

UNIVERSIDAD DE GRANADA
Departamento de Historia del Arte

LOS CIEZA, UNA FAMILIA DE PINTORES
DEL BARROCO GRANADINO.

Volúmen I. Estudio y Catálogo.

V-B
Castañeda Becerra,

Tesis doctoral presentada por
ANA MARIA CASTANEDA BECERRA.

Dirigida por el Doctor D. Antonio Calvo Castellón,
Profesor Titular de Historia del Arte

GRANADA
1989

UNIVERSIDAD DE GRANADA

ACTA DEL GRADO DE DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

Curso de 1989 a 1990

Folio

Número 508

Reunido en el día de la fecha el Tribunal nombrado para el Grado de Doctor de D.^{ña} Ana María Castañeda Becerra, el aspirante leyó un discurso sobre el siguiente tema, que libremente había elegido: *Los Ceca, una familia de pintores del barroco granadino*

Terminada la lectura y contestadas las objeciones formuladas por los jueces del Tribunal, éste le calificó de *Apto "cum laude" por unanimidad.*

Granada 10 de Febrero de 1990

EL PRESIDENTE

El Vocal

El Secretario del Tribunal,

El Vocal

El Vocal

Firma del Graduando,

INVESTIDURA . . .

En el día de la fecha se ha conferido a D. _____ el Grado de Doctor en la Facultad de _____ conforme a lo prevenido en las disposiciones vigentes.

Granada _____ de _____ de 19 _____

EL DECANO,

CERTIFICO: Que el Acta que antecede concuerda con la del expediente del interesado remitida a la Secretaría de la Universidad.

Granada _____ de _____ de 19 _____

El Catedrático Secretario,

V.º B.º
EL DECANO,

INDICE GENERAL DEL TRABAJO.
Volumen I. Estudio y Catálogo.

| | Pag. |
|--|------|
| 1. INDICE GENERAL..... | 1 |
| 2. JUSTIFICACION DEL TRABAJO..... | 9 |
| 3. AMBIENTE HISTORICO..... | 16 |
| 4. AMBIENTE ARTISTICO..... | 30 |
| 5. BIOGRAFIAS..... | 83 |
| 5.1. Miguel Jerónimo de Cieza..... | 83 |
| 5.2. Juan de Cieza..... | 97 |
| 5.3. José de Cieza | |
| 5.3.1. Etapa granadina(1652-1685)..... | 110 |
| 5.3.2. Etapa madrileña(1685-1692)..... | 114 |
| 5.4. Vicente de Cieza | |
| 5.4.1. Primera etapa granadina(1654-1685)..... | 120 |
| 5.4.2. Segunda etapa granadina(1694-1707)..... | 126 |
| 6. ANALISIS DE LA PINTURA DE MIGUEL JERONIMO DE CIEZA..... | 131 |
| 6.1. Estilo..... | 141 |
| 6.2. Composición..... | 147 |

| | Pág. |
|---|------------|
| 6.3. Dibujo..... | 156 |
| 6.4. Color y su técnica de aplicación..... | 159 |
| 7. ANALISIS DE LA PINTURA DE JUAN DE CIEZA..... | 165 |
| 7.1. Estilo..... | 171 |
| 7.2. Composición..... | 173 |
| 7.3. Dibujo..... | 177 |
| 7.4. Color y su técnica de aplicación..... | 178 |
| 8. ANALISIS DE LA PINTURA DE JOSE DE CIEZA..... | 180 |
| 8.1. Etapa granadina(hasta 1686) | |
| 8.1.1. Pintura al óleo..... | 180 |
| 8.1.2. Pintura al fresco de la Iglesia del Convento de Santa Clara en Loja | |
| 8.1.2.1. Pintura programática..... | 191 |
| 8.1.2.2. Estructura..... | 199 |
| 8.1.2.3. Escenografía..... | 201 |
| 8.1.2.4. Técnica..... | 204 |
| 8.1.2.5. Estilo..... | 205 |
| 8.1.3. Pintura efímera..... | 206 |
| 8.2. Etapa madrileña(1686-1692) | |
| 8.2.1. Pintura al óleo..... | 210 |
| 8.2.2. Dibujos..... | 213 |
| 8.2.3. Pintura efímera..... | 216 |

| | Pág. |
|---|------------|
| 8.3. Estilo | |
| 8.3.1. Etapa granadina..... | 223 |
| 8.3.2. Etapa madrileña..... | 230 |
| 8.4. Composición | |
| 8.4.1. Etapa granadina..... | 233 |
| 8.4.2. Etapa madrileña..... | 245 |
| 8.5. Dibujo | |
| 8.5.1. Etapa granadina..... | 248 |
| 8.5.2. Etapa madrileña..... | 252 |
| 8.6. Color y su técnica de aplicación | |
| 8.6.1. Etapa granadina..... | 254 |
| 8.6.2. Etapa madrileña..... | 261 |
| 9. ANALISIS DE LA PINTURA DE VICENTE DE CIEZA..... | 263 |
| 9.1. Primera etapa granadina(hasta 1686) | |
| 9.1.1. Pintura al óleo..... | 263 |
| 9.1.2. Pintura al fresco..... | 268 |
| 9.2. Etapa madrileña(1686-1693)..... | 269 |
| 9.3. Segunda etapa granadina(1694-1707)..... | 271 |
| 9.4. Estilo | |
| 9.4.1. Primera etapa granadina..... | 274 |

| | Pág. |
|---|------------|
| 9.4.2. Segunda etapa granadina..... | 276 |
| 9.5. Composición | |
| 9.5.1. Primera etapa granadina..... | 280 |
| 9.5.2. Segunda etapa granadina..... | 291 |
| 9.6. Dibujo | |
| 9.6.1. Primera etapa granadina..... | 294 |
| 9.6.2. Segunda etapa granadina..... | 297 |
| 9.7. Color y su técnica de aplicación | |
| 9.7.1. Primera etapa granadina..... | 299 |
| 9.7.2. Segunda etapa granadina..... | 302 |
| 10. CATALOGO DE LA OBRA DE MIGUEL JERONIMO DE CIEZA..... | 306 |
| 10.1. Obras atribuidas..... | 311 |
| 10.2. Obras de nueva atribución..... | 344 |
| 10.3. Obra a la que no se ha podido acceder..... | 347 |
| 10.4. Obras desaparecidas o no identificadas..... | 348 |
| 11. CATALOGO DE LA OBRA DE JUAN DE CIEZA..... | 357 |
| 11.1. Obras atribuidas..... | 360 |
| 11.2. Obra desaparecida o no identificada..... | 375 |
| 12. CATALOGO DE LA OBRA DE JOSE DE CIEZA..... | 376 |
| 12.1. Dibujos | |

| | Pág. |
|---|------|
| 12.1.1. Obra atribuida..... | 381 |
| 12.1.2. Obras de atribución dudosa..... | 384 |
| 12.2. Oleos | |
| 12.2.1. Obras atribuidas..... | 388 |
| 12.2.2. Obras de atribución dudosa..... | 433 |
| 12.2.3. Obras de atribución erróneas..... | 454 |
| 12.2.4. Obras desaparecidas o no identificadas.... | 463 |
| 12.3. Frescos..... | 471 |
| 13. CATALOGO DE LA OBRA DE VICENTE DE CIEZA..... | 564 |
| 13.1. Primera etapa granadina(hasta 1685) | |
| 13.1.1. Obras atribuidas..... | 569 |
| 13.1.2. Obras de nueva atribución..... | 574 |
| 13.1.3. Obras desaparecidas..... | 581 |
| 13.2. Segunda etapa granadina(1694-1707) | |
| 13.2.1. Obras atribuidas..... | 596 |
| 13.2.2. Obras de atribución dudosa..... | 608 |
| 13.2.3. Obras desaparecidas ^o no identificadas..... | 613 |
| 14. LA IMAGEN DE LOS CIEZA EN LOS RETRATOS DE OTROS ARTISTAS..... | 617 |
| 15. LA PROYECCION DEL ARTE DE LOS CIEZA EN EL ENTRAMADO BARROCO GRANADINO..... | 622 |

| | Pág. |
|---|------|
| 16. BIBLIOGRAFIA..... | 649 |
| 17. INDICES..... | 687 |
| 17.1. Índice Documental | |
| 17.1.1. Documentación relativa a Miguel Jerónimo de Cieza..... | 687 |
| 17.1.2. Documentación relativa a Juan de Cieza..... | 691 |
| 17.1.3. Documentación relativa a José de Cieza..... | 694 |
| 17.1.4. Documentación relativa a Vicente de Cieza..... | 694 |
| 17.1.5. Otra documentación..... | 695 |
| 17.2. Índice de Láminas | |
| 17.2.1. Obra de Miguel Jerónimo de Cieza..... | 697 |
| 17.2.2. Obra de Juan de Cieza..... | 698 |
| 17.2.3. Obra de José de Cieza..... | 698 |
| 17.2.4. Obra de Vicente de Cieza..... | 700 |
| 17.2.5. Frescos de la Iglesia del Convento de Santa Clara(Loja)..... | 701 |
| 17.2.6. Otras láminas..... | 704 |
| 17.3. Índice cronológico..... | 705 |

Volumen II, Documentación,

| | Pág. |
|---|------|
| 18. DOCUMENTACION..... | 2 |
| 18.1. Documentos relativos a Miguel Jerónimo de Cieza.. | 5 |
| 18.2. Documentos relativos a Juan de Cieza..... | 76 |
| 18.3. Documentos relativos a José de Cieza..... | 141 |
| 18.4. Documentos relativos a Vicente de Cieza..... | 149 |
| 18.5. Utra documentación..... | 164 |

| | |
|---|--|
| 19. LAMINAS..... | |
| 19.1 Obra de Miguel Jerónimo de Cieza..... | |
| 19.2 Obra de Juan de Cieza..... | |
| 19.3 Obra de José de Cieza..... | |
| 19.4 Obra de Vicente de Cieza..... | |
| 19.5 Frescos de la Iglesia del Convento de Santa Clara (Loja)..... | |
| 19.6 Otras Láminas..... | |

2. JUSTIFICACION DEL TRABAJO.

La tesis que presentamos forma parte de un amplio proyecto de investigación en torno a la pintura barroca granadina dirigida por el profesor Antonio Calvo Castellón, en la línea de completar el panorama de la pintura granadina de los siglos XVII y XVIII.

El Doctor Calvo Castellón orientó mi investigación hacia la familia Cieza -Miguel Jerónimo, Juan, José y Vicente- que tuvo una gran importancia tanto antes como después de 1652, año en que Alonso Cano se estableció en Granada.

La Memoria de Licenciatura me inició en un esfuerzo bibliográfico en torno a la época y en una primera aproximación a la figura de Miguel Jerónimo de Cieza. Aunque indudablemente su obra no sea la de un pintor de primera línea, su importancia en el ámbito granadino del seiscientos justifica por sí solo la atención de que ha sido objeto por mi parte. No ya sólo ofrece interés su obra pictórica, sino también por ser un personaje clave a la hora de abordar las personalidades artísticas de la época, ya que fue maestro de muchos de los pintores granadinos del barroco: Ambrosio Martínez Bustos, Pedro Atanasio Bocanegra,

Felipe Gómez de Valencia, Esteban de Rueda, Francisco Alonso Argüello, etc.. Su importancia en Granada fue especialmente relevante en el segundo cuarto de siglo, hasta la llegada de Cano a la ciudad en 1652. Una vez el magisterio de Cano empieza a dar sus frutos, Miguel Jerónimo de Cieza asimilará el arte del Racionero, siendo uno de los discípulos, junto a Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra, más destacados del maestro,

El director de la tesis, como yo misma, nos cuestionamos sobre la oportunidad de incluir a Miguel Jerónimo -patriarca de la saga- en este trabajo teniendo en cuenta que con su estudio me inicié en la investigación, cristalizando estos primeros esfuerzos en mi Memoria de Licenciatura. Esta se planteó como un trabajo de iniciación, una etapa previa que debía madurar en un proyecto más ambicioso; a través de ella llegué a un primer acercamiento a la pintura seicentista granadina; fue el momento de las lecturas de base, del contacto con la realidad pictórica granadina del barroco de los primeros hallazgos documentales, siempre teniendo como referente la figura de Miguel Jerónimo de Cieza. El fruto, pues, de estos primeros esfuerzos fue una primera aproximación al arte y la personalidad pictórica del patriarca de los Cieza. El posterior hallazgo de nueva documentación, el enriquecimiento del catálogo de sus obras, la posibilidad de análisis más precisos y reposados, ahora que nuestra madurez y el conocimiento del tema son mayores, o la necesaria imbricación de toda la familia entre sí y en su época son, entre otras, las razones que avalan la decisión de retomar a Miguel Jerónimo junto a sus hijos, recreando en parte pero enriqueciendo y completando mi primer estudio.

La unidad del tema viene dada no sólo por ser miembros de una misma familia, tradición ésta de la cual existen varios ejemplos en Granada como los Raxis, los Rueda o los Gómez de Valencia, sino porque están en la línea de continuidad dentro de la pintura posterior a Cano en Granada, y porque a través de sus vidas y sus obras se puede tener conocimiento,

prácticamente, de todo el siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII, es decir, un panorama general de la pintura granadina del Barroco. No obstante, hay que matizar, se trata de personalidades que tienen sus peculiaridades como artistas, aún en el marco de un origen común, y que muestran divergencias y connotaciones específicas de estilo que dan riqueza y variedad al panorama de la pintura granadina del Barroco.

Todos ellos se sitúan en una tradición canesca siguiendo los modelos y tipos creados por el Racionero, si bien se presenta la circunstancia, poco común en la pintura granadina, de que José y Vicente trabajan en la Corte, siendo nombrados sucesivamente "Pintores del Rey" siguiendo una huella que ya dejara Pedro Atanasio Bocanegra. A pesar de que su presencia y peso específico en el ámbito cortesano fue mínimo, respecto a Granada, establecen un puente entre la pintura granadina y la pintura madrileña de finales de siglo XVII ampliando, en cierta manera, la proyección artística de nuestros pintores.

La falta de noticias y datos erróneos repetidos secularmente fueron nuestros primeros compañeros en el inicio de la investigación, hecho por otra parte deseable porque permite más tarde logros más espectaculares. Las noticias biográficas de los hijos de Miguel Jerónimo de Cieza eran, como en otros casos, mínimas y algunos datos erróneos por lo que se prosiguió la tarea de investigación de archivos. Así pues, la labor documental a partir del trabajo en los archivos ha sido uno de los grandes esfuerzos en esta investigación. A partir de ella hemos podido conformar el entramado básico del estudio. Entre otros he trabajado en el Archivo de la Curia, el Archivo de Protocolos, Biblioteca General de la Universidad, Archivo del Ayuntamiento, Instituto Gómez-Moreno y los Archivos Parroquiales de las iglesias de Santa Ana, San Gil, San José, Santiago, Santa Escolástica, San Matías, Sagrario, Nustra Señora de las Angustias en Granada, y en Madrid consulté el Archivo Histórico de Protocolos, el Archivo de Palacio y el Archivo de San Martín

entre otros, y de los que se adjunta la documentación en el correspondiente capítulo. Son interesantes los documentos aportados, pues aparte de proporcionar datos con los que reconstruir las biografías de nuestros artistas, proporcionan una visión de las relaciones sociales, profesionales y humanas entre los artistas granadinos del siglo XVII y primer cuarto del siglo XVIII.

Especialmente problemática ha sido la confección del catálogo de obras y con más dificultades en los tres hijos de Miguel Jerónimo, ya que se encontraban muchas de ellas adscritas a uno u otro pintor indiferentemente, o bien sólo con el nombre genérico de Cieza, sin diferenciación alguna. Una primera labor de catalogación se realizó en la Memoria de Licenciatura, pues se tuvo que delimitar las obras que pertenecían al padre de las de sus hijos, y las de estos entre sí posteriormente. Desgraciadamente, una parte importante de lienzos desaparecieron en el incendio del Palacio Arzobispal de Granada y otros en el Palacio de Justicia de Madrid, con lo que el catálogo, en lo que respecta a los hijos, quedó finalmente algo reducido. También se han incluido, como anteriormente se ha reseñado, como aspecto importante en la labor de investigación, nuevos lienzos catalogados a Miguel Jerónimo de Cieza.

La tesis se inicia con dos capítulos interesantes e indispensables al comenzar un trabajo de investigación referente a la pintura granadina como es el "Ambiente histórico" y el "Ambiente artístico" en que se desenvuelven nuestros pintores, con un apéndice sobre su incursión en la pintura madrileña, de finales del siglo XVII. Con ello se intenta profundizar en lo que significa la familia Cieza dentro de la pintura granadina, enlazándola con el barroco español en general, ya que no se puede descontextualizar la labor artística de los pintores del panorama global de la pintura barroca, y asimismo incluirlo en un contexto del cual es inseparable.

En el apartado de biografías se presentan correlativamente las de Miguel Jerónimo y su hijos Juan, José y Vicente. Pensamos que así se gana en claridad y riqueza sin perder la necesaria imbricación entre ellos, siempre apoyándonos en el hecho documental, cuando nos fue posible, e intentando insertar sus respectivas biografías dentro del contexto de su ciudad natal y también de Madrid en el caso de José y Vicente. Se ha optado por un criterio cronológico y por un análisis completo de las vidas de cada uno de ellos si bien hubo grandes periodos de tiempo que corrieron paralelas, en especial las de José y Vicente. En un capítulo posterior se hace una valoración general de la saga Cieza en la pintura granadina intentando no perder, en ningún momento, la visión de conjunto. El lapsus de tiempo que media entre el nacimiento del padre en 1611 y el fallecimiento de Juan en 1729, permite acometer un amplio espacio de tiempo, practicamente todo el siglo XVII y el primer tercio del siglo XVIII.

En los capítulos siguientes se aborda la parte artística, propiamente dicha, de la obra de la familia Cieza. Se ha planteado por separado las obras de cada uno de ellos, tanto en un análisis general como en particular de su estilo, composición, dibujo, color y su técnica de aplicación, intentando siempre extraer consecuencias, establecer comparaciones, buscar influencias, no ya sólo dentro de la pintura granadina, sino también nacional y europea. Se han establecido diferentes etapas en los pintores que así lo han requerido, intentando clarificar la evolución de su quehacer artístico.

Posteriormente se ha confeccionado un catálogo, lo más exhaustivo posible, delimitando las obras según las técnicas empleadas, con un criterio cronológico y en diversos apartados: obras atribuidas, obras de atribución dudosa, obras de atribución erróneas, obras desaparecidas o no identificadas y obras de nueva atribución. Hago mención especial al interesante

conjunto de frescos de la iglesia del convento de Santa Clara de Loja, como uno de los ejemplos más significativos como conjunto iconográfico del barroco granadino. Por lo tanto, y en cada una de las obras, se ha realizado no sólo una descripción formalista, siempre necesaria, sino también iconográfica y otros detalles más técnicos como medidas, estado de conservación, ubicación, etc.,

Uno de los capítulos más significativos es el dedicado a valorar la proyección del arte de los Cieza en el entramado barroco granadino, estableciendo unos criterios no sólo de su labor como conjunto, sino también de sus elementos diferenciadores.

A continuación se inserta un apéndice documental por artistas y cronológicamente clasificados. Fundamento importante y básico a la hora de realizar el trabajo de investigación ha sido el compendio bibliográfico, sin el cual no se hubiera podido iniciar el mismo.

Por último, se incluye un volumen de fotografías, a veces de desigual calidad, pero donde siempre se han intentado salvar las dificultades que se presentaban para aportar un catálogo de fotografías lo más completo posible.

Soy consciente de que este trabajo de investigación no cierra definitivamente las posibilidades que el tema brinda, muy especialmente en lo referente a interpretación y valoración particular y en el ámbito de lo granadino de la obra pictórica de los Cieza. Sin duda, el catálogo que hoy ofrecemos se ampliará con nuevos hallazgos y los lienzos siguen abiertos a nuevas lecturas e interpretaciones que vendrán a refrendar o a matizar mis opiniones de ahora; ahí precisamente radica la grandeza de la obra de arte. No obstante, honradamente, pienso que se han cumplido unos objetivos. El estudio que hoy se presenta como tesis doctoral viene a completar el conocimiento

de una importante parcela del seiscientos granadino, la que llenaron con su actividad y sus obras Miguel Jerónimo y sus hijos. Se trata de un amplio paréntesis que teniendo como horizonte la fecha de 1652 -año en que Alonso Cano se afincó en Granada- nos obligó a reconsiderar la realidad de la pintura en Granada antes y después de la llegada de ese artista de fascinantes rectos y cualidades que fue el Racionero.

Ninguno de los Cieza fue un gran maestro, tampoco se les puede catalogar como desheredados de la fortuna artística. Fueron pintores de escuela, de dispar aceptación y éxito entre sus conciudadanos; con su estudio se resuelven algunas significativas lagunas en la línea de recomponer una escuela, la barroca granadina, que todavía necesita de esfuerzos investigadores urgentes: los Raxis, Juan Leandro de la Fuente, Pedro de Moya, Los Gómez de Valencia, entre otros, esperan una pronta recuperación de su valores personales y artísticos.

3. AMBIENTE HISTÓRICO.

Es necesario establecer una aproximación al ambiente histórico para conocer las coordenadas tanto políticas como socio-culturales en que se desenvuelven las personalidades, en este caso, de un pintor granadino del seiscientos, Miguel Jerónimo de Cieza, y la de sus hijos Juan, José y Vicente, que en algún caso llegan a penetrar hasta bien entrado el siglo XVIII.

La dilatada vida del patriarca de la familia, Miguel Jerónimo (1611-1689) se inscribe dentro de una etapa difícil en la historia española; un periodo al que, generalizando, se le denomina "Barroco" y que abocaría al finalizar el siglo con un cambio de monarquía. Maravall establece tres periodos fundamentales en el Barroco: "Concentrándonos, pues, a España, los años de reinado de Felipe III (1598-1621) comprenden el periodo de formación, los de Felipe IV (1621-1665), el de plenitud, los de Carlos II, por lo menos en sus dos primeras épocas, la fase final de decadencia y degeneración hasta que se inicie una coyuntura de restauración hacia una nueva época antes

de que termine el siglo"(1). Nace, pues, Miguel Jerónimo de Cieza durante el reinado de Felipe III, concretamente en 1611.

Se inicia con Felipe III la costumbre de delegar el poder a un "valido" o "privado" que culminaría en el reinado de Carlos II. En el caso del primero será el duque de Lerma el hombre fuerte del aparato estatal, para pasar luego al duque de Uceda, su hijo, en 1618.

Diversos tratados de paz a nivel europeo, con Holanda, Inglaterra y Francia, produjeron un efecto beneficioso en la sociedad española, cansada y hasta agotada por las políticas belicistas de sus antecesores; pero no por ello decayó el deseo de mantener la hegemonía española en el concierto internacional. No tan acertadas fueron las medidas tomadas en el interior del país, pues si bien es cierto que la presión fiscal no aumentó, no fue así con los gastos de la Corte que siguieron aumentando a un ritmo acorde con el estado de la Real Hacienda. A esto se sumó la expulsión de los moriscos, primeros los valencianos en 1609 y más tarde, entre 1610 y 1614, la de los castellanos, aragoneses, andaluces y murcianos. Aunque su incidencia no fuera homogénea en todas las regiones, lo cierto es que fue un duro golpe para la economía española. En Granada, la expulsión de este importante contingente humano hubo de afectar a la economía y a la sensibilidad popular.

Toda esta situación se agravaría en 1618 al comenzar la "Guerra de los Treinta Años" y para Domínguez Ortiz "Este es, posiblemente, el verdadero comienzo del siglo XVII como centuria deprimida"(2). rápidamente se convertirá en una guerra de insospechada magnitud. Empieza a asomar la debilidad del Imperio Español que tanto costó mantener durante el siglo XVI, a pesar

1. MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*, pág. 24.

2. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: *El Antiguo Régimen*..., pág. 372.

de la brillante apariencia de la Corte. Como afirma Palacio Atard, "A fines del reinado de Felipe III parecía, pues, consolidado el prestigio europeo de España. En pocos años iba a ponerse al descubierto, sin embargo, nuestra debilidad verdadera. Lerma se había encontrado con una política europea fácil, pero no supo sacar ventaja de ella"(3).

En Granada, demográficamente, a la expulsión de los moriscos hay que sumar diversas crisis epidémicas que sacudirían a la población a comienzos de siglo. Sin embargo, el número de habitantes aumentaría gracias a la inmigración.

En cuanto a la situación económica, Felipe III y sus validos no llevaron una política de austeridad. A esto se suma la gran corrupción en la Administración, el no querer introducir nuevos impuestos, y el creer que la panacea de todos los males estaba en el aumento de la moneda de vellón, con el que creían proporcionar mucho dinero sin perjudicar a nadie. Esta medida, a la larga, no favoreció en absoluto al sistema monetario español.

Felipe IV, su sucesor, tuvo un largo reinado, de 1621 a 1665. Los hechos acaecidos durante el mandato de este monarca serán decisivos para la historia de España. La herencia que dejó Felipe III no era nada prometedora; lo más preocupante era la Guerra de los Treinta Años, que diezma la población y las arcas españolas. A todo esto, Felipe IV, con sólo 15 años, sin ninguna experiencia en cuestiones de Estado, no era la persona más adecuada para dirigir a una España que se tambaleaba entre una precaria situación económica y un deseo de mantener los esplendores pasados. Así pues, y como su antecesor, buscó la solución en un valido que fue, en este caso, el Conde-duque de Olivares. Sin embargo, ambos serán propulsores de uno de los momentos de mayor esplendor de las artes de España. En política,

3, PALACIO ATARD, V.: Derrota, agotamiento, pág. 47.

el deseo del Conde-duque fue "Hacer al monarca el señor más poderoso para, a través de él, dominar a España y al mundo fue la finalidad inconsciente de su política; a ella consagró su vida y su salud, arruinada por años de excesivo trabajo", recoge ^{Dominguez} Ortiz (4).

En el exterior se continuó la política belicista una vez concluida la tregua con Holanda con algunos éxitos iniciales. A esta política exterior se condicionó el desarrollo de la política interna española, ya que los deseos de una regeneración monetaria no sólo no se vieron satisfechos, sino que se creó todo lo contrario; una grave depresión económica, que tendrá su punta de lanza en el proyecto del Conde-duque "Unión de Armas", a su vez proyecto de centralización política. Todo ello motivó que en 1640 se sublevaran Portugal y Cataluña, poniendo de manifiesto el inestable equilibrio del Estado. Por todo ello, Olivares fue destituido en 1643, y sustituido por su sobrino don Luis de Haro. Pero esta medida no sería la solución a los problemas planteados.

La Guerra de los Treinta Años seguía asolando Europa en estas fechas, hasta que por fin, en 1648, se firmó la paz de Westfalia, por la que las Provincias Unidas adquirirían su independencia y a su vez causaría una derrota al Catolicismo y a los Habsburgos. Sólo años más tarde, en 1659, se firmará la paz de los Pirineos con Francia, por la que se concertaba la boda de María Teresa, hija de Felipe IV, y Luis XIV de Francia.

En el interior la situación se había ido deteriorando progresivamente. Después de las sublevaciones de Cataluña y Portugal se suceden las de Sicilia y Nápoles, y en la península las revueltas andaluzas y vascas.

4. DOMINGUEZ ORTIZ, A.: *El Antiguo Régimen*..., pág. 375.

Granada, después de un periodo de estabilidad en las primeras décadas del siglo, se vería afectada por estos avatares. Garzón Pareja opina que "Parece evidente, sin embargo, que la prosperidad debió terminar hacia mediados de siglo. Los años treinta y cuarenta, sobre todo, fueron tremendos demográficamente hablando para la ciudad, porque las guerras con Francia, Cataluña y Portugal sí que influyeron en la vida urbana"(5). Incluso el "arte de la seda", que fue una de las actividades, por no decir la más, lucrativas de la ciudad empieza a decaer. "El motín protagonizado en 1642 por sus maestros tejedores resalta la problemática de un artesanado que se ve amenazado de desaparición" afirma Sanz Sampelayo(6).

Por otra parte, la población se vió afectada por varias epidemias en 1635, 1641, 1647-48, agravadas por crisis de subsistencias debidas a adversidades climáticas.

Del año 1635 tenemos la primera noticia de Miguel Jerónimo de Cieza como pintor, en el expediente matrimonial de Ambrosio Martínez Bustos con María de Contreras(7). Los comienzos artísticos de ambos pintores no debieron ser muy fáciles, ya que, como consecuencia de estas adversas circunstancias que padeció la ciudad, los encargos no abundarían mucho.

En 1652, fecha del regreso a Granada de Alonso Cano, y del nacimiento de José de Cieza el más sobresaliente de los hijos pintores de Miguel Jerónimo, se registran disturbios en Andalucía, sobre todo, por el aumento considerable del precio del pan, la alteración de la moneda y las continuas levas. Pero la economía granadina se ha recuperado. Para Sanz Sampelayo

5. GARZÓN PAREJA, M.: *Historia de Granada*, vol. II, pág. 249.

6. SANZ SAMPELAYO, J.: *Historia en "Granada"*, t. III, pág. 1089.

7. Apéndice documental nº 7.

"Incluso se podría llegar a hablar de un auge económico en comparación con la enorme depresión que Castilla soportaba al desviarse de su centro los grandes ejes comerciales y al entrar en decadencia su comercio cantábrico"(8). Se mejoró la red viaria, lo que favoreció un incremento del comercio e, indiscutiblemente, también repercutió positivamente la creación del muelle de Málaga.

Pero, para Jordi Nadal, lo que afectó profundamente a la estructura de la economía granadina fue la expulsión de los moriscos y la consiguiente repoblación a base de colonos gallegos, astures y leoneses, apuntando que "Los nuevos habitantes ignoraban que la principal riqueza del antiguo reino nazarí no había sido la agricultura, sino la industria sedera, especialidad de los expulsos. De esta forma, incapaces de reanudar la tradición artesana, los hombres del norte sellaron la decadencia económica del sudeste peninsular, que sigue siendo, todavía hoy, una de las regiones más pobres de España"(9). Para paliar esta decadencia se creó, en 1683, una Junta de Comercio, que intentó propulsar la industria sedera, y que será signo de los nuevos aires que se vislumbrarán al entrar en el siglo XVIII, con una preocupación seria por los problemas económicos.

Los problemas no se solucionan en España a pesar de los tratados de paz firmados como consecuencia del fin de la Guerra de los Treinta Años: el de Westfalia en 1648, por el que se reconoce la independencia de las Provincias Unidas, y la hispanofrancesa llamada "Paz de los Pirineos". Esta paz, honrosa hasta cierto punto ya que las pérdidas territoriales no fueron considerables, sí afectó a la economía española por la facilidad

8. SANZ SAMPELAYO, J.: *Granada, Historia*, t. III, pág. 1089.

9. NADAL, J.: *La población española*, pág. 53.

con que entraban en el territorio español los productos franceses.

Granada sufriría las consecuencias de esta depresión general, haciéndole llegar al Rey noticias de su situación. La industria sedera, que como hemos anotado anteriormente era un punto importante en su economía, así como en otras ciudades como Valencia, Sevilla, Toledo..., sufrió un declive por la competencia de los productos que llegaban del extranjero. Estas sederías, agrupadas en gremios, estaban bajo la dependencia absoluta del ayuntamiento, lo que agravó la crisis. Caro Baroja señala que "Henriquez de Jorquera afirma por su parte que en su juventud, es decir, hacia 1614, había hasta 3.000 personas ocupadas con el negocio de la seda y que fue después cuando la competencia italiana provocó la gran crisis, que se exageró en el siglo XVIII con el apogeo de la industria francesa"(10). Sin embargo, el gobierno no tomó medidas para paliar esta deficitaria situación: no se impulsó ni la agricultura, ni la industria, ni el comercio. Para agravar aún más la situación, la afluencia de tesoros americanos iba disminuyendo paulatinamente.

Dominguez Ortiz parte de los tumultos acaecidos en Andalucía como fecha, en términos relativos, del declive nacional. Así comenta "A partir de este momento ya no puede hablarse de recuperación; hay años agrícolas mejores y peores, pero la tónica general es deprimida y el comercio de Indias no consigue recuperar los niveles anteriores"(11).

Otro problema político era preocupante en los últimos años del reinado de Felipe IV: la cuestión portuguesa. A la muerte del monarca (1665) aún no estaba resuelto el problema pues éste

10. CARO BAROJA, J.: *Los siglos de oro*, pág. 115.

11. DOMINGUEZ ORTIZ, A.: *El Antiguo Régimen*, pág. 360.

se resistía a concederle la independencia.

La situación política no era nada halagüeña a su muerte, si se suma la condición débil del heredero que quedó bajo la regencia de su madre Mariana de Austria hasta 1675. Esta confió el poder al jesuita alemán Everardo Nithard, su confesor, lo cual fue motivo de continuos enfrentamientos con los Grandes, quienes preferían en el poder a Juan José de Austria. Políticamente esta regencia se saldó con la independencia de Portugal, apoyada por la vecina Francia, en 1668.

En 1675 entramos en la fase final de la decadencia y crisis del siglo XVII a través del reinado de Carlos II, que lo inicia a los 14 años, y que se prolongará hasta terminar el siglo. De nuevo se planteaba el problema de elegir la persona en quien delegar el poder, sobre todo por la débil voluntad del monarca. Su madre, Mariana de Austria, consiguió hacer valer su poder durante cierto tiempo de la mano de un nuevo favorito, Fernando de Valenzuela. De nuevo los ojos se volvieron hacia Juan José de Austria apoyado sobre todo por la alta nobleza. Pero éste, tras tres años de gobierno, no consiguió remediar la grave situación del país. Por otra parte, la coyuntura exterior no era favorable con una Francia muy poderosa y la complicada situación de Flandes. En el interior, las epidemias, las continuas pérdidas de cosechas y la inflación agravaban el panorama. Las ciudades veían aumentar sus efectivos con gentes procedentes de las zonas rurales en precaria situación.

Posteriormente le sucede en el cargo el duque de Medinaceli, cuyas buenas intenciones chocaron con un momento especialmente difícil. Igualmente le ocurriría a Dropesa. Como afirma Domínguez Ortiz, este sincero afán de reformas "Por desgracia, coincidieron con una serie de catástrofes naturales que hicieron de aquel periodo uno de los más negros en la historia de España, y no resultó más duro gracias a que coincidió con una tregua en las guerras exteriores; no hubo grandes gastos militares ni

levas en gran escala, pero si la tercera de las grandes epidemias de aquel siglo, una serie de pésimas cosechas y un tremendo desorden monetario"(12). Este es el triste panorama que nos refleja el autor.

En Andalucía la situación fue más aguda por la correlación entre malas cosechas y una acentuación de las enfermedades epidémicas entre los años 1679 y 1681. Garzón Pareja recoge que "Desde los últimos días de junio de 1679, Granada sintió las terribles consecuencias de la peste, "la cual ocasionó más de 50,000 víctimas", cifra exagerada sin duda, pues que hubiera acabado con los habitantes de la ciudad, pero significativa"(13). Concretamente en la familia Cieza se producen dos defunciones en 1679; Catalina de Flores, la segunda mujer de Miguel Jerónimo, y Manuela Gutiérrez, mujer de Juan de Cieza. También fallece este año Felipe Gómez de Valencia. No podemos afirmar, taxativamente, que fallecieron como consecuencia de la epidemia, pero probablemente hubo de afectar a algunos de sus miembros. No era extraño, entonces, que en cada una de las familias que habitaban la ciudad, hubieran casos de muertes producidas por la enfermedad. Pero no acabaron aquí las penalidades de la ciudad, pues la epidemia, y siguiendo a Sanz Sampelayo "...se prolongaría con una crisis de subsistencias como consecuencia de las inclemencias meteorológicas que se dieron durante el quinquenio 1680-1684 y que concluirían en este último año con la destrucción, en Granada, no sólo de la producción agraria, sino con la de su estructura viaria y los daños que sufrieron seis mil casas de la capital según afirma Lynch"(14). Todo este conjunto de circunstancias negativas no

12. *Ibidem*, pp. 408-409.

13. GARZÓN PAREJA, M.: *Historia de Granada*, v. II, pág. 85.

14. SANZ SAMPELAYO, J.: *Historia en "Granada"* t. III, pág. 1090.

hacían más que agravar la situación de la población y el desánimo general. Era evidente la necesidad de un cambio, prioritariamente a nivel económico, ya que la situación era deplorable y el desorden monetario general. Así opina Palacio Atard: "Política tributaria desatentada. Política dineraria desquiciada. Las fluctuaciones del valor de la moneda, las intermitentes inflaciones y deflaciones, que se sucedieron a lo largo del siglo XVII, ocasionaron también -según Hamilton afirma- un perjuicio a la economía aún más dañoso que los impuestos más graves"(15). Por ello se tomó una medida como fue la rebaja del valor nominal del vellón en 1680, que si bien produjo un periodo de paralización en la vida económica del país, a la larga consiguió hacer llegar al siglo XVIII una moneda sana y estable. También se creó una Junta de Comercio en 1679 con el deseo de reactivar la maltrecha situación de la industria en el país, aunque los esfuerzos no se vieron compensados.

Todo este clima de tensiones tendrá su repercusión en el mundo de la cultura, que no podía sentirse ajena a ello. El Barroco será un reflejo, y como afirma Maravall "La crisis social y con algunos intervalos de signo favorable, la crisis económica, esto es, un periodo, en conjunto, de alteraciones sociales que comprenden desde antes de 1590 a después de 1660, aproximadamente, contribuyeron a crear un clima psicológico del que surgió el Barroco y del cual se alimentó, inspirando su desarrollo en los más variados campos de la cultura"(16). El teatro, la novela, la pintura, las diversas manifestaciones de la cultura en conjunto, reflejan esta condición político-social-económica, en la que el individuo ha de someterse al marco del orden social.

15. PALACIO ATARD, V.: Derrota, agotamiento, pág. 76.

16. MARAVALL, J.A.: La cultura del Barroco, pág. 128.

La sucesión del rey Carlos II, muerto sin descendencia, se convirtió en un conflicto europeo. Los años finales del reinado están llenos de intrigas, de pretendientes al trono que se suceden unos a otros hasta que, finalmente, será el llamado Felipe V, de la dinastía de los Borbones, el elegido como futuro rey de España. Inmediatamente se mueven los hilos de la política y de las alianzas entre los diversos países europeos que hacen que el conflicto dinástico se amplíe al continente. Frente a Felipe V -nieto de Luis XIV de Francia- se sitúa el archiduque Carlos -hijo del emperador Leopoldo de Austria-. El peso de ambos candidatos en el trono español, supondría romper el equilibrio europeo hasta entonces reinante. Dos frentes se producen, pues: el español y el europeo. Las provincias jugarían un papel importante en la contienda. En el caso de Granada afirma Sanz Sampelayo "Granada apoyaría desde el primer momento a la monarquía borbónica con la creación de una Junta de Guerra que se encargó de colaborar en la defensa del litoral andaluz ante la presencia de la flota enemiga anglo-holandesa en 1702"(17). Pero Granada, al permanecer lejos de los sitios estratégicos donde se desarrollaba la contienda, no sufrió demasiado con la misma. Lo que sí parece que pesó sobre la ciudad fue la presión fiscal.

Finalmente los tratados de Utrecht-Rastatt ponen fin a la guerra sucesoria. Tres grandes potencias se configuran entonces: Inglaterra y Austria por un lado, y Francia por otro. Según Vicens Vives "En segundo plano, pero interviniendo en la política internacional, quedaron Holanda, la segunda potencia marítima de la época; España, terrible y poderosa todavía por sus recursos coloniales, y Turquía, enorme conjunto vacilante"(18). Junto a ellas surgirían las potencias de Rusia y Prusia.

17. SANZ SAMPELAYO, J.: *Historia en "Granada"*, t. II, pág. 1090.

18. VICENS VIVES, J.: *Historia General Moderna II*, pp. 3-4.

Un cambio político importante se produce en el reinado de Felipe V como consecuencia del segundo matrimonio del rey con Isabel Farnesio. Vicens Vives lo sintetiza de esta manera: "El partido francés, que hasta entonces había dirigido los asuntos españoles bajo la experta dirección de la princesa de los Ursinos, camarera de la reina María Luisa de Saboya, y del tenaz ministro Juan Orry, fue substituido por un equipo de políticos italianos, entre los cuales descollaba Julio Alberoni (1664-1752), hombre de gran audacia y de excelentes condiciones personales, que había contribuido al enlace de Isabel Farnesio con Felipe V"¹⁹. A las tendencias pro francesas le siguen las tendencias pro italianas. La política internacional se ve mediatizada por los intereses de Isabel para asegurar tronos italianos a sus hijos.

Se abre un período de reformas económicas y sociales, presididas por una nueva política centralista por la que quedan suprimidos los privilegios, los fueros de las regiones periféricas.

Felipe V fomentará la cultura principalmente a través de la creación de Academias en diversas materias. En nuestra parcela, se crea a mediados de siglo, la de Nobles Artes de San Fernando.

Mientras tanto, en 1724 abdica Felipe V en su hijo Luis I, el cual muere a los siete meses de reinado, volviendo de nuevo su padre a ocupar el trono hasta 1746, fecha de su muerte. En este período de tiempo matiza Sánchez Cantón que "...aumentan las circunstancias que favorecen el cultivo artístico, en particular, por proseguir la llegada de pintores franceses. Pero pasados algunos años, la estancia de los Reyes en Sevilla -donde permanecen desde el 3 de febrero de 1729 hasta el 10 de junio de 1733- hubo de ser de consecuencias felices; ganada la

¹⁹, *Ibidem*, pág. 7.

Corte y, especialmente, la reina Farnesio por la atractiva belleza de la pintura andaluza y seducida por las obras de Murillo comienzan, entonces, a entrar en los sitios Reales"(20). Desgraciadamente un hecho luctuoso para las artes fue el incendio que destruyó el Alcázar de Madrid, en el que aparte de la fábrica se perdió numerosas obras de arte.

Sucede a Felipe V su hijo Fernando VI. Al morir el primero le dejó una economía saneada, cuyos principios de reactivación hay que datarlos en 1680, en tiempos de Carlos II, cuando se produce la rebaja del valor nominal del vellón.

En Granada la situación cambió también favorablemente. La población, tan castigada en décadas anteriores por epidemias y desastres climatológicos, entra en una etapa de relativa tranquilidad, siguiendo su marcha ascendente. En 1730, un año después de la muerte de Juan de Cieza, visita la ciudad Felipe V. Sanz Sampelayo resume de este modo los cambios producidos: "Granada es objeto, a partir de entonces, de una serie de importantes cambios centrados, de forma especial, en la reforma de sus organismos burocráticos y en las circunstancias que se dan en su "Vega" dentro de un replanteamiento agrícola. En la ciudad administrativa se observa cómo algunos de sus centros atraviesan un momento de letargo sin aparente vida interna, mientras otros ven restringidas sus atribuciones y, por último, como los hay que destacan momentáneamente al ser objeto de reformas importantes que cuentan con el apoyo del poder central"(21). Sin embargo, la industria a pesar de la creación de la Junta de Comercio en 1683 para reactivar el "arte de la seda", no parece obtener resultados favorables, ya que los telares van disminuyendo paulatinamente. Las nuevas ideas ilustradas no podían dejar pasar el tema, y en 1747 se crea una

20. SANCHEZ CANTON, F.J.: *Escultura y pintura del siglo XVIII*, pág. 16.

21. SANZ SAMPELAYO, J.: *Historia en "Granada"*, t. III, pág. 1090.

Compañía de Comercio de Granada, agrupando numerosas fábricas no sólo de seda, sino también de otros materiales como lana, lino... en diferentes poblaciones, apoyada desde el poder central por el Ministerio correspondiente.

Así pues, a mediados del S. XVIII parece que se abren nuevas expectativas para España y en particular para Andalucía y Granada. Todo este periodo abarca desde el nacimiento de Miguel Jerónimo de Cieza, en 1611, hasta el fallecimiento del último de sus hijos pintores, Juan, ya adentrado el siglo siguiente, en 1729.

A través de, prácticamente, el siglo y cuarto que comprende estas dos generaciones de pintores, se ha podido recorrer una parte importante de la historia de España, que si bien fue de paulatina decadencia, sobre todo en el último cuarto del seiscientos, se inicia con el nuevo siglo y la nueva monarquía, una etapa de cambios a nivel político, económico y también artístico significativos para el acontecer del país.

4. AMBIENTE ARTISTICO.

Abordar un capítulo sobre lo que representa la familia Cieza en la pintura granadina del barroco, supone realizar una profundización sobre una de las etapas más interesantes y fecundas del panorama artístico granadino, no ya sólo en pintura -que es nuestra parcela- sino también en escultura y arquitectura tanto a nivel cualitativo como a nivel cuantitativo del hecho artístico.

Hasta ahora, la bibliografía sobre pintura granadina del barroco es más bien escasa y se centra, fundamentalmente, en las figuras individuales más descolantes como Alonso Cano y algunos de sus discípulos como Bocanegra, Risueño... (22). Bien es cierto que las monografías constituyen un elemento básico a la hora de configurar las personalidades artísticas del momento, sobre las cuales asentar con criterios científicos lo que constituye el entramado de la "escuela", aportando nuevos datos, matizaciones

22. Entre otros trabajos debemos destacar: MARTINEZ CHUMILLAS, M.: Alonso Cano; WETHEY, H.E.: Alonso Cano. Pintor, escultor; DROZCO DIAZ, E.: Pedro Atanasio Bocanegra; SANCHEZ-MESA, D.: José Risueño; CALVO CASTELLON, A.: Chavarito.

e incluso rectificaciones sobre conceptos tradicionalmente aceptados como válidos. Pero incluso dentro de este tipo de monografías faltan trabajos tan importantes como las investigaciones inéditas del profesor Orozco(23), cuyas aportaciones son muy importantes a la hora de intentar comprender y valorar el significado de la escuela granadina.

Así pues, aparte de noticias dispersas, son de gran valor las aportaciones de Marino Antequera, Emilio Orozco, Gallego Burín, Sánchez Mesa y Henares Cuéllar(24), en un intento de aproximación al barroco granadino en general y de la pintura en particular.

Por todo ello, nos parece interesante y necesario la realización de un capítulo que nos inserte a la familia Cieza en el ambiente artístico de Granada en el siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII en su conjunto, abordando sus personalidades no como un hecho aislado y deslabazado de su momento, sino como parte integrante del mismo.

Una figura será el hilo conductor: Miguel Jerónimo de Cieza, que supone el enlace entre lo que constituye el primer barroco granadino, la primera mitad del siglo XVII, hasta la llegada de Alonso Cano en 1652, y la posterior evolución de la pintura granadina dominada por la figura del Racionero, que él contribuyó a difundir a través de su magisterio sobre una gran parte de lo que constituye la serie de pintores menores granadinos. A través de sus hijos -fundamentalmente José-, la pintura granadina en ellos representada, se abrirá a nuevas

23. Tenemos noticias de la próxima aparición de una monografía sobre Sánchez Cotán, obra póstuma de Orozco Díaz, publicado por José Luis Orozco Pardo.

24. Concretamente: OROZCO DIAZ, E.: Alonso Cano y su escuela; ANTEQUERA M.: Pintores Granadinos I y II; HENARES CUÉLLAR, I.: Lo barroco granadino: el siglo XVII. No debemos olvidar tampoco las aportaciones de GALLEGO BURÍN, A.: Lo barroco y el barroco de Granada; El barroco granadino.

influencias tras el asentamiento de éste y de su hermano Vicente en la Corte, mientras en Granada aún pervive durante el siglo XVIII la figura y la obra de Alonso Cano en sus continuadores.

Muchos tratadistas han intentado explicar la contradicción entre una política decayente y un país en grave dificultades socio-económicas y una actividad cultural en pleno auge. A este respecto, Lafuente Ferrari opina que "La torpe política española en el siglo XVII no estorbó nuestro florecimiento literario o artístico; ministros desdichados o débiles reyes no tienen, por mucho poder que queramos conceder a su función social, fuerza bastante para impedir la floración genial en letras, en arte -o en ciencia- de un país que llegado a una madurez cultural y que tiene soluciones propias y hondas que proponer a los problemas de su tiempo"(25). Comienza, pues, una época de verdadero esplendor en las artes y en las letras; esto también es aplicable a Granada.

Toda división cronológica va en detrimento de la lógica evolución y desarrollo de la historia; no se pueden formar compartimentos estancos sin desvirtuar el sentido mismo de la historia. Sin embargo, metodológicamente ello es útil. Para el siglo XVII vamos a utilizar la clasificación de Julián Gallego(26), en la que realiza una sistematización a través de tres generaciones que más o menos se vienen a corresponder con el reinado de los tres últimos Austrias. La primera generación corresponde a una serie de pintores que nacieron en la segunda mitad del siglo XVI, con varios focos importantes. En Andalucía destaca el foco sevillano con Roelas, Pacheco y Herrera el Viejo entre otros. En el ámbito castellano-toledano, sobresalen Luis Tristán, Maino, Sánchez Cotán, Carducho..., concretamente en el

25. LAFUENTE FERRARI, E.: *La pintura del siglo XVII*, pág. 57.

26. Véase la Introducción de GALLEGO, J.: *Visión y símbolos...*, donde sintetiza una visión del panorama artístico español en el siglo XVII.

foco toledano. En Levante, y centrándonos en Valencia, la figura capital será Ribalta. Otros focos importantes serán Madrid y el Escorial. Los temas de mayor incidencia serán el cuadro religioso y la naturaleza muerta; en el Escorial y Madrid se cultivará especialmente el retrato. Pero mientras en estos focos artísticos se está preparando la llegada de los maestros de la segunda generación de pintores, que convertirá al siglo XVII en uno de los periodos más fecundos en la historia del arte español y de la pintura en particular, en Granada la actividad pictórica se encontraba estancada.

El desarrollo de la producción artística seiscentista vendrá marcada por un acentuamiento del intervencionismo de tipo religioso en el tejido urbano granadino. Si durante el siglo XVI, y a raíz de la recuperación en 1492 de la ciudad por parte de la monarquía hispana, se produce un rápido desarrollo urbanístico en un intento de suplantación del carácter islámico tradicional de la ciudad, en el siglo XVII será de corte eminentemente religioso las intervenciones que en ella se efectúen derivadas del espíritu trentino. En este sentido Henares Cuéllar afirma "En efecto, a los grandes proyectos conmemorativos, de carácter cortesano, de la centuria precedente sustituye ahora una monumentalidad contrarreformista -de escala menor- que se impone por su fuerte alusividad a la trascendencia y su eficacia litúrgica"(27).

Es por ello, que la actividad artística granadina del siglo XVII en general, y más concretamente de la pintura, tiene un carácter eminentemente religioso. La actividad de los pintores será copada, casi en su totalidad, por la Iglesia y por las numerosas fundaciones conventuales. Indudablemente, la Granada del siglo XVII, no poseía una fuerte nobleza ni alta burguesía - asentada mayoritariamente en las Corte- que demandara un

27. HENARES CUELLAR, I.: *Lo barroco granadino*..., pág. 1216.

repertorio de temas iconográficos de tipo profano, ya fueran retratos, obras alegóricas, mitológicas, paisajísticas..., como ocurría en Madrid a la sombra inmediata de la monarquía. Y es que como piensa Maravall, "... la pérdida de fuerza y abandono de la burguesía, en la primera mitad del XVII, más que a una retracción de su papel, se debió a un intencionado fortalecimiento del poder de la nobleza, que para ayudarse arrastró consigo a los enriquecidos y otros grupos ascendentes se vieron frenados"(28).

El tránsito entre el Renacimiento y el Barroco, en Granada, se producirá de forma gradual a la par que se inicia un declive histórico-político. Así define María Elena Gómez-Moreno la Granada de las postrimerías del siglo XVI: "El Renacimiento, agotada ya su pujanza, declina. La ciudad que Carlos V quiso hacer corte, va tomando un aire provinciano. Aún sigue atrayendo artistas, pero el centro de Andalucía se lo han dado las Indias a Sevilla y Felipe II ha fijado la corte en el centro matemático de la Península, alternado entre Madrid y el Escorial"(29). No obstante, y como recoge la cita anterior, aún siguen llegando a la ciudad artistas foráneos como Blás de Ledesma, Juan del Castillo, Vicente Carducho, Jerónimo Lucanti, o como el manchego Miguel Cano, entre otros.

El Barroco comienza sus andares tempranamente en Granada como lo demuestra la fachada de la Chancillería (1587), y posteriormente las obras de Gaspar Guerrero y Francisco Díaz de Rivero en diferentes trabajos para la ciudad. Es la transición hacia el Barroco propiamente dicho.

En 1601 -fecha importante para la historia del arte granadino- nace Alonso Cano en esta ciudad. Aunque su formación

28. MARAVALL, J.A.: *La cultura del Barroco*, pág. 86.

29. GÓMEZ-MORENO, M.E.: *Alonso Cano. Estudios*, pág. 9.

transcurre en Sevilla y su asentamiento como pintor, en Madrid, su traslado a Granada en 1652 -en plena madurez artística- servirá de hito y de referencia para todo el arte que se desarrolle posteriormente en la ciudad, ya sea en arquitectura, pintura o escultura. No hay pues nada de tópico en afirmar que existe un antes y un después de 1652 en el arte granadino.

Los pintores que marquen la transición del siglo XVI al XVII serán Sánchez Cotán y Pedro de Raxis. El primero, toledano, tuvo un eco relativo en la pintura granadina, sin duda, por circunscribirse su arte al monasterio de la Cartuja. Tan sólo tendremos algunas referencias muy puntuales en pintores posteriores.

El segundo, Pedro de Raxis, se debatirá entre el clasicismo manierista de su formación y la búsqueda de nuevas formas de expresión más acordes con los nuevos aires de los inicios de la pintura barroca, buscando su punto de referencia en las obras del cartujo. En este sentido, apunta Emilio Orozco "A pesar de que en el pasado inmediato a Cano la pintura granadina contaba con la extraordinaria labor que constituía la obra realizada en la Cartuja por el pintor toledano Sánchez Cotán que en su tiempo despertó la atención y el espíritu de emulación de Pedro de Raxis -el más destacado en la pintura granadina en el primer cuarto de siglo- y hasta atrajo con algunas de sus obras al imaginero Alonso de Mena, sin embargo, el influjo de Cano hizo a los pintores granadinos apartar la mirada de las realistas visiones rebosantes de sencillo espíritu devocional con que aquel lego había decorado su monasterio".(30) Así pues, y a pesar de los intentos de Pedro de Raxis por infundir un nuevo aire a la pintura granadina, su ejemplo no cundió entre sus seguidores -en especial sus hijos-, pero su valor testimonial por asumir la necesidad de un cambio quedan presentes. Como

30. OROZCO DIAZ, E.: *Alonso Cano y su escuela*, pp. 21-22.

prosigue el profesor Orozco al intentar valorar su obra, "Es el artista que, paralelamente a Pacheco, da el paso al Barroco, pero con lentitud, sin desprenderse de un mundo de formas todavía pesadas en su monótona repetición de los lejanos modelos clasicistas"(31).

Los continuadores de Pedro de Raxis serán su hijos Bartolomé y Pedro el Mozo, pero no supieron madurar la labor esbozada por su padre. Sus obras, pues, no aportarán nada nuevo al panorama de la pintura granadina de la primera mitad del seiscientos.

Otros artistas, de menor importancia, trabajaron en esta época como García Corrales o Juan Bautista de Alvarado, el cual colaboró con Pedro de Raxis el Mozo en varios retratos del Episcopologio que se encuentran en el Palacio Arzobispal.

Lo mismo podemos decir de la labor escultórica, ya que será a la llegada de Cano y posteriormente tras su magisterio, cuando alcanza verdadero esplendor. En la primera mitad del siglo XVII, el centro de la actividad escultórica será el taller de Alonso de Mena, más tarde oscurecido por la labor de su hijo Pedro y por los Mora, al recibir éstos la influencia del racionero. Sin embargo, la actividad de Alonso de Mena no está exenta de cierta calidad. Como afirma Gallego Burín "Alonso de Mena es un escultor ignorado. Su fama, excesiva en su época, para lo que artísticamente significa, pronto la oscureció la real y consistente de su hijo Pedro, y de su nombre, apenas llegó a quedarnos un impreciso recuerdo"(32). Un deseo de cambio hacia las nuevas tendencias escultóricas anima la labor de Alonso de Mena; salvadas las diferencias, algo parecido a lo que impulsó el trabajo de Pedro Raxis el Viejo. Sánchez-Mesa opina que "En

31. *Ibidem*, pág. 23.

32. GALLEGO BURÍN, A.: *Un contemporáneo de Montañés*..., pág. 11.

escultura, el taller de Alonso de Mena había marcado, aunque levemente, una clara inclinación por el camino naturalista"(33).

Pero como las anteriores actividades artísticas, el panorama se encuentra en estado latente hasta que en 1652 llegue Alonso Cano a la ciudad e impulse definitivamente el arte granadino.

En el ámbito artístico español, la actividad cultural siguió su camino ascendente. Así, esta segunda generación de artistas que serán testigos del inicio de la decadencia hispana, alcanzará el cénit de la vida cultural del siglo XVII, manteniéndose los tres principales focos regionales aunque con algunas variantes. En Valencia destacan, principalmente, Ribera y Ribalta; en Andalucía Zurbarán, Velázquez y Cano que a su vez serán creadores de una escuela madrileña junto a Fray Juan Rizzi, Collantes, Vanderhamen, Pereda... A esta segunda generación pertenece Miguel Jerónimo de Cieza, aunque su dilatada vida hará prolongar su actividad hasta 1685.

Como hemos referido anteriormente, en Granada, en la primera mitad del siglo XVII hay un auge constructivo. Henares Cúellar matiza que "Todas las decisiones convergen durante el primer cuarto del siglo XVII en la urbanización, embellecimiento y ensanche de la ciudad, coincidiendo el Corregimiento, la Iglesia y las Ordenes religiosas en una transformación que es con mucho la más importante desde la conquista"(34). Las fundaciones conventuales tendrán en este caso un papel de gran importancia en el desarrollo urbanístico de la ciudad.

En esta coyuntura empiezan a trabajar una serie de pintores que desarrollarían su actividad antes de la llegada de Alonso Cano en 1652, y que posteriormente se alinearán con mayor o

33. SANCHEZ-MESA, D.: José Riusaño, pág. 31.

34. HENARES CUELLAR, I.: Lo barroco granadino, pp. 1217-1218.

menor aceptación, a las directrices del maestro. De entre ellos destacaremos a dos: Miguel Jerónimo de Cieza (n. 1611) y Ambrosio Martínez Bustos (n. 1614). Junto a ellos hay que nombrar a Juan Leandro de la Fuente y Francisco Alonso Argüello, todos ellos relacionados por unos u otros motivos con el progenitor de la familia Cieza.

Mención aparte es la figura de Juan de Sobis. Marino Antequera nos reseña al respecto "En las escaleras del palacio arzobispal se conservan dos paisajes granadinos de los más antiguos en su género. Son del año 1936 y los firma el pintor, Juan de Sobis, del que no tenemos otro dato que éste, para preconizarlo como precursor del paisajismo granadino"(35). Sin embargo, de los anteriores pintores si poseemos más noticias documentales y pictóricas.

Un interrogante, a pesar de todo, se nos abre al tratar de identificar al maestro de Miguel Jerónimo de Cieza. Pedro de Raxis muere en 1626 -lo mismo que Sánchez Cotán-, por lo que su taller, ahora continuado en su hijos, empieza a declinar. Pero según Marino Antequera, "Una más entre las dinastias de pintores granadinos, emparentada a su vez con la de Leandro de la Fuente, fue la de los Cíezar..."(36). Si es cierto este punto, no es de extrañar que a los vínculos profesionales se sumaran los familiares y viceversa(37). Pictóricamente, y como nos afirma

35. ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos I*, s/p. Desgraciadamente han desaparecido como otros muchos lienzos, en el incendio acaecido en el Palacio Arzobispal de Granada.

36. ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos II*, s/p.

37. No hemos podido documentar con exactitud este punto a pesar de nuestra exhaustiva investigación. El único dato probable lo tenemos en la partida de defunción de Juan de la Fuente, primer marido de Catalina de Flores y a su vez, segunda mujer de Miguel Jerónimo de Cieza. Este Juan de la Fuente podría corresponder con el anterior Juan Leandro de la Fuente. Las obras fechadas del artista y la fecha de defunción del primer marido de Catalina C. Flores -10 de Noviembre de 1640- se corresponden. Pero insistimos que todo ello queda en una mera hipótesis. Véase apéndice documental nº 13.

Henares Cuéllar, "Mayor fue la influencia del pintor Juan Leandro de la Fuente, del que se conocen obras firmadas de los años 1638 Y 1639"(38). Su estilo de pintura maduro y avanzado nos hace presumir que fuera con él con quien Miguel Jerónimo de Cieza iniciara sus primeros pasos en la pintura.

Lo cierto es que Miguel Jerónimo forma prontamente taller en Granada. El 8 de febrero de 1635 declara en el expediente matrimonial de otro pintor anteriormente citado, Ambrosio Martínez Bustos, declarándose "...ser oficial de oficio pintor en Granada"(39), por lo que deducimos que en último se encontraba en el taller del primero. Ya posee Miguel Jerónimo el grado de oficial dentro del status gremial en el que se mueve la pintura en el siglo XVII. Martín González recoge este escalafón "Quiere decirse que hay que pasar por varios grados, de aprendiz, oficial y maestro. El aprendizaje constituye el primer escalón. Tras el examen se pasa a la condición de oficial. Ello da opción a abrir taller o a quedar al servicio de un maestro"(40). Miguel Jerónimo abrirá su taller y será uno de los más prestigiosos de la ciudad.

Otro pintor al que hemos de referirnos es Ambrosio Martínez Bustos. Nace en 1614 y ya hemos comentado su expediente matrimonial en el que se comprueba su aprendizaje con Miguel Jerónimo de Cieza. Posteriormente colaborarán en los diversos programas festivos del Corpus Christi junto a Bocanegra y otros pintores de menor significación. Todo ello avalado por una amistad existente entre los dos pinosres. Poeta y pintor, perteneciente a una familia acomodada granadina, es recordado constantemente en la bibliografía sobre barroco granadino, por

38, HENARES CUELLAR, I.; Lo barroco granadino..., pág. 1276.

39, Este expediente fue publicado por DROZCO DIAZ, E.; El pintor y poeta Ambrosio Martínez... Ver apéndice documental nº 7.

40, MARTIN GONZALEZ, J.J.; El artista en la sociedad..., pág. 17.

ser el fomentador de un tema muy vinculado a la ciudad; el tema Mariano de la Inmaculada, cuyo más genial intérprete será Alonso Cano en sus pinturas y esculturas.

También hay que adscribir al círculo de Miguel Jerónimo a Martínez Raya, que asimismo testifica en el citado expediente matrimonial, aunque de él sólo tengamos esta referencia documental.

Francisco Alonso Argüello será otro pintor de esta generación, vinculado también al taller de Miguel Jerónimo y también por lazos de amistad. Lo veremos aparecer, posteriormente, como testigo en el bautizo de Vicente, hijo de Miguel Jerónimo, el 22 de Abril de 1654 en la parroquia de San José(41). La actividad de este pintor la resume así Mariano Antequera: "Otro pintor del tiempo fué Francisco Alonso Argüello, del que se le conocen unos retratos de los Reyes Católicos en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en la Catedral y con el oratorio del Adarve nuevo de la Alhambra, desapareció un San Francisco de Paula"(42). Su figura se vincula a la de Juan de Sevilla, por ser su primer maestro.

Todos ellos, pues, se encuentran relacionados de una manera u otra con el taller de Miguel Jerónimo de Cieza y, como puntualiza Emilio Orozco "Junto a Lafuente, aparte de maestros más de segundo orden, como Francisco Alonso Argüello, que trabaja hacia la mitad de siglo, el nombre que más suena hasta que aparece Cano es el de Miguel Jerónimo de Cieza"(43).

Otros nombres de pintores cuyo escaso mérito artístico ha hecho que no figuren o que figuren tangencialmente entre los

41. Apéndice documental nº 85.

42. ANTEQUERA, M.: Pintores granadinos I, s/p.

43. OROZCO DIAZ, E.: Pedro Atanasio..., pág. 8.

citados en la bibliografía sobre pintura granadina, aparecen salpicando los documentos relativos a la vida de Miguel Jerónimo, relacionados en su mayoría con el taller; pero merecen ser recogidos, en cierto modo, para darnos cuenta del auge y de la actividad de estos talleres, aupados por la creciente demanda artística por parte de las iglesias y conventos, y que ayudarían unas veces a sus maestros en los diferentes encargos, y otras veces con encargos personales. Como afirma Martín González, el taller supone un medio colectivo "Por muy personal que un maestro tenga el sentido de la independencia, requiere el auxilio de los colaboradores en la tarea preparatoria, lo mismo que el cirujano e la tarea que precede a la intervención. De esta suerte, si los aprendices y oficiales disponen de los lienzos, muelen los colores, preparan las imprimaciones, y hasta cuadriculan la superficie para encajar el diseño general elaborado por el maestro, los oficiales del escultor bastan los troncos..."(44). Así pues, el taller es algo más que el lugar de aprendizaje, pues con frecuencia los artistas viven y trabajan en él. El mundo de los pintores como la de otros artistas y profesionales estaba reglamentado por las Ordenanzas gremiales. Concretamente en Granada y como recoge Garzón Pareja "La vida artesana de la ciudad y ciertos aspectos de su actividad municipal fueron específica y minuciosamente recogidas en estas importantes ordenanzas, unas de las más famosas recopilaciones que sobre el particular se conservan de las distintas ciudades españolas, junto con las de Sevilla y Toledo"(45). Las de Granada se crearon por un privilegio concedido en 1501 y se imprimieron en 1552; la segunda edición corresponde a 1672(46). En ellas se reglamentan minuciosamente todos los detalles de la vida profesional de los pintores; la

44. MARTIN GONZALEZ, J.J.: El artista en la sociedad, pág. 27.

45. GARZON PAREJA, M.: Historia de Granada, vol. II, pág. 232.

46. Apéndice documental nº 96.

elección de veedores cada dos años, la manera de examinar a los oficiales, las multas, las calidades de los materiales empleados, la adjudicación de obras, el comercio de las mismas... El auge gremial en la Granada del siglo XVII fue muy importante. A pesar de ello, tampoco debemos olvidar que el siglo XVII es la época en la que los pintores españoles luchan por la defensa de la nobleza de la pintura, en un intento por romper con la tradicional organización gremial de los "oficiales", de las "tiendas", de las "mercaderías". Indudablemente, en el círculo de pintores granadinos no se podría por menos que tratar de estos temas, ya que ello supondría una revalorización social de su actividad(47). Lafuente Ferrant recoge, en este caso, el cisma de los pintores granadinos en 1628, con motivo de la discusión entre ellos de que si debían o no pagar impuestos; no concretamente la alcabala, sino uno nuevo que consistía en pagar una contribución del uno por ciento. Así lo resume el citado autor: "Establecido el impuesto nuevo del uno por ciento, un grupo de pintores, cuyos nombres da el documento, se adelantaron, madrugaron, a pagar una determinada cantidad a modo de concierto, para hacer luego un repartimiento entre los del oficio, del que resultaban beneficiados. Protestan ante ellos los pintores que han resultado, en tanto, apremiados y aun embargados, al resistirse al pago por alegar el principio, reconocido en otras ocasiones, de estar libre el arte de la pintura de alcabala, así como de cualquier otro pecho. Y para explicar la incomprensible precipitación de los que, con olvido y menosprecio de los privilegios y exenciones de su arte, se han adelantado a pagar el impuesto, dicen los peticionarios que sería sin duda por ser tratantes en comprar y vender pintura, a más de obtener la

47. Véase CALVO SERRALLER, F.: *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, en el que recoge y comenta una serie de documentación sobre los problemas de esta reivindicación a lo largo del s. XVII.

ventaja abusiva ya indicada"(48). Así, los pintores Tomás de Torres, Pedro de Raxis (hijo), Francisco de Ziria y Andrés López se querellan de Juan Sánchez Barba Limpia, José de Voueta, Bartolomé Raxis y Lázaro Carrillo. Julián Gállego llega, por su parte, a la conclusión de que "...las ideas italianas, plasmadas en los tratados, sobre la Pintura, han sido un poderoso acicate para desarrollar entre los artistas un orgullo profesional, que acompañado por circunstancias económicas, sociales e históricas, han de darles una independencia y una situación social que había de mantenerse y elevarse en el siglo XVIII"(49). Pero mientras tanto, la organización artística se basará, concretamente en el caso de los pintores, en el gremio o cofradía de San Lucas -ya que la tradición lo recoge como el evangelista pintor-.

Pero, prosiguiendo con el taller de Miguel Jerónimo de Cieza, merecen destacarse los pintores Antonio de Flores, Pedro de Zamora y Felipe Gómez de Valencia. De Antonio de Flores, citado por Emilio Orozco(50), y que es, a su vez, cuñado de Miguel Jerónimo, no tenemos ninguna referencia de su obra. Aparece en numerosos documentos referidos a su cuñado tales como el expediente matrimonial de éste con Catalina de Flores el 12 de Septiembre de 1641(51). En su persona, pues, se mezclan los vínculos familiares con los profesionales. También trabaja en esta época Pedro de Zamora, pintor vinculado al taller de Miguel Jerónimo, apareciendo en el citado expediente matrimonial, donde se refleja una amistad proveniente de años atrás.

Toda esta serie de datos que, aislados sólo tienen un valor testimonial, adquieren su verdadera significación si los inscribimos dentro del panorama artístico granadino de la

48. LAFUENTE FERRARI, E.: Borrascas de la pintura..., pp. 84-85.

49. GALLEGO, J.: El pintor de artesano..., pág. 49.

50. OROZCO DIAZ, E.: Pedro Atanasio..., pág. 27.

51. Apéndice documental nº 14.

primera mitad del siglo XVII. Por ellos constatamos la importancia de este artista que es Miguel Jerónimo de Cieza cuyo taller se convertirá, sin lugar a dudas, en el más importante de la ciudad, y por el que pasará posteriormente uno de los pintores más destacados de la segunda mitad del siglo XVII como es Pedro Atanasio Bocanegra (n. 1638).

Uno de sus más destacados discípulos será Felipe Gómez de Valencia, aunque, como todos ellos, tomará un nuevo rumbo a raíz de la llegada de Cano a Granada. Como afirma Emilio Orozco "Como ocurrió con Miguel Jerónimo de Cieza y con Ambrosio Martínez Bustos, sucedió también con Felipe Gómez de Valencia -igualmente discípulo de Cieza-, otro pintor en plena actividad en el momento de llegar Cano a Granada: se sintió atraído por su arte, y aún con más pasión"(52).

Sin embargo, ninguno de los pintores mencionados poseía la suficiente personalidad artística como para dar un giro al panorama artístico granadino, que lo situara a un nivel cercano al de la escuela sevillana o madrileña. Pero el ambiente se encontraba expectante y acogieron la figura de Alonso Cano como el verdadero guía artístico de la escuela granadina. Algunos de ellos poseía un aceptable hacer pictórico, pero carecían de la genialidad del Racionero y de una formación mucho más completa y enriquecedora que aquellos que nunca salieron de la ciudad.

El arte de Cano penetrará profundamente no ya sólo en la labor de los pintores, sino también en la de los arquitectos y escultores. Era el empuje que necesitaba el arte granadino para arrancarle del adocenamiento en que se hallaba inmerso.

En este sentido, mención aparte merece la figura de Pedro de Moya. Sería necesario un trabajo de investigación sobre este pintor ya que, indudablemente, sacaría a la luz muchos de los

52. OROZCO DIAZ, E.: *Alonso Cano y su escuela*, pág. 24.

primera mitad del siglo XVII. Por ellos constatamos la importancia de este artista que es Miguel Jerónimo de Cieza cuyo taller se convertirá, sin lugar a dudas, en el más importante de la ciudad, y por el que pasará posteriormente uno de los pintores más destacados de la segunda mitad del siglo XVII como es Pedro Atanasio Bocanegra (n.1638).

Uno de sus más destacados discípulos será Felipe Gómez de Valencia, aunque, como todos ellos, tomará un nuevo rumbo a raíz de la llegada de Cano a Granada. Como afirma Emilio Orozco "Como ocurrió con Miguel Jerónimo de Cieza y con Ambrosio Martínez Bustos, sucedió también con Felipe Gómez de Valencia -igualmente discípulo de Cieza-, otro pintor en plena actividad en el momento de llegar Cano a Granada: se sintió atraído por su arte, y aún con más pasión"(52).

Sin embargo, ninguno de los pintores mencionados poseía la suficiente personalidad artística como para dar un giro al panorama artístico granadino, que lo situara a un nivel cercano al de la escuela sevillana o madrileña. Pero el ambiente se encontraba expectante y acogieron la figura de Alonso Cano como el verdadero guía artístico de la escuela granadina. Algunos de ellos poseía un aceptable hacer pictórico, pero carecían de la genialidad del Racionero y de una formación mucho más completa y enriquecedora que aquellos que nunca salieron de la ciudad.

El arte de Cano penetrará profundamente no ya sólo en la labor de los pintores, sino también en la de los arquitectos y escultores. Era el empuje que necesitaba el arte granadino para arrancarle del adocenamiento en que se hallaba inmerso.

En este sentido, mención aparte merece la figura de Pedro de Moya. Sería necesario un trabajo de investigación sobre este pintor ya que, indudablemente, sacaría a la luz muchos de los

52, OROZCO DIAZ, E.: *Alonso Cano y su escuela*, pág. 24.

problemas que sobre su figura ahora se plantean. Su fama ha precedido a sus lienzos, como afirma Marino Antequera: "Pocos artistas granadinos alcanzaron tanto renombre como él. De ninguno nos han quedado menos obras y estas tan poco justificativas de su fama"(53). Sólo poseemos un cuadro firmado, "La coronación de Santa María Magdalena de Pazzis" en el Museo de Bellas Artes de Granada; varias atribuciones y algunos lienzos perdidos. Pero en ninguno de ellos podemos encontrar la plena justificación de la fama del artista. Muy pocos pintores sintieron al ansia por cruzar las fronteras, no ya del país, sino de la provincia o región, y conocer la pintura que se hacía en el exterior. El ejemplo de Moya sólo sería seguido muchos años después, a comienzos del siglo XVIII, por un pintor, Chavarito, que marcha a Italia para seguir el magisterio de Benedetto Lutti. A este respecto, Antonio Calvo matiza: "Viajar no era común en los artistas granadinos, no ya fuera de España, incluso desplazarse a la corte suponía un sello de "distinción" que no quedaba al alcance de todos"(54). La formación de Moya es, pues, compleja y se aparta de lo granadino. Tenemos noticias de que se formó en Sevilla con Juan del Castillo y, según afirma Marino Antequera "...en donde tuvo contactos con Alonso Cano y con Bartolomé Esteban Murillo y como soldado marchó a Flandes y más tarde a Londres, tras Van Dyck con el que sólo tuvo contacto unos meses por muerte de maestro en 1641, por lo que Moya volvió a Sevilla. En 1650 vivía en Granada y aquí murió y fue enterrado, como se ha dicho"(55).

Esta sucesión de hechos es lo que ha fomentado la fama de Moya como inspirador de lo flamenco en la escuela granadina,

53. ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos I*, s/p.

54. CALVO CASTELLON, A.: *Chavarito, un pintor...*, pág. 230.

55. ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos I*, s/p. Los datos a que se refiere el autor provienen, fundamentalmente de las noticias de Antonio Palomino.

fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Pero no se le puede atribuir en exclusiva a Pedro de Moya el haber traído a Granada lo avandikado en pintura. En este punto se suman una serie de factores de los que podemos encontrar referencia en el artículo de Emilio Orozco sobre "Juan de Sevilla y la influencia flamenca en la pintura española del barroco", y a él nos remitimos. Como afirma el profesor Orozco "Esta influencia de la pintura flamenca, como nota predominante general, se acusa en la escuela granadina más que en ninguna otra escuela española. Se explica en parte el flamenquizado del arte granadino por lo impresionable del espíritu andaluz y, sobre todo, por su inclinación hacia lo colorista y luminoso. En Granada son, en cambio, escasos los ecos del tenebrismo"(56).

Los cauces por los que llegaron Granada los influjos flamencos son varios y de diversa índole: en primer lugar la aceptación general que en España tuvo el arte flamenco potenciado por la corte, tras la llegada a ésta de Rubens; como consecuencia de ello, la gran importación de estampas que permitió su difusión por todo el país, e incluso la venida de pintores flamencos como Van der Pere, Cornelio Beer, Miguel el Flamenco, etc. Pero, específicamente en lo granadino, hay que sumar la actividad no sólo de Pedro de Moya, sino también de Miguel Manrique y Juan Niño de Guevara desde Málaga. Mas, sin duda, la mayor influencia se debe a Alonso Cano, no porque utilizara masivamente composiciones flamencas, sino por su valor cualitativo y de peso dentro de la escuela granadina. A este respecto Emilio Orozco incide "Con la vuelta de Cano a Granada, y con su costumbre de valerse de estampas para componer, los granadinos debieron sentirse aún más impulsados a buscar su inspiración en la mismas fuentes, además, la colección de grabados que llevaría consigo no sería pequeña; entre ellos

56, OROZCO DIAZ, E.: *Juan de Sevilla y la influencia...*, pág. 147.

abundarian los de cuadros flamencos"(57).

Así pues, lo flamenco penetró profundamente en la sensibilidad artística de los pintores de la época; todos, casi sin excepción, se sirvieron de modelos flamencos para algunas de sus composiciones; Juan de Sevilla, Socanegra, Risueño, Felipe Gómez de Valencia... Incluso un pintor como Chavarito que viaja a Italia para completar su formación hará uso de ellas. Antonio Calvo resalta este aspecto al afirmar que "Como el resto de la escuela granadina, Chavarito va a buscar el modelo para sus composiciones en la gran cantidad de estampas flamencas que en estos años hay en España"(58). Pero, sin duda alguna, será Alonso Cano el verdadero artífice de la escuela granadina, y como en ninguna otra, será el catalizador de todos los pintores en formación o ya en su madurez que, unánimemente, acogen al maestro como el guía artístico de la pintura en Granada a partir de 1652, fecha en la que Cano regresa a su ciudad natal. Esto, y el que su actividad artística se desarrolle tanto en pintura, arquitectura y escultura, con gran calidad en todos los órdenes, hace que la influencia del Racionero sea total en el panorama artístico de la ciudad.

La actividad de Cano es conocida por todos, pero bien merece la pena incluir una breve reseña de este artista, sin el cual no comprenderíamos el significado de la escuela granadina durante la segunda mitad del siglo XVII y el siglo XVIII.

Nace Alonso Cano en Granada en 1601. Hijo de un ensamblador manchego, Miguel Cano, su infancia transcurre en el ambiente de un taller que prospera con numerosos encargos. Este dato es importante para comprender su posterior vinculación al diseño de retablos. Muy joven, hacia 1614, marcha a Sevilla donde completa

57, *Ibidem*, pág. 148.

58, CALVO CASTELLON, A.: *Chavarito, un pintor...*, pág. 241.

su formación, junto a su familia(59). Allí entra como aprendiz en el taller de Pacheco donde traba amistad con Velázquez. Si por una parte en pintura se forma con Pacheco, en arquitectura se forma con su padre y como intuye Wethey "La tercera rama de las artes, la escultura de imágenes, en la que Alonso destacó muy temprano en su carrera, la debió haber aprendido de Martínez Montañés"(60). Su estancia en Sevilla, pues, no pudo ser más provechosa para el joven Alonso, y pronto empieza su actividad en las tres artes.

De este periodo sevillano debemos destacar varias obras como el retablo de Lebrija; en escultura la San Teresa y varias Inmaculadas, y en pintura el San Francisco de Borja o la Santa Inés entre otras.

Sin embargo, y a pesar de que estas obras poseen calidad suficiente como para que su nombre no pasase de soslayo a los historiadores del arte, lo cierto es que su verdadera madurez artística se formará en Madrid, a la vista de las famosas colecciones reales. Sin duda sería su amigo Velázquez el que influyó^{en} al Conde-duque para traer a Alonso Cano a la Corte en 1638. Cano, que todavía en pintura acusa la influencia de Pacheco, pronto evoluciona, indicio éste de su gran capacidad para asimilar las corrientes que imperan en estos tiempos, y del impacto que en él producen, no sólo la obra de Velázquez sino también la pintura veneciana y flamenca, principalmente, que poseían las colecciones reales.

59. Aportamos un documento que puede hacer variar las tradicionales justificaciones que sobre la ida a Sevilla de la familia Cano dan los especialistas en el tema. Véase GARCIA POLO, I. y CASTAÑEDA BECERRA, A.M.: Nueva aportación a la biografía de Cano.

60. WETHEY, H.E.: Alonso Cano. Pintor, escultor..., pág. 25.

De su primera etapa madrileña destacan el Cristo crucificado que realizó para Loeches, probablemente encargo del Conde-duque, y los destruidos de San Ignacio y la Virgen con el Niño de la Iglesia de San Isidro. Para Marino Antequera "Esta época madrileña es la triunfal del futuro racionero, con las hermosas pinturas de la iglesia parroquial de Getafe de 1639, fecha fijada por María Elena Gómez Moreno, en seguimiento de María Dolores de Palacio Azara, repetida también por Lafuente Ferrari, aunque Wethey las coloca en 1645, después del asesinato de su segunda esposa"(61).

En efecto, en 1644 la tragedia llega a la vida de Alonso Cano al aparecer asesinada su esposa María Magdalena. Fue acusado de asesinato, aunque posteriormente declarado inocente. Ante tal circunstancia Alonso decide marcharse lejos de Madrid, durante un cierto período de tiempo, concretamente a Valencia a la cartuja de Porta Coeli, quizás para encontrar cierto descanso espiritual. De su estancia en Valencia y de su posible actividad pictórica no nos ha llegado ningún testimonio documentalmente cierto, a pesar de numerosas atribuciones(62).

En 1645 regresa Cano de nuevo a Madrid, permaneciendo en la capital hasta 1652 y es, sin duda, uno de los períodos más fructíferos de la trayectoria artística del mismo. Wethey, como hemos señalado anteriormente, coloca en estas fechas la obras hechas para la Iglesia de Santa María Magdalena de Getafe. Obras importantes del período serán la "Inmaculada Concepción" de San Isidro, el "Milagro del Pozo", "Noli me tangere", el "Milagro en Soriano"...

En estas obras del segundo período madrileño de Cano,

61. ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos II*, s/p.

62. Wethey le atribuye "La predicación de San Vicente Ferrer", actualmente propiedad del marqués de Guad-el-Jelú, de Madrid.

observamos la gran evolución sufrida en la obra del artista. Del periodo tenebrista de la etapa sevillana pasamos a un progresivo enriquecimiento en el estilo pictórico: su paleta se diversifica y en cuanto a las composiciones, si bien es cierto que utilizó muchas veces las de otros pintores, ello no va en menoscabo de su personalidad artística, sino que es fruto de su inagotable capacidad de búsqueda e investigación. Así, por ejemplo, se entusiasmó con las obras de ^{los} venecianos, de Correggio, de Rubens, de Tiziano... Su afición por los grabados ha sido recogida por diversos historiadores, y esto era una práctica habitual entre los artistas, ya que era el único medio de conocer las obras que se realizaban fuera de su ámbito. Si a ello unimos la gran curiosidad de Cano, no es extraño el que intentase reunir gran cantidad de estampas en un deseo de investigación y profundización de la pintura. Martín González afirma que "La utilización de estampas se ha demostrado como norma habitual entre los pintores españoles. Los inventarios de los artistas nos ofrecen una colección ingente de este material" (63). El grabado fue uno de los canales por los que penetró la influencia flamenca en la pintura española.

Si fructífero fue el periodo madrileño en la pintura de Alonso Cano, en cambio en escultura no realizó encargos sobresalientes. Sin embargo, en arquitectura su labor fue más destacada conservándose diversos dibujos. Según Wethey derivó hacia cierto conservadurismo en esta época debido al ambiente de la corte donde imperaba las directrices de Juan Gómez de Mora o de Fray Francisco Bautista. Así concluye "De ahí que el estilo barroco más avanzado de la escuela sevillana de Cano experimentará un cambio hacia el clasicismo, para satisfacer los gustos conservadores del pueblo de Madrid" (64). Destaca el diseño del arco del triunfo de la Puerta de Guadalajara con

63. MARTIN GONZALEZ, J.J.: *El artista en la sociedad*..., pág. 220.

64. WETHEY, H.E.: *Alonso Cano. Pintor, escultor*..., pp. 93-94.

motivo de la entrada en Madrid de la Reina de Austria en 1649, entre otros encargos.

Pero la etapa culminante de su carrera se desarrollará en Granada desde 1652 hasta su muerte en 1667. Tampoco faltarian aquí los pleitos, esta vez con el Cabildo, siendo finalmente nombrado Racionero de la Catedral. No obstante todas las dificultades que se le plantearon, su labor, no ya sólo en la catedral sino también en diversas congregaciones, fue numerosa.

En primer lugar, hay que destacar la serie de siete lienzos sobre temas marianos que realizó para la Capilla de la Catedral, y que fue una obra de gran envergadura. Como anota Emilio Orozco "Los cuadros de Cano habían de competir en fuerza plástica, luminosidad y colorismo, con las esculturas, la rica decoración y, sobre todo, con un doble cuerpo de grandes y brillantes vidrieras en los que la luz y los colores cantan con brillante intensidad. Logró con ellos el artista no sólo su obra maestra, sino además, un conjunto único en la historia de la pintura española"(65). Esta obra será un jalón importante en la evolución de la pintura granadina posterior, ya que composiciones y tipos serán frecuentemente utilizados por sus discípulos como Bocanegra o los Cieza, por ejemplo.

Otro trabajo de relevancia fue el realizado para el Convento del Angel Custodio, de la orden franciscana. Wethey así lo corrobora con estas palabras "El más importante de todos fue la reconstrucción de la iglesia de las monjas del convento del Angel Custodio, para el que realizo los planos. También pintó catorce cuadros para estas monjas franciscanas, pero han desaparecido todos menos dos"(66). Testimonio de la calidad de la obra pictórica que realiza en estos momentos es la "Sagrada

65. OROZCO DIAZ, E.: *La "Vida de la Virgen" de Alonso...*, s/p.

66. WETHEY, H.E.: *Alonso Cano...*, pág. 70.

Familia" que se encuentra en la actual iglesia del Angel Custodio.

Otras obras pertenecientes a diferentes órdenes religiosas se conservan actualmente en el Museo Provincial de Bellas Artes, a raíz de la desamortización del siglo pasado. Sobresalen "San Bernardino y San Juan Capistrano", "Santa Clara y San Luis de Tolosa" entre otras. También hay que reseñar las varias Inmaculadas que realizó, como la del oratorio de la Catedral de Granada, que marcarán la pauta de este tema mariano en la iconografía de la pintura granadina posterior.

En Málaga, fruto de varios viajes que realizó a esta ciudad, también existen varias obras como "La Virgen del Rosario", que será la última obra de Cano.

En Granada, la labor escultórica del artista fue importante, siendo más conocida que su obra pictórica gracias a la popularidad que adquirió la pequeña talla de la Inmaculada Concepción para el facistol de la Catedral. El artista diseñó asimismo el facistol y también las dos lámparas de plata que están colocadas en la Capilla Mayor, con lo que podemos observar su ductilidad a la hora de abordar cualquier trabajo de diseño no habitual entre los artistas de su tiempo. Lo mismo que sucedió en pintura, su creación de este tipo de Inmaculada caló hondamente entre los artistas granadinos. Varias obras merecen destacarse por su calidad y fuerza plástica como son la "Virgen de Belén", los "Bustos de Adán y Eva" en la capilla mayor de la Catedral, o el busto de "San Pablo" también ubicada en la Catedral granadina.

Dignas de mención son las tres grandes estatuas, que en colaboración con Pedro de Mena, realizó para la Iglesia de las monjas del convento del Angel Custodio, no sólo por su monumentalidad, sino también porque como afirma Emilio Orozco "...constituyen una de las mejores muestras que puede ofrecer la

gran escultura policromada española del siglo XVII"(67). Sin duda, su fama como escultor ha precedido a la de pintor o arquitecto.

De esta última actividad tenemos bastantes trazas o proyectos arquitectónicos o de retablos. En Granada destacan dos obras: la iglesia del convento del Ángel y la fachada de la Catedral de Granada. La primera destruida, y la segunda realizada después de su muerte. Lo que no cabe duda es de la originalidad y creatividad en cualquier faceta por la que se interesara. Como en otras actividades "...en la fachada de la catedral granadina queda fijado un ritmo y un repertorio de formas" afirma Concepción Fález(68). Esto será asimilado por sus continuadores y marcará buena parte de las actividades arquitectónicas que se realicen en la ciudad.

Resumiendo, y siguiendo las palabras de Wethey: "A pesar de su dominio en muchos y diversos campos de la actividad artística, su contribución más importante, globalmente considerada, fue en la pintura. De igual importancia en cuanto a calidad pero menor en cantidad fue su actividad escultórica, y en cuanto a lo que queda actualmente de sus proyectos arquitectónicos es relativamente tan poco que hay que situar a la arquitectura como la tercera en el orden de sus actividades. Ello no supone, en forma alguna, que su labor como arquitecto carezca de importancia, sino únicamente que su obra en este campo es menos amplia que su actividad como pintor y escultor"(69).

67. DROZCO DIAZ E.: El Museo de Bellas Artes I. Escultura, s/p.

68. FÉLEZ LUBELZA, C.: La huella de Alonso Cano, pág. 203. Referente a la fachada de la Catedral de Granada. También hay que destacar el trabajo de Sánchez-Mesa, D.: La portada principal de la catedral de Granada como el gran retablo barroco de A. Cano.

(69) WETHEY, H.E.: Alonso Cano. Pintor, escultor, pág. 15.

En pintura Cano siguió una pauta más individualista, apartándose un poco de los cauces por los que transcurría la pintura barroca del momento. Cierta idealismo se trasluce en sus composiciones. Su primera estancia en Sevilla se caracteriza por una fase algo tenebrista, si bien es cierto que en su "Santa Inés" alcanza cotas verdaderamente importantes en su estilo pictórico. En Madrid adquiere su madurez, sobre todo tras la contemplación de lienzos venecianos y flamencos, preferentemente. En Granada, la serie de "La Vida de la Virgen" marcará un nuevo hito en su producción ya que como apunta Wethey "Su preocupación por los problemas espaciales que representaba la colocación de los cuadros en una posición elevada le llevó a desarrollar una nueva forma de expresión barroca, más dramática, ganando el color en valor y recurriendo a atrevidos contrastes"(70).

Así pues, en el paréntesis entre 1652 y 1667, la actividad pictórica granadina será monopolizada por este artista, desolegando un intenso trabajo creativo. Los pintores del momento no pueden sustraerse al influjo del maestro y prácticamente todos, casi sin excepción, comienzan a producir obras bajo la sombra artística del Racionero. Esta transición se producirá de forma gradual en algunos pintores como es el caso de Miguel Jerónimo de Cieza, ya que era un pintor que se aproximaba a los 50 años y se encontraba en una fase avanzada de su ejercicio pictórico. En 1658 firma el lienzo "El Papa Nicolás IV visita el cuerpo de San Francisco"(lám.1), donde aún no podemos atisbar el influjo canesco.

Algo parecido ocurre con Ambrosio Martínez, pues como afirma Emilio Orozco "...cuando Cano desarrollaba su gran obra en la Catedral granadina, Ambrosio Martínez había pasado ya de los

70, *Ibidem*, pág. 16.

cuarenta años"(71). Por lo tanto, es un pintor en fase de madurez, y como prosigue más adelante el citado autor "Es claro que su especial posición dentro de la escuela de Granada no era la más propicia para dejarse envolver en las mallas del complejo barroco granadino, y lo canesco y lo flamenco llegan a él un poco tardíamente"(72). Sin embargo, mientras que en Ambrosio Martínez Bustos la recepción de lo canesco es tangencial, en Miguel Jerónimo de Cieza es aceptado plenamente y supone un paso positivo en el desarrollo de su labor pictórica. Así, un año después de la muerte de Cano, en 1668, firma el lienzo "La Piedad"(lám.4) en la iglesia de San Pedro, sin duda alguna una de sus mejores obras, y en la que vemos recogida no sólo la herencia de Cano en cuanto a composición y colorido, sino también de lo flamenco, que tanto arraigo tendrá en la escuela granadina.

En estas fechas intermedias de la centuria van naciendo los protagonistas de la escuela granadina posterior a Cano. En 1642 nace José de Mora, el escultor. Un año más tarde Juan de Sevilla, y tres años después, en 1646, Juan de Cieza. Un poco anterior a todos ellos será Pedro Atanasio Bocanegra, que nace en 1638, pero su labor pictórica comenzará tardíamente y se desarrollará principalmente después de la muerte de Cano. Finalmente en 1652, el mismo año de la llegada del Racionero a Granada, nace José de Cieza, el más destacado de los tres hermanos pintores. Dos años más tarde nacería Vicente.

Entramos pues, en una verdadera fase de esplendor para las artes en Granada. Contribuye a ello la proliferación de edificaciones por parte de la Iglesia, que se convertirá en la principal demandante de obras artísticas, ya que estas construcciones han de ser debidamente ornadas en su interior.

71. OROZCO DIAZ, E.: *El pintor y poeta Ambrosio...*, pág. 127.

72. *Ibidem*, pág. 136.

Pero la Iglesia no sólo no actúa dentro de los templos, sino que también sale a la calle e intervendrá muy activamente a través de toda una serie de festejos como canonizaciones, prerrogativas, beatificaciones...

Así pues, mientras que el país se debate entre graves dificultades políticas, sociales y económicas, el arte, en todas sus manifestaciones, consigue lograr una de las épocas de mayor brillantez para la cultura española.

Las fiestas, en sus múltiples manifestaciones, serán un ejemplo más de esta aparente contradicción, con incidencia especial en el marco urbano. Indudablemente, será en la Corte donde los actos festivos tendrán especial relevancia con cualquier motivo: nacimientos, matrimonios, canonizaciones, victorias... Como opina Maravall "...siendo este tiempo del siglo XVII, en general de tristeza y crisis, predominan otros aspectos en la fiesta barroca; su boato y su artificiosidad son prueba de la grandeza y poder social del que la da, y, a la vez, de su poder sobre la naturaleza, cuyo curso, de alguna manera, se pretende siempre cambiar. Las fiestas barrocas se hacen para ostentación y para levantar admiración"(73). En Granada, lo mismo que en diversas ciudades de provincias, estas fiestas tendrán su réplica; pero de especial significación serán las fiestas del Corpus Christi(74). Toda la ciudad se transforma con

73. MARAVALL, J.A.: La cultura del Barroco, pág. 487. Maravall hace un estudio de la significación de la fiesta barroca en el contexto socio-político en que se desarrolla. También, para la fiesta barroca consultar; ALENDA y MIRA, J.: Relaciones de Solemnidades y fiestas públicas de España; BOTTINEAU, Y.: Architecture éphémère et baroque espagnol; GALLEGO, J.: El Madrid de los Austrias, un urbanismo de teatro; ORZCO DIAZ, E.: El teatro y la teatralidad del Barroco; ORZCO PARDO, J.L.: Cristianópolis: urbanismo y contrarreforma en la Granada del 600; PALOMINO, A.: El Museo Pictórico y escala óptica; RAMÍREZ, J.A.: Construcciones ilusorias (arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas); VALLADAR, F.F.: Estudio histórico-crítico de las Fiestas del Corpus en Granada.

74. En este sentido, podemos hallar gran cantidad de sermones de la época en

tal motivo, y el tejido urbano queda intervenido por la cantidad de altares, arcos, entoldados..., que en ella se erige. Todos los estamentos de la ciudad tienen su representación: las diferentes corporaciones civiles y eclesiásticas, los artistas, cómicos, músicos... el pueblo mismo interviene en ella. La ciudad adquiere durante unos días una nueva dimensión; así lo recoge Garzón Pareja, "Además de tales adornos, la devoción erigía buen número de altares en los que se exhibían cuadros y esculturas, juegos de agua entre improvisados jardines, así como molduras, cornucopias, arañas, lámparas, candelabros, joyas de todo tipo, imágenes, urnas, relicarios, cerámica, pájaros, frutas naturales o artificiales, flores, variados tapices, manteles, paños, etc"(75).

Todo ello era un marco ideal para que los diversos artistas contribuyeran y mostraran sus habilidades: los arquitectos erigiendo arcos triunfales y levantando las complejas infraestructuras que se necesitaban, y los pintores y escultores ornamentando con sus obras tales construcciones. Sabemos que Alonso Cano participó con alguna obra pictórica en este tipo de festejos, lo mismo que otros pintores. En cuanto a esta arquitectura efímera, Emilio Orozco opina que "El interés de esta arquitectura totalmente teatralizada -en cuanto es la realización por materiales y estructuras de pura apariencia, como los decorados de la escena- es grande precisamente por revelarnos sin las limitaciones de la construcción y del material, las aspiraciones o ideal de la arquitectura de la época"(76). Ello supondría un buen aprendizaje para José de Cieza, al participar en las decoraciones, para su posterior trabajo en las escenografías del teatro del Buen Retiro.

que se nos hablan del aparato y del boato que estas fiestas producen en el tejido urbano granadino, con motivo de canonizaciones, nacimientos reales...

75, GARZON PAREJA, M.: *Historia de Granada*, vol. II, pág. 103.

76, OROZCO DIAZ, E.: *El teatro y la teatralidad...*, pág. 138.

Concretamente en pintura, tenemos que en 1661 aparece Miguel Jerónimo de Cieza junto a Bocanegra y Ambrosio Martínez Bustos, en un poema sobre las fiestas del Corpus Christi en el que se ensalzan las virtudes pictóricas de los tres artistas(77). Así pues, junto a Ambrosio Martínez, su discípulo y amigo además de colaborador en obras de este tipo, aparece Bocanegra, con lo cual se afirma el magisterio de Miguel Jerónimo sobre este último. Aparte de este dato, y como afirma Emilio Orozco "...encontramos la primera referencia a Bocanegra como pintor: su intervención junto a Cieza y Ambrosio Martínez en la pintura de los altares de Bibarrambla, levantados para las fiestas del Corpus Christi. Ello no comprueba la relación de discípulo y maestro, así como el contacto de su pintura con la de Ambrosio Martínez"(78). Algunos de estos lienzos se han conservado, si bien la mayoría, por su carácter efímero se han perdido, imposibilitándonos, de esta manera, observar una de las manifestaciones más interesantes de la cultura barroca, sobre todo por su valor de conjunto al incluir diversas manifestaciones de la vida cultural de la ciudad(79). Así lo recoge Garrido

77. Apéndice documental nº 30.

78. OROZCO DIAZ, E.: *Pedro Atanasio* ..., pág. 27.

79. A título ilustrativo, incluimos un párrafo sobre la decoración del Atrio del Convento de Santa Cruz de Granada celebrado en julio de 1671 con motivo de la consagración por el Santo Tribunal de la Inquisición de Granada a D. Fernando III: "Adornóse este sitio de Lienços de Pinturas al temple, de sys varas de alto, que corrian unidos, é imitando hermosas fachadas de jaspes de varios colores, guardavan el orden de una continuada, y perfecta fabrica, cuyas parte se veian hermoseadas con ayrosos caprichos de flores, y frutas, ya en Fastones, y ya en Cornucopias; y entre las Pilastras de cada frontispicio, se fingia un Requadro que estava sirviendo de engaste á un Lienço al olio, que alternava con la pintura de un Geroglifico. Servian de coronacion á estos elegantes cuerpos de pintada Arquitectura los Escudos de las Armas Reales de Castilla, y Leon, y del Santo Tribunal, á quien hazian gallarda division unos Jarrones de diversas y bien imitadas flores. Sobre este cuerpo, /.../ la altura de onze varas otro, vestido de sedas carmesies, cuyo purpureo viso, encareciendo el primer de este pintado adorno ocasionó que con más relevada elegancia saliesse á recibir á la admiracion de la vista" (Descripción de la aclamacion sumptuosa, y célebre... celebrada en el Real Convento de S. Cruz el dia cinco de Julio deste año de 1671, Granada, Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1671, folios 5 y vuelto.)

Atienza al apuntar que "Y es fama, que cuadros de Julio y Alejandro, Juan de Aragón, Raxis, Mena, Barnuevo, Gómez, Niño de Guevara, Moya, Lacenti, Lafuente, Rueda, Melgarejo, Figueroa, Blanes y Chavarito; [...] figuraban en las artísticas exposiciones en que convertíanse aquellos decorados; y alegorías, simulacros, geroglíficos y cuadros, fueron explicados por rítmicas de Soto de Rojas, Cubillo de Aragón y otros ingenios o cisnes del Dauro y del Genil, como por entonces decíase a los poetas granadinos"(80).

Por estas fechas van naciendo, también, los pintores de la siguiente generación; en 1662 Chavarito, y en 1665 José Risueño. Sobre todo éste último, con su doble faceta de escultor y pintor, prolongará el arte de Cano hasta bien entrado el siglo XVIII.

Así pues, los pintores llamados de la tercera generación, se mueven dentro de estas coordenadas, y es en la que incluimos a los hermanos Cieza. En general, para Julián Gállego "la difusión de los modelos flamencos de Rubens y su escuela y la afición a los espectáculos llevan la pintura hacia una exteriorización de sentimientos que se reflejan en el arabesco fogoso de la composición y en las efusiones del pincel y del color, muy alejados del sosiego imperturbable de Velázquez o Cano"(81). La escuela granadina, sin embargo, tendrá sus particulares matizaciones.

En Andalucía destacan con brillo especial Murillo y Valdés Leal, en Sevilla, a partir de los cuales podemos decir que la pintura de este foco regional entra en decadencia. Murillo y otros artistas sugirieron la creación de la Academia, y se formó con sus estatutos en un deseo de superación de las ataduras

80. GARRIDO ATIENZA, M.: Antiguallas granadinas..., pág. 61.

81. GALLEGO, J.: Visión y símbolos..., pág. 5.

gremiales y de dignificación de la profesión. Ello tuvo lugar en 1660 y creó un foco activo culturalmente en los primeros momentos. Sin duda, la figura dominadora del panorama artístico sevillano será Murillo (1617-1682) y su huella caló hondamente entre los pintores de la ciudad. Valdés Leal (1622-1690) será el polo opuesto a Murillo en cuanto a pintura. También hay que destacar en el círculo sevillano al flamenco Cornelio Schut, cuya obra fue acercándose progresivamente a la de Murillo. Otros pintores serán Pedro Núñez de Villavicencio, Matías de Arteaga y Alfaro, de interés por sus perspectivas arquitectónicas, Francisco Meneses Osorio, Francisco Antolínez, el pintor de paisajes Ignacio Iriarte, etc. En Córdoba debemos mencionar a Antonio García Reinoso, aunque su obra pictórica no sea muy conocida.

En Valencia destacan Esteban March (1610-1668), discípulo de Orrente y su hijo Miguel March (1638-1670). También Valencia dispuso de una Academia, y a ella perteneció Vicente Salvador Gómez, artista de fuerte personalidad. Otros nombres interesantes son Mosén Domingo Saura, Gaspar de la Huerta y, sobre todo, Vicente Giner, artista que estuvo en Roma y que cultivó especialmente las perspectivas de ascendencia italiana. Juan Conchillos ocupa un puesto destacado sobre todo como dibujante.

En Murcia sobresale Senén Vila; en Aragón B. Vicente; en Cataluña los Juncosa, Savall Arnau, etc. Pero Madrid sigue siendo, sin duda, el centro artístico por excelencia, sobresaliendo Antolínez, Carreño de Miranda, Claudio Coello...

Pero circunscribiéndonos al arte granadino, ya dejamos sentado que el arte de Cano tanto en arquitectura, escultura como pintura, marcó una huella profunda en los artistas coetáneos y en los que posteriormente siguieron sus pasos.

En arquitectura, los trabajos de Alonso Cano para la fachada de la Catedral y la Iglesia del Convento del Angel Custodio, amén de numerosos dibujos preparatorios -especialmente de la etapa madrileña- serán fuente de inspiración para los arquitectos. Hay que destacar, por ser dignos continuadores de la tradición canasca, a Francisco Rodríguez Navajas, que trabajó en el Tabernáculo de la Capilla Mayor de la Iglesia de Santo Domingo, y sobre todo a Hurtado Izquierdo, cuya obra más importante es el Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada, aparte de otros trabajos notables como es el retablo de Santiago de la Catedral, el Camarín de la Iglesia de las Angustias... Cierra el círculo su discípulo José de Bada que trabajó en la fachada del Sagrario, San Juan de Dios, etc. Mención aparte merece la figura de Sebastián Herreña Barnuevo, discípulo de Cano en Madrid, y sin duda el más destacado de todos ellos. La obra más importante de este artista es la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe en el claustro de las Descalzas Reales de Madrid.

En cuanto a la escultura, tendrá en Granada a dos excepcionales continuadores; Pedro de Mena y José de Mora, que alcanzan renombre por méritos propios, pero ambos dieron sus primeros pasos a través de las enseñanzas del Racionero. Alonso Cano influyó decisivamente en el desarrollo de la escultura granadina tanto en técnica como en estilo. Así, y como señala Sánchez Mesa "Del incipiente naturalismo que Alonso de Mena comenzó a desarrollar, se ha pasado, tras el arte del racionero, al febril idealismo apasionado de los Mora o al tenso y siempre concreto realismo de Pedro de Mena"(82). De entre las obras de Pedro de Mena debemos destacar la talla del coro de la Catedral de Málaga en 1658. Más tarde, en 1663, será nombrado escultor de la Catedral de Toledo donde efectúa su célebre "San Francisco". Ya hicimos referencia a su colaboración con Alonso

82, SANCHEZ-MESA, D.: José Risueño..., pág. 34.

Cano en la ejecución de las tres grandes estatuas para el Covento del Angel Custodio.

De los Mora, el más destacado será José que, aunque sigue las directrices de su maestro, pone en sus tallas un toque expresivo muy sensible y apasionado, reflejo de su carácter.

En pintura, dos corrientes se señalan a raíz de la muerte de Alonso Cano en 1667, pero partiendo del mismo tronco que es el arte del Racionero, y personificadas en dos artistas de posiciones muy definidas: Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla. Del primero ya hemos esbozado sus primeras andanzas en el arte de la pintura(83). Del segundo, falta aún una monografía que, seguramente, abrirá nuevas expectativas a su obra. Juan de Sevilla tuvo dos maestros: el primero fue Francisco Alonso Argüello, fallecido en 1664 y que a su vez fue discípulo de Miguel Jerónimo de Cieza(84). El otro es Pedro de Moya, del que ya hablamos con anterioridad como uno de los responsables del arraigo de lo flamenco en la escuela granadina. Dice de Juan de Sevilla el profesor Drozco: "Correcto dibujante, fino colorista, cuidadoso y reflexivo en su manera de componer, nos ofrece su arte dentro de la nobleza y distinción característica de lo granadino, aunque más próximo a lo real y más sereno que el de Bocanegra y, sobre todo, más seducido por otros influjos"(85). Sin duda, un estudio profundo de su obra pictórica revalorizará la figura de Juan de Sevilla como, quizás, el más digno sucesor de Alonso Cano. En Juan de Sevilla encontramos fundidos no sólo lo rubeniano, sino también lo canesco y murillesco, todo ello

83. Véase para un más completo estudio del artista la monografía de DROZCO DIAZ, E.: Pedro Atanasio Bocanegra.

84. Es significativo este hecho, y aunque la obra de Juan de Sevilla no le deba nada a Miguel Jerónimo de Cieza, constatamos como de una manera u otra casi todos los pintores de esta generación tuvieron algún punto de contacto con el taller del maestro.

85. DROZCO DIAZ, E.: Juan de Sevilla y la influencia..., pág. 148.

conjuntado con gran mesura y siempre demostrando un gran dominio del dibujo y de la técnica pictórica, así como una gran elegancia de formas. Muestra de su indudable talento es la "Sagrada Familia" en la antesacristía de la Catedral o la "Adoración de los Pastores" en la Curia Eclesiástica, entre otros muchos cuadros.

Juan de Sevilla, contrariamente a Bocanegra, agrupó junto a sí a una serie de discípulos sobre los que ejerció su magisterio aunque Palomino afirme que los celos no le permitieron tener discípulos. Uno de los pintores que más cerca estuvieron del maestro fue Jerónimo de Rueda y Navarrete, unido familiarmente a Juan de Sevilla por ser su cuñado. Era, pues, lógico, que este parentesco familiar se tradujera en magisterio pictórico. Emilio Orozco nos reseña del pintor "Este, aunque hijo del pintor Esteban de Rueda -formado junto a Miguel Jerónimo- se relacionó con Juan de Sevilla, porque esa joven esposa ya citada era de la familia Rueda, aunque al parecer este no fue sólo cuñado sino discípulo suyo"(86). A este hemos de añadir que su labor como pintor se desarrollará en la transición al siglo XVIII, prolongándose su actividad hasta bien entrado éste.

Bocanegra desplegará una fecunda labor pictórica y quizás debido precisamente a ello, a lo numeroso de su producción, algunas obras adolecen de falta de precisión. La influencia del Racionero es patente en toda su obra. Así lo afirma Orozco "En general, como ya hemos dicho otras veces, lo que hace Bocanegra es desarrollar con un espíritu blando, ligero y frágil, extramando lo que de seductor y amable había en la pintura de Cano"(87). Son muy interesantes los programas que pinta para la Iglesia de la Compañía y para la Cartuja de Granada, aparte de obras tan significativas como el "Cristo de la Expiración" de la

86. OROZCO DIAZ, E.: Alonso Cano y su escuela, pág. 33.

87. *Ibidem*, pág. 28.

Catedral, o la "Virgen del Rosario" en la Cartuja, por ejemplo. Sin embargo, no debemos pensar que su obra consiste en una mera repetición de modelos del Racionero. Wethey opina que "A pesar de su dependencia de Alonso Cano, la personalidad y el estilo de Bocanegra predominan en sus lienzos. Tanto él como Juan de Sevilla, así como otros muchos pintores de Granada, son personalidades secundarias en la historia del arte español. Pero en sus mejores obras, algunas veces fueron capaces de expresiones artísticas suficientemente buenas para ser confundidos con otros artistas de categoría aún más elevada"(88). El panorama artístico granadino se ve, pues, enriquecido con estas figuras.

Mientras tanto, van falleciendo los pintores de la anterior generación: Ambrosio Martínez Bustos en 1672; dos años más tarde el discípulo de Van Dyck, Pedro de Moya. Pero la vida artística de la ciudad continúa, y en 1674 es nombrado Bocanegra "pintor de la catedral". En este mismo año fecha José de Cieza el lienzo "Cristo con la Samaritana" (lám. 21) de la ermita de San Miguel, un primer y temprano ejemplo de su futuro quehacer artístico, ya que sólo cuenta con 22 años.

Ya empiezan, pues, a dar los primeros frutos la joven generación de pintores que deben su formación al arte de Cano. Por entonces, Bocanegra prosigue su ascendente pictórico y social, siendo nombrado en 1676 "pintor del Rey" colmando con ello su orgullo profesional, aunque esto, y debido a su carácter, le acarreará más de una contrariedad.

Un par de años más tarde, y en plena crisis económica y epidémica de la ciudad, fallece Felipe Gómez de Valencia, otro de los discípulos de Miguel Jerónimo de Cieza, y que será padre, a su vez, de otro pintor, Francisco, el cual pasó a Méjico donde

88. WETHEY, H.E.: *Discípulos granadinos*..., pag. 34.

murió a mediados del siglo XVIII. Representan uno de los ejemplos más típicos de aceptación del arte canesco. Es característico de la obra de Felipe Gómez las "Piedades" en las que sigue los modelos de Van Dyck, corroborando la influencia flamenca en la escuela granadina, introducida en este tema por Alonso Cano.

En 1604 fallece el escultor Bernardo Francisco de Mora, y un año después Miguel Jerónimo de Cieza, cuya labor dentro de la escuela granadina del seiscientos hemos visto es de capital importancia, principalmente por ser maestro de numerosos pintores que en estas fechas marcan ya lo que es la línea del barroco granadino. Su pintura, no exenta de cierta calidad en algunos lienzos, muestra la evolución del pintor ocasionada por la influencia directa de las obras de Alonso Cano. En el primer lienzo fechado que de él conservamos, "La visita del Papa Nicolás V a la tumba de San Francisco" en 1658 (lám. 1), destacan rasgos de su primera época como la poca amplitud de la pincelada, los tonos fríos y oscuros del colorido, el impreciso dibujo. Aun cuando con el paso del tiempo y la evolución que su pintura sufre gana en calidad, su figura irá perdiendo interés dentro del ámbito granadino ante el ascendente de un Bocanegra o un Juan de Sevilla. "Las Bodas de Caná" (lám. 7) en el Museo de Bellas Artes o "La duda de Santo Tomás" (lám. 5) en la iglesia parroquial de Albolote, son puntos intermedios en su producción. Quizás su obra mejor acabada sea la "Piedad" (lám. 4) de la iglesia de San Pedro y San Pablo, y donde muestre más expresividad barroca sea en "Jesucristo conducido al Calvario" (lám. 10) perteneciente al Museo de Bellas Artes. Interesantes, por su novedad dentro de la pintura granadina, son los dos paisajes con figuras de angelillos que se encuentran en una colección particular granadina (láms. 12 y 13).

El estilo de Miguel Jerónimo es complejo aún dentro de la unidad que caracteriza las líneas generales de la pintura barroca granadina en el seiscientos, pues junto a composiciones

sencillas, de pocas figuras, se atreve y acomete grandes composiciones como es el caso de la "Alegoría de la Orden franciscana" (lám. 11) poco corrientes en el estilo pictórico de la escuela. También, y si bien su estilo desenvuelve dentro de las coordenadas religiosas de la época, realiza obras de carácter histórico, de las que nos ha llegado una: "Felipe II visita al príncipe Don Carlos" (lám. 2).

Así pues, aunque su obra se inscriba dentro de la tónica general de la escuela granadina, es cierto que hay que matizar ciertas salvedades en el conjunto de su obra, y esto es aplicable a cualquier artista del círculo de Alonso Cano.

Qué duda cabe que se aplicaría con especial atención a la formación de sus tres hijos pintores, de entre los cuales, el más destacado será José. Este, si no hubiera sido por su temprana muerte a los 40 años, habría alcanzado una mayor relevancia dentro del panorama artístico español. En conjunto, podemos decir que la labor efectuada por los hermanos Cieza en Granada, sigue las líneas trazadas por la escuela granadina en la segunda mitad del siglo XVII.

Por sus fechas de nacimiento no pudieron seguir directamente el aprendizaje de Cano, pero la labor desarrollada por el Racionero estaba tan reciente y era de tal fuerza que no pudieron sustraerse a ella. Además, por un lado vemos como su padre aceptó plenamente las directrices del maestro, y por otro está el magisterio de Bocanegra. Es cierto que Bocanegra no tuvo muchos discípulos, quizás debido a su temperamental carácter. Pero dada la amistad de Bocanegra con Miguel Jerónimo, y por ser éste, además, su primer maestro, es indudable el magisterio de Pedro Atanasio sobre los tres hijos de Miguel Jerónimo, una vez completada la formación con su padre. Otro discípulo de Miguel Jerónimo y de Cano, Felipe Gómez de Valencia, también tendrá relación con Bocanegra y su magisterio.

Lo mismo que Pedro Atanasio haría una réplica a un lienzo de Miguel Jerónimo -"El Papa Nicolás V visita el cuerpo de San Francisco" (lám. 1), José de Cieza haría lo mismo con el tema "Aparición de la Virgen a San Bernardo" (lám. 22) que se encuentra en la antesacristía de la Catedral y que se corresponde con el de Bocanegra que está en la iglesia de San Juan de los Reyes. Así lo recoge el profesor Drozco al comentar la obra de Bocanegra, "Este tema, tan repetido por el artista, debió de ser bastante aceptado, pues incluso encontramos una réplica con variantes, hecha por José de Cieza, en la misma Catedral"(89). De la labor de José de Cieza en Granada tenemos bastantes ejemplos como "La Virgen de los Angeles" (lám. 23) del Monasterio de San Jerónimo, o los cuatro "Paisajes con escenas evangélicas" (láms. 25, 26, 27 y 28) en el mismo lugar, donde nos muestra un interés por el paisaje y la ruina arquitectónica, con una delicada ejecución y finura en el color, no habitual en la escuela granadina. También cultiva la composición de perspectivas arquitectónicas con bastante acierto. Esta actitud de inquietud y búsqueda de nuevas soluciones, o de intentar abarcar géneros que se realizaban en otros focos culturales, se verá definitivamente concretada al marchar a la Corte entre los años 1685-86, tras la muerte de su padre, Miguel Jerónimo. Pero será su hermano Vicente el que más fama adquiriría como autor de numerosas perspectivas arquitectónicas -muchas de ellas desaparecidas tras el incendio acaecido en el Palacio Arzobispal de Granada-, aunque también abarcaría otros temas y composiciones más acorde con lo que significaba la pintura granadina del momento. Lo mismo que su hermano José, emprendería el camino hacia Madrid, siguiendo ambos la trayectoria iniciada por Alonso Cano y Bocanegra, buscando no sólo prestigio sino también nuevas posibilidades a su arte.

De los tres hermanos pintores será el mayor de ellos, Juan,

89, DROZCO DIAZ, E.: *Pedro Atanasio*..., pág. 121.

el que pasaría toda su vida sin salir prácticamente de la ciudad, cómo la mayoría de los pintores granadinos. A pesar de su longevidad -83 años- nos han llegado pocas obras de procedencia cierta de su mano, sin duda confundida la mayoría de ellas con obras anónimas que, por su similitud, hacen imposible una atribución segura.

Caso aparte, por su singularidad dentro del panorama artístico granadino, es la serie de frescos del Convento de Santa Clara en Loja (láms. 57-62) atribuidos a los hermanos José y Vicente, realizados antes de la marcha de ambos a Madrid. Es importante este conjunto por varios motivos: por ser una serie iconográfica de gran interés programático, y que nos ha llegado prácticamente en todos sus aspectos; por ser una de las pocas o quizás la única muestra de pintura al fresco realizada por pintores granadinos en esta época; por su valor como conjunto escenográfico y por mostrarnos claramente la gran influencia de lo canesco y lo flamenco -algunas escenas reproducen obras de Rutens- en la escuela granadina. Palomino ya anotaba las buenas condiciones de templista de José al afirmar: "...y especialmente en las fiestas del Corpus, con cuya ocasión se hizo muy gran templista"(90). Este hubo de serle de gran utilidad para su completa formación como pintor. Así, posteriormente, destacaría en su labor como escenógrafo de las comedias del Buen Retiro, lo mismo que su hermano Vicente. Sin embargo, de esta labor no nos ha llegado nada por su carácter efímero. Bonet Correa nos refiere al respecto: "Varios son los problemas que plantean las obras efímeras. Máquinas provisionales, con carácter escenográfico, de decoración ficticia, como las bambalinas teatrales, su duración era muy breve para lo costosa que resultaba su fabricación"(91).

90. PALOMINO, A.: *Museo Pictórico*..., pág. 1070.

91. BONET CORREA, A.: *La fiesta barroca como práctica de poder*, pág. 67.

En esta época empiezan a trabajar los discípulos de Juan de Sevilla y Bocanegra, los más destacados, siguiendo, naturalmente, las pautas de lo canesco. Todo transcurriría por los mismos cauces en esta transición hacia el siglo XVIII.

En 1687 fallece Jerónimo de Rueda, el cuñado de Juan de Sevilla. De él destacamos una "Inmaculada" en la iglesia parroquial de Cúllar Vega, recientemente restaurada.

Adscritos al círculo de Juan de Sevilla podemos citar a Miguel Pérez de Aibar. Según Emilio Drozco "Wethey suponía al citado Pérez de Aibar colaborando con Cano como discípulo en las últimas pinturas hechas en la Capilla Mayor de la catedral; pero sí sabemos seguro que dicho pintor -destacado por su vida de santidad- estuvo en relación con Juan de Sevilla, artista que agrupó en torno a sí a un buen número de jóvenes pintores de su tiempo ya por relación de magisterio, ya por razón de amistad..."(92). De él conocemos una copia de una "Virgen con Niño" de Cano.

Por otro lado, no podemos dejar de reseñar a dos artistas que, aunque su actividad pictórica se desarrolla en la vecina ciudad de Málaga, tuvieron su influencia en la escuela granadina: Miguel Manrique y Juan Niño de Guevara, que fueron puntales de lo flamenco en Andalucía. Respecto a Miguel Manrique, el profesor Drozco señala "Más importante aún para Andalucía fue el influjo de Miguel Manrique, que, procedente de Flandes, se estableció en Málaga, creando una serie de obras como la serie de la Catedral, que, aunque con algún rasgo personal, sobre todo de paleta, constituye uno de los ecos más puros que el arte de Rubens tuvo fuera de su país"(93). El hecho de proceder de Flandes supuso, como en el caso de Pedro de Moya,

92. DROZCO DIAZ, E.: Alonso Cano y su escuela, pp. 32-33.

93. DROZCO DIAZ, E.: Juan de Sevilla y la influencia..., pág. 146.

una revalorización de su obra, por el prestigio que por entonces tenía lo flamenco. Parece que fue maestro, a su vez, de Juan Niño de Guevara. Wethey, en este caso, recalca la conexión entre su producción y la obra de Alonso Cano al anotar que "Al examinar los lienzos de Niño de Gueraua se ve que, sin duda alguna, tuvo contacto inmediato con Alonso Cano"(94). Posee obras en Málaga y Granada principalmente, y se supone que estudió con Cano en Madrid entre los años 1645-1648.

El influjo de Alonso Cano llegó, pues, hasta la vecina ciudad. No olvidemos que él mismo trabajó en Málaga entre 1665 y 1666, realizando obras tan dignas de resaltar como la "Virgen del Rosario" de la catedral que, sin duda, hubo de causar impacto entre los pintores malagueños de la época.

Pero también es cierto que hay que señalar que todo lo que se hace en la Granada barroca, a partir de la segunda mitad del siglo XVII, no es canesco. No podía faltar el influjo murillesco desde Sevilla y, aunque su representación sea exigua, no por ello es menos significativa. El pintor más representativo de esta corriente será Diego García Melgarejo, corbinándose a la vez con la influencia flamenca(95). A la primera corriente hay que adjudicar el lienzo "Las Dos Trinidades" en la Audiencia de Granada. Anteriormente, Pedro de Moya tuvo contactos con el arte de Murillo, según diversos tratadistas. Marino Antequera puntualiza al respecto que "Aunque los tratadistas antiguos le adjudican cierta influencia sobre Murillo, en la convivencia de ambos en Sevilla..."(96), lo cierto es que no hay nada seguro en la vida de este pintor. Al círculo de Moya hay que adscribir a

94. WETHEY, H.E.: *Juan Niño de Guevara*, pág. 138.

95. Se ha leído recientemente en el Departamento de Historia del Arte de Granada una Memoria de Licenciatura, inédita aún, sobre el pintor, por Inmaculada García Polo, en la cual se confirma esta corriente murillesca del artista.

96. ANTEQUERA, M.: *Pintores granadinos I*, s/p.

Juan de Bustamante, aunque su relación más directa la tiene con el arte de Risueño. De él se conservan varios cuadros, uno de ellos en Granada, en la capilla mayor de la iglesia de Santa Ana.

Los grandes pintores de la escuela granadina van desapareciendo; Pedro Atanasio Bocanegra fallece en 1689 y Juan de Sevilla en 1695. Con ambos desaparecen dos de los pintores más representativos de la escuela granadina posterior a Cano; unidos en su arte por la continuidad del maestro, y enfrentados en sus vidas personales por una creciente rivalidad artística, cuyo resultado positivo fue un ambiente tenso que propició la creatividad de ambos pintores.

Mientras tanto la actividad de José, principalmente, seguida por la de su hermano Vicente, en Madrid, va a alcanzar nuevos peldaños pese a la gran competencia de artistas no sólo locales sino también de provincias, que ven en la Corte la meta de sus vidas profesionales y la elevación de su rango social.

La actividad que se desarrolla en la Corte en esos momentos, concretamente entre los años 1686 y 1694 -fecha del regreso de Vicente a Granada- debió de influir necesariamente en el ánimo de ambos hermanos. La trayectoria pictórica de José se desarrollaría hasta 1692, fecha de su muerte. Hay varios nombres que dominan el panorama pictórico de Madrid, y que marcarán las pautas de la pintura madrileña en esta etapa finisecular, tan diferente a lo que por entonces se realizaba en Granada.

Se inicia un dinamismo barroco en la composición con Francisco Rizi, y del que arrancará Claudio Coello. Este dinamismo de fin de siglo influirá en Vicente de Cieza, patente en obras posteriormente realizadas en Granada, como el "Juicio Final" y la "Exaltación de la Cruz" en la iglesia de Santo Domingo (láms. 52-51). Por otra parte, hay un gusto por el cuadro de gran composición escenográfica del que Claudio Coello

y Carreño son representantes. En cuanto al color y, como apunta Angulo Irigüez, "Desde el punto de vista más puramente cromático, la influencia de las colecciones de los venecianos del siglo XVI y de los flamencos rubenianos en los pintores madrileños, es también muy importante"(97). En este último punto, la influencia flamenca ya está muy asimilada por los Cieza desde Granada.

Pero cuando ambos llegan a Madrid, acaban de fallecer Rizi y Herrera el Mozo. También fallece en 1685 Carreño de Miranda, siendo un artista de especial relevancia en el círculo madrileño, influyendo, sobre todo, en él, lo flamenco. Este último y Rizi realizaron numerosas decoraciones al fresco en colaboración. Sin embargo, los artistas que más debieron ejercer su influencia sobre los Cieza fueron Rizi y Herrera el Mozo ya que, como opina Pérez Sánchez "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 Palomino 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 poseemos apenas obras de su marco que puedan corroborar esta influencia que los documentos y las referencias hacen muy verosímil"(98). Este es, probablemente, el mundo con que se encontraron ambos pintores al llegar a Madrid, ya que trabajarán, preferentemente, para el Teatro de las Comedias del Buen Retiro.

Rizi fue director de las tramoyas de este teatro. Palomino afirma de él "...hizo grandes mutaciones, porque era grandísimo

97, ANGULO IRIGÜEZ, D.: *Pintura del siglo XVII*, pág. 16.

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

arquitecto y perspectivista, así ejecutó también otras muchas para diferentes retablos, y de esto y de dibujos, dejó un sin número" (99). Herrera el Mozo fue, por su parte, Pintor del Rey y Maestro Mayor de las Obras Reales. Asimismo fue, también, tramoyista como lo recoge Pérez Sánchez al comentar una serie de dibujos que hizo para la representación de la obra "Los celos hacen estrellas" de Juan Vélez de Guevara en 1672, en el Salón de Comedias del Alcázar. Pérez Sánchez concluye que "La publicación de los documentos de esta celebración confirma su participación en la comedia y asegura que los decorados y tramoyas eran suyos, como cabría pensar, dada su condición de pintor del Rey desde al menos 1670" (100).

La tradición escenográfica hay que remontarla a los italianos Cosme Lotti y Baccio del Bianco. Ambos fueron los introductores de los complejos mecanismos y artificios para las mutaciones teatrales. Posteriormente serán pintores españoles, bajo la influencia de los anteriores, los que se encargarán de estas decoraciones. De especial importancia será la llegada a Madrid en 1658 de Agostino Mitelli y Miguel Angelo Colonna, cuya dedicación fundamental será la de pintar arquitecturas fingidas. Pérez Sánchez opina que "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 entoces con gran frecuencia en el Retiro a sus Magestades'" (101). Posteriormente a Rizi, será José Candi uno de los más importantes decoradores en esos años.

99. PALOMINO, A.; Museo Pictórico, pág. 1018. Para los dibujos véase PEREZ SANCHEZ, A.E.; Historia del dibujo en España, pp. 238-244.

100. PEREZ SANCHEZ, A.E.; Historia del dibujo, pág. 249.

101. PEREZ SANCHEZ, A.E.; José Candi, un olvidado artista, pág. 266.

Es incudable que estos grandes maestros, los más ya fallecidos, influyeron en los Cieza. Sin embargo, el artista más destacado de este periodo en el círculo cortesano será Claudio Coello (1642-1693), que también trabajó ampliamente en decoraciones efímeras para diferentes fiestas. Fue discípulo y colaborador de Francisco Rizi, siendo Carreño quien lo introdujo en la Corte. "Carlos II adorando la Sagrada Forma" de El Escorial es, sin duda, uno de sus cuadros más notables. También trabaja en esta época José Ximénez Donoso (1628-1686/90), el cual estuvo muy en contacto con Claudio Coello. Gaya Nuño al referirse a Claudio Coello comenta que "Los cotemporáneos estrictos de nuestro biografiado son García Hidalgo, nacido en 1642, Ruiz de la Iglesia (1640) y Juan de Alfaro (1640). De alguna mayor edad, Pedro Ruiz González (1633), José Ximénez Donoso (1628) y Francisco Solís (1629). La escuela cortesana reconocía la dirección de dos maestros, Juan Carreño (1614-85) y Francisco Ricci (1608-85)"(102). Este es el panorama de artistas que hubieron de frecuentar los Cieza en Madrid.

Aún tuvo oportunidad de conocer Vicente de Cieza al pintor que eclipsaría a todos los demás: Luca Giordano, que viene a España el mismo año de la muerte de José, 1692. La gran labor desplegada y su increíble fecundidad artística que se desarrolla hasta 1702, tanto al fresco como en lienzos que abarcan todo tipo de temas -religiosos, alegóricos, mitológicos...- hace que su influencia llegue a casi todos los pintores de la época.

Así ocurre con Palomino (1655-1726), discípulo también de Claudio Coello. El mismo año que José de Cieza solicita su plaza de Pintor del Rey, 1688, es nombrado Palomino como tal. Es este hombre un gran decorador al fresco, y buen ejemplo de ello lo tenemos en el Sagrario de la Cartuja de Granada, que realizó en 1712. Como apunta Aparicio Olmos, "...el estilo pictórico y

102, GAYA NUÑO, J.A.: *Claudio Coello*, pp. 7-8.

la formación artística del italiano ofrecieron notable afinidad con el pintor cordobés, por lo que desde el primer momento se entabló una estrecha amistad entre ambos"(103). Ferviente admirador de la obra de Luca Giordano fue, pues, Palomino y prueba de ello es la cantidad de páginas que le dedica en su obra "Museo Pictórico...". También realizó obras de carácter efímero. En relación con este último punto, durante el reinado de Carlos II tuvo lugar en la ciudad una gran fiesta con motivo de la entrada de Maria Luisa de Orleans, su primera esposa, en 1680. Colaboran en este caso Claudio Coello pintando un arco en el Prado y decorando el Buen Retiro, participando también Francisco de silis. En 1690, y con motivo de la entrada en Madrid de la segunda mujer de Carlos II, Mariana de Neoburgo, Palomino realiza un complicado programa alegórico(104). Se siguen, pues, tradiciones de reinados anteriores; Felipe IV fue muy amante de todos estos tipos de fiestas. Como afirma Julián Gállego "La "entrada" constituyen uno de los más importantes aspectos de esta cultura escenográfica y gestual que acabamos de subrayar. Hay que erigir arcos triunfales, efímeras construcciones repletas de empresas, jeroglíficos, emblemas, alegorías y versos latinos o castellanos, en las que colaboran arquitectos, pintores, escultores y poetas, con un entusiasmo que no se entibia al pensar que de ese alarde no va a quedar sino el recuerdo, o una estampa más o menos fiel, un opúsculo en el mejor de los casos"(105). Los hermanos Cieza serían, cuando menos, espectadores de todos estos acontecimientos, y puede que

103. APARICIO OLMOS, E.M.: Palomino: su arte..., pág. 25.

104. Igualmente en Granada tuvieron sus paralelos estas conmemoraciones como en tantas otras ciudades. No ya sólo se celebraban bodas, nacimientos, canonizaciones..., sino también por la recuperación de la salud del monarca, la llegada de un arzobispo, el hallazgo de una reliquia... Una recopilación de estas solemnidades y sus correspondientes panegíricos o sermones los hallamos en la obra de ALENDA Y MIRA, J.: Relaciones de Solemnidades y Fiestas Públicas de España.

105. GALLEGO, J.: Visión y símbolos en la pintura..., pág. 151.

también participaran con sus pinceles.

No tenemos muchos datos relativos a la vida de José y Vicente en Madrid como "Pintores del Rey", a no ser por algunos Memoriales que escribe éste último, en el que nos muestra, casi patéticamente, su pobre situación financiera y personal. Ambos fueron pintores "ad honorem" es decir, sin gajes, por lo que el título se convierte en algo honorífico. Eso sí, permite trabajar bajo la sombra de la Corona lo cual significa prestigio, más que en la Corte donde eran numerosos, en sus lugares de origen. El siguiente paso era la adjudicación del título de pintor del Rey, con gajes, que es lo que en 1700 pide Vicente de Cieza al Rey, algo pretenciosamente(106), pero a lo que sólo unos pocos tendrán acceso. La condición social de José parece ser que fue mejor que la de su hermano, ya que no sólo recibía encargos de Palacio, sino también de diversas fundaciones religiosas. Su prestigio en Madrid, en seis años, iba en aumento y sólo se vio truncada por su prematura muerte. Su hermano Vicente estuvo bajo la sombra de José hasta que éste muere y ocupa su cargo de Pintor del Rey sin gajes en 1692. Pero las cosas no le debieron marchar muy bien, pues apenas dos años más tarde ya está de vuelta en Granada, en una situación económica penosa y una salud quebrantada.

Existía un círculo de pintores que trabajaban preferentemente para las mutaciones que se realizaban en el Teatro del Buen Retiro, y cuyo roce debieron propiciar las amistades. Este es el caso entre Vicente de Cieza y Juan de Laredo, asimismo pintor del Rey. Así aparece Vicente en el testamento de Juan de Laredo como testigo en 1690(107). Forman parte de este círculo de pintores nombres como Isidoro Arredondo, Vicente Benavides, Lorenzo Montero, Juan Fernández de

106, Apéndice documental nº 92.

107, Apéndice documental nº 86.

Laredo, Bartolomé Pérez...

A la vuelta de Vicente de Cieza a Granada pinta varios lienzos de perspectivas urbanas para el Palacio Arzobispal (láms. 46-50), actualmente destruidos. Anteriormente su hermano José pintó, con notables aciertos un interior de perspectivas con el tema "Expulsión de los mercaderes del templo" (lám. 24). Este tipo de pintura junto con la de paisajes, que también cultivó José, no es frecuente en Granada, pero sí en otros centros artísticos sobre todo durante el reinado de Carlos II. Se cultiva más el paisaje en la escuela sevillana como fondo de escenas bíblicas o evangélicas. Angulo Iñiguez apunta que en la escuela sevillana se practica "...un tipo de cuadro de arquitectura palaciega con amplios patios y efectos de perspectiva en los que las historias son de valor muy secundario" (108). En Levante destaca la figura de Vicente Giner, y en Granada quien lo cultiva más asiduamente es Vicente de Cieza de tal manera que, incluso en Madrid, se le atribuyen numerosos lienzos de perspectivas erróneamente.

En 1697 muere Miguel Pérez de Aibar, pero una nueva generación de pintores prolongarán hasta el siglo XVIII la herencia artística de Cano. El cambio de dinastía, la introducción de los Borbones y el cambio de gusto estético que ello conllevó no pareció afectar al panorama artístico granadino. Sin embargo, los acontecimientos políticos fueron decisivos para la ciudad y el resto de España.

En cuanto al aspecto de la ciudad, al entorno urbanístico, vemos cómo continúan los programas contrarrefomistas del siglo anterior hasta su finalización. Henáres Cuéllar puntualiza que "Los nuevos edificios aparecen adheridos a los viejos centros eclesiásticos, asumiendo su prestigio y provocando a la vez una

108, ANGULO IRIGUEZ, O.: *Pintura del siglo XVII*, pág. 17.

comprensión, digamos historicista, de éstos, en cuanto se presentan como términos de un desarrollo lineal que no se interrumpe; la iglesia militante se justifica en cuanto constituye la realización temporal del plan trascendente, y de ahí su inagotable valor como opción y expectativa ultraterrena"(109). Así, pues, las coordenadas en que se mueven las actividades artísticas que se desarrollan en la ciudad son las mismas que en el siglo anterior, al menos hasta la primera mitad del siglo XVIII.

En 1707 muere Vicente de Cieza, tras haber dejado algunas obras importantes a su vuelta a Granada como es el lienzo "La Encarnación" en el convento del mismo nombre (lám. 54). Juan sigue en la misma línea de producción, ahora convertido, como Alonso Cano, en clérigo después de dos matrimonios.

La actividad pictórica de la ciudad hubiera languidecido notablemente a no ser por la aparición de un pintor y escultor que fortalecería definitivamente a la escuela. Se trata de José Risueño, nacido en 1665(110). Con él enlazamos plenamente en el siglo XVIII, aportando Risueño a la escuela granadina una nueva luz -aunque siempre dentro de los cauces canescos- como es el estudio del natural.

Como hemos dicho anteriormente, la figura más notable será José Risueño. Su dominio del dibujo y su estudio del natural resaltan cualidades poco cultivadas en la escuela granadina y que significan un broche final brillante a esta etapa del barroco granadino, teniendo asimismo un discípulo y digno

109. HENARES CUELLAR, I.: *Le barroco granadino*, pág. 1281.

110. Nos remitimos a la excelente monografía del profesor SANCHEZ-MESA, D.: *José Risueño escultor y pintor granadino (1665-1732)*.

continuador en la figura de Chavarito(111).

La producción de Risueño será importante tanto en escultura como en pintura, cultivando ambas facetas con un buen dominio de la técnica. Hay que resaltar su figura por ser, además, el mejor pintor de retratos de la escuela granadina y cuya mejor muestra es el lienzo que contiene el retrato del arzobispo Don Martín de Azcargorta. Otra obra importante será el trabajo realizado para el Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada (1704-1720), obra ésta de singular transcendencia al reunir en su conjunto a pintores, escultores y arquitectos. En 1704 trabaja en ella Francisco Hurtado Izquierdo; las estatuas son de Duque Cornejo, Mora y Risueño; Palomino pinta la cúpula así como deja varios lienzos. Como afirma Gallego Burín, en esta obra "...se funde todo el arte andaluz de su tiempo"(112). El arte de Risueño, por otra parte, responde a la más genuina representación de lo barroco granadino. En este sentido, el profesor Sánchez-Mesa opina que "El arte de Risueño, por su cronología, formado en el último tercio del siglo XVII, recoge, como ya dijimos, la herencia de Cano, y la hace, ya en el siglo XVIII, verdadera permanencia en parte de un barroquismo en versión no italianizante ni rococó a la francesa, sino plenamente enraizado en el arte granadino del XVIII"(113).

Junto a Risueño, y formados en su taller, trabajan una serie de pintores entre los cuales el más destacado es Domingo Chavarito. Su biografía contiene el interés de un viaje a Italia para formarse con Benetto Lutti, fechado por el profesor Calvo

111. De Chavarito destacamos la monografía del profesor CALVO CASTELLON, A.: Chavarito, un pintor granadino (1662-1751), y también el prólogo al libro citado en esta nota por Domingo Sánchez-Mesa,

112. GALLEGO BURIN, A.: Lo barroco y el barroco en Granada, pág. 55.

113. SANCHEZ-MESA, D.: José Risueño..., pág. 39.

Castellón entre los años 1708-1711. De sus valores destaca el citado autor "Domingo Chavarito, hasta su muerte en 1751, es el continuador de los valores tradicionales de lo granadino. Después de Risueño mantiene con dignidad, a lo largo de toda su obra, una línea, si bien de escuela, no exenta de valores personales y buenas maneras; en un momento en que se desvirtuaba de nuevo el panorama de la pintura granadina por la reiteración y el adocenamiento con que se diseñaban los modelos iconográficos, y en muchos casos por la falta de dominio de la técnica pictórica de los artistas. Con la muerte de Chavarito se rompe el último eslabón con verdadera personalidad en la sucesión artística de Cano"(114). Entre su producción destacan las pinturas del Antecamarín de la Virgen del Rosario, los triunfos eucarísticos para la iglesia de la Magdalena...

Otros pintores ligados al magisterio de Risueño serán el sacerdote Benito Rodríguez Blanes, con lienzos en la sacristía de la iglesia de San Justo, de la que fue párroco; Jerónimo de la Cárcel; Francisco Lendínez con obras en el Camarín de la iglesia de San Juan de Dios; Pedro de Torres, Manuel Ruiz Caro de Torres, Juan de Salcedo, Jacinto Molina, pintor de retratos; Melchor de Guevara, del que se conservan varias obras entre las cuales existe unas "Bodas de Caná" en la iglesia parroquial de Albolote, y el fresquista Tomás Ferrer(115). Todos ellos forman un conjunto de artistas que prolongarán hasta bien entrado el siglo XVIII la escuela granadina posterior a Cano, si bien, ninguno de éstos pudo equipararse a la dignidad de los últimos sucesores de Cano como fueron Risueño y Chavarito.

Así pues, en 1729 muere Juan de Cieza, en 1732 José Risueño

114. CALVO CASTELLÓN, A.: *Chavarito, un pintor*..., pág. 238.

115. La obra de Tomás Ferrer ha sido estudiada por Luis Orantes Lobón en su *Memoria de Licenciatur*, inédita.

y en 1751 Chavarito, cerrando así el periodo barroco granadino. Siguiendo las palabras del profesor Drozco, "Todos los pintores granadinos del siglo XVIII se atuvieron en general a lo hecho por Risueño, pero con ello mantenían lo mucho que les ofrecía del arte del gran racionero que por otra parte siguió siendo la admiración de nuestros pintores hasta el siglo XIX"(116).

Algo paralelo ocurrirá en la escultura. La actividad de Risueño como escultor será muy interesante, influido necesariamente por la labor de Alonso Cano. Sánchez-Mesa nos dice al respecto, "Ningún otro continuador del gran maestro asimiló como Risueño su mensaje artístico, y nadie como él pudo continuarlo por los caminos de la fusión de lo escultórico y lo pictórico, siempre teniendo como fondo del ambiente el contacto con el natural"(117). Los hermanos Mora, José y Diego, debieron influir en su formación escultórica, junto al padre, Bernardo, que fallece en 1684. Destacamos de la obra de Risueño el relieve de la Encarnación de la portada de la Catedral, o el grupo de San Ildefonso, concretamente el retablo mayor, amén de numerosas esculturas para los diferentes conventos e iglesias de la provincia y ciudad, preferentemente.

Otro escultor contemporáneo de Risueño y Diego de Mora será el granadino Agustín de Vera y Moreno (1697-1760) y ya plenamente dentro del siglo XVIII Torcuato Ruiz del Peral (1708-1773), todos ellos dentro del espíritu del último barroco granadino.

En lo arquitectónico se sigue la misma línea trazada por Cano y continuada por Hurtado Izquierdo y José de Bada y Navajas. Destaca Alfonso del Castillo, que realiza hacia 1740 la

116. DROZCO DIAZ, E.; *Alonso Cano y su escuela*, pág. 35.

117. SANCHEZ MESA, D.; *José Risueño*, pág. 62.

portada de la iglesia de los Santos Justo y Pastor. Pero poco a poco triunfará el neoclasicismo, sobre todo a raíz de 1776 en el que se establece la Escuela de Bellas Artes, instrumento del academicismo posterior.

En Granada, pues, el arte de Cano será el revitalizador de la escuela barroca con su carga positiva y también negativa, ya que supuso unos moldes y unos cauces por los que transcurrió la actividad artística con lo que esto supone de freno para la creatividad. Lo barroco se impuso en Granada con tanta fuerza, que los artistas que trabajan en el siglo XVIII siguen las mismas líneas que en el siglo anterior, y es que como comenta Lafuente Ferrari "...por debajo del arte oficial y académico, especialmente en los focos provincianos, el barroco perdura, coexistiendo con el rococó a la francesa, que propagan la corte y sus órganos"(118).

18. LAFUENTE FERRARI, E.: *La interpretación del Barroco*..., pág. 61.

5. BIOGRAFIAS.

5.1. Miguel Jerónimo de Cieza,

La biografía de Miguel Jerónimo de Cieza no está salpicada de hechos pintorescos como lo puedan estar las vidas de Alonso Cano, Pedro Atanasio Bocanegra, Juan de Sevilla, Pedro de Moya... Fue la suya una biografía sin sobresaltos, dedicado a su familia, muy prolífica, y a su pintura.

Miguel Jerónimo de Cieza y Ribera nace en Granada en 1611, estando bautizado en la iglesia de San Gil en abril de 1611(119). Es hijo de Gonzalo de Cieza y de Isabel de Ribera.

Sus padres contraen matrimonio el 27 de Junio de 1610 en la

119, Apéndice documental nº 2.

Iglesia parroquial de Santiago(120). Así pues, nace Miguel Jerónimo un año después de esta unión.

Cea Bermúdez puntualiza al referirse a Miguel Jerónimo, que nace en Granada "de ilustre familia"(121). Palomino nos refiere que era "... de muy ilustre, y limpio linaje, como lo testifican los repetidos actos de nobleza, y limpieza, que ha habido en su familia"(122). No se puede atestiguar cual era la profesión del padre, si bien parece ser que se encontraba en una situación social aceptable como demuestra el que los testigos que declaran en su expediente matrimonial con María Rodríguez(123) sean sastre y zapatero de obra prima.

Los primeros años de la vida de Miguel Jerónimo pueden seguirse a través de las noticias contenidas en el documento citado anteriormente, de fecha 18 de Mayo de 1624. Cuando apenas cuenta 12 años muere su madre, Isabel de Ribera, el 14 de Agosto de 1623, estando enterrada en la Iglesia de Santiago(124). Sin embargo, no tardaría mucho su padre en contraer segundas nupcias, apenas un año; no sabemos si tuvo más hermanos del primer matrimonio de su padre. Lo que si se puede deducir del expediente matrimonial, por la confesión de su padre, es que estos primeros años debieron transcurrir en la colación de la parroquia de Santiago. Finalmente, su padre contrae matrimonio en dicha parroquia, el 27 de Mayo de 1624(125).

120, Apéndice documental nº 1.

121, CEAN BERMUDEZ, J.A.: Diccionario histórico..., pág. 331.

122, PALOMINO, A.: El Museo Pictórico..., pág. 327.

123, Apéndice documental nº 5.

124, Apéndice documental nº 4.

125, Apéndice documental nº 6.

En estos años debió empezar su labor de aprendizaje en la pintura. No se han encontrado referencias de quien o quienes fueron sus maestros. Los pintores de este primer periodo fueron Raxis y Sánchez Cotán, pero ambos murieron tempranamente. El pintor más destacado de estos años será Juan Leandro de la Fuente; ya apuntábamos en el capítulo anterior(126) la posible relación familiar entre ambos, por lo que pudo ser este pintor el que iniciara los primeros pasos de Miguel de Cieza.

Lo cierto es que ya aparece como "oficial de pintor de Granada a la parroquia del Señor Santiago" de 6 de febrero de 1635, en el expediente matrimonial de Ambrosio Martínez Bustos con María de Contreras(127). Contaba entonces 24 años, y la amistad entre éste y Ambrosio Martínez, su discípulo, se consolidaba a la par que el magisterio del primero sobre el segundo.

Comienza, de esta manera, la labor docente del maestro, por cuyo taller pasarían la mayoría de los pintores granadinos que se formaban en la época. Esta relación maestro-discípulo con Ambrosio Martínez, se inicia tempranamente, ya que, como dice Miguel Jerónimo en el citado expediente, lo conoce aproximadamente desde 1631-1632 "porque toda la mayor parte del dicho tiempo an andado xuntos".

Para Emilio Orozco, "Lo más importante de este documento es la presencia en él como testigo de Jerónimo de Cieza, precisamente el artista del que ya sospechaba Gómez Moreno que podía haber sido el maestro de Ambrosio Martínez"(128).

126, Véase nota 22.

127, Apéndice documental nº 7.

128, OROZCO DIAZ, E.: El pintor y poeta..., pág. 128.

Mucha debió ser la amistad entre ambos artistas, ya que Ambrosio Martínez figura como testigo en la partida de casamiento de Miguel Jerónimo con María de Rojas, su primera mujer el 14 de Febrero de 1636 en la parroquia de San José(129). El expediente de este matrimonio es de un mes antes, del 17 de Enero de 1636(130). María de Rojas fue bautizada en la Iglesia de San José el 9 de Agosto de 1620(131). Sus padres no deberían de estar en muy buena posición económica, ya que fue bautizada gratis. A lo 16 años contrae matrimonio con Miguel Jerónimo, que entonces contaba 25. En estas fechas, el pintor seguía viviendo en la colación de la parroquia de Santiago. El padre de María era tejedor de lienzos, como él mismo declara en el expediente matrimonial, y pudo ser ésta la razón por la que Miguel Jerónimo entrara en contacto con la familia Rojas. Son testigos dos familiares de nuestro pintor: Manuel de Cieza y María de Cieza, su abuela. Ambos declaran que nace en la parroquia de Santiago, pero como anteriormente expusimos, se encuentra bautizado en la parroquia de San Gil.

De ésta su primera mujer habría de tener dos hijas: Isabel, bautizada el 9 de Enero de 1637(132), y María, bautizada el 4 de Abril de 1639(133). Un día antes, el 3 de Abril(134), fue enterrada su mujer, seguramente a causa del parto de su segunda hija. María de Rojas apenas tenía 19 años, quedándose Miguel Jerónimo viudo, con dos hijas de muy corta edad, y en no muy buena posición económica como puede deducirse de la partida de

129. Apéndice documental nº 9.

130. Apéndice documental nº 8.

131. Apéndice documental nº 3.

132. Apéndice documental nº 10.

133. Apéndice documental nº 12.

134. Apéndice documental nº 11.

defunción, ya que su mujer fue enterrada en "trance de pobres".

Fueron años difíciles, sin duda, para Miguel Jerónimo, ahora trasladado, concretamente desde que se casó, a la colación de la parroquia de San José(135).

Sin embargo, su situación va a cambiar en los años que contrae matrimonio con Catalina de Flores y Verlanga. Esta era viuda de Juan de la Fuente, enterrado en Santa Ana el 10 de Noviembre de 1640(136). Su marido, a juzgar por la partida de enterramiento, debía ser económicamente solvente, ya que mandó se le dijeran 300 misas. Su único heredero sería el hijo que estaba esperando su mujer, y si este fallecía, sería receptora de la totalidad de la herencia Catalina. No se ha encontrado ninguna partida de bautismo de este hijo, por lo que probablemente no llegaría a nacer, siendo Catalina, en este caso, la heredera.

La fecha del expediente matrimonial de Miguel Jerónimo con Catalina es del 12 de Septiembre de 1641(137). La situación del pintor hubo de mejorar pues ya ha madurado y los encargos habrían de multiplicarse con el paso de los años; por su taller van pasando numerosos discípulos. Sin embargo, esta boda con Catalina Flores habría de darle cierto desahogo económico.

En el citado expediente matrimonial podemos comprobar su relación de taller con otros pintores. Uno de los testigos será el pintor Pedro de Zamora y su mujer, Isabel de la Muela. Otro

135. Se ha comprobado sistemáticamente los archivos parroquiales de las Iglesias de Santiago, San José, Santa Ana, San Gil, Santa Escolástica, de los años relativos a las estancias en ellas de Miguel Jerónimo de Cieza, no hallándose en ninguna de ellas los padrones parroquiales correspondientes.

136. Apéndice documental nº 13.

137. Apéndice documental nº 14.

de los testigos será Antonio de Flores, hermano de Catalina, también pintor.

El 23 de Septiembre de 1641, en la Iglesia de San Gil(138), se desposan y velan ambos contrayentes, siendo padrinos del acto Pedro de Zamora y su mujer. Se ratifica una relación de amistad sólida entre ambos pintores.

A principios de 1642, el 21 de Febrero(139), aparece como padrino en el bautizo de un familiar en Santiago, la parroquia a la que estuvo vinculado la mayor parte de su infancia y adolescencia. Sin embargo, a raíz de su segundo matrimonio abandonaría la parroquia de San José y se traslada a la de San Gil. Allí empiezan a nacer los primeros hijos de esta fructífera unión.

El 9 de Diciembre de 1642 fue bautizado el primogénito, Andrés(140). También, en la parroquia de San Gil, el 23 de Julio de 1644(141), fallece un hijo. Un año antes, en 1643 nació Juan de Sevilla, que junto con Bocanegra, nacido en 1638 serán los nombres más destacados de la pintura granadina después del fallecimiento de Alonso Cano.

A la par que la actividad pictórica de Miguel Jerónimo se debió incrementar en estas fechas, la familia aumenta considerablemente. El 29 de Enero de 1645 es bautizado en la parroquia de San Gil, su hijo Antonio(142). El 12 de

138. Apéndice documental nº 15.

139. Apéndice documental nº 16.

140. Apéndice documental nº 17.

141. Apéndice documental nº 18.

142. Apéndice documental nº 19.

Febrero(143) fallece otro hijo, y el 9 de Abril de 1646 nace Juan, igualmente en San Gil(144). Este será el mayor de los tres hermanos que continuarán los pasos del patriarca de la familia.

De este mismo año es la partida de velación de Alonso de Mena con Francisca de Arriza, concretamente de 29 de Julio(145). El círculo de amistad del pintor se va ampliando considerablemente, a medida que aumenta también su fama en la ciudad. Este documento atestigua también que las relaciones de Miguel Jerónimo se amplian a otros círculos que no es el meramente pictórico. Además de otros datos relativos al escultor, Gallego y Burin nos narra los acontecimientos: "Entretanto, y habiendo muerto en Adra su segunda mujer, en 1638, Alonso vuelve a casar, al año siguiente, con su sobrina doña Francisca de Rieza..."(146). No conocemos las razones de la tardanza en la velación de este matrimonio. Gallego y Burin más adelante puntualiza "...de la que tuvo tres nuevos hijos, el último en 1644, fecha a partir de la cual carecemos ya de noticias sobre él hasta la de su fallecimiento, ocurrido el 4 de Septiembre de 1646..."(147). Este documento, acaecido un mes poco o más o menos antes de su muerte, viene a llenar un vacío en la vida de Alonso de Mena, constatando a su lado la presencia de su hijo Pedro y de Miguel Jerónimo, siendo sus padrinos Juan de Mena y María de Herrera.

Las relaciones entre los artistas granadinos de la primera mitad del siglo XVII debería ser estrecha, ya que se comprueba

143. *Apéndice documental nº 20.*

144. *Apéndice documental nº 46.*

145. *Apéndice documental nº 21.*

146. GALLEGO Y BURIN, A.: *Un contemporáneo...*, pág. 17.

147. *Ibidem.*

cómo, aparte de la colaboración profesional, mantenían lazos de amistad que les hacían participar incluso en los acontecimientos familiares más importantes. Todo ello sin olvidar la posible relación profesional, en este caso no demostrable, de Miguel Jerónimo con el taller de los Mena. Es conocida la participación de muchos pintores en trabajos de policromía de esculturas.

Prosiguiendo con los sucesos familiares más próximos al pintor, el 21 de Diciembre de 1646 es bautizada una hermana de Miguel Jerónimo, María, fruto del segundo matrimonio de su padre(148). Otra María es bautizada el 25 de Junio de 1648, en la parroquia de San Gil(149), pero esta vez es hija de Miguel Jerónimo y Catalina.

El año de 1650 es pródigo en acontecimientos; el 15 de Febrero es testigo en el bautizo de su hermana Paula(150). Al poco tiempo, el 14 de Julio muere un hijo suyo(151) y el 12 de Septiembre es bautizada Antonia(152), pero ya en la parroquia de San José, donde se ha trasladado la familia. Padrino de esta última hija sería su cuñado Antonio Flores, que nunca perdería las relaciones familiares con la familia Cieza, y suponemos que tampoco las laborales.

El mismo año del regreso de Cano a Granada, 1652, es el año en que nace José, el más destacado de sus tres hijos pintores, siendo bautizado el 2 de Junio en la parroquia de su mismo

148. Apéndice documental nº 22.

149. Apéndice documental nº 23.

150. Apéndice documental nº 24.

151. Apéndice documental nº 25.

152. Apéndice documental nº 26.

nombre(153). Este es un año decisivo para el patriarca de los Cieza, pues a la llegada de Cano, atraído por su poderosa personalidad, se verá influenciado por las nuevas corrientes que aporta el hacionero a la escuela granadina.

De 1653 es un documento en que Miguel Jerónimo de Cieza pide que se le entregue cierta cantidad de dinero por un pupilo que tenía en su taller(154). Así pues, Miguel Jerónimo continuaría su labor docente, incluso después de la llegada de Cano a Granada. Así tenemos que en 1654, el 22 de Abril es bautizado en la parroquia de San José, Vicente(155), otro de los hijos pintores del artista. En la ceremonia será uno de los testigos Alonso Argüello, otro pintor relacionado con el taller de Miguel Jerónimo.

La familia sigue aumentando, y el 27 de Septiembre de 1656 es bautizado Francisco(156), y el 2 de Junio de 1660 Luis(157). Entre estas dos fechas, en 1658, está fechado y firmado el lienzo "El Papa Nicolás V visita el cuerpo de San Francisco"(lám.1), actualmente expuesto en el Museo de Bellas Artes de Granada.

A los 50 años, en 1661, su prestigio y reconocimiento en Granada es patente como lo demuestra el poema recogido por

153. Apéndice documental nº 78.

154. La noticia nos la da Gómez Moreno: "De una petición para que se le entreguen cierta cantidad de un pupilo que tenía -1653/Legajo 272 de la Alhambra, antes ante el escribano Juan Robles Gimenez". Instituto Gómez Moreno, Legajo CXV, folio 29. Se ha investigado exhaustivamente en el Archivo de la Alhambra todas las posibilidades existentes para hallar el citado documento, que finalmente no ha sido posible encontrar. Pero queda constancia del dato.

155. Apéndice documental nº 85.

156. Apéndice documental nº 28.

157. Apéndice documental nº 29.

Emilio Orozco sobre las fiestas del Corpus Christi(158). En él se cita a Miguel Jerónimo junto a sus discípulos Pedro Atanasio Bocanegra y Ambrosio Martínez Bustos.

Sin embargo, muy por encima de todos ellos se sitúa la figura de Alonso Cano, que influirá decisivamente en todos los artistas de la ciudad, incluido Miguel Jerónimo de Cieza, a pesar de ser ya un pintor formado.

En estos años aparece en los padrones de la iglesia de Santiago, concretamente de 1661 a 1663 junto a varios de sus hijos(159).

Las relaciones de amistad y familiaridad continuaron con el transcurrir de los años. Así, el 7 de Mayo de 1664 se bautizaría en la parroquia de Santiago a Gregorio, siendo testigo otro pintor que hay que adscribir al círculo de Miguel Jerónimo, Esteban de Rueda(160). De esta fecha son los dos lienzos no localizados de la colección de Florencio Choquet que representan a San José y a la Virgen respectivamente con el Niño.

Del mismo modo, Miguel Jerónimo participará en acontecimientos familiares de otros pintores, como es el caso de Bocanegra, ya que fue testigo del bautizo de su hija Bernarda el 10 de Noviembre de 1667(161). Posteriormente, en 1669 se confirman sus hijos Gregorio y Luis en la iglesia de San Miguel(162). En este mismo año se trasladan a la parroquia de San Gil, donde aparecen en sus padrones, en la casa 207 de la

158, Apéndice documental nº 30.

159, Apéndice documental nº 31.

160, Apéndice documental nº 32.

161, Apéndice documental nº 33.

162, Apéndice documental nº 34.

calle Cañudo(163).

El 22 de Julio de 1670(164) se casa Isabel, fruto de la unión con su primera mujer, y de ese mismo año es el expediente matrimonial de su hijo Juan, concretamente del 11 de Septiembre(165). Son testigos por parte de Juan su tío Antonio Flores, su hermano José y Cristobal Fernández. Este último, junto a Francisco Galban, aparecen en el anterior padrón parroquial; por lo que deben de tratarse de pintores que viven en la casa del maestro Miguel Jerónimo. El primero así lo declara.

Por los diferentes testimonios recogidos, en estos años habitan entre la parroquia de San Gil, Santiago, San José y San Miguel.

En la de San José vivían los más destacados pintores de la época después de la muerte de Cano: Eocanegra, Juan de Sevilla y un largo etcétera incluyendo a Miguel Pérez de Aibar, Juan de Bustamante, Francisco Lendínez, Felipe Gómez de Valencia... Así pues, existía un núcleo importante donde se concentraban la mayoría de los artistas del siglo XVII como es el que comprende las colaciones de las parroquias de San José, San Miguel, Santa Ana y San Gil, Santiago y San Ildefonso, pero destacando, sobre todo, la primera. No es difícil imaginar el ambiente de estas calles, donde la mayoría de los artistas se relacionaban entre sí. No podía rodear Miguel Jerónimo a sus hijos de un mejor ambiente artístico.

Los años 71 y 72 siguen habitando en la parroquia de San Gil

163. Apéndice documental nº 35.

164. Apéndice documental nº 36.

165. Apéndice documental nº 50.

como aparecen en los padrones correspondientes(166), pero parece ser que en este mismo año, 1672, se traslada a la de Santa Escolástica.

El año de 1672 es penoso para el pintor, ya que fallece su discípulo y amigo Ambrosio Martínez. El 8 de Junio de 1672(167) ya se habían instalado en la colación de la parroquia de Santa Escolástica, residiendo en la Placeta de los Girones como aparece en la partida de casamiento de su hija Antonia. Pero, de nuevo, la alegría de este prolífico matrimonio se enturbiaría a los pocos meses, a raíz del fallecimiento de su hijo Francisco el 20 de Agosto con apenas 16 años(168). De 1674 es el lienzo fechado y firmado que se encuentra en el Convento de las Comendadoras de Don Juan de Alarcón en Madrid y que representa una Santa Comunión.

En estos años van naciendo los primeros nietos de Miguel Jerónimo y Catalina Flores, que llenarían de gozo a este hombre tan familiar(169). En el año 1677 aparece en el padrón de San Gil y en 1678 en el de San José(170). Pero el año de 1679 sería triplemente triste para este pintor. El 1 de Febrero entierra a Catalina Flores, su compañera de tantos años, en la parroquia de San José(171). El 13 de Abril fallece en la misma parroquia su discípulo Felipe Gómez de Valencia(172) y el 15 de Julio, en San

166. *Apéndice documental nº 35.*

167. *Apéndice documental nº 79.*

168. *Apéndice documental nº 37.*

169. *Apéndice documental nº 38 y 39.*

170. *Apéndice documental nº 35 y 40.*

171. *Apéndice documental nº 41 y 42.*

172. *CASTAREDA BECERRA, A.M.: Aportaciones documentales en torno a un pintor...*

Matias, es enterrada Manuela Gutiérrez, mujer de su hijo Juan(173). En este mismo año se traslada a la colación de la parroquia de San Miguel, donde aparece también al año siguiente(174). En el 83 aparece en la parroquia de San Gil(175), para trasladarse definitivamente a la de Santa Escolástica(176).

Finalmente, tras una dilatada vida que ocupa la mayor parte del siglo XVII, y una labor docente que implica a gran parte de los pintores granadinos de este siglo, fallece Miguel Jerónimo, estando enterrado en la parroquia de Santa Escolástica, el 8 de Julio de 1685, a los 74 años de edad(177).

Así pues, la vida de Miguel Jerónimo de Cieza se caracteriza por su dedicación a la familia, a su labor pictórica, a su magisterio sobre los jóvenes pintores que se formaban, y una vida de intensa relación con la mayoría de los artistas granadinos que trabajan durante el siglo XVII en la ciudad.

El carácter de Miguel Jerónimo debió ser afable y amistoso, pues a casi prácticamente todos sus discípulos honró con su amistad y éstos con la suya. Por lo tanto, debieron ser relaciones de gran comunicatividad, incluso con el carácter difícil y altanero de Pedro Atanasio Bocanegra.

En la Curia Eclesiástica de Granada existe un retrato, probablemente de Teodoro Ardemans, de nuestro pintor(lám.101) así como un dibujo, réplica del anterior por Carderera en la

173, Apéndice documental nº 56.

174, Apéndice documental nº 43.

175, Apéndice documental nº 35.

176, Apéndice documental nº 44.

177, Apéndice documental nº 45.

biblioteca Nacional(lám.102) que reflejan este carácter de
fabilidad: cabellos lacios que caen sobre los hombros, nariz
recta, ojos oscuros y boca prominente. En conjunto, refleja a un
hombre de carácter tranquilo y de facciones relajadas. Así pues,
a través del apéndice documental, hemos podido comprobar cómo
las relaciones con los pintores que se formaban en su taller no
solo eran meramente profesionales, sino, hasta en algunos casos,
familiares. Se rescata, de este modo, a pintores cuyos nombres
yacían en el olvido debido a su escaso valor pictórico, pero que
todos ellos conforman el mundillo de artistas que convivieron y
formarán la pintura del siglo XVII en Granada.

5.2. Juan de Cieza Flores.

Poca resonancia tuvo en el ámbito pictórico granadino la figura de Juan de Cieza Flores. Ni Palomino, ni Cean, ni Lafuente Alcantara(178), por nombrar los más cercanos a su época lo citan, refiriéndose únicamente a su padre, Miguel Jerónimo, y a sus hermanos José y Vicente. Esto es debido a que su obra artística ni es tan numerosa, ni posee la calidad que los citados anteriormente.

Sin embargo, su prestigio en Granada a nivel social fue bastante considerable, no ya sólo por ser hijo de Miguel Jerónimo, sino también por entroncarse y relacionarse con familias de sólida posición en la ciudad. Asimismo, y debido a la marcha a la Corte de sus hermanos en 1686, debió rellenar el vacío existente de ambos, hasta el regreso de Vicente al acabar el siglo.

De entre los autores contemporáneos, sólo unos pocos lo citan, aunque sea marginalmente y siempre relacionado con su familia. Así, Martínez Chumillas nos dice "También puede incluirse entre ellos Francisco Alonso Argüello y, mas adelante, Miguel Jerónimo de Cieza con sus hijos: Juan, Vicente y José"(179), al referirse a pintores menores.

Orozco Díaz, por su parte, y refiriéndose a Miguel Jerónimo matiza "Junto a él se forman casi todos los pintores granadinos; sus hijos, Juan, Vicente y José..."(180) Pareja López recoge,

178, PALOMINO, A.: El Museo Pictórico, CEAN BERMUDEZ: Diccionario histórico, LAFUENTE ALCANTARA: El libro del viajero.

179, MARTINEZ CHUMILLAS: Alonso Cano, págs. 43-44.

180, OROZCO DIAZ: Pedro Atanasio Bocanegra, pág. 8.

igualmente, la idea anterior(181). Sánchez-Mesa, en su monografía sobre José Risueño, apunta los mismos términos(182).

Otros se refieren a la familia sin especificar, como Wethey "Pero Juan de Sevilla, José Risueño, la familia Cieza, García Melgarejo y otros permanecen aun poco conocidos(183). En esta misma línea se expresa Calvo Castellón al comentar "Son muy necesarios trabajos que den luz sobre la obra de Juan de Sevilla, Pedro de Moya, los Cieza, Felipe Gómez de Valencia, Ambrosio Martínez Bustos, entre otros pintores granadinos"(184).

Sólo Marino Antequera nos apunta algo más sobre su biografía al referirnos "El mayor, Juan, como Cano, dos veces casado, acabó por hacerse sacerdote"(185).

Con estas escuetas referencias iniciamos nuestro trabajo de investigación.

Así tenemos que Juan de Cieza nace en Granada en 1646, y fue bautizado en la parroquia de San Gil el 9 de Abril del mismo año(186). Hijo de Miguel Jerónimo de Cieza y de Catalina de Flores, su segunda mujer, será, aunque no el primogénito de la familia, si el mayor de los tres hermanos pintores.

Cuando Juan cuenta siete años de edad, llega a Granada Alonso Cano, y su gran personalidad artística influirá

181. PAREJA LOPEZ: De Sánchez Cotán a..., pág. 28.

182. SANCHEZ-MESA: José Risueño..., pág. 121.

183. WETHEY, H.: Discípulos granadinos..., pág. 25.

184. CALVO CASTELLON, A.: Chavarito..., pág. 221.

185. ANTEQUERA, M.: Pintores granadinos II, s/p.

186. Apéndice documental nº 46.

notablemente sobre su padre, y por consiguiente también en la de sus hijos desde los comienzos de su formación. El ambiente en que se desarrolla la infancia de Juan, así como la de sus hermanos, no podía ser más favorable para que sus inclinaciones pictóricas se plasmaran en realidad. Por el taller de su padre pasaron artistas tales como Ambrosio Martínez Bustos, Esteban de Rueda, los Gómez de Valencia, entre otros muchos, pero sobre todo Pedro Atanasio Bocanegra. Este último influirá decisivamente en los hermanos Cieza.

Sin embargo, hasta 1652 será su padre, Miguel Jerónimo, la personalidad más influyente en el ambiente artístico granadino.

La primera noticia documental que ha llegado de Juan de Cieza lo relaciona con otro pintor, a su vez discípulo de su padre, Miguel Jerónimo; se trata del bautizo de Francisco, que también sería pintor, hijo de Felipe Gómez de Valencia en la iglesia del Sagrario el 14 de Octubre de 1657(187), siendo su compadre, lo que vuelve a atestiguar la amistad entre las dos familias de pintores; los Cieza y los Gómez de Valencia. Desde 1661 hasta 1669 aparece en los padrones parroquiales de Santiago y San Gil en la casa de su padre(188).

Su infancia y adolescencia transcurrieron, pues, al lado de su padre, aprendiendo el oficio de pintor.

De fecha 11 de Septiembre de 1670 data el expediente matrimonial de Juan con Manuela Gutierrez(189). Manuela había nacido también en Granada, siendo bautizada el 6 de Enero de 1652 en la Iglesia del Sagrario(190). Por su partida de bautismo

187. Apéndice documental nº 47.

188. Apéndice documental nº 31 y 35.

189. Apéndice documental nº 50.

190. Apéndice documental nº 48.

observamos que su familia era acomodada, ya que su compadre, don Martín Pérez de Biena era veinticuatro de la ciudad, y tiene por testigo a un licenciado.

A través del expediente matrimonial podemos conocer donde transcurrió la infancia y adolescencia de Juan. Así declara "...que es natural desta ciudad donde nacio y lo baptizaron en el Sagrario desta yglesia digo en la yglesia de Señor San Gil en cuia parrochia se a criado y bivido y de presente bibe"(191). A pesar de este lapsus en el expediente, lo cierto es que hacia 1668 la familia se trasladó a vivir a la parroquia de San José. En esta colación vivían la mayor parte de los pintores y artistas de la época. Así, en su expediente matrimonial testifican por parte de Juan tres pintores: su tío Antonio Flores "pintor vecino desta ciudad a la collacion de Señor San Miguel", su hermano José "pintor vecino desta ciudad a la collacion de Señor San Joseph" y Cristobal Fernández "pintor vezino desta ciudad a la collacion de Señor San Joseph". Todos ellos adscritos al círculo de Miguel Jerónimo.

Por parte de la contrayente testifican Tomás de Prado, ropero, su hermana Gerónima de Bega, y su madre Francisca de Estepa.

El 28 de Septiembre de 1670 tuvo lugar, en la iglesia del Sagrario, el casamiento de Juan y Manuela(192), siendo otra vez testigo su tío el pintor Antonio Flores. Un año después, el 2 de Agosto de 1671, se celebró la velación de dicho matrimonio en la iglesia de San Gil(193), donde se trasladó a vivir la pareja.

191, Apéndice documental nº 50.

192, Apéndice documental nº 51.

193, Apéndice documental nº 52.

No pensamos que la salida del hogar paterno significara una total independencia del mismo, aunque poco a poco, y gracias a la influencia artistica de Miguel Jerónimo iria pasando trabajos a su hijo, ya que no destacó Juan especialmente por sus dotes pictóricas, mucho más sobresalientes en su padre y en sus hermanos más pequeños, José y Vicente.

Varios años pasarían hasta que encontramos la primera partida de bautismo correspondiente a Gabriel, fruto de esta unión. Es bautizado en la iglesia de San Gil el 3 de Abril de 1675(194). Será su compadre el abuelo Miguel Jerónimo de Cieza y entre los testigos figura su tío Vicente. Las relaciones familiares siempre serán intensas, aun despues del matrimonio. Así lo constatamos, pues padre e hijo -Miguel Jerónimo y Juan- serán testigos en el bautizo de Thomasa, hija de Antonia de Cieza, el 29 de Abril de 1676 en la iglesia de Santa Escolástica(195).

La familia sigue aumentando, y ahora, ya trasladados a a colación de la parroquia de Santa Ana, bautizan en esta iglesia a su otra hija, Josefa, el 15 de Noviembre de 1677(196). Otra hija fue Alfonsa de la que no tenemos partida de su bautismo, pero si la de defunción, acaecida en 1743(197).

Sin embargo, el año de 1679 fue doblemente amargo para Juan, ya que primero vió desaparecer a su madre, Catalina de Flores, estando enterrada en la Iglesia de San José el 1 de Febrero de ese año(198). Pocos meses más tarde vió desaparecer a su mujer,

194. Apéndice documental nº 53.

195. Apéndice documental nº 39.

196. Apéndice documental nº 55.

197. Apéndice documental nº 103.

198. Apéndice documental nº 41 y 42.

Manuela, siendo enterrada en la iglesia de San Matias el 15 de Julio(199), a la temprana edad de 27 años.

En estos años, de 1676 a 1679 aparece en los padrones parroquiales de la iglesia de Santa Ana(200). Tenemos entre otros, a Cristobal Fernández, el pintor que testifica en su expediente matrimonial y que ya aparecía, 10 años antes, en la casa de su padre Miguel Jerónimo. Pensamos que ya no se trata de una relación maestro-discípulo, sino de amistad.

Cuenta entonces Juan con 33 años, y lo mismo que su padre, contrajo segundas nupcias, esta vez rápidamente. Pudo tratarse de un matrimonio convenido, ya que su segunda mujer no tenía padres, era su pariente en cuarto grado de consanguinidad y tenía, además, 32 años, Teresa de Aponte, que es el nombre de la contrayente, nació en Granada, y fue bautizada en la iglesia de San Matias el 27 de Abril de 1647(201). Fue su compadre "Joseph Izquierdo familiar del Santo Oficio", y uno de los testigos fue el licenciado y presbitero Juan Antonio de Aponte.

De fecha de 9 de Diciembre de 1679 es el expediente matrimonial de ambos(202). En él se traza el árbol genealógico de las dos familias, emparentadas ahora tras el casamiento de Juan y Teresa(203). Declara Juan tener 33 años y estar bautizado

199, Apéndice documental nº 56.

200, Apéndice documental nº 54.

201, Apéndice documental nº 47.

202, Apéndice documental nº 57.

| | | |
|---------------------------|------------|------------------------------------|
| 203, María de Ziezar | hermano 1º | Juan de Ziezar, |
| Gonzalo de Ziezar | " 2º | María de Ziezar, |
| Miguel Geronimo de Ziezar | " 3º | Don Joseph de Aponte, |
| Juan de Ziezar | " 4º | Dofia Theresa Francisca de Aponte, |

en la Iglesia de San Gil. Después de su matrimonio con Manuela Gutiérrez Vago vivieron tres años en la parroquia del Sagrario, trasladándose a la de Santa Ana donde permanecieron por espacio de cuatro años, mudándose más tarde a la de San Miguel durante un año. Finalmente se trasladaron a la de San Matías donde falleció su esposa, y donde vivía Teresa de Aponte. Una vez que enviudó, se trasladó de nuevo a la parroquia de San Miguel. Son testigos en el citado expediente matrimonial; el licenciado Juan de Medina, beneficiado de la iglesia parroquial de Santiago, don Juan Antonio de Aponte Presbitero y María Vizcaino, mujer del número de esta ciudad; una vez obtenida la dispensa contraen matrimonio en la Iglesia de San Matías el 17 de Diciembre de 1679(204), siendo testigos del acto referido Juan Antonio de Aponte, Juan Manuel de Navidad, y su hermano Vicente de Cieza.

Así pues, y a través del expediente matrimonial, podemos conocer el ámbito en que se movió Juan de Cieza en la década de los años 70, que no fue otro que en el que se desenvolvían la mayoría de los artistas de la ciudad de Granada: Santa Ana, el Sagrario, San Miguel, San Matías... En este lapsus de tiempo, lo más probable es que se hubiera independizado de su padre a nivel artístico, realizando trabajos por cuenta propia, aunque sin perder el contacto con el taller de Miguel Jerónimo.

Al año siguiente, en San Matías, bautiza al primer hijo de este nuevo matrimonio: Antonio, el 24 de Octubre(205). Fue testigo, entre otros, su tío Antonio de Flores, y compadre el Licenciado Don Antonio de Cieza Villarreal. Este último dato es interesante de analizar, ya que la familia Cieza Villarreal tuvo un poder relativamente importante no ya sólo en Granada, sino también en la Corte. Esta noticia es básica a la hora de analizar la estancia en Madrid como pintores de Corte de sus

204. Apéndice documental nº 58.

205. Apéndice documental nº 59.

hermanos José y Vicente. Andrés de Cieza Villarreal, hermano del anterior, fue Capellán de honor de Su Majestad. En los Archivos de Palacio (Madrid) podemos encontrar su expediente de Limpieza de Sangre correspondiente a 1673(206). Asimismo, el padre de ambos, Gonzalo de Ciezar Havela fue Portero de Cámara de la Chancillería de Granada y escribano del Reino(207).

Así pues, la familia Cieza, por su linaje y por sus parentescos matrimoniales, tenía influencia no sólo en Granada, sino también, y a un cierto nivel, en la Corte. Quizás fuera este uno de los motivos que empujarían más tarde a abandonar Granada y marchar hacia Madrid a José y Vicente.

También su tío, Antonio Flores, estaba bien relacionado en la ciudad. Según nos comenta Gallego Y Burín -refiriéndose a la Iglesia de San Gil-: "También existió aquí un cuadro de San Lucas, del pintor Antonio Flores, amigo de Juan de Sevilla, regalado por su autor a la Iglesia para las fiestas celebradas en honor del patrón de los pintores, en 1688, en las que fueron Comisarios el citado Flores y Pedro Atanasio Bocanegra"(208). Estos dos últimos estuvieron, en un principio, muy relacionados con el taller de Miguel Jerónimo de Cieza.

Pero la vida de Juan transcurría por otros derroteros ajenos a los azares de José y Vicente. El 19 de Febrero de 1684 bautizaría en la Iglesia de San Matías a Beatriz Antonia(209). Esta vez sería compadre Blas Francisco de Castañeda, y entre los

206, Archivo de Palacio (Madrid), Caja 7807, expediente 11.

207, Archivo de Palacio (Madrid), Caja 237, expediente 11.

208, GALLEGO Y BURIN, A.; *Granada Guía*..., pág. 324.

209, Apéndice documental nº 62.

testigos Miguel Jerónimo, de ya avanzada edad. En efecto, el 8 de Julio de 1685 sería enterrado en Santa Escolástica Miguel Jerónimo de Cieza, a la edad de 74 años(210).

Sin duda, esta es una fecha trascendental para la familia, que siempre había girado entorno a la figura del patriarca, Miguel Jerónimo, no ya sólo en el ambiente doméstico, sino también en el artístico. A la muerte de su padre, José y Vicente, sin ataduras familiares, emprenden el camino, siempre incierto, de la Corte en busca de mayor fortuna y prestigio personal, tal y como años antes lo hicieran Alonso Cano y Pedro Atanasio Bocanegra. En Granada quedan Juan, obligado por sus circunstancias personales.

De ese mismo año, 1685, data Gómez Moreno el lienzo "Santiago"(lám.14) que se encuentra en la Iglesia de San Andrés, pero el pésimo estado de conservación impide comprobarlo, aunque su calidad pictórica es bastante mediocre(211).

La familia de Juan no cesa de aumentar, y así el 7 de Enero de 1686 bautiza en San Matías a Francisco Blas(212) y el 14 de Abril de 1688 a Catalina Teresa, también en San Matías(213). Fue el compadre de su hija Don Lorenzo Rivero Abogado. Así pues, vemos como Juan estuvo bien introducido en la vida social granadina de esos años. En 1690 bautiza en las Angustias a su hijo Miguel siendo su compadre su hermano Gregorio(214).

210. Apéndice documental nº 45.

211. GÓMEZ-MORENO: *Guía de Granada*, pág. 328.

212. Apéndice documental nº 63.

213. Apéndice documental nº 64.

214. Apéndice documental nº 65.

En estos años aparece en los padrones parroquiales de la Iglesia de San Matías(215), aunque en el año 1681 también aparece en los padrones de Santa Escolástica(216).

En 1692 fallece su hermano José en Madrid, siendo pintor del Rey(217).

Por su parte, ya apuntamos como Marino Antequera nos adelanta que "El mayor, Juan, como Cano, dos veces casado, acabó por hacerse sacerdote"(218). En efecto, la primera noticia que tenemos de ello es la partida de defunción de su hermana Antonia, el 30 de Septiembre de 1696, en la Iglesia de Santa Escolástica(219), en la que nombra por albacea a "Don Juan de Ciezar Canónigo del Sacromonte". Sin embargo, cuando testifica en el expediente matrimonial de su hermano más pequeño, el abogado Gregorio con Isabel de la Hoz, de fecha 9 de Febrero de 1703(220), no hace referencia a ello. No obstante, los desposa el 25 de Febrero de 1703 en la Iglesia de San Gil: "Don Juan de Ziezar Canónigo del Sacromonte"(221).

215. Apéndice documental nº 61: Concretamente aparece en 1681 en la casa 344, junto a su mujer Teresa y sus hijos Alfonsa María, Josefa y Gabriel. En 1682 aparece en la casa 338; en 1683 y 1684 en la casa 335; el año 1685 falta el padron; en 1686 en la casa 341; falta el padron del año 1687; en 1688 en la casa 342. Faltan los años 1689, 1690 y 1691, pero podemos aventurar que no faltaron tampoco de esta colación, y así sucesivamente en los años siguientes. Vuelve a aparecer entre los años 1702 hasta 1714. En 1711 aparece en Santa Escolástica.

216. Apéndice documental nº 60.

217. Apéndice documental nº 84.

218. ANTEQUERA, M.: Pintores granadinos..., s/p.

219. Apéndice documental nº 66. Consultado en el Archivo de Protocolos, falta el legajo del notario correspondiente.

220. Apéndice documental nº 67.

221. Apéndice documental nº 97.

Un año después, el 6 de Septiembre de 1704 fallece su mujer, Teresa de Aponte, siendo enterrada en el Convento de Santo Domingo(222). Deja por albacea a su marido y a su hijo el padre Francisco Gabriel de Ziezar, por lo que deducimos que también acogió los hábitos.

Fecha en 1706 es el lienzo "Muerte de Juliano el Apostata"(lám.15); y de ese mismo año, el 19 de Mayo, es la partida de casamiento de Beatriz, su hija, con Joseph Piñero en la Iglesia de San Matías(223). Fue asimismo, testigo de este matrimonio.

Un año más tarde, empiezan a nacer los primeros nietos: Antonia María el 17 de Noviembre de 1707 es bautizada en Santa Escolástica(224), siendo testigo del acto, y como compadre "Don Laureano Gil de Salazar familiar y notario del Santo Oficio de la Inquisición de este reino". Cada vez está, pues, más consolidada su posición social.

Sin embargo, un día después es enterrado en la parroquia del Sagrario su hermano Vicente(225). Fue también esta vez albacea Juan, junto a Gregorio y Luis, sus otros hermanos.

Ahora, de esta familia de pintores, ya sólo queda Juan, aunque aventuro que un sobrino suyo, llamado Vicente -y del que sólo tenemos una referencia- seguiría los pasos de la familia. Este era el hijo de Antonia de Cieza, su hermana, apareciendo como heredero en la partida de defunción de ésta última(226)

222, Apéndice documental nº 68.

223, Apéndice documental nº 69.

224, Apéndice documental nº 70.

225, Apéndice documental nº 95.

226, Apéndice documental nº 66.

Aparece en la tasación del Apostolado de la Sacristía de la Catedral de Granada el 22 de Abril de 1712(227), y aunque aparentemente pueda pensarse en Vicente, el hijo de Miguel Jerónimo, las noticias anteriormente referidas demuestran lo contrario.

Por estas fechas también van naciendo los hijos de su hermano Gregorio, abogado de la Corte: Anastasia es bautizada el 1 de Mayo de 1711 en San Gil(228), y el 15 de Junio de 1716 Manuela Anastasia en Santa Escolástica(229).

Así pues, todos estos años tampoco faltó de la colación de San Matías, concretamente desde 1701 hasta 1714(230).

A partir de 1715 ya no aparecen en los padrones de la parroquia de San Matias mudándose, a la de Santa Escolastica hasta su muerte, en la misma donde falleció su padre. Aparece en

227. Apéndice documental nº 99. El documento, recogido por el prof. Sánchez-Mesa, refiere la tasación de unos lienzos en el que figuran como tasadores junto a Vicente de Cieza, José Risueño y José de Mora. La importancia en el ambiente artístico granadino de los dos personajes en último lugar citados, inducen a pensar en Vicente, el hijo de Miguel Jerónimo, como el tercero de los tasadores. Sin embargo, tal posibilidad queda anulada al haber fallecido en 1707, cuya constancia queda expresada documentalmente.

228. Apéndice documental nº 98.

229. Apéndice documental nº 100.

230. Apéndice documental nº 61; En el año 1701 habita en la casa 4026 de la calle del Horno junto a su mujer Teresa de Aponte y Alfonso, Josefa, Beatriz y Miguel, sus hijos. En el año 1702 se ha mudado a la calle del Laurel, casa 404, siendo significativo el que viva con ellos su hermano Vicente. Sin embargo, ya no volverá a aparecer más en los padrones. En el año 1703 se mudan a la calle del Jazmín, casa 375, para volver en 1704 a la calle del Horno, casa 375. En el año de 1705, casa 422 ya no aparece Teresa de Aponte, fallecida el año anterior. En 1707 se muda a la calle que va a la Placeta de Piedra Santa, casa 399; ya no aparece Beatriz, casada. En los años siguientes -cuando no faltan los padrones-, es decir en 1709 y 1714 aparecen igualmente en esta colación.

el padrón de la parroquia desde el año 1715 al 1722(231).

Los que si aparecen todavía en esta colación, de 1720 a 1722 es su hermano Luis, soltero, junto a Isabel de la Hoz, la mujer de Gregorio de Cieza(232).

Pocas noticias tenemos de Juan de Cieza referentes a estos últimos años. En 1718 es testigo del bautizo de su nieto Juan José Eduardo, el 29 de Octubre en la Iglesia de Santa Escolástica(233). El 20 de Noviembre de 1723 fallece Miguel, su hijo, estando enterrado en el Convento de Santo Domingo(234).

Finalmente, y de 5 de Agosto de 1729, es la partida de defunción de Juan en la parroquia de Santa Escolástica(235); es llevado a enterrar al Convento de Santa Cruz la Real, Era "clérigo de menores órdenes" y testó. Su posición económica debía ser bastante solvente, ya que mandó se le dijeran 100 misas, dejando por herederos a sus hijas Josepha -fallecida posteriormente en 1733(236)-, soltera, Doña Alfonsa y Doña Beatriz.

Así, fallece en Granada, a los 83 años Juan de Cieza que, aunque su figura artística no sea descolante en el panorama artístico granadino, si es interesante conocer sus circunstancias personales para completar la visión de esta familia de pintores granadinos.

231. Apéndice documental nº 72.

232. Apéndice documental nº 61.

233. Apéndice documental nº 73.

234. Apéndice documental nº 76.

235. Apéndice documental nº 77. No se ha encontrado el Testamento de Juan de Cieza en el Archivo de Protocolos por faltar el notario correspondiente.

236. Apéndice documental nº 102.

5.3. José de Cieza Flores.

5.3.1. Etapa granadina (1652-1685).

Es, sin duda, de los tres hijos de Miguel Jerónimo de Cieza y de Catalina de Flores que se dedicaron a la pintura, el más destacado y del que, paradójicamente, apenas hemos encontrado documentación(237). Ello por varias razones: por su temprano fallecimiento y porque su vida privada se desarrolló sin acontecimientos personales importantes.

A pesar de algunas informaciones sobre su vida en las que se afirma, como así lo hace Cean Bermúdez(238), que nace en 1656, lo cierto es que su partida de bautismo nos demuestra que lo hizo en el año 1652, siendo bautizado el 2 de Junio en la parroquia de San José(239). A través de este documento se puede observar cómo José nace en un ambiente de prestigio social. No es el párroco habitual quien lo bautiza, sino el doctor D. Gregorio Sarmiento, canónigo de la iglesia colegial del Salvador, algo poco usual en los bautismos, a no ser que los padres tuvieran cierta categoría en la vida de la ciudad. De los tres testigos, dos son licenciados, lo que viene a confirmar el realce que a este acontecimiento familiar quisieron darle Miguel Jerónimo y Catalina. Así pues, la infancia de José se debió

237. Véase el apéndice documental del pintor. Al permanecer soltero y su temprano fallecimiento no generó documentación tales como expedientes matrimoniales, partidas de casamiento, bautismos,... que son fuente para el investigador imprescindible para reconstruir su vida por los datos que estos documentos aportan. Tampoco se encuentra en el archivo de Protocolos de Madrid su testamento, otro documento importante para conocer su situación económica, volumen de encargos,... en el momento de su fallecimiento.

238. CEAN BERMUDEZ, J.A.; *Diccionario histórico*..., pág. 330.

239. Apéndice documental nº 78.

desarrollar dentro de una estabilidad familiar y económica que sería importante en el desarrollo posterior de su personalidad artística.

El año 1652 es significativo para la historia artística de la ciudad, ya que es entonces cuando regresa Cano a Granada, lo que va a suponer un revulsivo en todos los ambientes artísticos de la localidad, incluido Miguel Jerónimo de Cieza.

Lo mismo que sus hermanos Juan y Vicente, sus inclinaciones pictóricas se verían notablemente favorecidas por el entorno familiar. Su padre, no ha de olvidarse, era hasta la llegada de Alonso Cano, uno de los pintores de más prestigio en la ciudad, y su labor docente no sólo llega a sus hijos, sino también a un amplio abanico de jóvenes pintores.

Los lazos, no sólo de tipo profesional, sino también de amistad que une a su padre con gran cantidad de artistas granadinos de la época, sería notablemente enriquecedora para la personalidad del joven José, especialmente la de Pedro Atanasio Bocanegra. Como Emilio Orozco opina, José de Ciega recoge no sólo la influencia de Cano, sino también la de Bocanegra(240).

Seguramente, en los años de aprendizaje, ayudaría a su padre en los encargos, aunque pronto le asignarían trabajos propios por ser, además, el más adelantado de sus hermanos, aunque Juan fuera seis años mayor que él.

La situación del ambiente artístico granadino en los años de formación del joven pintor era, como opina Emilio Orozco, la siguiente: "Bocanegra, a la vez que acrecía su fama como pintor de la ciudad, aumentaba en ella su consideración social y extendía sus amistades entre las gentes más distinguidas de

240, OROZCO DIAZ, E.; Alonso Cano y su escuela..., pág. 23.

ella. Muerto Cano hacía algún tiempo, la labor de los Cieza era poco atrayente al lado de la de Bocanegra. Ambrosio Martínez quedaba algo retrasado y Juan de Sevilla aún no destollaba. Atanasio era, pues, el dueño de "la situación"(241). Así pues, Miguel Jerónimo, Cano y Bocanegra serán las tres figuras importantes y decisivas en la formación artística del joven pintor.

La primera noticia documental que tenemos de estos años data del 11 de Septiembre de 1678, a los dieciocho años, en que testifica en el expediente matrimonial de su hermano Juan con Manuela Gutiérrez, su primera mujer(242). En él declara "Ser pintor vecino desta ciudad a la collaion de Señor San Joseph"... Según su testimonio pasaron a vivir a la parroquia de San Gil, más o menos hacia 1660, para luego mudarse, hacia 1668, de nuevo a la de San José.

Dos años más tarde, el 8 de Junio de 1672, firma como testigo, junto a su hermano Vicente en la partida de matrimonio de su hermana Antonia con Francisco de Cieza en la Iglesia de Santa Escolástica(243). Por estas fechas, ya se han trasladado a vivir a la placeta de los Girones, según consta en el referido documento.

Es interesante conocer el ámbito donde se mueve el pintor; San José, San Gil y Santa Escolástica. En estas colaciones junto a la de Santiago son los puntos donde se concentran la mayoría de los pintores y artistas en general de la época. Además, a través de estos documentos él mismo ya se declara "pintor" como se ha podido observar. No es de extrañar, que su madurez

241. OROZCO DIAZ, E.: Pedro Atanasio..., pág. 23.

242. Apéndice documental nº 50.

243. Apéndice documental nº 79.

pictórica debió de ser temprana como demuestra el lienzo "Cristo con la Samaritana" (lám.21). La fecha que se le atribuye tradicionalmente es la de 1674(244), y, aunque la mencionada fecha no la hemos podido constatar, es la firma del artista. A sus 22 años nos manifiesta ya sus excelentes dotes de pintor.

En estas fechas debió de colaborar con su padre en los adornos de las fiestas del Corpus, pues como nos comenta Cean Bermudez "con quien adquirió mucha práctica y facilidad en pintar al temple, con el motivo de los aparatos y adornos de las calles de aquella ciudad en las festividades del Corpus"(245). No olvidemos que otros pintores como Bocanegra y Ambrosio Martínez Bustos, por citar artistas conocidos, o incluso Cano, también se dedicaban a estas ocupaciones. Hubo de ser un aprendizaje inmejorable para José y que sin duda, posteriormente, hubo de serle especialmente útil en su vida artística.

Sin embargo, de estos años de su vida en Granada, que hubieron de ser fructíferos no tenemos ninguna noticia documental; pero dos acontecimientos importantes van a marcar su vida: la muerte de su madre, Catalina Flores el 1 de Febrero de 1679(246), y la de su padre y maestro Miguel Jerónimo, el 8 de Julio de 1685(247). Esta última fecha es significativa en su vida personal y artística pues tomará una decisión importante. Aupado por su fama de pintor en Granada, cuando aún no ha

244. Debido al oscurecimiento del lienzo no hemos podido apreciar la fecha de ejecución del mismo, aunque si la firma del autor. La primera referencia expresa nos la encontramos en GIMENEZ SERRANO, J.: Manual del artista, pág. 373, en el que nos dice refiriéndose al citado lienzo "...con esta firma 'Josef de Cieza 1674'", también en el CENTENARIO DE ALONSO CANO en el que se cita "Firmado en el brocal Joseph D. Cieza 1674", pág. 99.

245. CEAN BERMUDEZ, J.A.: Diccionario, pág. 330.

246. Apéndice documental nº 41.

247. Apéndice documental nº 45.

alcanzado los 30 años, sin ataduras familiares pues es soltero, y cuando la única que le quedaba era su padre, decide emprender el mismo camino que años atrás hicieron Cano y Bocanegra a la Corte. Con él arrastraría a su hermano Vicente.

5.3.2. Etapa madrileña (1685-1692).

El pintor hubo de tener en cuenta algunos detalles a la hora de emprender esta nueva etapa en su vida. No era fácil desenvolverse en Madrid para un pintor de provincias y donde acudían numerosos pintores, de los más diversos puntos del reino buscando algún título o gajes en el mejor de los casos, con el que volver, si la suerte no había favorecido mucho, a su lugar de origen, llenos de prestigio. El acceder a un título de pintor del Rey era verdaderamente difícil si no se poseía unas cualidades más que notables o bien algún otro tipo de relación con la Corte. En este caso ambas cuestiones se aunan. José tiene en Granada cierto prestigio como pintor al óleo y también al temple como había demostrado en las fiestas del Corpus Christi de la ciudad, lo cual habría las puertas para trabajar las mutaciones que se realizaban en las obras del Teatro del Buen Retiro. Pero también poseía contactos con la Corte a través de relaciones familiares(248), con lo que no hubo de mostrarse muy

248. En el archivo del Palacio de Madrid se encuentran varios expedientes sobre familiares de los Cieza. Concretamente de Gonzalo de Cieza Havela, en la Sección Administrativa, Caja 237, expediente 11, fecha 1647, aparece un documento que lo señala como Portero de Cámara de la Chancillería de Granada y escribano del Reino. Firman entre los numerosos testigos Pedro de Cobos, que puede relacionarse con el mismo personaje que aparece como testigo en el bautizo de José de Cieza. Este Gonzalo de Cieza Havela tiene un hermano, Francisco, que es el suegro de una hija de Miguel Jerónimo. Por su parte, un hijo de Gonzalo, Antonio de Cieza Villareal tiene un documento en el mismo archivo, Sección administrativa, Caja 7812, legajo 1, sobre la limpieza de vida y costumbre en el año 1690 en el cual aparece su genealogía y legitimidad. En el documento refiere que sus abuelos tienen un repartimiento en Santa Fé que les concedió los Reyes Católicos por la participación en la conquista de Granada; en su genealogía no hay ninguna relación con la "mala raza de moros y judaísmo"; pretende ser Capellan de honor de su Magestad.

desamparado a la llegada a Madrid.

Según Cean "Vino a Madrid el de 686..."(249), es decir, a raíz del fallecimiento de su padre. Pronto entraría en contacto con la Corte, y ya el 9 de Octubre de 1688 pide en un memorial que se le conceda el título de Pintor del Rey(250), alegando "creiendo no lo desmereze, por su calidad, (que es vien notoria, en andalucía) como se podra mandar ynformar".

Palomino, por su parte, manifiesta "...y mostró muy bien su excelente habailidad en las mutaciones del Coliseo del Buen Retiro, mediante lo cual, y buenos padrinos que tuvo, (especialmente del Señor Condestable Don Iñigo Velasco, entonces Mayordomo Mayor), le hizo merced de su pintor "ad honorem" el señor Carlos II"(251). Esta noticia de Palomino nos demuestra las buenas relaciones que en la Corte poseía José de Cieza antes de acceder al título de Pintor del Rey, aunque fuera sin gajes.

Los años de llegada de José a Madrid y de su posterior asentamiento en la Corte, coinciden con la desaparición de tres grandes maestros de la escuela madrileña, fallecidos en el mismo año que Miguel Jerónimo de Cieza: Francisco Rizi, Juan Carreño de Miranda y Francisco Herrera el Mozo, sobreviviendo a ellos, e incluso al propio José de Cieza (fallece un año antes), Claudio Coello. La fase de esplendor se va apagando y como opina Pérez Sánchez "Quizá sean los años entre 1650 y 1685 los más fecundos para esta "escuela madrileña" que era en años de difícil situación económica y política, un arte de apariencias, de deslumbradora gracia visual, que oculta, bajo su gozoso oropel,

249. CEAN BERMUDEZ, J.A.: Diccionario..., pág. 330.

250. Apéndice documental nº 81.

251. PALOMINO, A.: El Museo Pictórico..., pp. 1070-1701.

la amarga almendra, tan barroca, del desencanto"(252). Coetáneos pues, de José de Cieza en su estancia madrileña son, aparte de Claudio Coello, otra serie de pintores menores como Pedro Ruiz González (1640-1706), Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia (1649-1704), Sebastián Muñoz (1654-1690), Alonso del Arco (1625-1704), Matías de Torres (1635-1711), Diego González de Vega (1628-h.1693), etc..., artistas, en su mayoría de escaso relieve.

Este hecho también le pudo favorecer, pues habían muerto precisamente algunos de los mejores tramoyistas como Carreño o Francisco Rizi, y pudo acceder con mayor facilidad a su puesto de pintor del Rey, a través de los diversos encargos para el teatro del Buen Retiro.

Cean Bermúdez opina que "diose tan buena mano, que logró ser pintor del Rey el día 31 de Agosto del 89"(253). Efectivamente el 6 de Julio de 1689 paga "diez ducados de vellon que valen tres mill setecientos y cinquenta mrs" por su título de pintor del Rey, "en consideracion de los serbicios continuados en las fiestas que sean ofrecido"(254).

Así pues, gracias a los trabajos efectuados para las mutaciones del teatro del Buen Retiro, y la ayuda de personajes introducidos en ambientes cortesanos, consigue la plaza que requería.

De 5 de Marzo de 1691 data otro documento en el que se notifica que en la Secretaría del Registro General de Madrid "se tome razón de una zédula en que a Don Joseph de Zieza se le concede la Plaza de Pintor sin embargo de haver pasado el

252, PEREZ SANCHEZ, A.: *Historia del dibujo*..., pág. 230.

253, CEAN BERMUDEZ, J.A.: *Diccionario histórico*..., pág. 330.

254, Apéndice documental nº 82.

termino que en ella se /.../(255).

Su asentamiento en la Corte fue fructifero en todos los sentidos, ya que aparte de los trabajos propios que se le encomiendan en Palacio por ser pintor del Rey, surgen otras ofertas casi siempre relacionadas con entidades religiosas, por lo que su prestigio se ve cimentado poco a poco. De este mismo año, 1691 era el lienzo, quemado en 1915, sobre el "Milagro de San Francisco"(lam.18) de la Iglesia de los Padres de la Victoria, según nos hace constar Cruzada Villaamil y Gaya Nuño(256). Su vida hubo de transcurrir, pues, plena de satisfacciones en el terreno profesional en estos últimos años.

Las últimas noticias de su vida nos las proporciona Palomino "Y últimamente murió en esta Corte de calentura continua por los años de 1696, en lo más florido de su edad, pues apenas tenía cuarenta"(257).

Sin embargo, pese a la coetaneidad de Palomino, ésta fecha es errónea. Cean Bermúdez sí nos da la fecha exacta "Falleció en esta villa el año de 1692"(258), y ello porque es precisamente en este año cuando Vicente de Cieza, su hermano solicita la plaza de pintor vacante por fallecimiento de José(259).

La fecha exacta de la muerte, la proporciona la partida de defunción, de fecha 11 de Abril de 1692(260). En la misma se

255, Apéndice documental nº 83.

256, CRUZADA VILLAAMIL: Catálogo provisional, pág. 143. GAYA NUÑO, J.A.: El Museo Nacional de la Trinidad, pág. 41.

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

258, CEAN BERMUDEZ, J.A.: Diccionario, pág. 331.

259, Apéndice documental nº 87.

260, Apéndice documental nº 84.

señala que vivía el pintor en la calle de Chinchilla, en las casas de D. Francisco Colmenero. Está enterrado en la iglesia de San Martín. La causa de su muerte nos la da Palomino, y parece ser que fue de una "calentura continua" como anteriormente se ha citado. Ni siquiera pudo dejar testamento, y dió su poder para testar a su hermano Vicente al que dejó por heredero y albacea(261). Ambos, como consta en el documento, vivían juntos en la misma casa.

De su carácter sólo tenemos las noticias que nos proporciona Palomino, el cual hubo de tratarlo en la Corte: "Fue modesto y virtuoso"(262). Toda su vida la dedicó a la pintura y su soltería es muestra de ello. Como opina Martín González "Los artistas desarrollan su vida personal en el ámbito de la vida matrimonial. Salvo los ejemplos de artistas unidos a la profesión religiosa, la normalidad de matrimonio impera. No se da el caso de artista célibe, como fue frecuente en la Italia del Renacimiento. Incluso cuando fallece la esposa, se procura un nuevo matrimonio"(263). No fue este el caso ni de José ni de Vicente, aunque sí el de Juan, que no sólo se casó dos veces, sino que también entró en la vida religiosa.

Desgraciadamente el temprano fallecimiento de José, a los cuarenta años de edad, le privó el desarrollar una fecunda labor artística cuyas interesantes dotes quedan de manifiesto en los lienzos que nos han llegado hasta nuestros días, y que sin duda

261. El poder para testar lo dió ante el escribano real Claudio Manuel de Quiñones. Desgraciadamente los documentos de este notario no se encuentran en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, habiendo desaparecido los años precisamente en torno al fallecimiento del pintor. No obstante se revisó todos y cada uno de los legajos correspondientes a los notarios relativos al año de 1692 por si el citado notario hubiera traspasado sus papeles; en todo caso, la investigación fue infructuosa.

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

263. MARTIN GONZALEZ: El artista en la sociedad española, pág. 269.

habrían de evolucionar favorablemente, sobre todo a raíz de su contacto con el centro de la pintura española del momento que se radicaba en Madrid, y también de su contacto con las colecciones reales, fuente de inspiración de todos los pintores que se acercaban hasta ellas.

5.4. Vicente de Cieza Flores,

5.4.1. Primera etapa granadina (1654-1685),

Vicente de Cieza es hijo de Miguel Jerónimo y de Catalina de Flores. Nace en Granada y es bautizado el 22 de Abril de 1654 en la parroquia de San José(264). Es testigo del acto el pintor Alonso Argüello, artista vinculado al taller de su padre. Así pues, desde el primer momento de su vida, esta se ve marcada por la pintura. También aparece como testigo en el citado documento Pedro Cobo, personaje vinculado a la familia Cieza y del que ya tratamos al referirnos a la biografía de José de Cieza, pues también aparece en la partida de bautismo de éste. Lo mismo que sus hermanos, su infancia se desarrolla en un ambiente artístico que propicia y alienta sus cualidades pictóricas.

Tenían un buen maestro, su padre, y a una serie de pintores que conforman el círculo de este último, de los que poder tomar ejemplo. La figura más destacada en Granada, es sin lugar a dudas, la del Racionero que, desde 1652, despliega su labor creadora en la ciudad hasta su fallecimiento en 1667.

Debió de empezar su aprendizaje casi a la par que su hermano José, más dotado y sólo dos años mayor que él. Ambos hermanos se sentirían siempre muy unidos y sus carreras artísticas correrán casi siempre paralelas.

Desde la fecha de su nacimiento, hay un vacío documental de 18 años en los que no tenemos noticias de Vicente, hasta que el 8 de Junio de 1672, en Santa Escolástica, firma como testigo en la boda de su hermana Antonia, lo mismo que José(265). Un año

264, Apéndice documental nº 85,

265, Apéndice documental nº 79.

antes, 1671, ya aparece en los padrones parroquiales junto a sus padres y hermanos y también en los años sucesivos hasta 1685(266).

Sus años de infancia y adolescencia transcurren en el hogar paterno, primero en la colación de San José, después en la de Santiago, para trasladarse en 1668 de nuevo a la de San José.

Durante estos años acontecimientos importantes ocurren en el ambiente artístico granadino; en 1662 nace Chavarito en Huescar (Granada), tres años más tarde lo hará Risueño, su maestro, y dos años después fallece Cano. En 1672 muere Ambrosio Martínez Bustos y en 1674 Pedro de Moya. Estos hechos afectarían el ánimo de Vicente, el cual vivía inmerso en este ambiente. Sobre todo, el fallecimiento de Ambrosio Martínez, muy vinculado a la familia Cieza desde muchos años atrás. Sin embargo, una figura será muy importante en su vida: Pedro Atanasio Bocanegra. Formado junto a su padre, Miguel Jerónimo, y con un carácter fuerte y atrayente, impresionaría vivamente, sin duda, a Vicente. En 1674 Bocanegra es pintor de la Catedral, y en 1676 es nombrado pintor del Rey; posiblemente, desde entonces, pensara el joven Vicente en emprender el mismo camino de la Corte que su maestro.

El 3 de Abril de 1675 nos lo encontramos como testigo en el bautizo de Gabriel, hijo de su hermano Juan, siendo compadre en esta ocasión Miguel Jerónimo(267). No hay pues, acontecimiento familiar importante en el que no esté presente algunos de los hermanos o el padre, lo que viene a corroborar la unión entre todos los miembros de la familia.

Unión que pronto se vería rota por el fallecimiento de su madre, Catalina de Flores, en la parroquia de San José en

266, Apéndice documental nº 35 y 44.

267, Apéndice documental nº 53.

1679(268), y la de su padre en 1685 arañada en la parroquia de Santa Escolástica(269). Esto hubo de cambiar notablemente el rumbo de su vida, lo mismo que la de su hermano José.

Su labor pictórica estos años debió de ser importante y con encargos propios. Según Gómez-Moreno, las cinco perspectivas con martirios de Santos del Palacio Arzobispal(láms.46-80), hoy desaparecidas, estaban fechadas entre 1682 y 1704(270). El lienzo "Jesús y el Bautista"(lám.43) de la Iglesia de San Andrés estaba fechado, según Gallego y Burín, en 1685(271). También realizó por estas fechas el trabajo de pintura al fresco de la iglesia del convento de Santa Clara en Loja, junto a José; quizás el encargo de mayor envergadura llevado a cabo por ambos hermanos.

La muerte del padre, Miguel Jerónimo, cambió el rumbo de la vida de Vicente y la de su hermano José. Parece ser que éste fue el primero en emprender el camino de la Corte; como nos refiere Cean Bermúdez "Habiendo muerto el padre vino a Madrid en busca de su hermano mayor D. Josep, y por su muerte logró ser pintor del Rey el 14 de Julio de 1692"(272).

Ha de pensarse que así fue, y la primera referencia que se tiene de Vicente en Madrid es la que proporciona Mercedes Agulló en relación al testamento de Don Juan Laredo, el 29 de

268. Apéndice documental nº 41.

269. Apéndice documental nº 45.

270. GÓMEZ-MORENO, M.: Guía de Granada, pág. 253.

271. GALLEGO Y BURÍN, A.: Granada. Guía..., pág. 319.

272. CEAN BERMUDEZ: Diccionario histórico..., pág. 331.

Septiembre de 1600(273). En él aparece como testigo Vicente de Cieza, inmerso en el mundillo de pintores cortesanos, ya que el testamentario era pintor del Rey. Angulo cita a Juan Fernández de Laredo (1631- +1692) del que dice "...es otro discípulo de Francisco Rizi; al que sucede en la pintura de las decoraciones del Teatro del Retiro"(274). Puede tratarse del mismo personaje, ya que tanto José como Vicente trabajaron también para las decoraciones del Teatro del Retiro. No es frecuente en Granada la salida de los pintores hacia otros lugares a no ser los casos excepcionales de Cano y Bocanegra a Madrid o el viaje de Chavarito a Italia. Por ello, es, quizás, más singular el viaje de los Cieza, a Madrid, si bien en otras ciudades era más corriente. Según nos apunta Sánchez Cantón "Era la corte centro absoluto de la actividad artística; aun pintores de provincias más lejanas querían venir a Madrid a estudiar las colecciones regias, y hasta pudiendo, realizar alguna obra en los Palacios reales, que les permitiera volver a la patria chica consagrados con el título, con frecuencia honorífico puramente, de Pintor del Rey, que era algo parecido (perdón si se toma por irreverencia) al de proveedor de la Real Casa"(275). Esta fue, sin duda, el objetivo de los hermanos Cieza en Madrid.

La situación no hubo de ser fácil en estos primeros años en Madrid, el amparo de su hermano José, ya pintor del Rey, y alejado de la familia. Por estas fechas, en 1689 muere en Granada, Pedro Atanasio Bocanegra, su maestro tras un lance pictórico con Teodoro Ardemans; la noticia hubo de llegar hasta la Corte y hasta los hermanos Cieza.

Esta primera etapa en Madrid, hasta la muerte de su hermano

273. AGULLO, M.: *Más noticias sobre...*, pág. 84.

274. ANGULO IRIGUIEZ, D.: *Pintura del siglo XVII*, pág. 305.

275. SANCHEZ Y CANTON: *Los pintores de Cámara...* pág. 91.

José, acaecida el 11 de Abril de 1692(276) hubo de desarrollarse bajo la sombra y protección de éste, del que en 1689 se tiene Carta de Pago por el título honorífico de Pintor del Rey(277). Por la partida de defunción se sabe que ambos vivían en la calle Chinchilla, y que Vicente fue el único heredero y albacea de los bienes de José de Cieza.

Inmediatamente después, el 21 de Junio del mismo año, y como si se tratara de un cargo hereditario, ocupa la vacante que su hermano había dejado por fallecimiento como Pintor del Rey sin gajes, del que se conserva la Carta de Pago(278), título por otro lado honorífico, ya que al ser "sin gajes" no percibía emolumentos fijos.

Sin embargo, y en contra de lo que pudiera parecer, su situación en Madrid no debía de ser muy halagüeña, sobre todo después de la muerte de José, su única familia en Madrid y el que le propició, con su muerte, el acceder a este cargo que quedaba vacante. Sin duda, la obtención de este título era una de las mayores aspiraciones de los pintores de la época, inmersos en la decadente sociedad de finales de siglo XVII, aunque ello significará un desembolso relativamente importante para sus economías, en este caso 3,750 de vellón, y como contrapartida pudieran obtener algún encargo real con cuyos méritos poder acceder al título de "Pintor Real con gajes". Vemos pues, las vicisitudes que hubo de pasar Vicente en la Corte, y su situación, al acceder al cargo no hubieron de mejorar, pues el 19 de Febrero de 1693 envía un memorial al Rey en el que se solicita que se le concedan 5 reales al día en

276. *Apéndice documental nº 94.*

277. *Apéndice documental nº 32.*

278. *Apéndice documental nº 87.*

Granada para su manutención(279). Alega para ello su condición de "Pintor del Rey" y la de su hermano José (ya difunto), además de sus servicios prestados en Palacio y en el Buen Retiro. Se halla enfermo y precario de dinero por lo que desea volver a Granada y se le concedan "quatro o cinco panes cada día de las limosnas que ase Vtra. Mgd. en el ospital Real de Granada". El Rey le contesta que solicite otra cosa, por lo que pide se le den cinco "Reales de quartos" en Granada "para ayuda a su sustento y curacion y mantener sus obligaciones porque esta muy pobre y no puede balarse de la habilidad, de pintar continuamente por sus muchos achaques".

No es sorprendente el hecho de que Vicente de Cieza pidiera esta limosna al Rey, máxime cuando era algo habitual entre algunos miembros de la sociedad granadina. Como afirma Concepción Félez "En efecto: las ventas del Hospital, y especialmente desde la segunda mitad del siglo XVII, se habían ido convirtiendo cada vez más en el socorro, a modo de pensión, de viudas, huérfanos, etc., generalmente como pago de servicios realizados por algún familiar que se hubiera distinguido en el servicio de los Reyes en cualquier aspecto. Resulta sorprendente, en este sentido, hojear cientos de folios de sucesivas Juntas viendo desfilar por ellos a múltiples representantes de la sociedad granadina, con sus correspondiente cédula real, pidiendo un socorro al Hospital"(280).

Destaca Concepción Félez dos peticiones de rentas, la primera presentada por José de Mora, el escultor, el 5 de Diciembre de 1692, dos meses antes que Vicente de Cieza, que sirve también sin gajes a S.M, y pide ayuda para sustentar a sus sobrinos, por lo que se le conceden dos panes a cada uno de por

279, Apéndice documental nº 88.

280, FELEZ LUBELZA, C.; El Hospital Real..., pág. 196.

vida. La segunda petición, también del mismo año, es, precisamente, referente al maestro de los Cieza, Pedro Atanasio Bocanegra, pues su mujer, ya viuda y con siete hijos solicita cinco panes al día. Como continua Concepción Félez, "Si nos hemos fijado en estos documentos es obviamente porque ambos resultan plenamente significativos respecto al tipo social que acudía a solicitar del Hospital lo que sin duda podemos llamar una limosna: personas "principales y desvalidas". Y es más significativo aún para nosotros constatar que dentro de tal "tipología" se incluyen, junto a letrados de la Audiencia y oficiales del ejército, las figuras más señeras del arte granadino del barroco"(281). A esta lista podemos añadir los intentos de Vicente de Cieza, el cual esgrime el estar pobre y enfermo, aunque la solicitud de cuatro a cinco panes, en proporción con los anteriores casos es excesiva. Por lo tanto, se puede intuir que quizás exagerara en algo su situación.

Lo que se indudable es que, solo en Madrid, su deseo más inmediato es volver a Granada, con su familia y recuperar su salud al parecer tan quebrantada; sabiendo sin duda que ahora, en su ciudad, no le iban a faltar encargos debido, sobre todo, al prestigio que le otorga su condición de pintor del Rey.

Su labor en Madrid parece ser que se limitó a encargos tanto para Palacio como en las diferentes mutaciones que se realizaban para el Teatro del Buen Retiro, pues no tenemos constancia de otros encargos ni para particulares ni para las diferentes órdenes religiosas e iglesias de la ciudad.

5.4.2. Segunda etapa granadina (1694-1707).

Lo cierto es que no tardó en volver a su ciudad de origen, pues el 22 de Junio de 1694 vuelve a remitir otro memorial, pero

281. *Ibidem*, pág. 197.

esta vez ya desde Granada, donde por fin ha podido regresar(282). Ahora solicita al Rey que se le conceda una casa en la ciudad; cada vez va más alto en sus peticiones. Vuelve a exponer los servicios prestados por su hermano José y por él mismo en la Corte. Se encuentra en precario estado un vez que "...fue servido Vtra. Magd. de darle lizenzia para rezidir en la ciudad de Granada donde esta mui enfermo y pobre, porque no se puede balar de su avilidad por sus muchos achaques...". Cuenta apenas cuarenta años, pero no hay duda de que debió exagerar los términos, pues en Granada no hubo de faltarle ayuda, sobre todo de sus hermanos Juan y Gregorio, ambos bien situados en la ciudad. En este memorial lo que solicita es "...que de muchas cassas que tiene Vtra. Magd. en la ziudd. de Granada se le de una cassa que es de la poblazion que esta en la calle ancha de los solares de Santa Cruz la tercera de tres que tiene Vtra. Magd. en dha calle entrando por la carera de Genil parrochia de nuestra Señora de las Angustias..." A continuación hace una relación de personas que han recibido estos favores.

En los dos memoriales anteriormente citados, hace constar que ha trabajado tanto en Palacio como en el Buen Retiro, lo mismo que su hermano José, que debió de estar mucho más considerado en la Corte. Podemos aventurar que la última petición no le fue concedida. Desde 1694 hasta 1697 aparece junto a sus hermanos Luis y Gregorio en los padrones parroquiales de Santa Escolástica(283).

En 1698 aparece en el padrón de la Virgen de las Angustias, junto a sus hermanos Luis, Gregorio e Isabel(284). Una vez recuperado de su enfermedad volvería a trabajar en la ciudad y

282. Apéndice documental nº 89.

283. Apéndice documental nº 90.

284. Apéndice documental nº 91.

los encargos se irían sucediendo, mejorando notablemente su posición. En 1699 firma el lienzo "Encarnación" en la iglesia del convento del mismo nombre (lám. 54). También por estos años empiezan a fallecer algunos pintores importantes en Granada como Juan de Sevilla en 1695, y otros menos relevantes como Miguel Pérez de Aibar en 1697. El panorama de la pintura granadina se va quedando sin sus figuras más notables, a excepción de Risueño y Chavarito, por lo que su posición en la ciudad se debió de reevaluar, además por su título real. Por estos años debió realizar los lienzos de la iglesia de Santo Domingo donde dejó una muestra singular de un barroco, lleno de color y movimiento, poco habitual en la pintura granadina.

Sin embargo, Vicente no cesa a sus peticiones. El 12 de Enero de 1700 remite otro memorial solicitando una plaza de pintor del Rey con gajes (285). Expone de nuevo sus trabajos en la Corte, donde realizó mutaciones para las comedias del Buen Retiro. Asimismo, y a la muerte de su hermano José se le nombra pintor del Rey, realizando un "Camon de flores". Como ya es sabido, habiendo enfermado, el Rey concede licencia para que vuelva a Granada a recuperarse. En efecto, se ha recuperado de salud pero se halla muy pobre, ya que no ha podido pintar por su enfermedad; "...en cuya consideracion y en la merced que sus compañeros D. Isidoro Arredondo y D. Antonio Palomino y otros discipulo de D. Lucas Jorgan gozar de la merced regular de gajes de setenta y dos mill maravedis que le corresponden y hallarse vacas dos plazas de gajes de los quatro del número..." Pero suponemos que tampoco esta solicitud fue resuelta a su favor, por lo desmesurado de la petición.

Pero como hemos apuntado anteriormente, una vez en Granada y recuperada su salud, volvería a empezar a trabajar, pues como nos dice Gallego y Burín, realiza para el Palacio

285. *Apéndice documental nº 92.*

Arzobispal"...cinco perspectivas con martirios de santos, firmados por Vicente de Cieza, en 1682 y 1702(286), lienzos hoy desaparecidos(láms.46-50).

En 1702 lo volvemos a encontrar en el padrón de la parroquia de San Matías, en la calle del Laurel, casa 404(287), junto a su hermano Juan y la familia de éste, no figurando en los años siguientes. Se traslada a la parroquia de Santa Escolástica, como él mismo declara al ser testigo en el expediente matrimonial de su hermano Gregorio con Isabel de la Hoz(288): "Don Vizente de Ziezar y Flores vezino desta ciudad a la parroquia de Santa Escolastica". Posteriormente declara estar viviendo junto a su hermano Gregorio en dicha colación. Efectivamente, entre los años 1703 y 1705 aparece en los padrones parroquiales de Santa Escolástica junto a su hermano Luis(289).

Gregorio e Isabel, el nuevo matrimonio, se trasladarían a vivir a la colación de la Iglesia del Sagrario donde, más tarde, en 1707, ya muy precario de salud, se va a vivir Vicente en su compañía, lo mismo que su hermano Luis. Así aparecen en el padrón correspondiente(290).

Finalmente, y de fecha 18 de Noviembre de 1707, es la

286. GALLEGO Y BURIN: Granada Guía, pág. 253.

287. Apéndice documental nº 61.

288. Apéndice documental nº 67.

289. Apéndice documental nº 93.

290. Apéndice documental nº 94.

partida de defunción de Vicente(291). Dió poder para testar a su hermano Luis, soltero como él, constituyéndose en su único heredero. Mandó que lo enterraran en el Convento de Santa Cruz la Real, como posteriormente lo haría su hermano Juan. Dejó por albaceas a sus hermanos.

291, Apéndice documental nº 95. El testamento no se ha encontrado al no existir en el Archivo de Protocolos el notario correspondiente.

6. ANALISIS DE LA PINTURA DE MIGUEL JERONIMO DE CIEZA.

Es Miguel Jerónimo de Cieza uno de los pintores más representativos de la pintura granadina del seiscientos. Ello por varios motivos:

El primero, por ser el maestro de varios pintores locales como Ambrosio Martínez Bustos, Pedro Atanasio Bocanegra, Esteban de Rueda, Felipe Gómez de Valencia...

El segundo, por ser uno de los pintores que se adhirieron a los dictados del racionero, Alonso Cano, a su llegada a Granada en 1652.

El tercero, por ser el padre de una dinastía de pintores, ejerciendo sobre ellos su magisterio, como lo fueron sus hijos Juan, José y Vicente.

Esto, entre otros motivos, es lo que se aborda en su obra intentando con ello esclarecer, en la medida de lo posible, el panorama de la pintura granadina en sus pintores menores, a veces completa e injustamente olvidada.

Como afirma el profesor Sánchez-Mesa "En general, apartando el caso de Alonso Cano, la escuela pictórica granadina alcanza menos trascendencia que la escultórica. Sus maestros secundarios han sido completamente olvidados por los historiadores de arte, a excepción de Pedro Atanasio Bocanegra y Sánchez Cotán"(292).

También el profesor Calvo Castellón opina que "Son muy necesarios trabajos que den luz sobre la obra de Juan de Sevilla, Pedro de Moya, los Cieza, Felipe Gómez de Valencia, Ambrosio Martínez Bustos, entre otros pintores granadinos. Con estos estudios encajarían muchas piezas sueltas y preguntas aún sin respuesta, influencias y tendencias que se difuminan en el tiempo(293).

No tenemos referencias de quien pudo ser su maestro en los primeros años de formación. Los más conocidos eran Raxis y Cotán, pero aparte de que fallecieron tempranamente, no se encuentra en su pintura relación con ellos. El único que por su importancia hubiera podido ser su maestro es Juan Leandro de la Fuente, pero todo queda en una mera conjetura.

A los 24 años ya se declara oficial pintor, como consta en el expediente matrimonial de Ambrosio Martínez Bustos(294), comenzando su labor docente sobre este pintor. Este magisterio se trocaría años más tarde en estrecha colaboración pictórica, ya que sus discípulos se emanciparían de su tutela, sobre todo, a raíz del advenimiento de Cano en 1652 a Granada. Hasta el mismo Miguel Jerónimo adoptaría el arte del maestro, y se puede decir que prácticamente todo el círculo pictórico granadino pasaría a depender del magisterio indirecto de Cano.

292. SANCHEZ-MESA, D.: José Riquelme, pág. 121.

293. CALVO CASTELLÓN, A.: Chavarito, pág. 221.

294. Apéndice documental nº 7.

A pesar de ello, la figura de Miguel Jerónimo de Cieza es, entre otras, una de las que yacen en el olvido, pero su labor fue muy activa durante todo el seiscientos gozando de gran fama y prestigio.

De los lienzos que nos han llegado hasta la actualidad, ninguno parece ser que sea anterior a la llegada de Cano a Granada, ya que en ellos a través de la composición, colorido..., hay rasgos que hablan de la influencia del Racionero.

La influencia de Alonso Cano, llegaría al círculo granadino, no sólo a través de la visión directa de sus obras, sino también a través del magisterio de Miguel Jerónimo en sus discípulos, por ejemplo, en el más sobresaliente y temperamental, Pedro Atanasio Bocanegra. La obra de éste último es tardía, y la primera referencia que de ella encontramos nos la relaciona con su maestro y la del otro discípulo aventajado, Ambrosio Martínez Bustos; se trata de un poema recogido por el profesor Drozco sobre las Fiestas del Corpus Christi de 1661 en Granada(295):

*"De Ambrosio se admiró la diestra mano,
Que es destes siglos el segundo Cano,
Y de Atanasio, Cieza los pinzeles,
Timantes uno, y otro Praxiteles".*

Estas pinturas se colocaban en los altares que se construían en la Plaza de Bibarrambla para semejantes festejos. Hubiera sido muy interesante que parte de esta labor de pintura efímera hubiera llegado, ya que parece ser que Miguel Jerónimo de Cieza participó con asiduidad en ellas, al igual que sus hijos, especialmente José. Emilio Drozco confirmará al respecto

295. DROZCO DIAZ, E.: *Pedro Atanasio*..., pp. 165-166. Véase también Apéndice documental nº 30.

la relación de discípulo y maestro y del contacto de su pintura con la de Martínez Bustos. Más adelante proseguirá "Sabido que éste se había formado junto a Cieza y existiendo, por otra parte, ciertas relaciones entre la pintura de Atanasio y la de Cieza, hay que pensar que en esta fecha trabaja con él"(296).

El primer lienzo fechado que se conserva de Miguel Jerónimo data de 1658: "La visita del Papa Nicolás V a la tumba de San Francisco"(lám.1). En él aún destacan rasgos de su primera época, como la poca amplitud de la pincelada, los tonos fríos y oscuros del colorido, una técnica no muy precisa del dibujo, destacando el lienzo por dos motivos: el uno, por el tema que trata, y el otro por servir de modelo a un lienzo de Bocanegra, el cual lo copió en su parte central. Los recuerdos de la formación en el taller de Cieza se reflejarán en varios lienzos de su primera etapa.

Así pues, con el paso del tiempo la pintura de Miguel Jerónimo irá perdiendo interés dentro del ámbito granadino. Si antes de la llegada de Cano, la personalidad más influyente en la pintura de la ciudad será Miguel Jerónimo, a la muerte de Cano, será Bocanegra el más importante pintor de Granada, hasta que otros pintores, como Juan de Sevilla rivalicen con éste.

Por estas fechas, Miguel Jerónimo estaría formando a tres de sus hijos, los más destacados para la pintura: Juan, José y Vicente. En el taller paterno encontrarían a toda una serie de artistas granadinos que influirán en su formación pictórica, especialmente Bocanegra, amén de la figura omnipresente del Racionero de la Catedral. De la misma manera que Bocanegra influye en los hijos de Miguel Jerónimo, influirá también en

296. *Ibidem*, pp. 40-41.

otro discípulo de éste, Felipe Gómez de Valencia, ya que Atanasio superó ampliamente a su primer maestro.

A esta segunda época se adscriben los lienzos: "La adoración de los Reyes Magos" del Sagrario y del Convento de San Bernardo (láms. 8 y 9), "Las Bodas de Caná" (lám. 7), "La duda de Santo Tomás" (lám. 5), etc. . .

Desde el punto de vista iconográfico, como la mayoría de los pintores españoles del siglo XVII que no trabajaron en la Corte, la temática de la obra de Miguel Jerónimo de Cieza es, casi en su totalidad, de carácter religioso. Temas marianos, hagiográficos o relacionados con la vida de Cristo. Pero también fue pintor de historia. Sólomente un tratadista lo cita como tal, Benézit, "...pintor de historia, nacido en Granada..." (297). De su mano es el cuadro del Museo de Bellas Artes "Felipe II visita al príncipe Don Carlos" (lám. 2), que destaca por ser un tema inhabitual en el panorama de la pintura barroca granadina. Pero es posible que realizara más lienzos de temas históricos. Palomino afirma "...como se infiere de repetidas obras públicas, y particulares, que hizo en aquella ciudad" (298), pero de éstas sólo hemos podido localizar una mínima parte, si bien bibliográficamente se han podido localizar algunas más. Céan Bermúdez no dice de él "...Hizo varias obras, y con especialidad en cosas particulares donde hoy se conservan..." (299). Presumiblemente, entre estas obras se encontrarían temas de carácter no religioso (300).

297. BENEZIT, E.: *Dictionnaire critique*..., pág. 31.

298. PALOMINO, A.: *El Museo Pictórico*..., pág. 997.

299. SALAS, X. de: *Noticias de Granada*..., pág. 186.

300. Tenemos noticias de un Bodegón, propiedad de D. Pedro Arozamena, según las anotaciones de Gómez Moreno: Instituto Gómez-Moreno, Legajo, CXV, folio 29.

A pesar de ello, y dado que en las obras que han llegado, sólo una es de tema histórico, se puede afirmar que la mayoría de su producción abarca el repertorio iconográfico que la Iglesia demandaba en aquella época. Y es ésta una de las características de la pintura granadina del seiscientos, la dependencia de lo religioso,

La figura de la Virgen, en su obra, siempre está tratada con gran delicadeza, tal y como prescriben los tratadistas de la época, por ser ella, la Madre de Dios. Cobra pues, en su producción, gran importancia el tema mariano, incluso en lienzos donde no es la figura principal como en "Jesucristo conducido al Calvario", por ejemplo (lám. 10).

También hay que resaltar, especialmente, la pareja de lienzos que representan a angelillos portando símbolos marianos, pero donde el paisaje cobra una importancia singular (láms. 12 y 13). No se concibe, dentro de la pintura granadina, el tema de paisaje con entidad propia, y tampoco adquirió gran desarrollo como fondo, a no ser en el caso de José de Cieza. Aquí, Miguel Jerónimo, tomando como pretexto la figura de los angelillos, los ha incluido en un paisaje amplio y profundo, tema éste poco o nada habitual entre los pintores granadinos, más preocupados por la representación de personajes, que de escenas de género. Miguel Jerónimo conoció la obra de Sánchez Cotán, el cartujo, pero ésta apenas hubo de tener trascendencia en la figuración granadina del seiscientos. Este conocimiento queda patente en "Las Bodas de Caná" (lám. 7), ya que el fondo de la composición está inspirado en otro del cartujo. Es el único lienzo en el que, además, encontramos un pequeño bodegón encima de la mesa, aunque con la mayor significación.

De toda su producción se ha de destacar, por lo inhabitual del tema, el lienzo "El Papa Nicolás V visita la tumba de San Francisco" (lám. 1). Para caracterizar al Santo, utiliza un recurso muy barroco, que es la mirada dirigida hacia el cielo.

Weisbach dice al respecto "Así pues, la mirada dirigida al cielo debe considerarse como motivo general y tradicional al que se le asigna una función psicológica definida y no ha de ser valorado en cada artista con una intención individual"(301). Aquí, lo que pretende el pintor es reflejar el estado de santidad de Francisco de Asís, y la comunicación divina, fuera de todo lo terrenal. Esta misma actitud del Santo, así como su estatismo, lo encontramos en la obra de Zurbarán. Su San Francisco de Lyon corresponde a la misma manera de interpretarlo, con los ojos elevados al cielo. Mâle opina que "Il est rare qu'au XVIIe siècle on ne représente pas au saint, les yeux au ciel, contemplant que les hommes ne voient pas"(302).

Pero para Miguel Jerónimo de Cieza hay un ejemplo más cercano, el "San Francisco de Asís" de Pedro de Mena en Toledo. Mâle relaciona ambos: "Au saint François d'Assise de Pedro de Mena, à Tolède répond le saint François d'Assise de Zurbarán, au musée de Lyon: les mains dans les manches de la robe, ne faisant pas un mouvement, hors du monde, ils ne vivent plus que par les yeux, qui contemplent l'ineffable"(303). Weisbach matiza "Lo que no puedo decidir es si el tipo apareció primero en la escultura o en la pintura. Que alcanzó amplia difusión se infiere de su repetición en una estatua policromada de Mena"(304).

Miguel Jerónimo, indudablemente debió conocer estas obras, y representar así el milagro del Santo, Julián Gallego, da una visión más acertada de lo que significan estas "Santas estatuas" "...representa, no al Santo en éxtasis como a veces se piensa,

301. WEISBACH, W.: *El Barroco, arte de...*, pág. 325.

302. MALE, E.: *L'art religieux...*, pág. 153.

303. *Ibidem*, pág. 201.

304. WEISBACH, W.: *El Barroco, arte de...*, pág. 262.

sino a su momia, de pie, con los ojos clavados en el cielo, tal y como decía que lo descubrió Nicolás V en ^{la} cripta del Convento de Asís, en 1449. El francés Laurent de la Hire en un cuadro del Louvre, el español Eugenio Caxés en un dibujo de la Albertina, han representado esa escena melodramática, con el Papa de rodillas tratando de ver de cerca los pies de la momia, para comprobar, por los estigmas, si se trata de San Francisco"(305).

Existen una serie de lienzos que, junto a éste, debieron de ser realizados por encargo de la orden franciscana. Henares Cuéllar dice que "...el más representativo hasta la llegada de Cano es Miguel Jerónimo de Cieza, cuya pintura de temas bíblicos o históricos, entre la que destaca un ciclo para la Orden franciscana, realizado con ayudantes, anticipa los desarrollos históricos del sus hijos y discípulos"(306). Aparte del anteriormente citado, también podríamos incluir en esta serie la "Alegoría de la Orden Franciscana", que en la ficha del Museo de Bellas Artes se califica como "Estilo de Miguel Jerónimo de Cieza", y que es obra de taller. También podríamos incluir en esta serie el "San Miguel Arcángel"(lám.3), del Museo de Bellas Artes.

El tema de San Miguel Arcángel matando al demonio, es frecuente en la escuela granadina. Este Santo estaba adscrito a la adoración franciscana. Esto lo evidencia Mâle en el siguiente párrafo "C'est que le culte de Saint Michel était une des traditions de l'Ordre. Ce culte remontait à saint François lui-même, qui professa toujours une respectueuse dévotion pour l'archange; il l'aimait tout particulièrement, parce qu'il emportait les âmes sauvées dans le ciel et que rien ne

305. GALLEGO, J.: *Visión y símbolo*..., pág. 294.

306. HENARES CUÉLLAR, I.: *Granada, Arte*, T. IV, pág. 1276.

touchait plus saint François que le salut des âmes"(307). Normalmente se representa a San Miguel Arcángel como vencedor de Lucifer, siendo el defensor de la vida, de las almas contra la fuerza de las sombras de las tinieblas.

En cuanto a la "Alegoría de la Orden Franciscana"(lám.11), destaca por ser un tema en el que se permita la agrupación de un número importantes de personajes. Julián Gállego opina, acertadamente que "Incluso lo grupos de Santos en un mismo lienzo son escasos en un país aficionado a lo individual y que nunca ha querido retratos colectivos"(308). Esto es de resaltar en la composición de este lienzo, ya que la pintura granadina, siguiendo los esquemas de Cano prefería los lienzos con pocos personajes, dos o tres a lo sumo.

Otro tema que debió tratar con asiduidad fue el del niño dormido. Según Martínez Chumillas "El mismo tema lo trataron con profusión su discípulos Miguel Jerónimo de Cieza y Alonso del Arco"(309). No se ha podido constatar, ni siquiera en lienzos ya desaparecidos. Pero el tema del Niño Jesús sí aparece en algunos catálogos, como en el lienzo que pertenecía a la colección de D^a Mercedes Pérez de Pulgar, o bien lo dos pequeños lienzos de paisajes con angelillos portando símbolos marianos.

La pintura pues, de Miguel Jerónimo de Cieza se enmarca dentro de las líneas generales que caracterizan la pintura granadina barroca, pero con matices propios como son ese lienzo histórico, o los lienzos de paisajes con angelillos, o el tema de la Alegoría Franciscana que se escapan de las coordenadas generales de la pintura granadina.

307. MALE, E.: L'art religieux..., pág. 491.

308. GALLEGO, J.: Visión y símbolos..., pág. 297.

309. MARTINEZ CHUMILLAS, M.: Alonso Cano..., pág. 140.

Pero su importancia en el ambiente artistico granadino no sólo se debe a su obra -la cual ha llegado hasta la actualidad bastante mermada-, sino también por su labor docente, no ya sólo sobre sus hijos, como por la mayoría de los pintores granadinos de la época.

6.1. Estilo,

Caracterizar el estilo de la pintura de Miguel Jerónimo de Cieza supone hacer una valoración, no sólo de sus características personales, sino también de los problemas pictóricos de su época que son consustanciales de su obra; factores ambos de gran complejidad, y que si los separamos nos van a dar una visión falseada de la compleja realidad en que se desenvuelve la obra pictórica de un artista, en este caso del siglo XVII granadino,

Para Bialostocki, "El estilo es sobre todo un conjunto de formas de expresión con propiedades características que ponen de manifiesto la naturaleza del artista y la mentalidad de un grupo. También es el medio de transmitir ciertos valores dentro de los límites de un grupo, haciendo visibles ; conservando los que se refieren a la vida religiosa, social y moral a través de las insinuaciones emocionales de las formas"(310).

La dilatada vida de Miguel Jerónimo, que ocupa la mayor parte del siglo XVII, le hace presenciar y participar por consiguiente, de las vicisitudes de la pintura granadina de la época.

En sus primeros años conocería el realismo de las pinturas del cartujo Sánchez Cotán y las de Pedro de Raxis, los más destacados. También las de Juan Leandro de la Fuente, García Gonzalez, etc., artistas menores. Con ellos probablemente daría sus primeros pasos en el arte de la pintura. Pronto se consolidaría en Granada como pintor de reconocida reputación, y con él entrarían a trabajar en su taller artistas locales que más tarde conformarían el núcleo de la pintura granadina. Su nombre es el que más suena hasta la llegada de Cano, y como dirá

310. BIALOSTOCKI, I.: *Estilo e iconología*, pág. 83.

el profesor Orozco "...sino también por ser el más activo de la época anterior al regreso de Cano a Granada"(311).

Sin embargo, de esta su primera época no ha llegado ciertamente nada, por lo que no se puede valorar una etapa muy importante en su pintura.

Aunque el profesor Orozco opine que "Su obra, sin embargo, apenas puede señalarse como verdaderamente importante, ya que, aunque independiente en sus principios, termina asimilándose al arte de Cano"(312), lo cierto es que su obra mejoró en calidad con el paso de los años, e incluso se atrevió con temas poco habituales en la pintura granadina. Si bien es notorio que Miguel Jerónimo de Cieza, en esta segunda fase de su pintura acusa el influjo de la poderosa personalidad de Cano, hay que matizar que a nivel técnico su obra maduró considerablemente. Su estilo es el estilo que impone Alonso Cano en la escuela granadina, a través de unos tipos que se elevan a la categoría de modelos ideales, desviándose de esa manera de la inspiración directa del natural. A veces se puede llegar a un cierto manierismo con esta actitud. Miguel Jerónimo está en esta línea: crea unos tipos ideales de belleza, como por ejemplo sus creaciones de la Virgen y de Jesucristo que se repiten a través de sus lienzos, pero sabe darles en cada momento el gesto y la expresión adecuados.

Así pues, poco hay en su obra del realismo del pintor cartujo, tan personal e independiente, como el mero recuerdo que supone en "Las Bodas de Caná" (lám. 7) de la ventana enrejada y con jazmines de fondo, o el pequeño bodegón que se sitúa en la mesa de los novios. Que conoció su obra es evidente, pero su camino siguió por otros derroteros artísticos más acordes con el

311. OROZCO DIAZ, E.: El Museo de Bellas Artes...

312. OROZCO DIAZ, E.: Pedro Alonasio..., pág. 8.

genio granadino.

En un primer momento de la obra, hay una lucha entre una paleta donde predominan los colores terrosos, ocres y asfaltos, y una paleta donde, progresivamente, los colores se van aclarando, y donde las tonalidades calientes adquieren cada vez más importancia, como es el caso de su primer lienzo fechado, "El Papa Nicolás V visita el cuerpo de San Francisco" (lám. 1). En este lienzo, hay un uso predominante del asfalto, sobre todo en el fondo, tan característico en la escuela granadina. El profesor Orozco, refiriéndose al arte de Bocanegra opina que "Es de destacar esas variaciones del arte de Bocanegra ante la composición de luz contrastada con fondos oscuros en los que el asfalto triunfa -de aquí su ennegrecimiento actual- y figuras fuertemente iluminadas, aunque siempre sin la dureza en la transición y la entonación en tintas claras, con más contraste de color que de luz que encontramos paralelamente en la obra, también en los comienzos..."(313). En efecto, estas características son también aplicables a la obra de nuestro pintor. Poco a poco observamos una predominancia del influjo flamenco, que tanto arraigo tuvo en Granada sobre todo en el uso de los azules intensos y los rojos bermellones. Esto es palpable, tanto en los dos lienzos sobre la "Adoración de los Reyes Magos" (láms. 8 y 9) o "La duda de Santo Tomás" (láms. 5 y 6).

Al mismo tiempo que su paleta se aclara, hay un progresivo dominio técnico del dibujo, consiguiendo excelentes resultados como en "La Piedad" (lám. 4).

Todo su bagaje técnico se pone al servicio de la idealización de una serie de tipos, dentro de una temática

313. *Ibidem*, pág. 62.

eminentemente religiosa, que sin duda hubo de condicionar su obra. Sin embargo, esta idealización se atenúa cuando trata personajes secundarios, como pueden ser los angelillos de "La Piedad" (lám. 4), los personajes del pueblo que presencia la escena en "Jesús presentado al pueblo", o los personajes anónimos que ayudan a Cristo en su subida al Calvario en "Jesucristo conducido al Calvario" (lám. 10). Entonces se nos muestra Miguel Jerónimo de Cieza como un agudo observador de la naturaleza de los personajes, extrayendo tipos de la realidad cotidiana, con una fuerza y expresividad en algunos casos dignas de resaltar.

Vemos, pues, cómo el estilo del pintor es complejo dentro de la unidad que caracteriza las pautas esenciales de la pintura barroca granadina en la segunda mitad del seiscientos.

Una de las características del estilo de Miguel Jerónimo de Cieza son las composiciones sencillas y de pocas figuras. En "La Piedad" (lám. 4), por ejemplo, la escena se concentra en los personajes principales de la Pasión: Cristo, la Virgen María, San Juan y la Magdalena. En "La duda de Santo Tomás" (lám. 5), Miguel Jerónimo se concentra en las figuras de Cristo y el santo, situando ya en un plano secundario a los otros dos apóstoles. La luz ayuda en todos los casos a valorar la importancia de los personajes principales. Esta es una característica general a toda la escuela granadina: se resaltan los primeros planos y se evitan las grandes profundidades.

Sin embargo, el pintor también se atreve con grandes composiciones como es el caso de la "Alegoría de la Orden franciscana" (lám. 11), nota ésta poco común al estilo pictórico granadino. Este lienzo destaca también por hacer un tratamiento inusual del tema del paisaje como fondo del mismo, ocupando buena parte del tercio superior. El tema del paisaje debió interesarle a Miguel Jerónimo, si bien nunca llegó a independizarlo como género, pero sí a darle una importancia

creciente como en los lienzos de angelillos portando símbolos marianos, de una colección particular.

Vemos pues, como dentro del estilo característico de la pintura granadina del siglo XVII, en el cual se inscribe Miguel Jerónimo de Cieza, a veces se sale fuera de la normativa general, resolviendo las dificultades con acierto en muchos casos.

Hay que matizar que si bien su estilo se desenvuelve dentro de las coordenadas religiosas de la época, ya que la Iglesia será la principal demandante de obras artísticas fuera ^{de} la Corte, también Miguel Jerónimo realizó obras de carácter histórico, de las cuales ha llegado una: "Felipe II visita al príncipe Don Carlos" (lám. 2). Este lienzo es interesante, ya que en él vemos no sólo cómo Miguel Jerónimo resuelve un complejo tema iconográfico, sino que también hace un estudio de la fisonomía de los personajes, especialmente del Rey. Hubo de documentarse el artista para intentar realizar un retrato, lo más fiel, posible, de las facciones del monarca, fallecido antes de que naciera Miguel Jerónimo. Esto releva que, características como es la idealización de los tipos en sus pinturas de carácter religioso, a la hora de abordar un tema de historia se matiza, y el pintor intenta acercarse a un estudio del natural.

Sin duda, Miguel Jerónimo hubo de limitarse a los encargos que la Iglesia le demandaba, pues como dice Julián Gállego "...el arte sacro está bajo censura rigurosa; la Inquisición nombra "Creadores" Como Pacheco o Palomino, que inspeccionaban las santas imágenes antes de aprobarlas. Y castiga con excomunión, con multas de 500 ducados y hasta con destierro al autor de un cuadro lascivo o a quien lo expusiere" (314). Por

314, GALLEGO, J.: *Visión y símbolo*, pág. 74.

ello, Miguel Jerónimo sólo consigue salirse de la normativa general, cuando el tema se lo permite, como es el caso del medio punto de carácter histórico, o cuando el tema es más flexible como en el caso del lienzo de tema alegórico. En ellos, así como en los dos paisajes, es donde intenta acercarse a un estudio natural, aunque sea a través de un paisaje estereotipado o idealizado. Julián Gállego dice al respecto que "...la idea de pintar un cuadro que figura una escena al aire libre en este aire libre y en plena naturaleza es propiamente inimaginable para un artista del Siglo de Oro. Si ese pintor es concienzudo y "moderno", hará buena cantidad de apuntes a la mina de plomo, a la sanguina, a tinta, hasta a la aguada, pero jamás al óleo, de aspectos de ese exterior que le interesa; y una vez recogido en su taller, los usará para la composición de su escena"(315). En efecto, esta idea se plasma en la composición del lienzo "Alegria de la Orden Franciscana" (lám. 11), ya que la parte superior derecha parece representar la ciudad de Granada, aunque el paisaje no tenga relación con la misma.

En todos los lienzos se ciñe a las coordenadas de la figuración granadina que depende de lo religioso en el barroco, no encontrándose en ellos ningún rompimiento desmesurado. Los personajes principales se expresan a través de un dramatismo contenido, como se puede observar en la figura de la Virgen de la mayoría de sus lienzos, donde refleja su dolor en actitud de total recogimiento.

Así pues, el estilo de Miguel Jerónimo de Cieza se inscribe dentro de la tónica general de la escuela granadina, pero siempre con ciertas matizaciones que le hacen destacar dentro de lo que significa el grupo de artistas menores que trabajan en esta época.

315. *Ibidem*, pág. 282.