Encima de la puerta de entrada, el tema de la Inmaculada Concepción, tan grato dentro de la tradición granadina especialmente, representada con algunos símbolos lauretanos.

Y, finalmente, se ha pintado a Cristo camino del Calvario junto a su Madre, sufriendo dolorosamente por el padecer de su Hijo. A ambos lados se han colocado a los dos apóstoles más importantes: San Pedro y San Pablo.

En resumen, a pesar de las escenas que no ha sido posible identificar, en este ciclo programático tenemos las siguientes representaciones:

- Vida de la Virgen: Nacimiento de la Virgen, Representación con su padre San Joaquín, Santa Ana enseña a leer a la Virgen, Desposorios de la Virgen, Anunciación, Visitación, la Virgen y San José buscan posada en Belén, La huida a Egipto, la Inmaculada y la Coronación de la Virgen.

- Hechos relacionados con la Virgen: Adoración de los Reyes, Adoración de los ángeles, Purificación, Circunsición?, Jesús entre los doctores, Muerte de San José, Cristo camino del Calvario y Cristo yacente.

- Hechos relacionados con la Orden franciscana: Extasis de San Francisco, Santa Clara y los sarracenos, Estigmatización de San Francisco...

Ángeles: San Gabriel, San Rafael, Uriel, Jehudiel, Seatiel, Baraquiel, Ángel de la Guarda, San Miguel Arcángel (dos veces).

Santos: Santa Clara, San Pedro, San Pablo, San Antonio de Padua, San Buenaventura, San Francisco y Santo Domingo.

Así pues, se han representado las escenas más importantes de la Vida de la Virgen, las hazañas más importantes de la Orden franciscana, los santos más relevantes de la Orden y los ángeles y arcángeles. Todo ello con un fin último, la glorificación de la Virgen María y de las órdenes franciscana y clarisa a las que pertenece la iglesia del convento.

8.1.2.2. Estructura.

La planta de la iglesia está formada por una nave única cubierta por un rico artesonado.

En la pared del altar existe un retablo dorado, donde aparecen las esculturas de Santa Clara y San Francisco, ambos fundadores de la Orden Clarisa. De abajo a arriba se estructuran los siguientes elementos: un zócalo con pequeñas molduras en la parte superior, imitando mármol rojizo veteado; una pequeña moldura grisácea y, a cada lado del retablo, unos pequeños angelillos que sostienen sendos escudos, y varios ángeles que sostienen un gran cortinaje, en cuya parte superior se encuentran sendas cartelas en las que se nos indican el fundador del convento y el año del mismo.

Las paredes laterales se hallan estructuradas en las siguientes partes de abajo a arriba:

1. Alto zócalo imitando mármol rojizo con incrustaciones de mármol azulado. Diversas imitaciones de pequeñas molduras horizontales recorren la parte superior del zócalo, así como pilares adosados al muro.

2. Series de escenas enmarcadas por grandes cartelas con volutas de color celeste.

3. Series de escenas enmarcadas por molduras negras con adornos dorados, de mayor tamaño que las escenas anteriores.

4. Dos pilares adosados superpuestos, sobre los que se superpone a su vez una columna con capitel jónico que se colocan entre cada serie de escenas. Sobre cada columna, en la parte inferior, se coloca un ángel o un santo portando sus atributos.

5. Moldura que recorre el paramento.

6. Friso que está compuesto por intercalación de decoración a base de bolas, como remate de los pilares y columnas, y en medio floreros con angelillos a cada lado.

El paramento de los pies de la iglesia se estructura de la siguiente forma:

1. Zócalo que continúa el de los laterales.
2. Panel de decoración con volutas.
3. En medio del zócalo y el panel dos tondos de flores con sendos ángeles en su interior.
4. En medio de los dos paneles de volutas, una escena religiosa enmarcada por una moldura. Encima se coloca una celosía que da acceso a clausura.
5. Escena religiosa enmarcada a los lados por volutas.
6. En el lateral superior derecho, se ha adosado una pequeña estancia con celosías, y en cuyo lateral se ha pintado el escudo de la Orden.

8.1.2.3. Escenografía.

El programa se ha elaborado partiendo de rellenar los paramentos a base de arquitecturas fingidas que prestan mayor realce a la nave. El pintor José de Cieza -pues pienso que a él se debe el diseño aunque su hermano le ayudase en la ejecución- ha ideado un paramento formado por un zócalo imitando mármol que recorre horizontalmente el muro. A continuación una serie de escenas como si fueran cuadros enmarcados por caprichosas volutas; la siguiente serie superior, mayor en dimensiones, están enmarcada por austeras molduras. Estas dos series de escenas se dividen verticalmente por pilastras con columnas, formando una secuencia de tal manera que el espectador, que entra por una puerta lateral del fondo, al acercarse al altar va mirando las escenas como si se trataran de pequeñas capillas divididas por el ritmo que marcan las columnas. Sobre este

soporte de arquitectura fingida que enriquece el paramento, ha colocado encima de las columnas nubes, que en un tono irreal, sirven de soporte a una serie de ángeles y santos, que ponen en relación las escenas que se representan.

En la parte del altar y en los pies de la iglesia, el pintor se ha adaptado a las necesidades del retablo y a la arquitectura propia de una iglesia que pertenece a un convento de clausura. En la parte del altar ha ideado una decoración a base de un gran cortinaje -que presta relevancia- del que penden diversos angelillos y ángeles, así como los símbolos y signos representativos de la fundación de la iglesia.

El artista ha cuidado el más mínimo detalle en la decoración. Así, la puerta de entrada se encuentra decorada en su parte superior por una moldura de volutas, lo mismo que se encuentra enmarcados los dos ventanales, y decorados incluso el alféizar.

Sin embargo, y esto también es de notar, el conjunto no ha sido conservado en su originalidad. Así tenemos que en el lateral derecho, al lado del altar, se ha abierto una especie de ventana con celosía que ha ocultado y destruido parte de la escena de los "Desposorios de la Virgen". En este mismo lateral, parece que fue adosado a posteriori un retablo, debajo de la escena de la "Visitación", invadiendo parte de la misma y desapareciendo la escena inferior. En cuanto al siguiente retablo, en el mismo lateral, las dos pequeñas ornacinas laterales han ocultado también parte de los frescos.

También hay que destacar los magníficos jarrones con flores que se intercalan a lo largo de todo el friso superior. Es una pena que por la altitud en que se encuentran y asimismo por el deterioro que les afecta, no se pueda apreciar con todo detalle y nitidez, pues es una muestra del buen hacer de José de Cieza

como pintor de flores del que Palomino nos da noticias(356). Este tipo de floreros están en relación con el "Florilegium" de Adrian Collaert, publicado por Philip Galle hacia 1590, repertorio de grabados flamencos y que probablemente conocerían los Cieza. Asimismo, en la parte posterior, en la de los pies de la iglesia, se pueden contemplar dos tondos de flores de inspiración flamenca, y que son una primera muestra de los que será la decoración a base de pintura de flores del siglo XVIII representada en Granada fundamentalmente por Tomás Ferrer y Sarabia. Este motivo ornamental comenzó a extenderse en el siglo XVII, siendo habitual en el arte flamenco, no así tanto en España. Según Bergström, "En Dartmouth College, Hanover, New Hampshire, en los Estados Unidos, hay una corona de Juan van der Hamen, fechada y firmada en 1628 que, según parece, es el primer ejemplo conocido de este tipo de cuadro en España"(357). Cieza es un eslabón más de esta evolución, y como en las obras flamencas de principios del siglo XVII, las flores están muy próximas unas a otras y carecen de hojas verdes. Figuras destacadas en el ámbito español de la pintura de floreros y flores serán, entre otros, Juan de Arellano, Bartolomé Pérez...

Este tipo de pintura al fresco con arquitectura fingidas gozará de gran predicamento en la segunda mitad de siglo, especialmente a cargo de los grandes pintores de la Corte. El primer gran ejemplo, remontándose en el tiempo, lo tenemos en la Sala Capitular de la Catedral de Toledo, cuyas paredes están decoradas al fresco entre 1509-1511 por Juan de Borgoña, de carácter italianizante con arquitectura fingida. Como anota Bergström "El 'florero' pintado al fresco de 1509-11 pertenece a los más viejos de Europa y por ello ocupa una posición notable. Lo mismo que las otras partes de la decoración de Juan de Borgoña de la Sala Capitular, este trozo del fresco tiene rasgos

356. PALOMINO, A.: *El Museo Pictórico*..., pág. 1070.

357. BERGSTRÖM, I.: *Maestros españoles de Eodogonas*..., pág. 34.

que se repiten en la pintura española de floreros y bodegones del siglo XVII, y que, se puede decir, han sido especialmente característicos en la formación del género en España"(358). En esta obra se puede decir que tenemos el primer antecedente de la obra de los Cieza en Granada.

Más tarde, serán los italianos Angel Colona y Agustín Metelli los propulsores de las pinturas de arquitecturas fingidas, de los que beberán Rizi y Carreño. Claudio Coello, Lucas Jordán..., serán los grandes nombres de finales de siglo que pintarán este tipo de escenarios aunque con diferentes connotaciones.

En Granada, sin embargo, la tradición es pobre, por lo que aún alcanza más valor la obra del Convento de Santa Clara, dentro de la pintura barroca granadina. Los primeros ejemplos serán los de dos pintores italianos de mediados del siglo XVI, Julio de Aquilis y Alejandro Mayner, que pintaron en el peinador de la reina de la Alhambra, y que serán los introductores de grutescos, guirnaldas de flores y frutas, jarrones... Destacarán más tarde en el ámbito andaluz Antonio Mohedano (h. 1561-1626), Blas de Ledesma que estuvo en Granada a principios del siglo XVII...

8.1.2.4. Técnica.

La técnica de pintar al fresco era considerada como la más difícil entre todas. Así lo afirma Pacheco "De todos los modos que los pintores usan, el pintar en pared a fresco es el más magistral, de mayor destreza y expedición; consiste en pintar en un día y de una vez lo que de las otras manera dura mucho y se puede retorcar. Quiere gran certeza y resolución, sus yerros no son remediabes, si no se vuelve á desencalar y derribar lo

358. *Ibidem*, pág. 16.

hecho. Es la pintura mas varonil y mas eterna, y asi, a los que la ejercitan bien se les debe mayor reverencia y estima, como a mayores maestros"(359).

La pintura al fresco es la ejecutada sobre un muro seco, con revoque de cal, y los colores desleidos en agua de cal. Lo que se ha de pintar ese dia se dispone previamente mediante un dibujo preparatorio, y se estarce sobre la superficie, comenzando a continuación la labor de aplicar el color. Una vez seco no se puede retocar -a veces se hace al temple-, y si no ha salido al gusto hay que encalar de nuevo y volver a empezar. La dificultad, a parte de no poder rectificarse, consiste también en que los colores bajan de tono al secarse, con lo cual, si no se tiene suficiente manejo, es difícil conseguir la tonalidad ideada en un principio(360).

8.1.2.5. Estilo.

Dos fuentes principales se conserva en las escenas que pinta José de Cieza. Una es la canesca representada por "Santa Ana enseña a leer a la Virgen", también en "La Coronación", "La Inmaculada" o "La Anunciación"; y otra es la flamenca representada en los floreros y tondos, así como en algunos aspectos de la "Visitación". Aunque cuando consigue librarse del peso de las influencias, caso de "La huida a Egipto" o "Santa Clara expulsando a los sarracenos", consigue buenos resultados, el lastre de los granadinos, concretamente de lo canesco y lo flamenco es muy fuerte aún en el pintor.

359. PACHECO, F.: Arte de la Pintura, pág. 49. Asimismo, Pacheco nos muestra la manera de preparar el muro, los colores y su aplicación.

360. Para la técnica del fresco y su evolución consúltase MALTESE, C.: Las técnicas artísticas, pp. 285-296.

8.1.3. Pintura efímera.

No se puede dejar de tratar aquí un apartado sobre la pintura efímera de José de Cieza en su etapa granadina, aunque materialmente no se puede aportar nada a ello, pero no por eso dejar de tener importancia en su producción.

La primera referencia sobre la que se basan artistas posteriores nos la da Palomino "...y de que dió testimonio en diferentes obras en aquella ciudad; y especialmente en las fiestas del Corpus, con cuya ocasión se hizo muy gran templista. Y aunque todo lo hizo bien, sobresalió con especialidad en los paños, y en las flores, que las hacía con superior excelencia, y con tal primor, propiedad, y delgadez, que aun siendo hechas al temple en algunos biombos, parecía, que el aire las había de mover"(361).

Por su parte Cean Bermúdez sigue los pasos de Palomino al afirmar: "Nació en Granada el año de 1656, y fue discípulo de su padre Miguel, con quien adquirió mucha práctica y facilidad en pintar al temple, con el motivo de los arcos y adornos de las calles de aquella ciudad en las festividades del Corpus"(362). En efecto, ya se vió como su padre Miguel Jerónimo de Cieza participaba en las pinturas que se realizaban con motivo de las fiestas del Corpus Christi según un poema de 1661, junto a Bocanegra y Ambrosio Martínez Bustos. En general, todos los artistas participaban como también lo harían Cano, Juan de Sevilla..., escultores músicos, poetas, etc. Era un medio único de expresión hacia el pueblo, y no había fórmula más eficaz para la Iglesia y su adoctrinamiento que la visualización de los temas sacros de más interés desde el punto de vista didáctico.

361. PALOMINO, J.: *El Museo pictórico*..., pág. 1070.

362. CEAN BERMUDEZ, A.: *Diccionario histórico*..., pág. 330.

Como afirma Maravall "Pero, a través de las representaciones plásticas de todo tipo, /.../ se trata de conseguir la infiltración de un contenido doctrinal"(363).

Aunque en Granada como en otras ciudades de provincias, y en Madrid especialmente, cualquier acontecimiento regio: nacimientos, bodas, entronizaciones, defunciones... se festejaban públicamente, también lo hacían las festividades religiosas, y especialmente las del Corpus Christi adquirirán notable relevancia(364). En ellas se erigían altares, arcos..., decoraciones y arquitecturas efímeras en las que, según Garrido Atienza pintores tan famosos como Cano, Bocanegra, Risueño... "presentaron trazas o proyectos sorprendes y decoraciones caprichosísimas"(365). Era una actividad no de segunda clase como algunos han pretendido, y negado que artistas como Cano y Bocanegra pudieran haber participado(366), sino de gran importancia; y como justifica Julián Gállego "...lo honorable que para un artista era colaborar con sus dotes y experiencia a la fabricación de una máquina triunfal destinada a desaparecer pasada la fiesta"(367).

En estas decoraciones, y de mano de su padre Miguel Jerónimo, es donde José de Cieza comenzaría a practicar su arte y por lo que llegaría posteriormente a destacar en Madrid; y como el mismo Garrido Atienza afirma -aunque confundiéndolo con su hermano Juan- "En los lienzos para estos aparatos fueron en los que Juan de Ciezar adquirió aquella práctica y facilidad en pintar al temple, que en Madrid lució pintando decoraciones para

363. MARAVALL, J.A.: La cultura del Barroco, pág. 509.

364. Véase ALENDA Y MIRA, J.: Relaciones de solemnidades y Fiestas...

365. GARRIDO ATIENZA, M.: Antiguallas granadinas..., pág. 60.

366. VALLADAR Y SERRANO, F.P.: Estudio histórico-crítico de las Fiestas...

367. GALLEGO, J.: Visión y símbolos..., pág. 171.

el Teatro del Buen Retiro"(368). Aparte, pues, de que pintara lienzos para ser exhibidos, pintaría también arquitecturas fingidas, decoraciones florales..., y todo ello debió de ser un magnífico aprendizaje que le valdría ser posteriormente nombrado "Pintor del Rey", ad honorem, por sus trabajos para las mutaciones del Teatro del Buen Retiro. Muestra palpable de ello es la decoración al fresco del interior de la iglesia del Convento de Santa Clara en Loja, donde realiza toda una escenografía fingida a base de zócalos, columnas, frisos, marcos, cortinajes..., muestra de su buen hacer en este terreno.

Otra cualidad de José de Cieza, según nos cuenta Palomino, es su dominio de la técnica al temple. Según Conrado Maltese "Actualmente se entiende por temple aquella técnica que usa agua para desleir los colores y por aglutinante otra sustancia que no sea óleo, sino emulsiones de huevo, leche, látex de higo, colas, gomas, cera o alguna otra sustancia añadida al agua"(369). Existía variedad en el soporte, pero normalmente se utilizaba la madera. Palomino nos dice que Cieza pintaba en biombos, de madera pues, y sobre todo "paisés" -de cuyo ejemplo tenemos los magníficos "Paisajes con escenas evangélicas" del Monasterio de San Jerónimo-, y las "flores" de gran efecto naturalista, y de cuyo ejemplo por primera vez se puede contemplar en los frescos de la iglesia del Convento de Santa Clara en Loja, en especial el hermoso florero de la "Anunciación". No es descartable tampoco la posibilidad de que realizara flores al óleo, sobre todo porque era un género muy demandado en la época; artistas en el ámbito granadino como Cano también las efectuó(370). Como

368, GARRIDO ATIENZA, M.: *Antiguallas granadinas...*, pp. 60-61.

369, MALTESE, C.: *Las técnicas artísticas*, pág. 296.

370, En el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid hay constancia de la existencia de pinturas de flores de Cano, gracias a los datos ofrecidos por el investigador Peter Cherry. Concretamente:

-Protocolo 6,700: Inventario y tasación de los bienes de Antonio de Proaño "panadero de corte" ff. 283 y ss. Inventario de 15 de Enero de 1633, ff. 284

arota Cavestany "En el núcleo granadino deben mencionarse las frutas de Pedro de Moya, en sus cuadros de "La Sagrada Familia", de la Catedral y del Museo Cerralbo; y la mesa bien provista por cierto, de "El rico Epulón" (Museo del Prado) de Juan de Sevilla. De Alonso Cano, que hizo flores e interesantes fondos de paisajes en algunos cuadros, se cita un bodegón firmado y fechado en 1659, procedente de la colección Abreu, de Sevilla, obra que no conocemos. Pero la pintura de Granada mantenía normas idealistas, por lo que escaseaban los profesionales en este género, aunque brillaba en ella el arte naturalista de Cotán que al parecer, pasó inadvertido para los granadinos"(371). Para Miguel Jerónimo de Cieza no pasaría inadvertido el arte de Cotán; una muestra de ello, aunque exigua, es el lienzo "Las Bodas de Canaán" del Museo de Bellas Artes (lám. 7) donde aparte de ofrecernos un pequeño bodegón encima de la mesa, nos ofrece una ventana enrejada salpicada de pequeñas flores. Calvo Castellón apunta al respecto "El interior creado por Miguel Jerónimo de Cieza para "Las Bodas de Caná" (Museo de Bellas Artes de Granada), está directamente inspirado en una solución semejante ideada por Fray Juan Sánchez Cotán para su lienzo "San Bruno y sus discípulos ante el obispo de Grenoble" (Cartuja, Granada) /.../ A pesar del poco interés del fondo, destaca la evocación de Miguel Jerónimo a la pintura del cartujo, sobre todo si tenemos en cuenta que, al localizarse dentro del monasterio toda la producción del religioso, tuvo poca proyección en el ambiente artístico granadino"(372). No es

vto.-310 vto. En el folio 29o vto.: "Mas ocho floreros de Cano con sus marcos negros", Tasación de pinturas a cargo de Pedro de Noriega, pintor, el 10 de Marzo de 1663, ff. 312 vto.-317. En el folio 314 vto.: "Mas ocho floreros de cano. Con sus marcos/ negros tasados a trescientos y treinta R*/ que todos montan dos mill trescientos y/ quarenta R*-----20640". La tasación, hecha aún en vida de Cano, muestra el elevado precio que consiguen gracias a la fama del artista.

371. CAVESTANY, J.: *Flores y Bodegones*..., pp. 35-36.

372. CALVO CASTELLÓN, A.: *Los fondos arquitectónicos*..., pág. 271.

pues de extrañar que José de Cieza, a través de su padre, conociera las obras del cartujo y se interesara por esa pintura más realista que la pintura correspondiente a la tradición canesca. Los floreros pintados en los muros del Convento de Santa Clara así lo demuestran, aunque es otro tipo de inspiración la que fragua en él, la flamenca principalmente, como se refleja en los tondos de flores que pinta en la misma.

8.2, Etapa Madrileña (1686-1692).

8.2.1, Pintura al óleo.

Una vez fallecido su padre, Miguel Jerónimo, que hubo de ser el aglutinador de la familia sobre todo en cuanto se refiere a los tres hermanos pintores, Vicente y José, libres de ataduras familiares ya que ambos son solteros, emprenden el viaje a la Corte. Allí dispone de buenos enlaces con Palacio, pues algunos familiares tienen cargos relacionados con la Corte, y según Palomino tuvo un buen padrino que fue el Señor Condestable Don Iñigo de Velasco, por entonces Mayordomo Mayor(373).

Era evidente que una persona como José de Cieza del que se ha visto su inquietud en el terreno artístico -pinta al óleo, al fresco, al temple, pinta perspectivas arquitectónicas, flores, paisajes con ruinas, obras dentro de la más pura tradición canesca, arquitecturas fingidas...-deseara abrirse camino en un círculo mucho más amplio como era la Corte. Ello, probablemente, por dos motivos principales:

a) La atracción que la Corte ejerce sobre los pintores foráneos como meca del artista y la posibilidad, sobre todo, de acceder al círculo de "pintores del Rey" que traía consigo fama y prestigio. En Granada, Cano y Bocanegra emprenderían

373, PALOMINO, A.: El Museo Pictórico, pp. 1070-1071.

anteriormente el mismo camino aunque con desigual fortuna.

b) La ampliación del horizonte artístico y afán de superación. En la Corte existía la posibilidad de acceder a las colecciones reales de pintura, especialmente la de flamencos y venecianos que fueron los que más influyeron en la segunda mitad del siglo XVII. También la posibilidad de contactar con pintores coetáneos de sólida fama como Rizi y Claudio Coello entre otros, cuyas enseñanzas influirán necesariamente en el círculo de jóvenes pintores que se acercan a ellos.

Granada permanecía estancada en la tradición canesca, y no surgía en el panorama artístico granadino ninguna figura revulsiva que abriera nuevos horizontes. Una vez fallecidos Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra, la tradición canesca será asumida por Risueño, la figura más importante en el ambiente artístico granadino, que si bien inicia el estudio del natural, que luego será recogido por su discípulo Chavarito, no introduce formulaciones nuevas.

Así pues, José de Cieza, con el bagaje adquirido en Granada, y su preparación y formación bajo la sombra canesca y bajo el magisterio directo de Miguel Jerónimo y Bocanegra, emprende el camino hacia la Corte. Así pues, mediante su influencia y merced a su reputación como templista y decorador, entró a trabajar en las mutaciones que se realizan para el teatro del Buen Retiro. Aparte de esta actividad, que más adelante se analizará, también le surgen otros encargos para diferentes órdenes religiosas. Concretamente trabaja para la Iglesia de los Padres de la Victoria y para la Iglesia de las monjas de Góngora. Para la primera realizó dos cuadros del que sólo nos ha llegado uno, y el otro queda reflejado en un dibujo preparatorio.

Según Palomino "También hizo otros muchos cuadros para la iglesia nueva de las Mercenarias Descalzas, del barrio del

Barquillo"(374). Ceán nos explicita el asunto de uno de estos cuadros "y son de su mano la santa Teresa que está en un poste de la iglesia de las monjas de Góngora..."(375). Así pues, de toda la actividad realizada por José de Cieza en Madrid, durante un periodo aproximado de seis años, sólo ha llegado un lienzo, y esto no permite hacer una valoración completa de la evolución de la pintura del artista en Madrid; pero de todas maneras en esta obra, "Aparición de San Francisco de Paula en un combate" (Museo Nacional de Valladolid) (lám. 31) se pueden observar signos inequívocos de su transformación.

En el último tercio del siglo XVII se produce una intensificación del dinamismo barroco. El iniciador de esta tendencia será Francisco Rizi, pero su prolongada vida (muere en 1685) hará que gran parte de su obra pertenezca a este periodo. De él parte uno de los mejores, o quizás el mejor pintor de la escuela madrileña, Claudio Coello. Como opina Angulo "En suma, es patente que la mayor parte de los pintores de este periodo son amigos de composiciones intensamente movidas y considérese que a poco de morir artistas tan representativos de esta tendencia como Herrera el Mozo o Valdés Leal... viene a reforzar este dinamismo barroco y a confirmar su triunfo con sus geniales creaciones aún más extremadas, el napolitano Lucas Jordán"(376). Asimismo, y siguiendo a Angulo, otra característica de la escuela madrileña de este periodo es el "...cuadro de gran composición escenográfica, no sólo aparatosa en sus encuadramientos arquitectónicos, sino en su preocupación por la profundidad"(377). Rizi y Coello también serán uno de los máximos representantes de esta tendencia. En el lienzo citado de

374. PALOMINO, A.: Museo Pictórico..., pág. 1071.

375. CEÁN BERMUDEZ, A.: Diccionario histórico..., pág. 331.

376. ANGULO IRAIGUIEZ, D.: Pintura del siglo XVII, pág. 15.

377. *Ibídem*, pp. 15-16.

José de Cieza, observamos una movida composición cuyo tema, una batalla, es muy propicia a ello. Los escorzos violentos se suceden, y el deseo de establecer una profunda perspectiva. Asimismo, el rompimiento ocupa buena parte del lienzo. José de Cieza se ha apartado de lo granadino más profundamente canesco, para seguir las huellas de Rizi y Claudio Coello, especialmente de éste último, pero sin la intensidad de movimiento de los lienzos madrileños. La fecha probable del lienzo, ya que firma "Pintor del Rey" es de 1691, pues se le concede el honor en esta fecha, y también porque el lienzo compañero "Milagro de San Francisco", estaba fechado en 1691, correspondiendo pues, ambos a la etapa final de su vida.

8.2.2. Dibujos.

Sólo se posee una atribución segura de los dibujos de José de Cieza y es el "San Francisco de Paula ante el rey de Nápoles" del British Museum (lám. 18), el cual lo fechamos alrededor de 1691, por ser un dibujo preparatorio de un lienzo, desaparecido, que realizó para la iglesia de los Padres de la Victoria de Madrid, en una fase terminal de su vida y actividad pictórica. No poseemos ningún dibujo de su etapa anterior, por lo que técnicamente no se puede realizar una valoración de su evolución.

No cabe duda de que su permanencia en la corte desde 1685-86 hasta 1692, fecha de su muerte, fue un periodo fructífero en cuanto a asimilación de la pintura que se hacía en Madrid, fuera ya del ámbito granadino donde predominaba la figura y la obra de Alonso Cano en todos los aspectos de la actividad artística. En el dibujo no hubo de ser menos, dada, sobre todo, la gran calidad del maestro y la proliferación de dibujos que hubieron de circular en la época. El número de dibujos atribuidos a Cano es excesivo, correspondiendo muchos de ellos a discípulos, cuya calidad es a todas luces inferior a los del maestro.

De sus discípulos más destacados, Bocanegra y Sevilla, quedan pocas obras seguras. Quizás sea Felipe Gómez de Valencia, discípulo a su vez de Miguel Jerónimo de Cieza, del que se conservan más cantidad de ellos.

De José de Cieza dice Cean Bermúdez que pintó "al óleo con blandura y buenas tintas, pero sin la mejor exactitud de dibujo"(378). Esta opinión de Cean se debe, quizás, al predominio del color sobre el dibujo que tuvieron en general los pintores granadinos del barroco. A Bocanegra también se le achaca esta característica, no así a Juan de Sevilla que fue un cuidadoso dibujante.

Sin embargo, los dibujos que de él han llegado, muestran a un artista que no descuidó este aspecto. En el dibujo preparatorio para el lienzo de los Padres de la Victoria se observa una pluma ágil y nerviosa, utilizando la aguada para configurar los volúmenes y para distribuir luces y sombras. En este dibujo preparatorio utiliza una pluma nerviosa y vivaz, pero lo que más le interesa al pintor es la composición, el conjunto de la obra que un estudio detenido de los personajes.

No se poseen datos precisos para una atribución exacta de los dibujos, relacionados entre sí, uno en el British Museum (lám. 19) y otro en la Biblioteca Nacional de Madrid (lám. 20). Ninguno de los dos va firmado ni se relacionan con ninguna obra pictórica del artista. La atribución a José de Cieza de "Guerrero ante un obispo" (lám. 19) es antigua, y la factura de los personajes y la composición de la obra hacen pensar en esta segunda etapa madrileña del pintor por su relación con las obras que han llegado, por lo que se las califica como "Atribuciones probables". Estos dos dibujos se hallan mucho más terminados que el anterior; los perfiles están perfectamente definidos,

378, CEAN BERMUDEZ, A.: Diccionario histórico, pág. 330.

utilizando igualmente la aguada para configurar los volúmenes, las luces y las sombras. En ellos se observa una técnica dominada, utilizando tanto las líneas curvas como las quebradas.

La atribución por Barcia del dibujo de la Biblioteca Nacional a Giordano, puede ofrecer una muestra de la evolución de la técnica pictórica de José de Cieza. Aunque éste muere el mismo año de la llegada de Luca Giordano a Madrid, la influencia de los modelos italianos había penetrado anteriormente con la llegada de otros artistas de la península vecina -recordemos a Mitelli y Colonna- y ello hubo de prender en el ánimo del joven pintor. Todo ello sin olvidar que la influencia más poderosa se debe a los maestros más destacados de la corte como son Claudio Coello especialmente, Palomino, Rizi, Jiménez Donoso...

En la misma iglesia de los padres de la Victoria existía según Palomino un óleo "de una batalla, de donde tomó el nombre "la Victoria", con el patrocinio de la Reina de los Angeles"(379). No se ha podido encontrar ninguna otra cita referente al cuadro de José de Cieza. Sin embargo si existe un dibujo atribuido a Jiménez Donoso (láms. 105 y 106) que representa en el tercio inferior una batalla y en los retantes la Virgen con el Niño ante los cuales se arrodilla San Francisco de Paula; el rompimiento se completa con nubes y numerosos angelillos. Barcia nos lo describe así "nº 407. "La Virgen de la Victoria". Sentada sobre nubes sostenidas por Angeles, alarga la palma á San Francisco de Palma, arrodillado á su derecha en la misma gloria. En la parte inferior de la composición, en primer término, un cañón y un moro muerto; en segundo término suplicando á la Virgen, y un fraile mínimo que lo señala"(380). Parece corresponder este dibujo con el lienzo de José de Cieza y

379. PALOMINO, A.: El Museo Pictórico..., pág. 1071.

380. BARCIA, A.: Catálogo de la colección de Dibujos..., 1906, pág. 86.

no con el de Jiménez Donoso, ya que según Cean Bermúdez el lienzo al que se refiere el dibujo y que estaba en el altar mayor "...representa á la Virgen con varios santos"(381), o Ponz que también dice "En el altar mayor la Virgen en gloria con diferentes santos, es de Joseph Donoso"(382). Es evidente que en este dibujo, que pertenece según dice en el mismo al altar mayor de la iglesia, sólo aparece un santo que es San Francisco de Paula.

Aparte de este cierto equivoco, es interesante comparar la figura del Santo de este dibujo con el que se encuentra en el dibujo de José de Cieza "San Francisco de Paula ante el Rey de Nápoles", de gran similitud, así como la manera de componer los trazos con la pluma. Si el dibujo no pertenece a José de Cieza, es evidente que la influencia de José Donoso en José de Cieza es importante en su manera de dibujar y componer.

8.2.3. Pintura efímera.

No se tiene ningún documento gráfico de la labor escenográfica de José de Cieza, pero no por ello hay que dejar de reseñarlo, ya que, además, esta actividad ocupó la mayor parte de su tiempo en Madrid.

Ya hemos analizado su actividad en las fiestas del Corpus Christi en Granada, como decorador de "biombos" y suponemos que también como tracista de arcos, altares... especialmente al temple. Ello le llevó a dominar la pintura de flores y paisajes así como la arquitectura fingida, cuya muestra más palpable es la decoración de la iglesia del Convento de Santa Clara en Loja. Así pues, tuvo José de Cieza una buena base que le serviría posteriormente en su incursión en la Corte. Como apunta Bonet

381, CEAN BERMUDEZ; *Diccionario histórico*... 1800, Tomo VI, pag. 12.

382, PONZ; *Viage de España*... tomo V, pag. 289.

Correa al hablar sobre la fiesta barroca "Sin duda su expresión más vivaz y ostentosa fueron las obras efímeras o provisionales, que por su propio carácter provisional se prestaban a todas las audacias y ensayos, a ser como un cartel movable, un espejo que reflejaba la inquietud y huella de lo aún no fijado, de la novedad y la moda, de lo efímero y lo perecedero, de los elementos de sorpresa que podían llamar más la atención a las gentes"(383).

En 1686 está ya, probablemente, José de Cieza en Madrid. En 1688 solicita la plaza de "Pintor del Rey", en el que alega "...creiendo no lo desmereze, por su calidad, (que es vien notoria en andalucia), como se podra vnformar"(384). Pero como nos informa Palomino, que ese mismo año es nombrado "Pintor del Rey" y hubo de conocerlo probablemente en persona "Vinose a esta Corte, siendo de edad de unos treinta años, y mostró muy bien su excelente habilidad en las mutaciones del Coliseo del Buen Retiro; mediante lo cual, y buenos padrinos que tuvo, (especialmente del señor Condestble Don Iñigo de Velasco, entonces mayordomo mayor le izo merced de su Pintor "ad honorem" el señor Carlos Segundo"(385). Cean también lo corrobora "Vino a Madrid el de 686, y por su extraordinari- manejo fué destinado á pintar escenas en el teatro del Buen retiro: dióse tan buena mano, que logró ser pintor del rey el dia 31 de agosto de 89"(386).

El 6 de Julio de 1689 extiende ua carta de pago por el título honorífico de Pintor del Rey "...en consideración de los

383, BONET CORREA, A.; La fiesta barroca como..., pág. 67.

384, Apéndice documental nº 81.

385, PALOMINO VELASCO, A.; Museo Pictórico..., pp. 1070-1071.

386, CEAN BERMUDEZ, A.; Diccionario histórico..., pág. 330.

servicios continuados en las fiestas que sean ofrecido..."(387). Es la única vez que en un escrito de José de Cieza se menciona sus trabajos para las fiestas que se celebraban en Palacio, y por lo que el 5 de marzo de 1691 se le concede definitivamente la plaza de pintor(388). Sin embargo, su hermano Vicente es más explícito en los diversos memoriales que envía a la corte en petición de favores. En el memorial de fecha 19 de febrero de 1693 solicita del rey la concesión de 5 reales al día para mantenerse ya que "dise aservido, y así mesmo su hermano D. Joseph de Cieza defunto que fue pintor de Vtra. Magd., an servido en todo lo que se a ofrecido tocante a su profesión en palacio y en el buen retiro, con la aprobación del maiordomo maior de vtra Magd, y del beedor de las obras R."(389) Posteriormente, de 22 de junio de 1694 es otro memorial en el que solicita una casa alegando sus servicios prestados "Dize que a servido a Vtra Magd en palacio y en el Buen Retiro juntamente con su hermano Joseph de Zieza y Flores que fue pintor de Vtra. Magd, con la aprobación del maiordomo mayor de Vtra. Magd, y vehedor de las obras R."(390) Así pues, ambos trabajan tanto para Palacio -probablemente pintando decoraciones- como en el Buen Retiro.

En el Barroco hay un gran auge tanto de la fiesta como del teatro. Este último aspecto, para Maravall, tiene un significado de dirigismo político "Probablemente, hay que pensar que, más que a gustos o frivolidades personales de los reyes y de los gobernantes, esta desmesurada actividad en las representaciones escénicas -observamos que no se habla nunca de su valor literario, sino de su grandezza, costo, dificultad insuperable de

387, Apéndice documental nº 82.

388, Apéndice documental nº 83.

389, Apéndice documental nº 88.

390, Apéndice documental nº 84.

montaje, etc.- se desenvolvía para aturdir y atraer a la masa del público, cuyo comportamiento comprobamos una vez más que tiene ese aspecto masivo"(391). Además el teatro permite grandes montajes escénicos, grandes artificios, utilizando para ello todos los medios al alcance.

Igualmente, las fiestas reales utilizaban todo tipo de ingenios, artificios, costosos y complicados, sólo para buscar el efectismo de unos breves instantes. De esta manera, opina Maravall, que es el significado de tales montajes "La fiesta, en el siglo XVII, /.../ ha de contar con alguna invención, un mecanismo ingenioso, un artefacto inusitado, una construcción arquitectónica que, con cartón y madera u otros medios similares, simule una grandiosidad impresionante (cuanto más deleznable sean los materiales, más de admirar serán los efectos que con ellos se logren). A ello respondió la construcción de estanques y canales en los jardines del Buen Retiro, para organizar allí fiestas acuáticas a imitación de los romanos /.../, lo que venía a significar que se estaba cerca de igualar o de superar su grandeza histórica"(392).

Todo este mundo necesitaba de un buen número de pintores - además de otros artistas y artesanos- para poder realizar estos proyectos. Los introductores de todo este mundo de mecanismos creados para las obras teatrales serán los italianos Cosme Lotti (+ 1643) y Baccio del Bianco (+ 1657). A la muerte de éste último, serán pintores españoles quienes proseguirán la labor iniciada por los grandes maestros de las mutaciones. A esto hay que añadir la llegada de los también italianos Agostino Mitelli y Micael Angelo Colonna en 1658, quienes impulsaron la pintura

391. MARAVALL, J.A.: La cultura del Barroco, pág. 475. Para el significado del teatro en la sociedad barroca, véase también del mismo autor Teatro y literatura en la sociedad barroca, y de O. OZCO DIAZ, E.: El teatro y la teatralidad del Barroco.

392. *Ibidem*, pp. 494-495.

de arquitecturas fingidas en techos y bóvedas creando espacios ilusorios, imaginarios. Como opina Pérez Sánchez "La tradición ingenieril de Lotti y Bianco, y las formas del ingenioso "trompe l'oeil" de Mitelli y Colonna, se fundieron sin duda en las escenografías teatrales de Francisco Rizi (+ 1685) que, según cuenta Palomino "tuvo muchos años a su cargo la dirección de los teatros de mutaciones de las comedias que se hacían entonces con gran frecuencia en el Retiro a sus Majestades; en cuyo tiempo sirvió mucho e hizo grandes trazas de mutaciones, porque era grandísimo arquitecto y perspectivo" (393). Así pues, será Rizi el gran maestro de todos los pintores que trabajen en el Buen Retiro, aunque su muerte en 1685 hace que se escape a los años en que José de Cieza estuvo en Madrid; pero, sin duda, la huella dejada por el gran maestro hubo de perdurar e influir necesariamente en el artista granadino.

Según Pérez Sánchez, el sucesor será José Caudi (+ 1696), nombre hasta ahora prácticamente en el olvido. "En 1685, el año de la muerte de Rizi, se dice de él que es quien "cuida de hacer las tramoyas para los festejos que se hacen a sus majestades" (394).

El número de pintores que trabajan para las mutaciones del Buen Retiro es grande, y de los más sólo ha llegado su nombre por obra de Palomino, ya que las obras por su carácter han desaparecido. Así Pérez Sánchez opina refiriéndose a Rizi que "Quizá sus más directas influencias se hallen en algunos de aquellos artistas que se dedican con más ahínco a las decoraciones festivas o teatrales, en los que su ingenio era continuo y fértil. El carácter efímero de la mayor parte de la producción de artistas como Francisco Pérez Sierra (que según

393, PEREZ SANCHEZ, A.E.; *José Caudi, un olvidado...*, pág. 26.

394, *Ibidem*.

Polomino (había sido su compañero en Roma), Vicente Benavides, Juan Fernández de Laredo, Lorenzo Montero, y algunos otros que son hoy apenas un nombre, explica que no se posean apenas obras de su mano que puedan corroborar esta influencia que los documentos y las referencias hacen muy verosímil"(395). Estos serían los compañeros de José de Cieza. Juan Fernández de Laredo (1631-1692) fue discípulo de Rizi, trabajando en las decoraciones del Buen Retiro y falleciendo el mismo año que José. Lorenzo Montero de Espinosa (1656-1710) también trabajó mucho para el citado teatro. No hay que olvidar tampoco a Bartolomé Pérez, quien según Cavestany "Fue también pintor escenógrafo y compuso "cortinas" (como entonces se llamaba a las decoraciones de teatro) para el Buen Retiro, con tan buen acierto que fue nombrado pintor de Cámara"(396).

Existe, pues, una relación entre pintores de flores, de arquitecturas fingidas y de escenógrafos en muchos casos. Lorenzo Montero, sevillano, fue pintor de flores y luego pasó a Madrid para pintar en el Buen Retiro, como también le ocurre a Bartolomé Pérez, pues como opina Cavestany "En la pintura mural del siglo XVII, tienen flores y frutas una importante representación, en la que participan como en el anterior, pintores españoles e italianos. En la Corte, fresquistas y templistas pintan en los muros de sus iglesias, en decoraciones profanas de los Palacios y otras residencias, y frecuentemente en arcos triunfales levantados con ocasión de faustos sucesos, coronas tejidas con rosas, mosquetas, peonías, nardos..."(397).

Rizi y Coello junto a Jiménez Donoso, fueron pintores de arquitecturas fingidas al fresco, y también pintan en ellos

395. PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Carreño, Rizi*..., pág. 101.

396. CAVESTANY, J.: *Pintores españoles de flores*, pág. 129.

397. CAVESTANY, J.: *Elordecos y Bodegones*..., pág. 44.

flores y frutas. En el Teatro del Alcázar pintan Pedro Núñez y Rizi para la embocadura guirnaldas de flores y frutas... En esta línea de producción es donde hay que inscribir a José de Cieza: buen fresquista y templista, pintor de flores, de paisajes y de arquitecturas fingidas entre otros temas, que logrará la máxima categoría entre los pintores de Granada como "pintor del Rey" aunque fuera "ad honorem" gracias a sus habilidades para realizar las mutaciones en las comedias del Teatro del Buen Retiro.

8.3. Estilo.

Si se ha establecido una división cronológica a la hora de catalogar la obra de José de Cieza, es decir, su etapa granadina y su etapa madrileña no se poseen juicios de valor suficientes para delimitar dos estilos completamente diferenciados, aunque si apuntar una serie de características que se van a potenciar en la última etapa. Todo ello porque sólo tenemos dos obras suyas fehacientes de esta época; un óleo "Aparición de San Francisco de Paula en un combate", (lám. 31) y un dibujo "San Francisco de Paula ante el rey de Nápoles", (lám. 18) aun cuando el volumen de obras creadas en esta etapa madrileña debió ser importante; además hay que reseñar las obras efímeras que realizó y de las cuales no se tienen ningún testimonio.

8.3.1. Etapa granadina.

En la etapa granadina, tanto en la pintura al fresco como la de óleo, se puede decir que su estilo se inscribe dentro de la tradición granadina posterior a Cano; es decir, José de Cieza es uno más de los discípulos que siguen la estela del racionero. Pero eso si, con una serie de valores que desde un principio serán constantes en su obra y que poco a poco van surgiendo y dominando en su estilo hasta lograr que su obra, dentro de lo granadino, disponga de una serie de notas diferenciales que le hace tomar un puesto peculiar dentro del panorama artístico de Granada en el último cuarto de siglo.

Obras como "Cristo con la Samaritana", "Santa Ana enseñando

a leer a la Virgen", "La Coronación de la Virgen", "San Juan Evangelista", etc., confirman que Cieza no pudo dejar a un lado esta influencia de Cano, que en Granada era superior con creces a cualquier otra, llegando a dominar casi todos los pintores de la época. Pero, como muy bien opina Orozco Diaz refiriéndose en general a los pintores de la escuela granadina, "Tienen todos ellos una personalidad acusada por determinados rasgos de estilo o espíritu, a veces intensos y acentuados hasta el amaneramiento, pero todos acusan el arranque del arte canesco que se impone no sólo con tipos, sino también en espíritu. Este influjo no sólo actúa de una manera positiva ofreciendo modelos a seguir, sino también de otra forma que podríamos decir negativa; esto es poniendo un freno y limitación de su temática e imponiendo una espiritualidad que les arrastra hacia lo ideal, al mismo tiempo que les aparta de toda interpretación apegada a lo realista y cotidiano. La mentalidad y formación de Alonso Cano, dentro de una concepción manierista del arte, impuso sobre toda la escuela una temática en la que quedaba relegada a un último plano la escena de género y la naturaleza muerta"(398).

En José de Cieza se encuentran estos dos aspectos: si por un lado sigue fiel a las enseñanzas del Racionero que recibiera a través de su padre, de Bocanegra y de toda la obra legada por Cano, sobre todo en cuanto a composiciones y tipos, en cambio también hay un deseo por parte del artista de buscar otros caminos, otras salidas que no sean las de repetir las creaciones de Alonso Cano. En estas primeras obras, muy influenciadas por Miguel Jerónimo, su padre, y por Bocanegra, su otro maestro,

398. OROZCO DIAZ, E.: *Alonso Cano y su escuela*, pp. 25-26.

como en "Aparición de la Virgen a San Bernardo", (lám. 22) repite composiciones ideadas por Cano o por Bocanegra, y en sus personajes repite los tipos creados por el Racionero como, sobre todo, los de la Virgen con ese rostro anfiado, de tez ovalada, que será una constante en toda su obra, con esas suaves y delicadas carnaciones que serán nota común en la escuela granadina. José de Cieza nunca podrá desligarse de esta influencia, tal es el peso artístico de Alonso Cano en Granada.

En su intento por buscar otras alternativas en cuanto a temática y composición, fuera de lo canesco, José de Cieza opta por la pintura de perspectivas y de paisajes con ruinas arquitectónicas tan en boga por la época en otras escuelas españolas como la madrileña, la sevillana o la valenciana, por ejemplo. Pero, a pesar de ello, y quizás también influenciado por el espíritu de Cano, Cieza no opta por un estudio de lo real, tanto en la arquitectura como en el paisaje, sino por todo lo contrario: un paisaje y unas perspectivas completamente idealizadas, apartándose pues, como comentaba anteriormente Emilio Drozco de "lo realista y cotidiano"(399). En la "Expulsión de los mercaderes del templo" (lám. 24) el ámbito arquitectónico ideado por Cieza es totalmente arbitrario, es decir, no se corresponde con un módulo real, sino que se yuxtaponen los elementos buscando únicamente los efectos de perspectivas a través de la luz y del color. Como opina Calvo Castellón, "Ese carácter utópico también se refleja en la diversidad estilística de los componentes de la arquitectura, en el poco escrúpulo a los órdenes y cánones que rige la proyectiva arquitectónica, atendiendo, como única norma, al albedrío del pintor; de ahí que el matiz escénico sea una constante en la valoración de estos fondos"(400). Así pues, no se corresponde con un estudio de lo real; asimismo los personajes tampoco se

399, *Ibidem*.

400, CALVO CASTELLÓN, A.: Los fondos arquitectónicos..., pág. 298.

insertan adecuadamente en la composición. Lo mismo ocurre con los cuatro lienzos de "Paisajes con ruinas" del monasterio de San Jerónimo (láms. 25-28). Aquí nos hallamos ante una serie inusual, por la temática y el tratamiento que le otorga el pintor dentro de la pintura granadina. No se trata de una visión realista de la naturaleza, sino de un paisaje idílico con una arquitectura ruinosa y arbitraria en la disposición de sus elementos. Así lo apunta Calvo Castellón "Estas ruinas que los pintores diseñan en sus lienzos siguen, aún más que la arquitectura, esa línea convencional e idealizante; conjuntando los elementos más dispares y escénicos en heterogéneas visiones en las que el valor más destacado es el efecto teatral del conjunto"(401). Es decir, Cieza escoge precisamente esta línea del Racionero, lo ideal, lo amable, aquello que no ofrezca evocaciones trágicas etc., pero también busca nuevos caminos dentro de las composiciones que eran habituales en lo granadino. Este tipo de paisajes entra dentro de la línea de Collantes en Madrid, de Iriarte en Sevilla, o de Pedro Cotto en Mallorca, es decir, no se conforma con repetir siempre los mismos temas y composiciones como sus coetáneos, sino que busca nuevas salidas o complementos a su estilo formado en lo canesco. Este amor por el paisaje ya lo encontramos en sus primeros fondos como en "Cristo con la samaritana" (lám. 21) o "La Virgen de los Angeles" (lám. 23), donde el fondo no es algo secundario, sino que el artista lo cuida mucho, buscando siempre una perspectiva profunda. Incluso cuando pinta al fresco, los fondos de paisajes son hermosísimos, de suaves gradaciones en los tonos como en "La huida a Egipto" (lám. 71), o bien los enmarca arquitectónicamente como en "La Virgen visita a su prima Santa Isabel" (lám. 69) siguiendo, en este caso, la composición que Cano ideara para la Capilla Mayor de la Catedral.

Esta será una de las facetas más destacadas de su estilo, su

401. *Ibídem*, pág. 123.

formación como paisajista, algo que no es frecuente dentro de la escuela granadina, más preocupada por los personajes, aun cuando Cano será un gran maestro a la hora de valorar los fondos. En este sentido Martínez Chumillas afirma: "...los fondos de paisaje con crepúsculos rojizos y amarillentos que tienen un precedente en el lienzo de Jesús antes de la Crucifixión, de la iglesia madrileña de San Ginés y de los espesos celajes de tonos grises lechosos son notas que recogen sus discípulos Juan de Sevilla y Bocanegra, y para los cuales llegan a ser verdaderos preceptos de taller"(402). José de Cieza, bien por influjo de Bocanegra, o bien por la visión directa de sus obras, sigue en esta línea de paisajes de atardeceres rojizos y amarillentos en casi todos sus lienzos; la influencia de Cano es señalada en este aspecto. Un coetáneo como fue Palomino ya valoró en su tiempo esta cualidad de José de Cieza al afirmar que "Y aunque todo lo hizo bien sobresalió con especialidad en los paisajes, y en las flores, que las hacía con superior excelencia, y con tal primor, propiedad y delgadeza, que aun siendo hechas a el temple en algunos biombos, parecía que el aire las había de mover"(403). Ciertamente que de esta actividad, desgraciadamente, no ha llegado nada, pero si tenemos alguna muestra de su buen hacer como pintor de flores, algo que tampoco es usual en la escuela granadina, aun cuando Cano parece ser que si cultivó el género. Anteriormente su padre, en el lienzo "Las Bodas de Caná" (lám. 7) recogió una reja cuajada de florecillas de un lienzo de Sánchez Cotán, pintor que no tuvo continuidad en Granada. José de Cieza, aun cuando no se dedicó específicamente a pintar cuadros de flores, si deja algunas muestras muy interesantes en los frescos del Convento de Santa Clara de Loja, como en el florero que coloca en la "Anunciación" (lám. 66), o la serie de ellos en el friso superior sostenidos por angelillos. En todos

402. MARTINEZ CHUMILLAS, M.: *Alonso Cano*, pág. 45.

403. PALOMINO, A.: *El Museo Pictórico*, pág. 1070.

ellos muestra un dominio acertado de la técnica, junto a la delicadeza en las gradaciones de tonos. Es este, pues, otro aspecto no habitual en la escuela granadina posterior a Cano. El interés por este tipo de composiciones pudo proceder, o bien por contacto con el círculo sevillano, el más próximo, o bien a través de estampas y grabados que circulaban profusamente en la época. A través de estos últimos llegará a Granada la influencia flamenca potenciada, no sólo por la venida de Pedro de Moya, después de su aprendizaje con Van Dyck, sino también por los contactos de Cano tuvo en la Corte con la colección de cuadros flamencos e italianos en general. José de Cieza estará influido por estas dos corrientes, la flamenca y la italiana, aunque la primera tendrá un mayor peso específico en su obra. Ya en "Cristo y la Samaritana" (lám. 21), una de sus primeras obras, las evocaciones flamencas no sólo se concentran en el paisaje, sino también en el color, sobre todo en los azules intensos y rojos bermellones que serán, siempre, una constante en su pintura. Lo mismo podríamos decir de "La Virgen de los Angeles" (lám. 23), en donde si los personajes, sobre todo la Virgen, está dentro de la línea de Cano, en cuanto a la composición y detalles de color, nos evoca a una obra de Rubens "La Sagrada Familia" (Museo del Prado). También en otras composiciones son claras las reseñas flamencas como en la escena al fresco "La Visitación" (lám. 69), donde el tercio inferior evoca otra composición de Rubens. Asimismo, los tondos de flores que se sitúan a los pies de la iglesia, poco o nada frecuente en lo granadino, es reflejo de esta influencia flamenca en la obra de José de Cieza.

En cuanto a las influencias italianas dentro de la escuela granadina, se remiten a las propias que Cano trajo después de su estancia en la Corte y a la vista de las colecciones reales, sobre todo la veneciana. En este sentido, se ha de notar la similitud de composiciones entre los "Paisajes con ruinas arquitectónicas" (láms. 25-28) de José de Cieza, con dos lienzos de Salvator Rosa "Paisaje con ruinas clásicas" dentro de lo que es la pintura napolitana, aun siendo éstos los menos

representativos del artista, más vinculado a los paisajes tormentosos que serenos a los que será más afín Claudio de Lorena. Bien pudo establecer contactos José de Cieza a través de grabados y estampas, que como se ha señalado anteriormente, eran habituales en los talleres de los pintores. Así pues, José de Cieza se debatirá entre paisajes de tono más flamenco como los de "Cristo con la Samaritana", o más italianizantes como los del Monasterio de San Jerónimo, más clásicos y sosegados.

Podemos concluir que José de Cieza, en esta etapa granadina, configura un estilo que en sus primeras experiencias estarán muy marcadas por las obras de sus maestros: su padre, Miguel Jerónimo, Bocanegra y preferentemente Cano, del cual los dos anteriores fueron discípulos, con lo que se refuerza esta corriente canesca en el arte de José de Cieza. Las líneas características de su estilo se enmarcan, pues, dentro de esta escuela; no se tratan los temas de género, ni sangrientos, los tipos creados por Cano serán repetidos por el artista, en especial los de la Virgen María y los angelillos, las composiciones se inspiran en las de Cano, si bien en algunas ocasiones incluso las copiará... El color entra también dentro de las pautas generales de la escuela granadina: colores calientes con evocaciones flamencas. A pesar de todo ello, José de Cieza, que es un pintor inquieto y que trata de buscar nuevos temas dentro de lo granadino, optará por un tipo de pintura que ya se realizaba, y con cierto éxito, en otras escuelas: la de perspectiva y la de paisaje, pero eso sí, un tipo de paisaje idealizado, no atormentado, que encaja bien dentro de las coordenadas de la pintura granadina, en este caso como evocaciones italianas. Otra de las peculiaridades en el estilo de José de Cieza será su calidad como fresquista, junto con su hermano Vicente, técnica ésta que no era utilizada por los pintores granadinos, y en la que se requería habilidad técnica, y en la que se demuestra, una vez más, sus buenas cualidades como dibujante, a pesar de la opinión generalizada de que los pintores granadinos eran mejores coloristas que dibujantes. En

José de Cieza encontramos un equilibrio entre estos aspectos: composición, dibujo, color..., no pudiendo afirmar que sobresalga en uno más que en otro.

8.3.2. *Etapa madrileña.*

Es indudable de que si José de Cieza, hacia 1686, decide emprender el camino de la Corte, no es sólo por buscar mejor fortuna y fama, sino también por ampliar sus conocimientos pictóricos y consolidar su estilo que ya, en la etapa granadina, veíamos como buscaba renovarse. En estos años, las figuras dominantes serán Bocanegra, Juan de Sevilla y más tarde Risueño, todos ellos bajo la figura omnipresente de Alonso Cano, y por lo tanto no podían ofrecer a José de Cieza nuevas perspectivas. En la Corte, además del círculo cortesano de pintores, con Claudio Coello y Rizi a la cabeza, podía admirar las colecciones reales, sobre todo flamencas y venecianas que tanto influyeron en Cano. De su actividad como pintor efímero nada nos queda, y de obra al óleo, que sí debió de ser numerosa, sólo nos ha llegado un óleo: "Aparición de San Francisco de Paula en un combate" (lám. 31), y un dibujo preparatorio sobre el lienzo "San Francisco de Paula ante el rey de Nápoles" (lám. 18), obras ya de los últimos años de su vida, ya que ambos hacían pareja, y uno de ellos -el desaparecido- estaba fechado en 1691, un año antes de su muerte.

En Madrid se estaba desarrollando en esta época un tipo de cuadro de composiciones movidas, donde los rompimientos tenían un lugar importante en los mismos, donde primaban los aparatosos fondos arquitectónicos, las perspectivas profundas, escenografías teatrales... Por tanto, a José de Cieza hubo de chocarle este tipo de pintura tan ajena a lo que se realizaba e imperaba en Granada, estancada y adocenada en el arte de Cano, mucho más clásico y diferente a este dinamismo barroco finisecular. Si bien, en el fondo, ambas escuelas tenían los mismos ingredientes, ya que como se resume "Este lenguaje se

configura /.../ a partir de la riquísima tradición veneciana (tan continuamente presente en las colecciones españolas y especialmente en las Reales), de la aportación flamenca rubeniano vandickiana (muy extendida por toda España a través de la estampa en lo que se refiere a la iconografía y a la composición, renovada, compleja y dinámica, pero que en el ambiente de la Corte, en contacto con los soberbios originales enviados a los palacios de la Corona y a las colecciones de los grandes, suponía, además, el aprovechamiento de su técnica y de su riquísima gama de color), y en menor medida, pero nunca desdeñable, el ejemplo de ciertas obras italianas contemporáneas en las que se hallaban presentes también los dos ingredientes citados, reinterpretados en las claves que la riquísima tradición local exigía"(404). Pero es evidente que ambos estilos, el granadino y el madrileño, aun bebiendo en las mismas fuentes, siguen caminos diferentes.

Tanto el dibujo conservado como en el lienzo, observamos a un José de Cieza distinto. Frente a las sosegadas composiciones habituales en el periodo granadino, bien equilibradas compositivamente, se decanta hacia un tipo de composición más aparatoso y movido, aunque el lastre de lo canesco está siempre presente, pues en ninguno de los dos casos se llega al dinamismo de la escuela madrileña. De la etapa granadina, las escenas más dramáticas, complejas y movidas sean, quizás, las del "Cristo yacente"(lám.74), "La Coronación de la Virgen"(lám.76) y "Santa Clara expulsando a los sarracenos de Asis"(lám.82) de la serie de frescos del convento de Santa Clara de Loja. Es decir, y sobre todo en el último de ellos, los elementos de complejidad compositiva y dinamismo están, aunque poco desarrollados, presentes. Esto es lo que se potencia en la etapa madrileña, estas características que serán fundamentales en el estilo de los pintores madrileños. Los escorzos de los personajes, el

404. CATALOGO Carreño, Rizi, ..., pág. 15.

estudio de los caballos, el agrupamiento de las figuras, cierta complejidad en la composición, la escenografía teatral del conjunto, serán elementos que se valorarán más acusadamente en el estilo del pintor.

Indudablemente, los seis años de su etapa en Madrid, dan cuenta de una evolución rápida y una asimilación de nuevas formas dentro de las líneas generales de su pintura en la etapa anterior y, sin duda, si su vida hubiera sido más longeva, su estilo se hubiera desarrollado hacia estas características más barrocas, más dinámicas de la transición del siglo XVII al XVIII.

8.4. Composición,

Al analizar la pintura de José de Cieza, dividimos su etapa creativa en dos: la granadina (hasta 1686) y la madrileña (hasta su muerte en 1692). La evolución de su composición variará de una etapa a otra.

8.4.1. Etapa granadina,

Dentro de la etapa granadina se diferenciarán la pintura al óleo y la pintura al fresco aunque, como se verá, responden a una misma unidad compositiva. Hay que enmarcar la actividad pictórica de José de Cieza, en esta primera fase de su obra, dentro de las líneas generales en que se desenvuelve la pintura barroca granadina, con unas connotaciones que serán comunes a todos los pintores que realizan su actividad bajo la sombra de Alonso Cano. En general, podemos decir como apunta el profesor Calvo Castellón que "La escuela granadina crea un sistema compositivo basado en esquemas sencillos y cerrados, buscando la belleza precisamente en diseños en los que la nota más característica es la ausencia de una problemática estructural, en el cuadro"(405). Esto se puede comprobar en "Cristo con la Samaritana"(lám.21), su primera obra fechada, y cuya composición deriva del lienzo de Cano con el mismo tema que se encuentra en la Academia de San Fernando. En este caso, José de Cieza introduce algunas modificaciones respecto a la composición, más clásica, de Cano: el pozo, que en éste constituye el eje central, se desplaza hacia el lateral derecho suprimiendo, por tanto, el paisaje que Cano introduce. Este deseo de innovar, de no sujetarse estrictamente a los cánones canescos será constante en toda su obra; se recuerda la temprana ejecución del lienzo en una época aún de madurez y afianzamiento como pintor, intentando

405, CALVO CASTELLÓN, A.; *Chavarito, un pintor...*, pág. 240.

buscar nuevos ángulos a la composición, no conformándose con imitar modelos. Esta es, quizás, una de las características más interesantes de la labor pictórica de José de Cieza. Este ansia de investigación y de aprendizaje de las corrientes pictóricas que se desarrollan más allá del ámbito granadino, de la que Cano es figura capital, será la que le llevará a Madrid, a participar de las actividades que se desarrollan en la Corte, y quizás huir del adocenamiento en que se estaba convirtiendo la pintura granadina del momento. Aun así, su pleitesía respecto al arte de Cano en estos momentos es evidente.

En la composición el punto de vista se sitúa en un bajo primer término, como corresponde al cántaro roto, que es un primer plano que nos introduce en una perspectiva que se prolongará en el paisaje. La composición de los personajes, sólo dos, está dentro de la tradición granadina del arte de Cano; es una composición cerrada en sí misma, como un óvalo que comprende a las dos figuras. Si en Cano la composición la centra un árbol, que divide al paisaje en dos, en Cieza el árbol se traslada al lateral izquierdo, detrás de Jesús, permitiendo de esta manera, enmarcar a la figura de la Samaritana en un paisaje profundo; paisaje que, en las composiciones de Cieza, irá tomando cada vez mayor cuerpo, y no como simple fondo decorativo, sino como una parte esencial dentro de la composición y temática del lienzo. La composición, en definitiva, se resolverá en ambos lienzos a base de diagonales. Es pues, una composición sencilla, equilibrada, sin ningún tipo de alardes efectistas tan característicos en el barroco.

El siguiente lienzo a analizar dentro de la primera etapa, y de sus inicios pictóricos, es "Aparición de la Virgen a San Bernardo" (lám. 22), obra en la que rinde homenaje a su maestro Pedro Atanasio Bocanegra, siguiendo las líneas de otro lienzo de este autor en la iglesia de San Juan de los Reyes. Este lienzo también se inscribe, en cuanto a composición, dentro de la tradición canesca. La composición, a pesar de que el tema bien

podiera inducir a ello, no se divide en dos planos, el celestial y el terrenal, sino que se sitúa en uno sólo, atribuyéndole así al tema un aspecto de mayor sencillez y afectuosidad por parte de la Virgen a San Bernardo. Las manos de los personajes, la actitud recogida, tampoco invitan a la composición a abrirse hacia el exterior, sino todo lo contrario, a formar un espacio cerrado. Las líneas diagonales predominan en la composición, destacando la estructura casi piramidal de la Virgen María. Así pues, en estos primeros momentos de la actividad de José de Cieza no podemos decir que sea un caso aparte dentro de la escuela granadina, considerándose, pues, un primer momento de asentamiento y maduración de la técnica pictórica.

En la "Virgen de los Angeles" (lám. 23), dentro del periodo granadino, la composición se complica un poco más debido al fondo paisajístico que poco a poco va tomando cuerpo en la obra de José de Cieza. Aquí, la influencia de Rubens se manifiesta dentro de la corriente flamenca que impera en Granada. La composición queda enmarcada en el lateral izquierdo por una masa rocosa con vegetación, y en el derecho por la Virgen y el Niño. De esta manera puede establecer un paisaje que queda encuadrado por una especie de arco que forma la vegetación. Las diagonales vuelven a ser el eje de la composición; como en el anterior, la figura de la Virgen con el Niño y San Juanito, forman una pirámide y queda desplazada hacia el lateral derecho, no siendo el centro de la composición. Los angelillos forman entre sí diversas líneas oblicuas que prestan movimiento a la composición. Pero, en resumen, podemos decir que el esquema compositivo del lienzo entra dentro de la técnica que usan los pintores granadinos: pocas figuras y primeros planos, con el matiz de ese paisaje que introduce cierta perspectiva profunda en la composición.

Hubiera sido muy interesante, desde el punto de vista compositivo, poder analizar la serie de seis lienzos de perspectivas, que se encontraban en el Palacio Arzobispal antes

de su destrucción. La única muestra de este tipo de lienzos que nos ha llegado del artista es "La expulsión de los mercaderes del templo" (Museo de Bellas Artes de Granada)(lám.24), en la que el pintor se sale de las líneas generales de la pintura granadina, de lo canesco en concreto; actividad ésta, sin embargo, bien representada en otros focos regionales. Ya se ha observado cómo su interés por este tipo de perspectivas, todo un alarde de composición, bien pudo provenirle no sólo de los fondos arquitectónicos que Cano ideara para su serie de siete lienzos de la Catedral de Granada, sino también por la proximidad del círculo sevillano. Al contrario que en los cauces de la pintura del momento, no serán los personajes el centro de atención del artista, sino precisamente el fondo arquitectónico, que por su magnitud llega a sobrepasar al de las figuras representadas, de menudas proporciones. Todo el conjunto, pues, se halla ideado para ofrecernos una perspectiva muy profunda. Sin embargo, y como afirma Drozco "Nota típica de la pintura barroca, que rehuye Bocanegra y, en general, toda la pintura granadina, es la de acentuar en las composiciones el sentido de profundidad" (406). Así pues, Cieza se desvía en este caso de las composiciones de otros pintores coetáneos. El primer plano queda enmarcado por motivos arquitectónicos a uno y otro lado, y por el cortinaje de la zona superior. Esto último es una nota característica de Alonso Cano en sus composiciones, poniendo una nota de suntuosidad. Como afirma M. Chumillas, "...muy peculiares son los elementos con que rellena la composición, como el fondo arquitectónico y el cortinaje, que dan una nota de especialización preferida"(407). El cortinaje que aquí por primera vez aparece, lo repetirá Cieza en obras "Santa Ana enseña a leer a la Virgen"(lám.97), o ya en la etapa madrileña como en el dibujo preparatorio de "San Francisco de Paula ante el rey de Nápoles"(lám.18). A partir de aquí va creando

406, DROZCO DIAZ, E.; Pedro Atanasio..., pág. 64.

407, MARTINEZ CHUMILLAS, M.; Alonso Cano, pág. 48.

sucesivos planos arquitectónicos de luces y sombras que prolonga la perspectiva, en este caso no hacia el centro de la composición sino desviada hacia el lateral izquierdo para crear aún mayor dinamismo en la misma. Asimismo ha utilizado a los personajes como una ayuda más para conseguir esta perspectiva. Ni los personajes están colocados adecuadamente, ni los elementos arquitectónicos son coherentes con una estructura real, pero sin embargo no se produce sensación de arbitrariedad, sino que todos los elementos están compositivamente bien distribuidos y cuidados al detalle.

Dentro de esta misma línea compositiva se encuentran los cuatro lienzos que se hallan en el Monasterio de San Jerónimo (láms. 25-28). En este caso se combinan arquitectura y paisaje para crear este mismo tipo de perspectiva profunda y donde los personajes son, como en el caso anterior, mero pretexto. Todo ello para crear una composición meramente efectista y teatral. No se ha de olvidar en este punto que José de Cieza -como se ha tratado en el anterior capítulo- fue, como su padre y Bocanegra, colaborador en los altares que se levantaban en las fiestas del Corpus. Tampoco será éste un caso aislado dentro del panorama artístico español, pues pintores de otros focos regionales practicaban con acierto este tipo de paisaje, pero si es caso original en el ámbito granadino. Estas composiciones se asemejan a las del italiano Salvador Rosa, y probablemente los pudo llegar a conocer a través de estampas. En este caso, lo flamenco y lo italiano se conjugan, como ocurrirá en la obra del sevillano Iriarte. Así pues, este tipo de pintura será característica de la fase final del Barroco, y José de Cieza, siempre interesado en los nuevos temas, no pudo por menos que experimentarlo y con buen acierto por su parte. Así pues, se le conocerá en los círculos artísticos como "pintor de perspectiva" si bien este es un calificativo pobre pues su labor pictórica es mucho más amplia.

Los cuatro lienzos presentan una estructura similar y afortunadamente se encuentran dispuestos de manera que se corresponden con su unidad compositiva. Si se observan de frente, se ve que los dos paisajes de la derecha sitúan la ruina arquitectónica en el lateral derecho, y los dos contiguos en el lateral izquierdo, quedando, pues, los dos cuadros centrales con una amplia zona de paisaje. En el primer lienzo, "Paisaje con San Pedro andando sobre las aguas" (lám. 25), la composición se desarrolla de forma teatral. En el lateral derecho, la grandiosa ruina arquitectónica, con una estatua sobre pedestal en primer término, nos recuerda a las tramoyas teatrales. El personaje sentado con su perro en un primer plano, en el lateral izquierdo, simula ser un espectador, recurso éste muy usado en el barroco. La escena principal, minimizada, se encuentra desviada hacia el lateral derecho. La composición se resuelve a base de diagonales que van a converger en el fondo de este mismo lateral. Construcción arquitectónica, paisaje y personajes ayudan a crear esta perspectiva profunda. Asimismo, la luz ayuda a valorar los sucesivos planos de penumbra e iluminados que acentúan la perspectiva. El siguiente lienzo, "Joven rico ante Jesús" (lám. 26), repite el mismo esquema compositivo. La arquitectura se coloca en el lateral derecho, y el paisaje con la escena en el lateral opuesto. Un muro con vegetación en un primer plano en este lateral delimita la composición así como en el lateral contrario. Todos los elementos del lienzo coadyuvan a crear esa perspectiva profunda, que va desde la disposición de la arquitectura ruinosas, el suelo ajedrezado hasta la disposición de los personajes, en una diagonal que desde el lateral derecho se pierde en el contrario. Todo ello, igualmente, ofrece un escenario teatral, con unos personajes menudos que son simple pretexto para crear una composición monumental y grandiosa. En el siguiente lienzo, "Paisaje con Bautismo de Cristo" (lám. 27), se han invertido los términos: la arquitectura aparece en el lateral izquierdo y los personajes y el paisaje ocupan el opuesto. Si la arquitectura delimita el lienzo por un lado, en el contrario será un árbol el que ocupe

el borde del mismo. La composición es similar: líneas diagonales que, desde los extremos del lienzo, convergen hacia el centro de la composición. La disposición de los elementos del paisaje, y también la disposición de los elementos arquitectónicos del templo ruinoso, así como la sucesión de planos iluminados y otros en penumbra, no hacen sino acentuar aún más el juego compositivo de líneas. El último lienzo (lám. 28) es similar al anterior en cuanto a la distribución de zonas arquitectónicas y paisajísticas, sólo que esta vez los personajes se sitúan en el lateral izquierdo; diagonales serán, pues, las líneas predominantes.

Por último, dentro de esta etapa granadina, se ha de hacer referencia al lienzo "Los Santos Juanes" de la Capilla Real de Granada (lám. 29), cuya composición se asemeja al "San Juan Bautista joven en el desierto" de Alonso Cano, aunque en el caso del de José de Cieza la composición se invierte, y el paisaje ocupa un lugar mayor que en el de Cano. Asimismo, la figura recogida de San Juan en el caso del lienzo de Ohio, se convierte en más expresiva al abrir los brazos y elevar el rostro hacia el cielo en el lienzo de José de Cieza. La composición se complica en éste último, pues se trata de una "escena bipartida", buscando una complejidad compositiva mayor, no sólo en este sentido, sino también en la interpretación del mismo, ya que se trata de dos representaciones separadas en el espacio y en el tiempo.

En este aspecto de buscar mayor efectismo a la composición, se puede situar la "Ascensión" (lám. 30), en el cual ya se plantea dos planos, tan característicos en el barroco, como es el plano terrenal y el plano celestial. Jesucristo de cuerpo entero, pleno de movimiento, con los brazos abiertos y los paños cifiéndose al cuerpo, se ve contrarrestado por las figuras de la Virgen y San Juan: éstos de medio cuerpo, cerrando la composición. La línea en la que se inscribe Cristo es elíptica, formando diversos planos a través de líneas diagonales. En este

caso, el espacio ocupado por la zona celestial es mayor; si hay algo que predomina en el lienzo es el movimiento. En este sentido no se puede negar que la influencia de Bocanegra se deja sentir en su obra, dentro de esta primera etapa.

Se puede concluir que en este periodo, José de Cieza se enmarca dentro de la tradición granadina en cuanto que utiliza composiciones sencillas, con pocas figuras, y normalmente utilizando primeros planos. Si bien hay que salvar sus lienzos de perspectivas y de paisajes con ruinas arquitectónicas que se salen de lo habitual en la pintura granadina de tradición canesca. Prefiere las composiciones en las que los personajes ^{no} se sitúan en el eje central, sino desplazadas a un lado o a otro, si bien en el último lienzo que se ha comentado, la "Ascensión", la figura principal centra la composición. En general, utiliza las diagonales y busca perspectivas profundas ya sea a través de fondos arquitectónicos y, en el mejor de los casos, a través del paisaje, que poco a poco va tomando cuerpo en su pintura. José de Cieza, no hay que olvidar, fue discípulo de Bocanegra, y como afirma Emilio Orozco "...hay que reconocer que a Bocanegra le falta habilidad para componer, siempre que se encuentre con el problema de agrupar varias figuras; pero no olvidemos que esto era común a todos los granadinos y que, si bien, en ocasiones, no hizo más que amontonar los elementos, supo en otras desenvolverse hábilmente, dejándonos ejemplos de los mejores de la escuela"(408). Pero esta debilidad que a veces acusa Bocanegra, no será obstáculo a la hora de componer de Cieza. Alonso ^{Cano} fue, precisamente un buen perspectivista, y esto lo hereda José de Cieza, sin duda a través de la observación y estudio de su obra. En este sentido José de Cieza está más cerca, quizás, de Cano que otros pintores granadinos. Como afirma Orozco "...encontramos en todos estos pintores una marcada tendencia a la composición simple y de pocas figuras y,

408, OROZCO DIAZ, E.: Pedro Atanasio, pág. 59.

a pesar de su barroquismo, a evitar las grandes profundidades; sin que esto que a decir en manera alguna que se limiten a componer conforme al sistema clásico de superposición de planos. Precisamente Alonso Cano destaca en el terreno de la perspectiva"(409). José de Cieza será un caso aparte dentro de la escuela granadina posterior a Cano.

Refiriéndonos ahora a la pintura al fresco, también dentro de la etapa granadina, se puede establecer, en cuanto a composición dos apartados; uno correspondería a los frescos que narran escenas enmarcadas como si se trataran de verdaderos lienzos, y otro al conjunto en general y a la arquitectura fingida.

En cuanto al marco en el que se insertan las escenas, el artista ha ideado una arquitectura en la que se enmarcan los asuntos como si en realidad se trataran de zócalos, columnas, frisos, lienzos con sus marcos... Todo el conjunto presenta esta unidad. Probablemente las pautas le vendrían ya dadas en el contrato de ejecución, pero aún así, utiliza elementos poco convencionales dentro de la pintura granadina del momento, como es la utilización de tondos de flores de origen flamenco. La estructuración o composición del conjunto se encuentra, pues, muy equilibrada, no dejando apenas lugar a la búsqueda de recursos efectistas. Todo el conjunto presenta, en este sentido, gran sobriedad, y quizás el único aspecto en el que se sale de esta arquitectura fingida sea el remate de la nave, con floreros y angelillos que le presta gracia y frescura a la composición, así como el gran cortinaje de la cabecera, también con ángeles. Todo lo demás responde al deseo de suplantar un programa iconográfico real, con su decoración arquitectónica, sus lienzos, sus esculturas, por esta representación al fresco. La ejecución, pues, ha sido cuidada hasta el más mínimo detalle.

409, *Ibidem*, pág. 6.

Esta experiencia que aquí vemos madurada, la hubo de adquirir en las composiciones que se efectuaban para las fiestas del Corpus en la ciudad, y donde destacó también en la composición y ejecución de flores. De esta última actividad nada nos ha llegado, aunque en los frescos podemos observar los bellos jarrones de delicada factura que remata el friso superior, y alguno más en las escenas que se representan.

Ciféndome ahora a las escenas representadas se puede observar, en conjunto, el peso de lo canesco y lo flamenco en la pintura de José de Cieza. Debido al mal estado en que se encuentran algunos de los frescos y la imposibilidad de observar buena parte de los temas tratados con nitidez, en especial los frescos del lateral izquierdo, nos limitaremos a comentar aquellos que podamos contemplar con más o menos claridad. La escena que representa a la Anunciación (lám. 66) tiene una composición que se resuelve con dos diagonales que se cruzan. Se encuentra muy equilibrada, y en los ángulos superior e inferior coloca al Espíritu Santo y un jarrón de flores, respectivamente. La composición es de gran efectismo y sentido teatral. La Virgen se halla colocada encima de una tarima, y con el torso vuelto hacia el espectador; por su parte, el arcángel aparece de manera efectista también; ya que se halla colocado sobre una nube y en un plano superior al de la Virgen; el jarrón de flores no hace sino contribuir aún más a esta composición teatral. A pesar de que la factura de los personajes si nos recuerdan o establecen relación con los que Cano realizara para este mismo tema, Cieza ha querido introducir mayor movimiento a la composición, y separa en cierta medida el plano terrenal del celestial. Asimismo, la inserción del jarrón de flores en la composición es algo que Cano utilizó y del que nos queda un boceto para un lienzo que efectuaría en Getafe. En la escena que narra la "Visitación de la Virgen María" (lám. 69) vemos también como el peso del Racionero se deja sentir, ya que se inspira en el que pintara para la Catedral de Granada. La composición, situando la escena principal delante de una pilastra es similar, aunque le

falta la monumentalidad que le imprimió a las figuras Cano. La escena del perrillo tirando del manto de Isabel, introduce la nota amable en la composición. Para la parte inferior del fresco, Cieza se inspira en un lienzo de Rubens sobre el mismo tema. La composición, aún siendo teatral, sobre todo la escena superior entre planos arquitectónicos, que nos recuerdan las tramoyas, y la escena inferior cortada para que el espectador se integre con más facilidad en ella, es equilibrada, resolviéndola a base de diagonales, y si las figuras de las mujeres se aproximan entre si en el plano superior, la de San José y el paje se dirigen hacia los extremos, creando una especie de elíptica cerrada.

La composición de "La Huida a Egipto" (lám. 71) es más sencilla. Utiliza diagonales, como es la norma en José de Cieza, para crear sensación de movimiento de derecha a izquierda. Todas las figuras se inclinan en este sentido e incluso los elementos del paisaje, componiendo una escena bien equilibrada.

Sin embargo, la composición se vuelve a complicar en la siguiente escena, "Cristo yacente" (lám. 74). Es, sin duda, uno de los proyectos más elaborados del artista, con la introducción de la novedad, ya reseñada, de que el cuerpo de Cristo reposa en el suelo totalmente, algo inhabitual dentro de la iconografía del tema en el barroco. La composición se halla dividida en dos partes por el madero de la cruz; a izquierda y derecha se sitúan los diferentes personajes: los principales en el izquierdo y los secundarios en el derecho. En el plano inferior, y ocupándolo totalmente, está la figura yacente de Cristo. Se acentúa, de esta manera, la composición piramidal de la escena. La composición, pues, piramidal en su base, se complica con varias diagonales que se cruzan entre si. El elemento que nos introduce en la escena es el angelillo de la derecha que, mirando al espectador, nos señala la magnitud de la tragedia de la muerte de Cristo. Por otro lado, la espléndida figura de Cristo, llena de dramatismo, en un efectista escorzo, nos muestra este sentido

teatral de las composiciones que a veces gusta a José de Cieza acentuar. Asimismo, la actitud de la Virgen, con los brazos abiertos y su mirada hacia el cielo, refuerza esta idea.

La siguiente escena, "La Coronación de la Virgen" (lám. 76), entra dentro de la línea de la escuela granadina del barroco. La composición en aspas, en cuyo centro se coloca la figura de la Virgen, tiene sus antecedentes en un dibujo de Alonso Cano sobre el mismo tema existente en la Galería de los Uffizi, y también en un lienzo de José Risueño, quien también se inspiró en el citado dibujo. De Cano escogió la figura del Cristo, prácticamente con la misma composición, y el resto nos recuerda el lienzo de Risueño. Ya se apunta que ambos hubieron de tener un modelo común.

"Santa Clara expulsa a los sarracenos de Asis" (lám. 82) nos introduce de lleno en este tipo de composiciones teatrales que tanto practica José de Cieza. La escena se divide en dos partes centrándolas la figura de Santa Clara con el ostensorio; como en otras ocasiones, detrás de la figura se coloca un elemento arquitectónico de soporte que realza el personaje principal. Las figuras de las monjas saliendo del convento, se han situado sobre un zócalo, elevándolas del resto de los personajes, como si se tratara de un entarimado. Los sarracenos del lado derecho huyen, como si salieran del escenario, mientras que otro es arrojado violentamente por una ventana. Este lado, más despejado de personajes se contrapone al izquierdo, donde los personajes se agrupan, e igualmente el carácter escenográfico se refuerza por el jinete que asoma del lateral. En ambos serán las líneas diagonales las que estructuren las escenas. Finalmente, la composición se equilibra, pues a la masa arquitectónica de la derecha, se corresponde un profundo paisaje en el opuesto.

En el muro izquierdo de la nave se encuentran una serie de escenas apenas irreconocibles que, obviamente, no se pueden

comentar en cuanto a composición. La escena situada justo encima de la puerta de entrada muestra a la "Inmaculada" (lám. 86). Compositivamente hace referencia, con algunas variantes, a la de Alonso Cano del oratorio de la sacristía de la Catedral de Granada. La figura de la Virgen centra la composición y ésta entra dentro de la línea canesca: adolescente, mirada recatada, manos unidas hacia un lado. Alguna variante en la composición será la ampulosidad del manto, no en forma de huso como es característico de Cano. La disposición de los angelillos no hace sino acentuar la composición elíptica. Por último, "Santa Ana enseña a leer a la Virgen" (lám. 97). En esta escena Cieza vuelve a rendir homenaje a su maestro Alonso Cano, ya que las pequeñas variantes que introduce en la composición, apenas son aspectos novedosos, por lo que es una copia del lienzo del Racionero. Así pues, debemos establecer dos líneas compositivas en las escenas aquí representadas: una de ellas sería la que sigue a la escuela granadina canesca, con composiciones sencillas, de pocos personajes, como "La huida a Egipto", "La Coronación de la Virgen", o que sigue modelos directamente inspirados en Cano como la "Inmaculada" y "Santa Ana enseña a leer a la Virgen", y escenas donde se conjugan la inspiración en lo flamenco y canesco a la vez como en el tema de la Visitación, y escenas donde la personalidad escenográfica y más movida en cuanto a composición de José de Cieza aparecen como en "Santa Clara expulsa a los sarracenos de Asis" o "Cristo yacen". Existe, pues, en estos frescos, una tendencia que se sale de la norma granadina de la escuela barroca, buscando mayor complejidad en las composiciones.

8.4.2. Etapa madrileña.

De la etapa Madrileña sólo ha llegado un lienzo, a pesar de que su actividad fue abundante, aunque gran parte de ella se dedicaría a escenografías teatrales. Así pues, sólo con un lienzo y un dibujo preparatorio hacer una valoración de su obra en esta etapa será aventurado, pero sí se puede esbozar una

serie de líneas por las que transcurriría su obra. Se recordará que ya en el periodo anterior había dado muestras de inclinarse por asuntos encuadrados, algunas veces, en escenografías teatrales. En esta etapa madrileña está en condiciones, pues, de profundizar en esta línea al lado de los más reseñados pintores de la Corte como Rizi y Coello entre otros. Composiciones muy movidas y el gran cuadro de composición escenográfica de perspectiva profunda y encuadramientos arquitectónicos son las características más destacadas del último tercio de siglo en Madrid, como señala Angulo. En el lienzo de Cieza "Aparición de San Francisco de Paula en un combate"(lám.31) se puede observar la evolución del pintor granadino en cuanto a composición, y su madurez pictórica así como asumidas las características de la escuela madrileña, tan alejada de lo canesco y de su escuela en Granada. En este caso, la composición tiene gran movimiento, encuadrándose en una batalla lo que da lugar a la introducción de numerosos personajes en diferentes escorzos, y el deseo de establecer una profunda perspectiva desde los lados hacia el centro. El rompimiento del santo ocupa buena parte del tercio superior del lienzo, encuadrándose en un espacio en uve, que deja dos grandes diagonales que desde los laterales superiores convergen en el centro. La aparatosidad de la batalla, el movimiento que imprime a los personajes y la composición en sí, demuestra que en la actividad pictórica del granadino ha acontecido un profundo cambio respecto a su anterior etapa, aunque estas características ya estaban latentes en su obra anterior. Por último analizaré el dibujo preparatorio para el lienzo "San Francisco de Paula ante el rey de Nápoles"(lám.18). La escena se desarrolla en una composición que se puede encuadrar dentro de la pintura madrileña del último tercio del siglo: perspectiva profunda a través de una serie de elementos arquitectónicos, escenografía teatral, los personajes se sitúan a diversos niveles, gran cortinaje y personajes del primer plano que aparecen cortados y que nos introducen en la escena. Como en otras ocasiones de su etapa granadina, San Francisco de Paula aparece enmarcado por una gran pilastra. Los personajes son

novidos en todos los planos, aunque esta característica bien la pudo heredar de Bocanegra que se preocupó especialmente por el dinamismo de sus composiciones.

Así pues, y resumiendo, se puede establecer dos etapas bien diferenciadas en cuanto a composición en la obra de José de Cieza, la etapa granadina y la madrileña. Dentro de la primera se observa la influencia de Cano, Bocanegra y lo flamenco en sus composiciones, y en líneas generales se sitúa dentro de la escuela granadina canesca: composiciones sencilla, con pocos personajes y poco movidas. También es cierto que ya en esta etapa afloran algunos de los rasgos que serán esenciales en su etapa posterior, como son algunos ejemplos de escenas más movidas y composiciones teatrales. Estas características se reforzarán en su etapa madrileña, pues sus composiciones se complican, los personajes se multiplican y los efectos teatrales se matizan, en la línea de lo que es la escuela barroca madrileña en su etapa finisecular.

8.5. Dibujo.

Se establecen los mismos criterios que en el anterior apartado referente a la composición. Dentro de la escuela granadina sobresalen como dibujantes dos artistas: en primer lugar Alonso Cano, y en segundo lugar su discípulo Juan de Sevilla. Bocanegra, sin embargo, será más flojo como dibujante, quizás más interesado por otras cuestiones como el dinamismo de sus personajes y la amplia gama cromática. Siendo José de Cieza discípulo de Bocanegra, cabe pensar que no sería una de sus cualidades más destacadas como afirma Cean(410). Sin embargo, José de Cieza logró una buena técnica en el dibujo que se refleja no sólo en el que nos ha llegado de su etapa madrileña, sino también en sus lienzos y en sus trabajos al fresco.

8.5.1. Etapa granadina.

Dentro de la etapa granadina me remitiré, en primer lugar, a los tres lienzos que podemos decir completan su formación como pintor: "Cristo con la Samaritana", "Aparición de la Virgen a San Bernardo" y "Virgen de los Angeles", (láms. 21, 22 y 23). En ellos muestra Cieza su dependencia no sólo con el arte de su padre, sino también de Bocanegra y Cano. A veces, por tratarse de un pintor de la escuela granadina, se le suele calificar, con cierta ligereza, como flojo dibujante englobándolo en la tónica general de los pintores granadinos. Pero en cualquier caso, Cieza demuestra ser un aceptable dibujante, aunque por debajo de un Alonso Cano o Juan de Sevilla. En el primero de los lienzos citados, pintado cuando tenía 22 años, se puede observar que, aun sin llegar a su etapa de madurez, posee una buena cimentación en cuanto a aprendizaje de la técnica. El bellissimo rostro de la Samaritana, sus manos, e . . . como el de Cristo nos

(410) CEAN BERMUDEZ, A.: Diccionario histórico . . . , pág. 330.

reflejan un cuidadoso estudio de los personajes. Lo mismo se podría decir del segundo, con un detallado estudio de los personajes principales donde los rostros han requerido su especial atención. Los perfiles suelen ser sinuosos, y aunque la fuerza del color es pujante no puede decirse que descuide el dibujo. En "La Virgen de los ángeles" el pintor se ha dejado llevar por el colorido y el profundo paisaje que enmarca la escena, pero sigue dentro de la misma tónica que los anteriores. En todos los casos destaca el tratamiento de los personajes femeninos, de bella factura.

En la "Expulsión de los mercaderes del templo" (lám. 24), el único lienzo de perspectivas arquitectónicas que ha llegado hasta la actualidad, el dibujo es uno de los aspectos más interesantes del mismo. El artista demuestra habilidad y seguridad en cada trazo de la arquitectura. Los personajes, sin embargo, son más flojos, demostrando que lo que verdaderamente le interesa a José de Cieza es la perspectiva arquitectónica, y el fondo, en este caso, se convierte en el elemento principal de la escena. Sin embargo, este tratamiento de los personajes no significa que no esté en posesión de una técnica adecuada, como queda demostrado lo contrario en los lienzos anteriores, sino su predilección por el estudio de la perspectiva profunda combinando módulos arquitectónicos. No es pues algo arbitrario e decir que José de Cieza fue un acertado dibujante, o cuando menos que superó la tónica general de la escuela granadina de la época. En la serie de cuatro lienzos de paisajes y ruinas y escenas evangélicas del monasterio de San Jerónimo, el pintor conjuga acertadamente dibujo y color. En todas las ruinas arquitectónicas de los cuatro lienzos, sobre todo el "Bautismo de Cristo" (lám. 25), por el desarrollo que adquiere el elemento constructivo, podemos apreciar cómo José de Cieza cuida hasta el más mínimo detalle, evidenciando una técnica bien asimilada. Por el contrario, los personajes se hallan más desdibujados pues lo principal en la escena son tanto la arquitectura como el paisaje, siendo éstos mero pretexto. Pero en todos ellos, color

y dibujo se complementan, no predominando el uno sobre el otro. En el siguiente lienzo, "San Juan Bautista"(lám.29), el rostro del mismo y su cuerpo nos vuelven a recordar cómo cuando José de Cieza se centra en el dibujo de personajes, estos son de acertado tratamiento; es sobre todo en el rostro donde concentra las máximas cualidades, el detalle más definido, pero también en el cuerpo como en la bella factura de la pierna.

La técnica al fresco es diferente a la del óleo por sus especiales características, y era considerada como la que más dificultades planteaba en su ejecución. Se pinta por días y lo que se ha de pintar en ese día hay que dibujarlo previamente y esatarcirlo sobre la superficie para luego aplicar el color. Así pues, el dibujo forma parte esencial del mismo. Sobre todo, el artista ha de estar muy seguro de su técnica, ya que cualquier fallo no se puede retocar y hay que encalar de nuevo el muro. Por la calidad de las escenas representadas en el Convento de Santa Clara, así como por el desarrollo de la arquitectura fingida, estamos ante un pintor con dominio del dibujo y de la perspectiva arquitectónica. Todo ello viene a corroborar lo anteriormente expuesto. El pintor ha de cuidar hasta el más mínimo detalle en los dibujos preparatorios antes de empezar el trabajo. Comentaré con mayor atención los frescos del lateral derecho, ya que el opuesto se encuentra deteriorado. En la "Anunciación"(lám.66) ofrece una acertada combinación de dibujo y color. Hay que destacar la bella factura del rostro de la Virgen, despejado, y también el tratamiento que le da al ángel. Más elaborada, quizás, se halle la siguiente escena "La Visitación de la Virgen María"(lám.69); no sólo los personajes principales tienen un cuidadoso dibujo en sus facciones, sino también hay que destacar la fuerza expresiva de San José o de Zacarías. Asimismo hay que destacar a José de Cieza como hábil pintor de animales y naturalezas muertas. En este caso, el tratamiento dado al burro y al perrillo denotan esa especial predilección por los temas menores de José de Cieza y por la cuidada atención que les presta. Esto también hay que destacarlo

en toda la serie de jarrones que jalonan al friso superior, o el que aparece en el tema de la "Anunciación", o el burro que sostiene la Virgen en la siguiente escena, "La huida a Egipto"(lám.71). En ella se puede apreciar aún más su dominio de la técnica, que se reforzará en los pasajes sucesivos. Cada uno de los personajes está tratado con un cuidado dibujo, incluso en los mantos como es en el del ángel adolescente. El angelillo que tira de las bridas está asimismo tratado con exquisita delicadeza. Cuando pinta el rostro de la Virgen, son delicadas sus facciones, mientras que en San José se acentúan los rasgos expresivos que denotan fuerza y seguridad. En el "Cristo yacente"(lám.74), Cieza auna adecuadamente dibujo y color. Esta escena es una de las más bellas del conjunto, tratando a los personajes en toda su intensidad dramática. El dibujo del cuerpo de Cristo, su rostro, refuerza aún más esta idea, y nos recuerda al bello Cristo yacente que pintara su padre en la "Piedad"(lám.4) de la iglesia de San Pedro, aunque sin tanta expresividad. Cada uno de los rostros de los personajes, el tratamiento de los paños, el angelillo que llora desconsolado es un indicador de cómo Cieza domina no sólo el dibujo, sino también el color y la técnica del fresco. La siguiente composición "La Coronación de la Virgen"(lám.76), no vuelve sino a corroborar lo anteriormente expuesto. Con el dibujo consigue expresar dulzura, como en el rostro de la Virgen, o fuerza y carácter en el Padre, o un delicado tratamiento en los pequeños angelillos que rodean la escena. Las Vírgenes que pinta nos recuerda a Cano en cada una de ellas, así como la de los niños a los que Cano trató con gran delicadeza. Pero no sólo es Cieza hábil con el dibujo cuando se trata de representar a pocos personajes, sino también cuando la composición se complica. En "Santa Clara expulsa a los sarracenos de Asis"(lám.82) revela una vez más, en cada uno de los detalles, su dominio de la técnica dibujística, tanto en los sarracenos, como en los mantos y rostros de las monjas, en el caballo... Quizás más flojo en el tratamiento de los paños sea la "Inmaculada"(lám.86), aunque se encuentra muy deteriorado; sin embargo, el rostro de la Virgen,

dentro de la línea creada por Cano, es de bella factura, así como los angelillos. Por último en, "Santa Ana enseña a leer a la Virgen" (lám. 97) se destacará, a pesar de su estado, el dibujo tanto de Santa Ana, como de la Virgen niña y de los angelillos, que, aunque copia de Cano, no desmerece a su autor. Finalmente hay que hacer referencia a la arquitectura fingida así como a los marcos en los que se insertan las escenas, en donde José de Cieza vuelca toda su capacidad como escenógrafo. Su dominio del dibujo y de la perspectiva queda patente, como también lo habría de dejar en las fiestas para el Corpus. Tanto los zócalos, las pilastras y columnas, como los frisos, demuestra precisión y firmeza en el dibujo, y como colofón de la obra un friso con jarrones sostenidos por angelillos que le dan ligereza a la obra y nos muestra, asimismo, a un José de Cieza excelente dibujante de flores y de niños.

8.5.2. Etapa madrileña.

Todo lo anteriormente expuesto se cimentará y madurará en su etapa madrileña, desviándose de lo canesco para acercarse a lo madrileño. En el único lienzo conservado "Aparición de San Francisco de Paula en un combate" (lám. 31) se acentúan los escorzos violentos de los personajes, así como su número y el movimiento de las figuras. Todo ello con un rompimiento y una profunda perspectiva en el centro. Destaca, a pesar de su deterioro, el magnífico caballo del lateral izquierdo, sobre todo la cabeza de gran detalle. Asimismo, el jinete muestra un cuidadoso dibujo, no sólo en el rostro, parcialmente deteriorado, sino también en el rico traje, por la amplitud del dibujo. Los rostros de los personajes, en especial el del sarraceno del primer plano, muestra gran fuerza expresiva y un dibujo lleno de vigor. No hace sino, pues, acentuar la madurez del artista. De los dibujos presentados, sólo se tiene una atribución cierta, el del British Museum, "San Francisco de Paula ante el rey de Nápoles" (lám. 18), dibujo preparatorio y cuyo óleo debió de ser pareja del anterior. Si bien en los óleos

predomina la línea curva y los perfiles suaves, en el dibujo se observa una pluma ágil y nerviosa, como queriendo aprehender la idea. Se combina este dibujo con aguada para acentuar los volúmenes y distribuir las luces y sombras. Aquí es, sin lugar a dudas, donde se puede contemplar en su desnudez la técnica del dibujo: unos trazos seguros, firmes, utilizando la línea curva y sinuosa para los perfiles y quebrada para las sombras. Asimismo, la cabeza del perro de la zona inferior nos demuestra una especial atención hacia los pequeños detalles, como los animales. En la arquitectura también se puede observar un trazo firme y seguro. Los demás dibujos que se poseen son atribuciones. En "Guerrero ante un obispo"(lám.19) la técnica es también de pluma con aguada, pero el grosor de la pluma es mayor, y los trazos muy definidos y perfilados; asimismo, los contornos no son curvos como en el anterior, sino angulosos. En cualquier caso, se trata de un artista que domina el dibujo. El "Sacrificio de David"(lám.20) se sitúa en la línea anterior, con perfiles angulosos, sobre todo en los ropajes y en el ángel de la izquierda, por lo que no se puede atribuir con certeza estos dos dibujos a la mano de José de Cieza.

En resumen, se puede afirmar que no es un artista mediocre en cuanto al dibujo dentro de la escuela granadina. Sigue, en este sentido, los pasos de Cano y de Juan de Sevilla. Utiliza sobre todo los perfiles sinuosos y destaca su minuciosidad en cuanto al diseño de los rostros de los personajes, en especial los femeninos. Asimismo, su inclinación hacia la perspectiva arquitectónica hace que nos hayan llegado unos dignos ejemplos de su quehacer como perspectivista, con trazos seguros y firmes a la hora de valorar los volúmenes. En su etapa madrileña no hará sino acentuar su madurez y asentar estas dotes de dibujante.

8.6. Color y su técnica de aplicación.

8.6.1. Etapa granadina.

Uno de los aspectos en los que destacó la escuela granadina fue el uso del color. Ya se apuntó cómo el color fue para los granadinos predominante sobre el dibujo. Así lo afirma Orozco "De todo el campo visual lo que más les atrae es, precisamente, lo más variable e impreciso: el color. A todos los pintores granadinos les seducen los colores brillantes y claros, ya las entonaciones calientes, ya las armonías suaves de tonos grisáceos o azulados. El color es, para algunos, mucho más que el dibujo; de ahí esa nota agradable y atrayente que, en general, presentan todas estas pinturas que, a veces, se salvan sólo por su entonación"(411). Con estas palabras resume el profesor Orozco la significación del color para los granadinos. Se ha analizado ya cómo José de Cieza no fue precisamente un pintor que descuidara el dibujo; tampoco lo va a hacer con el color. En líneas generales, se puede afirmar que, en este aspecto, Cieza entra de pleno en lo que es la pintura granadina del momento. Aparte de la influencia de Cano hay que reseñar la influencia flamenca tan acusada en lo granadino, y a la cual no escapa José(412). No sólo hubo de influir en sus composiciones a través de estampas, sino también en el color.

En la etapa granadina se encuentra dentro de la línea de su maestro Bocanegra, en sus primeros cuadros y, aunque hay una tendencia ya hacia los colores brillantes, también existe un

411. OROZCO DIAZ, E.: *Pedro Atanasio*..., pág. 6.

412. Véase el artículo de OROZCO DIAZ, E.: *Juan de Sevilla y la influencia*..., donde realiza un análisis de la influencia flamenca en la pintura barroca granadina posterior a Cano.

acusado uso de los tonos oscuros. Quizás el uso y abuso de los asfaltos hayan oscurecido en demasía los lienzos, presentando en la actualidad este oscurecimiento de los mismos que, por otra parte, desvirtúa la idea o la plasmación inicial del artista. En el primer lienzo, "Cristo con la Samaritana" (lám. 21), realizado en plena juventud, ya muestra las líneas esenciales en cuanto a color el pintor. Salvando el ennegrecimiento del mismo, sobre todo en la parte inferior del lienzo, Cieza ensaya un colorido de bellas entonaciones que serán característica posterior de su obra. Destaca, en especial, la Samaritana, que lleva una camisa blanca y sobre ella un vestido amarillo siena con tonalidades doradas; el vestuario se complementa con toques de rojo en el collar y la pulsera. Por su parte, Cristo viste la tradicional túnica roja y manto azul. Predominan los colores brillante y de fuerza expresiva. Sin embargo donde las características más sobresalientes de Cieza se revelan es en el paisaje, que para él es de gran importancia a juzgar por su desarrollo posterior en los fondos, donde adquiere primacía sobre el tema. El paisaje es de tonos delicados, gamas diferentes de verdes muy suaves, todo ello ambientado en un cielo de atardecer que Cieza recoge de Alonso Cano. El estado del lienzo, mutándose a veces los colores, como en el caso del manto de Cristo y el casi total oscurecimiento de la parte inferior, priva de contemplar un hermoso colorido en toda su nitidez, donde las evocaciones flamencas se ponen de manifiesto. En Cieza se observa una dependencia de Bocanegra en estos primeros pasos de su labor pictórica, y si Bocanegra destacó por su colorido brillante, José le sigue las huellas, sobre todo cuando aún el peso del maestro se deja sentir con fuerza como es el caso de "Aparición de la Virgen a San Bernardo" (lám. 22), donde no sólo rinde homenaje a su maestro en la composición, sino también en el color. Predominan las tonalidades calientes en su conjunto, pero todo ello armonizado hábilmente. En este caso también algunos colores han perdido su original entonación, como el azul del manto de la Virgen, que en algunas partes aparece verde y en general el oscurecimiento del mismo. Predominan los rojos

bermellones, los amarillos sienas, los rosas y los verdes. También hay que destacar el uso de los blancos y en especial los grises en el hábito de San Bernardo. Hay que reseñar las bellas y suaves carnaciones tanto de la Virgen como del Niño, dentro del estilo de Cano. La "Virgen de los Angeles"(lám.23) sigue dentro de la misma técnica que el anterior. El tema amable de la Virgen, San Juanito, el Niño y los demás angelillos, se completa con una entonación suave y cálida. Sobresale el rojo bermellón de ascendencia flamenca de la túnica de la Virgen y de San Juanito. Las carnaciones de los personajes son suaves. El paisaje como de atardecer rojizo, tal y como gustaba a Cano representar en sus fondos, tiene delicadas gradaciones de color. Nada hay de estridente o de fuertes contrastes de luz; todo es de una armonía cálida. También predominan las tonalidades calientes en "La expulsión de los mercaderes del templo" (lám.24), y es aquí donde más valora Cieza los juegos de luces y sombras, para ofrecernos módulos arquitectónicos cada vez más alejados del espectador, en esa perspectiva profunda de la que tanto gusta, donde el ábside se encuentra fuertemente iluminado. La gama de marrones es variada, desde los fustes más oscuros a tramos más iluminados, pasando por las claves doradas de los techos. En los personajes dominan los colores terrosos, aunque notas de color lo ponen los rojos, los blancos, los verdes. Aparte del color, quizás lo más interesante sea la valoración que la luz hace de los diferentes planos que se suceden. La serie de cuatro lienzos del monasterio de San Jerónimo sobre "Paisajes con ruinas" se encuentra muy deteriorado, no sólo por los cosidos de la tela, sino también por su gran oscurecimiento que a veces impide una visión medianamente aceptable de los mismos. Pero, en líneas generales, nos hallamos con un pintor que huye de las estridencias, y en estos paisajes encontramos unas suaves y cálidas entonaciones. En "Paisaje con San Pedro andando sobre las aguas"(lám.25) predominan los azules, los grises, los rosas, los rojos bermellones y la gama de verdes del paisaje. En general, la tonalidad es clara, difuminándose los colores desde los primeros planos hacia el fondo. En "Paisaje

con Joven rico ante Jesús"(lám.26) el colorido es más rico; en la arquitectura predominan los marrones suaves; los blancos, rojos, y verdes se salpican en los personajes; el celaje es azul con nubes rojizas y contrasta con la gama de verdes desde los más intensos hasta los más pálidos. A pesar del oscurecimiento del lienzo, podemos decir que predominan las tonalidades calientes, con notas de color más brillante que animan la escena. "Paisaje con Bautismo de Cristo"(lám.27) sigue la línea de los anteriores; marrones y grises para la arquitectura, con toques de blanco, y celaje de atardecer para el fondo. Los colores pierden en intensidad, sobre todo en el paisaje los verdes y azules, conforme vamos profundizando en la perspectiva. El último lienzo "Paisaje con escena evangélica"(lám.28) es de tan difícil apreciación, que poco se puede aportar. Vuelve a aparecer los rojos, azules, marrones y verdes, es decir, más o menos en la línea de los anteriores, por lo que nos remitimos a ellos. En general, en estos cuatro paisajes se observa cómo el color contribuye a acentuar una perspectiva lejana. La gama de colores es caliente, dentro de lo granadino, y el paisaje se completa con gamas de verdes y azules, todo ello envuelto por la tonalidad rojiza del atardecer. "San Juan Bautista"(lám.29) es un lienzo que vuelve a mostrarnos a Cieza como pintor de la escuela granadina posterior a Cano. El rojo bermellón aparece de nuevo para indicarnos que no es ajeno a la influencia flamenca tan presente en lo granadino. En este caso, también las tonalidades calientes predominan y se conjugan bien con los blancos y los grises. Los marrones, los tonos rojizos de la atmósfera y el azul completan la gama de la paleta del artista, en este caso algo más limitada que en otras ocasiones. También la "Ascensión"(lám.30) se encuentra dentro de esta línea y la luz ayuda a valorar la división en dos planos de la composición: el celestial y el terrenal. Rosas, rojos bermellones, azules, blancos y grises componen los colores que utiliza el artista. Así pues, los tonos fríos y calientes se contraponen entre sí, creando una composición equilibrada. Cieza se encuentra en esta primera etapa dentro de la tradición granadina, entre lo canesco

y lo flamenco, entre las entonaciones suaves y las notas de color fuertes, todo ello siempre en una atmósfera equilibrada y cálida.

En cuanto a la pintura al fresco, las particulares características de la misma hace que el color se modifique, ya que éstos bajan el tono al secarse. Dada la escasa luminosidad de la nave -sólo existen ventanas en el lateral izquierdo-, predominan los colores claros, quizás para prestarle mayor luminosidad al conjunto. La gama de colores va desde los tonos azules más intensos hasta los celestes pálidos, los verdes, los amarillos dorados, los marrones, los rosas y los rojos bermellones. Las escenas de la pared derecha se conservan bastante bien de color, y no parece que hayan sufrido demasiados repintes; en cambio, las del lateral contrario, se encuentran en un estado lamentable, por lo que nos centramos en el comentario de las primeras. El tema de la "Anunciación" (lám.66) es, quizás, donde José de Cieza muestra con mayor esplendor sus dotes de colorista. Destaca, sobre todo, la luz entre rosácea y dorada que envuelve a los personajes. La Virgen, de suaves carnaciones, lleva manto azul sobre túnica rosa. Rosa es también la nube del arcángel y los delicados pétalos del jarrón de flores, y así como las alas del arcángel y su manto. En la escena predominan los rosas, amarillos y azules, contrastando con el cortinaje verde fuerte del ángulo superior derecho. Todo ello bien equilibrado y armonizado por el fondo de rompimiento de tono rosado, dorado. La "Visitación de la Virgen María" (lám.69) tiene una paleta limitada a marrones, azules, rosas y toques de rojo bermellón en los personajes; el fondo es un paisaje de suaves tonalidades de verdes y marrones. En la "Huida a Egipto" (lám.71) predominan también las tonalidades calientes y suaves, sin estridencias de color. La Virgen sobresale por su vestido rojo y manto azul, mientras los colores de los demás personajes oscilan entre los marrones y rosas, sobre todo en el caso del ángel con suaves gradaciones. El paisaje nos presenta varias tonalidades de verdes y amarillos junto al celaje de azules,

rosas y amarillos. En general, la paleta ofrece gradaciones de rosas, amarillos y verdes predominantemente. Sin embargo, Cieza también puede ofrecernos escenas de dramatismo intenso que se complementan con colores fuertes y brillantes que acentúan este sentimiento. Tal es el caso del "Cristo yacente" (lám. 74) donde la paleta adquiere, además, una gran riqueza cromática. La Virgen viste la característica túnica rosa y manto azul intenso; y destaca también San Juan con túnica verde y manto rojo bermellón. En los demás personajes predominan los amarillos, blancos, rojos y grises. Especial atención le dedica al cuerpo de Cristo, sobre un sudario blanco, que refuerza el patetismo y el cuerpo pálido de Cristo muerto. El fondo, como corresponde a la escena, es de nubes grisáceas sobre un azul intenso. Así pues, combina equilibradamente los azules, rosas, rojos bermellones, verdes intensos, blancos, grises, negros, acentuando la nota en los tonos fríos, lo que presta mayor dramatismo a la escena. La paleta será más limitada en la "Coronación de la Virgen" (lám. 76), pero sin perder la brillantez de la anterior. La Virgen destaca por su túnica roja y manto azul intenso; Cristo también viste manto rojo intenso, de la misma tonalidad que el de la Virgen. En el rompimiento predominan los blancos, celestes y rosas. En esta escena Cieza se encuentra más cercano a la tradición flamenca que en los anteriores. En "Santa Clara expulsa a los sarracenos de Asis" (lám. 82), predominan los grises azulados de los hábitos de las clarisas, con tocas negras y blancas; en cuanto a los demás personajes la paleta es variada: marrones, amarillos, rojos, blancos, verdes..., que ponen la nota colorista y brillante. Referente a las escenas del lateral izquierdo, sólo se comentará las que se encuentran en mejor estado, pues las demás debido a la intensa humedad del muro, se encuentran en franco deterioro. En "Santa Ana enseña a leer a la Virgen" (lám. 97) destaca el cortinaje rojo bermellón y el vestidito azul de la Virgen; colores que hubieron de ser brillantes, pero que han perdido toda su fuerza. Asimismo, en la escena anterior, "San Joaquín con la Virgen" (lám. 92), aún puede distinguirse el rico hábito

azul con adornos dorados de San Joaquín, bajo un manto rojo bermellón; el rompimiento es de nubes rosáceas, que contrasta con la brillantez del manto del Santo. Vemos, pues, cómo José de Cieza dominó el color en todos sus aspectos. Cuando la escena lo requiere, utiliza tonalidades suaves, calientes, de delicadas gradaciones, consiguiendo calidades verdaderamente logradas, mientras que cuando la escena es dramática, utiliza tonos más brillantes en su paleta, demostrando que es variada y que sabe utilizarla en cada momento, contrastando y armonizando los colores. La nota flamenca se deja sentir fuertemente, sobre todo en los rojos bermellones y azules intensos del manto y túnicas. Estamos, pues, ante un pintor que supo recoger acertadamente las enseñanzas de su maestro, destacado colorista, como fue Pedro Atanasio Bocanegra, y la influencia de la pintura flamenca que tanto efecto tuvo en la pintura granadina.

Posee Cieza facilidad con los pinceles; desde sus primeros momentos muestra una pincelada suelta, más detallada y minuciosa cuando se trata de perfiles. Desde "Cristo con la samaritana" (lám.21), una de sus primeras obras, Cieza evoluciona hacia una pincelada más vibrante, aun sin descuidar los detalles donde el pincel es más fino. Uno de los lienzos más cuidados del artista quizás sea "La Virgen de los ángeles" (lám.23), donde los toques de pincel se acortan, como también en la "Expulsión de los mercaderes del templo" (lám.24), sobre todo en la detallada arquitectura, siendo más suelta y fluida en los personajes.

Sin embargo, donde José de Cieza presenta mayor desenvoltura es en las cuatro escenas de paisaje con ruinas arquitectónicas, contrastando la minuciosidad en la pincelada de la arquitectura, y la fluidez en el paisaje, más amplia.

En general, la pincelada es poco pastosa, algo más en sus primeros lienzos, y utiliza en todos los casos pocas capas de pintura encima del lienzo. Donde alcanzará mayor madurez será en "San Juan Bautista" (lám.29) donde, sobre todo en la figura del

santo, utiliza toques largos y amplios. En otros casos, dada la dificultad física de aproximación al lienzo, no nos ha sido posible un estudio del mismo.

En cuanto a la pintura al fresco se observará una técnica similar a lo anterior, aun cuando se ha de tener en cuenta las dificultades anteriormente reseñadas. Pero en una visión conjunta, se vé que donde la pincelada es más suelta es sobre todo en los paisajes y en los detalles florales, lo que demuestra que dominó tanto la pintura de paisaje como la de flores.

Para concluir, mientras para los detalles utiliza una pincelada corta e insistente en algunos casos, sobre todo en perfiles y rostros de los personajes así como en la arquitectura, en cuanto trata plegados, paisajes, o grandes superficies, su pintura se vuelve más fluida y amplia.

8.6.2. Etapa madrileña.

Respecto a la etapa madrileña del pintor, poco se puede aportar, ya que sólo ha llegado un lienzo hasta hoy, que se encuentra en un estado bastante deteriorado (lám. 31). Sin embargo Cieza, tan bien formado en el color, no variaría mucho su paleta, dado que también en la Corte influían los modelos flamencos. Alfonso E. Pérez Sánchez describe el ambiente que se respiraba en la escuela madrileña: "Este lenguaje se configura, /.../ a partir de la riquísima tradición veneciana (tan continuamente presente en las colecciones españolas y especialmente en las Reales), de la aportación flamenco-rubeniano-vandickiana (muy extendida por toda España a través de la estampa en lo que se refiere a la iconografía y a la composición, renovada, compleja y dinámica, pero que en el ambiente de la Corte, en contacto con los soberbios originales enviados a los palacios de la Corona y a las colecciones de los grandes, suponía, además, el aprovechamiento de su técnica y de

su riquísima gama de color), y en menor medida, pero nunca desdeñable, el ejemplo de ciertas obras italianas contemporáneas en las que se hallaban presentes también los dos ingredientes citados, reinterpretados en las claves que la riquísima tradición local exigía"(413). Además de todo ello, tenía en la corte la presencia de Claudio Coello, magnífico fresquista y colorista. También hay que recordar que Cano, que fue maestro o guía indiscutible en la obra de Cieza, se inspiró en la valoración cromática y luminosa de ascendencia veneciana. Así pues, ninguno de estos rasgos eran ajenos al saber colorista de José. Se ha de pensar que su labor en Madrid como decorador de las obras que se realizaban en el Buen Retiro y como pintor al óleo, siguiera en la línea de su pintura en la etapa granadina, pues lo flamenco también será nota esencial en la pintura madrileña. En el lienzo anteriormente citado, observamos una mayor valoración de los personajes a través de la luz, un sentido más barroco del color, con mayor fuerza expresiva.

413, CATALOGO Carceño, Rizi, Herrera, pág. 15.

9. ANALISIS DE LA PINTURA DE VICENTE DE CIEZA.

9.1. Etapa Granadina (Hasta 1686).

9.1.1. Pintura al óleo.

Existe un paralelismo en la trayectoria artística de Vicente y la de su hermano José; es como si el primero estuviera a la sombra y siguiera los pasos del segundo. Quizás sea este el momento de revalorizar su obra, muchas veces eclipsada por la de su hermano. Ambos tienen una vida paralela, Vicente es sólo dos años menor que José, pero su obra, aunque no tenga la misma importancia que la de su hermano, sí tiene valores y características propias. También pudo ser que pesara sobre él la sombra de José, y su obra logrará los mejores frutos precisamente después de la muerte de éste, en una etapa ya de plena madurez.

Es muy probable que ambos hermanos iniciaran su aprendizaje juntos, en el taller de su padre Miguel Jerónimo, que por entonces sentía el impacto de la obra de Alonso Cano tras la

llegada a Granada en 1652, dos años antes de que naciera Vicente. Su infancia, pues, se desarrolla sin duda alguna bajo el peso de la obra del Racionero, y lo que es más importante, el conocer toda la actividad artística que en este momento desplegaba en Granada, no sólo para la Capilla Mayor de la Catedral, sino también para las diferentes órdenes religiosas de la ciudad. No había otra alternativa dentro del panorama artístico granadino, pues Alonso Cano era, indiscutiblemente, la figura señera.

Después del fallecimiento de Cano, 1667, otros pintores seguirán las pautas marcadas por el Racionero, especialmente Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra. Ya se indicó las relaciones de amistad entre Bocanegra y Miguel Jerónimo, por lo que es lógico pensar que su padre pidiera a Bocanegra el magisterio de sus hijos, no sólo de José sino también de Vicente, pues ambos denotarían ya ciertas aptitudes pictóricas.

Una de sus primeras obras sería el "San Juan Evangelista" (lám.42) en el que, a pesar de su deterioro, podemos apreciar un espíritu pictórico que busca el efectismo de la composición, pero donde el dibujo es flojo y si por algo hubo de destacar fue por el color, sobre todo el manto rojo bermellón de tradición flamenca. Entre esta obra y la fechada en 1685 "Jesús y el Bautista" (lám.43) se aprecia una evolución progresiva en la obra del pintor. San Juan Bautista, Jesús y otros tres discípulos como parecen ser Andrés, Pedro y Juan, entran dentro de la producción pictórica granadina posterior a Cano. Los personajes nos recuerdan a los tipos creados por Miguel Jerónimo, sobre todo el de Jesús y el de los dos Juanes. Pero en general, la composición entra, como hemos dicho en esta línea: composición sencilla, de pocas figuras, predominando los primeros planos. Existe una preponderancia del color sobre el dibujo, a veces descuidado como en las manos de los personajes. El color, tanto los rojos como los azules, son de ascendencia flamenca.

En el catálogo de su obra se explica las dificultades a la hora de establecer una secuencia cronológica entre la serie de perspectivas con martirios de santos (láms. 46-50); el problema de cuáles pintó antes y cuáles después de su venida de Madrid. Pero como la serie forma un conjunto unitario, se comenta en esta primera etapa, además de los lienzos que forman pareja entre sí de la iglesia de Santa María de la Alhambra (lám. 44-45), y que también están en relación con los anteriores. Su hermano José también pintaría obras de perspectivas de interiores, pero presentan diferencias. Refiriéndome a la serie de la Curia, todas se sitúan en exteriores, con una gran plaza donde se colocan a los mártires. Varios son los elementos a destacar: la sucesión de arquitecturas, a veces sin una disposición muy coherente y también la ubicación de elementos arquitectónicos un poco fantásticos, como torres circulares que van decreciendo. Otro de los elementos a destacar es la presencia, a veces, de animales como el dromedario y personajes orientales, que introducen la nota efectista y escenográfica en el conjunto. También hay elementos de gran interés como serán escenas de vida cotidiana, como mercados, carruajes, reuniones de personajes..., que nos introducen en unas escenas de género inusuales en la pintura granadina del momento. También las referencias a la ciudad de Granada, como esas ventanas enrejadas que nos recuerdan el edificio de la Audiencia. Asimismo, el ángel que baja del cielo con una corona y una palma es común a todos los lienzos, incluso el de Santa María de la Alhambra, como también esos doseles que cuelgan de los balcones con el águila bicéfala. Por último, las perspectiva de interior con el tema de la curación de un endemoniado, obra que atribuyo a Vicente de Cieza por la similitud de estilo, en la que se repiten la misma arbitrariedad de elementos arquitectónicos, cuyo único fin es la búsqueda de una perspectiva profunda a través de la sucesión de los módulos arquitectónicos valorados por el color y la luz, que nos recuerda, sobre todo al final de la perspectiva, el lienzo de José de Cieza "Expulsión de los

mercaderes del templo" (lám.24), aunque no tiene la complejidad de éste. También incluye, a veces, en un lateral una ruina invadida por la vegetación, lo que recuerda de nuevo a su hermano y la serie de perespectivas de ruinas con escenas evangélicas del Monasterio de San Jerónimo. También parece ser que su hermano José pintó una serie de perspectivas que se encontraban en el Palacio Arzobispal, pero que desaparecieron con el incendio.

Este interés de plasmar el urbanismo de una ciudad, no es sino el reflejo del interés que la ciudad despierta en el seiscientos, que dará lugar a una serie de remodelaciones importantes en la misma, fundamentalmente a través de las órdenes religiosas, que en un momento de expansión reconfiguran el aspecto de la ciudad. Como afirma Calvo Castellón "El carácter eminentemente urbano de la cultura barroca da un poderoso protagonismo a la ciudad y su arquitectura"(414). Granada será, en este caso, un ejemplo más de remodelación urbana en el siglo XVII. Por otra parte hay que tener en cuenta que estos pintores no serían ajenos a esta intervención en el espacio urbano. La mayoría de ellos, como en Granada Miguel Jerónimo de Cieza, Ambrosio Martínez Bustos, Bocanegra, el mismo Alonso Cano, José de Cieza... trabajan para la arquitectura efímera que no sólo en la festividad del Corpus se erigen en Granada, sino también en todo tipo de celebraciones, ya sean de tipo religioso o civil. De Vicente de Cieza no tenemos constatación fidedigna de que interviniera en dichos proyectos, pero no por ello se ha de pensar que no lo hiciera, máxime cuando su padre y su hermano sí estaban presentes. Ello hubo de ser la base para sus posteriores trabajos en Madrid para las tramoyas efectuadas en el Teatro del Palacio del Buen Retiro. Así pues, Vicente de Cieza sería un buen conocedor de toda esta problemática urbanística, y del diseño de una arquitectura ideal

414. CALVO CASTELLÓN, A.: Los fondos arquitectónicos..., Pág. 114.

como la que se realizaba en estos festejos y que luego él pudo plasmar en sus lienzos. Como afirma Calvo Castellón, "Son espacios urbanos que casi siempre sólo existieron en la mente del pintor, pero que a pesar de ello evocan en su utopía una serie de experiencias en el campo de la proyectiva arquitectónica, que toman entidad figurada al transportarlas al lienzo"(415). Son, pues, interesantes estos cuadros de perspectivas urbanas exteriores en el sentido de que tomando elementos de la realidad inmediata, como en el caso de Vicente de Cieza al trasponer algunos elementos decorativos de la ciudad, los transforma en un sentido teatral, de pantalla, pero que sin lugar a dudas transfiere el ideal de belleza que sobre el urbanismo tiene el hombre del barroco. La temática del lienzo, en este caso la de martirios de santos, es mero pretexto para introducirnos en el corazón mismo de "su" ciudad, donde no faltan los tipos cotidianos ni los personajes exóticos. En el círculo granadino, normalmente se utilizan estos exteriores arquitectónicos como fondos urbanos de la historia que se cuenta; Alonso Cano será un ejemplo señero, pero en esta serie de lienzos, la ciudad es la protagonista de la obra, no los personajes, y serán un ejemplo único, junto con los también desaparecidos de José, en el ámbito granadino.

En otros círculos este tipo de pintura se realizaba por maestros menores. En Sevilla, el foco más cercano en cuanto a importancia de Granada, destacan las figuras de Zurbarán, Murillo y Valdés Leal como pintores que ampliamente utilizaron fondos arquitectónicos. Pero más en la línea de Vicente de Cieza encontramos, sobre todo, a Matias de Arteaga y Alfaro, discípulo de Valdés Leal. Sus fondos son, normalmente, teatrales, utópicos, mezclando arbitrariamente elementos constructivos, donde la finalidad es dignificar y magnificar la historia que narra a través de caprichosos ambientes arquitectónicos. También

415, *Ibidem*, pág. 115.

hay que incluir a Antolínez. En Córdoba, aun cuando se utilice preferentemente fondos de paisajes, también son interesantes los fondos arquitectónicos, especialmente de Antonio del Castillo, sobre todo por su gran dominio del dibujo. En estos espacios urbanos se vuelven a conjuntar módulos arquitectónicos dispares, en un escenario más de tra oya teatral que real, pero como vemos es nota común en todos los pintores. En Valencia hay que destacar la figura de Vicente Giner por sus acertadas perspectivas y dominio del dibujo. También reseñar la figura de Francisco Gutiérrez, pintor que desarrolla su actividad en Madrid hacia mediados de siglo, cuya obra se está revisando actualmente en relación a las atribuciones hechas a Vicente de Cieza, que en realidad son del primero. Se está revalorizando, gracias a una investigación más detallada, la figura de Francisco Gutiérrez, cuyas arquitecturas se relacionan con su prolongada estancia en Roma.

9.1.2. Pintura al fresco.

Junto a su hermano José realizan un interesante conjunto de pintura al fresco para la iglesia del convento de Santa Clara de Loja. Dado el carácter unitario del mismo, se ha preferido hacer un análisis general de la obra dentro del capítulo dedicado a José de Cieza; en cuanto a su técnica, estructuración, etc., nos remitimos, pues, a dicho capítulo. También hacer constar que participó junto a su hermano José en la pintura de perspectivas de la capilla de Jesús Nazareno -desaparecidas- de la iglesia de Albolote.

9.2. Etapa madrileña (1686-1693).

No se ha podido localizar ningún lienzo de esta etapa madrileña, aún cuando probablemente los hubo de realizar. Hasta ahora, todas las atribuciones han sido erróneas, correspondiendo la mayor parte de ellas a lienzos del pintor Francisco Gutiérrez. Así pues, esta etapa se queda prácticamente en blanco, y sólo se tienen referencias de su actividad, las que él mismo relata en sus memoriales y peticiones al Rey.

No se puede saber a ciencia cierta la fecha exacta de su venida a Madrid; si vino junto a su hermano José o si bien ya instalado éste en la Corte marcha junto a él, aunque según las referencias de Cean debió de ocurrir lo último(416). Lo cierto es que parece que su actividad en Madrid estuvo un poco bajo la sombra de su hermano José, que muy pronto fue nombrado "pintor del Rey". Su actividad principal sería la de pintar decoraciones para las tramoyas del Teatro del Buen Retiro, es decir, una actividad paralela a la de su hermano José. De hecho, éste será el mundillo en el que transcurre su vida, entre esta serie de pintores que se dedican a escenografías. No se ha de pensar en una labor peyorativa o despreciada por los pintores, ya que algunos grandes nombres se dedicaban y era un orgullo, a tales menesteres. No se tiene más que recordar a los italianos Cosme Lotti y Baccio del Bianco, y más concretamente a los españoles Francisco Rizi, que hasta 1685 tuvo la dirección de estas escenografías, sucediéndole José Caudí, cuya muerte en 1696, hace ver que fue él durante la estancia de los Cieza en Madrid, la persona encargada de dirigir estas decoraciones(417).

416. CEAN BERMUDEZ: *Diccionario Histórico*..., pág. 331.

417. De todo este ambiente madrileño, artistas..., se ha tratado en el capítulo dedicado a analizar la pintura de José de Cieza, por lo que parece innecesario insistir en los mismos términos y me remito a él.

A la muerte de su hermano en 1692 recibe el cargo de pintor del Rey sin gajes, y ya al año siguiente escribe un memorial al rey donde afirma que junto a su hermano José "an servido en todo lo que se a ofrecido tocante a su profesion en palacio y en el buen retiro, con la aprobacion del maiordomo maior de Vtra Mgd. y del beedor de las obras Rs"(418). Al año siguiente, en 1694, vuelve a escribir otro memorial y se refiere en los mismos términos a sus trabajos para el Buen Retiro y para palacio. Sin embargo, más explícito será el último memorial, en 1700, en el que pide se le conceda gajes, lo mismo que a sus compañeros Isidoro Arredondo, Antonio Palomino y otros discípulos de Lucas Jordán, ya que "ha servido a V. Mad. de muchos años a esta parte en todo lo que se ha ofrezido de su exercicio asi en Palacio como en el buen Retiro donde hizo anos pasados dibersas mutaciones para las comedias haviendo merezido caval aprobacion del maiordomo maior y demas superiores hasta que fallecio su hermano Dn. Joseph de Cieza asimismo Pintor de V. Mad. pintando el Camon de flores..."(419).

Aparte, pues, de estas mutaciones realizadas para el Buen Retiro, también, como su hermano José, realizó diversos trabajos para Palacio, entre los que destaca el Camón de flores, especie de cama de grandes dimensiones pintada en este caso de flores, menester en el que destacaría especialmente José de Cieza. Esta labor como pintor de mutaciones se apoyaba en sus dotes como perspectivista -serie de lienzos del Palacio Arzobispal antes comentados-, en su labor, probablemente como su hermano José, de decoración en las festividades más señaladas en la ciudad de Granada al temple, y también como fresquista, como ya vimos en el Convento de Santa Clara donde junto a escenas del Nuevo Testamento, se combinan arquitecturas, cortinajes fingidos... que sin duda le servirían de gran ayuda como preparación a su actividad en Madrid.

418, Apéndice documental nº 88.

419, Apéndice documental nº 92.

9.3. Etapa granadina (1694-1707).

A los dos años de morir su hermano, siendo ya pintor del Rey, vuelve a Granada Vicente de Cieza, según él mismo dice, por problemas de salud. Lo cierto es que las perspectivas de futuro en la corte no debían de ser muy buenas dada la gran competencia, el ser "pintor del rey sin gajes", y también la ausencia protectora de su hermano. Puede que todo ello le llevara a volver a Granada, donde reanudará su labor pictórica. Hubo de completar la serie de lienzos de perspectivas con martirios de Santos del Palacio Arzobispal, en una misma línea estilística, sin que se pueda apreciar o diferenciar una evolución en su pintura.

De esta 2ª etapa existe el lienzo de la "Encarnación", fechado, donde Vicente de Cieza explicita "Cieza, me fecit/ pictor Regis, año/ de 1699(lám.54). Proclama aquí su orgullo de ser pintor del Rey, lo que hubo de proporcionarle cierta fama y buenos encargos en un panorama granadino bastante adocenado, exceptuando a pintores como Risueño y Chavarito. En este lienzo Cieza reúne varios artificios teatrales: el cortinaje rojo recogido en un extremo, la tarima sobre la que se sitúan los personajes principales, esa especie de tondos de madera con adornos frutales y, sobre todo, el jarrón de azucenas, símbolo de la pureza de la Virgen ya que el tema tratado es la Encarnación. En el ángulo inferior izquierdo coloca el escudo de la orden franciscana rematado por una corona, orden a la que pertenece el convento para el que realizó el lienzo. En el ángulo inferior derecho se sitúa el escudo del cardenal Abalos, hermano de la madre fundadora del convento. Asimismo, en el tondo central se representa a la fundadora en un trono junto a dos hermanas de la orden; debajo del tondo otra cartela en la que se alude a la vocación de la "esposa de Cristo". La escena principal corresponde a la Encarnación de la Virgen María con una cartela en el reclinatorio en la que se puede leer "Et

Verbum Caro Factum est". También diversas filacterias salen de la boca tanto de María como del arcángel. Por último, el pequeño rompimiento con el Espíritu Santo en forma de paloma y varios angelillos. La composición se estructura como si fuese una representación teatral, pues incluso los personajes hablan a través de filacterias, y donde unas escenas se combinan con otras como es el de la Encarnación en presencia de la Madre fundadora.

No es frecuente, por no decir inusual, en la escuela granadina, la presencia tan detallada y profusa de cartelas, símbolos, etc.; sin duda, el pintor hubo de atenerse a los deseos del cliente donde el pintor, a pesar de ello, ha estructurado una composición simétrica, equilibrada, pudiendo dar, en cierta medida, rienda suelta a la imaginación. Se ha de destacar la presencia del jarrón de flores, con esas delicadas azucenas blancas que muestran que también Vicente de Cieza fue un buen pintor de flores, actividad ésta de la que sólo teníamos referencias en los frescos del Convento de Santa Clara, con esos dos tondos de flores con evocaciones flamencas, tan poco habituales en la pintura granadina del momento.

Por último destacar los lienzos de la iglesia de Santo Domingo, en especial el "Juicio Final"(lám.52) y la "Exaltación de la Cruz"(lám.51), en los que, como opina Angulo, ofrece "buenos ejemplos del barroquismo de fin de siglo"(420), y que desde luego hubo de ser fruto de su bagaje madrileño, pues Granada se encontraba aún estancada en la tradición canesca. También es cierto que la elección de estos temas propiciaba las composiciones grandilocuentes, movidas y llenas de personajes. En Madrid tenía el ejemplo de Rizzi, que, aunque muerto en 1685, un poco antes de la llegada de los Cieza a Madrid, su obra debía de permanecer viva en la ciudad, y también Claudio Coello,

420, ANGULO IRIGUEZ, D.: *Pintura del siglo XVII*, pág. 391.

coetáneo de Vicente de Cieza, o Lucas Jordán. Por ello, este dinamismo barroco de la escuela madrileña está representado en estos dos lienzos y que no tendrán continuidad en la escuela granadina. Muerto Juan de Sevilla en 1695, serán José Risueño y Chavarito los dominadores del panorama artístico granadino en esta transición al siglo XVIII, manteniéndose las formas canescas hasta bien entrado el siglo.

Así pues, se observa a un pintor que evoluciona desde lo estrictamente canesco, hasta el tipo de pintura que dominaba en el último tercio del siglo XVII en la corte, lo opuesto a lo granadino, con lo cual se plantea la cuestión de que si la influencia de Cano no hubiera sido tan aplastante, los pintores granadinos hubieran podido optar por otro tipo de estilo, temas, composiciones... más acordes con lo que se realizaba en otras escuelas del momento.

9.4. Estilo,

9.4.1. Primera etapa granadina,

Dentro de la pintura granadina posterior a Cano, cuya influencia será omnipresente en todos los campos, existe, aún dentro de la uniformidad, dos tendencias representadas por Juan de Sevilla y por Pedro Atanasio Bocanegra. Juan de Sevilla, como ya señalara Emilio Orozco(421), está más abierto a influencias exteriores; se formó junto a Pedro de Moya, que estudió con Van Dyck, y el influjo rubenesco será decisivo en su obra. Técnicamente, Juan de Sevilla es el mejor continuador de Cano, cuida el dibujo y es más vigoroso en sus formas. Mientras tanto, Bocanegra descuida el dibujo en favor del color y del movimiento. Tanto José como Vicente serán discípulos de Bocanegra, y de ellos opina Orozco "Dos de ellos, José y Vicente, llegaron a ser pintores de Cámara, pero su arte, orientado sobre todo a lo decorativo, aunque con algunas muestras dignas de destacar, es flojo y está lleno de incorrecciones, sin apenas más bellezas que las heredadas de Cano y Bocanegra"(422). Vicente de Cieza, más que su hermano José, si se verá influenciado por el arte de Bocanegra, sobre todo en su interés por el color y el movimiento. Desde sus primeras obras, como el San Juan Evangelista del Palacio Arzobispal(lám. 42), se muestra como un artista al que le atrae el movimiento en la composición. "Jesús y el Bautista"(lám.43) es una obra que entra más dentro de la línea de Cano y en general de la escuela granadina, con algunas semejanzas con el lienzo "La duda de Santo Tomás"(lám.5), obra de su padre Miguel Jerónimo de Cieza. Ambos son bastante flojos en el dibujo y en la técnica compositiva, pero sin embargo son una muestra del

421, OROZCO DIAZ, E.: Juan de Sevilla y la influencia flamenca...

422, OROZCO DIAZ, E.: Pedro Atanasio..., pág. 13.

gusto por lo flamenco de Cieza e cuanto al color. Así pues, Cano, Bocanegra y Miguel Jerónimo serán las guías de Vicente en su primera etapa granadina, y poco hubiera destacado en ella si no ser por su serie de lienzos de arquitecturas con martirios de santos, que han hecho que se le conozca y se le encuadre como pintor de perspectivas. Junto a su hermano José, que también destacó en este tipo de composiciones, serán una excepción dentro de la escuela granadina, ya que la mayoría de los pintores seguían imitando asuntos y temas tratados por Alonso Cano, sin apenas innovaciones de ningún género. De los seis lienzos con perspectivas que pintara su hermano José no ha llegado ninguno, pero de los de Vicente se conservan las fotografías, y otros dos más, uno de ellos perspectiva de un interior, que se hallan en la iglesia de Santa María de la Alhambra (láms. 46-50 y 44-45). Probablemente fuera inducido a ello por la pintura de su hermano José, siempre buscando nuevos cauces dentro de la pintura granadina. En otros círculos se cultiva este tipo de pintura, tanto en Madrid como en Sevilla o como en Valencia. Su obra se ha confundido durante mucho tiempo con la de Francisco Gutiérrez, autor del "Juicio de Salomón", hasta hace poco tiempo catalogado como de Vicente de Cieza (423). Puede que primero los fondos arquitectónicos de Alonso Cano, el uso de estampas de tanta difusión en la Granada barroca, y también la proximidad del círculo sevillano, favoreciera el que los hermanos Cieza practicaran también este tipo de perspectivas tan poco frecuentes en el ámbito granadino.

Este tipo de pintura, la que realiza Vicente de Cieza, entra también en relación con la práctica barroca de la fiesta. Los hermanos Cieza, y también su padre Miguel Jerónimo, trabajaron para las festividades de la ciudad, tanto en el Corpus como en otras manifestaciones. Esta exteriorización de la fiesta

423. Véase VALIVIESO, E.: *Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas*, donde el autor aclara definitivamente que no existe relación entre las obras de ambos pintores, Francisco Gutiérrez de mayor nivel artístico que Vicente Cieza.

barraca, la calle como escenario principal de las actividades artísticas, hubo de influir en el ánimo de Vicente de Cieza, no sólo como decorador sino también como pintor de perspectivas urbanas. Las arquitecturas que pinta son, a veces, completamente idealizadas como si se trataran de tramoyas teatrales, ya que sus elementos no se hallan coordinados entre sí, sino que mezcla los estilos a veces fantasiosamente, y también el gusto por la introducción de animales y personajes exóticos, proviene tanto de la fiesta barroca en sí como de los espectáculos teatrales. Su estilo se inscribe dentro de las pautas que rigen este tipo de composiciones: pequeños personajes en grandes escenarios, y sobre todo su interés por la perspectiva profunda que también preocupara a su hermano José. Otra característica de su estilo en este tipo de composiciones, es la introducción de escenas de la vida cotidiana en sus obras: pequeños vendedores, tabernas en la calle, el perro que cruza la plaza..., son detalles pequeños que no entran tampoco dentro de las líneas generales de la pintura granadina, tan poco apegada a lo prosaico y más inspirada en la búsqueda de una belleza ideal según los tipos que creara Alonso Cano. Son como pequeños retazos de la vida de una ciudad donde el tema principal, los martirios de los santos, quedan relegados a mera anécdota dentro del lienzo. No sólo pinta perspectivas urbanas, sino también de interiores, cuyo estilo, aun intentando acercarse a los de su hermano José, queda fuera de sus posibilidades, ya que el escenario que idea es menos interesante que el de "La expulsión de los mercaderes del templo" y queda, por supuesto, muy lejos de los que ideara Francisco Gutiérrez.

Este interés por la arquitectura fingida queda plasmada junto a su hermano José, en la obra al fresco quizás más significativa de la pintura granadina del seiscientos: los frescos de la iglesia del Convento de Santa Clara en Loja. En ellos demuestran ambos su interés y su pericia en la decoración de muros mediante zócalos, pilastras, columnas, frisos, todo ello con muestras de dominio técnico aprendido, probablemente,

en obras realizadas para las festividades granadinas. Aparte de ello, en las escenas que corresponden a Vicente de Cieza, de inferior calidad que las de su hermano José, muestra un estilo algo inseguro en ocasiones, sobre todo a la hora de realizar composiciones. En este sentido, no duda en utilizar grabados sobre composiciones de Rubens, que luego plasma con gran similitud en las escenas al fresco, muestra una vez más, de que la influencia flamenca en la pintura granadina no es mero accidente sino que es una corriente profunda dentro de los artistas de la época. Pero no sólo en las composiciones se transparenta lo flamenco, sino también en el color; colores calientes, brillantes -a pesar de que la técnica al fresco apague los colores-, donde predominan los rojos y azules intensos, verdes, rosas, etc., en una paleta que, aunque limitada, muestra un profundo interés por equilibrar las masas de color. No hay interés ni por el claroscuro ni por los contrastes violentos de luz, envolviendo las escenas en una atmósfera cálida. Influencia flamenca, y también poco usual en la escuela granadina, son esos dos tondos de flores que enmarcan a los arcángeles. Aunque la técnica de Vicente de Cieza es bastante floja, no dominando bien el fresco y, las figuras quedan bastante desdibujadas, queda claro que su estilo está fuertemente influido por lo flamenco y también por lo canesco en algunas composiciones de esta primera etapa granadina del pintor.

De su estilo en la etapa medrileña nada se puede aventurar. Parece ser que se dedicó con exclusividad a efectuar trabajos para Palacio y en especial para las tramoyas del Teatro del Buen Retiro. No hay duda de que la anterior experiencia granadina - perspectivas urbanas, pinturas de flores, sus trabajos para las festividades de la ciudad, ... - hubo de serle muy útil en su estancia en la Corte, y sobre todo los años que pasó allí junto a su hermano José, hubieron de servirle para madurar su estilo.

9.4.2. Segunda etapa granadina.

Una vez de vuelta a Granada parece ser que acabó la serie de lienzos con perspectivas de martirios de santos, y de 1699 tenemos fechado el lienzo de la "Encarnación" (lám. 54), aún dentro de la tradición canesca, que hubo de estar fuertemente arraigada en él. En este lienzo podemos observar las características anteriores de su estilo, pero ya maduradas y asentadas. El gusto por lo flamenco queda patente en el colorido, sobre todo en los rojos bermellones; su inclinación por los efectos teatrales queda reseñada en esa tarima en la cual se sitúan los personajes; el jarrón de azucenas es muestra de su buena disposición hacia la pintura de flores tan poco practicada en lo granadino.

Sin embargo, sus lienzos para la capilla mayor de la Iglesia de Santo Domingo, especialmente el "Juicio Final" y "La Exaltación de la Cruz" (láms. 52 y 51), si son ejemplo de ese Vicente de Cieza preocupado por el movimiento y el color como su maestro Pedro Atanasio Bocanegra, aunque llevado a extremos más acentuados, sin duda influenciado por la escuela madrileña. Estas escenas llenas de personajes y plenas de movimiento, acentuado por la luz, ya estaba latente en su primer etapa granadina, influenciado por Bocanegra y por lo flamenco, pero será después de su estancia en la Corte cuando más lo potencie, cuando precisamente esté más lejos de lo granadino, aunque sin perder nunca de vista lo canesco.

Así pues, en la obra de Vicente de Cieza se observa una doble corriente: por un lado el influjo de Cano, de Bocanegra y de lo flamenco presente en toda su obra, como ese gusto por los temas amables, sencillos, de pocos personajes en su primera etapa, y por otro lado ese interés por las perspectivas arquitectónicas, por las naturalezas muertas, por los personajes de la vida cotidiana, que se salen al margen de lo granadino. Y,

en último lugar, la influencia de la escuela madrileña en esos dos últimos lienzos, llenos de movimiento y dinamismo.

Es evidente que el estilo y las cualidades pictóricas de Vicente de Cieza están por debajo de las de su hermano José, pero no por ello es menos interesante el observar cómo estos pintores menores, dentro de sus posibilidades, intentan escapar de las normas creadas por la obra del Racionero en Granada. Muchas veces estos intentos no prosperarán, pero quedan ahí como testimonio de una inquietud artística, de un intento de enlazar con las nuevas corrientes estilísticas que en otros círculos se estaban produciendo.

9.5. Composición.

9.5.1. 1ª Etapa granadina.

Dentro de la pintura al óleo, en el lienzo de "San Juan Evangelista" (lám. 42), Vicente de Cieza ideó una composición para contemplarla en altura. Actualmente se encuentra descolgado debido a su gran deterioro general, por lo que un análisis de la composición será parcial en este caso. A simple vista se observa una gran desproporción del personaje central, sobre todo en la parte inferior, lo que en altura, probablemente, acentuaría la ingravidez del personaje, que se halla sentado sobre una nube. Aparte de esta sensación de estar como flotando en el espacio, Vicente de Cieza también ha querido acentuar la sensación de movimiento ascendente del personaje. Para ello ha ideado una composición en diagonales, acentuándose la tensión desde el ángulo inferior derecho al superior izquierdo. Si las piernas dibujan este sentido, la cabeza se vuelve hacia la derecha, equilibrando la composición, así como el manto que vuela por encima del hombro. En el ángulo inferior izquierdo coloca el águila, no dejando así ningún hueco libre. Sin embargo, una profunda restauración del lienzo podría ayudarnos a completar su estudio.

El otro lienzo, dentro de esta primera etapa, donde los personajes son el centro de la composición es "Jesús y el Bautista" (lám. 43), lienzo que entra dentro de los cánones de la escuela granadina. En este caso, la composición de las figuras se centra en la de Jesús, y a ambos lados dos personajes. El punto de vista, bajo, refuerza el sentido de monumentalidad de las figuras, lo mismo que en el anterior lienzo. Una diagonal iría desde el ángulo superior derecho hasta el inferior izquierdo, y otra diagonal se cortaría con ésta en sentido contrario, formando un aspa. Es un tipo de composición sencilla, donde los personajes ocupan los primeros términos, siendo éstos

poco numerosos, tal y como la escuela granadina después de Cano construye sus composiciones. Las cabezas tanto de Cristo, San Juan y del Bautista, entran también dentro de esta línea de la escuela granadina, acercándose a tipos tanto de Miguel Jerónimo, su padre, como de José, su hermano.

Quizás, en cuanto a composición, lo más atrayente de su obra sean las perspectivas urbanas. Primero se analizará las de exteriores y después la de interior. En primer lugar, el lienzo de Santa María de la Alhambra (lám. 44), ya que es el único que he podido observar directamente; los otros restantes se analizarán a través de fotografías. La perspectiva se articula a través de una gran diagonal que, desde el ángulo inferior izquierdo, va a perderse en el paisaje de la zona central del lateral derecho. La otra diagonal, más reducida, iría desde el ángulo inferior derecho hasta el centro del paisaje. Así pues, las líneas convergen no en el centro del lienzo, sino trasladado hacia el lateral derecho. La arquitectura principal corresponde al lado izquierdo de la gran plaza, siendo en este caso, una de las articulaciones arquitectónicas más coherentes. La sucesión de ventanas enrejadas del primer piso, la de balcones adintelados en el segundo, y con marcos en el tercero establecen

una secuencia que marca la diagonal en profundidad, rematado por una construcción un tanto caprichosa con salientes en voladizo y techumbres apuntadas. Asimismo, esta diagonal queda cortada por otro edificio más abocetado. Los edificios del lateral derecho carecen de interés, y sólo son un mero recurso para establecer la perspectiva profunda. En ese caso, sitúa la esquina de un edificio en tono más oscuro, acentuando un primer plano, y a continuación otro, de modestas características, con cuatro vanos abiertos en la pared. Remata la perspectiva un paisaje con un árbol desnudo, que viene a acentuar el dramatismo de la escena principal, la ejecución de un mártir. Es, pues, una composición no demasiado compleja donde al pintor le interesa, sobre todo, recrear una serie de arquitecturas, junto a

personajes exóticos, animales y también ese perro que se cruza y que aparecerá en todas las escenas.

El siguiente lienzo (lám. 46), desaparecido, es más complejo en cuanto que los personajes se multiplican, pero en esencia reproduce el mismo esquema compositivo que en el anterior lienzo: una diagonal profunda que desde el ángulo inferior izquierdo se prolonga hasta el lateral derecho donde confluyen en un lienzo de muralla con arco de medio punto. Así pues, la arquitectura estará más desarrollada en el lateral izquierdo, pero prácticamente con la misma sucesión de elementos: una portada en primer plano, en esta ocasión más compleja que el anterior, asimismo con un gran dosel, y a continuación dos pisos de balcones que vuelven a acentuar la perspectiva. Este paramento remata en una torre elevada, de caprichosa factura, y a continuación, cortando la diagonal, otro edificio esta vez más elaborado y complejo. En vez de acabar en un paisaje, se termina en un vano abierto en la muralla, que hace que el espectador prolongue más allá su mirada. El lateral izquierdo se resuelve de manera similar: en un primer plano una esquina, esta vez con una especie de pórtico, más oscuro que los edificios sucesivos, siendo éstos de simple factura. En esta ocasión, la composición se enriquece con el entarimado donde se sitúa el martirio y la fuente del fondo. Asimismo, los personajes que pueblan la plaza son más numerosos encontrándose ajenos a la escena principal, hablándonos de la vida cotidiana: soldados a caballo, carruajes, grupos de personas que conversan, un pequeño mercadillo, no faltando ni el personaje de vestimenta oriental, ni los perros que cruzan la plaza. En la composición se vuelve a repetir al ángel que, bajando del cielo, lleva una palma y una corona para el mártir, y que también aparecerá en todas y cada una de las escenas.

En el siguiente lienzo (lám. 47) se vuelve a repetir el mismo esquema compositivo, pero invertido. Ahora, la línea diagonal principal va desde el ángulo inferior derecho al lateral

izquierdo, y es donde se sitúa la arquitectura principal. La línea diagonal del lateral derecho tiene mucha menor significación, y ambas van a confluir en un paisaje lejano. En el lateral derecho la portada se ha complicado más: columnas pareadas que sostienen una amplia balconada, y en la parte inferior una especie de sala abierta con columnas salomónicas. Mezcla los estilos sin ninguna coherencia, y ello se acentuará aún más en el edificio que, como en anteriores composiciones, corta la diagonal que marca la arquitectura, con caprichosos motivos góticos y salas abiertas que dan paso a otras estancias. Respecto al lateral derecho, la fotografía no es de gran nitidez, pero se puede observar una arquitectura ruinoso con vegetación, que recuerda a las composiciones de José de Cieza, y que introduce una novedad respecto a composiciones anteriores. Los personajes no son tan numerosos, aunque sí los de carácter oriental, e incluso la presencia de un dromedario que no concuerda con el ambiente arquitectónico. Por otro lado, los personajes, a pie y a caballo, que por el sendero se pierden en el paisaje, acentúan esta profundidad en la perspectiva. No falta tampoco el detalle del perro en el primer plano.

La composición que a continuación se comenta (lám. 48), está más en concordancia con el segundo ejemplo analizado, si bien el orden se invierte como en el anterior. La diagonal principal va desde el lateral derecho hasta el izquierdo, si bien, en esta ocasión, dos paredes con balcones se sitúan a derecha e izquierda de los laterales. A continuación el edificio principal en la derecha, con gran portada, esta vez con estatuas que la magnifican, y dos pisos de balcones como ^{en} ejemplos anteriores también con doseles y colgaduras. El edificio que, normalmente, se sitúa perpendicularmente a éste, es de proporciones y estilo más equilibrados que los anteriores, eso sí rematadas torres y cúpulas por altas agujas. Los edificios del lateral izquierdo son más modestos en cuanto a su decoración, sobresaliendo una cúpula con remate en aguja. La perspectiva se prolonga en la calle alargada con diversos grupos de personas. En esta ocasión,

los elementos populares son más numerosos, sobre todo los del primer plano a derecha e izquierda, con puestos de alimentos, una especie de taberna, el personaje que ayuda a montar al militar, otros soldados descansando de la guardia charlando en grupo, o los personajes, especialmente femeninos, que se asoman a los balcones y que son una muestra de la vida española de la transición del siglo XVII al XVIII. Tampoco faltan los perros que cruzan la plaza, y el mártir que, esta vez crucificado en aspas, es una mera anécdota.

Parecida disposición compositiva tiene la siguiente perspectiva (lám.49). En este caso, la construcción principal se compone de dos pisos porticados con escalinatas a uno y a otro lado. El siguiente edificio, de difícil definición estilística, se compone de un piso superior de balcones con celosías, y su fachada principal con dos torres, una de ellas destruida, y una cúpula de dos cuerpos y central. La disposición de las arquitecturas es en "L". En el lateral izquierdo no hay propiamente edificios, sino una especie de obelisco y, a continuación, unas ruinas con vegetación. La disposición de los personajes ayudan a profundizar esta perspectiva, en especial el hombre que tira de la cuerda y la cruz. Se vuelven a repetir los mismos personajes de época: soldados, personajes con vestiduras orientales,.. En este caso, la yuxtaposición de órdenes y elementos arquitectónicos sin demasiada coherencia, es mayor que en otros lienzos, procurando, en cualquier caso, lograr una profunda perspectiva.

En el último lienzo de la serie, (lám.50) vuelve a utilizar soluciones y elementos anteriormente creados. La perspectiva se complica, pues aparte de las diagonales que convergen en un punto, a la izquierda se puede observar otra línea de fuga que va más allá de los edificios. El edificio principal se sitúa en esta ocasión, en el lateral izquierdo, después de una construcción más pobre, con balcones que se sitúan en primer término. Se trata de una entrada porticada, con balcones a los

que se asoman personajes. El lateral derecho está formado por otro obelisco más otros edificios, cerrándose la plaza a través de una edificación de tres pisos con cúpula de difícil catalogación. Pero, sin embargo, la perspectiva se prolonga más allá a través de un arco por el que se van perdiendo grupos de personajes; no se trata, pues, de una perspectiva cerrada, sino también abierta hacia el exterior como en los anteriores. Se repiten todos los personajes de otros lienzos: las mujeres con trajes de época asomadas a los balcones, los puestos de comestibles en la calle, soldados, perros y otros animales.... toda una escena costumbrista en el primer término.

Por último, el lienzo de perspectiva de un interior, con el tema de la "Curación de un endemoniado" (lám.45). En este caso la composición está centralizada: el espacio se divide en tres grandes arcos, el central más ancho que el de los laterales, y que se continúan en tres naves con bóveda de cañón con casetones. Estas tres naves van a terminar en otra estancia, especie de ábside. La composición se estructura, pues, en dos grandes diagonales, que desde los ángulos van a confluir en el punto central del ábside. Esta perspectiva se refuerza con dos elementos: la disposición de las losetas alternando los tonos claros y los oscuros, así como las columnas que van marcando diferentes tramos hasta desembocar en el ábside. Asimismo, la luz es otro elemento importante a valorar en cuanto a la perspectiva, desde unos primeros planos poco iluminados, hasta el fondo fuertemente bañado por la luz. Este recurso también lo utiliza en las perspectivas urbanas exteriores. Igualmente, utiliza los personajes en este sentido para marcar la perspectiva, colocados a diferente altura. En esta composición también aparecen los personajes exóticos, y el perrillo en escena.

En todas estas composiciones el elemento decisivo que realmente llama la atención no son los personajes, cuyo tamaño

queda desbordado por la magnitud de la arquitectura, sino la creación de una perspectiva a través de los elementos arquitectónicos. Es el espacio urbano lo que realmente le interesa al pintor y las posibilidades que ello le ofrece.

En cuanto a la pintura al fresco de la iglesia del Convento de Santa Clara en Loja, se analizará por un lado las escenas correspondientes a la zona inferior al muro, y por otro a los ángeles y santos que se colocan entre escena y escena. Algunas se omiten por su evidente mal estado de conservación.

En el lateral derecho, la primera escena desde el altar es "La muerte o los dolores de San José" (lám.64) que se encuentra muy deteriorado, no sólo por los repintes, sino porque las rajaduras han sido tapadas, ocultando la pintura. En cualquier caso, se está ante uno de los ejemplos menos significativos en cuanto a composición de las escenas representadas. Puede contribuir a ello el que al estar al lado del altar, no es apenas visible desde donde se sitúan los fieles, aunque, de cualquier modo, esto no justifica la pobre composición. Los elementos no se encuentran ordenados sino yuxtapuestos entre sí, como la mesa o la pared con la puerta que intenta crear sensación de perspectiva.

Las siguientes escenas se encuentran ya más elaboradas y compositivamente más complejas y acertadas. Esto ocurre en la "Adoración de los Reyes" (lám.67), aún cuando una raja lateral, tapada, nos impida apreciar la escena en su conjunto. Una composición que recuerda a lo flamenco, como en otras ocasiones también ocurrirá. En esta oportunidad, se basa en un lienzo de Rubens sobre el mismo tema, a través de un grabado de Schelte à Bolswert, aunque con algunas variantes significativas. El hecho de que se hallen invertidos los términos indica que se basó en un grabado. De todas formas, no se trata de una copia, sino de una interpretación, cambiando a veces la disposición de los personajes, como en los Reyes, o la actitud de la Virgen, o

introduciendo algún elemento nuevo como el paje del lateral derecho, de significativa actitud, recogiendo sus ropajes y dejando al descubierto su pierna. El esquema compositivo se reduce a dos diagonales que se cruzan en aspas, uno de cuyos ángulos está ocupado por el Niño Jesús, el personaje principal. Después ofrece, a través de la arquitectura, como en el grabado, una perspectiva profunda. San José, enmarcado en una puerta adintelada, más oscuro, y los restos de arquitectura, valorados por la luz también intentan crear ese sentido de profundidad. La composición, en este caso, está más simplificada que en el ejemplo de Rubens.

La siguiente escena, la "Purificación" (lám.72), también responde a una obra de Rubens grabada por P. Pontius. En este caso se han invertido los términos del grabado, para hacerlos corresponder con la disposición original en la obra de Rubens. El grabado amplía la composición del flamenco a derecha e izquierda, que queda puntualmente recogido en el fresco de Vicente de Cieza, y que corresponde al lateral derecho del Tríptico del Descendimiento de la Cruz (1612-1614) de la Catedral de Nuestra Señora de Amberes. La composición tiene unas ligeras variantes respecto del grabado de P. Pontius como es el que los personajes se encuentren más distanciados entre sí y que la decoración del marco arquitectónico es más sobria en el caso de Vicente de Cieza. Los personajes principales se disponen en diagonal, acentuado por la actitud arrodillada de San José e inclinada de la Virgen María. Por lo demás, el fondo arquitectónico es un juego de perspectivas utilizando elementos arquitectónicos que no corresponden coherentemente entre sí, pero cuyo fin es el de prolongar la perspectiva más allá de los personajes, utilizando no sólo las líneas, sino también los juegos de luces y sombras. Así pues, tenemos dos composiciones basadas en grabados flamencos.

"Jesús entre los doctores" (lám.77) es la siguiente escena representada. En este caso, la composición entra dentro de las

líneas tradicionales con las que normalmente los pintores tratan la escena, y que deriva de una composición veneciana, del Veronés. Aunque en este caso, bastante simplificada, la composición está centrada en la figura de Jesús, subido en una especie de podio semicircular de pie y en actitud un tanto rígida. La diferencia estriba en que en la del Veronés, Jesús está sentado, y aquí está de pie, aunque la disposición de los brazos es similar. Como Veronés, Cieza enmarca escenas la escena en un ámbito arquitectónico, aunque la espectacular disposición de elementos del veneciano, aquí queda reducida a unos cuantos fustes de columnas. La composición, en definitiva, se resuelve en dos diagonales que se cruzan en aspas, y cuyo vértice será la figura de Cristo.

Una pequeña naturaleza muerta (lám.79) se sitúa al final del muro, rellenando un hueco, y aunque la calidad no sea importante, si es significativo tanto en cuanto en la pintura granadina estos temas eran inusuales por si mismos. Se trata de una mesa de altar muy significativa.

En la pared de los pies de la iglesia, se encuentran a ambos lados de la escena "Santa Clare expulsando a los sarracenos de Asis", dos tondos de flores, uno con el Angel de la Guarda, y a la derecha otro con San Miguel Arcángel (láms.80 y 83). De nuevo surge el tema flamenco en estos dos tondos de flores, que también son poco frecuentes en la pintura granadina del momento, y que indican que la influencia flamenca en los hermanos Cieza es bastante importante. También hablan de cómo ambos hermanos eran habituales de esta pintura de flores, y que gustaban introducirlas en sus composiciones. En cuanto a la composición de figuras, estas estan situadas como siguiendo una diagonal desde la zona superior izquierda a la inferior derecha, de arriba a abajo, como corresponde a la actitud de sus rostros.

"La Visión de San Francisco" (lám.81) presenta la dificultad de su altura a la hora de una observación directa. La

composición, en este caso, se adapta al marco en el que se encuadra, alargado, y representa a los personajes horizontal y sucesivamente dispuestos. Todos los personajes, pues, están en la misma altura, tanto los celestiales como los terrenales. La imagen más movida es la del ángel músico, y la cruz dispuesta oblicuamente dan sensación de profundidad. Asimismo, para evitar el excesivo alargamiento de la composición, se procedió a rellenar los espacios laterales con grutescos.

En el lateral derecho, "Cristo camino del Calvario" (lám.85) se encuentra en un estado pésimo de conservación, faltando casi la mitad inferior de la escena. Sólo dos personajes intervienen en la composición, Cristo y la Virgen María. Son medias figuras, teniendo también en cuenta que están colocados a la altura del espectador. La composición es simple; los personajes se encuentran afrontados formando una especie de óvalo, los dos en posición reclinada. El fondo es un paisaje.

"La Virgen y San José buscan posada en Belén" (lám.88) es la siguiente escena, que llama la atención por el tema, tan infrecuente en la pintura española. De ahí su interés, porque desde el punto de vista compositivo es bastante pobre, en especial el fondo arquitectónico. Las líneas dominantes son diagonales, que intentan crear un sentido de perspectiva hacia la derecha, reforzado por la disposición del asno. Los elementos arquitectónicos se yuxtaponen, no existiendo una plena continuidad entre los sucesivos planos.

La siguiente escena, "La adoración de los ángeles" (lám.95), también se encuentra bastante deteriorada por una raja vertical que tapa parte de la composición. Esta forma una especie de pirámide invertida, cuyo vértice sería el Niño Dios y la Virgen María. En diagonal se colocan los restantes personajes, los del primer plano arrodillados, y los restantes de pie, formando una línea ascendente; en la zona superior se dispone un pequeño rompimiento.

La escena última bien puede tratarse de la Circuncisión (lám.98). Intervienen pocos personajes y, como en otras ocasiones, las líneas predominantes son las diagonales centradas en la figura de Jesús. Esquema compositivo simple, y si anotar cómo en un primer plano se sitúa a San José, hecho éste no habitual en las composiciones pues normalmente está colocado en un plano secundario. El rompimiento ocupa, en esta ocasión, mayor dimensión que en otras escenas.

En resumen podemos afirmar que Vicente de Cieza utiliza unos esquemas compositivos bastante simples, preferentemente con diagonales que se cruzan. Los personajes se disponen en primer plano, ocupando los rompimientos el tercio superior, pero sin gran aparatosidad. Otra de las características es que, en ocasiones, utiliza estampas flamencas para sus composiciones. Todo ello entra dentro de la tradición granadina posterior a Cano.

Respecto a la colocación de los arcángeles y santos en las columnas que separan las escenas, tienen un común el que todos se colocan encima de nubes y a la misma altura. Los del muro derecho, los arcángeles, se disponen de tres en tres, es decir, afrontados los unos con los otros: San Gabriel, San Rafael y San Uriel miran hacia la derecha, mientras que San Jehudiel, San Sealtiel y San Baraquiel miran hacia la izquierda. Normalmente avanzan una pierna, la izquierda en el primer grupo, mientras que los restantes se encuentran tapados por los retablos en su parte inferior. Asimismo, los ropajes se cifan al cuerpo y los mantos flotan en dirección contraria unos a otros. Este tipo de composición, delante de una columna, era frecuente en la época. En el muro izquierdo se encuentran, parcialmente tapados, San Pedro y San Pablo, afrontados entre sí, con sus respectivos atributos, enmarcando la escena de María y de su Hijo camino del Calvario. Los siguientes personajes, San Buenaventura, San Antonio de Padua, San Miguel, San Francisco y Santo Domingo, están situados también sobre una nube y con sus atributos

pertinentes. Los tres primeros mirando hacia el altar con una pierna ligeramente avanzada, y los dos últimos afrontados.

Respecto a la composición del altar, ocupada por un gran retablo, su composición es casi simétrica a derecha e izquierda, variando la disposición en las actividades de algunos ángeles, todos ellos intentando dar sensación de movimiento al cortinaje.

En general, se puede resumir que existe una pobreza compositiva y una menor calidad de los frescos de la parte inferior respecto de los de la zona superior. Menor pericia compositiva.

9.5.2. 2ª Etapa granadina.

Ya se ha comentado en el primer apartado los lienzos de perspectivas, centrándonos ahora en los restantes.

El lienzo de la "Encarnación" (1699) (lám. 54) es un ejemplo de equilibrada composición. Esta es simétrica, dividida por el tondo con el jarrón de azucenas. A ambos lados se sitúan los personajes del arcángel y la Virgen María arrodillados; también se sitúan a ambos lados, en los ángulos inferiores, los escudos de la orden y del cardenal. Igualmente simétrica es la escena inscrita en el tondo, centrada por el gran trono y a ambos lados las hermanas de la orden. Varios elementos rompen este esquema: la disposición de las flores, las filacterias y el pequeño rompimiento en la parte izquierda y el cortinaje del ángulo superior que presta a la escena su grandiosidad. Toda la composición refuerza el carácter teatral tan usual en el barroco: el entarimado, la cortina, la disposición de los personajes, el punto de vista que sitúa al espectador en un plano inferior, etc. Composición, pues, muy elaborada y reveladora de una personalidad ya madura y formada, no apartándose, en general, de lo granadino.

De los lienzos de la iglesia de Santo Domingo, el más apoyado en la tradición canesca será "La oración en el Huerto" (lám.53). La composición se divide en dos planos; uno el lateral derecho donde se sitúa a Cristo orando, y otro en el lateral izquierdo, donde la mitad inferior está ocupada por los apóstoles, y la mitad superior por un rompimiento de ángeles. Estos elementos se articulan entre sí a base de diagonales, pero no logran establecer una unidad compositiva real de estas tres áreas. Quizás el grupo más interesante, sobre todo en relación a la figura un tanto estática de Cristo, sea el rompimiento con esos ángeles que portan los símbolos de la Pasión de Jesús. El fondo de la composición es paisajístico, creando cierta profundidad a través de sus elementos: el árbol desnudo se complementa bien con el tema, pues se corresponde con los trágicos momentos que a Cristo le toca vivir.

Los dos lienzos más interesantes serán el "Juicio Final" (lám.52) y la "Exaltación de la Cruz" (lám.51), por su singularidad dentro de lo granadino. En el "Juicio Final" la composición es, evidentemente, diferente a todas las anteriores, por su complejidad y dinamismo. Tres planos se van superponiendo: el terrenal en la zona inferior, un plano intermedio donde se sitúa a la Cruz con los ángeles, y el plano superior o celestial. A su vez, el plano terrenal y el plano celestial se dividen en dos: en el de abajo los elegidos a la izquierda y los condenados a la derecha, mientras que el de arriba, divididos por la presencia de Cristo, se sitúan santos a uno y otro lado. Dos grandes diagonales en aspas forman la composición, y en la confluencia de ambas, la base de la Cruz. Este sentido diagonal queda reforzado por la posición inclinada de la Cruz y de los ángeles hacia el ángulo superior izquierdo. Igualmente, la colocación de los personajes crea una especie de figura ovalada en torno a la Cruz, que acentúa el dinamismo de la composición. Los personajes se sitúan equilibradamente en los cuatro ángulos, siendo de gran expresividad los de la zona inferior, algunos en violentos escorzos. Asimismo, los ángeles

trompeteros imprimen movimiento a la composición. También hay que señalar el estudio de la anatomía en algunos semidesnudos de los personajes, hecho poco frecuente en la pintura granadina. Sin embargo, la escena, aun cuando la distribución de los personajes es similar, es diferente en cuanto a composición al Gran Juicio Final de Rubens (Pinacoteca de Munich), ya que éste insiste en el empuje y tensión de los personajes, apretujándose en una enrevesada maraña, mientras que aquí las masas de personajes se diferencian bien unas de otras dejando amplios espacios libres.

En la "Exaltación de la Cruz" la composición se complica aún más, dado el abigarramiento de personajes. De nuevo la composición se resuelve con dos grandes diagonales que se cruzan en aspas y en cuyo vértice se coloca la cruz. En el tercio superior se sitúan cuatro pequeños rompimientos de angelillos, y todo ello cubierto por una masa nubosa que se contrapone a la mitad inferior. Pero, sin embargo, no impera el caos en esta masa de personajes; todos ellos tienden a conducir al espectador hacia la cruz. Dinamismo ascendente es la característica de esta composición, equilibrando acertadamente a un lado y otro los personajes; composición nada habitual dentro de la escuela granadina. Está, pues, más próximo a la escuela madrileña, en la línea de Francisco Rizi, Herrera el Mozo, Palomino, Frias y Escalante, Claudio Coello y también el italiano Lucas Jordán, al que hubo de conocer pues éste llegó a Madrid en 1692.

9.6. Dibujo.

9.6.1. 1ª Etapa granadina.

No se tiene ningún dibujo de Vicente de Cieza, al contrario que de su hermano José, por lo tanto se estudiará a través de oleos y frescos.

Dentro de la pintura al óleo, salvo en los cuadros de perspectivas se puede decir que existe un predominio del color sobre el dibujo. Dentro de esta primera etapa poco se puede apreciar del primer lienzo "San Juan Evangelista" (lám.42), aunque a pesar del deterioro podemos comprobar lo anteriormente reseñado. En cuanto al lienzo "Jesús y el Bautista" (lám.43) señalar una mejoría en cuanto al dibujo, sobre todo en los rostros de los personajes, pues los plegados de los paños están poco trabajados; en las manos de los personajes se vuelve a apreciar cierto descuido, más perfilados en los rostros de los personajes, especialmente Cristo y el Bautista, pues los del segundo plano están más desdibujados.

Donde quizás se aprecia con mayor nitidez el dibujo sea en sus cuadros de perspectivas, aunque en este caso la mayoría de ellos sea a través de la fotografía. En el primer lienzo comentado, el de perspectiva de exterior de Santa Mª de la Alhambra (lám.44), se aprecia un cuidado dibujo en las arquitecturas, sobre todo los de los primeros planos, de perfiles bien definidos y líneas seguras. Sin embargo, cuando trata a los personajes, éstos están desdibujados, aun los de los primeros planos. En el siguiente lienzo de perspectivas (lám.46), las arquitecturas, sus motivos decorativos están tratados con detalle y precisión, demostrando el artista un dibujo seguro a la hora de trazar líneas, pero con el mismo inconveniente que en el anterior lienzo, personajes cada vez más