

abocetados conforme se avanza en perspectiva y desdibujados incluso los del primer plano.

De los restantes lienzos (láms.47-50) decir que entran dentro de la misma línea, mayor soltura en las arquitecturas y más agarrotamiento en los personajes, donde predomina el color sobre el dibujo.

En la perspectiva de interior, "Curación de un endemoniado" (lám.45), vuelve a repetir las mismas características que en los anteriores; trazo seguro en las líneas arquitectónicas, aunque en este caso la luz y el color se valore más, y en cuanto a los personajes, inferiores en calidad respecto a la arquitectura, están más definidos y tratados con más detalle que en los lienzos anteriores.

En general, se puede afirmar que el dibujo es más seguro, le concede mayor importancia a la hora de componer perspectivas arquitectónicas, siendo más flojo en cuanto al tratamiento de los personajes. En los lienzos donde los personajes son el elemento esencial de la composición se observa, también, un predominio del color sobre el dibujo, concretándose algo más en los rostros de los personajes. Pero, en ningún caso, se puede ensalzar las dotes de Vicente de Cieza como dibujante, estando en este aspecto en inferioridad de condiciones que su hermano José. Esto último se aprecia mejor en la serie de frescos del convento de Santa Clara en Loja, donde a diferencia de José no destaca precisamente como dibujante.

En el muro derecho de la citada iglesia, se observan escenas donde el dibujo es realmente flojo como en "La muerte de San José" (lám.64), aunque muy desvirtuado por los repintes, y otras escenas donde se advierte una mayor maduración del pintor. En "La adoración de los Reyes" (lám.67), el dibujo se muestra más preciso, no sólo en los personajes principales sino también en los secundarios así como en el fondo. En algunos personajes,

como la cabeza de Melchor, se potencia la expresividad mediante un cuidado dibujo, siendo más blando el grupo de la Virgen y el Niño. En la escena que representa la "Purificación" (lám.72), el dibujo no es una de sus principales cualidades; donde quizás cuide más el detalle es en el fondo arquitectónico, pues ni los rostros, ni los plegados de los paños muestran fluidez en el dibujo. Respecto a "Jesús entre los doctores" (lám.77) presenta, en líneas generales, unas características similares a los anteriores. Las figuras del Cristo y sus padres son bastante flojos y amanerados consiguiendo, sin embargo, mejores resultados en las cabezas de algunos doctores que escuchan a Cristo, de rostro expresivo; en la arquitectura, bastante convencional, no hay nada que destacar en cuanto al dibujo. Flojos son, también, los santos que aparecen en los tondos de flores. En la "Visión de San Francisco" (lám.81) la altura a la que se encuentra y su deterioro en general, hacen difícil apreciar con nitidez la técnica empleada.

Pasando al muro izquierdo, en primer lugar, a los pies de la iglesia, se encuentra el fresco que representa a "Cristo camino del Calvario" (lám.85), donde esta vez Vicente de Cieza se detiene especialmente en los rostros de Cristo y la Virgen de rasgos delicados, y donde empieza a mostrar cierta madurez, no sólo en los rostros sino también en las manos, especialmente las de Cristo. Flojedad en el dibujo será otra de las características de "La Virgen y San José buscan posada en Belén" (lám.95), donde ni el fondo ni los personajes demuestran seguridad y dominio del dibujo. En "La Adoración de los ángeles" (lám.95) se vuelve a repetir las mismas notas: blandura en los personajes y dibujo más flojo, cediéndole el terreno al color. El fresco de la "Circunsición" (lám.98) se encuentra muy deteriorado, sobre todo en el lateral derecho, pero a pesar de ello, las analogías con los anteriores son evidentes. Mayor predominio del dibujo se encuentra en la serie de arcángeles y santos. Los arcángeles del lateral derecho presentan un dibujo más cuidado en general, que las series de escenas. Rostros

individualizados, actitudes, el plegado de los paños, demuestran a un pintor que se sabe desenvolver bien en los personajes aislados, tratados, en este caso, como si fueran volúmenes escultóricos. Lo mismo se podría decir de la serie de santos y del arcángel San Miguel que se encuentran en el muro izquierdo, sobre todo en los rostros más que en la configuración de los paños, es donde nos muestra a un artista más seguro en el dibujo, resaltando, como en los anteriores, la valoración escultórica de las figuras.

Si nos detenemos en el frontal, se observa de nuevo flojedad en el dibujo, sobre todo en el cortinaje, siendo más cuidadoso en los ángeles representados.

En general se puede decir que se trata de un pintor con una técnica no muy depurada en el dibujo, siendo en la mayoría de las ocasiones bastante blando y flojo, aunque en otras demuestra tener ciertas aptitudes, sobre todo cuando no pinta escenas sino figuras aisladas.

De la etapa madrileña no poseemos con certeza ningún lienzo, pero hubo de ser una época de intenso aprendizaje y perfeccionamiento del pintor, sobre todo en cuanto a dibujo, quizás una de las características más flojas del mismo.

#### **9.6.2. 2ª Etapa granadina.**

En esta etapa se observa una evolución y maduración en la obra del artista, y desde luego en el dibujo también.

Esto se puede contemplar en el lienzo fechado en 1699, la "Encarnación" (lám.54). Aunque no sea precisamente la cualidad que más resalte de todo el conjunto, se observa respecto a los anteriores una evidente madurez en la obra del pintor. El dibujo es muy detallado, sobre todo en la mitad inferior, en el tondo y escudos, consiguiendo los mejores resultados en el jarrón de

flores. En el rostro de la Virgen el dibujo se hace más preciso, aunque no está tan perfilado como el del arcángel San Gabriel. Se puede decir que aunque el pintor ha evolucionado en el dibujo, éste sigue siendo el punto más débil del artista.

Lo mismo se puede señalar en los tres lienzos del altar mayor de la iglesia de Santo Domingo. El que está cercano a nuestra visión, "La Oración en el huerto" (lám. 53) vuelve a repetir esta flojedad en el dibujo, sobre todo en el personaje de Cristo y algo mejor logrado en el pequeño rompimiento. Hay un predominio del color sobre el dibujo que se va a acentuar en los lienzos "Juicio Final" y "Exaltación de la Cruz" (láms. 52 y 51). En el primero, los personajes se encuentran bastante desdibujados, haciendo hincapié el artista en el movimiento y en el color, sobre todo en la figura de Cristo y la Virgen. Más logrados y perfilados se encuentran el rompimiento de ángeles que llevan la Cruz. Características parecidas podemos apreciar en la "Exaltación de la Cruz".

Así pues, Vicente de Cieza es un pintor de dibujo flojo, sobre todo a la hora de tratar personajes, evidenciando un mayor dominio en cuanto al trazado de perspectivas urbanas. Esto es, en general, una de las características de la pintura granadina, y el ejemplo más señalado será Bocanegra. Quizás el temperamento de Vicente de Cieza se asemeje -salvando evidentemente las diferencias cualitativas de sus respectivas obras- al de Bocanegra, pintor que acentúa el movimiento y el color en detrimento de un cuidadoso dibujo.

## 9.7. Color y su técnica de aplicación.

### 9.7.1. 1ª Etapa granadina.

En esta primera etapa del pintor, la influencia flamenca es patente en su obra y, en general, existe un predominio del color sobre el dibujo, característica ésta de casi toda la escuela granadina. En el lienzo que se encuentra prácticamente perdido, "San Juan Evangelista" (lám.42), aun se puede apreciar en algunas zonas el amplio manto rojo bermellón del santo, que era una de las principales cualidades del lienzo. Los rojos y azules serán la nota predominante de su segundo lienzo "Jesús y el Bautista" (lám.43), donde lo más reseñable es la tonalidad caliente del conjunto.

Al analizar la serie de perspectivas con martirios de Santos, me remitiré a los dos ejemplares que no se encontraban en el Palacio Arzobispal, es decir los que se encuentran en Santa Mª de la Alhambra como ejemplo de todo el conjunto. La tonalidad general del conjunto del lienzo "Perspectiva con martirio de santo" (lám.44) es caliente. Destacan la gama de marrones de arquitectura, más oscuros los del primer plano, y más claros los de planos sucesivos. Las colgaduras y columnas son rosadas, excepto un dosel rojo bermellón. El celaje, azul rojizo de atardecer, entra dentro de los fondos de paisaje que creara Cano para sus lienzos. En la "Curación del endemoniado" (lám.45), a pesar del oscurecimiento del lienzo, podemos apreciar una paleta análoga a la anterior: los marrones valorados por la luz, y luego las notas de color que pone el pavimento blanco y verde, así como los rojos y azules intensos de los trajes de los personajes.

Así pues, se observa cómo la paleta de Vicente de Cieza se compone de tonalidades, en general, calientes, destacando los

marrones, los rojos y azules intensos de inspiración flamenca. Gusta, pues, de colores brillantes que realcen la composición.

Dentro de la pintura al fresco reseñar, en general, una clarificación de la paleta, que bien pueda deberse a una técnica imprecisa, pues al secarse los colores en el muro éstos bajan de tonalidad. En la escena de "La muerte de San José" (lám.64) poco se puede apreciar respecto al colorido pues se nota que está muy deteriorado y ha sufrido muchos repintes. Destacan los rojos y azules de los hábitos y mantos de Cristo y de la Virgen, así como la colcha amarilla; el fondo es de tonalidades marrones. Mayor riqueza en la paleta tiene la escena de la "Adoración de los Reyes Magos" (lám.67). La cantidad de personajes que intervienen en la misma, propicia la variedad de colores. Destacan los verdes, rosas, marrones, amarillos, grises y azules con toques de blanco. El celaje, como viene siendo habitual, es de atardecer, azul con nubes rojizas. En general predominio de las tonalidades calientes. En la "Purificación" (lám.72) también el color ha perdido su intensidad inicial, predominando los rojos, azules y marrones de la arquitectura. Bastante deteriorado se encuentra el grupo de la Virgen y San José, en especial el gran manto azul de Ella. "Jesús entre los doctores" (lám.77) es la escena que se sitúa a continuación, con una paleta un poco más variada, pero siguen predominando los azules, rojos, amarillos, verdes y toques de blanco. También parece haber sido repintado, en especial en el azul intenso de los mantos. Respecto a los dos tondos con ángeles, destacan los azules y los rojos nuevamente, tanto en las flores como en los personajes.

Las escenas que se ubican en el muro izquierdo se encuentran muy deterioradas, en cuanto a intensidad de color sobre todo, pero en cualquier caso, se resaltará la variedad cromática de la paleta. En la escena de "La Virgen y San José buscan posada en Belén" (lám. 88), la paleta es bastante limitada, siendo una de las escenas más pobres junto a "La muerte de San José" en este

sentido. Predominan los marrones, azules, rojos y amarillos. Mayor variedad existe en "La Adoración de los Angeles" (lám. 95), aunque también hay que anotar que ha sufrido repintes. En el lateral derecho de la composición predominan los rojos, azules, rosas, amarillos, grises; en el lado opuesto verdes, grises, rojos y blancos. Los primeros tienen una tonalidad más suave que los segundos, que son más intensos. Todo ello envuelto por una luz amarillenta que se transmite desde el rompimiento. Más repintada aún ha sido la escena de la "Circunsición" (lám. 98), aunque hay que anotar que la paleta, en este caso, no es muy variada: rojos, amarillos y azules, como es común en la obra del artista.

Es decir, los colores rojos, azules, verdes y amarillos, junto con los marrones y grises forman la paleta del artista en este conjunto de escenas que, por otra parte, se encuentran muy deterioradas y repintadas con lo que nuestra valoración se limita. En general podemos decir que existe un predominio de las tonalidades cálidas sobre las frías.

Mayor interés tienen la serie de arcángeles y santos que se encuentran mejor conservados y que no han sufrido tanto la acción de los repintes. San Gabriel (lám. 65) lleva túnica grisácea con una banda rosada y botas azules. San Rafael tiene un colorido más brillante, pues en su vestimenta se combinan los rosas, amarillos, rojos bermellones y verdes, consiguiendo diversas gradaciones de tonalidades, sobre todo en la túnica. Amarillo, rojo y rosa son los colores predominantes en San Uriel (lám. 70). Rojos y rosas son también los colores predominantes en San Jehudiel (lám. 73), mientras que en San Sealtiel (lám. 75) son los verdes y rosas, y San Baraquiel (lám. 78), que es el que se encuentra en un estado más deteriorado, rosas y verdes. Todos ellos llevan alas grises y marrones. Así pues, se vuelve a repetir la misma paleta: rosas, rojos, verdes, amarillos, no apareciendo en esta ocasión el azul como color predominante. En la pared opuesta, los colores han perdido gran parte de su

brillantez, como ya señaláramos anteriormente. En San Buenaventura (lám. 87) sólo es destacable el color rojo intenso de su púrpura cardenalicia, mientras que en San Antonio (lám. 89), por su hábito de la orden, destaca el marrón, San Miguel (lám. 91), sin embargo, si tiene mayor riqueza cromática; lleva coraza gris metálica con adornos en rojo y faldilla verde; el manto también es rojo intenso, tan característico de la paleta de Vicente de Cieza, San Francisco (lám. 93) lleva su tradicional hábito marrón y Santo Domingo (lám. 95) hábito blanco y manto negro. Quizás, pues, lo más reseñable de esta serie de santos sea la figura de San Miguel, donde la paleta adquiere mayor libertad, con verdes y rojos intensos como nota más predominante.

Respecto al frontal, sobresalen los azules y los ramajes verdes del cortinaje, así como los ángeles en los que predominan los rosas y amarillos.

En todo el conjunto la paleta, aunque no muy variada, es interesante sobre todo, y a pesar del deterioro, por los rojos de ascendencia flamenca y también los verdes, amarillos y azules. Hay que volver a insistir en que es tal el deterioro de los frescos, sobre todo en el muro izquierdo de la nave, que nuestros comentarios quedan condicionados por ello. En general no se halla muy alejado Vicente Cieza, en esta primera etapa de su producción, de la paleta de Bocanegra.

No hubo de influir la etapa madrileña definitivamente en la paleta del pintor, ya que también en esta escuela se inclinarían por los colores brillantes, no sólo de ascendencia flamenca, sino también veneciana, por lo que simplemente se acentuaría las tendencias de su primera etapa en Granada.

### **9.7.2. 2ª Etapa granadina.**

Aparte del general oscurecimiento de la obra, se aprecia en el color cierto aclaramiento de la paleta. En el lienzo de la "Encarnación" (lám. 54) hay dos zonas distintas de color, el lateral izquierdo y el derecho. En el lateral izquierdo hay un predominio evidente de los rojos bermellones, junto con los rosas y azules de la vestimenta de la Virgen, mientras que en el lateral derecho, separado por el jarrón de azucenas blancas, predominan las tonalidades frías, blancos y azules. Así pues, el lateral derecho queda envuelto en un ambiente frío y el contrario en un ambiente de tonalidades cálidas, acentuado por el amarillo del rompimiento y las suaves carnaciones de los angelillos y de la Virgen, buscando a la vez que un contraste, cierto equilibrio cromático en la composición, que nos lleva a centrar nuestra atención en la figura de la Virgen.

Interesante desde el punto de vista cromático es el conjunto de lienzos de la iglesia de Santo Domingo, aunque uno de ellos, "La Oración en el Huerto" (lám. 53) se encuentra muy deteriorado y tan oscurecido que a veces es muy difícil distinguir la paleta del artista. Cristo lleva manto marrón y del rompimiento destacamos el manto rojo del ángel que lleva la cruz. Mejor se puede apreciar, aún dentro de su deterioro, el color en los siguientes lienzos. En el "Juicio Final" (lám. 52) llaman la atención los mantos rojos bermellones de Cristo y del Padre; la Virgen viste hábito rosa y manto verde, todos ellos envueltos en un ambiente cálido, de tonalidad dorada. El plano inferior, el de los ángeles, es rico en colorido: blancos, negros, amarillos, rosas, verdes, rojos, azules, mientras que el plano terrenal tiene una ausencia de color, destacando únicamente las carnaciones de los personajes. También hay que reseñar cómo la luz valora los diferentes grupos: los que esperan salvarse más iluminados, mientras que los condenados están más oscurecidos. Igual riqueza cromática tiene la "Exaltación de la Cruz" (lám. 51) debido, en gran parte, a los numerosos personajes que intervienen en la composición. En general, predominan los rojos, azules y amarillos, y asimismo la luz ayuda a valorar el

colorido y a simbolizarlo; conforme vamos ascendiendo la luz es más fuerte y los colores se van aclarando hasta llevarnos al motivo principal del lienzo que es la Cruz; esto también ayuda a valorar el ritmo ascendente de la composición.

En resumen la paleta de Vicente de Cieza no es muy amplia en líneas generales. Predominan los rojos y azules de ascendencia flamenca y las tonalidades cálidas como amarillos, rosas, marrones y también los verdes. En su última etapa se aprecia una mayor madurez del pintor, y cómo la luz valora el cromatismo del lienzo.

En cuanto a la técnica de aplicación podemos observar que siempre existe un predominio del color sobre el dibujo. Realizar un análisis de la técnica de aplicación es difícil, debido a la gran altura a la que se encuentran la casi totalidad de los lienzos, o bien debido a su mal estado de conservación, o debido a que han desaparecido gran parte de ellos. En los lienzos al óleo, normalmente se observa una pincelada fluida, como en "Jesús y el Bautista" (lám.43), más precisa en los rostros y demás detalles del lienzo; en este caso hay cierto descuido en el plegado de los paños, que están poco trabajados. En los lienzos de arquitectura, sin embargo, la pincelada es más minuciosa y pequeña, siendo más suelta en los personajes, que adolecen de cierto descuido. En cuanto a los frescos, y debido a los repintes, poco se puede observar del original de los mismos, cuando no se han perdido. Uno de los más flojos en cuanto a calidad es "La muerte de San José" (lám.64), donde los colores se colocan planos, sin ninguna gradación y en amplias pinceladas. Más cuidadoso es en "La Adoración de los Reyes" (lám.67), combinando la pincelada pequeña en los rostros y detalles del tema, siendo más suelta, sobre todo, en el grupo de los reyes y el paje. En la "Purificación" (lám.72) hay un excesivo retoque en los perfiles de los personajes, denotando poca fluidez en la pincelada, superponiendo, a veces, los tonos planos. En general, las escenas del muro lateral izquierdo

entran también dentro de estas coordenadas, siendo más interesante, más fluido y suelto en el tratamiento, sobre todo, de los arcángeles, y en especial en el tratamiento de los ropajes.

En el lienzo de la "Encarnación" (lám.54) se preocupa más por el detallismo y por el acabado de la obra, y la pincelada, en esta ocasión, es más pequeña, de recorrido más corto, alargándose a la hora de tratar tanto el cortinaje y el reclinatorio, como el ropaje de los personajes. En el "Juicio Final" (lám.52) la pincelada será más suelta, pero se nota un mayor dominio de la técnica.

Existe, pues, una evolución en la técnica de aplicación del color. En sus primeros lienzos la pincelada es ancha y poco definida a veces, sobre todo en los perfiles -no así cuando se trata de una arquitectura-, mientras que en su última etapa hay una mayor preocupación por la pequeña pincelada que define los contornos y un mayor acabado del lienzo.

#### **10. CATALOGO DE LA OBRA DE MIGUEL JERONIMO DE CIEZA.**

La primera dificultad con la que me encontré a la hora de realizar el catálogo de la obra pictórica de Miguel Jerónimo de Cieza, fue la pérdida de obras a lo largo de los años. Con toda probabilidad, trabajó para el Convento del Angel, de cuyas obras no han llegado ninguna, con pérdidas tan lamentables como los lienzos de Alonso Cano. También pintó para la Iglesia de los Hospitalicos, y estos lienzos debieron perderse no hace muchos años porque Gallego y Burín los describe someramente e incluso de uno de ellos la "Comunión de un santo mártir" dice que iba firmado y fechado en 1678. Hubiera sido muy interesante analizar este lienzo, ya que hubiera facilitado enormemente la labor de catalogación. Sólo existen tres obras fechadas: "El Papa Nicolás V visita el cuerpo de San Francisco" de 1658 (lám. 1), "La Piedad" de la Iglesia de San Pedro y San Pablo en 1668 (lám. 4), "La Presentación de Jesús al pueblo" de la Basílica de las Angustias, datada en 1669. Así pues, distan diez años entre la primera obra fechada y la segunda, y otros diez años datarían entre esta segunda y el lienzo de la Iglesia de los Hospitalicos, pudiendo ofrecer un panorama de la evolución de su pintura a través de veinte años, sin duda los más fecundos de su carrera pictórica.

También es cierto que la obra de Miguel Jerónimo de Cieza hubo de ser mucho más numerosa como ofrecemos en el apartado de obras perdidas o no identificadas. Palomino dice al respecto "Fue de los más lúcidos discípulos, que tuvo el Racionero Alonso Cano, como se infiere de repetidas obras públicas, y particulares, que hizo en aquella ciudad; y especialmente en el Convento del Angel, y en el Hospital del Corpus"(423). La cita de Palomino hace no sólo referencia a las citadas obras desaparecidas, sino también a esas obras para particulares de las que sólo se han podido localizar dos. Ceán Bermúdez lo corrobora "...hizo varias obras, y con especialidad en casas particulares donde y se conservan..."(424).

Hay que notar también la gran confusión de atribuciones respecto de la obra de Miguel Jerónimo y la de sus tres hijos pintores Juan, José y Vicente. No sólo se han confundido entre sí las obras de los hijos, sino también la de estos con las de su padre, especialmente la de José. Se ha tratado, pues, de delimitar la obra paterna de la de sus hijos.

Una vez superadas estas dificultades se plantearon problemas a la hora de establecer una sucesión cronológica en el repertorio pictórico del artista, debido, en gran parte, a lo desigual de su producción.

De los años de formación del artista no ha llegado ningún lienzo; todos los que se han verificado muestran ya cierta madurez pictórica.

Establecer la fecha de 1652, año de la llegada de Cano a Granada como límite o separación entre una primera época y una

-----  
423. PALOMINO, A.: *El Museo Pictórico*..., pp. 997-998.

424. CEÁN BERMÚDEZ en la obra de SALAS, X. de: *Noticias de*..., pág. 186.

segunda en la obra de Miguel Jerónimo, creo que es un tópico que hay que desterrar y del que se ha abusado en ocasiones, aunque en cierto modo la obra de Cano provoque una renovación o reformulación en su obra, en sus planteamientos plásticos. No es lógico pensar que un artista con una labor pictórica, cuya trayectoria se puede fecha ya desde el año 1635, cambie radicalmente a partir de esta fecha. Por otro lado, es más fácil enseñar a un pintor en formación ciertos argumentos que cambiar actitudes en personalidades ya formadas. Todo ello se hubo de producir, pues, a lo largo de una serie de años, captando y asimilando la labor del maestro a medida que éste iba aumentando su producción en la ciudad.

Así pues, se ha intentado una periodización, pretendiendo huir de ciertos planteamientos rígidos y utilizando como obras de referencia las citadas anteriormente: "El Papa Nicolás V visita la tumba de San Francisco" de 1658, y la "Piedad" de 1668, como soporte a dos fases en la pintura de Miguel Jerónimo, indicando una evolución de la segunda respecto de la primera.

A esta primera fase se pueden adscribir las obras "Felipe II visita al príncipe Don Carlos" (lám.2) y el "San Miguel Arcángel" (lám.3). Estas tres obras demuestran un dibujo menos logrado y un pincelada menos suelta y libre que en las restantes obras. El último lienzo, aún dentro de estas pautas, muestra sobre todo en el manto, donde la pincelada es más larga y sinuosa, una pérdida de rigidez y cierta evolución.

La "Piedad" (lám.4), fechada en 1668, marca la pauta en las obras de esta segunda etapa, en la que muestra no sólo un dominio técnico en cuanto al dibujo y pincelada, sino también en cuanto a la composición, colorido, etc. Obra más desigual es la siguiente "Jesús presentado al pueblo", de 1669. Dentro de esta misma línea está "La duda de Santo Tomás" (lám.5), donde logra ciertas calidades en el dibujo. Obra bien ejecutada es "Las Bodas de Caná" (lám.7), donde condensa lo mejor de su arte y que

se puede situar en una fase de plena madurez del artista, equiparándose al mismo nivel que lograra en la "Piedad". También se deben destacar en este periodo, aparte de los dos lienzos con el tema "La Adoración de los Reyes Magos" (lám.8 y 9) donde plasma la asimilación de lo flamenco en cuanto a color y composición, la obra "Jesucrito conducido al Calvario" (lám.10) en el que impresiona no sólo esas buenas maneras como dibujante, sino también compositivas, de movimiento, de fuerza que trasmite al espectador, y que se puede colocar en una última fase de este segundo periodo, como compendio y resumen de todo su saber pictórico.

Mención aparte, dentro de esta etapa final son los dos pequeños lienzos de paisajes con angelillos portando símbolos marianos, no sólo por la madurez pictórica sino también por su singularidad dentro de lo granadino (lám.12-13).

Finalmente, la obra "Alegoría de la orden franciscana" (lám.11) que por sus dimensiones y complejidad compositiva que entraña, es, probablemente obra de Goller, donde Miguel Jerónimo de Cieza daría las pautas a seguir y los discípulos ejecutarían parte de la obra. La mano del pintor cuida los detalles más importantes como las cabezas de los personajes principales y otros de un primer plano, por ejemplo.

De todas formas, el catálogo se deja abierto a nuevas obras que sin duda irán saliendo a la luz, una vez que se pueda acceder a instituciones hoy en día a veces vetada al público y al investigador -como es el lienzo "Santa Comunión" en clausura de un convento de Madrid- o colecciones privadas. También cuando se realice una catalogación exhaustiva de la riqueza artística de la provincia de Granada con medios y facilidades del cual ahora se carece.

Por lo tanto, se ha establecido una catalogación ateniéndonos a estas particularidades: desde las obras

atribuidas, a las de nueva atribución, a las que no se ha podido acceder y a las desaparecidas o bien no identificadas.

**10.1. Obras atribuidas.**

\* El Papa Nicolás V visita el cuerpo de San Francisco.  
Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, Sala IV.  
Oleo sobre lienzo: 204 x 320 cm, Firmado 1658,  
Lámina nº 1.

Esta obra, procedente del Convento de San Francisco, narra la escena de la visita del Papa Nicolás V al cuerpo incorrupto del Santo de Asís.

El Santo aparece enmarcado entre dos lámparas que valoran su figura de modo trascendente, con los ojos vueltos al cielo en expresión de santidad. Arrodillados a sus pies, el Papa, levantando el hábito para cerciorarse de los estigmas del Santo, y otro eclesiástico que lo acompaña, observan a San Francisco. Las tres figuras componen una perfecta composición piramidal.

A la derecha, un personaje eclesiástico sostiene un birrete, y a la izquierda un personaje laico sostiene un velón. Detrás de este último, los franciscanos, enmarcados por una puerta, contemplan los acontecimientos.

El fondo es neutro, destacando unas aristas con connotaciones arquitectónicas. El suelo ajedrezado valora la perspectiva, ya que los personajes principales se sitúan en primer plano.

Una leyenda en la parte inferior dice: "Así halló el Summo Pontífice Nicolás 5 a nuestro padre San Francisco quando entro a verlo en el sepulcro después de muchos años muerto" En la parte inferior izquierda del lienzo se puede leer: "Puso este cuadro a su costa nuestro hermano Pedro de Soto". Y en el lado opuesto: "Miguel Geronimo de Ciezar, 1658".

La composición es, en su parte central, piramidal; el Santo, subido en un pedestal centra todo el esquema. En un primer plano, y a un nivel inferior, para resaltar la santidad del personaje principal, se encuentran el Papa y su acompañante simétricamente situados. En diagonal, abriéndose hacia el exterior se sitúan, a un lado y a otro, dos personajes que están de pie, profundizando en la composición, impresión que se acentúa por el suelo ajedrezado. Todas las miradas confluyen en un punto situado en la parte central inferior, excepto la de San Francisco, marcando la diferencia entre el aspecto terrenal y el ultraterreno de la composición.

En cuanto al colorido, llama la atención las mucetas rojas bermellón de los dos eclesiásticos que están de rodillas. El eclesiástico de la derecha lleva, por su parte, muceta y hábito en azul claro. Este último se corresponde con el personaje laico, que lleva un traje azul claro con adornos en blanco, así como la golilla. La capa y los calzones son de color rojo. Frente a ello, San Francisco lleva un austero hábito marrón, como los dos franciscanos que se sitúan en la puerta. El fondo del lienzo es neutro, aunque valorado arquitectónicamente a través de unas aristas. Predominan pues, los tonos fríos y oscuros, marrones y asfaltos, junto a las notas de color de los rojos bermellones, características de la influencia flamenca.

La luz es muy importante a la hora de valorar escultóricamente la figura del santo. Procede de la zona lateral izquierda, aunque no de un único foco de luz, e incide, sobre todo en los rostros de los personajes, destacando el del Papa y el del personaje laico.

El dibujo no es, en esta ocasión, lo más destacable del lienzo. Se detiene, en especial, en el ropaje del laico, así como en los detalles de las vestiduras de los eclesiásticos. Gran minuciosidad en los detalles.

En los ropajes de los arrodillados, la pincelada es más suelta y sinuosa que en las figuras de los que se hallan de pie, siendo en estos últimos la pincelada más pastosa y menos suelta.

Pedro Atanasio Bocanegra copiará el tema en su parte central, en un lienzo fechado en 1683, dos años antes de que muriera Miguel Jerónimo. A este respecto el profesor Drozco puntualizará: "Sólo tiene interés el tema (aunque reproduce otro de Miguel Jerónimo de Cieza), pues como pintura es bastante mala"(425).

Miguel Jerónimo tuvo por modelos el "San Francisco" de Lyon de Zurbarán, y la talla en madera de Pedro de Mena para la catedral de Toledo. Matiza Julián Gállego, "Zurbarán ha querido representar la momia aislada, con los ojos vidriosos, en blanco, las manos hundidas en las mangas del hábito, que cae a grandes pliegues duros hasta el suelo. Y esta representación, la más exagerada de un Santo, estatua (que Cano y Mena tallaron) ha merecido no sólo el éxito de su época, probado por el número de réplicas, sino de nuestro tiempo"(426). Por lo tanto, características de estos santos serán para Wethey "...intensa concentración espiritual y /.../ rigurosa verticalidad del diseño"(427).

Aparte de la representación del santo, Miguel Jerónimo ha intentado reflejar fielmente la tradición franciscana. Mále nos recuerda la escena: "On y apprenait qu'en 1444 le pape Nicolas V voulut descendre dans l'église souterraine d'assise. A la cinquième heure de la nuit, accompagné de quelques personnes de sa suite, il fit ouvrir une entrée mureé et pénétra par une

---

425. DROZCO DIAZ, E.: *Pedro Atanasio*..., pág. 28.

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

427. WETHEY, H.E.: *Alonso Cano*..., pág. 78.

porte de fer dans une sanctuaire à trois nefs. A la lueur des torches il aperçut Saint François debout sur une dalle de marbre, les yeux levés au ciel, les mains jointes et couvertes par les manches de son froc, suivant la coutume franciscaine. Le saint semblait vivre, tant y avait de lumière dans ces yeux. Une suave odeur emplissait l'église. Le pape s'agenouillant souleva le bas de la robe monastique et découvrait un des pieds; tous les assistants purent voir, alors, de leurs yeux et admirer la plaie sacrée d'où la sang coulait encore, comme si la blessure eût été toute récente. Le récit était attribué au cardinal Austergius, qui avait accompagné le pape dans sa visite; il avait écrit le lendemain et était mort la nuit suivante (428).

En cuanto al estado de conservación, el lienzo ha sido restaurado hace poco, quizás con demasiado barniz que dificulta la visión nítida de la obra. A pesar de ello, el lienzo está bastante oscurecido.

Obra citada por:

DROZCO DIAZ, E.: Pedro Atanasio, pág. 113.

PAREJA LOPEZ, E.: De Sánchez Cotán a

---

428, MALE, E.: L'art religieux, pág. 481.

\* Felipe II visita al príncipe Don Carlos,  
Museo Provincial de Bellas Artes de Granada, Almacén,  
Bastidor nº 20.  
Oleo sobre lienzo: 126 x 277 cm, Medio punto.  
Lámina nº 2.

El lienzo narra tres escenas diferentes: la agonía del Príncipe Don Carlos, los preparativos de las honras fúnebres y la acogida del alma por un Santo, probablemente San Antonio.

La escena de la derecha representa el lecho del moribundo, con dosel rojo, y en la cabecera el escudo de la Casa Real. A su costado dos personajes, eclesiásticos o bien doctores, conversan entre sí.

La zona central de la composición está dominada por la figura sedente de Felipe II, que mira directamente hacia el espectador. Detrás de él se sitúan dos personajes cortesanos. En un primer plano, un bufón enano da la espalda al espectador, a la vez que lo introduce en la escena.

La de la izquierda, que funciona a modo de fondo, está compuesta por dos planos: el plano inferior trata el momento en que se levanta el catafalco al príncipe Don Carlos por soldados con lanzas y varios eclesiásticos. En el plano superior, el Santo se dispone a recoger el alma del difunto.

La composición tiene un innegable carácter escénico, que está totalmente identificado con la actitud y con los gestos teatrales de los protagonistas. Es pues, un espacio teatral, en el que los personajes están representando una escena. La que se desarrolla en el interior está cerrada por una especie de tramoya; la escalera, de igual efecto teatral, nos introduce a un espacio abierto.

Es interesante la expresión y la actitud de Don Carlos, que en absoluto parece estar moribundo, con lo ojos vueltos hacia el Santo que se dispone a recoger sus alma. Los eclesiásticos también parecen hallarse ajenos a la escena, y con gran gestualidad conversan entre si. Es de destacar el intento de Miguel Jerónimo por realizar un retrato aproximado a la figura de Felipe II, el cual se halla también ajeno a la escena que se desarrolla, estableciendo una relación con el espectador a través de la mirada. Lo mismo ocurre con los dos cortesanos que <sup>se</sup> sitúan detrás.

En cuanto al colorido, destacan los rojos intensos de las casullas de los eclesiásticos, el rojo más opaco del cortinaje así como del sillón, dosel del rey y catafalco. El rojo bermellón es de ascendencia flamenca. También es interesante el amarillo fuerte de la colcha y el del traje del bufón. Nota de color lo pone la alfombra a base de dibujos geométricos, combinando rojo, negro, granate y marrón. En la zona lateral izquierda se aprecia un bosquecillo y un fondo montañoso.

La luz proviene del espacio abierto, concentrándose en rostros y manos, especialmente en la cama y en la figura del príncipe.

En cuanto a la pincelada, ésta es muy fina. Pequeños trazos rectos dominan en los personajes, siendo un poco más larga y sinuosa en cortinajes, colcha de la cama.

El dibujo intenta ser minucioso, y a veces logra buenos resultados como en las cabezas de los eclesiásticos, pero en general es bastante flojo.

El tipo de trajes usados por los tres personajes centrales los describe <sup>el</sup> Marqués de Lozoya: "El traje consta de jubón, ropilla calzón y ferreruero, de paño o de bayeta, en los cuales predomina el color negro, sobre el cual, en la gente noble,

destaca la nota de un hábito rojo o verde cosido al ferreruelo" (429). Llevan, pues, el austero traje negro con golilla, destacando, en el caso de Felipe II un collar. Los personajes cortesanos que están de pie, llevan una capa. El bufón, por el contrario, lleva gran colorido en su vestimenta.

Si por algo es interesante este cuadro, es por el tema ya que no abunda en la pintura granadina del seiscientos la pintura de historia.

La escena narra los acontecimientos acaecidos en 1658: la muerte del príncipe Don Carlos, incapacitado por enfermedad mental. Su padre, Felipe II, lo constituyó prisionero en las habitaciones de palacio. En el lienzo se puede apreciar cómo hay ningún tipo de relación afectiva entre padre e hijo, ya que el rey se sitúa a distancia del lecho, y mirando al espectador, ajeno a la agonía del príncipe. Fue un año trágico para Felipe II, ya que también muere la reina Isabel, y muy significativo para la historia de Granada, ya que ese mismo año se levantaron los moriscos granadinos.

En cuanto al estado de conservación del lienzo, hay que señalar que está oscurecido, con una vejiga lateral superior, y roto el lienzo en el lateral inferior izquierdo.

Este lienzo no se encuentra citado por ningún autor.

---

4.9, MARQUES DE LOZOYA: *Introducción a La Moda de Max boehn*, pág. XI.

\* San Miguel Arcángel.

Museo Provincial de Bellas Artes de Granada. Almacén,  
Bastidor nº 20.

Oleo sobre lienzo: 196 x 148'5 cm. Firmado,  
Lámina nº 3.

Representa el cuadro el momento en que San Miguel Arcángel vence al demonio. El Arcángel viste coraza y yelmo con plumas, alado. Se recoge el momento en que pisa al demonio y lo amenaza con una lanza. Este, desnudo, está representado con orejas puntiagudas, alitas y un largo rabo.

A San Miguel se le suele representar con el traje pagano romano, símbolo de lo heroico. Weisbach lo describe así, "Distintivos de este atavío heroico son: armadura muy ajustada al torso, que hace resaltar la anatomía, manto sobrepuesto, rico yelmo con cimera, calzado militar (caligae) hasta el muslo y las correas (lora)" (430).

Según la tradición ha de ir vestido de azul, símbolo de la espiritualidad, y se le ha de representar en el momento de vencer a Satán con una lanza. Es el ángel que guía las almas al juicio de Dios. Así lo representó Miguel Jerónimo de Cieza, y así lo representaron la mayoría de los pintores seiscentistas granadinos.

La composición está dominada por la diagonal: el cuerpo de San Miguel se prolonga desde el extremo superior izquierdo hasta la parte inferior derecha a través del brazo extendido del demonio. Sin embargo, la composición se equilibra gracias al

-----  
430, WEISBACH, W.: *El bapto*, pp. 91-92.

vuelo del amplio manto hacia la zona superior derecha, que imprime movimiento a la composición.

En cuanto al color, lleva San Miguel coraza azul, casco gris metálico con plumas azules y rojas, faldilla amarilla, alas grises y un amplio manto en rojo intenso. El fondo es neutro. Dominan los tonos fríos y terrosos en conjunto.

La luz proviene de la zona lateral izquierda, iluminando especialmente las partes del cuerpo que no se hallan cubiertas: rostro, brazos, piernas. La figura del demonio queda más en penumbra.

La pincelada es corta, sinuosa en los plegados y más bien estrecha. El rostro de San Miguel está dibujado con más precisión, así como el casco, pero, en general, el lienzo no destaca por un cuidado dibujo.

Es de destacar el tema del cuadro, ya que Miguel Jerónimo se adapta a los cánones que en el siglo XVII se dictan para la representación del arcángel. Tendrá gran fortuna en Granada, encontrándose parecidas representaciones en muchas de las parroquias de la ciudad.

El lienzo está rentelado, tiene pocas capas de pintura, faltándole en la zona inferior. En general, se halla bastante deteriorado, craquelado y envejecido. Está firmado en la zona inferior izquierda: "Miguel Gemº, de giega".

Este lienzo no se encuentra citado por ningún autor.

\* Piedad.

Iglesia Parroquial de San Pedro y San Pablo (Granada).  
Oleo sobre lienzo: 180 x 250 cm. Firmado 1668.  
Lámina nº 4.

Este lienzo, uno de los más bellos de Miguel Jerónimo de Cieza, representa la Piedad; en un primer término la figura de Cristo muerto; San Juan en el lateral izquierdo sostiene la cabeza de Cristo y un brazo. En el lado opuesto, a los pies, María Magdalena agachada, va a cubrir el cuerpo de Cristo con la sábana. La escena está centrada por la figura de la Virgen. Cinco angelillos rodean a los personajes, portando los símbolos de la Pasión. De izquierda a derecha: una corona de espinas, tres clavos, una lanza con una esponja, otra lanza y una tenazas. La parte inferior está bordeada de ramajes y en ella se puede leer: "Miguel Gmc de, cieça fe 1668". El fondo representa un anochecer, reflejando a su vez el estado de ánimo de los personajes. Es el contrapunto dramático de la escena principal.

La composición es perfectamente piramidal. Destaca, por su volumen, la figura de la Virgen, que mira a su Hijo muerto con expresión de dolor contenido, tal y como corresponde a su dignidad; sin embargo, se puede notar su crispación a través de sus manos fuertemente unidas. La base de la pirámide la ocupa el cuerpo de Jesucristo, desnudo y sólo recubierto por un pequeño paño, reflejando aún en su rostro, el sufrimiento de la Pasión. Asimismo, los músculos de su cuerpo no se hallan totalmente distendidos. A ambos lados, y abriendo la composición en diagonal, se sitúan a izquierda y derecha, San Juan y María Magdalena respectivamente.

La figura de San Juan se corresponde con el brazo de Cristo y con las piernas flexionadas. Sin embargo, su mirada se pone en relación con la Virgen, a la que observa apenadamente.

La Magdalena, por el contrario, se halla ensimismada de dolor, y ha sido captada por el pintor en el momento de ir a cubrir el cuerpo de Cristo.

Intercalados en la composición se encuentran los angelillos, dialogando entre ellos unos, otros mirando al espectador,... desdramatizando la escena, y a la vez explicando el primer término.

El rostro de la Virgen sigue las líneas habituales del pintor: rostro pequeño, ojos rasgados, nariz recta y boca pequeña. El de Jesucristo también se ve aparecer en otras composiciones: ojos grandes, nariz afilada... Hay que destacar en todos los personajes el valor del gesto; manos y rostro como expresión de un sentimiento trágico.

En cuanto al color, destaca el gran manto azul de la Virgen, que prácticamente la cubre por completo. Por debajo de él asoman las mangas de color rosa pálido. En contraposición, San Juan lleva túnica azul y un amplio manto en rojo bermellón. María Magdalena lleva túnica blanca, y es de destacar la magnífica cabellera rubia que le cae sobre el cuerpo. La desnudez de Cristo destaca aún más sobre la sábana blanca, y nos acentúa el frío de la muerte de su cuerpo. Los angelillos rubios, con sus carnes sonrosadas, distienden la composición.

Así pues, hay un predominio de tonos fríos, que acentúan la intencionalidad dramática del tema. Los contrapuntos cromáticos lo ponen el rojo bermellón del manto del discípulo, y la figura de la Magdalena, que recuerda lo flamenco.

La luz, como en otras composiciones de Miguel Jerónimo, viene de la parte lateral izquierda, no tratándose en ningún caso de un único foco de luz. Tiene su importancia como elemento que ayuda a dramatizar la escena, ya que se detiene

especialmente en el cuerpo de Cristo y en los rostros de los demás personajes, acentuando la expresividad de los mismos.

Respecto al dibujo, está muy cuidado, sobre todo el rostro de la Virgen y la figura de Cristo, cuya anatomía está perfectamente señalada en todas sus partes, y que revela un estudio del cuerpo humano por parte del pintor.

Pero no sólo es cuidado el dibujo en sus elementos principales, sino también en los secundarios. San Juan y la Magdalena por un lado, y por otro los cinco angelillos, están tratados asimismo con un minucioso dibujo con especial interés en los rostros. Muestra en esta ocasión Miguel Jerónimo, sus excelencias como dibujante.

La pincelada no es muy larga, aunque sinuosa y algo ancha en los plegados, especialmente en el pelo de la Magdalena. Es suelta, no mostrando el pintor agarrotamiento, aunque la pincelada sea más sinuosa cuando pinta el rostro y manos. No es pastosa, sino diluida, utilizando pocas capas de pintura en el lienzo.

El cuadro se conserva aceptablemente, aunque en la parte inferior se encuentran zonas en que ha desaparecido la pintura, y esté algo oscurecido.

Pinta este lienzo Miguel Jerónimo de Cieza en 1668, un año después de la muerte de Cano, y en él ya se ve a un pintor maduro, con buenas dotes de dibujante. En cuanto al color se aprecia la influencia flamenca. Este tema alcanzaría gran difusión en la obra de sus discípulos los Gómez de Valencia, como lo demuestran los dos cuadros del Museo de Bellas Artes de Granada, uno perteneciente a Felipe y otro a Francisco. El tema ya fue tratado con anterioridad por Alonso Cano.

Obra citada por:

- ANTEQUERA, M.: Pintores granadinos.
- ANTEQUERA, M.: Unos días en Granada, p. 253.
- CEAN BERMUDEZ, A.: Diccionario histórico..., P. 331.
- GALLEGO BURIN, A.: Granada guía artística..., P. 352.
- GOMEZ MORENO, M.: Guía..., p. 425.
- LAFUENTE ALCANTARA, M.: El libro del viajero..., p. 253.
- MADOZ, F.: Diccionario geográfico..., t. VIII, p. 524.

\* Presentación de Jesús al pueblo.

Iglesia de Nuestra señora de las Angustias (Granada).

Oleo sobre lienzo; 230 x 161 cm, aprox. Firmado, 1669.

El lienzo representa uno de los temas de la Pasión de Jesucristo: la presentación al pueblo una vez azotado. Va firmado en la zona inferior izquierda; Miguel Geronimo de Çieça f. 1669.

La escena principal muestra a Jesucristo con las manos atadas. Lleva un manto rojo sobre la espalda; ha sido flagelado y la sangre le resbala por el torso desnudo. Detrás se sitúan dos personajes.

A la derecha de esta escena, se encuentra un espacio abierto en el que se han representado unas arquitecturas. A los pies del estrado en que se sitúa la escena principal, se colocan diversos personajes. Destaca, por su expresividad, una madre con su hijo. También hay que notar un soldado, de espaldas, con un vistoso casco gris metálico con un gran penacho de plumas rojas.

El eje de la composición corresponde a la figura de Jesús, desplazado hacia el lado izquierdo. Por el contrario, el lado opuesto está despejado, concentrándose la multitud en la zona inferior. Se trata de un espacio teatral, escénico: Jesús se halla situado sobre un escenario. El fondo es neutro, como si se tratara de una tramoya. El público se coloca en la zona inmediata a la tarima, y el espacio abierto funciona también de manera escénica.

El colorido destaca por sus tonalidades calientes: el rojo bermellón del manto de Cristo, el penacho de plumas del casco del soldado, las carnaciones de los personajes... Utiliza preferentemente rojos, amarillos y ocres.

La luz proviene de la zona lateral izquierda, concentrándose en el cuerpo de Cristo y en los rostros de los personajes más destacados, valorando con ello, aún más, el efecto teatral de la representación.

La pincelada es corta y sinuosa, no muy ancha, precisándose más en los rostros de los personajes, sobre todo en los de la madre y su hijo. A veces es más suelta y nerviosa como ocurre en los ojos. Hay poca preparación del lienzo, y la pincelada es diluida, aunque en detalles -como en el casco del soldado- se vuelve más pastosa.

El dibujo es interesante en los rostros de los personajes que presencian la escena, pero en el caso de Jesucristo se descuida bastante. Este denota cierto estatismo en su cuerpo. Destaca su amplio manto que, desde los hombros, cae en pesados pliegues hasta el suelo, lo que proporciona mayor rigidez a la figura.

Por el contrario, los demás personajes son de gran expresividad: dolor en el rostro de la madre con su hijo, hombres gesticulantes, brazos que se levantan...

El lienzo está muy deteriorado, sobre todo la zona inferior que se encuentra tapada, lo que no permite apreciar una parte importante del lienzo. Tiene rotos en la tela, levantamiento de pintura, y muy oscurecido, lo que dificulta conocer el colorido con nitidez. De la misma manera, la posición del cuadro, situado en un tribuna del crucero, y la deficiente iluminación, no favorece la visión del mismo.

Obra citada por:

ANTEQUERA, M.: Pintores granadinos.

ANTEQUERA, M.: Unos días en Granada, p. 207.

\* La duda de Santo Tomás.

Iglesia Parroquial de la Encarnación de Albolote (Granada).

Oleo sobre lienzo; 180 x 150 cm, Firmada.

Láminas nº 5 y 6.

En la parte izquierda del presbiterio nos encontramos con este lienzo, hasta ahora inédito, y cuya paternidad es indudable ya que está firmado en la zona inferior izquierda: "Miguel Geronimo de Ciecar".

Representa la escena en que Cristo, ya resucitado, se aparece ante su discípulo Tomás. Este duda de la veracidad de la aparición, y Cristo le invita a poner sus dedos en las llagas de la Pasión.

Jesucristo, a la izquierda y de pie, está con el torso desnudo, pero con un amplio manto que le cubre la mitad inferior del cuerpo, cubriéndose a la pierna izquierda. De rodillas está Santo Tomás, en actitud de extender una mano, que se la coge Jesucristo. A la derecha se sitúan otros dos apóstoles. En el tercio superior izquierdo, se coloca un amplio cortinaje, de gran efectismo.

La composición es sencilla, ya que además juega sólo con cuatro personajes dominando las diagonales.

El colorido, bastante desvirtuado por los alquitranes y el paso del tiempo, sigue en la línea habitual de Miguel Jerónimo, aunque en este lienzo hay mayor utilización del rojo: el rojo bermellón del manto de Cristo la túnica de Santo Tomás, uno de los apóstoles que también lleva manto rojo, y el cortinaje. El manto de Santo Tomás es verde, aunque en algunas partes se observa una tonalidad azul, y puede que éste fuera el color primitivo. El apóstol que se sitúa detrás de Santo Tomás lleva túnica azul y manto en marrón. El fondo es neutro. Predominan en este lienzo los tonos calientes.

La luz proviene del lateral izquierdo, y es un elemento más a valorar en la dramatización de la escena.

La luz resalta la escena principal; incide en el cuerpo de Cristo y en la cabeza de Santo Tomás, concentrando en ellos la atención.

El dibujo en el cuerpo de Cristo es bastante firme, así como en el rostro. Señala cada una de las partes de su anatomía, en un intento de resaltar la corporeidad del Cristo resucitado. Los rostros son interesantes en cuanto a expresividad; de estupor en Santo Tomás, y de nobleza en la de los otros dos apóstoles.

En cuanto a la pincelada, es de difícil análisis debido a la altura del lienzo, pero en el cortinaje y mantos se puede apreciar una pincelada suelta y ancha.

Hay que destacar el uso del cortinaje como elemento que presta grandeza a la escena, y que hace ver que ésta se desarrolla en un interior.

El estado de conservación del lienzo es bueno, aunque hay que notar cierto craquelado, ennegrecimiento y mutación de algunos colores, perdiendo su tonalidad original.

Este lienzo no se encuentra citado por ningún autor.

\* Bodas de Caná.

Museo Provincial de Bellas Artes (Granada), Sala IV.

Oleo sobre lienzo: 210 x 165 cm. Firmado.

Lámina nº 7.

Representa este lienzo una escena del Nuevo Testamento, el primer milagro de Cristo, convirtiendo agua en vino, a instancias de su Madre, en unas bodas en Caná.

El tema adquiere su principal relevancia en el grupo de la derecha: una pirámide formada por Jesucristo y los tres servidores que vierten el agua de sus jarras en un barreño. La escena es introducida por el muchacho que, de espaldas al espectador, vierte agua, en un efecto muy usado en el Barroco. Los dos niños pueden ser angelillos que marcan el sentido trascendente de la escena.

A través de una diagonal que se abre hacia fuera, se enlaza esta escena principal con la figura de la Virgen, que parece encontrarse absorta ante al milagro que se está produciendo.

En un plano secundario, que aparece separado del primero, el divino, por la mesa, se sitúan los personajes de la boda: novios y comensales. Todos visten trajes de época, en un evidente anacronismo que resalta aún más el sentido trascendente de los primeros. Destaca en un plano intermedio, la mesa con un pequeño bodegón: una bandeja con viandas, una cajita, pan, unos cubiertos... Asimismo, el personaje que se sitúa en la zona lateral derecha lleva, al parecer, una bandeja con uvas. Todo ello nos hace evocar la figura de Fray Juan Sánchez Cotán, un consumado pintor de bodegones. Sin duda, Miguel Jerónimo de Cieza conocía la obra del cartujo, ya que el fondo del lienzo así lo confirma. El profesor Calvo Castellón opina que "El interior creado por Miguel Jerónimo de Cieza para "Las Bodas de Caná" (Museo de Bellas Artes de Granada), está directamente

inspirado en una solución semejante ideada por Fray Juan Sánchez Cotán para su lienzo "San Bruno y sus discípulos ante el obispo de Grenoble" (Cartuja, Granada). En un ámbito de paramentos lisos -valorado con el concurso de gamas neutras- se abre una ventana enrejada, que en ninguno de los cuadros se proyecta hacia un exterior concreto; destaca la presencia de estilizados ramajes, salpicados de flores que caprichosamente se enredan entre la cuadrícula de la reja, motivo de connotaciones idénticas en las dos obras. Cieza refuerza el convencionalismo de las estancia con la presencia de un amplio cortinaje. A pesar del poco interés del fondo, destaca la evocación de Miguel Jerónimo a la pintura del cartujo, sobre todo si tenemos en cuenta que, al localizarse dentro del monasterio toda la producción del religioso, tuvo poca proyección en el ambiente artístico granadino" (431). La cortina, pues, como elemento secundario, dignifica la escena de este sencillo interior, ya que significa y es símbolo de grandeza. No será el único lienzo de Miguel Jerónimo en que se encuentre este elemento.

La composición es piramidal en cuanto a la escena principal enlazando con la figura de la Virgen a través de una diagonal que abre la escena, y permite contemplar la secundaria. En ésta, se colocan los elementos simétricamente a ambos lados de los novios. La reja en el lateral izquierdo, se complementa en el derecho con el cortinaje.

En este lienzo muestra Miguel Jerónimo sus buenas cualidades como dibujante. Los personajes principales de la escena, Cristo y la Virgen, **están** minuciosamente tratados en cuanto a rostro y manos se refiere; es un dibujo muy cuidado hasta en sus últimos detalles. La Virgen presenta un rostro que aparece en otros lienzos del pintor; nariz pequeña y recta, ojos ligeramente almendrados y boca pequeña; los dedos de las manos son delgados,

---

431, CALVO CASTELLÓN, A.: Los fondos arquitectónicos..., pág. 271.

de bella estilización. Representa a la Virgen joven, no correspondiendo su edad a la que verdaderamente debería tener, reforzando aún más la idealización de su divinidad. El rostro de Jesucristo está igualmente tratado con un minucioso estudio del dibujo. Rostro que, de la misma manera que el de la Virgen, aparecerá en otros lienzos: ojos grandes y rasgados, nariz afilada... Las manos están tratadas con gran elegancia de formas.

En cuanto a los personajes secundarios, se hallan más abocetados, aunque destaquen los rostros de las figuras que se encuentran detrás de Cristo y de la Virgen respectivamente; el primero por ser un estudio interesante de la cabeza de un hombre en edad madura, y el segundo por la fuerza expresiva de su mirada.

Los trajes de los novios sobresalen por su anacronismo con los de la escena principal, separando así el plano divino del plano profano. A diferencia de la Virgen, que destaca por su sencillez en las vestiduras, en la novia no se han escatimado detalles: pendientes, collar, aderezos en el pelo... Lleva el típico traje español de la época que Boehn caracteriza así: "Todavía desfigura más el traje femenino, que ni siquiera permite sospechar las formas del cuerpo, de tal modo aprisiona a la que lo lleva puesto, en una falda a modo de cesta y en un jubón tieso y henchido. En los dos sexos la cabeza aparece como separada del resto del cuerpo por estar el cuello rodeado de una gorguera que, por su tamaño y tiesura, deja a aquella completamente aislado" (432). El novio, por su parte, también va ricamente ataviado, trocando la gorguera por un cuello de encajes. El Marqués de Lozoya opina al respecto, "el desaparecer los grandes cuellos, el cabello, que antes se usaba cortado,

-----

432, BOEHN, M.; *La Moda*, pág. 84.

salvo un alto copete sobre la frente, cae en forma de melena o se agrupa sobre las orejas en forma de tufos" (433). Así se observa cómo va evolucionando el traje, siendo el hombre más avanzado que la mujer, introduciéndose poco a poco el cuello ancho de encajes.

En cuanto al color, éste se halla bastante desvirtuado debido al mal estado de conservación del lienzo. La Virgen lleva túnica roja y manto azul, pero éste se ha mutado en gran parte en verde. El personaje vuelto de espaldas y arrodillado, lleva una especie de jubón en amarillo fuerte, y calzones rojos con listas negras. El angelillo de la derecha viste, en cambio, una túnica en rojo bermellón. Un rojo más pálido tiene el vestido de la novia, y el novio traje amarillo. Contrasta todo ello con la sobriedad del traje de Cristo: hábito marrón y túnica azul, que se halla bastante desvirtuado. Respecto al fondo, neutro, las notas de color las ponen las florecillas blancas del enrejado y al gran cortinaje rojo.

Hay, pues, riqueza de color en este lienzo, combinando rojos con amarillos, azules, marrones y verdes. Pero debido al oscurecimiento general del lienzo, los tonos se hallan bastante apagados y no se puede apreciar la brillantez de color que en su tiempo hubo de tener. Es de destacar, asimismo, las bellas y suaves carnaciones de los rostros de Cristo y <sup>de</sup> la Virgen.

La luz proviene del lateral izquierdo, no de la ventana, perdiéndose progresivamente la luminosidad conforme se avanza hacia el lugar en que se situa la figura de Cristo. Esta luz se detiene especialmente en los rostros y manos de los personajes, acentuándose en el caso de los principales.

---

433, MARQUES DE LOZOYA; *Introducción a La Moda*, de Max Boehn, pág. XI.

La pincelada es minuciosa en manos y rostros, pero en los trajes y cabellos es más suelta y sinuosa, detallando bastante los perfiles. Las pinceladas no son muy largas, siendo más diluida en rostros y manos, y más pastosa en los pliegados de los ropajes, así como en los cántaros y el agua.

El estado de conservación del lienzo no es muy bueno, pues aparte del craquelado hay zonas en que falta la pintura. Fue restaurado en 1958 por Don Manuel López Vázquez.

Obra citada por:

ANTEQUERA, M.: Pintores granadinos I.

CALVO CASTELLÓN, A.: Los fondos arquitectónicos, p. 271.

CENTENARIO, : Centenario de Alonso, p. 75.

GÓMEZ MORENO, M.: Guía de, p. 188.

DROZCO DÍAZ, E.: El Museo de Bellas Artes II. Pintura.

DROZCO DÍAZ, E.: Guía del Museo Provincial, p. 48.

\* Adoración de los Reyes Magos.  
Iglesia de Sagrario (Granada).  
Oleo sobre lienzo; 228 x 162 cm.  
Lámina nº 8.

Este lienzo, situado en una capilla lateral, representa, en la escena principal, a la Virgen sentada con el Niño, apoyado Este en una pierna. Detrás está San José; Melchor está arrodillado, Baltasar de pie, mirando hacia el espectador y portando un presente. Gaspar se coloca detrás llevando otro presente. Tres pajes están situados entre los Reyes. El fondo, aunque muy oscurecido, parece representar una arquitectura.

En cuanto a la composición, destaca la pirámide formada por la Virgen y Melchor. Ella, muy bella y de estilizado cuello, destaca por su blanco rostro y sus carnaciones. Asimismo, el Niño está tratado con ternura. La Virgen lo mira amorosamente, y Este se dirige con dos dedos de la mano derecha levantados - símbolo de la divinidad - hacia Melchor, el cual está arrodillado en señal de adoración. Es de notar que el Niño ha sido representado desnudo.

Respecto al grupo de los Reyes: Melchor destaca por su aspecto de venerable anciano; Baltasar es de gran efecto teatral, con la pierna izquierda hacia delante; invita al espectador a participar en la sagrada escena; su vestimenta es igualmente teatral, y se diferencia de los otros reyes - éstos con amplios ropajes - porque lleva un jubón hasta la mitad del muslo en color rojo bermellón, medias blancas - que contrastan con su color negro -, botas grises y rojas. Lleva también un gorro blanco que contrasta con su tez y un amplio manto verde. Se aprecian ciertos anacronismos en las vestimentas. El hecho de pintar un personaje negro introduce una nota pintoresca y colorista a la escena. La Virgen viste túnica roja y manto azul,

que se encuentra bastante deteriorado. San José lleva hábito marrón. El fondo arquitectónico presta relevancia a la escena.

La luz, lateral, incide en las figuras de la Virgen y el Niño, valorando la dignidad de éstos, así como la del rey arrodillado. Más en penumbra queda la figura de San José, constatando su lugar secundario en la escena.

Luz y color recuerdan la tradición flamenca en este lienzo.

Asimismo, la pincelada es ancha y sinuosa, siendo más minuciosa en el dibujo de los rostros, especialmente en el de la Virgen, de ojos grandes y rasgados. Muestra, de nuevo, Miguel Jerónimo sus buenas cualidades de dibujante en este lienzo.

Se encuentra bastante oscurecido, y en algunas partes falta la pintura. La parte inferior derecha es la más afectada. Los colores azules se han mutado, en algunas zonas, en verde.

Obra citada por:

ANTEQUERA, M.: Pintores granadinos.

GALLEGO BURÍN, A.: Granada Guía, p. 250.

GÓMEZ MORENO, M.: Guía de, p. 286.

\* La adoración de los Reyes.

Iglesia del Convento de San Bernardo (Granada).

Oleo sobre lienzo. Sin medidas.

Lámina nº 9.

Se encuentra situado encima del comulgatorio en la iglesia del convento, y aunque debido a la altura que se encuentra no se ha podido medir, la medidas pueden ser, aproximadamente de 2 metros por 1'5 metros (a título indicativo).

Representa a la Virgen María sentada y sobre una tarima con el Niño Jesús en su regazo en el lateral izquierdo. Detrás de Ella se sitúa, como habitualmente ocurre, San José que contempla la escena. Esta se completa con Melchor, arrodillado, sus manos cruzadas sobre el pecho, la cabeza baja en señal de adoración. El Niño Jesús toca, con su mano, la cabeza del Rey, bendiciéndolo. Al margen de esta escena principal, en el lateral opuesto se coloca Gaspar llevando entre sus manos un presente, y en un plano posterior, entre ambos Reyes, Baltasar. Dos personajes a izquierda y derecha de Gaspar se sitúan, vestidos de época. El fondo, muy oscurecido, parece ser arquitectónico, pues en el centro del lienzo y detrás de Baltasar hay una gran basa cuadrada, que sostiene una columna.

La composición queda centrada por el elemento arquitectónico, si bien los personajes se sitúan según diversas diagonales, que, desde los ángulos, convergen en el centro del lienzo. La escena principal formada por el Rey arrodillado, la Virgen y el Niño se ha desplazado hacia el lateral izquierdo, colocando a Madre e Hijo sobre una tarima para prestarle la importancia que tienen y asimismo dotarlo de cierto carácter teatral. La composición es muy similar al lienzo del mismo tema y autor que se encuentra en la Iglesia del Sagrario (lám.8), así como la factura de los personajes principales, Virgen y Niño. Ambas presentan un rostro similar: ojos bajos, nariz recta.

finas cejas, tez ovalada. Lo mismo podríamos decir del Niño de factura muy parecida ambos; los dos se encuentran desnudos, sólo cubiertos por un paño; el rostro es también similar, si bien la actitud varía un poco. San José, se representa como un hombre de edad mediana, en un segundo plano según la importancia que se le concede en estas escenas, contemplando discretamente la escena.

Destaca también, por la importancia que se le concede en la composición, el Rey arrodillado, sobre todo por su gran manto, de claro efectismo. Se le representa anciano, de barbas y cabello plateados, de noble rostro, y actitud de adoración.

En el lateral derecho se sitúa Gaspar, de mediana edad y de aspecto más imponente; mira directamente al espectador, y debajo del manto parece que viste traje de época, lo mismo que Baltasar, aún cuando éste se encuentra más desdibujado y mira la escena principal.

La gama de colores no es muy amplia, destacando el rosa fuerte del vestido de la Virgen y manto verde que le cubre las piernas. El color del ropaje de San José no se puede definir aun cuando lleva un cuello blanco. Más espectacular es el manto del Rey arrodillado que, en este caso, no es liso, sino de un fondo blancuzco con ramajes y otros motivos decorativos en rosas y verdes. También destaca el manto rojo bermellón, bastante amplio, del Rey que se sitúa en el lateral derecho, así como su turbante a rayas rojas y azules. Los demás personajes se encuentran bastante oscurecidos, así como el fondo de gamas neutras.

Hay que resaltar las delicadas carnaciones de la Virgen de muy bella factura así como la del Niño, muy al estilo de Cano y siguiendo las líneas de Miguel Jerónimo de Cieza. Predominan, pues, los tonos rojos y verdes, poniendo el contrapunto de color el manto blanco del Rey arrodillado que produce un efecto de

mayor luminosidad en el lienzo. La luz, por otro lado, se concentra precisamente, en los personajes principales de la composición.

El dibujo es superior a otros lienzos de Miguel Jerónimo, sobre todo en las figuras de la Virgen y Melchor. La pincelada, mas fina y corta en rostros y manos, se vuelve más suelta en los paños de los mantos.

En cuanto al estado de conservación del lienzo, es excelente a no ser por el lógico oscurecimiento debido al paso del tiempo, que resta brillantez al color y que, sobre todo, dificulta la visión de los segundos planos.

Obra citada por:

MAYER, A.: Historia de la pintura española, p. 398.

THIEME BECKER.: Allgemeines Lexicon..., p. 574.

\* Jesucristo conducido al Calvario.

Museo de Bellas Artes de Granada. Depositado en la Madraza (Universidad).

Oleo sobre lienzo: 190 x 264 cm.

Lámina nº 10.

El tema representa una de las caídas de Cristo en su subida al Calvario. La escena principal corresponde a Jesucristo, de rodillas, sosteniéndose con la mano izquierda sobre un piedra, y con la derecha se aferra a la Cruz. Una serie de personajes se sitúan alrededor de El. En primer lugar destaca un personaje que, vuelto de espaldas, ayuda con cuerdas a levantar la Cruz. A su derecha, otro personaje agachado, le ayuda también. La figura del Cirineo, caracterizado por un hombre de edad, intenta asimismo aliviar el peso a Cristo. Detrás de estos personajes se sitúan soldados que participan en la subida al Calvario. A la izquierda de esta escena principal se disponen: la Virgen arrodillada y San Juan de pie, ambos con expresión de profundo dolor en sus rostros.

La composición se resuelve a base de diagonales, en un movimiento ascendente desde la parte inferior derecha del lienzo, hasta la zona superior izquierda. Estas diagonales se complementan y refuerzan con los gestos ascensionales de movimiento a través de los cuerpos de los personajes, los brazos, miradas... Pero este impulso queda cortado por la mirada penetrante que dirige Jesucristo haciendo que, inevitablemente, el espectador se detenga en su rostro. Su pálida tez y sus manos reflejan ya la proximidad de la muerte. Todo ello contrasta con el vigoroso cuerpo del judío que, de espaldas, tira de la Cruz a través de unas cuerdas. En su cuerpo se matiza aún más el sentido ascendente, no sólo a través de la posición de sus piernas, de la tensión de su cuerpo, del movimiento de su brazos, sino también a través de la faldilla que aparece agitada por el viento hacia la izquierda.

Las figuras de la Virgen y de San Juan también se colocan en diagonal, aunque destacan, por el contrario, por su estatismo por el agarrotamiento ante la escena de dolor.

Los rostros de los personajes hablan por sí mismos; pesadumbre en la del Cirineo, indiferencia en la de los soldados, aceptación total de su sacrificio por la salvación de los hombres en la mirada de Cristo, emoción de dolor contenido en el de la Virgen, la cual en vez de expresar su sufrimiento a través de una gesticulación grandilocuente, lo hace recogidamente, apretando fuerte las manos crispadas por el dolor. El rostro del discípulo expresa un sufrimiento que no puede contener ante la proximidad de la muerte del Maestro.

Respecto al colorido, la Virgen aparece con sus vestiduras tradicionales; túnica roja y manto azul, cubriéndose la cabeza con un pañuelo en color amarillo pálido. El azul del manto se ha tornado en verde en la zona inferior. La vestimenta de San Juan destaca por su color rojo bermellón intenso.

La figura del judío central sobresale por la fuerza del colorido, no ya sólo en la faldilla amarilla, sino también en su piel llena de vida. Cristo, en contraste, lleva un austero hábito marrón.

Entre los personajes secundarios se pueden destacar los grises metálicos de corazas, cascos y lanzas de los soldados.

En conjunto, se puede decir que el colorido está en consonancia con el influjo flamenco que penetra en la escuela granadina.

Respecto al fondo, parece representar, ya que el lienzo se encuentra bastante oscurecido, un atardecer borrascoso, como presagiando tempestad, en consonancia con el tema que

representa. El fondo ayuda a valorar aún más la emoción contenida de tragedia de la escena.

La luz, que proviene del lateral izquierdo, se concentra en la figura vigorosa del judío que está de espaldas, así como en los rostros de los personajes principales, quedando los secundarios de la composición más en penumbra.

En cuanto al dibujo, éste es muy minucioso en los rostros de Cristo, la Virgen y el Cirineo, reproduciendo las características habituales en sus lienzos: Virgen con nariz pequeña y recta, ojos almendrados y boca pequeña; respecto a Cristo, ojos rasgados y grandes, nariz afilada... Los personajes secundarios se hallan, por el contrario, más desdibujados.

La pincelada es suelta, amplia, sobre todo en los ropajes, como por ejemplo en la faldilla del judío, efectuada con trazos vigorosos y sinuosos.

Utiliza Miguel Jerónimo pocas capas de pintura, y ésta es diluida. La pincelada es, pues, corta y ancha, aunque en los mantos de los personajes se alarga un poco más.

El lienzo está cuarteado, faltándole pintura en algunas partes. También está ennegrecido. Según consta en la ficha existente en el Museo de Bellas Artes de Granada, se procedió a una ligera limpieza en 1659.

Obra citada por:

OROZCO DIAZ, E.: Guía del Museo Provincial..., p. 24.

\* Estilo de Miguel Jerónimo de Cieza,  
Alegoría de la Orden Franciscana,  
Museo de Bellas Artes de Granada, Depositado en el Hospital  
Real.

Oleo sobre lienzo: 225 x 317 cm.

Lámina nº 11.

Este lienzo, procedente del Convento de San Francisco, representa la alegoría de la orden fundada por San Francisco de Asís.

En el centro de la composición se ve al Santo junto a altos dignatarios de la Iglesia, acompañados tanto por personajes de la orden como por personajes laicos.

En la parte inferior se dispone una mesa ocupada por frailes franciscanos, que se pasan viandas unos a otros. La zona central inferior se encuentra más despejada de personajes, sólo dos muchachos con un perro y varias jarras.

La zona inferior derecha está ocupada por una madre que acoge tiernamente en su regazo a su hijo, y un padre con un niño. En el ángulo se representa el símbolo de la Orden; el cordón franciscano con llagas sangrantes.

El lateral izquierdo está ocupado por multitud de personajes no eclesiásticos, que se pasan entre ellos comida. El ángulo, en correspondencia con la de la parte derecha, representa otro símbolo de la orden: la cruz y dos brazos que se cruzan. Estos dos símbolos son los más importantes de la orden franciscana.

El fondo ocupa el tercio superior del lienzo; en el lateral izquierdo, un grupo de casas pobres; en el centro un paisaje montañoso con una caravana de personajes y animales que se bifurcan a derecha e izquierda, portando comida. En el lateral

derecho se representa una ciudad en la montaña, y en el valle la ciudad que se extiende.

El tema representa la aprobación de la Iglesia, representada por todas las órdenes, de la caridad franciscana. La orden franciscana estaba muy vinculada a la ciudad de Granada. Recordemos unas palabras del catálogo de Exposición franciscana de 1927: "Culmina la Reconquista en Granada y allí está, coronándola, la Reina Isabel, hija de la Tercera Orden de San Francisco, tan hija que escribe en su testamento: "E quiero e cuando que mi cuerpo sea sepultado en el monasterio de San Francisco que es en el Alhambra de la ciudad de Granada... vestida en el hábito del bienaventurado pobre de Jesu-Christo, San Francisco" (434). Además, la propagación de la Orden en nuestro país fue muy acelerada, calando desde el primer momento en la sensibilidad popular. Especialmente arraigó el tema de la caridad franciscana. En efecto, en el citado catálogo se aclara, "La caridad franciscana era universal, como que era una propagación o una restauración de la genuina caridad de Cristo; abrazaba a todos, altos y bajos, monarcas y pordioseros, aunque con preferencia a los pobres y humildes, porque en ellos encontraba más visible la imagen del Redentor pobre y anonadado por amor de los hombres" (435).

En cuanto a la composición, ésta es compleja, ya que además, no es habitual en la pintura granadina tal acumulación de personajes.

El pintor lo resuelve a base de diagonales en la zona inferior, que convergen en el centro. Para destacar a los personajes principales los coloca de pie, y sentados los

-----  
434. *CATALOGO de la Exposición franciscana, pág. 16.*

435. *Ibidem, pág. 29.*

secundarios, profundizando en la perspectiva.

El fondo del cuadro es abocetado, lo que implica una evolución. Es interesante la ciudad que se representa que muy bien pudiera ser Granada.

Gran variedad de personajes: eclesiásticos, cortesanos, populares. Gran variedad de expresiones que se resuelven hábilmente, agrupando a los personajes de tres en tres o de cuatro en cuatro.

El colorido es frío, predominando los azules y los marrones de los hábitos. El amarillo y el rojo ponen la nota colorista en casullas, capas...

El lienzo representa una alegoría. Julián Gállego lo define de este modo, "... la personificación, bajo una forma ordinariamente humana, acompañada de atributos característicos, de una virtud, de un vicio, de una tendencia o inclinación, de un ser abstracto, de un ser colectivo, de un resultado moral" (436). Esto es lo que ha querido representar en el lienzo, personificar la virtud de la caridad.

El estado de conservación del lienzo no es muy bueno. Se halla craquelado y oscurecido por el paso del tiempo. Asimismo, su actual colocación en una escalera, sin protección alguna, y sufriendo las inclemencias del tiempo, no es la más adecuada para su conservación.

Esta obra no ha sido citada por ningún autor.

---

436. GALLEGO, J.: *Visión y símbolos*..., pág. 25.

## 10.2. Obras de nueva atribución.

\* Paisaje con angelillo portando un espejo.

Colección particular (Granada).

Oleo sobre lienzo: 47 x 71 cm.

Firmado Miguel Jerónimo de Cieza. Fechado 1683.?

Lámina nº 12.

En un paisaje frondoso se sitúa, en el lateral derecho un pequeño angelillo, desnudo, portando un espejo en un primer plano. Detrás del personaje, árboles de gran ramaje. En el lateral opuesto una gran roca aparece en primer plano con árboles, en este caso, desnudos de ramaje. Entre ambos laterales un celaje.

Puede tratarse, por el símbolo que porta el angelillo, de un tema lauretano que iría acompañando a otro lienzo en donde se representaría a la Virgen.

El esquema de la composición es en equis, situándose el paisaje junto al angelillo, que no centra la composición, aprovechando el espacio abierto en el centro para colocar un celaje profundo. El angelillo es de tradición canesca.

Destaca el lienzo por sus suaves tonalidades, sin contrastes bruscos de color. Sobresalen las diferentes gradaciones de verde del paisaje así como las delicadas carnaciones del angelillo. También los tonos marrones y grises, en particular en el lateral izquierdo y el celaje variando gradualmente del azul pálido al anaranjado.

En este lienzo predomina el color sobre el dibujo, incluso en la figura del angelillo. La pincelada es bastante suelta

aunque de trazo no muy alargado, siendo más ancha en el  
tratamiento del paisaje.

Obra no citada por ningún autor.

\* Paisaje con angelillo portando una estrella,  
Colección particular (Granada).  
Oleo sobre lienzo: 47 x 71 cm.  
Lámina nº 13.

Este lienzo es de similares características al anterior tanto en su tema como en su composición, color y factura. El tema sería lauretano.

Las diferencias, en este caso son mínimas: el paisaje se compone en ambos laterales de abundante vegetación, y el angelillo, colocado en el mismo lugar que el anterior, porta en este caso una estrella. También hay que señalar que en el espacio abierto del centro, el que queda entre las dos masas arbóreas de los laterales, se puede apreciar una pequeña arquitectura.

La composición es pues idéntica al anterior, también en equis, aunque en este caso el paisaje del centro que se funde con el celaje aparece un poco más elaborado.

En cuanto al color, en este caso quizás predominen más los diferentes tonos de verde, aunque en general es similar a su compañero. Lo mismo podemos decir en cuanto a la factura, dibujo y pincelada.

No se encuentra citado por ningún autor.

10.3. Obra a la que no se ha podido acceder.

\* Santa Comunion.

Convento de las Comendadoras de Don Juan de Alarcón.

Oleo: 2 x 3 mts.

Firmado y fechado en 1674.

Las noticias de este lienzo aparecen en la obra de Virginia Tovar al realizar un inventario de edificios religiosos de Madrid en los siglos XVII y XVIII. Las referencias de este lienzo son: "Santa Comunion", Oleo de 2 por 3 mts. Firmado: "Miguel Garcia de Cieza. 1674" (437).

Opino que se trata de una obra de Miguel Jerónimo de Cieza, pero no pudimos acceder a él ya que se encuentra en la clausura del convento.

---

437. TOVAR MARTIN, V.: Inventario artístico, pág. 32.

10.4. Obras desaparecidas o no identificadas.

\* La erección del Hospital.

Iglesia de los Hospitalicos, hoy convento de los P.P. Agustinos Calzados.

Oleo sobre lienzo, desconocemos su tamaño.

De este lienzo desaparecido, han llegado las noticias que ofrece Gallego y Burín en su guía "...un cuadro de la Erección del Hospital, con el Papa, Cardenales, etc., de Miguel Jerónimo de Cieza" (438).

También Lafuente Alcántara dice, refiriéndose al Hospital del Corpus Christi, "...y en todo el templo varias pinturas de Miguel Jerónimo de Cieza..." (439). Asimismo Madoz vuelve a recordar "...y en todo el templo varias pinturas de Miguel Jerónimo Cieza..." (440).

---

438. GALLEGO BURIN, A.: Granada Guía..., pág. 323.

439. LAFUENTE ALCANTARA, M.: El libro del viajero..., pág. 270.

440. MADDOZ, P.: Diccionario geográfico-estadístico..., t. VIII, pág. 515.

\* Comunión de un Santo Mártir.

Iglesia de los Hospitalicos, hoy convento de los P.P. Agustinos calzados.

Oleo sobre lienzo, desconocemos su tamaño.

La única referencia que se tiene del cuadro es la que de Gallego Burín, "...y otro de la Comunión de un Santo mártir firmado por el mismo en 1678" (441).

Este lienzo, junto con el anterior, formarían parte, probablemente, de una serie programática sobre la exaltación de la Orden, su fundación y los hechos más importantes acaecidos en la misma.

---

441. GALLEGO BURIN, A.: Granada. Guía, pág. 323.

\* Virgen con el Niño.

Ermita de San Miguel (Granada).

Oleo sobre lienzo, desconocemos las medidas.

Este lienzo, que no ha podido ser localizado, es citado por Cean Bermúdez "...la Virgen con el Niño en la torre del Aceytuno o ermita de San Miguel en aquella ciudad" (442). En dicha ermita no existe ningún lienzo de tales características, ni hay referencias de que anteriormente lo hubiera.

También es citado por Madoz (443).

---

442. CEAN BERMUDEZ, J. A.: *Diccionario histórico*..., pág. 331.

443. MADDOZ, P.: *Diccionario geográfico-estadístico*..., t. VIII, pág. 524.

\* Niño Jesús.

Colección DE Mercedes Pérez del Pulgar, viuda de Cávila.

Firmado: G. Cieza.

Esta obra se expuso en la Exposición de Arte histórico organizada por la Real Academia de Bellas Artes de Granada en Junio de 1912, con el nº 236. No se ha podido localizar en la actualidad.

Obra citada por:

CATALOGO de la Exposición de Arte Histórico /.../ en Junio de 1912, p. 15.

\* San José con el Niño.

Colección D. Florencio Choquet.

0'64 x 0'52.

Firmado y fechado en 1664.

De este cuadro así como de los siguientes que se enumeran pertenecientes a la misma colección no se ha podido localizar su actual paradero.

Obra citada por:

MARQUÉS DEL SALTILLO.: Colecciones madrileñas de pinturas, p. 170.

† La Virgen con el Niño.  
Colección D. Florencio Choquet.  
0'64 x 0'53.  
Firmado y fechado en 1664.

Este lienzo, por sus dimensiones y temática pudiera haber  
hecho pareja con el anterior. Los dos se realizaron en el mismo  
año.

Obra citada por:

MARQUES DEL SALTILLO.: Colecciones madrileñas de pinturas  
p. 170.

\* Sacra Familia,

Colección D. Florencio Choquet.

1'46 x 1'09

Firmado.

Junto a estos lienzos de Miguel Jerónimo de Cieza, también aparecen otros de Risueño, Felipe Gómez de Valencia, Cano, Bocanegra, Juan de Sevilla... Todos de la escuela granadina, lo que confería a la colección una especial significación sobre la pintura granadina del barroco.

Obra citada por:

MARQUES DEL SALTILLO: Colecciones madrileñas de pinturas...,  
pág. 171.

\* San Francisco.

Colección José Machazo (Madrid).

La única referencia de este lienzo la proporciona Madoz al describir la colección de pinturas de José Madrazo en Madrid; "De Miguel Jerónimo de Ciezar' San Francisco alcanza la gracia de la Virgen para abrazar a su divino Hijo Jesús" (444).

Obra citada por:

MADOZ, P.: Diccionario Geográfico-Estadístico, tomo X,  
p. 861.

---

444. MADOZ, P.: Diccionario Geográfico-Estadístico, pág. 861.

‡ Bodegón.

Colección D. Pedro Arosamena.

Sólo existe la escueta referencia de Gómez Moreno al anotar varias firmas de lienzos de Miguel Jerónimo de Cieza: "De un bodegón; D. Pedro Arosamena".

Obra citada por:

Instituto Gómez Moreno. Legajo CXV, fol . 29.

### 11. CATALOGO DE LA OBRA DE JUAN DE CIEZA.

A la hora de confeccionar el catálogo de la obra de Juan de Cieza se plantearon problemas análogos a los de sus hermanos José y Vicente.

En primer lugar, su obra se confundía con la de su padre y también con la de sus hermanos, especialmente Vicente, y, en otros casos, en la bibliografía consultada sólo se hablaba, genéricamente, de Cieza. Esto nos sorprendió, pues Juan de Cieza es hombre de dilatada vida, el primogénito de los hermanos, viviendo 83 años y sobrepasando con creces a José y Vicente. Toda su actividad se desarrolla en Granada, por lo que el ámbito de dispersión de su obra se reducía considerablemente.

No se tiene constancia, como otras veces ocurre, de obras desaparecidas, ni tampoco dibujos, ni que trabajara en otro material que no fuera la pintura al óleo.

Su obra, de inferior calidad que la de sus hermanos, es muy poco significativa dentro de la pintura granadina, entrando dentro de un grupo de artistas poco descollantes y de difícil identificación por su estilo.

Se ha rastreado en Museos, Iglesias, catálogos, colecciones y no se ha encontrado más de lo que aquí se presenta, aunque no hay duda de que su obra hubo de ser, por lo anteriormente reseñado, mucho más amplia. Su obra, mediocre en conjunto, se encuentra confundida entre todas esas obras catalogadas como de "escuela granadina" y cuya adjudicación a uno u otro pintor es difícil, dado que poseen un estilo homogéneo dentro de lo que es la pintura granadina posterior a Alonso Cano.

Cronológicamente se ha establecido un orden según la evolución de estilo. En primer lugar la obra "Santiago Matamoros" de la iglesia de San Andrés, (lám.14) obra fechada según Gómez Moreno en 1685 (445). Este es el primer lienzo fechado, aun cuando nosotros no pudimos comprobarla, dado el estado de conservación del lienzo. Creemos que de las cuatro obras localizadas, por su estilo, es la primera de ellas.

A continuación se ha insertado la "Muerte de Juliano el Apóstata"(lám.15), firmado y fechado en 1706. Es decir, que entre uno y otro han pasado 21 años, en los que hubo de producir lienzos que no han llegado, o, como se dijo anteriormente, se hallan confundidos con las obras de otros pintores menores.

Los dos siguientes lienzos no están fechados, pero son muestra de un evidente evolución en el estilo del pintor. El "Santiago Matamoros" de la iglesia de Santiago (lám.16), nos comunica una maduración del pintor, y la "Adoración de los Reyes Magos" (lám.17) es también obra de madurez y con ella se cierra el ciclo del pintor.

Varias son las características de este pequeño catálogo de Juan de Cieza: primero, el que de toda su producción haya llegado tres lienzos con temas de batalla, algo poco usual

---

445. GÓMEZ MORENO, M.: *Guía de Granada*, pág. 328.

dentro de la pintura granadina, siendo dos de ellos con el mismo tema: Santiago Matamoros. Segundo, una evolución desde un estilo bastante estático en cuanto al movimiento de las figuras, hasta un estilo donde lo principal es captar esto último. Y tercero, la "Adoración de los Reyes Magos", tema que no repite en su producción y que entra, plenamente dentro de lo granadino.

### 11.1. Obras atribuidas.

\* Santiago Matamoros.

Iglesia de San Andrés (Granada).

Oleo sobre lienzo, 222 x 180 cm, aprox. 1685, Firmado.

Lámina nº 14.

Este lienzo se encuentra situado en la nave lateral derecha, a los pies de la iglesia. Según Gómez Moreno está fechado en 1685 (446) Basándose probablemente en este dato, también Mayer da por cierta esta fecha. Sin embargo, no se ha podido localizar en el lienzo.

El tema, repetido en otra ocasión por el pintor, es el de Santiago combatiendo a los infieles. El apóstol centra la composición, sobre el tradicional caballo blanco, vestido con uniforme militar de la época. En el lateral izquierdo se sitúan las huestes cristianas a las que dirige, mientras que en el lateral derecho se encuentra el ejército infiel. En un primer término, varios personajes caen heridos: uno de ellos, en el ángulo inferior derecho, con el torso levantado, y el siguiente, entre las patas del caballo, con el brazo extendido.

La composición es en aspas; dos diagonales que se cruzan en este lienzo de proporciones casi cuadradas. La línea que va desde el ángulo superior izquierdo hasta el inferior derecho, pasa por las cabezas de los soldados cristianos, por la pierna de Santiago, roza la mano derecha del caballo para acabar con el infiel que se encuentra caído. La línea contraria pasa por la cabeza del moro que huye, de espaldas, la testuz del caballo de Santiago, la pierna de éste, rozando las manos y patas del caballo que se encuentra detrás del Santo. En medio de estas dos

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

diagonales aparece la figura del apóstol, que centra la composición en una vertical acentuada por la posición en corveta del caballo y el brazo levantado que sostiene la espada. Esto queda contrarrestado por la figura del infiel que ha caído herido mortalmente a los pies de Santiago.

Referente al color, destaca el blanco del caballo de Santiago, cuyos adornos: bridas, cinchas..., son rojos; el apóstol viste armadura de la época, con capa y sombrero de plumas. El infiel que se coloca a sus pies, lleva traje azul oscuro con sobremangas blancas. El moro que huye sobre un caballo marrón, con el alfanje y escudo en alto, viste traje verde, pantalones marrones y el turbante en blanco y negro. Los demás personajes se encuentran más difuminados.

Las huestes cristianas también visten trajes militares de la época. El que, inmediatamente, sigue a Santiago, destaca por su capa en rojo bermellón. El fondo es de un azul indeterminado. La paleta es fría y muy limitada en su gama.

El dibujo es descuidado, un poco más preciso en la figura de Santiago, pero en general adolece de amaneramiento. Excesiva rigidez en los personajes que resta movimiento a la composición. En cuanto a la pincelada, ésta es pequeña, sin fluidez, siendo algo más suelta en los personajes de los primeros planos.

Se encuentra muy deteriorado, sobre todo en la zona central. Una gran franja vertical en el lateral izquierdo ha ocasionado la pérdida de pintura. Especialmente afectada se halla la figura ecuestre de Santiago, sobre todo del caballo. También hay varios rotos en la zona inferior del lienzo. Todo él se encuentra muy cuarteado y oscurecido, saliéndose en algunas ocasiones la tela del marco. En general, se encuentra en un estado lamentable.

Obra citada por:

GÓMEZ MORENO, M.: Guía de Granada, p. 328.

MAYER, A. L.: Historia de la Pintura Española, p. 398.

THIEME BECKER.: Allgemeines Lexicon..., p. 574.

\* Muerte de Juliano el Apóstata.

Museo Provincial de Bellas Artes. Depositado en el Hospital Real (Granada).

Oleo sobre lienzo. 207 x 323 cms. Firmado, 1706.

Lamina nº 15.

Este lienzo procede, según consta en el fichero del Museo de Bellas Artes, del desaparecido convento de los Basilios de Granada.

El tema del cuadro lo explica un medallón situado en el lateral izquierdo del mismo, con el siguiente texto: "Aviendo jurado por sus dioses el emperador Juliano Apostata destruir la ciudad de Cesarea, bolviendo co victoria de la guerra cotra persas fue muerto en la batalla traspasado el corazon con una lanza que le arojo San Mercurio martir mediando la oracion del grande Basilio, D. Ju de Cieza f. 1706".

El tema, probablemente no era de fácil comprensión para los fieles, por lo que se introdujo este texto en el lienzo. De esta manera, sus personajes son fácilmente identificables: Juliano el Apóstata es el personaje central, montado en un caballo blanco con manchas oscuras ricamente adornado. Ha recibido la lanzada que le causa la muerte, por lo que se desequilibra de su montura; lleva en su brazo izquierdo un escudo. De su boca sale una leyenda que dice: "Venciste Galileo Venciste". En un primer plano, y casi debajo del caballo de Juliano, un personaje cae herido traspasado el corazón con una flecha; es de tez muy morena y de rasgos orientalizantes.

Siguiendo el texto, enfrente de Juliano se sitúa San Mercurio mártir. Va vestido con coraza, de la que le asoma por el cuello una golilla, casco con cimera, y prendida de la cintura una vaina con su espada; también porta una lanza en la mano derecha. El caballo sobre el que va montado es blanco. En

el suelo, otro personaje herido, cae igualmente a sus pies, y de espaldas al espectador.

El emperador Juliano el Apóstata reinó desde el 361 hasta el 363, y su mandato supuso una brusca vuelta al pasado en la política religiosa del Imperio, basándose, fundamentalmente en el neoplatonismo. Fue una época turbulenta para la historia de la Iglesia. Históricamente las circunstancias de su muerte, siguiendo a Fliche y Martín son las siguientes, "No parecía dudoso que su intención era la de retomar y acentuar, a su vuelta de la campaña contra los persas, esta política hostil (hacia la religión católica se entiende). Sabemos lo que ocurrió: habiendo partido de Siria, a comienzos de marzo, el ejército romano avanzó hasta los alrededores de Ctesifonte, y luego debió batirse en retirada, en el curso de un combate de retaguardia, el emperador fue herido mortalmente (26 de Junio de 363). Juliano desaparecía así a los treinta y dos años, tras veinte meses apenas de reinado" (447).

La tradición, sin embargo hace responsable de la muerte del apóstata Juliano a un hecho milagroso, bajo la intercesión de San Basilio, cuyos religiosos encargaron este lienzo para su convento de Granada. San Basilio, llamado el Grande (329-379), parece ser que mantuvo cierta lucha o resistencia contra la política religiosa de Juliano. Pero, como hemos visto anteriormente, la tradición contradice los hechos históricos ya que Juliano, "...fue muerto con un dardo en las cercanías de Bagdad, por uno de sus soldados probablemente, pero no por un cristiano. El grito que se le atribuye de "¡Venciste, Galileo!", no puede considerarse histórico" (448). De la misma manera, la figura de San Mercurio entra también en la leyenda si lo queremos relacionar con este hecho, "Martir de Cesarea, en la

447. FLICHE, A, Y MARTIN, V.; *Iglesia del Imperio*..., pág. 207.

448. *ENCICLOPEDIA de la Religión Católica*, pág. 969.

Capadocia. Según una leyenda, desprovista de valor histórico, fue hijo de un oficial escita, y por su bravura mereció ascender a "primicerius"; pero a causa de la firmeza con que confesó la fe cristiana, debió de ser ajusticiado en tiempo de Decio. En Cesarea, como se ha dicho" (449).

El segundo plano es muy difuminado, pero se puede apreciar soldados a caballo, como el negro que se sitúa detrás de Juliano. El fragor de la batalla es grande por la multitud de lanzas que se sitúan en un plano posterior.

En el lateral izquierdo se representa una ciudad, Cesárea. Del edificio principal salen una serie de personajes religiosos alineados. Otros personajes están arrodillados. Como anteriormente se ha mencionado, en el lateral inferior izquierdo se sitúa el medallón con el texto que se narra, y está sostenido por un muchacho negro que vuelve su rostro al espectador, estableciendo un diálogo con el mismo.

En el cielo, y en medio de la batalla, el pintor ubica a Cristo triunfante con la Cruz; está encima de una nube en la que flotan tres cabezas de angelillos. Otros dos, de cuerpo entero, se sitúan a cada lado de Jesús, el de la izquierda, concretamente, abrazando la Cruz.

No es muy corriente, dentro de la pintura barroca granadina, el que se trate este tipo de asuntos, es decir, el de batallas, aunque Juan de Cieza lo hiciera en un par de ocasiones más. Pero nunca serán temas profanos, sino que estarán ligados a lo religioso, como Santiago Matamoros o, en este caso, la muerte de Juliano el Apóstata.

-----  
449, *Ibíd.*, pág. 332.

Sin embargo, se observa muy poca soltura y habilidad al tratar estos temas el pintor, no habituales en la tradición pictórica local.

La composición se resuelve a base de diagonales que se cruzan. Los dos caballos enfrentados y dirigiéndose hacia el fondo, intentan conseguir una perspectiva profunda, pero no lo acierta a lograr. Intenta asimismo crear sensación de movimiento en los caballos y en los personajes, pero aparecen en actitudes muy forzadas. Igualmente no logra establecer una articulación entre la escena de la ciudad y la de la batalla. Los personajes caídos en el suelo intentan también proporcionar profundidad a la composición. Todo el conjunto nos es introducido por el muchacho que sostiene el medallón, mirando al espectador estableciendo el enlace con el tema.

La composición, en suma, es teatral, sobre todo la escena de la ciudad, pues parece como si estuvieran situados en un entarimado.

El colorido del lienzo no es muy rico; predominan los tonos oscuros, ocres sobre todo. Destacan las vestiduras de los personajes principales: Juliano, sobre un caballo blanco con manchas oscuras, lleva jubón marrón con mangas blancas y capa roja; igualmente son rojas las calzas y el escudo. San Mercurio porta casco gris con plumas rojas, coraza gris con toques de blanco que le confiere cierto brillo metálico, calzas rojas y botas marrones. El muchacho del medallón viste traje rojo con camisa blanca. También lleva traje rojo el herido de la izquierda, siendo el del contrario amarillo. Cristo, por su parte, va semidesnudo, con paño blanco y manto rojo. En los personajes del fondo predominan los marrones y los colores terrosos. La arquitectura es grisácea, con toques de rojo en los tejados y en las vestimentas de algunos de los personajes. El cielo es borrasco.

El dibujo es bastante flojo, sobre todo en los segundos planos. La pincelada es pequeña, muy poco suelta.

La conservación del lienzo es aceptable. Según consta en la ficha del Museo de Bellas Artes ha sido restaurado. Está oscurecido, probablemente por la utilización de asfaltos y por el barniz que lo cubre. En algunas zonas, sobre todo, por los bordes, se encuentra craquelado. Su situación actual, en contacto con los cambios de temperatura, ya que no existe una protección del exterior, no es quizás el más adecuado.

Obra citada por:

ANTEQUERA, Mariano: Pintores granadinos II, s/p.

\* Santiago Matamoros.

Iglesia de Santiago -hoy del Servicio Doméstico- (Granada).

Óleo sobre lienzo. 130 x 180 cm.

Lámina nº 16.

Este lienzo, situado en la primera capilla lateral izquierda, representa a Santiago combatiendo a los moros.

Santiago, sobre caballo blanco en corveta, centra la composición, su brazo derecho levantado, empuña un sable manchado de sangre. Va descalzo y viste una especie de hábito con una capa con el escudo de la Orden de Santiago. En un plano inferior, un infiel cae de su caballo ante la acción del Santo, protegiéndose el rostro y pecho con su escudo. En el lateral izquierdo, aparecen diversos personajes que salen huyendo ante el empuje de los cristianos; destaca la figura del guerrero que monta un caballo blanco con manchas marrones, a continuación del cual se colocan otros dos personajes, montados a caballo, y también en acción de huir. En el ángulo inferior izquierdo, un hombre herido, empuña aún la espada.

En el lateral derecho, lo mismo que en el izquierdo, un infiel herido se coloca en el ángulo inferior, con la cabeza en primer plano y el brazo izquierdo extendido paralelamente a la horizontal del borde inferior del lienzo; su escudo se sitúa a la derecha. Otro herido, también en el lateral derecho vuelve su cabeza hacia el espectador. Al fondo, infieles y cristianos, aparecen a caballo luchando entre sí.

El tema es tradicional en la iconografía española. Sucedió el acontecimiento en época de Ramiro, que combatía a los árabes afincados en España bajo el mandato de Abderrahmán II. Las tropas cristianas estaban desmoralizadas ante el empuje de los árabes. Según la tradición Ramiro, en sueños, vio al apóstol Santiago que le reconfortaba y le auguraba la victoria. Según

Croisset, "Santiago, cumpliendo la palabra que había dado al rey entre sueños de auxiliar a sus tropas, se dejó ver en el aire cercado de una luz resplandeciente, que deslumbraba y producía contrarios efectos: en los cristianos valor, alegría y confianza; y en los moros tristeza, terror y espanto. Venía el santo Apóstol montado en un caballo más blanco que la nieve; en la una mano traía un estandarte con la señal sacrosanta de la cruz, y en la otra una fulminante espada, que parecía un rayo según la velocidad y destrozo con que la esgrimía. Púsose á la frente de nuestras tropas, y con su vista creció en estas el denuedo y la confianza, y en las sarracenas entró tal terror, que se pusieron en precipitada fuga"(450).

La composición es complicada por los diferentes planos que han de superponer, resolviéndolo a base de diagonales. Un primer plano que corresponde a los infieles heridos, que a derecha e izquierda nos introducen en la composición. A continuación el plano del caballo que cae junto al moro que se protege del ataque de Santiago. A un mismo nivel, pero divergentes en cuanto a dirección y actitud -uno de frente y otro de espaldas- se sitúan las figuras ecuestres de Santiago y del sarraceno del lateral izquierdo. Un siguiente plano correspondería a los infieles que huyen, despavoridos, detrás del Santo. Y un último plano, más lejano, que podemos identificar con el fragor de la lucha, en el lateral derecho. El fondo es indeterminado.

La composición se resuelve en diagonales que se cruzan en aspas: una iría desde el ángulo superior izquierdo hasta el ángulo inferior derecho, en una línea que se correspondería con el sable del moro a caballo, el escudo del infiel herido, la cabeza del caballo que ha caído y el cuerpo del herido del primer término. La segunda diagonal correspondería al extremo opuesto, pasando por la cabeza del caballo de Santiago, rozando

450. CROISSET, J.: *Año Cristiano*, vol. II, pág. 378.

el escudo del infiel que se está cayendo prolongándose por su brazo, y terminando por la espada del personaje que está en el suelo en el extremo inferior izquierdo. Del vértice que resulta de la conjunción de estas dos diagonales, emerge la figura de Santiago que, en definitiva, es el que centra la composición.

Varios son los recursos que utiliza el pintor para conseguir cierta profundidad en la composición: los personajes que a derecha e izquierda, caídos en el suelo, nos introducen en la escena; la posición del caballo de Santiago, de izquierda a derecha y de dentro a afuera; en contraposición, los tres infieles que huyen en sentido contrario, y por último, los personajes que combaten en el lateral derecho más desdibujados y de inferior tamaño.

Las tonalidades son calientes en general. Destaca, sin embargo, el gran volumen del caballo blanco de Santiago, con crines negras y bridas rojas. El Santo viste hábito marrón y manto blanco con el emblema de la orden de Santiago en rojo; la espada, gris metálica, está bañada por el rojo de la sangre. El personaje que cae ante la acción de Santiago, tiene tez muy oscura con rasgos orientalizantes, que destaca aún más por la especie de turbante blanco con rayas rojas con que se cubre la cabeza; lleva un traje blanco amarillento y el caballo es zaino.

Los personajes que a caballo se sitúan de espaldas pierden intensidad conforme se van alejando en profundidad: el primero, sobre caballo blanco con manchas marrones, lleva traje rojo ceñido a la cintura con sobremangas blancas y turbante a rayas rojas con borla roja también; porta escudo gris metálico. El siguiente viste traje marrón con sobremangas blancas, y su compañero traje en rojo pálido con el turbante blanco a rayas rojas.

En el lateral derecho, el personaje que cae en el suelo, con la cabeza rapada, tiene un traje de color indeterminado, debido

al oscurecimiento del lienzo. Los soldados que luchan de tonos muy difuminados, mezclan los blancos, marrones y azules. El fondo es azul muy oscurecido.

Es muy difícil valorar el colorido del cuadro debido, en gran parte, al oscurecimiento del mismo y a su deterioro con el paso del tiempo; por ello, en la actualidad, no se aprecia acertadamente lo que fue su tonalidad original, pues ha perdido en intensidad y luminosidad. Pero podemos apuntar la escasa riqueza de la paleta, trabajando sólo sobre unos <sup>cuantos</sup> elementos: rojos, blancos, marrones y grises principalmente.

El dibujo del lienzo destaca por su flojedad, así como la pincelada pequeña, minuciosa en algunos casos, donde ni siquiera en los plegados de la capa del Santo logra soltarse. La composición, aunque más lograda que en otros ejemplos, no articula a veces bien los planos, produciendo la mera yuxtaposición de personajes, como en la mitad inferior del lienzo.

Sin embargo es interesante, por no ser muy habitual dentro de la escuela granadina, esta acumulación de personajes en las composiciones, y ya se ha podido observar, que es aquí donde, precisamente, se encuentran algunos desequilibrios.

Por otra parte, el estado de conservación del lienzo es bastante defectuoso. No sólo debido a su oscurecimiento, como antes hemos mencionado, sino también a que está muy craquelado, faltándole pintura sobre todo en la zona central inferior.

Obra citada por:

GALLEGO BURIN, A.: Granada. Guía de..., p. 320.

GOMEZ MORENO, M.: Guía de Granada, tomo II, p. 205.

inferior derecho. Recurso teatral es el bufón, que mira directamente al espectador, totalmente ajeno a la escena que se desarrolla, y que nos introduce en la misma. Los demás se colocan en diversos planos, más difuminados cuanto más alejados se encuentran. Destaca por sus carnaciones y bellas facciones el rostro de la Virgen, dentro de la línea canasca. Las figuras de Melchor y Gaspar son de noble aspecto, consiguiendo en ellos las representaciones de más carácter.

Dentro del oscurecimiento general del lienzo debido al paso del tiempo y al uso de los asfaltos, podemos destacar el vestido rojo y manto azul de la Virgen, y el gran manto rojo bermellón con adornos en blanco en cuello y mangas, de Melchor. El Niño va vestido con ropaje de la época, en rojo. El gorro que aparece en primer plano es blanco. Gaspar lleva túnica en amarillo ocre y un gran turbante en rojo y negro. Baltasar se encuentra muy oscurecido. El primer bufón sobresale por la riqueza de adornos de su traje rojo. Los demás personajes, como Baltasar se encuentran muy oscurecidos, lo mismo que el cielo. Hacer una valoración de la paleta del pintor en estas circunstancias es arriesgado, pues los materiales empleados y el paso del tiempo han alterado notablemente la diafanidad y luminosidad de la pintura. Podemos precisar, sin embargo, que la paleta juega con los tonos calientes: rojos y amarillos principalmente

El dibujo es descuidado: manos y rostros evidencian una firmeza más acusada. El color predomina sobre el dibujo. La pincelada es suelta sobre todo en mantos y ropajes, pero debido a la considerable altura a la que se encuentra, es difícil establecer una valoración sobre la misma.

El cuadro está muy oscurecido y cuarteado. En la parte derecha del mismo, la tela se sale fuera del soporte.

Obra citada por:

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

GALLEGO BURIN, A.:  Granada Guía, pág. 174.

GOMEZ MORENO, M.:  Guía de Granada, pág. 216.

MAYER, A.L.:  Historia de la Pintura Española, pág. 398.

11.2. Obra desaparecida o no identificada.

\* Virgen de las Mercedes.  
Colección D, José Victoria,  
Firmada, 1684.

La noticia nos la da Gómez Moreno:  
"Ciega f. 1684, Juan,  
De un cuadro de la Virgen de las Mercedes= D. José Victoria".

Obra citada por:

GOMEZ MORENO, M.: Instituto Gómez Moreno, Legajo CXV, Fólío  
227.

## 12. CATALOGO DE LA OBRA DE JOSE DE CIEZA.

Al realizar el catálogo de la obra de José de Cieza nos encontramos con varias dificultades. En primer lugar, la búsqueda en una bibliografía dispersa y la atribución o bien a cualquiera de los hermanos de la misma obra, o bien catalogada genéricamente como Cieza.

Una vez deslindada la obra de José de Cieza, se planteó la dificultad del acceso a la misma, unas veces por el pésimo estado de conservación en que se encuentran algunas, dificultando enormemente una visualización nítida de la misma, y otras porque a esto se añade la ubicación en lugares apartados y deficiente o nulamente iluminados.

Otro problema -insalvable esta vez- es la desaparición de un volumen importante de su actividad artística, como es su actuación en los altares del Corpus Christi en Granada, y especialmente su trabajo para las comedias del Teatro del Buen Retiro en Madrid.

Este hecho decisivo en su vida y en su producción -el viaje a Madrid-, marcará la división cronológica de la obra de José de

Cieza en dos apartados fundamentales: antes y después de 1686. Se han establecido, además, tres apartados según la técnica empleada: óleos, frescos y dibujos. En cuanto a los frescos, realizados en unión de su hermano Vicente, se ha preferido incluirlos todos, por su evidente unidad e importancia como conjunto iconográfico, en el catálogo de la obra de José ya que a él consideramos como autor de las escenas más importantes y del diseño escenográfico del conjunto.

Así pues, y dentro del periodo grandino, la primera dificultad es establecer una secuencia cronológica de los lienzos, ya que aunque algunos van firmados, sólo uno va fechado y es "Cristo con la Samaritana" (lám.21) en 1674, obra de temprana ejecución pues el pintor sólo cuenta 22 años. Con esta primera obra se empieza el catálogo, eminentemente canesca, y se continua con "Aparición de la Virgen a San Bernardo" (lám.22) en la que rinde homenaje a su segundo maestro Pedro Atanasio Bocanegra, pues es una réplica de otro lienzo de éste último que se encuentra en la Iglesia de San Juan de los Reyes de Granada. A partir de estos dos hitos de referencia, establecemos una clasificación según la evolución y madurez de su pintura. En el lienzo "Virgen de los Angeles" (lám.23) denota su dependencia de Cano y Bocanegra, si bien hay un interés por el paisaje que desarrollará fuertemente en obras posteriores. En estas tres primeras obras, José de Cieza demuestra su calidad pictórica y su pertenencia al círculo de Cano y Bocanegra, reflejado sobre todo en la composición de las escenas y en los rostros de los personajes.

Sin embargo, no es José de Cieza artista encasillado en una única línea pictórica. Así lo demuestra en la "Expulsión de los mercaderes del templo" (lám.24) donde aborda el tema de la perspectiva arquitectónica que enmarca escenas -normalmente religiosas- donde los personajes son mero pretexto para que el pintor juegue con las líneas, los volúmenes y la luz, creando

interesantes composiciones. Posteriormente esta corriente sería seguida y desarrollada por su hermano Vicente.

Dentro de esta misma línea, pero ambientada en exteriores, se desarrolla la serie de cuatro lienzos que se encuentran en el Monasterio de San Jerónimo (láms.25-28). En estos paisajes con escenas evangélicas juega con los mismos elementos; una ruina arquitectónica de indefinido estilo donde la vegetación se apodera de la construcción, ubicada en los laterales del lienzo; a continuación un profundo paisaje que se confunde finalmente con el celaje; y unos pequeños personajes que reproducen escenas del Nuevo Testamento, y que son mero pretexto para insertar la magnífica ambientación y que quedan desbordados por la misma.

Esta línea de producción se sale de lo canesco, y es una muestra del espíritu de inquietud investigadora y artística de José de Cieza, que no es estanca en los cauces tradicionales de la pintura granadina posterior a Cano, si bien tampoco renuncia a ella. El lienzo "San Juan Bautista" (lám.29) en la Capilla Real es muestra de ello.

En esta etapa granadina se incluyen la serie de frescos del convento de Santa Clara de Loja. En ellos muestra José de Cieza su habilidad como escenógrafo y la madurez de su pintura en escenas como "La huida a Egipto" (lám.71) o "La Coronación de la Virgen" (lám.76). En estas obras lo canesco está presente así como la influencia de lo flamenco en la pintura granadina. En general, se puede afirmar que las grandes escenas de la serie superior, en cuanto a calidad y técnica, pertenecen a José de Cieza, así como la decoración de arquitectura fingida.

Varias son las atribuciones que existen de José de Cieza en este periodo. El lienzo "Jesús presentando al pueblo por Pilatos" (lám.32) sigue la línea de perspectiva arquitectónica con pequeños personajes que quedan desbordados por la ambientación, pero el escenario es demasiado pobre para los

espacios que José de Cieza idea, estando más cercano a su hermano Vicente. La atribución de "Paisajes con ruinas" (lám.33) del Palacio Arzobispal entra más en línea de José por el juego de volúmenes, perspectivas y luces.

En cuanto a la serie de lienzos sobre la infancia de Cristo y que se encuentra en la Casa de los Piza y Antecamarin de San Juan de Dios, la atribución es ambigua (láms.34-37). Por una parte, hay que señalar que los repintes y el barniz han desvirtuado los lienzos en gran manera, y por otra la calidad de los lienzos no es muy buena y bien pudiera pertenecer a algún discípulo de Alonso Cano o bien a una primera época de la pintura de José de Cieza, pero aunque todo queda en una mera hipótesis me inclino por la primera posibilidad.

Varios lienzos de esta etapa han desaparecido, entre ellos la "Calle de la Amargura", de dimensiones considerables, o la "Virgen con Niño" que se encontraba en el Palacio Arzobispal de la Zubia.

De su actividad en Madrid, ha llegado poco volumen de obra. Sólo un lienzo concreto "Aparición de San Francisco de Paula en un combate" (lám.31) que, tras diversas vicisitudes, se encuentra actualmente en el Museo Nacional de Valladolid. También ha llegado un dibujo, de un lienzo desaparecido en este periodo y fechado en 1691, "San Francisco de Paula ante el rey de Nápoles" (lám.18), y dos atribuciones "Guerrero ante un obispo" y "Sacrificio de David" (láms.19 y 20).

Varios son los lienzos desaparecidos pintados durante esta etapa madrileña: el "Milagro de San Francisco de Paula", que se corresponde con el primer dibujo anteriormente citado, y los lienzos que se encontraban en la iglesia de las monjas de Góngora de Madrid, pintados en la última etapa de su vida.

De la etapa madrileña sólo se puede admitir una atribución que es el "Cristo" (lám.39) del Museo Cerralbo, obra de características canescas y que pudiera pertenecer a una primera etapa de su actividad en Madrid. Otros lienzos atribuidos a José de Cieza son descartables tal y como "Jesús en casa de Simón" (lám.40), réplica de un lienzo de Ludovico Cardi el "Cigoli", o la "Presentación de José al faraón de su padre y hermanos" (lám.41), más cercano a la obra de Francisco Gurtiérrez que a la de los hermanos Cieza.

Es indudable que José de Cieza ocupó en esta etapa madrileña gran parte de su tiempo, a las actividades y encargos de Palacio, especialmente para el Teatro del Buen Retiro, por lo que el volumen de obras de este periodo que ha llegado a la actualidad es muy reducido; y esto va unido a su temprana muerte en 1692, apenas seis años después de su llegada a Madrid, cuando el pintor comenzaba a dar sus mejores y más maduros frutos artísticos.

12.1. Dibujos.

12.1.1. Obras atribuidas.

\* San Francisco de Paula ante el rey de Nápoles.

British Museum (Londres).

Dibujo a pluma con agua <sup>das</sup> sepia y grisácea. Nº inventario: 1846-5-9-169.

Lámina nº 18.

Este dibujo presenta el aliciente de mostrar un boceto o idea de lo que pudo ser el lienzo, desaparecido en el incendio del Palacio de Justicia de Madrid en 1915, que estaba en la iglesia de los Padres de la Victoria de la misma capital. Aunque no se encuentra firmado su adscripción no presenta dudas. La descripción más completa del lienzo la efectúa Cruzada Villaamil en los siguientes términos: "San Francisco delante del Rey de Nápoles haciendo brotar sangre de unas monedas; alrededor del Rey y del Santo algunos frailes y personajes de la corte. La escena acontece en un templo" (452). El lienzo iba firmado y fechado en 1691, siendo ya pintor real como él mismo anota al lado de su nombre, por lo que podemos situar en este año la realización de este dibujo preparatorio (453).

La escena, pues, acontece en el interior de un templo. En el lateral izquierdo, y sobre un podio al que se accede por una escalinata, se encuentra el rey de Nápoles, de pie, apoyada su mano derecha en el brazo de un sencillo trono. A su alrededor, en un segundo plano, se colocan varios personajes cortesanos. En el lateral derecho se sitúa San Francisco de Paula en actitud

452. CRUZADA VILLAAMIL, G.: Catálogo provisional historial..., pág. 143.

453. Para el tema y demás características del lienzo, véase el mismo en el apartado de "Obras perdidas".

suplicante, rodeada su cabeza por un manto, haciendo brotar sangre -según la tradición- de su mano izquierda. Alrededor se colocan algunos frailes y otros personajes; todos ellos en un plano inferior al rey de Nápoles. En primer término, se puede apreciar el lateral izquierdo a dos soldados que se dirigen hacia el lugar del acontecimiento, uno de ellos de espaldas. En el lateral opuesto, un muchachito aparece ajeno a la escena, estando acompañado por un perro.

El fondo es de arquitectura; la figura del Santo queda enmarcada por una pilastra que a su vez divide la composición. A la derecha, los personajes que acompañan a San Francisco aparecen encuadrados por la mitad de un arco de medio punto. Los personajes de la izquierda también aparecen enmarcados por los arranques de sendos arcos que parten de dos poderosas pilastras; esta última escena queda magnificada por la presencia de un cortinaje en la parte superior.

La composición de la escena es, pues, meramente teatral como frecuentemente utilizaban los pintores de la época. Para ello coloca la escena principal sobre un gran entarimado al que se accede por una escalera. El fondo es una arquitectura fingida, como si fuera una tramoya. Los personajes del primer plano son los que nos introducen en la escena, y los soldados indican hacia donde se articula la escena principal, estableciéndose un enlace con el espectador. Por otra parte, las líneas predominantes son las diagonales entrelazadas: una de ellas parte de la cabeza real, pasando por su brazo, las manos del santo para acabar en el ángulo inferior opuesto, en la figura del muchacho. El espacio se prolonga, pues, más allá de la misma composición al situarnos esos personajes de medio cuerpo en un primer plano.

Probablemente se trate de un dibujo preparatorio en una fase algo avanzada, pues, salvo en el lateral izquierdo, apenas hay correcciones. Las figuras, a través de la aguada, adquieren

volumen así como a través de la valoración de la luz; ésta proviene desde el ángulo superior izquierdo para resaltar las figuras del santo y sus acompañantes. Este aspecto hay que valorarlo muy positivamente.

La técnica es la que normalmente se usaba para dibujos preparatorios: pluma para los contornos y aguada para los volúmenes y sombras. Posee José de Cieza un aceptable dominio de la técnica dibujística. Los trazos son seguros, utilizando a veces los entrecruzamientos de líneas para señalar los volúmenes.

La composición se aparta de lo granadino. Ya lo apunta Pérez Sánchez al afirmar "...y su carácter se aparta notablemente de lo granadino más característico"(454), para acercarse al círculo cortesano, ofreciendo un estilo más complejo enriquecido de personajes, más cercanos a un Claudio Coello que a un Alonso Cano.

Obra citada por:

PEREZ SANCHEZ, A. E.: Historia del dibujo en España..., p. 304.

---

454, PEREZ SANCHEZ, A.E.: Historia del dibujo en España..., pág. 304.

12.1.2. Obras de atribución dudosa.

\* Guerrero ante un obispo.

British Museum (Londres).

Dibujo a pluma con aguadas sepia y grisácea. Nº inventario:  
1846-5-9-179.

Lámina nº 19.

La escena representa en el lateral derecho a un obispo que con una mano coge la hoja de una espada, y con la otra unos panecillos que le son ofrecidos por un niño, que se coloca en el ángulo inferior derecho. El obispo está vestido con la dignidad que le confiere su cargo: mitra y capa pluvial. Una luenga barba le otorga un venerable aspecto. En el lateral opuesto se sitúa un guerrero vestido con armadura y casco con cimera en la cabeza; un amplio manto se ciñe en la cintura. Sostiene en su mano derecha la espada cuya hoja sustenta el obispo. Detrás de este personaje se coloca la cabeza de otro guerrero en un plano más difuminado. Dos columnas estriadas envueltas en su parte superior por un cortinaje, y el esbozo de un nicho con su escultura, constituyen el fondo de la escena. Entre los personajes principales y en la parte inferior el pintor ha diseñado una balaustrada.

El tema es desconocido para nosotros; ignoramos la simbología que los panes y la espada han de tener, ya que son los objetos principales a los que se dirige el obispo.

La composición, como en otras ocasiones, se resuelve a base de diagonales entrelazadas. El punto de vista a que se sitúan los personajes, bajo, representa como si los personajes estuvieran dispuestos encima de un entarimado; el niño del primer plano situado a un segundo nivel, y la balaustrada no hacen sino reforzar aún más esta perspectiva.

La técnica es a pluma con aguadas sepia y grisácea, como el anterior, aunque esta vez el grosor de la pluma es mayor, obteniendo calidades más pictóricas. El dibujo está, asimismo, muy terminado. No se puede saber si se trata de un dibujo preparatorio para alguna obra desaparecida o bien, por el mismo acabado, se trata de un dibujo en sí mismo.

Los contornos están muy definidos y perfilados, utilizando la aguada para las sombras y volúmenes preferentemente. La luz, como en otras ocasiones, procede del ángulo superior izquierdo para incidir, plenamente, en la figura del obispo. En el dibujo todos los detalles se encuentran plasmados: el dibujo de la capa pluvial del obispo, la riqueza de la armadura del guerrero... Asimismo, la figura del segundo guerrero se encuentra esbozada, utilizando más la aguada que la pluma, consiguiendo de esta manera una profundización de la perspectiva y un acentuamiento de la importancia del primer guerrero.

Los trazos son firmes, combinando las líneas sinuosas con las rectas y quebradas.

La atribución del dibujo a José de Cieza es desde antiguo según Pérez Sánchez. Nosotros no tenemos una base para una atribución cierta del dibujo al pintor granadino. Difiere bastante en calidad respecto al "San Francisco de Paula ante el rey de Nápoles", sobre todo porque se encuentra mucho más terminado.

\* Sacrificio de David,  
Biblioteca Nacional (Madrid).  
Dibujo a pluma con aguadas sepia y grisáceas, N.º inventario  
7931 de Barcia, 153 x 135 mm.  
Lámina n.º 20.

La adscripción de este dibujo a José de Cieza se debe al profesor Pérez Sánchez por su paralelismo en relación a los anteriores del British Museum; concretamente afirma "Un tercer dibujo de la misma serie y técnica estaba en la Biblioteca Nacional atribuido precisamente a Giordano"(455). En efecto, la correspondencia, sobre todo con el dibujo "Guerrero ante un obispo" es evidente(456).

El tema está en relación con el Antiguo Testamento, el sacrificio de David. La escena representa a David en el lateral derecho, inclinado y con las manos cruzadas sobre el pecho. El profeta Gad en el lateral izquierdo, con vestiduras monacales, levanta su mirada hacia el cielo y las manos en oración. En medio de ambos personajes se coloca una ara en la que se encuentra un cordero. En el lateral izquierdo, por encima del profeta, un Angel de amplio manto envaina una espada, y otro personaje, detrás de David contempla con asombro la escena.

La composición, cuyo eje central lo forma la esquina del

---

455, PEREZ SANCHEZ, A.E.; *Historia del dibujo en España*..., pág. 304.

456, Consultado en la correspondiente sección de la Biblioteca Nacional el dibujo, aún sigue catalogado como atribuido a Luca Giordano. En el libro de BARCIA; Catálogo de la Colección de Dibujo Originales de la Biblioteca Nacional, pág. 590 encontramos la siguiente referencia: "7931, Sacrificio de David. -Este a la izq. inclinándose con aire contrito; al otro lado el profeta Gad orando. Medias figuras. Detrás de David uno que se admira al ver el Angel envainando la espada. Tinta de China y a la pluma. P. ag. An 153. Al 135". Concretamente en la sección de italianos del siglo XVII.

soporte del ara, está constituida por diversas diagonales. El punto de vista bajo, como en la anterior composición "Guerrero ante un obispo", queda reforzado por la visión del ara lo que aumenta la visión descendente del ángel.

Respecto a la técnica, ésta es la misma que el anterior dibujo "Guerrero ante un obispo" del British Museum(457), predominando la aguada en los personajes centrales, obteniendo de esta manera mayor calidad en los volúmenes; el trazo es firme y seguro en los contornos. El ángel está tratado, predominantemente, con la pluma, a trazos angulosos. La luz previene del ángulo superior del lateral izquierdo, iluminando la figura del rey David, sombreando con más intensidad el traje del profeta a base de trazos oblicuos.

La tradicional atribución a Luca Giordano, y la reciente de Pérez Sánchez a José de Cieza, muestra claramente la evolución sufrida por el pintor a su llegada a Madrid, asimilando las nuevas corrientes pictóricas de la corte.

Obra citada por:

BARCIA, A.M. de: Catálogo de la Colección de Dibujos..., pág. 590 (atribuido a Lucas Giordano).

PEREZ SANCHEZ, A.E.: Historia del Dibujo en España..., pág. 304.

---

457. No se pudo observar directamente el dibujo de la Biblioteca Nacional por medidas de seguridad, por lo que nos hemos de referir al Catálogo de BARCIA en el que se indica que es de Tinta China y a la pluma, pero preferimos remitirnos a la descripción de PEREZ SANCHEZ, ya que la técnica es similar a los dibujos del British Museum.

12.2. Oleos.

12.2.1. Obras atribuidas.

\* Cristo con la Samaritana.

Ermita de San Miguel (Granada).

Oleo sobre lienzo, 213 x 120. Firmado, 1674.

Lámina nº 21.

Este pasaje de la vida pública de Jesucristo, representa la conversación de Cristo con la Samaritana junto al pozo. Está en el lado de la epístola del altar mayor.

Cristo se sitúa en el lateral izquierdo, sentado sobre una piedra y dirige su mirada hacia la samaritana. Detrás de Cristo se aprecia un gran árbol. La samaritana se coloca en el lateral derecho, detrás del pozo y apoyada en el brocal. Va ricamente ataviada. En un primer término se observa un cántaro roto. Un paisaje arbóreo completa el fondo de paisaje. Firmado en la parte inferior derecha Joseph D Cieza(458).

El reflejar pictóricamente este tema, estaba bien delimitado por los tratadistas. Según Sánchez Cantón, "El P. Interián no admitía que se pintase a Jesús sobre el brocal, sino sobre una piedra inmediata. De este modo está el Salvador en dos cuadros del Siglo de Oro de la pintura española: el de Alonso Cano, que se guarda, no expuesto, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el boceto del Museo del Prado, asimismo

-----  
458. De este lienzo, según GIMENEZ SERRANO, J.: Manual del artista y del viajero, en la pág. 337 nos dice "...con esta firma "Josef de Ciezar ft. 1674..." También, en el CENTENARIO de Alonso Cano. Catálogo, en la pág. 99 nos dice que está firmado "Joseph D. Cieza 1674". Al observar el lienzo, directamente, no se ha podido ver la fecha, aunque sí la firma, sin duda debido al gran oscurecimiento del lienzo. Sin embargo, no se ha de dudar de la verosimilitud de esta citación.

almacenado, que en los Catálogos, hasta el de 1920 inclusive, se atribuía a Murillo, y que no parece suyo por lo oscuro de la tonalidad"(459). La escena narra el encuentro de Jesús, que de Judea se encamina hacia Galilea pasando por Samaría, con la pecadora junto al brocal del pozo en el que se paró a descansar.

En este lienzo de José de Cieza, como se observa, se siguen estas pautas, y es que, además se puede poner este lienzo en relación con el citado de Alonso Cano.

En ambos lienzos, Cristo se sienta sobre una piedra en el lateral izquierdo; en los dos, la samaritana se sitúa detrás del pozo y apoyándose en el brocal. Sin embargo, hay una notable diferencia: el pozo, en la composición de Cano se sitúa centralmente, mientras que en el de Cieza se traslada hacia el lateral derecho. Lo mismo ocurre con el gran árbol, que en el de Cano centra la composición dividiendo el paisaje en dos, mientras que en el de José de Cieza se coloca detrás de la figura de Cristo, abriendo un paisaje de perspectiva profunda hacia el centro, fórmula ésta que repetirá en alguna que otra composición. Si en el lienzo de Alonso Cano resalta la poderosa fuerza de la imagen de Jesucristo, en el de Cieza es la figura de la samaritana la que centra el interés. Sin embargo, en ambos la composición se resuelve a base de diagonales.

Jesucristo está muy cercano al estilo pictórico de su padre, Miguel Jerónimo (recuérdese el de las "Bodas de Caná" del Museo de Bellas Artes de Granada); rostro ovalado pequeño, nariz afilada e incluso la composición de las manos nos recuerdan a su primer maestro. Sin embargo, la figura de la samaritana, en esta obra de juventud, ya nos apunta cualidades que posteriormente se verán ratificadas: seguridad en el dibujo, amplitud en la pincelada... Denota, pues, cierta madurez pictórica.

---

459, SANCHEZ CANTON, F.J.; *Cristo en el Evangelio*, pág. 36.

En cuanto al fondo, nos remitimos a la opinión del profesor Calvo Castellón; "En el primero, con evocaciones flamencas, Cieza establece una interesante ordenación de términos sirviéndose del apoyo que le brindan los componentes del paisaje y la iluminación; los valores tridimensionales -justificados en una interesante perspectiva- y la riqueza de color son, entre otras, cualidades que avalan el interés de un país que además constituye una ambientación idónea para la historia"(460).

El colorido es de muy bellas entonaciones; Cristo lleva su característica túnica roja y manto azul. La samaritana va ricamente ataviada; porta una camisa blanca y encima un vestido de color amarillo siena dorado. En el cuello, un fino collar rojo que hace juego con una pulsera roja también. El paisaje del fondo es de tonos delicados, gamas de verdes diferentes en los árboles sobre un cielo de atardecer, característico de Alonso Cano y que también utilizará profusamente José de Cieza. Sin embargo, el lógico deterioro del lienzo por efecto del paso del tiempo y de los materiales utilizados, ha desvirtuado la entonación original; algunos colores, como por ejemplo el azul del manto de Cristo, aparece en su mayor parte como verde. La parte del pozo está totalmente ennegrecida. Pero, en general, se puede decir que hay una dependencia de lo flamenco en el colorido del cuadro.

En cuanto a la pincelada, es suelta, sobre todo en el ropaje, y el dibujo se perfila mucho en los rostros y en las manos. El rostro de la samaritana es bellísimo: perfil ovalado, nariz recta, boca pequeña, ojos entornados..., que nos recuerdan el estilo de Alonso Cano. Por otra parte, trata delicadamente la blancura de su rostro con suaves carnaciones. Sobre la cabeza lleva un pañuelo o velo que se agita en el aire, de color amarillo ocre, lo que imprime movimiento a la figura. Nos trae

-----  
460. CALVO CASTELLÓN, A.: Los fondos arquitectónicos, pág. 302.

recuerdos, aquí, del cuadro de Alonso Cano "Santa Inés" (destruido en 1945), aunque el rostro es más pequeño y la cabeza se inclina ligeramente hacia la izquierda. El ropaje es de amplios pliegues, lo que imprime mayor prestancia a la figura.

El estado de conservación del cuadro es aceptable, resaltando únicamente su actual ennegrecimiento, sobre todo por la parte inferior. También se encuentra algo craquelado.

Por último se ha de reflejar la gran aceptación que tuvo este lienzo en su época, pues como nos afirma Marino Antequera "...suscitó muchas admiraciones en su tiempo, por lo que fue muy copiado"(461). Como muestra de ello, tenemos las copias existentes en la Iglesia parroquial de la Zubia, o la existente en las dependencias interiores de la Catedral (no abiertas al público).

Obra citada por:

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

CALVO CASTELLON, A.: Los fondos arquitectónicos..., p. 302.

CEAN BERMUDEZ, J.A.: Diccionario Histórico..., p. 331.

CENTENARIO de Alonso Cano, p.99.

CRUZ Y BAHAMONDE, N. de la: Viaje de España..., p. 274.

GALLEGO Y BURIN, A.: Granada. Guía..., p.369.

JIMENEZ SERRANO, J.: Manual de artista y del..., p.373.

GOMEZ MORENO, M.: Guía de Granada, p.490.

MADOZ, P.: Diccionario geográfico-estadístico... T. VIII, p. 524.

SECO DE LUCENA, : Guía práctica y artística..., p. 438.

---

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

\* Aparición de la Virgen a San Bernardo,  
Antesacristía de la Catedral (Granada),  
Oleo sobre lienzo, 140 x 186 cm.,  
Lámina nº 22,

El tema representa la aparición de la Virgen a San Bernardo. La Virgen sentada sobre una nube y con el Niño en sus brazos, ofrece de su pecho la leche virginal a San Bernardo, que se sitúa a su izquierda y en un plano inferior. A los pies de la Virgen se colocan las cabezas de tres angelillos. Están rodeados por tres ángeles adolescentes; el de la derecha tañe un laúd, y los que se sitúan detrás de San Bernardo portan sendos atributos de éste: la mitra y el báculo.

San Bernardo, Abad de Claraval, es uno de los personajes más importantes de la Edad Media. Su vida transcurre a caballo entre los siglos XI y XII. Como afirma el P. Rafael M. Durán "Asceta y orador, teólogo y poeta, taumaturgo y místico, ha merecido por su profunda doctrina el título de Doctor; sublime juglar de las bellezas de María, es el doctor mariano por excelencia"(462).

Normalmente se suele representar en actitud de orar, con las manos juntas, y con la tonsura. El hábito blanco es otra característica de los cistercienses, y que, según la tradición, fue entregado por la Virgen María a San Aberico. En este sentido añade el citado autor: "En cuanto a la forma, la cogulla ha sufrido las influencias de los tiempos, y el olvido de los principios de pobreza y sencillez de los primeros cistercienses la ha hecho tomar mayor amplitud y ampulosidad"(463).

-----  
462. DURAN, P. Rafael M.: *Iconografía española de San Bernardo*, pág. 20.

463. *Ibidem*, pág. 29.

Otra de las características de su iconografía, y que en este caso también se contemplan son el báculo abacial y la mitra. A este respecto el P. Durán apunta "Bocanegra y Cieza nos lo muestran en manos de los ángeles..."(464). Sin embargo, y siguiendo al mismo autor, lo que no aparece es el paño del báculo, pues "...la supresión es constante en la escultura desde Martínez Montañés, y a partir de Bocanegra en la pintura" (465).

El tema de la "lactatio" fue muy difundido en el siglo XVII por varios historiadores de la oden como Angel Manrique y Crisóstomo Henríquez, y en la pintura será la escuela sevillana la que más lo trate, especialmente después de que lo hiciera Murillo, de cuya obra hay numerosas réplicas.

En Granada, fue igualmente representado en diversas ocasiones, pues como afirma el P. Durán "Pedro de Mena labra la representación en el coro de la Catedral de Málaga, y sus hijas, monjas cistercienses y escultoras como su padre, lo han dejado en el Monasterio de San Bernardo que ellas fundaron en Granada, siendo en esta última ciudad donde, transformado los angelitos en angelotes y multiplicando su número, Bocanegra y Cieza lo pintan en grandes lienzos"(466).

Efectivamente, ambos pintores tratan el tema, si bien hay una dependencia del segundo sobre el primero. En su monografía sobre Pedro Atanasio Bocanegra, el profesor Orozco así lo recoge: "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"(467).

---

464, *Ibidem*, pág. 31.

465, *Ibidem*, pág. 30.

466, *Ibidem*, pág. 50.

467, OROZCO DIAZ, E.: *Pedro Atanasio Bocanegra*, pág. 121.

Así pues, en sus líneas esenciales, el lienzo de José de Cieza repite el de Bocanegra, concretamente el que se encuentra en la Iglesia de San Juan de los Reyes, si bien varían algunos elementos e introduce otros nuevos.

La Virgen con el Niño y San Bernardo se encuentran en la misma posición, aunque cambian algunos detalles como la posición de las manos del Santo o la actitud del Niño. Cieza introduce en el lateral derecho, ampliando la composición por este lado, un ángel tocando el laud. El ángel, que en Bocanegra se halla en actitud de oración detrás del Santo, en esta ocasión se desdobra en dos, portando los atributos del Santo. La Virgen sigue el mismo tipo que el de Bocanegra, aunque de rostro más fino. Actitud devota de San Bernardo, con expresión de emoción contenida en su rostro.

En ambas composiciones predominan las diagonales, aunque la Virgen, dado el volumen de su manto, forma, en el lienzo de Cieza, una figura casi piramidal. Se inscribe, pues, este cuadro dentro de la tradición canesca: composición sencilla, de pocas figuras, y la Virgen con el Niño en una actitud que sigue las líneas tradicionales de la escuela granadina.

En cuanto al color, la Virgen lleva túnica en rojo bermellón y manto azul; se observa una especie de camisa blanca debajo de la túnica, y el cuello grisáceo con franjas en azul. El manto ha mutado su color original y aparece, en su mayor parte, como verde. San Bernardo tiene su tradicional túnica blanca en tonos grisáceos. El ángel de la derecha va vestido con túnica en amarillo siena con bocamanga en blanco. Por su parte, los ángeles que portan los símbolos de San Bernardo, llevan túnica rosada el del báculo, y verde el de la mitra; ésta es blanca con adornos dorados. El fondo es oscuro, con un leve rompimiento de nubes entorno a la Virgen y al Niño. La Virgen es de carnaciones suaves, al estilo de Cano, lo mismo que el Niño. Los ángeles son de factura elegante, y nos recuerdan el arte de Bocanegra. La

tonalidad es caliente en su conjunto. Delicadez y armonía en el colorido.

En lo referente a la técnica, poco se puede apreciar debido a la colocación actual del lienzo, aunque todo apunta hacia una etapa de madurez del pintor. La pincelada se hace más suelta y fluida, como se puede apreciar en el ángel de la derecha, en su túnica y en los pliegues del manto de la Virgen. El dibujo es, igualmente, mucho más firme que en otras composiciones.

El lienzo está muy oscurecido y cuarteado por el paso del tiempo, y la acción de los componentes del mismo. Como se ha observado anteriormente, algunos colores, como el azul, han perdido su entonación original. En la parte derecha se sale la tela del marco.

Obra citada por:

- CENTENARIO de Alonso Cano. Catálogo, p. 99.  
DURAN, P. Rafael M.: Iconografía española..., p. 31 y 50.  
GALLEGO BURIN, A.: Granada. Guía..., p. 271.  
GOMEZ MORENO, M.: Guía de Granada, p. 269.  
OROZCO DIAZ, E.: Pedro Atanasio Bocanegra, p. 121.  
OROZCO DIAZ, E.: Alonso Cano y su escuela..., p. 23.  
SECO DE LUCENA.: Guía práctica y artística..., p. 331.

\* Virgen de los Angeles.

Monasterio de San Jerónimo (Granada), Sala Capitular.

Óleo sobre lienzo, 163 x 198 cm. Firmado.

Lámina nº 23.

Este lienzo se encuentra actualmente situado en la Sala Capitular del Monasterio de San Jerónimo, como anteriormente se ha indicado, pero su procedencia es otra como nos comenta Marino Antequera: "En la sacristía de San Jerónimo tiene un cuadro encantador y de bello colorido, que procede del palacio arzobispal y que representa a la Virgen con el Niño, rodeados en el campo de chiquillos"(468).

El tema representa, pues, a la Virgen con el Niño y San Juanito rodeados de angelillos en un paraje idílico. Los personajes se concentran en dos grupos: El primero, a la derecha de la composición, sitúa a la Virgen, sentada, sosteniendo al Niño Jesús, desnudo, en su regazo. A su lado, y besándole el pie al Niño se encuentra San Juanito con el símbolo de la Cruz en el suelo. Detrás de la Virgen se coloca un angelillo que mira al espectador, con el dedo índice señalando silencio, y sosteniendo en la otra mano una corona de rosas y azucenas. Este primer grupo de personajes se sitúa debajo de un frondoso árbol.

El segundo grupo lo forman seis angelillos y un cordero. Uno de ellos, el que se encuentra sentado, da de comer hierba al animal, el cual lleva una guirnalda roja y azul. Otro angelillo se apoya en el cordero, mirando directamente al espectador. Debajo de éste, y recostado en el suelo, un angelillo recoge agua con una concha del riachuelo. Otro, situado inmediatamente detrás, toca la guitarra, entablando asimismo comunicación con el espectador a través de la mirada. Dos angelillos más se

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

encuentran ajenos a la escena; uno tocando la flauta, y otro, de espaldas, sosteniendo un cordel que se halla atado a la pata de un pajarillo de vivos colores.

Toda la escena se enmarca en un idílico paisaje, como si se tratara de un paraíso terrenal. Árboles frondosos y vegetación exuberante en un primer término, para ir clareándose conforme se alejan de la escena principal, aumentando con ello la sensación de perspectiva; el riachuelo con su puente, que se pierde hacia el fondo, y las montañas que se funden con el cielo del atardecer. Completan esta composición pajarillos de exótico plumaje.

Está firmado en la parte central inferior "Joseph de Cieza f".

El lienzo puede tener varias interpretaciones que se complementan entre sí:

De un lado, el tema representa la premonición de los sufrimientos que le aguardan al Niño Jesús a través de varios símbolos: la corona de rosas, la cruz de San Juanito y el Cordero como símbolo del martirio de Cristo.

De otro lado, podemos observar la tierna escena de amor maternal y filial, y de San Juanito hacia éstos. Se establece una comunicación y diálogo entre la Madre y el Hijo. La Virgen también acaricia amablemente la cabeza de San Juanito, mientras éste besa el pie del Niño en señal de adoración.

Por otra parte, al incluir la escena en el paraje idílico, podría ponernos en relación con el paraíso terrenal. Esta lectura podría significar la Redención de la especie humana por Jesucristo; si una mujer, Eva, nos condenó al pecado original, otra mujer, María, nos abre la puerta de la esperanza al ser madre de un Niño que será el Salvador de los hombres.

Es decir, todo el conjunto, a pesar del ambiente amable y de la externa despreocupación de los personajes, hacen presentir la tragedia de la pasión y muerte de Jesucristo.

Sin embargo, creemos que la verdadera lectura de este lienzo es otra diferente: no se trata en realidad de una "Virgen de los Angeles" como a primera vista se puede pensar, sino que se trata de un "Descanso en la huida a Egipto" si bien se han suprimido algunos elementos y se han añadido otros, cosa que ocurría frecuentemente en este época.

Puede haberse inspirado en un lienzo de Rubens "La Sagrada Familia"(469) en el que, lo mismo que en éste, se tratan varios temas: descanso en la huida a Egipto, una Sagrada Conversación y una alusión a la Pasión y a la Redención de Cristo. La composición central es muy parecida, aunque los personajes están invertidos: la Virgen sostiene al Niño en el lateral izquierdo, mientras que aquí es en el derecho; los ángeles y San Juanito se sitúan también en el lado opuesto. Rubens introduce varios personajes, que, en un principio no tienen nada que ver en el tema: dos Santas y San Jorge; al fondo, en el paisaje, aparecen San José y el asno. Pues bien, en el lienzo de José de Cieza han desaparecido todos estos personajes, incluso la figura de San José con el asno.

Otro lienzo, si bien de un maestro secundario de la escuela granadina, que se halla en la iglesia de San Cristóbal(470) reproduce, en sus rasgos esenciales, este lienzo de José de Cieza, pero introduciendo, a la derecha de la composición, la figura de San José preparando comida, y a la izquierda el asno.

-----  
469, Nos referimos a la "Sagrada Familia" del Museo del Prado, fechado después de 1635, correspondiente al nº 1640.

470, Dato ofrecido gracias a la amabilidad del Profesor Javier Martínez Medina, que facilitó la foto del mismo.

Todo ello nos viene a confirmar que el tema corresponde al descanso en la huida a Egipto, sin olvidar los asuntos anteriormente expuestos.

Por otra parte, la introducción de los angelillos que tocan instrumentos musicales encajan perfectamente en estos temas, ya que esta melodía celestial significa poner una nota agradable en el difícil camino de los viajeros. Como apunta Emile Mâle, "C'était une tradition, en effet, souvent rapportée dans les livres de dévotion du temps, que la Sainte Famille avait été accompagnée et consolée dans son voyage par les anges /.../. La piété du temps ne pouvait imaginer les saints voyageurs sans un cortège d'anges"(471).

La obra entra dentro del ambiente pictórico granadino de la época posterior a Cano. El tema es tratado de una manera agradable, idealizadora, evitando cualquier dramatismo. Sólo a través de unos cuantos símbolos se puede adentrar en el verdadero asunto de la composición.

El estilo es continuación de la obra de Alonso Cano, sobre todo en cuanto al tratamiento de los angelillos y de la Virgen.

La composición se encuentra enmarcada a ambos lados del lienzo: a la derecha el árbol situado detrás de la Virgen y que acoge la escena principal; a la izquierda, la masa rocosa plena de vegetación. Se establece una especie de arco de medio punto en el que se proyecta un profunda perspectiva.

La escena se resuelven a base de diagonales: los personajes principales forman una pirámide, cuyo vértice es la cabeza de la Virgen, proyectándose de un lado a través de la túnica, y de

---

471. MALE, E.; *L'Art religieux après...*, pag. 259.

otro hacia San Juanito y el ángel que se encuentra sentado. Otra diagonal se establece entre el angelillo que porta la corona, el cuerpo del Niño Jesús y la zona inferior del cuerpo del angelillo que da de comer al cordero. La siguiente diagonal se marca entre la cabeza de la Virgen, el pajarillo, alargándose a través del brazo del angelillo que sostiene el hilo, rozando la cabeza del cordero, y el cuerpo del angelillo que se halla recostado sobre éste último. Otra línea oblicua la establece el que toca la guitarra, el que se apoya en el animal y el que está sentado. Asimismo, el angelillo que se encuentra tumbado, establece otra diagonal con su cuerpo.

Hay que matizar la introducción del pajarillo atado con un hilo, el cual ha de tener su significación. Siguiendo a Trens "El pájaro es uno de los atributos más antiguos y de más difícil interpretación. No consta en ninguna parte su auténtico significado; pero a juzgar por la frecuencia con que aparece en las imágenes de María, no debe de ser pequeño"(472). Y como más adelante comenta, pudo representar al Espíritu Santo, aunque "Esta paloma, o este simple pájaro, poco a poco perdió su primitivo simbolismo, y en manos de los artistas no tardó en transformarse en juguete del Niño Jesús, y en juguete de ellos mismos, que aprovecharon este pintoresco recurso para dar vida y movimiento al grupo de Jesús y María"(473). Así aparece en la presente composición.

Esta última no es complicada, y en general, se inscribe dentro de la tradición de la escuela granadina: pocas figuras y en planos no muy alejados. La perspectiva la introduce el paisaje, que se hace cada vez más difuminado.

---

472. TRENS M., *María. Iconografía de la Virgen...* págs. 545-546.

473. *Ibidem*, pág. 549.

El dibujo es acertado, siendo particularmente minucioso en los rostros de los personajes principales, sobre todo en el de la Virgen y el Niño. La Virgen es de bella factura: tez ovalada, ojos rasgados, semicerrados, finas cejas, nariz recta y boca pequeña. Los niños se encuentra dentro de la tradición canesca. Poseía José de Cieza un aceptable dominio del dibujo, aunque sin llegar a la maestría de Cano o de Juan de Sevilla, los más destacados en este aspecto del círculo granadino.

En cuanto al color, el lienzo está envuelto en una tonalidad cálida, al cual contribuyen no sólo las carnaciones de los personajes, especialmente los chiquillos con sus cabellos rubios o castaños, sino también, por ese típico color rojo bermellón de ascendencia flamenca de la túnica de la Virgen y San Juanito. La nota de contraste la ponen el pelaje del cordero y el manto azul de la Virgen. El paisaje, de suaves gradaciones, y el cielo de una atardecer rojizo, completan esta atmósfera cálida. Como apunta el profesor Calvo Castellón: "El segundo está más próximo al tipo de paisaje que le caracteriza; se trata de un espacioso entorno, valorado espacialmente a través de una perspectiva profunda. Un ámbito armonioso como sus gradaciones cromáticas, sin violentos efectos de iluminación, que se identifica plenamente con la escena idílica que acoge"(474). El color ayuda, pues, a crear ambiente y a profundizar en la perspectiva.

La pincelada es pequeña, y en ocasiones muy minuciosa. No es muy suelta aunque sí bastante diluida. Utiliza pocas capas de pintura.

El lienzo se halla muy oscurecido, posiblemente debido al uso de asfaltos, tan característico de la escuela granadina. Está, por otra parte, bastante deteriorado por los bordes, sobre

-----  
474. CALVO CASTELLÓN, A.: Los fondos arquitectónicos..., pág. 302.

todo el inferior, donde por algunos sitios el lienzo se ha  
salido del soporte. Hay algunos rotos, y la pintura falta en  
ocasiones, dejando ver la imprimación -rojiza- del lienzo.

Este cuadro lo podemos anmarcar en una primera etapa de la  
actividad pictórica de José de Cieza, aunque ya se apunta sus  
notables cualidades en cuanto a color, dibujo, composición, etc.

Obra citada por:

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

CALVO CASTELLÓN, A.: Los fondos arquitectónicos, p. 302.

GALLEGO BURIN, A.: Granada. Guía, p. 286.

\* Expulsión de los mercaderes del templo.

Museo de Bellas Artes de Granada.

Óleo sobre lienzo, 230 x 170 cm, Firmado.

Lámina nº 24.

Se encuentra actualmente expuesto en la Sala IV del citado Museo. Según consta en el fichero del Museo de Bellas Artes, procede de Ordenes religiosas. Está firmado en el ángulo inferior izquierdo: "Joseph D Cieza fe". Como en la serie de lienzos que el pintor efectuó para el Monasterio de San Jerónimo, los personajes aparecen minimizados ante la grandiosidad de la arquitectura en la que se insertan. Como apunta el profesor Calvo Castellón, "La historia, como ocurre en otras obras del pintor, se empequeñece ante la magnitud del ámbito que la acoge; parece que su figuración fuera el pretexto del que se vale el artista para recrearse pintando el marco que la ambienta"(475).

En primer término, en el lateral izquierdo, aparece una edificación en cuyo gran basamento adosa una fuente, decorada en su frontal por dos cabezas de cuyas bocas surgen los surtidores de agua, insertos en una moldura triangular. A continuación tres grandes columnas sostienen un entablamento, sin decoración, que a su vez es el sustento de una balaustrada. En el lateral derecho de esta arquitectura se adosan unos escalones semicirculares, que dan paso a una barandilla que conduce al interior de este edificio. En el lateral derecho otro módulo arquitectónico: grandes columnas dan paso a un entablamento que sostiene un segundo piso con arcos de medio punto. Entre estas edificaciones se concentran los personajes, totalmente desproporcionados respecto a su entorno arquitectónico. Jesucristo al fondo, el brazo en alto en actitud amenazadora,

-----  
475, CALVO CASTELLÓN, A.: Los fondos arquitectónicos, pág. 237.

empuja a los personajes hacia fuera del templo, donde se encuentra el espectador. Los más cercanos a Cristo huyen ante la amenaza; en el lateral izquierdo caen ante el empuje de los mercaderes; a la derecha, varias mujeres con cestos se apresuran a salir. No falta la representación animalística: un perro que presencia la escena de los jugadores o cambistas, un buey, un caballo... Detalle curioso es la presencia de un niño negro al lado de la fuente junto a su cántaro, y que mira directamente al espectador, introduciéndonos en la escena.

Los siguientes planos son una sucesiva alineación de ámbitos arquitectónicos que logran crear una perspectiva profunda: así se observa una nave central que conduce al ábside del último término, dividida en diferentes tramos que corresponden a sucesivas bóvedas que marcan el ritmo arquitectónico y prolongan la nave en profundidad. En todos los casos, coloca un primer piso de columnas al que sucede un entablamento, que sostiene otro piso con arcos de medio punto de donde parten las aristas que forman las bóvedas. Una nave transversal corta por dos veces la nave principal. Al fondo un gran arco de medio punto abre paso al ábside, a su vez formado por varios pisos. En la zona superior del lienzo, un gran cortinaje remata la composición.

El tema representa la llegada de Jesús y sus discípulos al templo de Jerusalén, donde el maestro expulsó a los que allí se dedicaban a comprar y vender derribando mesas e imprecando a los presentes de que la casa de Dios era para orar y no para las ocupaciones a las que se dedicaban.

Así pues, la escena se desarrolla dentro del templo, pretexto que utiliza Cieza para crear esa monumental arquitectura. Pero los tratadistas son tan minuciosos que, por ejemplo, Interian de Ayala puntualiza dónde se ha de representar la escena: así cuando se representa este hecho, no se debe pintar de modo que estas ventas y compras se hicieran en alguna parte interior del templo. No eran los judíos tan negligentes en

lo tocante al culto que se debe a Dios, que permitieran una cosa tal, aun en el atrio de los israelitas; sino que se hacían estos contratos dentro del templo sí, pero en el atrio que se llamaba de los gentiles, que era el lugar sólo donde éstos podían entrar aunque adorasen a Dios; de suerte que so pena de la vida no podían pasar más adelante"(476).

En este caso, no se ha intentado la representación de un templo en concreto, sino que se van agregando sucesivamente módulos arquitectónicos sin ninguna valoración estilística definida, con el único propósito de lograr una profunda perspectiva. A este respecto, el profesor Calvo Castellón añade: "los módulos arquitectónicos y la luz van marcando perfectamente los distintos ámbitos de tal forma que llegamos, sin rupturas, hasta el último término, dominado por una forma absidal violentamente bañada por la luz. También los tramos de bóveda - que no se corresponden con el tipo de arquitectura - son vehículo perspectivo de primer orden"(477).

Las figuras intentan también prolongar la arquitectura hacia el lateral derecho, pues todas dirigen sus pasos en este sentido. No obstante, la mesa volcada hacia la izquierda, así como algunos personajes, equilibran la composición en este sentido. Todo el conjunto abigarrado de personajes, animales y enseres, no producen, sin embargo, la sensación de mera yuxtaposición de elementos, sino que, compositivamente ha sabido distribuirlos acertadamente, hasta el último personaje del fondo situado en una zona intermedia de luz, y que establece una medida entre la dimensión arquitectónica y el módulo humano. Compositivamente, tanto la arquitectura como los personajes están cuidados con detalle; así nos llama la atención hombres y mujeres llevando fardos unos, otros cestos, diversos animales

476. INTERIAN DE AYALA, J.: *El pintor cristiano y...*, libro III, pp. 21-22.

477. CALVO CASTELLÓN, A.: *Los fondos arquitectónicos...*, pág. 298.

que ponen la nota anecdótica en la composición.

En cuanto al color, predominan los tonos calientes. Por un lado, la mayor parte del lienzo se compone de una arquitectura donde los diferentes tramos, alternativamente, van estableciendo una gradación tonal hasta concentrarse en el abside del fondo fuertemente inundado por la luz; la gama de marrones de la arquitectura es variada, salpicada en los techos por las claves doradas, y por la inclusión de columnas de fuste oscuro.

En cuanto a los personajes la paleta es limitada también, pues en la mayoría de ellos predominan los colores terrosos. Destaca la figura de Cristo con hábito rosa y manto verde; el personaje que se encuentra de espaldas, con el hombro desnudo, viste traje rojo; del mismo color pero con adornos blancos, es el traje de la mujer que lleva una cesta en la cabeza. La mesa que se vuelca tiene, también, un mantel rojo, como rojo es también el traje del bufón negro, con golilla blanca, vistiendo traje de época. El cortinaje es de color oscuro, tirando a marrón, pero sin poder determinar. Así pues, predominan en los personajes y animales que se incluyen en la escena los marrones y los rojos. La importancia de la luz es fundamental a la hora de valorar la composición, pues es ella la que va marcando los sucesivos planos de la profunda perspectiva.

El dibujo de la arquitectura es uno de los aspectos más interesantes del lienzo, denotando habilidad y seguridad en el trazo de los diferentes planos. Sin embargo, no ocurre lo mismo en los personajes, como si todo el esfuerzo se hubiera desarrollado en la arquitectura, y éstos, de reducidas dimensiones, no tuvieran la importancia que concede en la composición al fondo.

La pincelada en los personajes es suelta, algunos apenas esbozados. En la arquitectura la pincelada es muy cuidada, y se aprecia la fluidez de la misma, por ejemplo, en el pilar del

lateral izquierdo.

Se encuentra muy oscurecido el lienzo y también craquelado. Algunos rotos se aprecian en la parte inferior, que han sido subsanados, pero la pintura se ha perdido. Hacia la mitad del lienzo se aprecia una línea horizontal en la que se ha perdido también la pintura.

Obra citada por:

ANTEQUERA, M.: Pintores granadinos I, s/p (478).

CALVO CASTELLON, A.: Los fondos arquitectónicos, pp. 297-298.

OROZCO DIAZ, E.: El Museo de Bellas Artes II. Pintura, s/p.

OROZCO DIAZ, E.: Guía del Museo Provincial, pp. 22 y 48.

PINTORES granadinos del siglo, pág. 72.

---

478, Marino Antequera lo atribuye a su padre Miguel Jerónimo

\* Paisaje con San Pedro andando sobre las aguas,  
Monasterio de San Jerónimo (Granada), Locutorio,  
Óleo sobre lienzo, 137 x 176 cm,  
Lámina nº 25.

El tema representa a San Pedro caminando sobre las aguas hacia la orilla donde le aguarda Jesucristo. El artista, para interpretar este pasaje de la vida de Cristo, lo ha incluido, como en los posteriores lienzos, en un aparatoso escenario, reduciendo al mínimo la narración.

Prácticamente el lateral derecho lo ocupa una gran construcción en ruinas, aunque esta vez la proporción de masa arquitectónica en pie sea mayor que en otras ocasiones. En primer término del lateral derecho, la figura de una estatua -probablemente un guerrero o dios pagano-, sobre un pedestal cuadrado, se coloca delante de la arquitectura; lleva casco y escudo. El edificio es monumental: un palacio o un templo, cuya afiliación arquitectónica es dudosa. Una pequeña escalera da paso a una amplia portada. El arco de medio punto de la entrada, cuyo intrados y jambas se hallan decorados con motivos geométricos, está enmarcado por dos grandes columnas a cada lado, las cuales están colocadas sobre grandes plintos con relieves en cada una de sus caras. Las columnas son de orden corintio. El arquitrabe y el friso se hallan asimismo decorados. El siguiente piso se encuentra derruido, apoderándose la vegetación de los restos. A la izquierda continúa el edificio, aunque de líneas muy sobrias: un paramento liso con dos entradas con arcos de medio punto, y un segundo piso asimismo en ruinas con vegetación en la parte superior. En un segundo plano podemos observar otra arquitectura, pero ya bastante difuminada. Trozos de piedra pertenecientes a la arquitectura se encuentran por el suelo.

En el lateral izquierdo del lienzo se concentra la narración: Cristo en la orilla del mar, se dirige hacia el apóstol, que anda sobre las aguas encrespadas, desde una barquilla en la que se sitúan dos personajes.

En un primer plano se observa a un personaje, que sobre una roca y de espaldas al espectador, señala con su brazo izquierdo algo que se encuentra fuera del lienzo; está acompañado por un perrillo. Todos los personajes son de pequeño tamaño.

El fondo del lienzo se completa con un paisaje; de un lado, el camino que se inicia en el lateral derecho inferior se pierde hacia el fondo en un paisaje montañoso, y en la izquierda el mar que se pierde hacia el horizonte confundiendo con el cielo.

El tema del lienzo y su evolución, lo explica detalladamente el profesor Sánchez Cantón, es decir, el milagro de Cristo basado en la desconfianza de Pedro: "Como se hiciese tarde -se lee en el Evangelio concordado- bajaron... al mar y, habiendo entrado en la barca" para pasar a Cafarnaúm, "no había venido Jesús" "...la barca estaba en medio del mar y El solo en tierra. Y la barquilla era combatida por las olas" "Y viéndoles Jesús remar con gran fatiga..., vino a ellos andando sobre el mar...; cuando le vieron caminar sobre las olas pensaron que era fantasma, y de miedo gritaron... Mas luego Jesús habló con ellos...

- Tened buen ánimo; yo soy, no temáis.

Y respondiendo Pedro, dijo:

- Señor, si tú eres, mándame ir a Ti sobre las aguas.

- Ven.

Y Pedro... andaba sobre el agua... Mas siendo el viento recio y como empezase a hundirse, dió voces:

- Señor ¡sálvame!

y en seguida Jesús, extendiendo la mano, asió de él y le dijo:

- Hombre de poca fe, ¿por qué dudaste?

y subió con ellos a la barca y cesó el viento" /.../ "Pero en la segunda mitad del siglo XV menudea la variante de suprimir la tempestad, reduciendo el suceso al salvamento de San Pedro desde la orilla"(479). Sin embargo el mismo autor no encuentra el por qué del cambio en la narración, y como más adelante reconoce: "Esta insistencia en serenar el mar y en situar al Señor en tierra debérase a que los artistas seguían un texto diferente del evangélico, desconocido para mí..."(480).

Sin duda, José de Cieza utiliza o bien un segundo texto, hecho no aislado en su producción, o bien se deja llevar por la tradición.

Sin embargo, lo que predomina en el lienzo es el país, y no los personajes. Un espacio teatral, ya que, además, la arquitectura no sólo<sup>no</sup> corresponde a la época en que vivió Cristo, sino que ella en sí misma es ecléctica.

El motivo de las ruinas puede tener varias articulaciones: reflejar la fragilidad de las obras del hombre, siempre perecedoras, ante la inmortalidad de lo divino, ya que, como opina el profesor Drozco "Es la vejez y muerte de la obra del hombre; es la más aleccionante visión de la incontenible fuerza del tiempo"(481), o también el hecho de que la Naturaleza invada y se apodere de la arquitectura puede tener un significado que vaya más allá del mero goce estético, pues como asimismo señala el citado profesor "La belleza, pues, de las ruinas, no reside en que sean un elemento del paisaje, sino en esa sensación de que lo artificial, lo artístico se incorpora a la Naturaleza. Ante ellas sentimos ese proceso de tránsito, de asimilación que

479. SANCHEZ CANTON, F.J.: *Cristo en el Evangelio*, pág. 61.

480. *Ibidem*, pág. 62.

481. DROZCO DIAZ, E.: *Temas del Barroco*..., pág. 129.

la Naturaleza realiza convirtiendo lo artificial en material para su creación"(482).

Así pues, es complejo este tema en la pintura, pero, por encima de ello, José de Cieza lo sabe interpretar acertadamente.

El lienzo, en cuanto a composición, se divide en una gran diagonal que separa dos zonas: a la derecha la arquitectura, y a la izquierda la narración de los hechos insertos en el paisaje. En un primer plano, la estatua con su pedestal nos sirve de punto de referencia para penetrar en el espacio. Sucesivos planos, unos iluminados, y otros en penumbra nos van marcando la perspectiva: en un primer plano iluminado, la estatua, recortada sobre un paramento en sombra, para pasar luego a la fuerte iluminación de la portada contrastada por la oscuridad del vano. Así progresivamente se van sucediendo los planos.

Este conjunto se contrapone al paisaje situado a continuación: un paisaje idealizado de vegetación y montañas que se pierden hacia el fondo en un amplio horizonte, fundiéndose con el celaje.

Asimismo, utiliza un recurso muy barroco para adentrarnos en la escena, que es el personaje que con su perro, sentados sobre una roca, se sitúan de espaldas. Se encuentran señalando algo que se nos escapa fuera del lienzo, prolongando más allá del mismo nuestra mirada.

El dibujo es interesante, sobre todo, en la realización de la arquitectura, cuidando hasta el más mínimo detalle de la misma. Sin embargo, en los personajes se vuelve más impreciso, como si éstos fueran mero pretexto, y lo verdaderamente

-----  
482, *Ibidem*, pp. 122-123.

importante y que capta la atención del pintor, sea la monumental arquitectura.

Destaca, en cuanto al colorido, el gris del edificio, poniendo la nota de contraste el intradós y jambas del arco con tonalidades rosáceas. Sin embargo, el colorido se anima en la parte contraria; San Pedro lleva hábito azul y túnica rosa; Cristo, con el torso desnudo y túnica en rojo bermellón; el personaje sentado en la roca viste camisa blanca con jubón, pantalón verde y sombrero rojo; el perro es blanco y negro. La escena se ambienta en un mar azul con toques de blanco y vegetación arbustiva verdosa. El cielo es de color azul claro con nubes rosáceas y azules. Las montañas y el mar se confunden con el celaje.

En general, la tonalidad es clara, siendo más intensa en los primeros planos -verdes y marrones-, para ir difuminándose conforme se van sucediendo los planos.

Utiliza pocas capas de pintura; la pincelada es minuciosa en la arquitectura, pero más suelta y diluida en la zona opuesta, sobre todo cuando trata el paisaje.

El lienzo está muy deteriorado. En la parte inferior le falta pintura y tiene algunos rotos. En la parte central tiene una gran raja, con la consiguiente falta de pintura.

Obra citada por:

ANGULO IRIGUEZ, C.: Pintura del siglo XVII, p. 391.

GALLEGO BURIN, A.: Granada. Guía, p. 294.

\* Paisaje con joven rico ante Jesús,  
Monasterio de San Jerónimo (Granada), Locutorio.  
Oleo sobre lienzo, 137 x 176 cm. Firmado.  
Lámina nº 26.

Este lienzo representa a un joven rico postrado ante Jesús acompañado de un rico corcel.

Sigue las mismas pautas que el anterior. La arquitectura está situada, en la zona lateral derecha. Forma el edificio una escalinata central, y a ambos lados, sendos basamentos sostienen grandes columnas pareadas. Del arco de medio punto sólo quedan los arranques. Igualmente, el muro lateral derecho está medio derruido, y el izquierdo ha desaparecido. Trozos de arquitectura se reparten por el suelo ajedrezado. En un primer plano se abre un pequeño arco de medio punto en el paramento. La vegetación ha invadido la arquitectura en su parte superior. Esta vez, los elementos arquitectónicos en pie son mucho menos importantes que los que han desaparecido; la sensación de ruina es mucho mayor.

En el lateral izquierdo se dispone la escena evangélica, esta vez más desarrollada en personajes y en amplitud espacial que la anterior. Jesús, con un apóstol detrás y la cabeza de un tercero que parece adivinarse entre ambos, contempla a un joven ricamente ataviado que se arrodilla ante Él. Este joven va acompañado de un caballo lujosamente guarnecido, del que tira un paje. Detrás de esta escena, un amplio paisaje se desarrolla, profundizando su perspectiva. Un pequeño personaje aparece andando hacia el fondo en la zona izquierda de las ruinas. Los personajes aparecen igualmente minimizados en relación a su entorno.

Puede tratarse del tema de Cristo y el centurión.

La composición sigue dentro de las mismas coordenadas que el anterior. La arquitectura se orienta en diagonal hacia el fondo del lienzo, introducida por las ruinas del primer término, y ayudado por el suelo ajedrezado.

La zona lateral izquierda es introducida por un trozo de muro con vegetación en la superficie, que conduce a un paisaje con un lago o río, fundiéndose, al fondo, las montañas con el celaje. Escenario igualmente teatral, para unos personajes empequeñecidos por lo grandioso de la arquitectura.

Como señala el profesor Calvo Castellón, "También tiene una gran dignidad e idénticos valores creativos y de diseño la portada en ruina que idea el pintor para el otro lienzo, conjugándose hábilmente con un paisaje de características similares al anterior"(483).

La firma del autor no se ha podido localizar, debido al oscurecimiento del lienzo.

En cuanto al colorido, éste es más rico que en otras ocasiones: la arquitectura es de una tonalidad marrón clara, cálidamente iluminada, sin fuertes contrastes. En el suelo, el pavimento es de color verde azulado combinando con losetas en blanco. La parte inferior derecha es de una tonalidad más oscura. Destaca el pelaje blanco del caballo, ricamente enjaezado con adornos en rojo. El caballo es de bella factura, sobre todo la cabeza. El joven rico va vestido con jubón azul y capa roja, siendo todo el atavío muy vistoso, con calzas grises. Jesús lleva el tradicional manto rojo y túnica azul. Detrás de los personajes se sitúa una especie de montículo oscuro, que resalta el color de los personajes, abriéndose a continuación un lago de tonalidad celeste con toque blancos. El fondo montañoso

-----  
483. CALVO CASTELLÓN, A.: *Los fondos arquitectónicos...*, pág. 292.

se halla bastante difuminado confundiendo con el cielo de tonalidades azules y nubes rojizas.

El paisaje de la derecha, que se halla detrás del edificio, es mucho más contrastado, sobre todo los verdes, fundiéndose con el celaje verdes más intensos y verdes más pálidos. Entre las columnas aparece un paisaje con árboles de tonalidades rojizas.

En el lienzo, pues, a pesar del oscurecimiento que dificulta la correcta visión del mismo, predominan las tonalidades calientes, verdes y marrones. Sólo el blanco y los azules ponen una nota de contraste.

La técnica pictórica es similar al anterior, pero en el paisaje se observa una mayor soltura del pincel. La pincelada sigue siendo poco pastosa.

El cuadro está bastante deteriorado. En la zona inferior falta pintura, e incluso está agujereado el lienzo. En la parte central izquierda hay un costurón donde falta también la pintura. Toda la parte central está bastante deteriorada.

Obra citada por:

ANGULO IRIGUEZ, D.: Pintura del siglo XVII, p. 391.

CALVO CASTELLON, A.: Los fondos arquitectónicos, pág. 292.

CENTENARIO de Alonso Cano, p. 99.

GALLEGO BURIN, A.: Granada Guía, p. 294.

\* Paisaje con el Bautismo de Cristo

Monasterio de San Jerónimo (Granada), Locutorio,

Oleo sobre lienzo, 137 x 176 cm. Firmado.

Lámina nº 27.

El lienzo representa el Bautismo de Cristo por San Juan Bautista asistido por un ángel.

Existe una gran arquitectura en la zona izquierda, que se encuentra formada por un zócalo sobre el que se apoyan cuatro columnas con una gran base, y que sostienen arcos de medio punto. En el plano frontal observamos un friso con decoración, y el resto de una pequeña balaustrada. La vegetación asoma por entre las ruinas. Este pequeño pórtico o templete es la entrada hacia otra estancia de la que sólo queda los paramentos sustentantes, ya que el arco de entrada se ha destruido. Se puede entrever en el muro interno decoración geométrica. A través de estos grandes arcos <sup>del</sup> pórtico, se accede a un segundo ámbito, con una gran escalinata en dos tramos con arco de medio punto en un lateral. Un tercer plano, deja ver los restos de otra arquitectura con su columna adosada. Ruinas de esta arquitectura se esparcen en el zócalo, y también en un primer plano próximo al espectador.

La escena evangélica se desarrolla en la zona opuesta, en un paisaje completamente idealizado. Un árbol, de sinuoso tronco, con frondoso ramaje en su copa, nos introduce en un paisaje dominado por un río y en el fondo se aprecian unas masas montañosas que se diluyen y confunden con el telaje.

En síntesis, y como opina el profesor Calvo Castellón: "Llama poderosamente la atención el templete proyectado en 'Paisaje con Bautismo de Cristo'; su equilibrada proporción y la amplitud de los vanos -que dejan ver dos tramos de escalinata hacia un edificio en ruinas- hace que se identifique plenamente

con el país despejado, que el pintor sabe valorar especialmente con la colaboración de una lograda perspectiva profunda; a pesar de estas cualidades, la arquitectura no pierde su carácter teatral"(484).

No se ha podido apreciar la firma del autor, debido al estado de oscurecimiento del lienzo y las deficientes condiciones de iluminación.

El tema es mero pretexto para introducir un bello paisaje conjugado con un acertada combinación de arquitecturas ruinosas, contrastando, además, por la pequeñez de los personajes comparados con su entorno, en una escenografía totalmente teatral.

Los personajes que intervienen en la escena se reducen al mínimo. Como apunta Sánchez Cantón "Lo puntual del texto evitó vacilaciones y extravíos a los artistas, y por eso, fuera de la Crucifixión, acaso no haya pasaje de la vida de Cristo representado con más constante uniformidad(485). Sin embargo, el tema sufrió una evolución, sobre todo en el barroco, y como continua más adelante el mismo autor, "Durante su desarrollo histórico y técnico se asienta la práctica de simplificar la escena, reduciendo a dos los ángeles que sirven como pajes"(486). En este caso, como se aprecia, la escena se ha simplificado aún más, ya que sólo está presente un ángel, que es el que sostiene las vestiduras a Jesucristo.

El estilo sigue en la línea de anteriores lienzos, no aportando novedad alguna.

-----  
484, CALVO CASTELLON, A.: Los fondos arquitectónicos, pág. 292.

485, SANCHEZ CANTON, F.J.: Cristo en el Evangelio, pág. 14.

486, Ibidem, pág. 2º.

La composición es muy similar al siguiente. Líneas diagonales que convergen desde el exterior hacia el centro de la composición, en un deseo de profundizar en la perspectiva. Los diferentes ámbitos creados en el conjunto arquitectónico, coadyuvado por la iluminación, logra crear una sensación de perspectiva más profunda aún, alternando planos iluminados con planos de sombras. Los personajes, reducidos al mínimo, no se sitúan al pie de la arquitectura como en el caso anterior, sino en el lado opuesto.

Destaca en cuanto al colorido, el edificio; marrones y grises, con toques de blanco logran proporcionarnos la sensación mármorea de las columnas; el suelo alterna losetas azules y rosadas. La luz, de atardecer, penetra desde la izquierda, y las sombras creadas nos insinúan otra arquitectura que se refleja sobre el frontal. Toques de verde, en la vegetación que se va apoderando de las ruinas, ponen la nota de contraste.

Refiriéndonos a los personajes, Cristo, que está en las aguas del río, lleva un paño blanco desde la cintura; el Bautista, también semidesnudo porta, sin embargo, un manto en rojo bermellón.

El paisaje ofrece contraste entre el árbol de tonalidades verdes oscuras del primer término, con el segundo más iluminado, el río, asimismo se va degradando de color conforme se va alejando. Paisaje montañoso en el fondo, con gamas de grises azulados que se van confundiendo poco a poco con un cielo bastante nuboso de color azul grisáceo, aunque con nubes de tonalidades rosáceas, más cálido. Los primeros términos son más oscuros que los del fondo, ayudando esto mismo a aumentar la perspectiva del lienzo. La tonalidad, en general, es más fría que el anterior.

Utiliza José de Cieza pocas capas de pintura, y la pincelada es más minuciosa en la arquitectura, para volverse más suelta y

diluida en la zona opuesta, sobre todo al tratar el paisaje.  
Posee un aceptable dominio de dibujo.

El lienzo se halla deteriorado, sobre todo en la parte central, con rotos y falta de pintura. También hay un levantamiento de pintura en la zona lateral izquierda e inferior.

Obra citada por:

ANGULO IRIGUEZ, D.: Pintura del siglo XVII, p. 391.

CALVO CASTELLON, A.: Los fondos arquitectónicos..., pág. 292.

CENTENARIO de Alonso Cano, p. 100.

GALLEGO BURIN, A.: Granada. Guía..., p. 294.

\* Paisaje con escena evangélica.

Monasterio de San Jerónimo (Granada), Locutorio.

Oleo sobre lienzo, 137 x 176 cm.

Lámina nº 28.

Forma parte del conjunto de cuatro lienzos de similares características, sobre pasajes de la vida de Jesús.

En este lienzo, la escena evangélica se desarrolla entre una grandiosa arquitectura ruinoso y un amplio paisaje. En el lateral izquierdo, y sobre un gran basamento con su escalinata, se sitúan a ambos lados de la misma, cuatro colosales columnas. Sobre éstas se desarrolla el arquitrabe y un friso, desapareciendo el resto; la naturaleza ha invadido la zona superior. En un plano posterior, otra arquitectura, con pilastras adosadas, se puede apreciar.

Los personajes se sitúan al pie de esta edificación: un hombre se arrodilla ante Jesús, que está acompañado por otra persona, probablemente un apóstol. Estos personajes contrastan por su pequeño tamaño en relación con el ambiente arquitectónico en que se hayan encuadrados.

En el lateral derecho, un gran árbol introduce un paisaje de profunda perspectiva; un riachuelo o lago divide al paisaje en dos: uno, a la derecha, parco en vegetación y con zonas montañosas, aunque de difícil visión; y otro, a la izquierda con una frondosa arboleda que se sitúa detrás de la arquitectura.

El tema del lienzo, dado su pésimo estado de conservación y oscurecimiento, apenas es reconocible, aunque, sin duda, se trata de una escena evangélica relacionada con los primeros años de la vida pública de Jesús, a tenor de los temas representados en los *anteriores* lienzos.

Pero, sin embargo, la narración es un mero pretexto para insertar a los personajes en un entorno que sin duda, los desborda. Lo que predomina en el lienzo es el país y no los personajes; en suma, es un escenario absolutamente teatral.

Este lienzo, lo mismo que los otros tres anteriores, escapa a las directrices generales de la escuela granadina posterior a Cano. Poco deben al magisterio de su padre, Miguel Jerónimo, o al de Bocanegra. Sin embargo, este tipo de pintura estaba en boga en otros ambientes pictóricos; recordemos nombres como J. Bautista Martínez del Mazo, Collantes, Iriarte, Agüero, o Pedro Cotto en Mallorca, o Vicente Giner en Levante, por poner unos ejemplos. Pero en Granada, se prefería seguir la línea canesca, y José de Cieza alternaría ambas corrientes acertadamente.

La composición, que se repite en los lienzos anteriores, es la siguiente en este caso: las diagonales son las líneas predominantes; la arquitectura, en el lado izquierdo de la composición se sitúa oblicuamente, prolongándose en el paisaje. Las columnas, con su monumental verticalidad, acentúan la perspectiva profunda; en la zona opuesta, un árbol de gran tamaño y de estilizado tronco, como si también se tratara de una columna, nos introduce en el paisaje a través de un riachuelo o pequeño lago, consiguiendo una sensación de profundidad en el lienzo.

En cuanto al color, éste es de difícil apreciación debido al gran oscurecimiento, deterioro y falta de iluminación del mismo, como anteriormente se indicó. El personaje central, Cristo, lleva túnica roja y manto azul. El personaje que se sitúa detrás de El, va vestido con hábito azul y manto en color mostaza; en lo demás no podemos distinguir la tonalidad. El paisaje presenta en un primer plano, una masa rocosa de un color marrón. Un segundo plano de verdes y azules fundiéndose con el celaje de tono azul grisáceo con nubes blancas y rojizas. Se establece por otro lado, un contraste entre el color frío de la

arquitectura con la frondosa masa verde de la arboleda que se sitúa detrás.

En general, predominan las tonalidades calientes, verdes y marrones contrastando con los azules y el grisáceo de la arquitectura. Sin duda, una acertada limpieza del lienzo y una adecuada iluminación del mismo, nos pondría en condiciones de un análisis más ajustado de la realidad cromática del mismo.

En cuanto a la técnica, poco se puede apreciar, y será preciso remitirse a los lienzos que completan la serie.

El estado de conservación es lamentable; oscurecido y muy deteriorado. Se observa un gran roto en la zona inferior izquierda, una gran costura en el lateral derecho que abarca en altura prácticamente todo el lienzo; además, a la parte inferior le falta pintura en algunas zonas y hay rotos bastantes considerables.

Obra citada por:

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

GALLEGO BURIN, A.: Granada, Guía, pág. 294.

\* San Juan Bautista.

Capilla Real (Granada).

Oleo sobre lienzo. 170 x 210 cm. aprox. Firmado.  
Lámina nº 29.

Se encuentra situado en la capilla lateral derecha, al pie de la escalinata del altar mayor. Está firmado en la parte inferior izquierda "Joseph de Cieza", aunque se lee muy deficientemente debido al oscurecimiento del lienzo.

Representa a San Juan Bautista sentado encima de una roca y dentro de una cueva; está semidesnudo, vistiendo la piel de camello y encima un manto. En su mano derecha sostiene la cruz, y en el ángulo inferior izquierdo paca un cordero. Un pequeño rompimiento de angelitos se sitúa encima de la abertura de la cueva. En el exterior de la cueva aparece, rodeado de agua, un pequeño monte en el que un personaje está sentado con un libro abierto.

La interpretación es compleja. Sin duda, el personaje principal es San Juan Bautista cuando va a predicar al desierto. Así lo recoge el Nuevo Testamento. Concretamente San Marcos nos dice: "Apareció en el desierto Juan el Bautista, predicando el bautismo de penitencia para remisión de los pecados. Acudían a él toda la región de Judea, todos los moradores de Jerusalén, y se habían bautizar por él en el río Jordán, confesando sus pecados. Llevaba Juan un vestido de pelos de camello, y un cinturón de cuero ceñía sus lomos, y se alimentaba de langostas y miel silvestre. En su predicación les decía: Tras mí viene uno más fuerte que yo, ante quien no soy digno de postrarme para desatar la correa de sus sandalias. Yo os bautizo en agua, pero El os bautizará en el Espíritu Santo"(487).

-----  
487. San Marcos 1, 4-9 en *Los Cuatro Evangelios*, Madrid, BAC, 1954, pp. 126-127.

Sin embargo, la escena del interior no corresponde con la del exterior, en el que presumiblemente se representa a San Juan Evangelista en la Isla de Patmos, caracterizado por un libro abierto y una pluma que, al parecer, sostiene en su mano. En la Leyenda Dorada se cuenta que San Juan, cuando predicaba en Asia fue condenado a morir por el emperador Domiciano, pero "Cuando Domiciano supo que el apóstol, tras la prueba a que lo había sometido, continuaba ejerciendo el ministerio de la predicación, lo desterró a una isla inhabitada llamada Patmos. En ella vivió completamente sólo y allí fue donde escribió el Apocalipsis" (488). La asociación de los dos Santos Juanes está presente en la iconografía desde el siglo XII.

Dos cuestiones a resaltar: una, la cueva en la que se representa al Bautista, la otra el paisaje al que se abre. Como apunta Julián Gállego, "La 'cueva' gruta, objeto figurativo procedente del teatro medieval, lleva consigo una significación variable, infernal a veces, a veces sagrada. En la pintura española del Siglo de Oro no se limita a ser un elemento del decorado, sino el decorado mismo, el lugar donde sucede la acción, el espacio figurativo del cuadro" (489). El mismo Julián Gállego, reconoce en la cueva el símbolo de renuncia, de muerte del sentido que implica el incluir el personaje en ella. Mas adelante prosigue, "En esta noche simbólica, casi total, intervienen dos fuentes de luz que la entreabren un tanto: la del agujero o puerta del fondo, abierto a una naturaleza que se ha de redimir por la Pasión y Muerte de Cristo y por las virtudes del anacoreta; y la que cae, sobrenaturalmente, sobre la cara extática de éste, luz de Gracia, de Revelación, rayo escapado de la Luz eterna" (490).

488, VORAGINE, S.; *La leyenda dorada*, vol. I, pág. 65.

489, GALLEGO, J.; *Visión y símbolo*, pág. 290.

490, *Ibidem*, pág. 291.

Consecuencia de todo ello es que la escena, al abrirse a un exterior, se convierte en una "escena bipartida", en la que, normalmente, la segunda, la de exterior, explica la primera o es una continuación de la primera, pudiendo estar separada en el tiempo y en el espacio.

En este ambiente ha situado José de Cieza a Juan el Bautista; éste ocupa la mitad izquierda del lienzo, en actitud suplicante hacia el cielo donde se dirige su mirada y donde se coloca un pequeño rompimiento de querubines. El cuerpo del Bautista queda descubierto a través del manto, y nos muestra un cuerpo joven pero mortificado por la penitencia. Su rostro demuestra serenidad y una viva mirada. El cordero parece ajeno a la escena que se desarrolla en el interior. Tanto el rostro y la figura del personaje principal, como la composición en el interior de una cueva recuerda el lienzo de "San Juan Bautista joven en el desierto" de Alonso Cano, actualmente en el Museo de Arte de Cincinnati (Ohio).

La composición se encuentra bien equilibrada, estableciendo una zona de transición entre el interior y el exterior a través de la boca de la cueva y también por el brazo del Bautista que parece querer invitarnos a presenciar la escena que se desarrolla en el exterior.

En cuanto al color, destaca el manto rojo bermellón con el que se cubre el Bautista, que resalta aún más las suaves carnaciones del mismo. Tiene su contrapunto en el manto rojo que cubre, a la derecha, el personaje que sostiene un libro. Dentro de la oscuridad de la cueva, sobresale el pelaje del cordero gris y blanco. El suelo está salpicado de hierbas donde padece el animal. Por otro lado se establece una zona de transición entre el interior y el exterior de la cueva, en una especie de claroscuro marrón rojizo, que establece una suave gradación zonal hacia una escena más diáfana; en ésta destaca el azul del agua que rodea al peñasco donde el personaje que se ubica viste

tónica azul y manto rojo. El cielo, como es habitual en el pintor es azul suave teñido de nubes rojizas. En la paleta destacan, sobre todo, los rojos bermellones de inspiración flamenca, los marrones y los tonos rojizos. La paleta es, pues, cálida aunque limitada.

El dibujo está bien trabajado, y en el personaje del Bautista logra sus mejores calidades. No sólo en el cuerpo - observemos su pierna derecha de exquisita factura-, sino también en el rostro de facciones muy definidas: ojos grandes y rasgados, frente despejada, nariz recta y boca pequeña, que nos ofrece la imagen de un rostro sereno pero marcado por la penitencia.

La pincelada es suelta, fluida, que demuestra una seguridad técnica. La libertad de pincel es patente, por ejemplo, en los toques largos y amplios en la figura de San Juan. Es más minuciosa en el pelaje de la oveja.

Se encuentra bien conservado, aunque muy oscurecido. Este lienzo fue donado en 1737 por el Capellán D. Antonio Navarrete a la Capilla Real, según los datos recogidos por Gallego Burin(491).

Obra citada por:

GALLEGO BURIN, A.: La Capilla Real de Granada, pág. 64.

GALLEGO BURIN, A.: Nuevos datos sobre la Capilla..., pág. 23.

GALLEGO BURIN, A.: Granada. Guía..., pág. 243.

GIMENEZ SERRANO, J.: Manual del artista y del viajero..., pág. 237(492).

-----  
491, GALLEGO BURIN, A.: Nuevos datos sobre la Capilla..., pág. 23.

492, Giménez Serrano lo atribuye a Juan de Sevilla.

\* Ascensión.

Iglesia de Santiago, -hoy del Servicio Doméstico- (Granada).  
Óleo sobre lienzo, 200 x 188 cm. aprox.  
Lámina nº 30.

Está situado en el lateral derecho del altar mayor. Representa la Ascensión del Señor en presencia de María y los discípulos.

Cristo se sitúa en el centro de la composición, su brazo izquierdo extendido y el derecho apoyándose en el pecho. María, de medio cuerpo, ocupa el ángulo inferior izquierdo; el opuesto está ocupado por San Juan. Detrás de la Virgen se dispone otro apóstol en un segundo plano, probablemente San Pedro. Detrás de San Juan se colocan también varios discípulos de Cristo. El fondo es de nubes y entre ellas aparecen tres angelitos, uno en el lateral izquierdo y otros dos en el derecho.

El esquema compositivo en el que se inscribe Cristo es elíptico, situándose los personajes alrededor de esta línea. Los dos planos en que se desarrolla la escena, el celestial y el terrenal, se articulan formando diagonales, acentuado también por la curva que forma el cuerpo de Cristo hacia el lateral derecho. Una diagonal iría desde el ángulo superior derecho, pasando por el angelito, el cuerpo de Cristo, hasta llegar a la Virgen María; otra se trazaría desde el ángulo superior izquierdo, pasando por el hábito y la pierna de Cristo, hasta la figura de San Juan. Todo ello contribuye a crear el sentido de ascensionalidad que el artista imprime a la figura de Jesucristo. La Virgen se encuentra de perfil, de rostro sereno pero también expectante ante la ascensión de su Hijo. Mayor fuerza expresiva tiene el rostro de San Juan también de perfil. Ambos se llevan la mano hacia el pecho. Al colocarnos estos personajes cortados por el torso, en un primer plano, consigue que el espectador se adentre en el lienzo a través de ellos.

En cuanto al color, Cristo va vestido con hábito blanco sin ceñir, y manto rosa de gran ampulosidad, sobre todo en el lateral derecho, que aparece flotando por encima de su figura. Asimismo, la ropa se ciñe a sus piernas, dejando al descubierto el tercio inferior de las mismas apreciándose en sus pies las llagas de la Pasión. La Virgen viste hábito rosa y manto azul fuerte, que le cubre la cabeza. San Juan lleva hábito azul y manto en rojo bermellón. Todo el conjunto de personajes están envueltos en nubes rosáceas, de las que emergen los angelillos.

Destaca, especialmente, la túnica blanca de Jesucristo con toques de grises, lo que hace que resalte aún más el amplio manto rosado que, por delante, también se le cruza. La paleta es contrastada: tonos fríos y calientes se contraponen; al hábito blanco de Cristo se contrapone el manto rosa; al hábito rosa de la Virgen se contrapone el manto azul, y al hábito azul de San Juan se contrapone su manto rojo bermellón. Por otro lado, hay un claro contraste entre el plano celestial y el terrenal: aquel destaca por la luminosidad, no sólo la que transmite el cuerpo de Jesucristo, sino también por las suaves entonaciones rosáceas de las nubes, mientras que el colorido en el plano inferior es más violento y contrastado. La luz proviene del lateral izquierdo.

La pincelada es suelta, sobre todo en la figura de Jesucristo, donde los paños que se ciñen el cuerpo y el vuelo del manto denotan amplitud en la pincelada. El dibujo es acertado, destacando por la sinuosidad de los perfiles y la seguridad en el trazo.

Se encuentra bien conservado aunque muy oscurecido. La falta de iluminación en el altar y la considerable altura a la que se encuentra el lienzo, dificulta especialmente la adecuada visión del mismo. La parte inferior del lienzo se encuentra algo deteriorada.

Obra citada por:

GALLEGO BURIN, A.: Granada. Guia....., p. 320.

GOMEZ MORENO, M.: Guia de Granada. tomo II, p. 205.

\* Aparición de San Francisco de Paula en un combate,  
Museo Nacional de Valladolid.  
Oleo sobre lienzo, 263 x 271 cm, Firmado,  
Lámina nº 31.

Los avatares de este lienzo han sido múltiples hasta su actual ubicación en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. En un principio fue pintado para la Iglesia de los Padres de la Victoria en Madrid. Para esta iglesia realizó también otro, pareja de éste, estando aquel fechado en 1691. Nos referimos al "Milagro de San Francisco de Paula", reseñado con el nº 311. Posteriormente, y como consecuencia de la desamortización, ambos fueron a parar al Museo Nacional de la Trinidad. Este lienzo pasó por Real Orden del 17-06-1882 al Museo Nacional de Valladolid, donde actualmente se encuentra, mientras que su compañero pasó en depósito al Palacio de Justicia donde se quemó en un desdichado incendio en 1915. Está firmado en la parte inferior del lienzo "Zieza P.R.". Ya, en 1865, Cruzada Villaamil nos lo reseña, y después de ofrecernos unos detalles meramente formales del mismo nos explica "En lo más crudo de una batalla entre moros y cristianos, se aparece S. Francisco dando a los últimos la victoria"(493). Entonces estaba inscrito en el Museo Nacional con el nº 305.

En él, pues, podemos observar una feroz batalla entre las huestes cristianas y las sarracenas. Los moros se encuentran situados en el lateral derecho; destacan varios personajes a caballo; uno de ellos, de espaldas, vuelve la cabeza y su brazo hacia la izquierda, para disparar contra el enemigo; otro, de frente, mira al espectador aterrorizado, efectuando la cabeza de su caballo una violenta torsión. En un primer plano, en el

-----  
493, CRUZADA VILLAAMIL, 6.; Catálogo provisional, pág. 143.

ángulo inferior derecho, se colocan las cabezas de varios infieles heridos. Al fondo, en la parte central, más moros a caballo se pierden en profundidad.

En el lateral izquierdo se encuentran las huestes cristianas. Sobresale el personaje que monta un magnífico caballo blanco ricamente enjaezado, de la misma forma que su montura viste un rico traje de época. Debajo de las patas del caballo se encuentra otro personaje herido, y a su derecha un alfanje. Entre los dos personajes principales que van a caballo, el cristiano y el infiel, otro jinete, de espaldas, cae de su montura. La refriega se vuelve más abigarrada conforme nos alejamos en profundidad.

En medio del fragor de la lucha aparece la figura de San Francisco de Paula, arrodillado y encima de una nube; a él se dirige la mirada del que capitanea las huestes cristianas. Se representa al Santo como un varón ancianísimo, pues como apunta Interián de Ayala "Finalmente, es muy justo que se le pinte, no como quiera viejo, sino muy viejo y casi decrepito; pues murió cumplidos ya los noventa y un años. lo que sobre causar alguna más reverencia para con el original, es más conforme á sus hechos, como hemos insinuado"(494).

El tema ha de tratar de algunos de los muchos milagros que se le imputan al Santo que, lo mismo que Santiago Apóstol, salvó a los cristianos de una derrota ante los moros.

La *composición* se establece a través de dos diagonales principales que se cruzan en aspas, ofreciendo de esta manera una jerarquización de los personajes que lo integran. El tercio superior lo ocupa la aparición de San Francisco de Paula en un

494, INTERIÁN DE AYALA, J.: *El pintor cristiano y...*, tomo 3º, pág. 6.

espacio en "V" que resulta de la confluencia de las dos diagonales antes citadas. El lateral derecho está ocupado, principalmente, por dos personajes sarracenos montados a caballo; el primero de ellos mira aterrorizado al espectador destacando por un espectacular plumaje en su sombrero. El siguiente sobresale por la expresividad y fuerza de su rostro, asimismo por su actitud compositiva, de espaldas al espectador, pero con su cabeza y brazo vueltos hacia la izquierda, lo que nos fuerza a continuar la escena en ese sentido. En el tercio inferior, en un primer plano próximo al espectador, se colocan diferentes personajes heridos.

En el lateral izquierdo, los personajes son de menor tamaño y se sitúan en un plano medio. Sobresale el personaje que, en un caballo blanco moteado, capitanea las tropas. El cuarto trasero del caballo queda cortado, lo que produce movilidad en la composición, al mismo tiempo que fuerza al espectador a continuar la representación en ese sentido. Asimismo, las lanzas que aparecen en este lateral, prolongan la composición más allá del lienzo.

El centro se resuelve en un primer plano, con un jinete que junto a su caballo, de espaldas, caen al suelo hacia la izquierda, dejando un espacio en V donde los personajes se entremezclan, más difuminados, en el fragor de la batalla.

Obra citada por:

CEAN BERMUDEZ, A.: Diccionario Histórico, p. 330.

CRUZADA VILLAAMIL, F.: Capitolo Provincial Historial, p. 43.

GAYA NUÑO, J.A.: El Museo Nacional, p. 41.

FALOMINO, D.: Museo Histórico, p. 1.071.

PONZ, A.: Viaje de España, p. 491.

THIEME BECKER.: Allgemeines Lexicon, p. 579.

12.2.2. Obras de atribución dudosa.

\* Jesús presentado al pueblo por Pilato,  
Casa de los Pisa (Granada),  
Óleo sobre lienzo, 93'5 x 73'5 cm.  
Lámina nº 32.

Está situado en la sala 38 de Juntas, encima de la puerta. Representa a Cristo presentado al pueblo por Pilato después de la flagelación.

La escena recoge uno de los momentos más emotivos de la Pasión de Cristo. Concretamente cuando Pilato toma a Jesús y manda azotarle. Los soldados le tejen una corona de espinas, colocándosela; también le visten con un manto de púrpura. Pilato sale con Jesús y mostrándolo a la gente lo entrega para que ellos decidan qué hacer con El. Este tema fue bastante tratado por los pintores españoles, ya que la visión del "Ecce Homo" era conmovedora para los fieles y permitía expresar todo el dramatismo de la Pasión. En este caso, el tema ha servido de pretexto para insertarnos a los personajes en una grandiosa y ecléctica arquitectura.

Centra la composición un gran arco que queda cortado en la parte superior. Al fondo del arco, y sobre un paramento, se abre una especie de tribuna con una balaustrada abierta en el centro, donde se nos muestra a Jesucristo coronado de espinas, con la vara y cubierto por la clámide roja. Está escoltado por dos soldados a cada lado y otro más detrás saliendo por la puerta que enmarca a la figura de Jesús. Encima de la puerta se observa un bajorrelieve que representa a una mujer con dos niños, y a los lados, sobre altos pedestales, dos esculturas. En la parte inferior de la tribuna se abre una puerta formada por un arco de medio punto, enrejada y con pilastras adosadas a ambos lados. En los laterales se colocan arcos de medio punto cortados por la mitad, y que nos abren la escena a un paisaje montañoso. En un

plano intermedio se colocan personajes a derecha e izquierda de la escena principal, unos paseando, otros conversando, otros atentos a la escena que se desarrolla... Un carrillo cruza este espacio.

Pacheco puntualiza acerca de este paisaje: "Salió Cristo Señor Nuestro desnudo, cubierto con la clámide, ó manto rojo que le cubria las espaldas hasta el pecho, y como no era cerrado manifestaba su sagrado cuerpo todo herido y sangriento, y su ánimo encogido con el horror de la vergüenza, y haciendo demostración pública les dijo por ventura hablando con menosprecio: "Ecce homo" /.../ Y aunque el sagrado texto no haga mención de más insignias que la corona y púrpura, es de creer que salió con su caña en la mano derecha, en lugar de cetro, para la cabal representación de que aspiraba á ser Rey de Judea, como lo sintió el P. Francisco Arias cuando dijo: salió á vista de todo el pueblo coronado de espinas, vestido por escarnio de una púrpura, maltratada, y con una caña en la mano por cetro, y las carnes abiertas de los azotes"(495). Así pues, los tratadistas intentaron reforzar el dramatismo de la Pasión de Jesucristo, y para ello no dudaron en indicar una representación que afectara hondamente a la piedad popular.

Pero evidentemente, en este caso, el tema no era lo más importante, y por ello se relega al fondo del lienzo la representación del Ecce Homo, recreándose en la perspectiva y en la monumental arquitectura; en definitiva, lo que predomina es el país.

La composición arquitectónica basada en una profunda perspectiva, se resuelve acertadamente a través, fundamentalmente, de la valoración de los planos por la luz. Una luz que

---

495. PACHECO, F.: *Arte de la Pintura...*, pág. 253.

penetra desde el lateral izquierdo, y que va creando sucesivos planos desde un primero más oscuro, hasta el último violentamente iluminado; y no contentándose con esto, abre la arquitectura por medio de unos vanos hacia un profundo paisaje que prolonga la perspectiva más allá del proscenio que acoge a la escena principal. El primer plano, pues, está sumido en la sombra, pasando por otro plano en penumbra hasta el del fondo plenamente bañado por la luz, para abrirse después a un profundo paisaje. La perspectiva se traza a través de diagonales que desde los ángulos inferiores van a confluír a la zona central del lienzo, donde se encuentra Jesucristo. Los personajes de los laterales se sitúan siguiendo estas diagonales, sólo interrumpida por la presencia del perro que cruza en la zona central, delante de la balaustrada, y que pone la nota anecdótica en la composición. La arquitectura lo que nos señala es un espacio totalmente teatral para incribirnos la escena, como si se tratara de una tramoya. Los elementos arquitectónicos no se vinculan a ningún estilo determinado, ni éstos logran crear un espacio definido; se trata de una plaza, del interior de un edificio...

La paleta es caliente. Domina, fundamentalmente, la gama de marrones de la arquitectura, así como el paisaje, donde el marrón de las montañas se combina con el celaje de nubes rojizas, en el centro del lienzo, la clámide roja de Jesucristo pone el punto cromático y de referencia de la escena. Los personajes visten trajes de época, alternando los azules con los amarillos ocres.

Muestra el pintor un dominio del dibujo, evidente, sobre todo, en los planos arquitectónicos, de gran firmeza y donde se combinan los elementos rectilíneos con los curvos, en un amplio muestrario de formas. Los personajes quizás estén más descuidados, pero es patente que los que le interesa al artista es el ámbito que los acoge. La pincelada es suelta y fluida, sobre todo en los personajes, algunos ligeramente esbozados.

El lienzo, aunque algo oscurecido, se encuentra bien conservado.

Obras citadas por:

RUIZ ORTEGA, F. E.: La Granada de San Juan de Dios, p. 81.

\* Paisaje con ruinas.

Palacio Arzobispal (Granada). Actualmente en el Cotarro de la Catedral.

Oleo sobre lienzo, 100 x 74 cm.

Lámina nº 33.

El lienzo representa una perspectiva con ruinas arquitectónicas, de tema profano. Está dividido en dos partes; en el lateral izquierdo un edificio de dos pisos en ruinas. En el piso inferior, sobre una escalinata unos grandes basamentos sostienen arcos de medio punto con pilares adosados en número de seis; un friso separa el primer piso del segundo, de menores proporciones, compuesto por arcos de medio punto pareados. La sucesión de los arcos, valorados por la luz, dejan entrever un fondo de paisaje de fondo marino, y a continuación una arboleda; la vegetación, por otra parte, ha irrumpido en la ruina. En la parte central, sobre una pequeña escalinata, se ha dispuesto un pedestal valorado a través de una decoración geométrica, que sirve de soporte a una estatua de un personaje masculino. En el lateral derecho, otra escalinata, de mayor envergadura, da acceso a una ruina arquitectónica compuesta por los siguientes elementos: grandes basas sirven de soporte a columnas estriadas con un friso que lo recorre en la parte superior; grandes sillares cuadrados forman el paramento del muro derruido. El piso superior también ha sido invadido por la vegetación. El fondo que queda entre las dos principales arquitecturas, combina la vegetación con un edificio circular con columnas adosadas y pequeños vanos, rematado por una cubierta semicónica. El fondo es un celaje con pájaros. Pequeños personajes deambulan entre la arquitectura. Destacan la pareja del lateral izquierdo, vestidos con traje de época, y en un segundo plano se adivinan varios personajes. En un primer plano, se ha situado una barca con dos marineros, y otra se coloca más al fondo.

En cuanto a la composición, hay un equilibrio entre las dos masas arquitectónicas que la componen. Es interesante la

proporción y correspondencia de la arquitectura del lateral izquierdo. El cuerpo superior equilibra el volumen arquitectónico del inferior, siendo de menor altura y duplicando los vanos; todo en él es un efecto de armonía entre los espacios abiertos y el soporte. Por contraste, el edificio que se sitúa enfrente, destaca por la macidez de su paramento a base de sólidos sillares, que queda contrarrestado por la esbeltez de las columnas estriadas; asimismo, el segundo cuerpo en ruinas, se abre al celaje proporcionando diafanidad a la composición. La rotonda que se coloca entre ambas edificaciones sirve de contrapunto y asimismo nos abre hacia el paisaje. La composición se resuelve a base de diagonales, marcada en el edificio principal por las sucesivas pilastras que establecen una secuencia paulatina hasta el profundo paisaje del fondo; los mismo podríamos establecer en el piso superior. Todo ello queda valorado por la luz que actúa como un factor integrante más de la composición; la luz, que proviene del lateral izquierdo, marca los volúmenes estableciendo unas zonas de luces y otras de sombras alternativamente, subrayando la frecuencia rítmica de las columnas a las que antes aludíamos.

En cuanto al color, predominan los tonos calientes. La luz valora las diferentes gamas de marrón de la arquitectura. De los personajes, vestidos en su mayoría con trajes de época, destaca la mujer del abanico con traje rojo bermellón y ribetes blancos, y el caballero que la acompaña con sombrero negro, capa del mismo color y blusa blanca; los demás personajes llevan vestimentas rojas. El paisaje que se deja entrever entre los vanos y entre los edificios es de diferentes gamas de verdes; en la vegetación del segundo cuerpo del edificio que se encuentra en el lateral izquierdo, los verdes se combinan con los tonos rojizos. Rojo es también el tejado de la rotonda. El agua es verdosa, a pesar del estado deteriorado en que se encuentra. El celaje reproduce el verde del mar, aunque más disuelto, con pinceladas amarillas. Aunque la paleta es limitada, hay una armonización de los colores entre los marrones y los verdes, con

notas de rojo bermellón que ponen los personajes y que animan la paleta.

Hay un dominio del dibujo en la arquitectura, de trazo seguro y resuelto; los personajes se hallan más abocetados, ya que lo que al pintor le interesa, primordialmente, es el juego de los volúmenes y las masas arquitectónicas integradas en el paisaje.

La pincelada es muy suelta, tanto en la arquitectura como, sobre todo, en el paisaje y en los personajes. La pincelada de la ruina no es muy amplia, pero demuestra dominio y seguridad, siendo mucho más suelta en el paisaje que se entrevé al final del primer cuerpo. Los personajes están apenas abocetados, pero no por ello pierden corporeidad. Tanto el mar como el celaje están pintados con amplia y suelta pincelada.

El lienzo está muy oscurecido y craquelado, sobre todo en el lateral derecho inferior, con despredimiento de la capa pictórica. Además de reparar algunos rotos, es urgente una fijación del color.

También hay que tener en cuenta que este tipo de composiciones, con puerto incluido, son también utilizados por el pintor valenciano Vicente Giner; como afirma Méndez Casal respecto a este pintor "Pero aun a falta de tales noticias, estos cuadros revelan sentido profundamente italianizante, y quizás sentimiento del ambiente veneciano, del ambiente de su puerto, entonces tan frecuentado por gentes de todas las razas"(496). Por lo tanto no se puede afirmar taxativamente que este lienzo pertenezca a José de Cieza.

Obra no citada por ningún autor.

---

496, MENDEZ CASAL, A.: *Vicente Giner, pintor*, pág. 282.

\* Descanso en la huida a Egipto.

Casa de los Pisas (Granada).

Óleo sobre lienzo, 90 x 125 cm.

Lámina nº 34.

Está situado en la galería del primer piso, y narra la escena de María, José y Jesús descansando en la huida a Egipto y socorridos por un ángel adolescente.

La escena principal se sitúa en el lateral derecho: la Virgen, sentada sobre una roca, sostiene al Niño, desnudo, entre pañales. Un ángel, de espaldas, se arrodilla ante ellos. San José, detrás, mientras sostiene las bridas del asno, escudriña el horizonte. A la derecha, entre la vegetación, se puede observar al asno. La vegetación es abundante, destacando la palmera donde un angelillo recoge dátiles, mientras que otros dos bajan portando una corona de flores. Varios pajarillos exóticos completan la escena. En el lateral izquierdo se concreta un profundo paisaje montañoso.

Varios tópicos se concentran en esta escena: uno es el de la palmera. Como apunta Male: "Il nous montre la Vierge assise au pied du palmier avec l'Enfant sur ses genoux, à Parme, elle puise l'eau de la source avec une écuelle, pendant que Saint Joseph, aidé par les anges courbe les branches de l'arbre, en cueille les fruits et les offre à l'Enfant. C'est ici un dernier souvenir de la légende du palmier, telle que la racontent des 'Evangiles apocryphes'"(497). Esta representación, con más o menos variantes, fue propagada por Corregio. En este caso, el fruto de la palmera es recogido por un ángel. Otro de los tópicos en la representación de este pasaje: un cortejo de ángeles suele reconfortar a la Sagrada Familia en este penoso viaje; así se representa un ángel adolescente que se acerca

---

497. MALE, E.: *L'art religieux...*, pág. 257.

solicito hacia la Virgen y el Niño. De la misma manera apunta Mâle, "C'était une tradition, en effet, souvent rapportée dans les livres de dévotion du temps, que la Sainte Famille avait été accompagnée et consolée dans son voyage par les anges"(498). San José, normalmente se representa en un segundo plano.

La composición se resuelve en diagonales; una iría desde los angelillos que sostienen la corona de flores, el brazo de San José extendido, pasando por las grandes alas del ángel arrodillado; otra se establecería entre San José y la Virgen. Por otro lado, la composición del paisaje en sucesivos planos cada vez más difuminados, crean una perspectiva profunda; frente al pequeño oasis en que se sitúa la Sagrada Familia, contrasta la desolada desnudez del paisaje del fondo, que nos intuye las penalidades del viaje.

En cuanto al color, la Virgen viste hábito rojo bermellón, manto azul intenso, cubriéndose la cabeza con un velo amarillo. El ángel adolescente lleva hábito amarillo ocre y grandes alas grisáceas. San José viste hábito marrón. El hecho de que el lienzo esté repintado en exceso y muy oscurecido impide observar con nitidez y en su original estado el color.

La pincelada es suelta, sobre todo en el paisaje, sencillamente esbozado. El dibujo, en los rostros, es más minucioso, sobre todo en el de la Virgen.

Obra citada por:

RUIZ ORTEGA, E.: La Granada de San Juan, p. 88.

-----  
498, *Ibidem*.

\* Adoración de los Reyes Magos,  
Casa de los Pisa (Granada),  
Oleo sobre lienzo, 90 x 125 cm,  
Lámina nº 35,

Está situada la obra en la galería del primer piso, y representa la adoración de los Reyes Magos al Niño Jesús, junto a otros personajes de su séquito.

La escena principal se desarrolla en el lateral izquierdo. La Virgen María, de pie, sostiene entre sus brazos a Jesús, desnudo. San José se coloca en un segundo término. Melchor, arrodillado, besa al Niño, cubierto por un gran manto. Un servidor muestra el regalo del rey, mientras que Baltasar de pie, contempla la escena. Dos sirvientes, en un segundo plano, se acercan a la escena principal, y otro, arrodillado junto a Gaspar, se colocan en el lateral derecho. Varios personajes más se sitúan en un plano posterior. En el lateral derecho se entrevé una gran arquitectura formada por grandes basas con columnas estriadas; también se percibe un lejano fondo de paisaje.

La composición se fundamenta en diagonales que se entrecruzan; una de ellas es la que está formada por los personajes principales: la Virgen, el Niño y Melchor. No se puede observar con claridad donde se desarrolla esta escena principal, debido al oscurecimiento del lienzo. Parece que María, José y el Niño están situados sobre una tarima, lo que vendría a reforzar un efecto teatral de la composición, todo ello ayudado por la luz, que proviene del lateral izquierdo, incidendo especialmente en los personajes principales...

Predominan en la paleta los tonos cálidos. La Virgen viste túnica rojo bermellón y manto celeste; los pañales del Niño

también son de este último color. Ambos llevan una pequeña aureola en la cabeza. Melchor lleva un gran manto en amarillo ocre con ribete blanco y adornos diversos en rojo; su hábito es verde. Calixto lleva hábito rojo bermellón y turbante blanco. Gaspar también viste hábito rojo bermellón y manto marrón. Los demás personajes alternan los rosas, marrones, azules y blancos.

La pincelada es suelta, a veces de anchos toques, pero siempre de corta trayectoria. El dibujo, en los rostros consigue mayores aciertos, pues hay un predominio del color.

El estado de conservación es bueno, aunque acusa excesivo repinte y exceso de barniz que restan nitidez al conjunto.

Obra citada por:

RUIZ ORTEGA, E.: La Granada de San Juan, p. 88.

\* La Circuncisión.

Casa de los Pisa (Granada).

Óleo sobre lienzo, 90 x 125 cm.

Lámina nº 36.

Este lienzo, que se encuentra situado en la galería del primer piso, narra la escena de la circuncisión del Niño Jesús. El pasaje, relatado por San Lucas no entra en más detalles, por lo que queda un poco en la imaginación si el hecho transcurrió en un local o en una cueva como probablemente tuvo lugar. Como apunta Sánchez Cantón "El rito de la circuncisión se celebraba en un local privado; bien en la propia casa, siendo ministro el padre del niño o un pariente cercano; bien en la morada del sacerdote que lo tenía encomendado, llamado 'mohel'"(499). Los evangelios apócrifos, en este caso, no añadieron nada de particular, pero normalmente los artistas lo representaban en el Templo de Jerusalén, lo que da motivo para una ambientación más suntuosa. El citado autor matiza aún más "Otra libertad aprovechada por los artistas, además de la del lugar, fue la de hacer que la Virgen llevase al Niño al Templo, pese a que tal interpretación es impugnable con razones poderosas: ni pasada una semana podía la Madre tener fuerzas para ello; ni la Ley permitía su entrada en el Templo hasta transcurridos los cuarenta días. Los artistas, a pesar de ellas, casi nunca prescindieron de la figura adorable de María; por la creencia de que había estado exenta del quebranto físico; y, al correr del tiempo, por haberse perdido el concepto exacto de la Circuncisión, llegándose a confundir, al interpretarla, con el acto, posterior en más de un mes, de la Purificación"(500). En este caso, el artista ha usado todos los recursos: ha

-----  
499, SANCHEZ CANTON, F.J.: *Nacimiento e infancia*..., pág. 74.

500, *Ibidem*, pág. 76.