

representado la escena en el interior de un templo, y también se ha representado a la Virgen María en un plano destacado.

La escena, pues, se encuentra situada en el interior de una estancia. Un sacerdote, sentado encima de una tarima, sostiene el Niño desnudo entre sus brazos; otro sacerdote, de rodillas, le efectúa la circuncisión, mientras que un tercero observa la escena. En el lateral derecho, un sirviente sostiene un velón entre sus manos vestido con traje de época, y en el izquierdo se sitúan la Virgen y San José. Al lado de éste, y en un primer término, se coloca una mesa cubierta por un tapiz, con una jarra ricamente adornada sobre una bandeja. Cuatro personajes, a ambos lados de José y María, conversan entre sí, mientras que al fondo de la estancia, se colocan diversos personajes. Los muros se componen de pilastras y columnas adosadas, entre las que se abren ventanales. El suelo es ajedrezado, contribuyendo a crear un espacio más profundo, y en el techo se ha colocado una lámpara.

La composición se resuelve a base de diagonales que se entrecruzan. Los diferentes planos en que se sitúan a los personajes: ^{Son} primero el hombre que sostiene el velón, luego los sacerdotes y el Niño, en un plano posterior la Virgen y San José etc..., contribuyen a crear un espacio perspectivo, que se completa con el suelo ajedrezado y la ambientación arquitectónica.

En cuanto al color, la paleta es caliente, predominando los rojos bermellones, amarillos y verdes. El personaje del primer plano, viste pantalones y capucha en rojo bermellón con casaca verde y mangas blancas. En la vestimenta de los sacerdotes predominan los amarillos, verdes y rojos bermellones. La Virgen, por su parte, lleva manto azul, del que sobresalen las mangas en rojo bermellón y el manto violáceo. El paño que cubre la mesa es verde. La luz, que entra desde el lateral izquierdo,

concretamente desde el ventanal, ilumina especialmente la escena principal, llamando la atención del espectador sobre la misma.

La pincelada es suelta, fluida y de recorrido no muy amplio, se detiene especialmente en el rostro del sacerdote que sostiene al Niño, de venerable aspecto, así como en el delicado rostro de la Virgen. El dibujo adquiere mayor precisión en el fondo arquitectónico que en los personajes, donde existe un predominio del color.

El lienzo se encuentra muy repintado, lo cual va en deterioro del mismo, sobre todo en cuanto a color se refiere. Por otra parte, el excesivo barniz hace muy difícil una nítida visualización del mismo.

Obra citada por:

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

* Degollación de los inocentes.
Casa de los Pisa (Granada);
Oleo sobre lienzo, 90 x 125 cm.
Lámina nº 37.

El lienzo se encuentra ubicado en la galería del primer piso. Reproduce otro de P.P. Rubens, fechado hacia 1636, en la Pinacoteca de Munich. El tema representa un pasaje del Antiguo Testamento en el que las madres, desesperadas, defienden a sus hijos de corta edad contra los asesinos con todas sus fuerzas y medios a su alcance. La obra es de un gran dramatismo.

Como anota Stepanov respecto de la composición que ideara Rubens, "Dos estrechas franjas vacías, en sentido oblicuo, separan la multitud en tres grupos estrechamente unidos entre sí, subrayados por la arquitectura clasicizante del fondo. La densa atmósfera de la matanza se aclara en el cielo despejado, de donde, como en los retablos, bajan ángeles a recibir a las inocentes víctimas inmoladas"(501). La composición, pues, a pesar del abigarramiento de los personajes, presenta un ordenamiento de los elementos que lo componen, sin restar dinamismo y fuerza a los mismos.

Destaca el personaje femenino central, de gran dramatismo, y cuyos rasgos corresponden a Elena Fourment, la esposa y tantas veces modelo de Rubens, que también ha sido representada en el rostro de otras madres.

No es extraño, dentro de la pintura granadina del barroco, la copia de cuadros de Rubens, a los cuales accedían a través de grabados. En el caso de este lienzo de Rubens, el tema fue repetido en la escuela en diversas ocasiones. Quizás el caso más

501, STEPANOV, G.; *Rubens*, pág. XCVIII.

conocido sea el de Pedro Atanasio Bocanegra, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Como comenta Antonio Calvo "Junto a una bella rotonda -de cuidado diseño- inserta un grupo de ruinas, dominadas por la presencia de un plinto con potente fuste de artistas biseladas y una galería de arcos de medio punto, que, hábilmente dispuestos, constituyen un marco idóneo a la dramática historia figurada en primer término"(502). Otro lienzo, en una capilla de la Iglesia de Santiago de Granada (lám.38), reproduce el mismo lienzo. La utilización de grabados para la ejecución de ciertas obras, sobre todo flamencas por el prestigio de que goza en esta época, era cosa corriente entre los pintores; en alguna ocasión José de Cieza utilizó grabados de obras de Rubens, aunque también es posible de que lo conociera a través de la obra de su maestro Bocanegra. Según Sánchez Cantón "Después escasea la representación por ser asunto que el Renacimiento repudió; del XVI algunos ejemplos hay en los retablos /.../ mas apenas pueden encontrarse en otras regiones; y en los siglos siguientes si hay ejemplares los desconocemos. Es significativo que el padre Interián de Ayala ni mencione el pasaje en su 'Pintor cristiano y erudito'"(503). En Granada, pues, esto es posible gracias a la difusión de la pintura flamenco a través de los grabados, y aunque el tema sea repudiado por cruento, aquí se representará por la aceptación de lo flamenco.

La composición, se resuelve a base de diagonales, ayudado todo ello por los cuerpos de los personajes, algunos en violento escorzo. Sin embargo, y como opina Stepanov, no produce sensación de marasmo, sino que los elementos se encuentran bien distribuidos y ordenados.

En cuanto a la paleta, contrastan los colores de los cuerpos

502. CALVO CASTELLÓN, A.: Los fondos arquitectónicos..., pp. 292-293.

503. SÁNCHEZ CANTÓN, F. J.: Nacimiento e infancia..., pág. 151.

medio desnudos de los personajes con los tonos fríos de las armaduras y sables de los soldados. Los rojos bermellones, los rosas, los azules, los amarillos ocres y los blancos son los colores dominantes.

La pincelada es suelta aunque de corto trayecto. Algunos personajes están levemente esbozados, pero consiguiendo transmitir fuerza en su expresión.

El lienzo se encuentra en buen estado a no ser por el excesivo repinte que desvirtúa el color, y la excesiva capa de barniz que no deja ver con nitidez el lienzo.

Obra citada por:

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

* Jesús entre los doctores.

Antecamarín. Iglesia de San Juan de Dios (Granada).

Oleo sobre lienzo, 90 x 125 cm, aprox.

Este lienzo pertenece a la misma serie sobre la infancia de Jesús que los anteriores, pero se cambió su emplazamiento al Antecamarín de la Iglesia de San Juan de Dios, por lo que se le añadió un trozo en el lateral recientemente, para que encajara en su nueva arquitectura.

La composición se divide en dos partes: en el lateral derecho se representa el interior de una gran arquitectura; en primer plano dos grandes pilastras que parten un gran arco de medio punto rebajado que se sitúa en un segundo plano; tiene una decoración a base de medallones. En esta arquitectura se sitúa a la Virgen María y a San José que, en actitud de preocupación se acercan y nos introducen en la escena del lateral izquierdo. Jesús, adolescente, está sentado en una doble tarima, en un sillón con dosel. Los doctores, ^{que} se sitúan a la derecha, dos arrodillados y tres de pie, se asombran ante las palabras de Jesús. Otro doctor se sitúa en un primer plano, en el lateral izquierdo, sentado, y nos introduce en la escena. La composición se realizó a base de diagonales, creando sensación de perspectiva en el lateral derecho. La luz, juega también un papel importante, entrando por el lateral izquierdo.

Predominan los colores calientes: marrones, rojos, verdes y azules.

El cuadro se encuentra bien conservado y no muy ennegrecido; pero a pesar de numerosos intentos no podemos adjuntar la fotografía dado la deficiente iluminación de la sala.

Obra citada por:

RUIZ ORTEGA, E.: La Granada de San Juan de Dios, p. 38.

* Cristo,

Galería religiosa, Museo Cerralbo (Madrid),

Oleo sobre madera, Soporte: 38 x 31 cm, Marco: 84 x 57 cm,
Lámina nº 39,

La cruz, de madera, se asienta sobre una tela roja cuyo marco es dorado. La atribución del Cristo a José de Cieza probablemente se deba a Gómez Moreno(504). El tema representa a Cristo crucificado en sus últimos momentos de vida. La ejecución de la imagen se ajusta a la tradición: Cristo de tres clavos, y en la parte superior del madero la inscripción en una cartela de las letras INRI. Cristo se representa con la cabeza inclinada hacia la izquierda, rodeada por una aureola; el cabello le cubre parte del rostro y los ojos se encuentran cerrados; la corona de espinas ha ocasionado que la sangre le resbale por el rostro. Asimismo, y a consecuencia de los clavos de las manos y de la lanzada del costado, le resbala la sangre por el cuerpo. El paño de pureza va muy ajustado al cuerpo, de plegado lineal, flotando levemente en el lateral izquierdo, probablemente debido a la estrechez del soporte. Los pies se encuentran superpuestos y con un solo clavo.

En cuanto a la composición, existe un cierto paralelismo entre esta ejecución y el Cristo crucificado de Alonso Cano de la colección de don Gregorio Diego Curto, procedente del convento de Loeches. El estilizamiento de la figura, cierto idealismo que transmite la composición hacen pensar en un discípulo de Cano. A pesar de que en la tabla el Cristo emana sangre de sus llagas que le resbala por el cuerpo, dramatizando en cierta medida este momento de la Crucifixión aún más, el rostro de Cristo se mantiene sereno, sus rasgos bien definidos - nariz afilada, labios prominentes-, inclinado hacia la

504, Comunicación verbal del actual Director del Museo Cerralbo.

izquierda, lo mismo que en el de Cano, si bien en éste último el rostro de Cristo queda semi-oculto. La costumbre de Cano de pintar sus Cristos con las manos cerradas, también se recoge en esta obra. La anatomía, en la tabla, no se encuentra muy acentuada, como si el cuerpo empezara a relajarse, huyendo de la tensión.

En cuanto al color, el cuerpo es de una tonalidad amarillenta-verdosa, salpicada por el rojo de la sangre, contrastando todo ello con el fondo marrón de la tabla. Utiliza principalmente el ocre, blanco, rojo y marrón. La aureola es de color amarillo rojizo. Hay un predominio del color sobre el dibujo.

La pincelada es larga, suelta, denotando cierto dominio de la técnica.

El estado de conservación no es malo. La madera se halla barnizada, encontrándose algo deteriorado en la parte inferior.

La obra se acerca a lo granadino y a lo canesco, y la atribución a José de Cieza es probable, colocándolo en su fase grandina o bien en los primeros momentos de su venida a Madrid, lejos aún del dinamismo y tensión del barroco madrileño del último cuarto de siglo especialmente.

Obra citada por:

CABRE, J.: El Museo Cerralbo, pág. 110.

SANZ-PASTOR Y FERNANDEZ PIEROLA, C.: Museo Cerralbo, pág.

26.

12.2.3. *Obras de atribución errónea.*

ESTILO DE JOSE DE CIEZA: Jesús en casa de Simón.

Museo del Ampurdán, Figueras (Gerona).

Óleo sobre lienzo, 71 x 96 cm.

Lámina nº 40.

Este lienzo, procedente seguramente de la desamortización, pasó al Museo Nacional de la Trinidad y de allí al Museo de Figueras, donde se encuentra en depósito por la Dirección General de Bellas Artes según Real Orden de 26 de Mayo de 1887. Está numerado en el ángulo inferior derecho en azul: T 995.

Representa la escena de Jesús en casa de Simón, y no las Bodas de Canán como figura en el Catálogo de Cruzada Villaamil. Según el Evangelio San Juan, el hecho tuvo lugar en Betania donde estaba resucitado Lázaro. Allí le preparan una cena con Lázaro. Marta servía mientras María unge los pies de Jesús.

La escena se ubica en una amplia estancia en cuya parte superior, y de lado a lado, cuelgan unos cortinajes. Los personajes se disponen alrededor de una mesa cubierta con un mantel y platos con viandas. Cristo, en el lateral izquierdo, aparece recostado, apoyándose sobre la mesa. María le descubre el pie y le rocia con el unguento que contiene un frasco puesto en el suelo. Una alacena se dispone en un segundo plano, adosada a la pared. En el lateral derecho se abre un pórtico que da acceso a un segunda estancia; en este encuadre se colocan dos sirvientes con traje de época; uno de espaldas llevando una ave en una bandeja, y otro de frente mirando al espectador. Completa la escena un perro, y el suelo decorado con motivos geométricos.

El lienzo en cuestión, es una reproducción de otro de Ludovico Cardi, llamado El Cigoli, de una colección particular madrileña, que a su vez recoge otro lienzo del mismo autor de la Colección Doria de Roma, éste último firmado y fechado en 1596(505).

Ludovico Cardi (1559-1613) es una de las figuras más importantes del ámbito florentino, cultivando lo que Pérez Sánchez denomina "manierismo reformado". Según este autor "Es la figura de más resonancia en el ambiente artístico toscano y con él se forman casi todos los artistas de la generación siguiente. Sin renunciar a la "forma" y el dibujo de sus maestros del cinquecento, asimila color y técnica veneciana, en un sentido de aproximación a la realidad física y dramática de las cosas"(506).

La primera referencia que tenemos del lienzo proviene del Catálogo sobre el Museo Nacional de Pinturas de Cruzada Villaamil. No conocemos las razones de la adscripción como "estilo de Cieza" del lienzo; probablemente por el marco arquitectónico en el que se inserta, tan grato al artista granadino, sobre todo a su hermano Vicente. Sin embargo, los personajes y la composición no tienen nada que ver con el estilo del pintor. Por otro lado, no debemos olvidar que los lienzos con escenarios arquitectónicos también eran frecuentes en pintores menores, no sólo en Madrid, sino también en otros círculos fuera de la Corte. Todo ello nos hace presumir la fama de los hermanos Cieza como autores de perspectivas arquitectónicas, atribuyéndoles, sin fundamento como en esta ocasión, lienzos de este género.

505, Está recogido en PEREZ SANCHEZ, A.E.: Pintura italiana del siglo XVII..., pág. 491.

506, *Ibidem*.

Según referencia del Museo del Ampurdán, el estado de conservación del lienzo es bueno aunque quizás con exceso de barniz. Fue restaurado en 1963 por José Rivera y en 1971 por A. Pere Planells.

Obra citada por:

CRUZADA VILLAAMIL, G.: Catálogo provisional, p. 143.

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

* Presentación de José al faraón de su padre y hermanos,
Academia de Jurisprudencia, Sala de Juntas, (Madrid),
Oleo sobre lienzo, 110 x 138 cm, aprox.
Lámina nº 41.

La calificación de esta obra como de "Cieza", sin especificar si es de José o Vicente, se debe a Elías Tormo(507). La fama de los Cieza como perspectivistas supuso la adscripción de ciertas obras, donde la perspectiva de interiores de monumental arquitectura con pequeños personajes era el motivo principal del lienzo, como de estilo de Cieza, si bien es cierto que hubo otros pintores que cultivaron, incluso con mejor fortuna, esta modalidad pictórica. Este es el caso que nos ocupa(508).

La escena se divide en dos partes por una gran columna que se sitúa en el lateral derecho de la composición. La columna está compuesta por una gran basa cuadrada sobre la que descansa un gran pilar. El suelo de la estancia es de grandes losetas alternando triángulos verdosos y blancos, acentuando la profundidad de la sala. En el lateral derecho se desarrolla la escena principal. Las paredes, tanto del lateral como del fondo de esta sala, está recorridas por una serie de lienzos dispuestos simétricamente en bandas; verticalmente se separan entre si por columnas adosadas sobre grandes basas. Estos lienzos tienen molduras doradas en cuya parte inferior hay una gran cartela adornada con volutas. Todos los cuadros llevan

507, TORMO, E.; La Academia de Jurisprudencia, pág. 117.

508, Caso parecido ocurrió con el lienzo "El Juicio de Salomón" del Museo del Prado. Hasta 1933 estuvo clasificado como "Escuela italiana indeterminada", y por indicación de Manuel Gómez Moreno pasó a Vicente de Cieza. Ya Sánchez Cantón apuntaba la posibilidad de que el lienzo fuera obra de Francisco Gutiérrez, y Enrique Valdivieso, finalmente, lo catalogaría como de este autor con toda certeza. La superioridad de esta perspectiva arquitectónica respecto a las de Vicente de Cieza es patente.

continajes recogidos en el lateral. Las pinturas que aparecen son de difícil identificación: unas son paisajes, otras arquitecturas, o ras batallas.

Un friso separa la pared del arranque de la bóveda, que es de cañón con arcos fajones que parten de las columnas adosadas. La bóveda, asimismo, está decorada con casetones. En cada tramo de bóveda se abre una ventana por donde penetra la luz. Dos puertas se intercalan en esta pared lateral, ambas arquivadas. La primera puerta se abre a una estancia con una escalera por la que sube un personaje; la segunda se abre a otra estancia de dos pisos con arcos y columnas, por la que se asoma otro personaje. En esta estancia principal se agrupan los personajes que componen la historia, desbordando la magnitud de la arquitectura a las figuras que intervienen en la misma. Estos personajes se encuentran agrupados en semicírculo abierto al espectador, agachados los centrales y de pie los laterales, acentuando esta figura geométrica y prestando dinamismo al grupo. El faraón va ricamente ataviado con traje de época, como asimismo es lujoso el traje de José. A la izquierda de ambos personajes se coloca el séquito del faraón: soldados y personajes de la Corte. A la derecha del faraón y de José se sitúa el padre de éste último, anciano de venerable aspecto, y a continuación los hermanos.

El lateral derecho de la composición se abre a otra estancia. Está compuesta por una gran puerta adintelada, sobre cuyo dintel se han colocado dos grandes lienzos con marcos dorados y cuadrados, y cortina recogida en el lateral derecho. Ambos parecen escenas mitológicas. Esta puerta da acceso a una galería abierta al fondo por un gran arco de medio punto aperaltado. Esta galería se divide, a su vez, en dos tramos mediante un arco rebajado, el cual sostiene una pequeña balaustrada y tres arcos de medio punto sostenidos por columnas pareadas. Toda la galería se encuentra recorrida por serie de cuadros, abriéndose ventanas en la parte superior. Diversos

personajes se intercalan; varios soldados y otros personajes a diversa altura de la galería que ayudan a crear, aún más, una perspectiva profunda. A través de la abertura del fondo observamos un difuminado paisaje. La estancia queda realzada y magnificada por la presencia de un riquísimo cortinaje.

En general, destaca la gran monumentalidad de la arquitectura y la relativa desproporción de los personajes, los cuales se agrupan de modo que equilibran la composición; el grupo más numeroso en el espacio más amplio, y en el espacio más reducido se intercalan unos pocos personajes.

El tema, pues, que se representa es el de la presentación del Faraón por parte de José de su padre y hermanos. Todo ello ambientando en el interior de un suntuoso palacio cuyas paredes están llenas de pinturas.

La composición, el juego de volúmenes y la profundidad de la perspectiva ha sido muy estudiado; todo ello valorado por la luz que juega un papel importante en la composición. El espectador se sitúa de frente a los dos ámbitos. El de la izquierda se valora por la luz lateral que penetra de las ventanas, luz tamizada como de atardecer y que ilumina primeros planos. Las puertas que se abren en el lateral nos introducen en un segundo ámbito, los dos diferentes, y que amplía el horizonte perspectivo hacia otras estancias de varios pisos; es la luz, en todo caso, la que valora el juego de líneas y el espacio perspectivo.

La galería del lateral derecho refuerza la profunda perspectiva, que nos introduce en un paisaje valorado por una luz de gran diafanidad, ya que el celaje ocupa casi todo el espacio. Hay pues, una seguridad técnica y dominio compositivo, sabiendo valorar los espacios a través de la luz y el juego de líneas y volúmenes.

En cuanto al color, hay un predominio de las tonalidades calientes. En la arquitectura destacan los marrones y los grises, pero los cuadros que tapizan los muros ponen la nota de color con los rojos de los cortinajes y los toques de colores luminosos de los mismos. Asimismo, los personajes que intervienen en la escena van ricamente ataviados, intercalando los rosas, azules, amarillos y ocres con toque de blanco. El cortinaje, de pliegues ampulosos, conjuga el marrón con el rojo y amarillo dorado.

La pincelada es suelta, sobre todo en los cuadros de ágil trazado, siendo más minuciosa en personajes, arquitectura y cortinajes. El dibujo es, asimismo, de aceptable calidad. No utiliza excesivas capas de pintura.

El estado de conservación es bastante bueno. Un pequeño craquelado en superficie por el paso del tiempo así como un ligero oscurecimiento del mismo, son las únicas notas adversas.

La presente obra tiene mayor similitud con las series que pintara Francisco Gutiérrez(509) que con la de los Cieza, concretamente con la serie de lienzos que realizó para la Colegiata de Villagarcía de Campos -las cuales también habían sido catalogadas como de Vicente de Cieza- y, especialmente, con lienzos de tema bíblico como el "Juicio de Salomón" del Museo del Prado, el "Triunfo de José" y "La destrucción de Jerusalén" en Nueva York. La recargada ornamentación de la estancia de este suntuoso palacio, la complicada arquitectura, la calidad de la composición..., está más en consonancia con la obra de Francisco Gutiérrez que con la de los Cieza, por lo que si a alguien hay que atribuir este lienzo es al primero. Como apunta Enrique Valdivieso, "Las ambientaciones arquitectónicas de Gutiérrez son eclécticas y aparatosas, imbuidas en un espíritu fuertemente

109. Francisco Gutiérrez está documentado en Madrid entre 1639 y 1662.

manierista con el que configura escenarios fantásticos y teatrales que producen en las pinturas intensos efectos decorativos"(510).

Obra citada por:

TORMO, E.: La Academia de Jurisprudencia, p. 117.

510, VALDIVIESO, E.: Francisco Gutiérrez pintor..., pag. 176.

* La Virgen con los Padres Latinos y otros Santos.
Iglesia de San Jerónimo el Real, Despacho, (Madrid)

Elias Tormo comentaba a propósito de este lienzo "...el gran cuadro de la Virgen con los Padres latinos y tantos otros santos, castizo, de hacia 1700, es anónimo, estilo de Cieza (?) y de procedencia desconocida"(511). En efecto, este lienzo, de grandes dimensiones y de difícil visualización, representa a la Virgen rodeada de diversos santos, pero no es obra probable de ninguno de los Cieza, ni por su composición, ni por su colorido o factura.

Obra citada por:

TORMO, E.: Las Iglesias del antiguo..., p. 330.

511, TORMO, E.: Las Iglesias del antiguo..., pág. 330.

12.2.4. Obras desaparecidas o no identificadas.

* Calle de la Amargura.

Iglesia de San Juan de Dios (Granada).

Oleo sobre lienzo, Dos varas y tercia de alto por tres de ancho.

Las noticias de este lienzo, actualmente desaparecido, nos las ofrece Parra y Cote, el cual nos indica "enfrente de esto hay colocado otro de dos varas y tercia de alto y tres de ancho, apaisado, de nuestro Redemptor Jesus en el passo de la calle de la Amargura, con la Cruz a cuestas, pintura de ternissimo afecto, y es de mano de Don Joseph de Cezar, Pintor de credito, y tiene su moldura"(512).

Este lienzo, no estaba colocado en las naves de la iglesia, sino en las dependencias interiores, en un corredor. Son las unicas referencias que se poseen.

Obra citada por:

PARRA Y COTE, Fr. A.: Relación histórico panegirica..., fol. 172.

512, PARRA Y COTE, Fr. A.: Relación histórico panegirica..., fol. 172.

* Virgen con el Niño.

Palacio Arzobispal de la Zubia (Granada).

Sin medidas.

Ha sido imposible la localización de este lienzo. Primero, parece ser, que estuvo en el Palacio Arzobispal de Granada, para pasar luego al de la Zubia. Sin embargo, y tras los avatares sufridos por este palacio en los últimos años, ha quedado despojado de los lienzos y demás pertenencias que contenía, pasando algunos de estos cuadros a las dependencias de la parroquia de la Zubia. Lamentablemente, no se ha encontrado ningún lienzo con el tema referido. Se desconoce pues, su paradero actual.

Obra citada por:

GALLEGO BURIN, A.: Granada. Guía, p. 253.

GOMEZ MORENO, M.: Guía de Granada, p. 253.

* Seis perspectivas con martirios de Santos.
Palacio Arzobispal (Granada). Destruídas en el incendio del
edificio el 31.12.1982.

Las únicas referencias que quedan de estos lienzos las da
Gómez Moreno al referirse a las obras que se encontraban en el
Palacio Arzobispal, sobre otros seis lienzos de la misma clase
que las que pintara Vicente de Cieza "al parecer de José de
Cieza, peores que las de su hermano"(513). También Gallego Burín
dice "Otras seis de igual tipo, de su hermano José de
Cieza..."(514). Aunque en nota a pie de página se dice que
fueron trasladados a la Casa Diocesana de Espiritualidad en el
Seminario Mayor, lo cierto es que tal traslado no se pudo llevar
a efecto, y desaparecieron todas en el incendio que afectó al
Palacio Arzobispal a finales de 1982.

Obra citada por:

GALLEGO Y BURIN, A.; Granada. Guía..., p. 253.

GOMEZ MORENO, M.; Guía de Granada, p. 253.

513, GOMEZ MORENO, M.; Guía de Granada, pág. 253.

514, GALLEGO Y BURIN, A.; Granada. Guía..., pág. 253.

* Perspectivas para la capilla de Jesús Nazaréno.

Iglesia de Albolote (Granada).

Probablemente al fresco, 1685.

Esta obra, en la actualidad desaparecida, se concluyó hacia 1685, antes de la partida de los hermanos Cieza a Madrid y colaboraron José, Vicente y probablemente también Juan.

* Milagro de San Francisco de Paula,
Palacio de Justicia (Madrid).
Oleo sobre lienzo, 266 x 272 cm. Firmado, 1691.

Este lienzo, destruido por el fuego, representaba, según Palomino "...cuando el Santo glorioso hizo ver a el Rey de Nápoles, que era sangre de los pobres el dinero, que les mostraba"(515).

Emile Mâle, nos introduce más concretamente en el tema del milagro del Santo, "Un de ces prodiges a un caractère émouvant: pour faire sentir au roi de Naples l'odieux de ses exactions, il prend l'or que le fisc a arraché aux pauvres, et il en fait sortir du sang. Ce miracle vengeur touchait particulièrement les Minimes, qui le firent représenter par Joseph de Cieza dans leur couvent de Madrid"(516).

El cuadro provenía de la Iglesia de los Padres de la Victoria en Madrid. A raíz de la Desamortización en el siglo pasado, fue a parar al Museo Nacional de Pintura y Escultura, estando catalogado con el número 311, según no hace constar Cruzada Villaamil: "311. Un milagro de San Francisco /lienzo. Al. 2,60. An. 2,72. Fig. t.n./ Firmado, D. Joseph de Cieza Pr. Rl. Ft., 1691 /S. 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 a un templo./ Este cuadro estaba en el convento de los PP. de la Victoria de Madrid"(517).

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

516. MALE, E.: L'Art religieux..., pág. 499.

517. CRUZADA VILLAAMIL, G.: Catálogo provisional..., pág. 143.

De este Museo pasó en depósito al Palacio de Justicia, también en Madrid, ubicado en un edificio incautado por el Estado en 1870. Allí, y según nos apunta Elias Tormo, estaba situado tras de la sala 2ª, "San Francisco de Paula (aunque con hábito de color pardo) hablando el Rey de Nápoles, de "José de Cieza", cuadro firmado y fechado, en grandes mayúsculas, en 1691"(518).

Pero el 4 de Mayo de 1915, un voraz incendio arrasó varias de las dependencias del Palacio, quemándose 38 lienzos, entre ellos éste de José de Cieza. Gaya Nuño así nos lo confirma, "'Milagro de San Francisco", L., 2,66 2,72, Firmado "D. Joseph de Cieza, Pr. Rl. Ft. 1691", Madrid Palacio de Justicia, en cuyo incendio ardió"(519).

Obra citada por:

- CEAN BERMUDEZ, J. A.: Diccionario histórico..., p. 330-331.
CRUZADA VILLAAMIL, G.: Catálogo provisional historial..., p. 143.
GAYA NUÑO, J. A.: El Museo Nacional..., p. 41.
MALE, E.: L'Art religieux après..., p. 499.
PALOMINO, A.: El Museo Pictórico..., p. 1.701.
PONZ, A.: Viaje de España, p. 491.
THIEME BECKER.: Allgemeines Lexicon..., p.574.
TORMO, E.: La Galería de cuadros del incendio..., p. 170-171.

518, TORMO, E.: La Galería de cuadros del incendiado..., pág. 171.

519, GAYA NUÑO, J.A.: El Museo Nacional de la Trinidad..., pág. 41.

* Santa Teresa. Otros.

Iglesia de las monjas de Góngora (Madrid).

Sin medidas. Entre 1688-1692.

Parece ser José de Cieza, por las noticias obtenidas, trabajó bastante para esta iglesia de fundación real, que data de 1688. Estaba advocada a la Inmaculada Concepción, en el Barrio del Barquillo. Sus bienes se enajenaron y vendieron en 1862, por lo que suponemos que los cuadros que la adornaban, entre ellos el de José de Cieza y otros que hubieron de salir de su pincel, pasarían a manos de particulares en tal fecha, siendo imposible su localización actual.

Las primeras noticias nos las da Céan Bermúdez, que refiriéndose al cuadro de "Santa Teresa" confirma "...y son de su mano la Santa Teresa está en un poste de la Iglesia de las monjas de Góngora" (520).

Por su parte Elías Tormo puntualiza: "Pintó además muchos cuadros de la iglesia José de Cieza, entre 1680 y 1692, en que murió, no subsistentes" (521). La fecha que da Tormo es inexacta, ya que hasta 1686 no está acreditada la estancia en Madrid de José de Cieza. Lo más acertado es situar el lienzo entre 1688, fecha de la fundación real de la iglesia, siendo ya José pintor del Rey, y 1692, fecha de su muerte en Madrid.

Obra citada por:

CEAN BERMUDEZ, J. A.: Diccionario histórico..., p. 330.

PALOMINO, A.: El Museo Pictórico, p. 1.071.

PONZ, A.: Viaje de España, p. 478.

TORMO, E.: Las Iglesias del antiguo Madrid, p. 303.

520, CEAN BERMUDEZ, J.A.: Diccionario histórico..., pág. 330.

521, TORMO, E.: Las Iglesias del antiguo Madrid, pág. 303.

† San Juanito,
Colección Lécera.

No nos ha sido posible la localización de este lienzo. La única referencia nos la da Angulo Irigüez, del cual nos dice: "El San Juanito de la colección Lécera, da fe de esa mayor preocupación por el color que por el dibujo comentada por Palomino"(522).

Obra citada por:

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

522. ANGULO IRIGÜEZ, D.: Pintura del siglo XVII, pág. 391.

12.3. Frescos.

A pesar de que los frescos de la Iglesia del Convento de Santa Clara en Loja pertenecen a José y Vicente de Cieza, se ha preferido no dividir las escenas correspondientes a uno y a otro hermano para no perder la visión de conjunto.

* Santa Clara?;

Se sitúa en el lateral derecho de la iglesia, al lado del altar. Está colocada delante de una columna y encima de una nube, pero apenas si se puede adivinar con claridad su figura debido al gran deterioro en que se encuentra. Parece llevar hábito blanco y toca negra, y en la mano algún objeto.

Puede tratarse de Santa Clara, y el objeto, hipotéticamente, el ostensorio con que se la caracteriza.

A su lado se sitúa una composición totalmente irreconocible.

* Deposorios de la Virgen,
Lámina nº 63.

La escena se encuentra muy deteriorada, por lo que es materialmente imposible la identificación de ciertos personajes, sobre todo los del lateral derecho. A esto tenemos que unir el que el tercio inferior izquierdo se halla tapado por la implantación de una celosía.

Dentro de lo que se aprecia, se observa en el lateral izquierdo, a la Virgen María, detrás de la cual se sitúan dos personajes. Da su mano derecha a San José, mientras que la izquierda la apoya contra su pecho. San José se coloca en el lateral derecho, pero poco más se puede decir, excepto que en el tercio inferior se observa que sostiene una vara con su mano izquierda, probablemente la vara florida con que se le caracteriza. Parece que a su lado se disponen otros dos personajes. En medio de los santos esposos se encuentran el sacerdote que los desposa. El marco en que se encuadra la escena parece ser arquitectónico. En la parte superior, un rompimiento de nubes, y en medio se puede apreciar la cabeza de un querubín.

Según el P. Croisset, "Este modo maravilloso de verificarse los desposorios entre María Santísima y San José está deducido de unos libros apócrifos; conviene á saber, del Evangelio de la natividad de María en el capítulo sétimo, y del Proto-evangelio de Santiago en el capítulo nono. De aquí bebieron Eustaquio, Antioqueno, Epifanio y San Gregorio Niseno cuando adoptan estas mismas noticias en sus obras, pero de todo ello no se puede tener otra cosa por cierta é indubitable, sino el que de esta relación nació la costumbre de los pintores que representan á San José con una vara en la mano cubierta de flores"(523).

523. CROISSET, P.J.; *Arte Cristiano*, tomo IV, pag. 377.

Aunque sea un pasaje de los Evangelios apócrifos, fue aceptado ampliamente en el Barroco y representado. Ya Pacheco describe la manera de colocar los personajes: "La Virgen y San José han de pintar muy hermosos en la edad referida, vestidos decentemente con sus túnicas y mantos, como se acostumbra a pintar dándose las manos derechas con grande honestidad. Y en medio el sacerdote bendiciéndolos, con el traje que pintamos á Zacarías cuando recibe á la Virgen en el templo /.../ Háse de pintar esta historia en un suntuoso templo, con grande acompañamiento de ministros y de gente popular de todas edades, y mancebos con varas en las manos"(524).

Así pues, el pintor se atuvo a representar la escena sin apenas innovaciones, pero concentrando los personajes. La composición, por lo tanto, es simétrica, agrupando a los personajes a derecha e izquierda de la vertical formada por la figura del sacerdote. El rompimiento queda reducido a una pequeña parte del tercio superior, siendo lo más importante, en este caso, el volumen que adquieren los personajes representados.

El color también se halla bastante deteriorado: la Virgen lleva hábito rojo bermellón y manto azul intenso. San José viste hábito grisáceo y manto amarillo muy desvirtuado. El sacerdote porta hábito verde. Lo que mejor podemos apreciar es la figura de la Virgen de pelo castaño y suaves carnaciones. Los contrastes son quizás demasiado duros, pudiendo ser el motivo un repinte posterior. Los contornos de los personajes se perfilan en exceso, y, el plegado del manto de la Virgen "que es lo que mejor se conserva a no ser por la celosía adosada posteriormente que nos ha privado de la parte inferior", denota falta de fluidez y un cierto agarrotamiento en el pincel.

524. PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*..., tomo II, pág. 207.

* La muerte de San José o los dolores de San José:

Lámina nº 64.

La escena se desarrolla dentro de una habitación; en un primer plano una cama sobre la que se arrodilla San José y abraza a Jesucristo, que se sitúa a los pies de la cama, con su pierna derecha apoyada en la misma. Se le representa descalzo. La Virgen, con las manos unidas, se coloca en un segundo plano, detrás de la cama y en el lateral izquierdo. Lleva túnica y manto que le cubre la cabeza. El paramento del fondo es completamente liso. En el lateral derecho se observa, en un plano intermedio, una mesa rústica con un tintero con su pluma y un tazón con su plato. Una puerta se abre en la pared.

La historia es apócrifa, y narra un episodio de la infancia y adolescencia de Jesús. Concretamente, se cuenta en la "Historia de José el Carpintero". Como comenta Aurelio de Santos, "la historia se pone en boca del mismo Jesús: "1. Se levantó, pues, penetro en la estancia donde se encontraba y pudo apreciar las señales evidentes de la muerte, que ya se reflejaban en él. 2. Yo, mis queridos, me puse a su cabecera, y mi madre a su pies. 3. Él clavaba su vista en mi rostro sin poder dirigirme una palabra siquiera, pues la muerte se apoderaba de él por momentos. 4. Entonces elevó su mirada hacia lo alto y dejó escapar un fuerte quejido. 5. Yo sujeté sus manos y sus pies durante largo tiempo, y él me miraba suplicándome que no le abandonásemos en manos de sus enemigos"" (525).

En este caso, no se ha representado a San José acostado, sino de rodillas, y Jesús consolándole. Una muestra más de la adoración hacia el Hijo de Dios. Por otro lado, el ambiente en que se desarrolla la escena no puede ser más austero: sólo una

525, SANTOS, A. de: *Los Evangelios Apócrifos*, pp. 350-351.

mesa adorna la estancia.

La composición es bastante pobre, ya que los elementos se yuxtaponen entre sí, sin lograr un espacio profundo. Intenta crear perspectivas a través de la puerta que, en el lateral derecho, se abre oscura sobre el paramento claro. Los personajes son convencionales, sin apenas expresividad en sus actitudes. Por otro lado, los objetos situados encima de la mesa, quedan descoordinados en el conjunto. Normalmente, se suelen colocar útiles de carpintería, identificándolos con el quehacer cotidiano de San José, no así el tazón y la pluma, cuya inclusión no acertamos a comprender en su contexto.

En cuanto al colorido, poco se puede precisar ya que, parece ser que ha sufrido repintes, apreciable, sobre todo, en la cartela que acompaña a la escena. La Virgen lleva hábito rojo y manto azul, con su aureola dorada; San José viste hábito grisáceo y Cristo, con aureola dorada también, porta hábito rojo y manto azul. Destaca la colcha amarillo ocre. El fondo es de tonalidades marronas. Los colores se colocan planos sobre la superficie, sin matizaciones algunas, y en amplias pinceladas, sobre todo en los mantos, que caen pesadamente, sin saber imprimir fuerza y movilidad a los personajes.

Referente al dibujo, éste también ha sido manipulado, por lo que poco podemos añadir, a no ser su flojedad.

En general, se halla bastante deteriorado, no sólo por los repintes, sino también, por las rajaduras del muro que, en algunos casos, como en el lateral izquierdo han sido tapadas, borrando la pintura subyacente.

* San Gabriel;

Lámina nº 65.

El arcángel se sitúa delante de una columna y encima de una nube. En ésta se puede leer una cartela que dice: "S. Gabriel Fortitudo Dei". Se encuentra ligeramente escorzado; su pierna derecha avanzando y su brazo izquierdo extendido. Las alas se encuentran ligeramente plegadas. Como atributo porta unas azucenas en su mano derecha. El vestido es de color claro y manto rojo muy descolorido. Calza las botas habituales en estas representaciones, hasta el tercio inferior de las piernas, quedando los dedos del pie descubiertos; las botas son azules. El color del pelo castaño, con la raya en medio y cayándole a ambos lados de la cara. Una ligera brisa imprime movimiento a las vestiduras, pegándose éstas al cuerpo. El manto también le presta movimiento a la imagen.

La representación del arcángel varió en los últimos tiempos, hasta que fue fácilmente identificable con las azucenas. Tradicionalmente sus atributos eran un farol encendido y un espejo. Así es como está representado en la iglesia de Palermo dedicada a los siete arcángeles y que, Interián de Ayala nos describe y posteriormente Emile Mâle. A este respecto este último citado autor nos matiza "Gabriel avait la lanterne des voyageurs et le miroir sus lequel s'inscrivaient, -intelligibles pour lui seul,- les ordres de Dieu"(526). Así pues, no aparecen para nada las azucenas.

Pero ya, en la serie de los Siete Arcángeles que pintó Bartolomé Román para la Encarnación de Madrid, se representa al arcángel llevando en una mano el farol y en la otra las

526, MALE, F.: *L'Art religieux après...*, pág. 299.

azucenas. Tiene, además la siguiente inscripción: "San Gabriel favorece para que obedezcan los hombres a las divinas inscripciones. Alcanza la virtud de la obediencia"(527).

Sin embargo, en la representación de Cieza, se suprime el farol, y sólo aparece con las azucenas, ya que es así como más fácilmente se reconoce en la piedad popular. Se ha simplificado pues, notablemente, la iconografía del arcángel.

Por otra parte, el P. Croisset afirma: "Gabriel significa fortaleza de Dios: 'Gabriel autem fortitudo Dei'"(528), que es como aparece^{en} este caso representado. San Gabriel es reconocido, por todos, como el arcángel que anuncia la buena nueva a la Virgen María, y fue, sin duda, su misión más importante. Por ello se le coloca al lado del fresco que representa la Anunciación de la Virgen, a la derecha. Su letrero, fortaleza de Dios, corresponde a la Virtud de la Virgen María al aceptar el ser Madre del Hijo de Dios; por otra parte, como hemos visto en la inscripción correspondiente al lienzo de Bartolomé Román, significa la virtud de la obediencia, cuyo grado más alto alcanzó la Virgen en este acto de la Anunciación.

También ofrece el arcángel relación con el tema de la muerte de San José, cuya escena se representa a la izquierda. Según los Evangelios apócrifos, al expirar San José y como nos cuenta el mismo Jesús, "Entonces puso su alma en manos de Miguel y Gabriel para que la sirvieran de defensa contra los genios que acechaban en el camino"(529).

Así pues, el arcángel se podría relacionar con ambos temas

527. ANGULO, D. Y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura madrileña en el segundo*..., pág. 321.

528. CROISSET, P.J.: *Año Cristiano*, pág. 588.

529. SANTOS, A. de: *Los Evangelios Apócrifos*, pág. 353.

aunque, sin duda, el principal y más importante, es el que le adscribe a la Anunciación de la Virgen, por ser, además, el más inteligible.

En cuanto al color, como hemos anteriormente anunciado, lleva túnica grisácea con toques de blanco, más oscura en el torso; una banda de color rosado le ciñe la cintura, flotando el resto, lo que le presta movimiento a la composición. En las botas azules podemos apreciar un ribete dorado en el borde superior. Las alas son marrones así como el pelo. También parece haber sufrido la acción del repinte. En los paños consigue cierta calidad, mezclando los grises con marrones suaves. Se encuentra bastante bien conservado.

* La Anunciación;

Lámina nº 66.

El tema representa la Anunciación a la Virgen María, por parte del arcángel San Gabriel, de que va a ser Madre del Hijo de Dios. La Virgen se sitúa en el lateral derecho, arrodillada sobre un reclinatorio en el que se aprecia un libro abierto. El reclinatorio se halla, a su vez, sobre una tarima. El arcángel aparece sobre una nube, su pierna derecha flexionada; la izquierda se encuentra arrodillada y algo más retrasada. Porta en su mano derecha la azucena, símbolo de pureza, y la izquierda señala al cielo. Entre ambos personajes aparece la paloma que simboliza al Espíritu Santo. En la parte superior, se encuentra un rompimiento de nubes con angelillos y querubines. Es de destacar la presencia de un florero con rosas delante de la tarima, detalle éste meramente decorativo.

Estamos pues, ante una representación del tema dentro de las coordenadas generales de la iconografía barroca. Pacheco ya apuntaba, "Ha de estar la Santísima Señora de rodillas (que es lo más probable) con una *manera* de bufete, ó sitial delante, donde tenga un libro abierto, y á un lado un candil de mesa, /.../ El ángel no ha de venir cayendo o volando, y descubiertas las piernas (como hacen algunos), antes ha de estar vestido decentemente, con ambas rodillas en tierra con gran respeto y reverencia delante de su Reina y Señora, y ella humilde y vergonzosa (...) bellísima; su cabello tendido y con un sutil velo sobre él; manto azul y ropa rosada..."(530). La representación del tema ha evolucionado desde los rígidos esquemas que proporciona Pacheco, sobre todo la figura del

530, PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*..., tomo II, pág. 209.

arcángel; el tratadista, en este caso, no aceptaba ciertas innovaciones, que fueron ampliamente aceptadas por los pintores. Aquí, se representa al arcángel no en tierra, sino sobre una nube, proporcionando un mayor efectismo a la escena, así como con la pierna descubierta de mayor efecto teatral.

El rompimiento de ángeles es otra característica de la nueva iconografía. Como afirma Mâle, "Presque toujours d'autres anges font cortège au messager céleste, et il est rare que quelques gracieux visages ne se montrent pas au milieu des ombres. Il semblait que la Vierge d'autrefois, isolée dans sa cellule, n'eût ni assez de grandeur, ni assez de mystère; il fallait que l'on comprît que les anges et Dieu lui-même attendait sa réponse"(531). Así pues, todo ello contribuye a un mayor efectismo. En este caso, se ha borrado todo aquello que pudiera evocarnos una realidad cotidiana, incluso han desaparecido los muros de la estancia.

La composición se resuelve a base de diagonales que se cruzan en aspas. La primera iría desde el ángulo superior derecho, pasando por la cabeza de la Virgen, el brazo del arcángel, su pierna descubierta, hasta el ángulo inferior izquierdo. La otra diagonal iría desde el ángulo superior izquierdo, pasando por el brazo extendido del arcángel, rozando el codo de la Virgen y su manto, hasta el ángulo inferior derecho. En el vértice superior se sitúa al Espíritu Santo, y en el inferior el jarrón de flores. La composición es absolutamente teatral: para ello coloca a la Virgen subida sobre una tarima, y al arcángel, en un plano superior, sobre una nube. Recordemos, por ejemplo, que Alonso Cano en su Anunciación de la serie de la Catedral de Granada, situó a San Gabriel en un plano inferior al de la Virgen y arrodillado sobre un peldaño, sin el efectismo de llegar sobre una nube. Asimismo ocurre con el lienzo del mismo

531. MALE, E., *L'Art religieux après le...*, pág. 240.

tema perteneciente al retablo de ^{la} Magdalena de Getafe. Sin embargo, los personajes de Cieza nos recuerdan a esta última composición: la Virgen, en humilde actitud, con la cabeza ligeramente inclinada y las manos apoyadas en el pecho, descansando el brazo derecho en el reclinatorio. Pero hay evidentes diferencias: la gran ampulosidad del manto, en el fresco, que cubre el reclinatorio y que ocupa gran parte del lateral derecho. La figura del arcángel es más movida que en las composiciones de Cano: su brazo derecho se extiende, llevando las azucenas, hasta cerca de la figura de la Virgen, mientras que el izquierdo se levanta hacia el cielo señalando la procedencia divina del mensaje. Al mismo tiempo, y al situarse en un plano superior al de la Virgen hace que su actitud, en el intento de acercarse hasta Ella, sea la de un movimiento descendente, lo que acentúa esta característica.

El detalle del jarrón aparece también en el boceto para el referido lienzo de Getafe obra de Alonso Cano, hoy en la colección Gómez Moreno de Madrid. Tiene prácticamente el mismo volumen, aunque en el boceto está sin flores. Cano, por su parte, lo suprimió al realizar el lienzo. Este es un detalle de la calidad decorativista de José de Cieza, así como un muestra de su habilidad en la pintura de flores tan celebrado por Palomino "Y aunque todo lo hizo bien, sobresalió con especialidad en los países, y en las flores, que las hacía con superior excelencia..."(532).

Referente al color, éste es de gran armonía: destaca el manto azul de la Virgen sobre su túnica rosa. El azul se ha deteriorado bastante en algunas zonas. El arcángel lleva túnica verde y una especie de paño en amarillo ocre de gran intensidad. El florero logra, por su parte, calidades delicadísimas en su pétalos rosas. Todo el ambiente está iluminado por una luz

532, PALOMINO, A.: El Museo Pictórico... pág. 1070.

rosácea, que imprime este color a las nubes, con toques de blanco que le presta una suave coloración. Las alas del arcángel son rosadas, así como su manto; las botas son marrones. La Virgen, por su parte, está reclinada sobre un cojín gris. El jarrón es de color metálico, en contraste con los pétalos rosas y las hojas verdes. En el ángulo superior derecho se coloca un cortinaje verde fuerte. Los angelillos del rompimiento son de suaves carnaciones; sobre una nube aparecen las cabezas de dos querubines encima de María; otros tres aparecen encima de la paloma que representa al Espíritu Santo; encima de San Gabriel aparecen también dos angelitos de gran delicadeza, observando la escena.

Se aprecia no sólo un buen dominio del color, sino también del dibujo. Es de gran calidad la factura del rostro de la Virgen, bellísimo; ojos semicerrados, nariz recta y boca amplia; las facciones son regulares y las carnaciones de suaves gradaciones. Respecto a la pincelada, ésta es suelta, sobre todo a la hora del tratamiento de los paños.

En cuanto al estado de conservación es aceptable, si bien en la parte superior del lateral izquierdo, se ha desprendido la pintura en algunas zonas; y en el lateral derecho, afectando al marco, una gran raja ha sido tapada, destruyendo la parte de fresco correspondiente.

* Adoración de los Reyes:

Lámina nº 67.

La escena se ubica dentro de una arquitectura, bajo la que se cobijan los personajes centrales: la Virgen muestra al Niño, el cual se halla sentado sobre el pesebre cubierto de pafios; se le representa desnudo con un paño entre las piernas. San José se coloca detrás de la Virgen, en un segundo plano. En el centro de la composición los tres Reyes Magos se arrodillan delante del Niño Dios, con sus presentes. Detrás de éstos se colocan diversos personajes, entre pejes y soldados, pero ya fuera de la arquitectura. En medio del cielo se sitúa la estrella de Belén.

Obligado era la representación de este tema, ya que es uno de los acontecimientos más significativos de la vida de la Virgen: el reconocimiento de la divinidad de su Hijo. Como Sanchez Cantón apunta: "Ya no es la concurrencia alegre y vocinglera de los pastores vecinos avisados por los ángeles; es el reconocimiento por los poderosos y los sabios que, habiendo leído en el cielo que el Mesías era nacido, emprenden larguísimo viaje para el testimonio, el más solemne, del suceso que dividió la historia del mundo"(583).

La composición recuerda el grabado de Schelte à Bolswert sobre la Adoración de los Reyes de un lienzo de Rubens, aunque con significativas variantes: ha invertido los términos por tratarse de un grabado (también lo hará en la Purificación); el grupo de la Virgen, el Niño y San José se colocan en la misma posición, si bien en el fresco la Virgen está con los brazos extendidos. Melchor está ofreciendo su presente con la misma actitud en los dos casos, y Gaspar se ha trocado por Baltasar,

583, SANCHEZ CANTON, F.J.: *Nacimiento e infancia*..., pág. 103.

arrodillado también delante del Niño. Varios soldados se aprecian en el fondo de la composición tanto en el fresco como en el grabado. Destaca, sin embargo, en el de Cieza, el paje del lateral derecho, por su expresiva actitud, recogiendo sus ropajes y dejando al descubierto su pierna izquierda.

La composición se resuelve a base de diagonales que se cruzan en aspas: una iría desde el ángulo superior izquierdo pasando por la cabeza del paje, la de Melchor, la de Gaspar, para acabar en el ángulo inferior izquierdo; la otra, pasaría desde el ángulo superior izquierdo, por la cabeza de la Virgen, la de Melchor, para terminar en el ángulo inferior derecho. En cuanto al fondo, éste es arquitectónico. José queda enmarcado por una puerta arquivada, lo mismo que en el grabado, proporcionando profundidad a la composición en este ángulo. Seguidamente, el arranque de un arco nos introduce a una arquitectura y al espacio abierto de la derecha; también en el grabado, un arco nos abre hacia un paisaje, aunque la distribución de las masas arquitectónicas varía, más complejas en este caso. La composición de Rubens es mucho más elaborada, simplificándose en el fresco la distribución de los elementos integrantes.

La riqueza de color viene proporcionada por la diversidad de personajes que intervienen en la escena. María lleva su tradicional hábito rosa con toques en blanco, que se reproducen también en el manto celeste. El paño sobre el que se asienta Jesucristo es blanco con toques en gris. Destaca el Niño por sus suaves carnaciones, y su aureola divina, lo mismo que su Madre. San José, de maduro aspecto viste un hábito entre verde y marrón. Baltasar, a la derecha, porta turbante blanco con diversos adornos, traje verde con aderezos dorados y manto rojo con toques de blanco; va calzado con botas blancas y medias marrones. Gaspar se representa con corona, túnica violácea y manto verde, llevando entre sus manos una caja dorada. Por su parte, Melchor va vestido con traje rosa. Se cierra este grupo,

con un montículo en primer plano, en el ángulo inferior izquierdo. Detrás de la Virgen, un personaje que presencia la escena, lleva túnica violácea y manto amarillo ocre. El soldado que se coloca a la derecha destaca por llevar, sobre su hombro, una bandera roja, cubriéndose con coraza y casco gris metálico. Los dos personajes del último término se hallan más difuminados. Por su parte, el paje de la derecha, en una actitud un tanto extraña, viste traje amarillo, turbante amarillo también con una gran pluma roja, y manto violáceo; el calzado también es amarillo. Respecto al celaje, éste es azul con nubes rojizas, como de atardecer, y entre varios rayos aparece la estrella de Belén.

Así pues, la paleta es variada: marrones, grises, azules, amarillos, verdes, aunque, en general el fresco ha perdido en intensidad en el actual estado en que se encuentra, destacando el detalle del uso del blanco para dar brillo y contraste a la paleta.

La pincelada, aunque en algunos aspectos es minuciosa, en otras es más suelta, con un progresivo dominio de la misma, sobre todo en el grupo de los Reyes y el paje. Destaca la fuerza expresiva de algunos personajes, como la cabeza de Melchor, de gran nobleza o la de San José. Quizás adolezca de cierta blandura el grupo de la Virgen con el Niño.

En general, se encuentra bastante deteriorado respecto al color, y también le afecta una gran raja en el lateral derecho que una vez tapada, ha encubierto una parte del fresco.

* San Rafael:

Lámina nº 68.

El arcángel se sitúa delante de una columna y encima de una nube. Lleva una cartela en los pies en la que se puede leer: "Raphael Medicina Dei". Sin embargo, también es fácilmente identificable por su atributos: en la mano derecha porta un bastón y en la izquierda un pez. Va vestido con túnica rosa, una especie de chaqueta en amarillo ocre y un manto rojo; en la cintura un cingulo atado. Las alas se encuentran ligeramente desplegadas.

Está representado en leve escorzo; su pierna derecha avanza en actitud de caminar, pero la parte superior de su torso gira levemente en sentido contrario, lo mismo que la cabeza. Lleva el calzado usual en estos casos.

Según Croisset, "...Rafael significa medicina de Dios: 'Raphael vero dicitur medicina Dei' "(534). La cartela así nos lo confirma. Los atributos varían según las representaciones. Así, en la iglesia de Palermo llevaba, según Mâle "La pyxide, où se conservent les précieux onguents, et le poisson, qui guérit Tobie, caractérisaient Raphaël, l'archange medecin"(535).

Sin embargo, Bartolomé Román, en su ya citada serie de arcángeles de la Encarnación, añade el siguiente rótulo al lienzo correspondiente: "San Rafael favorece a los que quieren hacer verdaderas penitencias"(536), llevando en la mano un pescado,

534. CROISSET, P.J.: *Año Cristiano*, tomo III, pág. 588.

535. MALE, E.: *L'Art religieux après...*, pág. 299.

536. ANGULO, D. Y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura madrileña del segundo...*, pág. 321.

suprimiéndose la cañita, lo mismo que en el de Cieza, pero este añade otro atributo, el bastón de caminante. Y es que, como afirma el P. Interián de Ayala, "Todos saben muy bien que este espíritu celestial se apareció y se ofreció al joven Tobias y a su viejo padre en figura de un mancebo fajado por la cintura, y como dispuesto para caminar y para guiar y acompañar en el camino al mozo Tobias: todo lo cual cumplió exactamente, como Dios particularmente le había enviado para ejercer este oficio"(537). Más adelante prosigue: "La segunda es, que cuando se pinta sólo el arcángel San Rafael, le pintan como victorioso con el pez pendiente en su mano"(538). En este caso, se unen los dos atributos, el bastón de caminante y el pez.

Por ello se podría poner en relación con la escena que le sigue, encima del retablo, la Visitación de la Virgen María a su prima Santa Isabel, ya que fue largo el camino que hubo que emprender María hasta llegar a casa de sus parientes, simbolizando, en este caso, la protección al caminante.

En cuanto al color, se conjuga el rosa de su túnica con el amarillo ocre de la chaquetilla y el rojo bermellón del manto; las botas son verdes con ataduras amarilla. Las alas son grisáceas, y el pelo, castaño y rizado, le cae por los hombros. Rojo, rosa, verde, amarillo se conjugan en un personaje de factura más interesante que San Gabriel, denotando una pincelada más suelta, un dominio mayor del dibujo, y también del color, pues acierta, por ejemplo, a conjugar el rosa con el gris para conseguir diferentes calidades en la túnica. Asimismo, el rostro, de mirada penetrante hacia el espectador, nariz pequeña así como la boca, está conseguido mediante suaves carnaciones.

537. INTERIÁN DE AYALA, J.: El pintor cristiano y erudito, libro II, pág. 141.

538. *Ibidem*, pág. 142.

Por lo demás, se encuentra bastante bien conservado, a no ser por la raja del lateral izquierdo que afecta a parte del brazo y de la nube.

* La Visitación de la Virgen María.

Lámina nº 69.

Narra la visita de la Virgen María a su prima Santa Isabel. Está dividida la escena en dos planos; el inferior está ocupado por el asno en primer término, junto a un sirviente que tira del mismo; detrás del animal se sitúa San José. En el superior, y detrás de una balaustrada, se coloca Santa Isabel, con su esposo Zacarías, y una sirvienta. En el lateral izquierdo, subiendo unos peldaños, la Virgen María le da la mano a su prima. Un perrillo presencia la escena y tira, graciosamente, del manto de Isabel. El fondo es arbóreo.

Como refiere A. Venturi "La Visitation de la Vierge à sainte Elisabeth suit immédiatement l'Annonciation, Marie se leva et s'achemina en grande hâte vers la montagne pour arriver à une ville de Juda. Elle entra dans la maison de Zacharie, et salua Elisabeth qui sentit en elle comme une grande émotion en la voyant"(539). Este es el momento que se suele representar. Hay una evolución evidente en la iconografía del tema. Como afirma el referido autor, "Tandis que dans les figurations primitives, Marie et Elizabeth paraissent d'abord seules, puis accompagnées de servants, le XV^e siècle, sur sa fin, place Zacharie aux côtés d'Elizabeth, et Joseph à ceux de Marie"(540). De esta manera ha representado Cieza el tema. Sin embargo, Pacheco, atado a la tradición, no admite que hubiera otros personajes en la interpretación del tema. Así afirma, "No hubo testigos delante, porque las palabras y misterios que allí pasaron, ni aún San José estuvo presente a ellas, que a la sazón ó cuidaba de alguna cosa de importancia ó (como es lo más cierto), saludaba al santo

539. VENTURI, A.: *La Madone*, pág. 195.

540. *Ibidem*, pág. 200.

Zacarías como el señor de la casa"(541). Ni siquiera, admitía la presencia de criadas. Sin embargo, apunta que hay que pintar la escena en el patio de su casa, "...; la santa anciana que sale a la puerta de una sala a recibir a la Santísima Virgen, de revuelta, no con manto, si bien con las ropas que usaba en su casa, y la soberana señora vestida como se ha dicho, con sombrero de palma a las espaldas, para defensa del sol, hermosísima y sonrosada del camino"(542). El detalle del sombrero de palma no ha sido obviado por el pintor, que así nos la representa en el fresco. Como anota Trens, "Es el caso de la Virgen peregrina y de la Divina Pastora. En estas imágenes la Virgen lleva ancho sombrero de paja, a la manera de las zagalas"(543). Todo ello indica que la Virgen acaba de finalizar un viaje; por ello, también pone en primer término al burro. Para Interián de Ayala, "Más, al pintar atada delante de la entrada exterior de la casa, a una burra, no es cosa indecente ni inverosímil, por cuanto es bastante probable que la sagrada Virgen no iría a pie, ni andaría totalmente sola tanto camino como hay entre Nazareth y Hebrón"(544). Sin embargo, en lo que el citado Interián no está de acuerdo, lo mismo que Pacheco, es el pintar a Zacarías y José en la escena.

En este caso, el pintor acepta ciertas consideraciones, pero otras han sido omitidas, para configurar una escenificación amable del asunto, como por ejemplo el perrillo que tira del manto de Isabel poniendo la nota simpática en la composición.

Para componer la escena, Cieza se basó, probablemente, en el

541, PACHECO, F.: *Arte de la pintura*..., tomo II, pág. 212.

542, *Ibidem*.

543, TRENS, M.: *Maria. Iconografía de*..., pág. 632.

544, INTERIÁN DE AYALA, J.: *El pintor cristiano y erudito*..., libro IV, pág. 209.

lienzo del mismo asunto de Alonso Cano para la Catedral de Granada, aunque sin duda le falta al fresco la monumentalidad de las figuras que creara el Racionero. Si bien en el fresco Santa Isabel y la Virgen María sólo se dan la mano, en el lienzo de Cano se funden ambas en un abrazo, mucho más emotivo; sin embargo, la disposición de los personajes sobre un escalón es la misma. También coincide la pilastra que sitúa detrás de Isabel, aunque la de Cieza es más estrecha y sin decoración. Igualmente se corresponde la figura de Zacarías en ambas composiciones. La parte inferior del fresco, sin embargo, recuerda al lienzo de Rubens sobre el mismo tema, aunque en el caso de Cieza la composición se corta, dejándonos sin mostrar completamente el arco que se abre en el lateral derecho, Rubens aprovecha para introducir a través de él un profundo paisaje.

Como en anteriores composiciones, ésta se resuelve a base de diagonales, logrando encajar los diversos planos que se articulan, prestando al conjunto movilidad y equilibrio de masas. La composición juega, nuevamente con el efecto teatral, al situarnos en un plano superior la escena principal entre volúmenes arquitectónicos que nos recuerdan las tramoyas escenográficas. Igualmente, al introducir en la composición al burro en un plano cortado, como el paje que tira de él y a San José, hace que el espectador se integre con mayor facilidad en la escena. Domina, pues, los recursos teatrales de la composición barroca.

La gama cromática es limitada, en este caso, pero bien equilibrada; predominan los ocre y marrones junto con rojos, rosas y azules que ponen la nota brillante al conjunto. La Virgen lleva túnica rosa, aunque la parte de la falda es más rojiza, y manto azul algo deteriorado; Isabel viste traje marrón, mangas amarillas y manto violáceo, apuntando en algunas zonas a rojo; la criada destaca por su traje rojo bermellón. En el plano inferior, San José lleva manto amarillo ocre y el paje, vistiendo traje de la época porta camisa blanca y chaquetilla

marrón. El pelaje del burro es marrón con alguna mancha blanca, siendo los aparejos también de un marrón más suave y rayas horizontales más oscuras. El perro también tiene el pelaje marrón y blanco. El fondo es un paisaje arbóreo de matizadas tonalidades verdes y marrones, sobre un cielo nuboso. Las carnaciones de los personajes son suaves, destacando el bello rostro de María frente a la madurez de Isabel.

La pincelada es suelta, segura, que se refleja sobre todo en los pliegues de los paños, de gran amplitud en unos casos, y de cierta complejidad en otros, demostrándonos un dominio firme de la técnica. Logra con ello crear personajes de gran fuerza expresiva, como la de Isabel o el de San José, por ejemplo; o en el caso de Zacarías, una venerable tez de anciano; o en el de la criada y el paje de una lozana juventud; o la serena belleza de la Virgen María. Representa pues, el artista, un ciclo de la vida humana, desde la adolescencia del paje, pasando por la juventud de la Virgen María y de la sirvienta, la madurez de San José, la vejez de Isabel y la ancianidad de Zacarías. En cada uno de los casos logra una perfecta adecuación de la caracterización de los personajes.

Se ha de destacar, también, la buena factura de los animales que se representan en la escena, tanto del burro como del perrillo, teniendo en cuenta que, además, no era habitual la aparición de detalles animalísticos en las composiciones de la escuela granadina, por la temática que normalmente se aborda.

El estado de conservación es bastante bueno, aunque la parte inferior se halla deteriorada en el color.

* San Uriel:

Lámina nº 70.

El arcángel Uriel se encuentra situado delante de una columna y encima de una nube, en la que se coloca una cartela pero su nombre se halla borrado. Está ^{en} actitud de caminar, con su pierna derecha adelantada hacia el fondo de la iglesia; todo el cuerpo avanza en este sentido, ayudado por la dirección de los brazos. Viste túnica en amarillo ocre y manto ceñido al cuerpo en rojo acarminado. Lleva atado a la cintura una especie de velo rosa fuerte. El calzado es violáceo con ataduras doradas. Las alas, desplegadas, son grises. Lleva en su mano izquierda una llama.

A través de este atributo podemos identificar al arcángel como San Uriel. Según Interián de Ayala, se le representa de la siguiente forma: "Uriel, que significa, según ya hemos explicado, Fuego ó luz de Dios, empuñando una espada desenvainada y a sus pies ardientes llamas"(545). Igualmente Male, al explicarnos los atributos de los siete arcángeles de la citada iglesia de Palermo, nos dice al referirse a éste: "Uriel, 'l'allié puissant', avait l'épée et la flamme"(546).

En el caso de Cieza, la espada se ha suprimido y la llama, en vez de situarse en los pies, se coloca en la palma de su mano izquierda.

El otro caso al que podemos acudir, es el lienzo de Bartolomé Román de las Descalzas Reales de Madrid, donde se suprime la llama, y sin embargo porta la espada. En cualquier caso, su

545. INTERIAN DE AYALA, J.: *El pintor cristiano y...*, pág. 147.

546. MALE, E.: *L'Art religieux après...*, pág. 299.

identificación como San Uriel parece segura. En la serie de la Encarnación de Madrid, el citado Bartolomé Román adjunta el siguiente rótulo: "San Uriel favorece en las batallas contra las tentaciones y para que amen a Dios"(547).

Podemos relacionar, pues, esta representación con la escena que se sitúa en la parte inferior derecha contigua, la Purificación, por significar un acto de adoración a Dios. Como recoge Sánchez Cantón del Evangelio de San Lucas "Después de cumplidos los días de la purificación de María, según la ley de Moisés, llevaron al Niño Jesús al Templo para presentarlo al Señor, según que estaba escrito en la ley, la cual mandaba que todo hijo varón que abriese el vientre de su madre fuese sacrificado y ofrecido al Señor"(548).

En conjunto, el arcángel presente menor vigor compositivo que el anterior, San Rafael, siguiendo en la misma línea que el primero, San Gabriel. Esto lo podemos apreciar tanto en el rostro como en la labor de los pliegos. Lo mismo que en las dos anteriores representaciones, parece como si una ligera brisa lo acompañara, dejando al descubierto gran parte de su pierna derecha.

547, ANGULO, D. Y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura madrileña del segundo*..., pág. 321.

548, SANCHEZ CANTON, F.J.: *Nacimiento e infancia*..., pág. 85.

* La huida a Egipto.

Lámina nº 71.

Otro de los temas marianos frecuentes en el repertorio de la pintura barroca es la Huida a Egipto. Pacheco fija iconográficamente el tema: "La pintura de esta huida será así: Nuestra Señora sentada en su asnita con su manto azul, ropa rosada y toca en su cabeza, y sombrero de palma puesto; el Niño envuelto en su brazos que descubra algo de su rostro, San José delante, faldas en cinta, con su báculo llevando del diestro la jumenta, y un ángel volando delante, enseñándoles el camino." (549). De esta manera lo representa Cieza, si bien en este caso se ha suprimido el sombrero de paja, que aparece en otras escenas. Como afirma Trens, "Emparentada con la Divina Pastora, y de origen también franciscano, es la "Divina Peregrina", sobre todo por su aspecto rural y pintoresco /.../ Es el episodio de la huida a Egipto, transformado en imagen de devoción: la Virgen que ampara al Niño y le busca refugio" (550). Así pues, no podía faltar este episodio en un programa iconográfico dedicado a la Virgen María.

En este caso, la Virgen va subida sobre el jumento, sosteniendo en su brazos al Niño envuelto en pañales. Un ángel adolescente, en primer término, sostiene a ambos. Otro angelillo, de espaldas, tira la brida del asno. San José se sitúa en el lado posterior, apoyada su mano izquierda sosteniendo el báculo. En el lateral derecho se observan las ramas de una palmera, y un angelito sosteniendo una corona de flores. El fondo contiene un pequeño riachuelo con un árbol en la orilla posterior. En el celaje, un pequeño rompimiento de

549, PACHECO, F.: *Arte de la pintura...*, pág. 236.

550, TRENS, M.: *María. Iconografía de la...*, pág. 348.

nubes con las cabezas de dos querubines; el primer plano inferior es rocoso.

La inclusión del asno, como en otras escenas es contradictoria, ya que según unos tratadistas era innoble, y según otros se podía aceptar basándose en la tradición. Male opina que "Mais les artistes eux-mêmes n'étaient pas très favorables au vieux thème, parce que l'âne leur paraissait manquer de noblesse"(551). Pero en este caso, como en otros - recordemos los ejemplos de Rubens o los de Murillo-, la tradición se impone a una nueva iconografía.

Por otro lado el tema de los ángeles, que aparece en un sinnúmero de asuntos, tampoco podía faltar en éste. Como el citado autor refiere "La piété du temps ne pouvait imaginer les saints voyageurs sans un cortège d'anges. C'est pourquoi les peintres ont représenté si souvent les anges guidant la Sainte Famille, conduisant l'âne par la bride, apportant des fleurs à la Vierge et à l'Enfant, chantant, un cahier de musique à la main"(552). En el fresco de Cioza, el cortejo de ángeles se ha reducido a tres; el que porta la corona de flores, el pequeño que sostiene la brida, y el adolescente que ayuda a la Virgen, más las cabezas de los querubines que se sitúan en el celaje. Estos pequeños personajes que rodean a la escena principal, animan la composición, y le confieren un carácter amable a la misma.

La introducción del riachuelo es otra innovación del siglo XVII. El motivo de la palmera, de la que a veces San José obtiene sus frutos, aunque no sea éste el caso, para Male "C'est ici un dernier souvenir de la légende du palmier, telle que la racontent les "Evangiles apocryphes"(553), y es que para los

551, MALE, E.; *L'Art religieux après...*, pág. 252.

552, *Ibidem*, pág. 259.

553, *Ibidem*, pág. 257.

cristianos de Egipto, como a continuación nos relata el mismo autor, tiene un carácter sagrado.

La composición se resuelve a base de diagonales: una parte del ángel que lleva la corona, pasando por el Niño Jesús, la mano del animal y los pies del angelillo que tira de la brida. Otra pasaría por el tocado de la Virgen, la cabeza de San José y la del asno. Por otro lado, también se disponen en diagonal la cabeza de la Virgen con el Niño y la del Ángel que la sostiene. La composición, en general, está bien equilibrada, y los volúmenes se distribuyen acertadamente. El sentido del movimiento se consigue, no sólo a través de la posición del asno, sino también del ángel adolescente en suave escorzo, y del pequeño angelillo, que de espaldas tira del asno, y al mismo tiempo introduce al espectador en la escena.

El colorido es suave, de gran luminosidad, de tonalidades sin violentos contrastes. Destaca la Virgen con túnica roja y manto azul sobre el pelaje gris del burro, el cual tiene el hocico blanco. El Niño va envuelto en pañales amarillos, llevando la parte superior del torso desnudo. El ángel que los acompaña calza botas marrones y vestido de diferentes tonalidades rosas. Destaca, por sus tiernas carnaciones, la figura del pequeño ángel, rubio, que de espaldas nos muestra sus alitas entre rojas acarminadas y rosas; lleva pañales blancos. Por su parte, San José viste camisa blanca y manto marrón. El río es de un celeste blanquecino, pero en cambio, todo el campo que le rodea ofrece una gama de amarillos y verdes de suaves gradaciones muy logradas. El celaje ofrece distintas tonalidades de azules con nubes rosáceas y amarillentas con toques de blanco. El colorido, pues, a pesar de no ofrecernos una paleta nutrida, si nos ofrece una interesante gama de gradaciones de los rosas, amarillos y verdes principalmente, envolviendo el conjunto en una atmósfera cálida.

La pincelada es suelta, y esto se nota, sobre todo, en los paños y en el paisaje. El árbol de la izquierda, de amplias pinceladas es un ejemplo interesante, así como el ropaje del ángel de la derecha en una elaborada conjunción de pliegues, pero que en ningún momento denotan agarrotamiento por parte del artista. Es de destacar, también, la exquisita belleza de la Virgen María, de delicados rasgos, y el vigor expresivo de la cabeza de San José cuya mirada se dirige hacia su Esposa.

El estado de conservación es bueno, si bien una raja horizontal en la parte inferior ha mutado el color de la zona rocosa.

* Purificación;

Lámina nº 72.

El tema representa la Purificación de María y la Presentación de Jesús en el Templo.

La escena se puede dividir en dos partes; por un lado San José, arrodillado, presenta un par de pichones, y la Virgen, de pie, le ha ofrecido el Niño a Simeón. Detrás de la Virgen aparecen dos personajes femeninos, llevando la más joven un niño entre sus brazos, aunque está parcialmente cubierto por un retablo. La escena de la izquierda, en un plano superior, representa a Simeón sosteniendo al Niño Dios entre sus brazos; detrás se coloca la profetisa Ana. Dos personajes en el lateral izquierdo presencian la escena; uno de ellos, el pequeño porta una antorcha encendida.

El tema es tradicional dentro de la iconografía religiosa de la época. Será Pacheco quien recoge el asunto y ofrece las líneas esenciales para su representación. Tras describir una aparatosa arquitectura nos señala: "Detrás de ella estará el Santo Simeón vestido con el traje que pusimos á Zacarias /.../ Tendrán al Niño apretado consigo con grande afecto y ternura, como le pinta Maese Pedro, si bien acompañado de otros ministros. El lado derecho, la Santa Viuda Ana, vuelta á mucha gente señalando al Niño, que tiene Simeón. La Virgen Nuestra Señora de rodillas, con túnica ceñida y manto azul y velo sobre la cabeza. Estará delante de Simeón con una como jaula redonda en las manos con la ofrenda de las dos tórtolas, ó dos palominos, como que la ofrece. Su Santo esposo José, vestido como se acostumbra, con mantos y túnicas, contando con la mano derecha..."(554).

554. PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*..., pp. 233-234.

Con algunas omisiones y variaciones, así se representa este pasaje de la vida de La Virgen. Y es que, como bien recoge Sánchez Cantón, "El evangelista (San Lucas) pormenoriza tanto en la narración del pasaje que los Apócrifos no tuvieron apenas que ampliar las suyas"(555).

De este modo se representa lo que la ley de Moisés ordenaba: después de cumplido el periodo de Purificación, San José y la Virgen llevan al Niño a presentarlo y ofrecerlo a Dios. También recoge la escena de la ofrenda de los pichones, ya que María se trataba de una mujer pobre y este era el presente para las de su misma condición. Todo el pasaje representa una premonición de los sufrimientos de María como comenta el P. Croisset "Así se reconocen dos sacrificios que hizo este día la Madre de Dios en una sola ceremonia; el primero, como Virgen por su purificación legal; el segundo como Madre por la presentación de su Hijo, el cual se obliga desde entonces a morir en la cruz por nuestra salvación"(556).

De esta manera, Simeón le anuncia a María los sufrimientos que ha de padecer por la salvación de los hombres, y como apunta A. Venturi "et pendant ce temps, la vieille Anne, prophétesse au service de Dieu dans le temple, présente a la cérémonie, louait le Seigneur, et parlait du divin Enfant à quiconque attendait la Rédemption d'Israël"(557).

La composición deriva de un grabado de P. Pontius sobre la obra, del mismo tema, de Rubens. Reproduce el grabado prácticamente en su integridad, si bien, en la obra de Cieza se ha invertido la disposición de los términos para hacerlos

555, SANCHEZ CANTON, F.J.: *Nacimiento e infancia de...*, pág. 86.

556, CROISSET, P.J.: *Año Cristiano*, vol. 5, pág. 490.

557, VENTURI, A.: *La Madona*, pág. 274.

corresponder con la obra originalmente grabada. Se trata del lateral derecho del Tríptico del Descendimiento de la Cruz (1612-1614) de la Catedral de Nuestra Señora de Amberes, aunque el grabado de Pontius amplía la composición a derecha e izquierda, introduciendo nuevos personajes, que son reflejados por Cieza punto por punto.

Hay una salvedad, y es que los personajes se encuentran más alejados entre sí que en el grabado de Pontius, probablemente porque el marco del que Cieza dispone aquí es mayor del que gozó Rubens. De esta manera, el pintor distancia a los personajes principales, si bien se mantienen en la misma posición: Simeón sostiene cariñosamente al Niño; la profetisa Ana se sitúa detrás de éste; María está colocada algo más alejada y se inclina y extiende más los brazos hacia el Niño; y lo mismo ocurre con San José.

El marco arquitectónico en que se encuadra la escena también está tomado del grabado de Pontius, si bien la decoración es más sobria. Los elementos, lo mismo que los personajes, se distancian entre sí por el motivo antes indicado. La columna central, corintia en ambos casos, en el grabado -como sucede en la composición de Rubens- se sitúa justo detrás de la figura de la profetisa Ana; en el fresco se traslada a la derecha, enmarcando de esta manera a la Virgen María, creando un espacio original. La columna sostiene un arquitrabe -en el fresco de Cieza sin decoración-, detrás del cual podemos apreciar un ambiente intermedio hacia otra estancia, igualmente arquitrabada, combinando zonas iluminadas y zonas oscuras para lograr sensación de profundidad; en el grabado, por el contrario, nos introduce a una sala con columnas. El pilar cuadrado, en el lateral derecho, reproduce el del grabado de P. Pontius, si bien desplazado hacia la derecha. El arco en el que se incluye a Simeón y Ana, queda cortado por la columna central. Esta yuxtaposición de elementos arbitrarios, sin lógica correspondencia, era utilizado habitualmente en los fondos de

las pinturas barrocas. El ámbito que acoge el personaje que sostiene la antorcha y a su acompañante, reproduce el del grabado de Pontius, si bien la decoración del muro es más sobria. La puerta que enmarca al primero, en el grabado queda desplazado. Este ámbito oscuro, da paso a otra estancia más iluminada, dividida a su vez por una especie de muro, que no aparece en el grabado. Se han suprimido otros elementos decorativos, simplificando de esta manera el marco arquitectónico en que se incluye la escena en el caso del fresco. Sin embargo, no ha olvidado incluir el detalle de la ventana, que hace profundizar la perspectiva.

En resumen, Cieza ha aprovechado el grabado de P. Pontius en su totalidad, si bien ha simplificado algunos elementos, presentándonos la escena en un ámbito más austero.

En cuanto al color, predominan los rojos, los azules y los marrones; destaca el gran manto azul de la Virgen, por su volumen y tonalidad clara, asomando en el cuello y las mangas el hábito rosado; San José lleva túnica en azul oscuro y manto amarillo ocre. Simeón va vestido con traje rojo, asomándole por debajo otro en azul. Destaca igualmente, el manto azul -aunque más fuerte que el de la Virgen- del Niño situado en el lateral izquierdo. Por último, los marrones de la arquitectura, más iluminados y menos iluminados creando sensación de perspectiva profunda. Asimismo el suelo, de diferentes tonalidades de marrón, ayuda a crear ámbitos diferenciados.

Se encuentra bastante deteriorado el color, sobre todo en el grupo de la Virgen y San José, perdiendo fuerza y brillantez.

Por otra parte, no hay fluidez en la pincelada, retocando en exceso los perfiles, y superponiendo tonos planos en muchas ocasiones. Quizás lo más conseguido sea la arquitectura, con cierto dominio del dibujo y la línea.

Se encuentra bastante bien conservado, obviando la zona del retablo adosado que oculta una parte, en el lateral derecho, de la composición.

* San Jehudiel:

Lámina nº 73.

Como en anteriores ocasiones, el arcángel, que se identifica como Jehudiel, se encuentra situado delante de una columna, pero el retablo adosado ha ocultado prácticamente la mitad inferior. Sin embargo, nos atrevemos a señalar, por correspondencia con la serie, de que se coloca sobre una nube. Lleva en su mano derecha una corona de oro, y en su izquierda unos silicios. Viste traje rojo con bocamangas blancas, y atado a la cintura un paño rosa pálido. El pelo, rizado, le cae sobre los hombros. El ala que aparece es gris y se encuentra plegada, con toques de rojo. Los silicios son amarillos con las puntas metálicas grises.

Se identifica gracias a sus atributos. Según Interián de Ayala, "Jehudiel, cuyo nombre, según dejamos dicho, suena lo mismo que Confesión de Dios, ostentando en una mano una corona de oro y en la otra un azote"(558).

Por su parte. Mâle, traduce el significado de estos atributos, "Jehudiel, 'celui qui rémunère', portait la couronne qui récompense, et le fouet qui punit"(559). Por lo tanto, es un arcángel con significado ambivalente.

En este caso, tampoco se observa la leyenda, que con toda seguridad, llevaría a sus pies. Remitiéndonos a la citada serie de Bartolomé Román para la Encarnación de Madrid, en este caso, coloca el siguiente rótulo: "San Jehudiel favorece para confesarse. Ayuda a los deseos de la mayor honra y gloria de

558, INTERIAN DE AYALA, J.: *El pintor cristiano y erudito*..., libro II, pág. 147.

559, MALE, E.: *L'Art religieux après*..., pág. 299.

Dios" (560). Bartolomé Román conserva los silicios, pero sustituye la corona de oro por una de flores.

Por su colocación, se puede relacionar este arcángel con el tema de la Purificación, ya que este acto significa honrar a Dios, como lo hizo la Virgen María en este caso. Así pues, la Presentación es un acto de adoración hacia Dios, ofreciéndose no sólo a Ella, como acostumbraba la ley, sino ofreciendo al mismo tiempo a su Hijo.

El pintor ha colocado a San Jehudiel ligeramente desplazado de la columna central, hacia la izquierda, rompiendo en cierta manera la composición habitual, logrando con ello crear cierto movimiento y ruptura en la rigidez del esquema. Su factura es buena, destacando la expresividad de su rostro, de suaves carnaciones y dibujo acertado. La pincelada es suelta, sobre todo en la labor de paños.

Su estado de conservación es bueno.

560, ANGULO INIGUEZ, D. Y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura madrileña del segundo Tercio*, pág. 321.

* Cristo yacente:

Lámina nº 74.

Representa la escena uno de los momentos culminantes y trágicos de la vida de la Virgen María. Una vez que ha concluido la pasión y muerte de su Hijo, éste es desclavado de la cruz, y yace en el suelo en el momento en que es cubierto por el sudario. Como muy bien analiza Camón Aznar: "En la desolación de este crepúsculo, con Jesucristo desclavado, sólo queda como testimonio ante el universo, ya desde ahora deicida, el dolor de la Madre. La simbología de la Virgen cambia desde este momento. A la significación maternal, velando siempre sobre la humanidad de Jesús, cuidando su niñez y contemplándole a lo lejos con ansiedad en su predicaciones y en su martirio, ha sucedido su soledad, extendida en este momento sobre todo el cadáver de su Hijo. Queda así la Virgen convertida en arc."(561). En este sentido también apunta Male, "Après la Descente de Croix, la Vierge devient le personnage principal du drame du Calvaire"(562). Así pues, es ahora la Virgen la verdadera protagonista de la escena, y la representación del momento culmen de su dolor como Madre.

Se distribuye la composición en dos partes, dividida y presidida por el madero de la cruz. A la derecha, un personaje baja de una escalera que se apoya en la cruz; José de Arimatea, con el sudario en las manos, va a cubrir el cuerpo de Jesús; un angelillo llora desconsoladamente en el lateral derecho, y con su mano derecha señala el cuerpo muerto de Jesús; finalmente, otro personaje presencia la escena detrás del hueco que se forma entre la cruz y la escalera, seguramente uno de los que h

561. CAMÓN AZNAR, J.; *La Pasión de Cristo*, pág. 90.

562. MALE, E.; *L'Art religieux après...*, pág. 283.

ayudado a bajar el cuerpo de Cristo.

A la izquierda se sitúan igual número de personajes: la Virgen María, implorante, es la figura principal. Delante de Ella se sitúa San Juan, arrodillado, y ocupado en cubrir el cuerpo del Señor, sujetándole, al mismo tiempo, su brazo derecho. Entre la Virgen y San Juan se coloca, arrodillada también, la Magdalena, llorando afligida. Otra santa mujer, al fondo, en el lateral izquierdo, llora desconsoladamente, cubriéndose la cara con un paño. Toda la escena está presidida, en el plano inferior, por el cuerpo muerto de Jesucristo, con la mano izquierda vuelta mostrando el estigma de su sufrimiento, en un último rictus de dolor. La corona de espinas, en el ángulo inferior derecho, y en el centro la bacia con la esponja empapada en vinagre, refuerzan el dramatismo de la composición.

Un detalle que hay que señalar es que el cuerpo de Cristo reposa totalmente en el suelo. Camón Aznar afirma que "En el barroco, el cuerpo de Cristo reposa ya en tierra, extendido en blando abandono en el primer momento de laxitud después de los feroces suplicios. Siempre sin embargo, su cabeza se apoya en las rodillas de su Madre y sus manos cuelgan para ser besadas"(563). También Mále es de la misma opinión, pues aunque el cuerpo repose directamente en la tierra, la cabeza siempre se apoya en el regazo de María. Sin embargo, en esta ocasión, el único contacto físico es el de San Juan, que coge su mano a través del paño. La Virgen no entra, en ningún momento, en contacto con el cuerpo de su Hijo.

La composición es piramidal, cuyo vértice es la cruz, y la base el cuerpo yacente de Cristo. La escalera a la derecha y el angelito que llora, refuerzan la diagonal en este sentido. En el lado opuesto la Virgen y la Magdalena. Se establecen, además

563, CAMÓN AZNAR, J.: *La Pasión de Cristo*, pág. 90.

numerosas diagonales: una iría desde la cabeza de la Virgen, pasando por la de José de Arimatea, el sudario, hasta la cabeza de Jesús; otra iría desde la mujer que se cubre el rostro, el brazo derecho de la Virgen, la cabeza de San Juan, hasta el brazo de Cristo. Otra se podría establecer desde la cabeza del personaje que baja de la cruz, la cabeza de José de Arimatea y el cuerpo de San Juan.

Como se aprecia, aunque el esquema piramidal forma la base esencial, luego la composición se complica por varias diagonales que se cruzan entre sí. Es el angelillo de la derecha el que señala el cuerpo de Cristo y mira al espectador, el que nos introduce en la escena y nos indica la tragedia de la muerte de Cristo. Se ha de destacar el logrado escorzo del cuerpo de Cristo, de un profundo patetismo, en un gesto teatral, cuya perfecta anatomía nos atrae la atención. Asimismo, la labor de plegado del sudario nos muestra un acertado dominio de la pincelada. Es conmovedora la figura de la Virgen, ya que con su mirada dirigida al cielo y los brazos extendidos hacia su Hijo, nos hace comprender el dolor de Madre. Igualmente significativa es la mujer que, de pie y a su izquierda, llora desconsoladamente, pues aunque apenas podemos ver su rostro, transmite, sin embargo, al espectador toda su pena interior.

La paleta es de gran riqueza cromática. Además, de todas las escenas, es la que mejor ha conservado el colorido original. Destaca la túnica rosa de la Virgen y su manto azul intenso. San Juan viste túnica verde y manto rojo bermellón. José de Arimatea túnica amarilla ocre, y una especie de camisa blanca. El personaje que se coloca entre la escalera y la cruz destaca por su manto rojo intenso. Por su parte, el que desciende por la escalera, de poderosa musculatura, lleva una especie de calzones negros. El angelito, desnudo, lleva flotando un paño rosa. La Magdalena destaca por su cabellera rubia, y la mujer del fondo toca grisácea con pequeños toques de verde. Sin duda, frente a la rica gama cromática de rojos, azules, verdes, amarillos,....

resalta la frialdad del cuerpo de Cristo sobre el sudario blanco, matizando de esta manera, aún más, la palidez de la muerte. El fondo es borrasco, de nubes grisáceas, con el fondo superior azul intenso; el cielo, encapotado coadyuva a crear una atmósfera trágica ante la muerte de nuestro Salvador.

El fresco muestra, en este caso, a un artista con dominio de la técnica fresquista, con dominio de la línea y del dibujo así como del color. La pincelada es suelta como se demuestra en el trabajo de las vestiduras, del sudario, en la poderosa musculatura del hombre que baja de la escalera o en el mujer que tiene el rostro tapado. Por otro lado, la figura del Cristo yacente no es habitual dentro de la escuela pictórica granadina, ya que, normalmente se huía de todo aquello que pudiera resultar cruento. En este caso, no se han suprimido las huellas del sufrimiento de Cristo; de este modo se le representa todavía con el cuerpo semirígido, con su mano derecha vuelta la palma hacia el espectador en una forzada posición, para mostrarnos las huellas de los clavos; tampoco duda en señalar el costado herido por la lanzada, ni las señales de los clavos en lo pies. Por otro lado, el color de su cuerpo amarillento refuerza este sentido dramático de la escena; su rostro es de una gran belleza.

En general, se halla bastante bien conservado.

* San Sealtiel:

Lámina nº 75.

Este arcángel se identifica con Sealtiel por el incensario que lleva en su mano derecha.

Normalmente se le representaba orando como lo comunica Interián de Ayala: "Finalmente Sealtiel, bajo cuyo nombre advertimos también antes que se significa la Oración de Dios ó hecha á dios, se veía pintado como quien está orando, teniendo los ojos modestamente bajos y juntas las manos ante el pecho"(564). De este misma opinión es Emile Mâle al afirmar "Sealtiel, 'celui qui parle', s'adressait à Dieu dans l'attitude de la prière"(565).

Sin embargo, y de nuevo hemos de remitirnos a la serie de los siete arcángeles de la Encarnación de Madrid, obra de Bartolomé Román, lo interpreta llevando en la mano izquierda un incensario, y con el siguiente rótulo: "San Seatiel favorece para tener buena oración"(566). Como se ve, aunque los atributos han cambiado, la significación sigue siendo la misma.

De esta misma forma lo representa Cieza: En su mano derecha sostiene el incensario humeante, y la mano izquierda sobre el pecho en actitud orante; los ojos se vuelven hacia el cielo en esta misma actitud.

564. INTERIÁN DE AYALA, J.: *El pintor cristiano y erudito*..., libro II, pág. 147.

565. MALE, E.: *L'Art religieux après*..., pág. 299.

566. ANGULO INIGUEZ, D. Y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura madrileña del segundo Imperio*..., pág. 321.

Se encuentra, como los demás de la serie, colocado delante de una columna y, probablemente, encima de una nube, pero el adosamiento posterior de un pequeño retabio nos ha privado, prácticamente, de la visión de la mitad inferior del arcángel.

De lo que se puede apreciar, se ve que viste túnica verde, con una cinta que, desde los hombros le cruza el pecho y queda atada a la cintura en rosa; las alas, desplegadas, son azules grisáceas. El incensario es dorado. El pelo, castaño y rizado le cae, a partes iguales, sobre los hombros. Quizás adolece de cierto envaramiento en su actitud, notándose menos soltura, tanto en el dibujo como en la pincelada que en el caso, por ejemplo de San Jehudiel.

Este arcángel, se puede poner en relación con la escena que se encuentra en la parte superior izquierda contigua a él, el Cristo yacente; María ora e implora a Dios por su Hijo muerto. Este arcángel, como el rótulo anteriormente citado que Bartolomé Román inscribe en su lienzo, ayuda a tener buena oración. A María, después de la muerte de Jesucristo, sólo le queda el consuelo de orar a Dios.

El estado de conservación es bueno, pero no podemos apreciar la mitad inferior del arcángel, al adosar el retabio.

* La Coronación de la Virgen;

Lámina nº 76.

Nos encontramos ante el momento culminante de la vida de la Virgen, su coronación como reina de los cielos, por el Padre Santo y en presencia de su Hijo y del Espíritu Santo.

Interian de Ayala hace una descripción de la iconografía del tema: "Subida ya a los cielos suele representárnosla (y con razón) hermosísima, pero muy modesta, junta las manos ante el pecho y recibiendo una corona de oro en su cabeza de manos del Padre Eterno y de su Hijo, sobre los cuales se deja ver en la acostumbrada forma de paloma despidiendo rayos de luz por todas partes..."(567).

Con ligeras variantes así representa Cieza la escena: la Virgen, de rodillas, asciende sobre una masa nubosa, con la media luna debajo de sus rodillas, con las puntas hacia abajo; la mano derecha en el pecho, y la izquierda con un anillo de oro que ofrece a Cristo, sus ojos mirando al cielo. A la izquierda de la Virgen se representa a Cristo, sentado sobre nubes y sosteniendo la Cruz con su mano izquierda; lleva los estigmas de la Pasión en manos y pies. A la derecha se coloca el Padre Eterno, coronando a María y sosteniendo sobre su pierna una bola; lleva en la cabeza el triángulo de su divinidad. En medio, y por encima de la corona de la Virgen, se sitúa al Espíritu Santo en forma de paloma, despidiendo rayos. Toda la escena está invadida por nubes y por numerosos querubines y angelillos: tres cabecitas se colocan en medio de la media luna; otro, a la izquierda, parece salir de una nube. A la derecha de María, un

567. INTERIAN DE AYALA, J.: El pintor cristiano y erudito..., libro IV, pág. 223.

angelillo se cubre la cabeza con un trozo del manto de Ella mientras sonríe pícaramente, sin duda el más delicioso de todos ellos; sendas parejas de querubines se sitúan a los pies del Padre y del Hijo. Cierra el cortejo, en esta mitad inferior, otro angelillo que hace pareja con el de la derecha, pero esta vez en el lado opuesto. También en la parte superior se pueden apreciar varias cabezas de querubines, sobre todo en ambos ángulos.

Compositivamente se resuelve a base de diagonales que se cruzan formando un aspa, en cuyo cruce se encuentra la figura de la Virgen. Un antecedente del fresco, sin duda, es el dibujo existente en la Galería de los Uffizi de Alonso Cano, sobre el mismo tema, en lo referente a la composición de Jesucristo. Prácticamente Cieza lo reproduce en su composición si bien con alguna variante, como es el que no extiende su brazo derecho hacia la Virgen tan horizontalmente; pero por lo demás, la disposición de las piernas, el pie, el plegado del manto, su misma actitud, es identificable con el dibujo de Cano. En cuanto a las figuras del Santo Padre y de la Virgen varía totalmente la composición.

Sin embargo, el esquema, la ordenación y conjunción de los personajes lo ponen en relación con un lienzo de José Risueño sobre el mismo tema, quien a su vez, tuvo también presente el citado dibujo de Alonso Cano. En ambos casos, la Virgen se coloca de rodillas, y en ambos casos, la composición es a base de diagonales que se cruzan en aspás. Lo más probable es que hubieron de tener los dos artistas un modelo común, una estampa o un grabado tan frecuentes en los talleres de los pintores granadinos de la época.

Hay que destacar, la venerable actitud del Padre Eterno, con vestiduras papales, tal y como a veces se le solía representar; gran fuerza expresiva de su rostro, que contrasta con la delicada belleza de la Virgen. El cortejo de angelillos es de lo

más variado, y nos muestran a un pintor sensibilizado hacia el tema.

En cuanto al colorido, la paleta no es muy extensa; la Virgen lleva túnica rojo bermellón y manto azul algo deteriorado. Cristo viste un amplio manto rojo, de la misma tonalidad que la túnica de la Virgen, bajo el cual podemos apreciar en la cintura un paño blanco. El Padre porta túnica blanca y capa del mismo color con adornos dorados. La paloma, blanca, se abre en medio de un resplandor celeste. Las nubes cubren una gama que va desde el más delicado rosa hasta el blanco más intenso. Así pues, sólo juega con los rojos, azules y blancos, pero la calidad cromática es interesante, en cuanto las masas se disponen equilibradamente.

La pincelada es suelta, los pliegues son ampulosos, especialmente en Jesucristo, evidenciando dominio técnico. Si por un lado imprime carácter y fuerza expresiva al Padre, consigue, por otro, gran delicadeza en el tratamiento de los angelillos, y sobre todo en la bella factura del rostro de la Virgen, que nos recuerda, una vez más, el rostro delicado de las Vírgenes de Cano.

En general, el fresco se encuentra en buen estado.

* Jesús entre los doctores:

Lámina nº 77.

Representa la escena el último pasaje de la infancia de Jesús. El Niño se encuentra situado en el centro de la composición, subido en una escalinata circular. Detrás de él, grandes fustes de columnas inducen a idear la composición dentro de una arquitectura monumental. Los personajes se colocan a derecha e izquierda de Jesús: a la izquierda sus padres contemplan asombrados a su Hijo, mientras que dos doctores escuchan atónitos las palabras del Niño, sentados; en el lateral derecho destacan tres personajes; el primero se coloca en escorzo, sentado en un primer plano sosteniendo un libro en su mano derecha y otro colocado a sus pies. En un movimiento hacia delante nos introduce a la escena, mirando atentamente la figura de Cristo. Otros dos doctores se sitúan en un plano posterior al de Cristo, señalando las Sagradas Escrituras. Cuatro personajes más se colocan detrás de éstos en un plano más difuminado.

La escena narra los hechos acaecidos en Jerusalén, cuando los padres de Jesús, como todos los años, acudían a la ciudad en la fiesta de Pascua. Al volver, José y María no se dan cuenta de la falta de Jesús, que, con doce años, se queda en la ciudad. Al cabo de tres días lo encuentran en el templo, sentado entre los doctores, los cuales están asombrados ante la inteligencia de Jesús.

Sin embargo, dentro del programa general de frescos, la inclusión de esta escena no se debe fundamentalmente al hecho de narrar la sabiduría y gracia en la que crecía Jesucristo, sino en mostrar la prueba que fue para María, muy dolorosa, al perder por unos días a su Hijo, y la constatación de los sufrimientos que habría de padecer en un futuro, cada vez menos lejano.

Para Sánchez Cantón, "Lo detallado de la narración evitó que

los Apócrifos inventasen circunstancias"(568). En efecto, las composiciones sobre el tema se atienen a lo narrado en el Evangelio, y no introducen ninguna novedad digna de reseñar, aunque el episodio no fue muy tratado por los pintores españoles.

Hay un antecedente en la iconografía de esta composición y es el lienzo sobre el mismo tema del Veronés. Como recoge Sánchez Cantón, "Gracias a la adquisición por Felipe IV del soberbio lienzo de Veronés, que está en el Prado, puede la pintura en España emular en éste a los demás temas iconográficos estudiados; puesto que en las representaciones registradas en el capítulo presente faltaba hasta ahora la creación capital"(569). La composición de Cieza, aunque muy simplificada, recoge los rasgos esenciales de la pintura del veneciano: en ambos casos está centrada en la figura de Jesús, de pie en el fresco, quizás en actitud algo rígida y estatutaria, y sentado, como dicen los Evangelios, en el caso del Veronés; pero la disposición de los brazos es similar, si bien invertida ya que pudo conocer la obra a través de un grabado quizás. La escalinata en la que se encuentra cubido es circular en ambos casos, aunque más espectacular y decorada en la del Veronés. El interior arquitectónico grandioso en el que el pintor veneciano incluye la escena, se reduce en Cieza a unos cuantos fustes de columnas colocados detrás de la figura de Cristo. Los personajes secundarios se colocan, sin embargo de diferente manera.

Se resuelve la composición a base de diagonales que se cruzan, sirviendo de eje principal la figura de Cristo. El fondo arquitectónico resalta la importancia de la escena.

En cuanto al color, Cristo lleva túnica roja y manto azul

568, SANCHEZ CANTON, F.J.; *Nacimiento e infancia*..., pág. 175.

569, *Ibidem*, pág. 179.

fuerte con toques de blanco, destacando por su aureola dorada. El sacerdote de la izquierda, con turbante y barba blanca, viste túnica azul con pequeños toques de blanco, y manto amarillento, pero se encuentra algo repintado -obsérvese por ejemplo el zapato-. La Virgen porta la tradicional túnica rosa y manto azul, y San José túnica amarilla; el sacerdote que se coloca detrás de Jesús viste túnica marrón. Los personajes que se sitúan a la derecha tiene una gama cromática más variada: el sacerdote del primer término lleva una amplia túnica verde y turbante gris; el siguiente, concretamente el que señala las sagradas escrituras, se cubre con un manto rojo y turbante en el mismo color. El que sostiene el libro, de venerable aspecto, lleva turbante blanco con traje verde oscuro en la parte del torso, y verde más claro en la parte inferior con adornos dorados en los filos. Sin embargo, parece haber sido repintado, ya que el azul intenso de los mantos, por ejemplo, no es similar al de otras composiciones.

Referente al dibujo, lo encontramos bastante amanerado en las figuras de Cristo y sus padres, y más interesante en algunas cabezas de los doctores como, por ejemplo los que están sentados leyendo las escrituras, por su fuerza y nobleza de rostro. El marco arquitectónico no aporta nada interesante a la composición.

No se encuentra en mal estado de conservación, aunque parece que ha sido retocado.

* San Baraquiel;

Lámina nº 78.

Este arcángel, situado en último lugar, se puede identificar con Baraquiel. Como en casos anteriores, la cartela que se coloca a sus pies, apenas es identificable; sin embargo, se puede entrever, con mucho esfuerzo algunas letras, casi ininteligibles, de su nombre. Se encuentra situado delante de la columna y sobre una nube. Su cuerpo, colocado en escorzo hacia el altar, tiene adelantada su pierna izquierda y extendido su brazo derecho. Sostiene éste un tallo con rosas?. Va vestido con túnica por encima de las rodillas, debajo de la cual le asoma otra que llega hasta los pies, pero que deja el descubierto la pierna que avanza. De la misma manera que en otras ocasiones, se encuentra ceñida a la cintura; las alas se colocan a medio desplegar y el pelo le cae a ambos lados del rostro, sobre los hombros.

En este caso, el pintor ha cambiado ligeramente su iconografía. Según Interián de Ayala, "Barachiel, que como dijimos antes se interpreta Bendición de Dios, llevando un vaso lleno de rosas"(570). Sin embargo, Bartolomé Román lo interpreta de otro modo, llevando en su regazo las rosas, repartiéndolas con la mano izquierda. Cieza ha preferido representarlas en su tallo. Pero no por ello cambia su significado. El citado pintor cordobés añade el siguiente rótulo a su lienzo de la Encarnación de Madrid, "San Barachiel favorece para alcanzar los dones del Espíritu Santo"(571). Por este motivo, podemos relacionarlo con el fresco que representa la Coronación de la Virgen, que se

570, INTERIAN DE AYALA, F.J.: *El pintor cristiano y...*, vol. II, pág. 147.

571, ANGULO, D. Y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura madrileña del segundo...*, pág. 321.

situa en la parte izquierda superior. La Virgen Maria recibe la bendición de Dios y es coronada, sin duda tras haber alcanzado los dones del Espiritu Santo.

En cuanto al color, se encuentra bastante deteriorado: destaca la parte superior de la túnica, rosa pálido y la túnica inferior verde. El paño que se cruza en el pecho y que luego va atado a la cintura es también verdoso. Pelo castaño con cierto destello rubio, y alas marrones. Las carnaciones son de gran suavidad que confieren al rostro cierta belleza. La pincelada denota dominio técnico por su amplitud y soltura.

Se encuentra bastante deteriorado.

* Naturaleza muerta;

Lámina nº 79.

Sobre una mesa se representa un libro, probablemente un misal, con las tapas en marrón, y los bordes de las páginas doradas. A la izquierda, entre las hojas sobresalen unos trozos de tela, para señalar, alternando el azul y rojo. La campanilla, a la derecha, es marrón, y el objeto que se coloca detrás lleva un estampado de ramajes y flores en azul, rojo y verde. El fondo es amarillo y rojo, a grandes pinceladas sueltas.

Todo parece indicar que se trata de la mesa de un altar.

* Ángel de la Guarda:

Lámina nº 80.

Dentro de un tondo de flores de dos filas, muy al estilo flamenco, representa Cieza al ángel custodio con el Niño. Va vestido con hábito rojo y sobremangas celestes. El pelo es castaño y las alas marrones. Está en actitud de abrazar al Niño, que va semidesnudo. El fondo es celeste.

El P. Interián de Ayala, tan puntual en lo que se refiere a iconografía nos señala, "...pintan comunmente los pintores al ángel custodio representándonos á un hermoso joven con sus alas, que toma de la mano á un muchacho y con la otra le está señalando el Cielo"(572).

En este caso, se encuentra una variante y es que el ángel no señala al cielo, y sí, en cambio, acoge tiernamente al Niño entre sus brazos. Ello puede ser debido a que en el espacio reducido en que se inscribe, no era fácil compositivamente representarlo así. Sin embargo, su identificación como ángel de la guarda es evidente.

Con el ángel de la guarda se completa prácticamente todo el ciclo sobre este tema. Todos los ángeles identificables están presentes. Y éste, en concreto, tampoco podía faltar. Como afirma Mâle: "Un ange, nous disent ces livres, nous accueille á notre naissance et nous aime dès notre enfance; il marche á nos côtés, veille sur nous et cent fois, sans que nous le sachions, écarte de nous la mort /.../ L'ange gardien n'abandonne pas le chrétien après sa mort; il reste près de lui dans le Purgatoire pour le consoler, en attendant l'heure où il pourra emporter son

572, INTERIAN DE AYALA, P. J.: El pintor cristiano y..., libro II, pág. 149.

âme purifiée dans le ciel; il veille aussi sur ces cendres et les rassemble avec piété pour le grand jour de la résurrection"(573).

Dentro de este ciclo programático en que se suceden escenas de la infancia de María, sus sufrimientos como Madre y su posterior Asunción a los cielos, el Angel de la Guarda ocupa su lugar en el referido ciclo, como protector de todos los fieles.

Poco hay que destacar en cuanto a la técnica, a no ser la blandura y suavidad de los personajes.

Se encuentra bien conservado.

573. MALE, E.; L'Art religieux après..., pág. 304.

* Visión de San Francisco:

Lámina nº 81.

La escena se encuentra situada en los pies de la iglesia, en la parte superior del muro, aprovechando un trozo del mismo. Lo alargado del paramento y la poca altura para desarrollar el tema ha condicionado compositivamente el fresco, enmarcándose entre grutescos.

Se representa uno de los éxtasis de San Francisco de Asís. Más nos explica el suceso: "Saint Bonaventure raconte que, pendant une grave maladie, Saint François voulut entendre de la musique; comme on ne pouvait la satisfaire, ce furent les anges qui répondirent à son désir. Une nuit qu'il méditait sur Dieu, il entendit soudain une merveilleuse cithare et il eut un tel transport de bonheur qu'il sembla qu'il avait déjà quitté ce monde. Cette extase par la musique devait séduire un temps qui, dans les chœurs de Palestrina, croyait entendre les voix des anges"(574).

Debió de ser muy grato este tema entre la clientela de los pintores españoles, ya que tanto Murillo, como Zurbarán, como Ribalta..., tratan el asunto.

San Francisco, en esta ocasión, centra la escena, con los brazos abiertos y de rodillas en actitud de éxtasis. A su izquierda, un angelito sostiene la cruz, y más a la izquierda un ángel adolescente, sentado en una nube como si bajara del cielo, toca un laud; un pequeño rompimiento de querubines se coloca alrededor de él. A la derecha del santo aparece otro ángel rodeado de querubines.

574, *Ibidem*, pág. 173.

Así pues, la estructura de la composición se hubo de amoldar al espacio que se ofrecía, ordenándose los diferentes elementos de que se compone, horizontal y sucesivamente. Todos los personajes están a la misma altura, tanto el santo como el rompimiento y los demás ángeles. Para acortar la excesiva anchura del muro se procedió a pintar a ambos lados unos grutescos, quedando de esta manera la composición más recogida.

Quizás la figura más interesante sea la del ángel músico que, sentado en una nube y rodeado de angelillos, ofrece una imagen más movida que la excesivamente estática del santo. La posición de la cruz, por su parte, intenta crear cierta profundidad en la composición.

Poco más se puede apreciar, ya que su colocación a una altura considerable y la poca o casi nula iluminación de que se dispone, hace prácticamente imposible distinguir nada. Lo mismo ocurre a la hora de analizar el color, mucho más visible en la fotografía que en la realidad: San Francisco lleva el tradicional hábito marrón de la Orden. El ángel músico viste túnica verde, manto rojo y botas verdes; las alas son marrones. El pequeño ángel que sostiene la cruz lleva enredado en su cuerpo un velo rosado. El ángel de la derecha, por su parte, viste túnica amarillo ocre.

La paleta, limitada, intenta armonizar los tonos fríos y los cálidos, consiguiendo equilibrar la composición.

En cuanto a la técnica, poco o nada se puede apreciar, pues las condiciones de altura y luz no permiten una visión nítida de la misma. Además, se encuentra bastante deteriorado: la cabeza de San Francisco ha desaparecido, así como un trozo del lateral derecho.

* Santa Clara expulsa a los sarracenos de Asís:

Lámina nº 82.

Situada a los pies de la iglesia, encima de la reja que da paso al coro, se representa un episodio importante dentro de la orden clarisa a la que pertenece el templo.

La escena se divide en dos partes: una interior, la principal, enmarcada por un pórtico arquitectónico que acoge a las figuras de las monjas con Santa Clara al frente llevando el ostensorio; detrás de ella otras tres clarisas salen del convento; a la derecha, un sarraceno sale despedido violentamente por la ventana y otros dos huyen despavoridos en el lateral derecho. La exterior, en el lateral izquierdo de la composición, y en estrecha comunicación con la anterior, representa el inútil asalto de los herejes: unos intentan subir por una escalera, otros caen arrodillados... En el fondo se observa una ciudad amurallada, Asís, en una montaña.

El asunto es recogido por Mâle, y narra los acontecimientos acaecidos en la ciudad de Asís en 1234: "Chose curieuse, la séraphique Sainte Claire fut représentée dans un épisode de sa vie où elle avait fait preuve d'un courage viril. On racontait qu'au temps de l'empereur Frédéric II, les Sarrasins avaient fait irruption à Assise. Déjà ils envahissaient le cloître de Saint-Damien, lorsque Sainte Clarire, intrépide au milieu de ses religieuses tremblantes, s'avança à la rencontre des ennemis, l'ostensorio à la main. A cette vue, les infidèles saisis d'une terreur panique, abandonnèrent le convent et la ville. L'ostensorio aux mains de Sainte Claire, que l'on voit apparaître à la fin du moyen âge, devint, au XVII^e siècle, son attribut constant; l'Ordre lui-même l'avait choisi"(575). Este es el

575. *Ibidem*, pág. 489.

momento en concreto que se ha representado.

El problema se le planteaba a los tratadistas a la hora de indicar la representación de la cofundadora de la Orden Clarisa con o sin el ostensorio en las manos, tal como lo recoge el P. Interián de Ayala al comentar, "Una sola cosa quiero añadir, y es, que aun en los mismos siglos en que estaba en uso el llevarse cada cual á su casa la Eucaristia, estaba en algunos lugares prohibido á las mujeres tocar el Sacramento con sus propias manos, sino que debían tener un lienzo blanco y muy limpio que llamaban 'Dominical' para poner la sagrada Eucaristia..."(576). Así es representado en este caso, pues Santa Clara sostiene el ostensorio a través de un paño blanco, sin tocarlo directamente. También apunta Interián que se la ha de pintar con un hábito muy pobre, tal como la orden lo era, y de edad madura. No parece, sin embargo, que los pintores tuvieran en cuenta todas estas advertencias al pie de la letra.

La composición que Cieza ha creado para narrar la escena se desglosa en dos partes centrada por la figura de Santa Clara, detrás de la cual, realizando aún más la importancia de su figura, se ha colocado un columna. La composición es teatral; las monjas parecen estar situadas sobre un entarimado que da acceso a la entrada del convento, por cuya puerta van saliendo. Esta arquitectura está formada por un paramento liso sobre que se adosan unos grandes basamentos que sostienen una columna; en el lateral derecho, una ventana se abre a un interior oscuro por la que sale despedida violentamente un sarraceno, en actitud teatral. La escena se dispone a través de diagonales. De la misma forma el lateral izquierdo de la composición está estructurado según líneas diagonales que se cruzan, acentuadas por la escalera que se adosa al muro, y por el caballo con su jinete, que en corveta asoma por el lateral izquierdo,

576. INTERIAN DE AYALA, P. J.: *El pintor cristiano y...*, tomo 30, pp. 177-178.

reforzando asimismo el carácter escenográfico de la escena.

De la misma manera, el sarraceno que se arrodilla en un primer plano en señal de adoración y que toca con la cabeza el suelo, es un recurso efectista utilizado hábilmente para introducir al espectador en la escena. A la sobria arquitectura de la derecha, se contraponen en la zona opuesta, un profundo paisaje de atardecer en el que se recorta la silueta de la ciudad amurallada de Asis.

La paleta es variada en esta ocasión. Destaca, en primer lugar, la gama de grises azulados de los hábitos de las clarisas contrastando con sus tocas negras y blancas que se sobreponen al marrón de la arquitectura. A la derecha, el primer personaje que huye, viste traje amarillo ocre y sobremangas blancas, y va tocado con un turbante rojo y blanco. El que le sigue lleva traje verde claro y manto azul. Pantalones en rojo intenso y camisa azul viste el hereje que cae por la ventana, poniendo en definitiva, estos tres personajes, la nota colorista y brillante sobre el paramento monocromo del muro.

El lateral izquierdo presenta aún mayor variedad debido al número de personajes que congrega: destaca el brillante pelo marrón del caballo, sobre el que resalta las calzas blancas del personaje de tez negra que lo monta. Debajo de éste, un personaje caído en el suelo viste túnica celeste y manto rosa; otro personaje, el que intenta subir por las escaleras, lleva traje verde y sobremangas blancas; debajo de este personaje, se coloca otro sarraceno con coraza gris metálica, debajo de la cual asoma un traje amarillo ocre. Entre medio de todos estos personajes sobresale una banderola roja.

El fondo es de tonalidades suaves, de diferentes calidades de marrones. El celaje es azul teñido por nubes rojizas.

La paleta es, pues amplia y de cierta luminosidad, sobre todo, al tener en cuenta de que se trata de un lugar donde la iluminación es escasa.

En cuanto a la técnica, es ostensible que hay dominio del dibujo y del pincel; no hay agarrotamiento en el tratamiento de los paños, por ejemplo, y la pincelada es suelta, consiguiendo acertadas caracterizaciones.

El estado de conservación es deficiente; la parte inferior ha desaparecido por completo, y varias rajaduras la han afectado en su parte central, y otras nuevas están afectado al lateral derecho; todo ello con la consiguiente pérdida de pintura. Sin embargo, el color se ha conservado bastante bien.

* San Miguel:

Lámina nº 83.

En un tondo de flores, haciendo pareja con el Angel de la Guarda del lateral izquierdo, en los pies de la Iglesia, se representa a San Miguel de medio cuerpo,

Va vestido con el característico traje de guerrero; casco con cimera y en la mano derecha un escudo con la inscripción "Q.S.D."; en la izquierda parece que lleva la espada levantada en alto, pero que queda tapada por la pequeña cruz posteriormente adosada. Se le representa alado como le corresponde.

No podía faltar, pues, dentro de una iglesia franciscana la representación de San Miguel, en este caso por partida doble. Y es que, como afirma Mâle, "C'est que le culte de saint Michel était une des traditions de l'Ordre. Ce culte remontait à Saint François lui-même, qui professa toujours une respectueuse dévotion pour l'archange; il aimait tout particulièrement, parce qu'il emportait les âmes sauvées dans le ciel et que rien ne touchait plus saint François que le sant des âmes"(577).

Su representación iconográfica es la tradicional en estos casos. El P. Interián de Ayala así nos lo describe: "Y así es muy del caso el pintar armado á san Miguel en esta ocasión, por ser muy propio de un guerrero llevar armas consigo. Esta también muy puesto en razón el que en el plano del escudo se le pinte aquel lema: QVIS UT DEUS? que no significa otra cosa, sino el nombre del mismo arcángel, pues ni aun los muchachos ignoran que el nombre de Michael, ó para expresarlo más M-KA-EL, no significa otra cosa sino "Quis ut Deus?" esto es, "Quien como

577, MALE, E.; *L'Art religieux après...*, pág. 491.

Dios?" (578).

Así pues, estaba muy bien delimitada la iconografía del arcángel, y como tal lo representa Cieza.

En cuanto al color, lleva camisa azul y faldilla; casco y escudo en gris con reflejos en blanco. El dibujo, en este caso es más bien flojo, sobre todo en el rostro, de excesiva blandura.

Se encuentra en bastante buen estado de conservación.

578, INTERIAN DE AYALA, P.J.: El pintor cristiano y..., libro II, pág. 134.

* Escudo franciscano:

Lámina nº 84.

Tampoco podía faltar en una iglesia franciscana el escudo de la Orden. Aunque está en un sitio poco visible desde donde se practica el culto, al lado de una celosía en el primer piso de los pies de la iglesia, es un dato significativo a tener en cuenta.

Dentro de una especie de tondo se representan los brazos de San Francisco y de Cristo cruzados delante de una cruz, que en su parte superior se une al marco que la encuadra.

La significación nos la precisa Male, "Il voulut en éterniser le souvenir par son blason, qui nous montre le bras du Christ se croisant avec le bras de Saint François, les deux mains portant les mêmes plaies. Cet hiéroglyphe, que la croix surmonte, semble être né du fameux livre de la "Conformité de saint-François et du Christ", qui fut réédité en 1540 avec un commentaire par le Frère Jérémias Bocchius, à Bologne, étanplifié par Petrus de Alva en 1651, à Madrid"(579). Y es que la representación de los estigmas en el cuerpo de San Francisco era, sin duda, el milagro que más nobleza profería a la orden franciscana.

579, MALE, E., L'Art religieux après..., pag. 175.

* Cristo camino del Calvario:

Lámina nº 85.

Como otras tantas escenas de este programa iconográfico, si bien el tema reproduce un pasaje importante de la vida de Cristo -como es el camino hacia el Calvario-, en este caso hay que ponerlo en relación con la figura de la Virgen a la que se dedica este recinto. La Virgen como Madre, implora ante el sufrimiento de su único Hijo, coronado de espinas camino del Calvario con la cruz a cuestas.

Para Camón Aznar, "El camino del Calvario no ha sido tratado por el arte español en muchos ejemplares, pues la escenografía de esta ruta, con su paisajes, sus multitudes y la gradación pasional de los protagonistas, no es muy del agrado de la estética española, que prefiere temas concisos, de pocos personajes o de tipos aislados, en los que se concentra una intensa expresividad. Por eso, fragmenta esta vía dolorosa en distintos episodios, en los que los dolores de Cristo puedan ser más agudamente dramatizados"(580). En este caso, el tema se ha reducido a dos personajes: Jesucristo y María. El primero está situado en el lateral izquierdo, doblgado ante el paso de la cruz que soporta. La Virgen María por su parte, se coloca en el lateral derecho, las manos fuertemente apretadas y los ojos, llorosos, implorando al Cielo.

El fondo, apenas irreconocible, parece ser montañoso, y en el hueco entre la cruz y el brazo de Cristo, puede adivinarse una torre.

Los rostros son muy bellos: la Virgen de tez ovalada

580. CAMON AZNAR, J.: *La Pasión de Cristo*, pag. 47.

enmarcada por el manto -nos recuerda el hábito de las clarisas-, tiene ojos rasgados con cejas muy finas, nariz recta y boca pequeña. Por su parte, el rostro de Cristo es de una gran expresividad y de rasgos delicados.

La composición es muy simple debido a la limitación de personajes. Estos se encuentran afrontados, formando una especie de semicírculo entre el perfil del cuerpo de Cristo y el de la Virgen María. El sentido de movimiento lo imprime la figura de Jesucristo, con su cuerpo inclinado hacia delante y la cruz que queda cortada en el lateral izquierdo; asimismo, el perfil del paisaje en sentido ascensional refuerza esta idea.

En cuanto al color, Cristo lleva túnica marrón, con cuerdas atadas que van desde el cuello hasta la cintura. La Virgen viste túnica azul oscuro con el envés en celeste y cuello blanco. Poco más puede decirse debido al lamentable estado en que se encuentra por la humedad.

Sin embargo, y observando lo poco que ha quedado, se contempla una técnica bastante segura, sobre todo en el rostro, de gran fuerza expresiva, y en las delicadas manos de Cristo. Igualmente, el rostro de la Virgen, recogida en su sufrimiento, transmite esa imagen del dolor materno. La pincelada y el dibujo muestran, pues, seguridad y dominio técnico.

El estado de conservación es pésimo, pues prácticamente la mitad inferior ha desaparecido por la humedad, y la mitad superior se encuentra bastante afectada también.

* San Pablo:

Lamina nº 85.

Se representa a San Pablo a la izquierda de la escena que recoge la subida al Calvario de Jesucristo. Se encuentra parcialmente borrado, por lo que la zona inferior no es visible. En su mano izquierda sostiene el símbolo que le caracteriza, la espada y también un libro. La mano derecha la tiene levantada en señal de bendición. Está caracterizado en edad madura, con barba, túnica y manto.

Según Pacheco, "Dijimos arriba que conforme á la pintura de San Lucas no fué calvo San Pedro, lo mismo decimo de San Pablo, antes en la frente se muestra el cabello partido á lo Nazareno, y negro él y la barba, si bien del rostro es el color blanco más que el de San Pedro"(581). De esta manera ha representado Cieza al santo: moreno, con el pelo partido... Asimismo lleva túnica verde y manto rojo bermellón.

La pincelada es amplia, sobre todo en el manto, de gran soltura.

Se encuentra bastante deteriorado.

581. PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*..., pág. 280.

* San Pedro:

Lamina nº 85.

Está colocado a la derecha de la representación de la subida al Calvario de Jesucristo, y enfrente de San Pablo.

Su pésimo estado de conservación, del que sólo se aprecia parte del torso y el rostro, impide un análisis más detallado. La parte que se ha conservado también se encuentra muy deteriorada. No se le ven sus atributos, las llaves, aunque con toda probabilidad las ha llevado. Viste túnica verde y manto entre amarillo y marrón.

Es Pacheco quien nos detalla la iconografía del Santo: "De los Príncipes de los Apóstoles es conveniente cosa tratar en este lugar (...) porque de ordinario se pintan juntos, y por esta causa trata Molano largamente del lugar que se ha de dar á cada uno, y las razones que favorecen que San Pablo ha de estar á la mano derecha, las tomó del Cardenal Pedro Damiano, obispo de Ostia escritas en el año 550 á Desiderio Abad /.../ porque Pedro fué á quien Dios escogió por su vicario en la tierra y por único y universal Pastor de toda iglesia, á quien dió las llaves del tesoro de ella, y la dispensación del precio de su sangre y de nuestra redención"(582). Más adelante prosigue que no se le ha de pintar calvo, y la barba redonda y cana... "Otras señas añade el P. Rivadeneira hablando de San Pedro que fué alto de cuerpo, blanco, descolorido, los ojos negros y teñidos en sangre, las cejas no muy pobladas, la nariz algo remachada y no muy viejo, aunque de más edad que San Pablo y menos que San

582. *Ibídem*, pág. 227.

Andrés su hermano" (592). De esta manera se suele representar al Santo, y de esta manera lo ha representado Cieza, ya que la tradición instauraba unos modelos fáciles de identificar por los rielos.

Se encuentra muy deteriorado.

592. *Ibidem*, pp. 277-278.

* Inmaculada:

Lámina nº 86.

Se coloca justo encima de la puerta de entrada, en el lateral izquierdo.

la Virgen ocupa el centro de la composición, vestida con túnica rosa y manto celeste; las manos juntas en un leve escorzo; mientras su cuerpo y su rostro giran suavemente hacia a la derecha, las manos se disponen hacia la izquierda. Va coronada y suspendida sobre la luna; en ésta se colocan las cabezas de tres querubines entre resplandores. Está rodeada por numerosos angelillos y cabezas de querubines entre resplandores. El único símbolo visible es el espejo en el lateral izquierdo y que sostiene uno de los angelillos. Se encuentra en muy mal estado de conservación por lo que apenas es identificable otros símbolos que sin duda habrán sido reflejados.

Male sintetiza la representación de las Inmaculadas en estas líneas: "La Vierge, les mains jointes, les cheveux sur les épaules, y apparaissait entre les symboles des letanies: le lis, la rose, le palmier, la lune, l'étoile de la mer, la porte, le miroir sans tache, la fontaine, les puits d'eau vive, le jardin fermé; Dieu, du haut du ciel, contemplait cette Vierge immaculée, fille de sa pensée, et née avant le commencement des temps"(584). Si en un principio la imagen se hallaba rodeada de todos estos símbolos, poco a poco van desapareciendo hasta quedar reducidos a unos cuantos. Será a raíz del Concilio de Trento cuando más se impulse la representación de la Inmaculada Concepción, y en España, sobre todo abundan notables ejemplos de innecesaria enumeración. Otro de los temas, pues, obligados a

584. MALE, E.: L'Art religieux après ..., pág. 44.

representar en un programa iconográfico sobre la Virgen María era este tema, símbolo de su designación divina.

Compositivamente, recuerda la Inmaculada de Cano existente en el oratorio de la sacristía de la Catedral de Granada, aunque con algunas variantes. La Inmaculada de Alonso Cano no lleva corona, y dirige su mirada hacia la izquierda, mientras que la de Cieza la dirige hacia la derecha; las manos se colocan de manera semejante, pero en sentido contrario. Los tres querubines colocados a los pies de María son muy parecidos. En ambos, la Virgen se representa en edad adolescente, la mirada hacia abajo y el pelo cayéndole suavemente por los hombros. La diferencia estriba, sobre todo, en el contorno de la imagen: Cano adopta su característica forma de huso, mientras que en Cieza no es tan nítida la silueta debido a la ampulosidad del manto.

El rostro que plasma Cieza es muy bello, dentro de la línea creada por Alonso Cano: tez ovalada, nariz fina y boca pequeña. Las manos, asimismo están tratadas delicadamente.

A pesar del deterioro general, podemos observar un buen dominio del dibujo, no sólo en la figura de la Virgen, sino también en los angelitos que la rodean, de variados matices. Asimismo, la disposición de estos angelitos, en óvalo abierto por la zona superior, refuerzan el sentido ascensional de la Virgen.

Está en un pésimo estado de conservación afectando, sobre todo, la humedad al color que se encuentra muy deteriorado.

* Visión de un Santo?:

Se encuentra situado en la parte superior del muro, encima de la ventana. Es una de las escenas que más deterioro ha sufrido. Ello, y su colocación hacen casi imposible una acertada identificación de la escena que acoge. Parece que la citada escena se desarrolla en un exterior, pues se puede adivinar algo de paisaje. Puede estar en correspondencia con la composición que, paralela a ésta se desarrolla más adelante, referente a la estigmatización de San Francisco.

f San Buenaventura :

Lamina nº 87.

Se encuentra el Santo encima de una nube y delante de una columna. Porta el hábito de la orden y la púrpura cardenalicia. En su mano izquierda un papel, y en la derecha una pluma.

San Buenaventura fue uno de los personajes más importantes dentro de la orden franciscana. Fue general de la Orden, cardenal y obispo de Albano. En 1588, Sixto V le nombró doctor de la Iglesia. Murió el mismo año que Santo Tomás de Aquino, y como afirma Mâle, "Les Franciscaines avaient un théologien digne d'être opposé à saint Thomas lui-même, c'était le docteur séraphique, saint Bonaventure, figure séduisante par sa haute noblesse..."(585).

Es normal encontrar a San Buenaventura revestido con los atributos cardenalicios. Como apunta Interián de Ayala, "No corre, digo, la misma razón cuando se pinta al Doctor seráfico adornado de la púrpura cardenalicia; pues antes de ser creado cardenal, había ya concedido á los cardenales el uso de la púrpura, el Sumo Pontífice Inocencio IV, poco después de su elección que fue en el año de 1243"(586). También se le representa en este caso con papel y pluma, ya que fue un gran pensador y escritor teológico. No sólo escribió la vida de San Francisco de Asís, sino también numerosas obras marianas. De este modo, el P. Croisset apunta, "Sobre todo, no perdía oportunidad de estender y de aumentar el culto de la Santísima Virgen por la tierna devoción que profesaba á este Señora.

585, *Ibidem*, pag. 483.

586, INTERIÁN DE AYALA, J.; *El pintor cristiano y...*, tomo III, pp. 151-152.

Conformándose con el espíritu de su seráfico padre, quiso que se dedicasen á esta soberana Reina casi de todas las iglesias de la orden /.../ Fuera de sus ordinarias exhortaciones, y de las conversaciones familiares, en que siempre habia de entrar la devoción de la Santísima Virgen, escribió muchos tratados para promoverla"(587).

Así pues, por doble motivo se le representa en el programa de esta iglesia: por ser uno de los miembros más destacados de la Orden, y por su devoción a María, a la cual se dedica las pinturas de esta iglesia. Se puede también poner en relación con el fresco que se halla situado a su izquierda y que representa la Inmaculada Concepción.

El pintor lo ha representado como un hombre maduro, de mirada inteligente, y de gran volumen por su ropaje. Como opina Interián de Ayala "Murió San Buenaventura de edad de 53 años; por lo que no debe pintarse viejo sino como que tiraba á esa edad"(588). De esta manera se le ha representado.

En cuanto al color, sólo es destacable el rojo intenso de la púrpura cardenalicia. La pincelada es, en este caso más larga y fluida, deteniéndose en el rostro de interesante caracterización.

No se encuentra muy deteriorado.

587, CROISSET, J.; *AAo Cristiano*, tomo III, pág. 85.

588, INTERIAN DE AYALA, P.J.; *El pintor cristiano y...*, pág. 152.

* La Virgen y San José buscan posada en Belén:

Lámina nº 88.

La escena representa el momento en que la Virgen y San José llegan a Belén buscando posada. Para Sánchez Cantón, "Uno de los episodios que precedieron al nacimiento, no desprovisto de calidades plásticas, han sido figurados muy pocas veces. Por ejemplo, el viaje de María y José a Belén; sólo lo encuentro en una miniatura del "Misal menor" de San Cugat del Vallés, de la segunda mitad del siglo XIV. Cabalga la Virgen en un asno, y su santo esposo la sigue a pie; a la derecha vese la puerta almenada de la ciudad de David. Ninguna representación española puede aducir del pasaje emocionante de las fatigas sufridas en la busca del alojamiento en Belén, repleto de forasteros"(589). A pesar de lo citado por Sánchez Cantón, aquí existe una escena en la que se recoge precisamente este momento, inédito para él en la iconografía española: el momento en que una vez dentro de la ciudad se les niega el alojamiento.

Augusto César publicó un edicto por el que todos los ciudadanos habían de inscribirse en los registros públicos de su ciudad originaria. Así lo hicieron María y José. Croisset describe la escena del siguiente modo: "Hicieronse José y María este viaje con mucha pena é incomodidad, porque como todos los de su familia de David habían concurrido al mismo pueblo en conformidad de lo que ordenaba el edicto; estaban llenas todas las posadas; además que el estado pobre de la Santísima Virgen y de San José hacía que no se llevase mucha cuenta con ellos para admitirlos en las posadas, y así no hallando donde alojarse en la ciudad, se vieron precisados á retirarse á un gruta ó cueva cabada en una roca, la cual pertenecía á una posada que estaba

589. SANCHEZ CANTON, F.J.: *Nacimiento e infancia*, pág. 17.

junto a una de las puertas de la ciudad por defuera, y que servia de establo a la posada" (590). Se basa autor en el Evangelio de San Lucas, pero posteriormente se ha desarrollado el hecho por la tradición.

En este caso, aparece en primer termino el asno, tirado por la brida de San José, señal inequívoca que han llegado de un largo viaje. A su lado, la Virgen Maria, con el sombrero de paja a la espalda, simbolo también de su peregrinaje. Ambos se vuelven hacia una arquitectura en la que observamos una puerta arquitrabada de listones de madera, sobre la cual se abre una ventana en la que aparece la mujer que les niega cobijo. Al lado de esta ventana se abre otra. A la derecha de la composición, otra arquitectura, en primer plano, nos indica que la calle se continua hacia el fondo. La única decoración en la arquitectura se desarrolla en una pilastra adosada en el lateral izquierdo.

La composición se articula a través de diagonales que intentan crear un espacio profundo hacia la derecha. Las líneas de la arquitectura así lo evidencian, como la disposición del asno que refuerza este sentido.

La Virgen viste traje rojo y manto celeste; sobre la cabeza un velo blanco. San José lleva túnica grisácea y manto amarillo oscuro. Por su parte, la posadera se cubre con traje azul con bocamangas blancas. El pelaje del asno es grisáceo. Todo ello sobre la limitada gama de marrones de la arquitectura. La paleta

590. CROISSET, P.J.: *Arte Cristiano*, vol. 5, pag. 488.

es muy reducida en esta ocasión: rojos, azules, amarillos y marrones.

Quizás la figura que menos destaque del conjunto sea la de la Virgen María, donde el manto se resuelve a base de pinceladas planas sin apenas matices. Algo más elaborada es la figura de San José, con un plegado en su vestimenta algo más acusado, pero de rostro amenerado. La arquitectura, asimismo, es pobre, de recursos muy limitados, sin apenas ordenación de los elementos no logrando una perspectiva profunda al introducirnos en la escena a través del asno, pero sin solución de continuidad en los sucesivos planos que se desarrollan. Los recursos técnicos pues, del pintor se encuentran en esta ocasión bastantes limitados.

Se halla bastante deteriorado.

* San Antonio de Padua;

Lámina nº 99.

San Antonio de Padua está representado delante de una columna y sobre una nube. Lleva el hábito de la orden con el cordón franciscano a la cintura. La pierna izquierda ligeramente adelantada. Sostiene al Niño en el costado izquierdo, amorosamente entre sus brazos. El Niño, vestido y envuelto entre pañales abraza al Santo, mientras dirige su mirada al espectador. Se representa al Santo descalzo y con la tonsura.

Es normal que este Santo aparezca en un programa iconográfico de la orden, ya que fue un personaje relevante entre los franciscanos. Como afirma Croisset, "Pocas almas le amaron con mayor ternura, y pocas fueron más tiernamente amadas del Salvador. Comunicóle un elevado don de contemplación; éranle muy frecuentes las revelaciones, los éxtasis y las visiones"(591).

Su vida, contemporánea a la de San Francisco, fue intensa, y destacó especialmente en la predicación. Sin embargo, su representación iconográfica va siempre unida a la visión del Niño Jesús. Más sintetiza el episodio de la siguiente manera: "On racontait que, pendant qu'il voyageait en France pour se rendre à Limoges, il fut accueilli par un hôte pieux qui lui donna une chambre dans sa maison. Une nuit, l'hôte, passant devant la chambre entr'ouverte, aperçut le saint tenant un petit enfant dans ses bras: c'était l'Enfant Jésus, descendu du ciel pour consoler son fidèle serviteur. Le lendemain, saint Antoine fit promettre à son hôte, qui se préparait à révéler cette insigne faveur du ciel, d'en garder religieusement le secret. Ce ne fut,

591. *Ibidem* tomo II, pag. 508

en effet, qu'après la mort du saint qu'il fit connaître le miracle dont il avait été le témoin" (592).

Así se representa al Santo, en este caso concreto, además de ser la más frecuente dentro de nuestra pintura. Se recordará las numerosas interpretaciones que del tema realiza Murillo, por ejemplo.

En cuanto al color, aunque bastante deteriorado por efecto de la humedad, perdiendo intensidad, sólo cabe mencionar que el Santo viste hábito marrón, el propio de la orden, y el Niño va vestido en blanco azulado y pañales blancos.

Destaca, por su ternura el Niño, de complexión regordeta y que introduce un efecto de cierta movilidad a la figura estatuaría del Santo.

Se encuentra bastante deteriorado.

592, MALE, E.; L'Art religieux après..., pag. 179.

* Nacimiento de la Virgen?:

Lamina nº 90.

Composición de gran tamaño que puede representar el nacimiento de la Virgen. Su deterioro, muy acusado, hace imposible distinguir más que algunos personajes, y aún éstos muy borrosamente. De todas maneras no parece salirse fuera de lo normal en el que dentro de un ciclo dedicado a la Virgen María se inserte este tema, que fue habitualmente representado por los pintores de la época.

En el lateral izquierdo, Santa Ana, sentada sobre un banco de madera sostiene un niño en brazos. A la derecha dos mujeres conversan entre sí. Parece distinguirse un rompimiento en la parte superior. Un gran cortinaje se coloca en el ángulo superior derecho.

Los colores están igualmente deteriorados: Santa Ana viste de azul, y destaca el gran cortinaje verde.

De la composición, dibujo, ... nada se puede aducir a no ser los rostros de las dos mujeres de cierta expresividad.

* San Miguel:

Lámina nº 91.

En la pared lateral izquierda, enfrenteado a los seis arcángeles, y colocado justo en la mitad del muro, se encuentra San Miguel Arcángel. Como en los anteriores casos, está colocado sobre una nube, pero esta vez sin cartela, ya que su identificación era fácil por los fieles de la época.

Viste su habitual traje de guerrero: coraza gris metálica con adornos en la cintura y hombros de flecos rojos; faldilla verde. Manto rojo intenso y casco gris con cimera en rojo. Las botas son marrones así como las alas. En la mano izquierda porta un escudo con las iniciales "Q.S.D." Adelanta su pierna izquierda y atrasa su brazo derecho.

El P. Interián de Ayala, como en otras ocasiones, nos detalla la iconografía del arcángel: "Primeramente, suelen pintar a San Miguel cubierta la cabeza con morrión ó capote, el pecho con coraza y armado con un escudo en cuyo plano se leen las palabras: QUIS UT DEUS?, Quién como Dios? Pintanle además con espada en mano..."(593). En este caso no podemos apreciar claramente si lleva o no espada por lo deteriorado de la imagen.

En la citada serie de Bartolomé Román de la Encarnación de Madrid, añade el siguiente rótulo "San Miguel recibe las ánimas de los que mueren bien favoreciéndolas en las agonías y batallas del Tránsito"(594). Pero, en el lienzo de las Descalzas Reales, y como nos afirma Torro "Miguel, en el centro gallardeando, algo adelante en la fila, llevando el estandarte y la victoriosa

593, INTERIAN DE AYALA, P.J.: *El pintor cristiano y...*, libro II, pág. 133.

594, ANGULO IRIGUEZ, D. Y PEREZ SANCHEZ, A.E.: *Pintura madrileña...*, pág. 321.

palma (este es el único que no tiene letrero, no le hace falta)"(595). Pensamos que aquí, igualmente, era innecesaria la colocación de la cartela explicativa.

Compositivamente la capa, movida y la actitud en ligero escorzo como en otros arcángeles, libra de cierto estatismo a la figura.

Puede relacionarse con una pequeña composición que se sitúa en su lateral derecho, y en el que la figura del arcángel ocupa en la zona izquierda, donde parece que se representa la cruz con un rompimiento, aunque apenas puede apreciarse nada más. En este sentido se correspondería con la advocación del ángel como receptor de las almas.

Se encuentra muy deteriorado.

595, TORMO, E.; *En las Descalzas Reales...*, pp. 32-33.

* San Joaquín con la Virgen?;

Lámina nº 92.

El fresco que contiene esta escena se halla en un pésimo estado de conservación, por lo que apenas se puede distinguir nada a simple vista, teniendo que utilizar la imagen fotográfica que recoge con mayor nitidez la representación.

En ella podemos apreciar a un hombre de anciano aspecto aunque de complexión robusta, vestido ricamente con túnica a media pierna y amplio manto; sostiene entre sus brazos a un niño pequeño, que puede ser la Virgen María en brazos de su padre Joaquín, envuelto en pañales. A la derecha del personaje se observa una mesa con una pequeña naturaleza muerta: una jarra y un pan. El venerable anciano dirige su mirada hacia un rompimiento celestial de nubes y cabezas de querubines.

La composición es simple, en sentido ascensional desde el ángulo inferior izquierdo hasta el superior derecho, quedando cortado por la mesa de la derecha; la disposición de las piernas de San Joaquín, la posición en que sostiene a la Niña, su mirada refuerzan este sentido ascensional.

La paleta es limitada pero intensa a pesar de lo deteriorado del muro. Destaca el rico hábito azul con adornos dorados de San Joaquín, bajo un manto en rojo intenso. Asimismo, la Virgen va envuelta en ricos pañales blancos-azulados con adornos dorados. Frente a ello, la suave luz rosada que desprende el rompimiento y las carnaciones sonrosadas de los angelitos, invaden la atmósfera de la estancia y ponen el contrapunto cromático.

Destaca la figura de San Joaquín, expresando gran ternura en su rostro a pesar de su deterioro.

De todo el conjunto se desprende cierto dominio tanto del dibujo como de la pincelada.

El estado de conservación es pésimo debido a la fuerte humedad del muro.

* San Francisco:

Lámina nº 93.

Está representado encima de una nubs y delante de una columna, aunque algo desplazado hacia la derecha. Va vestido con el hábito de la orden, ceñido éste por el cordón. Los pies están descalzos. En la cabeza, barba y cerquillo. La mano derecha lleva un crucifijo con la imagen de Cristo, y la izquierda en actitud orante. Desplaza ligeramente hacia delante la pierna izquierda, así como el brazo derecho. En el pie izquierdo, que sobresale ligeramente del manto, lo mismo que en la mano izquierda, podemos apreciar los estigmas.

Es la representación del más importante acontecimiento de la vida del Santo, por lo que podemos poner en relación esta imagen con la escena que se desarrolla encima de la ventana, el milagro de los estigmas.

Por otro lado, también forma pareja con Santo Domingo en el lado opuesto de la escena que se desarrolla - continuación "La Adoración de los Angeles".

Su amor a Cristo le ha hecho partícipe de los estigmas que Cristo llevara tras la pasión de la Cruz, la cual sostiene en su mano derecha.

En el referente al color poco hay que destacar, ya que lleva su tradicional hábito marrón, a grandes pliegues rectos que le confieren cierto carácter de santo-estatua. Más interesante es el rostro, alargado, pero no exento de cierta expresividad.

Se encuentra bastante deteriorado.

* San Francisco:

Lamina nº 93.

Está representado encima de una nube y delante de una columna, aunque algo desplazado hacia la derecha. Va vestido con el hábito de la orden, ceñido éste por el cordón. Los pies están descalzos. En la cabeza, barba y cerquillo. La mano derecha lleva un crucifijo con la imagen de Cristo, y la izquierda en actitud orante. Desplaza ligeramente hacia delante la pierna izquierda, así como el brazo derecho. En el pie izquierdo, que sobresale ligeramente del manto, lo mismo que en la mano izquierda, podemos apreciar los estigmas.

Es la representación del más importante acontecimiento de la vida del Santo, por lo que podemos poner en relación esta imagen con la escena que se desarrolla encima de la ventana, el milagro de los estigmas.

Por otro lado, también forma pareja con Santo Domingo en el lado opuesto de la escena que se desarrolla a continuación "La Adoración de los Angeles".

Su amor a Cristo le ha hecho partícipe de los estigmas que Cristo llevara tras la pasión de la Cruz, la cual sostiene en su mano derecha.

En el referente al color poco hay que destacar, ya que lleva su tradicional hábito marrón, a grandes pliegues rectos que le confieren cierto carácter de santo-estatua. Más interesante es el rostro, alargado, pero no exento de cierta expresividad.

Se encuentra bastante deteriorado.

† La estigmación de San Francisco.

Lamina nº 94.

En un estado de conservación pésimo, nos encontramos con la escena que representa la estigmación de San Francisco, el hecho más importante de la vida del Santo y que tampoco podía faltar en este programa iconográfico.

Como Male indica, "Mais au XVII^e siècle, une scène résume d'ordinaire toute la vie de saint François, celle des stigmes. On considérait qu'il avait reçu ce jour-là la sceau de Dieu, qu'il était devenu le "signifer Christi"; le premier d'entre les hommes, il était apparu, grâce aux cinq plaies imprimées sur ses membres et sur sa poitrine, comme l'image même du Crucifié. Privilège inouï et dont l'Ordre conçut une immense fierté"(596). Es el signo, pues, de la elección de Dios y la gloria de la Orden, ya que de esta manera se identifica el Santo con los sufrimientos de la Pasión de Cristo.

Se puede entrever en la composición un árbol en el lateral derecho; a continuación la figura del santo arrodillado, y un rompimiento en el ángulo superior izquierdo. La escena se desarrolla pues, en un exterior.

En lo referente al color, parece que hay un predominio de los marrones y verdes.

La composición es en diagonal reforzada por la actitud del santo inclinado hacia el rompimiento, y también por el árbol, cuyo tronco se coloca en ese mismo sentido.

596. MALE, E.: *L'Art religieux*..., pag. 175.

* Adoración de los ángeles:

Lámina nº 95.

Representa una de las variantes de la adoración al Niño Dios. Si fue adorado por gente humilde como los pastores, o por gentes insignes como los Reyes Magos, ahora toca el momento de la adoración por la corte celestial.

En medio de la composición se sitúa la Virgen María, de rodillas, y con el Niño entre sus brazos, desnudo y con la aureola símbolo de su divinidad, entre pañales. A la derecha se coloca, de rodillas también, San Gabriel, portando las azucenas y con una diadema en la frente con la cruz; detrás de éste se coloca otro ángel y un último lugar San José. Entre Gabriel y la Virgen aparece el pesebre de paja con un paño blanco. En el lateral izquierdo, parcialmente borrado por una gran raja vertical, se distinguen dos ángeles detrás de la Virgen y a San Miguel en el lateral izquierdo. Detrás de éste se aprecia la figura del buey. Un rompimiento en la parte superior, con cabezas de querubines, completa la escena.

La composición forma una pirámide invertida, en cuyo vértice se sitúa la figura de la Virgen María. En la diagonal derecha, los personajes se colocan de rodillas y de pie sucesivamente para formar una casi perfecta línea ascendente. Otro tanto ocurre en el lateral izquierdo, donde el pie de San Miguel se sale del marco en un intento de continuar la escena hacia el espectador.

La paleta es variada; destaca la Virgen María con túnica roja y manto azul. Gabriel viste túnica rosa y falda amarilla, los brazos cruzados en el pecho en señal de adoración, y grandes alas grises; el siguiente ángel lleva túnica rosa y San José hábito violáceo y manto amarillo ocre.

En el lado opuesto es San Miguel el que viste de forma más rica, pues combina el torso verde y falda grisácea del traje de guerrero, manto rojo, botas verdes con flecos amarillos y casco gris con penacho de plumas rojas y blancas. El ángel que se encuentra agachado lleva túnica verde, y el que está de pie túnica rosa.

Si por un lado, los tonos de lateral derecho son suaves y cálidos, lo del izquierdo son más contrastados, todo ello envuelto por una luz cálida, amarillenta que se transmite desde el rompimiento. Sin embargo, hay que notar que ha sufrido repintes.

El dibujo no es á muy conseguido, denotando cierta blandura en los personajes; asimismo, la pincelada no denota soltura.

Se encuentra muy deteriorado.

* Santo Domingo;

Lamina nº 96,

Se representa al santo, como en casos anteriores, delante de una columna y encima de una nube. Lleva el traje de la orden dominica: hábito blanco y manto negro.

Pacheco ha precisado su iconografía, "Viniendo pues a nuestro Santo, lo que se halla en su historia, de su natural disposición, es que era mediano de cuerpo, pero muy hermoso, el rostro largo y apuileño, la barba y el cabello algo rojo, el color del rostro muy blanco, con pocas canas, algunas más en la cabeza que en la barba, el cerquillo y corona muy poblado de cabello, sin muestra ni entrada de calvo. Flaco de su complexión..."(597). Esto en lo que respecta a su aspecto personal. En cuanto a los atributos, Pacheco indica, "en la mano derecha un libro, en la izquierda unas azucenas, símbolo de su virginal pureza (aunque esta insignia es común a otros Santos), la suya es un perro blanco manchado de negro, con una hacha encendida en la boca, y una vara, cruz y bandera en la mano derecha, hiriendo la boca de una zorrilla rendida a sus pies /.../; los hábitos cortos que descubren el calzado"(598). Como es muy compleja, en este caso se han suprimido elementos como el perro, la zorrilla, la bandera..., y se le ha representado con la cruz en su mano derecha, y el libro y las azucenas en su mano izquierda. El calzado, efectivamente, le asoma por debajo del hábito.

Siendo un santo no perteneciente a la orden, quizás extrañe su inclusión en el repertorio. Pero no en vano se le coloca

597, PACHECO, F.: *Arte de la Pintura*..., vol. II, pág. 300.

598, *Ibidem*, pág. 301.

enfrente de San Francisco. Male nos explica este suceso: "On le voit d'abord agenouillé avec un autre moine qui est saint François d'Assise; tous les deux ont les yeux levés au ciel, où Jésus Christ et la Vierge apparaissent. Le Christ, irrité contre la genre humaine, brandit trois flèches qu'il lancerait sur la terre, si sa Mère ne se jetait à ses pieds en suppliante; les trois flèches sont destinées punir trois vices: l'orgueil, l'avarice et la luxure. La Vierge montre à son Fils deux justes, saint Dominique et saint François, qui feront régner dans le monde les vertus opposées: l'obéissance, la pauvreté, la chasteté. Le Christ, désarmé, consent à épargner les hommes"(599). Esta visión fue utilizada tanto por la iconografía dominica como por la franciscana, y aquí, aunque desdoblados los santos, y sin el rompimiento celestial, vienen a traer la misma significación: las nobles virtudes de los santos.

En cuanto al color, poco hay que destacar, excepto los toques de grises del hábito blanco para formar los pliegues, que caen rectos y que imprime al santo un carácter estatuario. Interesante es el rostro, pequeño pero de mirada penetrante. La pincelada es suelta, y logra buenas calidades en las azucenas que sostiene Santo Domingo.

Se encuentra muy deteriorado.

599 MALE, E.: *L'Art religieux après...*, pág. 465.

* Santa Ana enseña a leer a la Virgen;

Lámina nº 97.

Es este uno de los temas más amables de la vida de la Virgen. En esta ocasión Santa Ana, sentada en el lateral izquierdo y sobriamente vestida, sostiene un libro en su regazo; la Virgen Niña se acerca y entabla diálogo con su madre. El asunto se desarrolla en un interior, pero una balaustrada abre la escena hacia el exterior. Unos angelillos sostienen un cortinaje en el lateral izquierdo.

El origen del tema es complicado, ya que en los Evangelios no se cita este pasaje, y tampoco en los Evangelios apócrifos. Como nos refiere Trens, "Pero, independientemente de los Evangelios apócrifos, se desarrolla otra iconografía, de época posterior y más acentuado carácter doméstico, que culmina en el tema de la educación de la Virgen. El tema es muy curioso, por estar en contradicción con la mencionada literatura apócrifa, tenida por otra parte, en gran estima durante toda esa época"(600).

Sin embargo es un tema que se repite con frecuencia en la pintura ya que debió ser bien acogida por los fieles, debido al grato carácter del mismo, no así por los eruditos que lo rechazan. Pacheco, por ejemplo, afirma: "Con menos fundamento y más frecuencia se pinta hoy la bienaventurada Santa Ana, enseñando a leer a la Madre de Dios, cuya pintura es muy nueva, pero abrazada del vulgo"(601). La razón que Pacheco aduce es que la Virgen, por su excepcional condición, nada podía aprender de las gentes normales, y ello va en degradación de su persona.

600. TRENS, M.: *María. Iconografía...*, pág. 135.

601. PACHECO, F.: *Arte de la pintura...*, tomo II, pág. 198.

Pero como afirma Trens, y esto debió de arraigar en las gentes, "Santa Ana, que había formado el cuerpo de María, ahora formaba su espíritu. Su maestra es su propia madre"(602). En realidad, pues, lo que la representación verdaderamente exalta es el ejemplo de Santa Ana.

Compositivamente la dependencia de Alonso Cano es total. Reproduce el lienzo propiedad del Marqués de la Espeja, aunque con alguna pequeña variante como es que la balaustrada se prolonga hasta la parte lateral de la izquierda, alargándose un poco la composición por este lado, así como la cola del traje de la Virgen que también se alarga. Por lo demás, no hay apenas variación, únicamente el suelo, que en el de Cano está adornado por un rico pavimento, y en el de Cieza es liso.

Este lienzo de Cano lo fecha Wethey hacia 1650. Posteriormente Murillo pinta su "Santa Ana dando lección a la Virgen" del Museo del Prado. La composición es similar, variando algunos detalles en cuanto a indumentaria y accesorios. La obra de la que ambos artistas partieron para realizar estas composiciones fue, fundamentalmente, el lienzo con el mismo asunto de Rubens, del Koninklijk Museum de Amberes. Antecedente español es el cuadro de Juan de Roelas. Wethey así lo recoge "La popularidad del asunto iconográfico de la 'Educación de la Virgen' comienza en el siglo XV. El cuadro de Juan de las Roelas actualmente en el Museo de Sevilla pertenece al primer cuarto de siglo XVII, época en la que el asunto apareció con frecuencia"(603).

El uso de grabado y estampas es frecuente entre los pintores de la época. Como muy acertadamente apunta Ayala Mallory en relación a la obra de Murillo, "La obra de Rubens, que Murillo

602. TRENS, M.: María. Iconografía, pág. 136.

603. WETHEY, H.E.: Alonso Cano, pág. 124.

debió de conocer a través del grabado de Schelte à Bolswert, le dio el marco general arquitectónico para las figuras y un importante detalle: los querubines suspendidos sobre la cabeza de María. La localización de las tres figuras en un espacio abierto sobre un escalón, con balaustrada al fondo y arquitectura clásica a la izquierda, es muy similar a la de Rubens, y los dos querubines que descienden para colocar una corona de flores sobre la cabeza de la Virgen Niña proviene también de la misma fuente" (604).

También Alonso Cano introduce modificaciones adaptándolo a su particular estilo: en este caso, los angelillos sostienen el cortinaje en vez de portar la corona de flores. Asimismo la figura de Santa Ana, vestida con sobrio hábito, es más austera que la que pintara Rubens o Murillo. La Virgen María se representa en edad infantil, apartándose tanto del carácter mundano de la composición de Rubens como de la popular de Murillo.

Desgraciadamente, el fresco está muy deteriorado perdiendo notablemente en intensidad los colores y en nitidez el dibujo. A pesar de ello, hay que destacar el cortinaje rojo bermellón y el vestidito azul de la Virgen niña. Santa Ana lleva traje morado oscuro y manto marrón. El cielo es de atardecer.

Se encuentra muy deteriorado: una gran raja afecta a la parte lateral derecha.

604, AYALA MALLORY, N.: *Rubens y Van Dyck*, pag. 99.

* Adoración de los Reyes Magos o La Circunsión:

Lámina nº 98.

Puede tratarse de una Adoración de los Reyes o probablemente de la Circunsión, aunque la interpretación es dudosa. La Virgen centra la composición; se halla sentada y en su regazo sostiene al Niño desnudo entre pajaes. A su izquierda y portando una vela, se acerca San José. A la derecha de la Virgen, un personaje, de rodillas adora al Niño y parece que le va a efectuar la Circunsión. Un sirviente, de pie, sostiene una vela. Otro personaje porta un incensario. En el tercio superior, aparece un rompimiento con cabezas de querubines. Los personajes agrupados en el lateral derecho llevan turbantes y ricas vestimentas, por lo que podemos deducir de que se trata de sacerdotes; sin embargo, la gran raja lateral impide una visión completa del citado grupo.

La composición, como en otras ocasiones, se ha realizado a base de diagonales: una de ellas pasa por la cabeza de San José, la Virgen y el personaje arrodillado; otra tría desde el personaje que sostiene el incensario, el que se arrodilla hasta el pie, que se adelanta, de San José. Esquema compositivo simple, donde es digno de reseñar la presencia no usual en un primer plano de San José, habitualmente relegado a un segundo y difuminado lugar, y el rompimiento del tercio superior, de dimensiones no habitual en esta serie.

La paleta no es muy amplia: La Virgen lleva túnica rosa y manto celeste, San José túnica grisácea y manto amarillo ocre. El personaje arrodillado túnica amarilla ocre y una pequeña capa roja; el sirviente que lleva la vela se cubre con un turbante blanco y rojo y túnica rosada. Rojos, amarillos y azules se

combinan en un contexto de discreto dibujo. Ha sido muy repintada.

Se encuentra muy deteriorado, sobre todo en el lateral derecho.

* Frontal:

Láminas nº 99-100.

El fresco ocupa los huecos que a ambos lados ha dejado libre el retablo, en el que podemos ver a la izquierda la figura de Santa Clara y a la derecha San Francisco, ambos fundadores de la Orden de las Clarisas.

Lateral izquierdo: comenzando de abajo a arriba, en primer lugar se ha trazado un alto zócalo imitando mármol rojizo; posteriormente, una breve moldura separa el zócalo del espacio propiamente figurativo. Comienza éste con el escudo arzobispal, el cual está sostenido por dos angelitos; tiene en su interior una cruz con un león rampante, y en la parte superior se coloca el sombrero de la dignidad correspondiente. Seguidamente, aunque bastante deteriorado un ángel adolescente recoge el cortinaje ayudado por otro angelito. En la zona superior se ha colocado un cartel, también sostenido por dos angelitos en el que se puede leer: "FUNDO ESTE/ CONBENTO EL IL./ SR. D.F. FERNAN/DO D. TALABERA". El cortinaje es azul con grandes ramajes verdes y con adornos dorados en sus filos. Los angelitos llevan, unos velos rosados, otros amarillos, destacando al ángel adolescente que viste túnica rosa.

Lateral derecho: repite prácticamente la misma composición que el lateral izquierdo si bien variando la posición de los ángeles. La cartela superior lleva la siguiente inscripción: "PRIMERO/ ARPO, D LA Sta./ YGLESIA D G./ AÑO D 1527". El ángel inferior viste túnica azul con un velo rojo.

Ambos se encuentran parcialmente deteriorados.

13. CATALOGO DE LA OBRA DE VICENTE DE CIEZA.

Al confeccionar el catálogo de la obra de José de Cieza, se establecía las dificultades con las que nos encontramos a la hora de confeccionar el mismo. Se apuntaba cómo las obra de los tres hermanos se confundían entre sí -en especial las de José y Vicente- o simplemente que no se establecía esta diferenciación y se catalogaban, genéricamente, con el nombre de Cieza, incluyendo también a su padre Miguel Jerónimo.

Una vez establecida la paternidad de las obras nos encontramos en el caso de Vicente de Cieza, con que en Granada un número importante de ellas, concretamente las serie de "Perspectivas con martirios de santos" (láms.46-50) habían desaparecido, quemadas, en el desastroso incendio del Palacio Arzobispal de la ciudad en Diciembre de 1982, sin que con anterioridad hubieran sido vistas por mí; a pesar de ello se pudo obtener las fotografías con algunas anotaciones al dorso, que en cierta medida palián la ausencia de las mismas(605).

605. Las fotografías nos fueron cedidas amablemente por Don Antonio Espigares, que en todo momento facilitó su ayuda y su apoyo.

También resultó afectado por el fuego, y se encuentra muy deteriorado, el "San Juan Evangelista" (lám.42), que se encontraba en las dependencias del Palacio, apreciándose sólo parcialmente la figura del santo.

En otros casos, el difícil acceso a la pintura, a pesar de nuestro empeño, y sobre todo la carencia de una limpieza y restauración adecuada hizo imposible observar con nitidez los lienzos. Tal es el caso de "Jesús y el Bautista" (lám.43), fechado por Gallego Burin en 1685, lo cual no se pudo constatar. Esta última fecha es muy significativa para los hermanos Cieza -José y Vicente-, ya que es el año en que muere su padre y a continuación acaece el viaje a Madrid. Así pues, se delimitará en la obra de Vicente de Cieza tres etapas:

- 1ª etapa Granadina: hasta 1685,
- " Madrileña: 1686--1693,
- 2ª " Granadina: 1694--1707,

En esta primera etapa granadina su labor debió de ser fructífera, bajo la sombra de su padre Miguel Jerónimo y de su hermano José, dos años mayor que él. Posiblemente, como su padre y su hermano, también trabajaría en los altares del Corpus Christi en Granada, como la mayoría de los pintores granadinos. Además, su faceta como pintor de perspectivas apoya esta hipótesis. Desgraciadamente de esta labor, por ser efímera, nada ha quedado. Dentro de esta etapa se señala como la obra inicial el "San Juan Evangelista" (lám.42), que a pesar de su general deterioro muestra a un pintor impulsivo, pero falto del dominio de la técnica. Y como cierre de la etapa "Jesús y el Bautista" (lám.43), fechado en 1685. Ahora bien, el problema se plantea con los lienzos de perspectivas anteriormente citados; parece ser que iban fechados. Gómez Moreno los fecha entre 1682 y 1704,

pero Gallego Burin lo hace entre 1682 y 1702(606). Sea como fuere, es decir, si los acabó de pintar entre 1702 o 1704, esto significa que el encargo se suspendió por el viaje a Madrid y finalizado posteriormente. No podemos precisar cuáles se realizaron antes y cuáles después. Además, también hay que situar los dos lienzos de perspectivas de la Iglesia de Santa María de la Alhambra (láms.44-45), que por su evidente unidad de estilo, también pertenecen a la serie y de los que hasta ahora no se tenían referencias concretas. Estos lienzos últimos no van fechados ni firmados. Por la unidad estilística de los lienzos, se incluyen en esta primera etapa granadina, ya que no se puede establecer una evolución en los mismos, sino que han sido ideados de una sola vez. También dentro de esta primera etapa hemos de incluir su colaboración en los frescos del Convento de Santa Clara de Loja, junto a su hermano José. Ya se apuntaba cómo el proyecto, unitario en su conjunto, denotaba la existencia de dos pinceles diferentes, uno de mayor calidad - José-, y otro inferior -Vicente-. Se ha preferido analizarlo en conjunto dentro del catálogo de la obra de José de Cieza para no perder esta visión, aunque se puede establecer que a la mano de Vicente de Cieza pertenecen las escenas de la zona inferior, así como algunos detalles de la decoración, y los ángeles que se sitúan separando escenas"(607).

De la etapa madrileña no existe ningún lienzo seguro de su mano, ya que parece ser que su principal actividad fue la de trabajar para las tramoyas del Teatro del Buen Retiro, y como reseña en un memorial, un "Camión de Flores"(608), de lo que nada ha llegado a la actualidad. Su actividad, sobre todo después de

606, GÓMEZ MORENO; *Guía de Granada*..., pág. 253; GALLEGO BURIN, A.; *Granada. Guía*..., pág. 253.

607, Para una mayor referencia nos remitimos al capítulo dedicado al análisis de la obra de José de Cieza.

608, Véase Apéndice documental nº 92.

1692 en que una vez muerto su hermano José y accede al título de Pintor del Rey, se desenvuelve en estos dos frentes: Palacio y Buen Retiro. Pero no parece que llegara a tener encargos importantes ni para las órdenes religiosas ni para particulares.

Se fecha su regreso a Granada en 1694, donde reanuda sus lienzos de perspectivas arquitectónicas con martirios de santos para el Palacio Arzobispal, y donde realiza una serie de obras importantes. También realizaría dos encargos para la Iglesia de Santo Domingo: "La Exaltación de la Cruz" fechado en 1694 y "La Oración en el huerto" de 1695, un año después. En 1699 está fechado el lienzo de la "Encarnación" (lám.54) en el convento del mismo nombre, obra efectuada por encargo probablemente, con toda una serie de simbolismos marianos y de la orden, y que muestra ya a un pintor en plena madurez. La "Oración en el huerto" (lám.53) de la Iglesia de Santo Domingo sigue en esta misma línea, pero ya en el "Juicio Final" (lám.52) y en la "Exaltación de la Cruz" (lám.51) se nos muestra a un Vicente de Cieza diferente, donde el dinamismo, la complejidad de los personajes y de la composición hablan de un pintor influido por las experiencias madrileñas, alejándose progresivamente de lo canesco. Desgraciadamente, la gran altura a la que se encuentra hace muy difícil un análisis detallado de los mismos, relegándose a sólo una visión del conjunto.

Algunas son las atribuciones de cuadros a Vicente de Cieza. El "Enclavamiento" (lám.55), también en la iglesia de Santo Domingo, es de dudosa atribución, aun cuando sería necesario un mayor aproximamiento al mismo para un mejor análisis, cosa imposible dada la altura a la que se encuentra. Sin embargo, a pesar de ello, la atribución a Vicente no es nada clara debido a que la composición, el dibujo y también el colorido así como el tratamiento de los personajes, no entran dentro del estilo del pintor. También es muy dudosa la atribución que hace Sánchez Cantón del lienzo "Cristo en casa de Marta y María" (lám.56) de colección particular (Madrid). Las escasas referencias del

texto, así como el que la fotografía muestre sólo una parte del lienzo hace muy aventurada la atribución con certeza o no a Vicente de Cieza del lienzo, aun cuando nos inclinamos más por la segunda opción, ya que tanto la arquitectura como los personajes no se acercan a los modelos ideados por Vicente. La última atribución que se daba por segura, el "Juicio de Salomón" del Museo del Prado, fue definitivamente atribuida al pintor Francisco Gutiérrez por el profesor Valdivieso(609). Normalmente, y dada su fama como pintor de perspectivas, se le han atribuido muchos lienzos de esta temática, muchas veces a la ligera y sin un análisis profundo de los mismos. Y por último, una atribución también dudosa de un lienzo en la Iglesia del Corpus Christi de Granada, "Cristo y el Centurión" hecha por Gómez Moreno"(610).

Respecto al lienzo "Presentación de José al faraón de su padre y hermanos" cuya atribución era dudosa respecto a José o Vicente, se ha incluido en el catálogo del primero, aunque en cualquier caso la atribución la consideramos errónea.

609. Véase VALDIVIESO, E.: *Francisco Gutiérrez, pintor de perspectivas*.

610. GÓMEZ MORENO, H.: *Guía de Granada, tomo II, pág. 199.*

13.1. Primera etapa granadina; hasta 1685.

13.1.1. Obras atribuidas.

* San Juan Evangelista.

Lámina nº 42.

Palacio Arzobispal (Granada). Actualmente en la planta media del cotarro de la Catedral.

Oleo sobre lienzo, 204 x 104 cm. Medio punto.

Este lienzo resultó muy afectado por el incendio ocurrido en el arzobispado de Granada el 31 de Diciembre de 1982. A su estado de conservación, entonces deficiente, se ha unido las propias del incendio. Actualmente presenta pasmados en la superficie como consecuencia del calor. Hoy desgraciadamente, poco se puede observar de la calidad del lienzo, de su color y su técnica.

Representa a San Juan Evangelista sentado sobre una nube. En su mano izquierda sostiene un libro apoyado en la pierna, y en su mano derecha una pluma. A sus pies aparece un gran águila, símbolo con el que tradicionalmente se identifica al Evangelista.

La composición hubo de ser efectuada pensando en una observación a cierta altura, debido al gran volumen y desproporción que adquiere el personaje en su parte inferior, lo que acentuaría su sensación de ingravidez.

La composición se formula a través de diagonales que acentúan la sensación de movimiento del personaje: si por un lado la parte inferior de su cuerpo se desplaza en sentido izquierdo, su cabeza se vuelve hacia la derecha, equilibrando la composición. El espacio que deja la composición de sus piernas

en el ángulo inferior izquierdo queda solventado con la colocación del águila.

En cuanto al color, muy deteriorado, sólo podemos apreciar que San Juan viste traje oscuro y un amplio manto rojo que cubre las piernas y el brazo derecho. La nube es blanca, rosácea y grisácea. Es de destacar, en lo poco que se puede apreciar, la expresividad del águila, que ha sido tratada con gran detalle. En cuanto a los rasgos de la cara del Bautista, prácticamente no queda nada. Es sobresaliente la amplitud del manto, que con sus pliegues ayuda a imprimir movimiento a la composición, sobre todo en la parte correspondiente al lateral derecho.

El dibujo es flojo en lo que se puede apreciar. Destaca la pincelada suelta del ropaje del Bautista.

Sin embargo, sólo con una restauración en profundidad del lienzo se podrá recuperar y apreciar las características del mismo, hoy prácticamente perdido.

Obra citada por:

CATALOGO del Arzobispado. Nº 297.

GALLEGO BURIN, A.: Granada. Guía, p. 254.

* Jesús, el Bautista,

Iglesia de San Andrés (Granada).

Oleo sobre lienzo, 270 x 160 cm, aprox. Fechado 1685.

Lámina nº 43.

Este lienzo lo fecha Gallego Burin en 1685; sin embargo, no se ha podido localizar la fecha en la tela, probablemente debido a la altura en que se encuentra y a su actual oscurecimiento(611). Representa a San Juan Bautista con Jesús y otros tres discípulos. El Bautista se encuentra arrodillado en el lateral izquierdo, vestido con túnica y portando la cruz en su mano izquierda. Por su parte, Cristo, de pie, lleva su mano derecha hacia el corazón y con la izquierda se sostiene la túnica; se distingue por llevar una aureola alrededor de su cabeza, símbolo de su divinidad. Dos discípulos se sitúan detrás de El; el más cercano probablemente sea San Pedro y el siguiente San Andrés. Otro discípulo se coloca detrás del Bautista, que puede identificarse como Juan, y con las manos abiertas.

Es difícil establecer qué pasaje evangélico se ha intentado representar. No se trata, evidentemente, del Bautismo de Cristo como opina Mayer(612), y la presencia de los discípulos aclara un tanto la cuestión. Puede que esté entresacado de un pasaje del Evangelio de San Juan en el que Jesús recibe a sus primeros discípulos: Andrés, Pedro y Juan; es el momento en que San Juan Bautista reconoce la divinidad de Jesús, y por lo tanto se arrodilla ante El. No es raro que la iconografía no se atenga puntualmente al texto evangélico, como en este caso. Usaban muchas veces los textos apócrifos, aunque estuviera reñido a veces con los gustos de tratadistas puntillosos como Pacheco,

611. GALLEGO BURIN, A.: *Granada. Guía*, pág. 319.

612. MAYER, A.L.: *Historia de la Pintura Española*, pág. 399.

por ejemplo,

La composición queda dividida en dos partes, cuya vertical estaría formada por la figura de Jesús. A derecha e izquierda se colocan los discípulos: San Pedro y San Andrés detrás de Jesús en el lateral derecho; San Juan Bautista, arrodillado, delante de El, y en un segundo plano San Juan. Una diagonal se podría establecer partiendo de la cabeza de Andrés, el cuello de Pedro, el brazo de Jesús, rozando la mano del Bautista y su túnica hasta el ángulo inferior izquierdo. Otra diagonal se establecería partiendo de la cabeza de San Juan, la del Bautista, su brazo y la pierna adelantada de Cristo. El fondo es un pequeño paisaje de atardecer. Quizás la figura de Cristo resulta algo amanerada en su actitud, pero el rostro de ojos rasgados, nariz afilada, labios carnosos, es interesante; destaca también el gran volumen de su figura. Mejor caracterizados están los rostros de Pedro y el Bautista. Pedro refleja una gran nobleza en su cabeza: calvo y con barba blanca como habitualmente se le representa. El rostro del Bautista, de suaves carnaciones contrasta con su pelo y barbas oscuras, así como por su mirada y rasgos finamente perfilados. Los otros dos discípulos se encuentran más difuminados.

En cuanto al color, Cristo viste hábito ceñido a la cintura en tono rojo pálido y manto azul. San Juan Bautista, por su parte, lleva un vestido marrón que, como dice el evangelio de San Marcos 1,6, era de piel de camello. Encima se cubre con una túnica en rojo bermellón. Juan lleva hábito azul, que le asoma debajo del manto rojo. Pedro viste túnica azul y manto marrón. Andrés túnica blanca y manto rojo. El fondo es de atardecer. Las tonalidades son calientes, destacando en especial los rojos de los mantos y del hábito de Cristo. En conjunto podemos decir que hay un acercamiento al colorido flamenco tanto en los rojos como en los azules, tan característico de la escuela granadina.

La pincelada es suelta, fluida en los ropajes, más detallista en los rostros, quizás con más fuerza en Pedro y el Bautista que en Cristo. El plegado de los paños está poco trabajado. En las manos se aprecia cierto descuido en el dibujo, que, sin embargo, está más elaborado en los rostros.

En general, podemos apreciar un predominio del color sobre el dibujo.

El lienzo se encuentra muy oscurecido y cuarteado. En la parte inferior hay bastantes rotos, faltando la pintura, sobre todo, en el lateral derecho.

Obra citada por:

- GALLEGO BURIN, A.: Granada Guía..., p. 319.
GOMEZ MORENO, M.: Guía de Granada, tomo II, pp. 208 y 328.
MAYER, A. L.: Historia de la Pintura Española, p. 399.
SECO DE LUCENA.: Guía práctica y artística..., p. 426.
THIEME BECKER.: Allgemeines Lexicon..., p. 574.

13.1.2. Obras de nueva atribución.

* Perspectiva con martirio de un Santo.

Iglesia de Santa María de la Alhambra (Granada).

Oleo sobre lienzo. 120 x 160 cm, aprox.

Lámina nº 44.

La adscripción de este lienzo a Vicente de Cieza, se establece por analogía respecto de los lienzos desaparecidos por el incendio que afectó al Palacio Arzobispal de Granada. Nos basamos para ello en varios factores:

- el tema: se repite el mismo tema que en la serie de lienzos de la Curia, el de un martirio en medio de una perspectiva utilizando elementos arquitectónicos.

- En las medidas: prácticamente coinciden en todos los lienzos.

- Los motivos arquitectónicos: el eclecticismo de la arquitectura, los adornos de las fachadas, las colgaduras con el águila bicéfala (escudo del emperador Carlos V), los enrejados de las ventanas... son una constante en los lienzos y aquí se vuelven a reproducir.

- los personajes: aunque en el lienzo del que nos ocupamos el número de personajes es considerablemente más reducido que en los otros, hay detalles que evidencian una similitud: personajes que se asoman a los balcones, soldados a caballo, personajes exóticos, y el motivo del ángel que baja del cielo portando una corona que se reproduce en todos ellos.

- motivos animalísticos: fundamentalmente el caballo, y el detalle del perro que cruza la plaza en la que se inscribe el martirio.

Todo ello evidencia que este lienzo corresponde a una serie sobre martirios de santos, cuyo principal número estuvo en el Palacio Arzobispal. Desgraciadamente, y a causa de la destrucción de éstos, no se puede establecer una correlación en cuanto a técnica y color. Esto último a su vez de gran importancia, pues a través del cuadro de Santa María de la Alhambra, se puede llegar a establecer una idea de cómo ejecutó Vicente de Cieza los restantes de la serie.

El martirio del Santo, que podría ser San Cristóbal, dada la gran talla del personaje, está enmarcado a derecha e izquierda por una perspectiva profunda formada por la alineación de diferentes edificios.

En el lateral izquierdo se observa una acera con pavimento ajedrezado, y en primer lugar una gran portada. Consta ésta de basamento cuadrado que soporta sendas columnas pareadas. La puerta de entrada está formada por un arco de medio punto. Encima se coloca un entablamento liso, abriéndose a continuación un balcón adornado por un dosel rojo. En este dosel aparece el águila bicéfala con la corona imperial. A ambos lados de la gran portada, en el primer piso, se aprecian ventanas enrejadas con dos personajes femeninos a ambos lados, vestidos con trajes de época. Los balcones del piso superior, sin rejas, también están ocupados por dos personajes a cada lado. En el balcón central se asoma otro personaje, colocando en la puerta de entrada un soldado. El edificio continúa en profundidad, pero marcando un saliente respecto al anteriormente descrito, sin duda para resolver el problema de la perspectiva. Se disponen sus elementos de la siguiente manera: tres ventanas enrejadas en el piso inferior y otras tres en el superior, siguiendo la misma línea de lo anteriores; pero encima de éstos se superponen otros tres en forma de medio punto. En todas las ventanas aparecen diversos personajes. En el saliente que forma el edificio se articula el espacio de la misma manera. Finalmente se ubican una serie de torres en la parte superior, un poco

anárquicamente. En perpendicular respecto a este edificio se coloca otro con sus torres, pero ya en un plano más difuminado.

En primer término de este lateral izquierdo aparece un caballero con armadura en su montura, y detrás de él un paje. Varios soldados, unos a caballo y otros a pie, contemplan la escena.

En el lateral derecho se observa en un primer término, una gran basa que sostiene una robusta columna con su entablamento. Al lado, un soldado hace guardia. A continuación una casa de dos pisos con personajes que salen por la puerta. Finalmente, un árbol, desnudo de hojas, nos abre hacia un paisaje otoñal.

En medio de la calle que se ha formado a través de estas arquitecturas, se produce el martirio del Santo. Este es de desproporcionadas dimensiones, lo que puede inducirnos a pensar que se trata de San Cristóbal. Está atado con las manos detrás a una estaca. Un personaje, negro, le ata una cuerda al cuello y otro, ligeramente desplazado sostiene la cuerda. Otro personaje se sitúa en el lado opuesto. En el centro aparece un hombre con vestiduras orientales acompañado por un soldado junto a un perrillo.

Varios espectadores suben por la plaza desde el fondo de la misma, y al lado de la acera izquierda se ha colocado un gran banco para presenciar el martirio. La escena se completa con un ángel que baja del cielo portando una corona de flores, en el lateral superior derecho.

La composición se articula a base de dos diagonales profundas que, desde los ángulos inferiores se aproximan hacia el centro del lienzo. Los módulos arquitectónicos, con sus ventanas, van estableciendo una secuencia que profundiza la perspectiva.

La tonalidad es caliente; la arquitectura es de diferentes contrastes de marrones, más oscuros los primeros planos y más claros los segundos, lo cual influye también a la hora de profundizar la perspectiva. Las columnas pareadas son rosadas, reproduciéndose en el balcón principal. Asimismo, las colgaduras son también rosadas, excepto el dosel principal que es rojo bermellón. Es de destacar el caballo negro del primer plano con adornos en rojo y los grises de las armaduras. El suelo es marrón, y sobre él destacan las vestimentas de los personajes. El cielo es azul rojizo de atardecer. También hay que destacar los motivos decorativos que rematan las ventanas, ovalados, semejando piedra verde que nos recuerdan los de la Audiencia de Granada.

La pincelada es pequeña y minuciosa, sobre todo en la arquitectura, aunque algo más fluida en los personajes; no se denota libertad en la pincelada. El dibujo es interesante en las líneas que definen la arquitectura, pero en los personajes demuestra flojedad. Es evidente que lo que al artista le interesa no es la escena en sí, minimizada ante la grandiosa arquitectura, sino ésta misma y el juego de perspectivas que puede lograr a través de los volúmenes.

En cuanto a su estado de conservación, se encuentra muy oscurecido y cuarteado. Tiene un gran roto en el lateral derecho inferior, con pérdida de la tela. Asimismo, la acumulación de polvo es considerable. Su colocación, en la entrada de la puerta lateral, sin ninguna iluminación dificulta enormemente la visión del mismo.

Obra no citada por ningún autor.

* Curación del endemoniado.

Iglesia de Santa María de la Alhambra (Granada).

Oleo sobre lienzo, 120 x 160 cm, aprox.

Lámina nº 45.

Forma pareja con el Martirio de un Santo, pero esta vez se trata de una perspectiva en el interior de un templo.

El poseído por el demonio se encontraba dentro del Templo, profiriendo grandes gritos. Jesús le ordenó al espíritu impuro que saliese del cuerpo. Así ocurrió y todos los presentes se quedaron atónitos ante el hecho. El asunto, pues, lo ha incluido el pintor dentro de un templo. Tal y como corresponde a la escena narrada, pero es tal la importancia de la arquitectura que los personajes quedan relegados a un segundo término.

El espacio se divide frontalmente en tres naves, siendo la central de altura y anchura mayor que las laterales. Grandes basas cuadradas, con motivos rectangulares en su interior, sostienen columnas en número de cuatro a cada lado. Estas sirven de soporte a un entablamento sobre el que descansa una amplia bóveda de cañón decorada con casetones. Los techos de las naves laterales son planos. Asimismo, en estos laterales, las columnas van adosadas al muro, entre las cuales se disponen una serie de nichos cegados. En el lateral derecho se abre una alargada puerta arquivada con un balcón. Podemos apreciar también una pequeña bóveda de casetones.

Al fondo de la nave central se observa un gran ábside con diversos elementos arquitectónicos de incierto estilo y definición, pues en el semicírculo que forma se ha adosado un pequeño tímpano, cuya inclusión es totalmente arbitraria.

En cuanto a los personajes, en el ángulo inferior izquierdo se aprecia en un primer plano un perro blanco y negro. A su lado, dos judíos contemplan expectantes la escena. Otros dos personajes, de espaldas, en la nave central miran al endemoniado que está tendido en el suelo sobre un manto. De su boca ha salido el demonio en la forma de una figura alada. A la derecha del poseído se coloca Jesús junto a cuatro de sus discípulos. Cristo extiende su mano izquierda, mientras que con la derecha recoge el manto avanzando también la pierna derecha. Un pequeño bufón, con traje de época se dispone al lado de este grupo. En un segundo plano se sitúan tres personajes en la nave principal, y otros dos más cerca del ábside.

La composición se dispone con dos diagonales que desde los ángulos inferiores van a confluir en un punto central situado en el ábside. La sensación de perspectiva queda reforzada mediante el pavimento ajedrezado y también por las columnas que nos van marcando el ritmo hasta conducirnos al punto central que es el el ábside. La luz, igualmente, ayuda a guiar al espectador hasta el punto, pues los primeros planos están poco iluminados para intensificarse progresivamente hasta el interior del ábside. Es evidente que lo que al pintor le interesa es el juego de los volúmenes que van marcando esta perspectiva profunda. Los personajes, de pequeño tamaño, quedan desbordados por la magnitud del entorno. Asimismo, el pintor tampoco pretende reproducir una arquitectura definida, sino que utiliza los elementos arquitectónicos con el fin de lograr esta perspectiva. Los personajes sólo son puntos de referencia, como los del último plano.

La paleta es caliente, destacando los diversos matices de marrones valorados por la luz. Sobresale el pavimento, blanco y verde, sobre el que coloca las notas de color de los ropajes de algunos personajes, sobre todo los rojos y azules intensos. Así, los dos hebreos del lateral izquierdo visten trajes azules, como azul es el hábito del personaje que se sitúa de espaldas con su

manto en rojo bermellón. De este mismo color es el manto sobre el que se tiende el endemoniado. Cristo lleva hábito rosa y manto azul.

La pincelada es minuciosa, pequeña y muy perfilada en la arquitectura, siendo más suelta en la de los personajes. El dibujo está bien conseguido en la arquitectura, más descuidado en los personajes.

El lienzo está muy deteriorado, oscurecido y craquelado. Asimismo es notable la acumulación de polvo. En la parte inferior del lienzo se acentúa aún más el deterioro, faltando en algunas partes la pintura.

Obra no citada por ningún autor.

13.1.3. Obras desaparecidas.

1.- Perspectiva con martirio de Santo.

Palacio Arzobispal (Granada), Destruído.

Oleo sobre lienzo, 156 x 120 cm.

Lámina nº 46.

Esta serie de lienzos de martirios de Santos, actualmente desaparecidos tras el incendio que afectó al Palacio Arzobispal hace algunos años constaba de cinco cuadros. De ellos sólo queda la reproducción gráfica de los mismos y a ellos hemos de atenernos. Esto entraña diversas dificultades, sobre todo la imposibilidad de un acercamiento al color y un análisis de la técnica empleada. Las noticias más directas provienen de Gómez Moreno y Gallego Burín, los cuales nos dicen que estaban firmadas por Vicente de Cieza entre 1682 y 1702(613).

En esta primera perspectiva, se observa en el lateral izquierdo una escalinata a ambos lados de la fachada principal, con una balaustrada rematada por bolas. En la parte central inferior de la escalera se abren dos pequeños arcos de medio punto. La portada principal está compuesta por un arco de medio punto, a cuyos lados existe unas basas cuadradas con motivos geométricos, que sostienen columnas pareadas. Estas dan paso a un entablamento. En el segundo piso se abre un gran balcón con balaustrada que reproduce, a menor escala, la de la escalera inferior. Un gran dosel cubre el balcón, en cuyo centro se coloca el escudo imperial (el águila bicéfala con la corona). Este balcón tiene a cada lado, sendas pilastras pareadas

613, GÓMEZ MORENO, M.: *Guía de Granada*, pág. 253 y GALLEGO BURÍN, A.: *Granada. Guía*, pág. 253.

adosadas al muro, Un friso recorre la parte superior, dando paso a un tercer piso con ventanas de medio punto y celosía en la parte inferior. A ambos lados de la portada, en el piso inferior, se abren ventanas rectangulares enrejadas, con adornos geométricos, que se reproducen en el segundo piso aunque ya sin rejas. La edificación continúa en profundidad; el primer piso consta de cuatro ventanas con sus balcones, que se reproducen en la misma ordenación en el piso superior estando rematado éste por una balaustrada. Perpendicularmente, se sitúa otra edificación cuya portada está formada por una elevada escalinata que da acceso a un arco de medio punto, cuyo segundo piso está formado por un balcón con ventanas a ambos lados. El tercer piso está constituido por una serie de ventanas de medio punto con un balcón corrido. Encima de él se superpone un módulo rectangular con tejado a cuatro aguas, rematado por un pináculo circular. Una torre, también circular, se adosa en el lateral derecho, de diferentes pisos separados por molduras, disminuyendo en perímetro conforma va ascendiendo.

En el lateral derecho coloca, en primer plano, un robusto pilar con un voladizo, que da paso a una edificación rectangular. En un segundo plano se disponen dos casas, separadas ambas por una calle, divididas en tres pisos con ventanas rectangulares. Una las edificaciones de la derecha y de la izquierda, un lienzo de muralla almenada con arco de medio punto. Una gran fuente de varios pisos se sitúa enfrente de la torre circular. En medio de la plaza se dispone un entarimado con una escalera de mano en el lateral izquierdo. Encima, y a una estaca, se ata el mártir. Tres personajes se sitúan en la tarima.

Toda la plaza está poblada por numerosos personajes, así como en las edificaciones del lateral izquierdo: soldados que suben por las escaleras, mujeres que se asoman por las ventanas para contemplar el espectáculo, etc. Los personajes se disponen formando pequeños grupos en las más diversas actitudes. Todos

ellos visten trajes de época y algunos ropajes orientales. Asimismo, se observa en el lateral derecho un carruaje tirado por un caballo, y un cañón montado sobre dos grandes ruedas. Destacan también varios soldados a caballo con sus armaduras así como varios perrillos que cruzan la plaza y ponen la nota simpática en la composición. Completa la escena un ángel que desde el cielo baja portando una corona y una palma, símbolo de la santidad del mártir.

La composición se resuelve a base de diagonales que, desde los ángulos trazan una perspectiva profunda que se pierde a través de la puerta que se abre en la muralla. El trozo de paramento del lateral derecho delimita la perspectiva en este sentido, para después prolongarse y profundizarse hacia el interior. Los grupos de personajes también ayudan a crear esta sensación de perspectiva profunda.

Obra citada por:

GALLEGO BURIN, A.: Granada Guía, p. 253.

GOMEZ MORENO, M.: Guía de Granada, p. 253.

2.- Perspectiva con martirio de Santo.

Palacio Arzobispal (Granada). Destruído.

Oleo sobre lienzo, 156 x 120 cm.

Lámina nº 47.

Sigue una ordenación similar al anterior. En el lateral derecho se observa un primer módulo arquitectónico formado por un pórtico con basas cuadradas con motivos geométricos sobre pedestal, que sostienen columnas pareadas. A continuación, un friso con sus triglifos y metopas, decoradas éstas con bucráneos. El piso superior está formado por un gran balcón con su balaustrada, en cuyas dos esquinas anteriores se colocan sendas esculturas. Un gran dosel cuelga del balcón con el águila bicéfala. El pavimento es ajedrezado. Este pórtico se abre al interior mediante un arco de medio punto aperaltado. A ambos lados se sitúan dos puertas adinteladas cuyas jambas están decoradas con motivos geométricos. Están rematadas por un óvalo con grotescos alrededor. Encima se repiten los mismos motivos que en el pórtico: el friso, la cornisa y la balaustrada. En el piso superior se colocan columnas pareadas, estando las centrales adosadas a grandes pilastras. La cubierta parece ser un tejado a cuatro aguas. En el piso inferior se aprecian a través de las puertas una serie de columnas salomónicas, que sirven de soporte a arcos apuntados. Una delgada torre remata la arquitectura, en varios pisos que reducen su tamaño progresivamente.

El segundo módulo arquitectónico no tiene ninguna afinidad con el anterior. Un paramento sobre el que se abre un arco apuntado, está adornado por una serie de festoneados. El piso superior también está formado por arcos apuntados, rematado por tres pequeñas torres. Se adosa a este paramento una robusta torre cuadrada, cuyo piso inferior reproduce el arco apuntado del lateral. El piso superior está formado por dos grandes arcos

apuntados también, que a su vez engloban dos ventanas geminadas con arcos. Remata la torre un pináculo circular. Todo el muro se halla ricamente adornado. Incluso, a través de los arcos del piso inferior se puede adivinar otra arquitectura.

El lateral izquierdo es de difícil visión, pero podemos observar, no obstante, una arquitectura ruinosa. Grandes basas sostienen las columnas que a su vez dan acceso a un segundo piso derruido, donde la vegetación se ha apoderado de ella. El fondo es un paisaje montañoso y desnudo.

En medio de la calle está situado el entarimado en el que se coloca la figura del santo mártir. En cuanto a los personajes destaca, en el lateral derecho, un niño montado sobre un cromedario que pone la nota exótica en la composición. También hay varios personajes montados a caballo, con su armadura, que huyen de la escena donde se produce el martirio. Los personajes de a pie también huyen aterrorizados, otros se tiran al suelo, otros se dirigen hacia el sendero que se pierde en el paisaje. Varios personajes se asoman, también, por los balcones de las edificaciones. El perro que cruza la calle es motivo que también se repite en esta ocasión. Completa la composición el ángel que, en el ángulo superior izquierdo, baja del cielo portando la corona. Un elemento nuevo que se introduce pues, en la composición, es la arquitectura de ruinas.

La arquitectura es totalmente ecléctica; ni aún el edificio de connotaciones góticas se puede decir que pertenezca a tal estilo. El pintor imagina arquitecturas con pórticos que no dan paso a ninguna estancia concreta, sino que lo utiliza para recrearse en la construcción de una perspectiva profunda. Los personajes quedan, pues, relegados a un segundo lugar de la composición.

La composición es, como en otras ocasiones, en diagonal;

pero esta vez no aparece cerrada, sino que se abre hacia un paisaje a través de un camino, lo que hace que la perspectiva se prolongue aún más.

3.- Perspectiva con martirio de Santo.

Palacio Arzobispal (Granada). Destruído.

Óleo sobre lienzo. 156 x 120 cm.

Lamina nº 48.

Este lienzo se podría relacionar con el nº 1, ya que su composición es similar si bien los términos están invertidos. En el lateral derecho se observa, en un primer plano, el paramento de un edificio; en la parte inferior hay colocado un puesto con aves que cuelgan del voladizo; en el piso superior se abre una ventana con una mujer asomándose a través de ella; en el último piso se dispone un balcón por el que asoman tres personajes. El siguiente edificio, sin aparente continuidad con el anterior, es de gran monumentalidad; en la parte central del mismo se coloca una rica portada; dos basas cuadradas sobre pedestales sostienen, a ambos lados, columnas pareadas; en medio se abre un arco de medio punto con las jambas decoradas. Un friso recorre la parte superior, al parecer también con decoración. El siguiente piso está compuesto por un balcón con su balaustrada, en la que se apoya un personaje. Está cubierta por un gran dosel con el escudo imperial (águila bicéfala), y en la parte superior por un toldo. A ambos lados del balcón se han dispuesto dos esculturas. En el lateral que forma el saliente de la portada también hay situado, en el piso inferior, una estatua con un tondo encima; esto se repite en el piso superior de este lateral. A ambos lados de la entrada principal tenemos dos ventanas enrejadas en el piso inferior por las que se asoman diferentes personajes. El piso superior está compuesto también por dos balcones por los que se asoman diversos personajes. La esquina del edificio está rematada por una pequeña torre en tres cuerpos.

Perpendicularmente a este edificio se dispone el siguiente, separado del anterior por una calle. El primer cuerpo está

compuesto por una puerta central formada por un arco de medio punto, con ventanas en los laterales siguiendo la misma disposición que el anterior, aunque de menor riqueza decorativa. El segundo cuerpo repite el mismo orden, sustituyendo la portada por un gran balcón. El último cuerpo reproduce el anterior aunque a escala menor y aumentando el número de ventanas. La esquina también está rematada por una torre cuadrada, siguiendo la misma línea que el anterior edificio descrito. En medio del edificio se ha colocado una cúpula, cuyo primer cuerpo está horadado por ventanas con los arcos de medio punto; a continuación se dispone el casquete con nervaduras rematado por una linterna circular.

En el lateral izquierdo se observa un edificio cuyos paramentos no tienen decoración alguna. En la entrada se coloca un puesto con animales colgando de un voladizo y diferentes personajes en la puerta. En el piso superior se abre una ventana, y en el siguiente un balcón con mujeres asomándose a la plaza. A continuación parece que la explanada se continúa por el lateral izquierdo, y ya, en la línea del segundo edificio del lateral derecho, se coloca una edificación de varios pisos, de estructura muy simple sin apenas decoración exterior. Seguidamente, separada por una calle, se dispone otro edificio con una cúpula de características semejantes a la anteriormente descrita.

En cuanto a los personajes, destacan los que se agrupan, en un primer plano, a derecha e izquierda del lienzo. Labriegos, soldados, vendedores, unos sentados alrededor de unas mesas, otros de pie forman una curiosa escena costumbrista no habitual dentro de la escuela granadina. En medio de estos dos grupos, dos soldados con sus armaduras, uno a caballo y otro subiendo a su montura ayudado por un paje. Varios soldados aparecen alrededor del edificio principal: unos tumbados, otros haciendo guardia... Otro grupo de jinetes aparecen por el lateral izquierdo portando varios estandartes.

En medio de la plaza, y en frente de la portada principal, se dispone el martirio del santo: dos largos maderos en aspas sobre el que está atado el mártir. Varios personajes trabajan alrededor de él (para quemarlo?). Finalmente, multitud de personajes se desparraman por la plaza y calles adyacentes. No falta aquí tampoco, el detalle animalístico: varios perrillos cruzan la plaza. En un primer plano se observa cómo el pintor ha colocado una especie de cartela doblada en la que presumiblemente ha colocado su nombre y la fecha de realización de la serie, pero que, desgraciadamente, no se puede leer.

Completa la escena, aunque la fotografía lo recoge sólo parcialmente, el ángel que desciende desde el cielo portando la corona y la palma.

La perspectiva se consigue a base de diagonales que arrancan desde los ángulos inferiores para prolongarse en la calle del fondo. La colocación de la arquitectura, valorada por la luz, permite asimismo la profundización de la perspectiva.

4.- Ferspectiva con martirio de Santo.

Palacio Arzobispal (Granada), Destruído.

Oleo sobre lienzo, 156 x 120 cm.

Lámina nº 49.

Como en los anteriores lienzos, la escena principal, el martirio del santo, queda minimizada ante la gran arquitectura que enmarca el episodio. En el lateral derecho, sobre un pavimento ajedrezado, se dispone una gran arquitectura. Por una escalinata en dos tramos con una rica balaustrada, se accede a un soportal. En los bajos se abren cinco arcos de medio punto, que se vuelven a reproducir en el soportal, pero esta vez por medio de delgadas columnas con capiteles jónicos y arcos de medio punto. Un friso recorre la parte superior con sus triglifos y metopas. El segundo cuerpo es una reproducción del anterior. La pared del fondo del soportal repite la misma ordenación de elementos: pilastras adosadas con arcos de medio punto cegados en medio de los cuales se abren ventanas adinteladas.

Una segunda edificación se dispone a continuación de ésta, pero de estilo arquitectónico diferente. El lateral está compuesto por un paramento liso en el que se adosan unos motivos decorativos, y un cuerpo superior con una serie de ventanales con medias celosías. Otro cuerpo se coloca encima de éste, también con ventanas adinteladas y con su tejado. La fachada principal de este edificio se coloca perpendicularmente, estando flanqueada por dos torres circulares. Una de ellas, la de la izquierda tiene el último cuerpo destruido dejando ver su estructura interior. También, la portada de este edificio es accesible a través de una doble escalinata. Un arco de medio punto flanqueado por columnas a los lados es la entrada, sobre el que se coloca un gran balcón. A ambos lados de este balcón se han dispuesto sendas ventanas adinteladas, con sus celosías. La

parte superior está rematada por una edificación circular con ventanas, que se vuelve a reproducir a escala menor en un segundo cuerpo. Las ventanas, balcones, y demás accesos de estas arquitecturas están pobladas por personajes que se asoman por ellas, suben por las escaleras, etc.

En el lateral izquierdo ha colocado el pintor, en un primer plano, una especie de monolito; sobre una base cuadrada de considerable altura, se ha dispuesto una construcción piramidal de elevadas proporciones. Al fondo se puede observar una edificación ruinosas.

El martirio, propiamente dicho, se coloca en mitad de la plaza: una cruz boca abajo con el mártir ya crucificado, levantada por un personaje que tira de la misma a través de una cuerda, y varios más que ayudan a subirla. Un soldado a caballo parece dirigir la operación, a la izquierda.

En el lateral derecho, en un primer plano, un soldado aparece montado a caballo observando la escena, mientras que otros dos, uno de ellos sentados, aparecen en actitud relajada. Otros dos personajes, de espaldas, resaltan por sus vestimentas orientales, con capas y turbantes; a su lado un niño. En el lateral izquierdo también se colocan los personajes de espaldas, lo cual es un efecto para introducir al espectador a la escena. Ya en un segundo plano, soldados a caballo y otros a pie así como diferentes personajes se disponen por grupos entorno al mártir. Como es habitual, tampoco falta aquí el perro que cruza la plaza. Completa la composición el ángel con la corona, que baja desde el cielo, en el ángulo superior izquierdo.

La composición es, como otras veces, en diagonal, aunque el punto de fuga queda aquí desplazado a la izquierda. A ello, contribuye, no sólo la adecuación de la arquitectura, sino también la disposición de los personajes y, notablemente, la cruz también en diagonal, y del hombre que tira de la cuerda.

Nuevamente hay una yuxtaposición de elementos y órdenes arquitectónicos sin demasiada coherencia, ya que lo que persigue el pintor es lograr una perspectiva profunda sin preocuparse de la ordenación de los elementos. De esta manera incluye, en esta ocasión, no sólo una arquitectura ruinosa, sino también un obelisco.