

# Una obra inédita de Miguel Jerónimo de Cieza en el Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda: *La cena en casa de Leví*

A new painting by Miguel Jerónimo de Cieza in the Royal Monastery of Santa Clara in Úbeda:  
*The supper in the house of Levi*

Quesada Quesada, José Joaquín\*

Fecha de terminación: mayo de 2015

Fecha de aceptación: diciembre de 2015

## RESUMEN

Presentamos en este artículo una obra hasta ahora inédita de Miguel Jerónimo de Cieza, uno de los más destacados pintores granadinos de la primera mitad del siglo XVII, abordando su estudio desde claves estilísticas e iconográficas. La obra, localizada en el Real Monasterio de Santa Clara de Úbeda, testimonia la frecuente llegada de piezas artísticas desde Granada al Alto Guadalquivir durante el Barroco.

**Palabras clave:** Pintura barroca; Iconografía cristiana; Escuela granadina

**Identificadores:** Real Monasterio de Santa Clara (Úbeda); Cieza, Miguel Jerónimo de

**Topónimos:** Úbeda (Jaén); España

**Período:** Siglo 17

## ABSTRACT

This paper presents an unknown painting by Miguel Jerónimo de Cieza, one of the most prominent painters in Granada during the first half of the seventeenth century; an stylistic and iconographic study is tackled. The painting is located in the Royal Monastery of Santa Clara in Úbeda and proves the arrivals of artworks from Granada to Alto Guadalquivir during the Baroque period.

**Key words:** Baroque painting; Christian iconography; Granada School

**Identifiers:** Royal Monastery of Santa Clara (Úbeda); Cieza, Miguel Jerónimo de

**Place names:** Úbeda (Jaén); Spain

**Period:** 17<sup>th</sup> century

\* IES Vera Cruz de Begíjar (Jaén); Universidad de Jaén. E-mail: josejqq@yahoo.es.

El Real Monasterio de Santa Clara supone un destacado hito del patrimonio histórico—artístico de Úbeda. A su dilatada historia y al valor de sus elementos arquitectónicos y plásticos se añade su protagonismo en la lectura del urbanismo ubetense en clave conventual y contrarreformista, toda vez que las desamortizaciones decimonónicas y la hegemonía de la magnífica arquitectura palaciega renacentista de la ciudad diluyen con frecuencia esa percepción de la Úbeda histórica.

La llegada de las monjas de Santa Clara debió producirse justo tras la reconquista castellana en 1234, junto a la de los franciscanos, mercedarios y trinitarios que, con el patrocinio de la Corona, se asentaron en Ubbadat al Arab contribuyendo a la cristianización de la ciudad. Las órdenes mendicantes, de eminente vocación urbana, fueron un instrumento clave en la cristianización de las urbes islámicas en todo el valle del Guadalquivir, en paralelo a la expansión que conocen en la Europa del siglo XIII, desplazando cuantitativa y cualitativamente a benedictinos, cluniacenses y cistercienses.

La primera constancia documental del monasterio de las clarisas se remonta a 1290, cuando fray Rodrigo, obispo de Marruecos y natural de Úbeda, le otorga una serie de indulgencias, aunque la tradición atribuye su fundación al propio conquistador de la ciudad, Fernando III el Santo. Su primera ubicación debió localizarse extramuros, tal y como era habitual en los cenobios franciscanos. No obstante, la inseguridad de este emplazamiento, especialmente problemática en un territorio fronterizo como el del Alto Guadalquivir, y puesta de manifiesto en la “razzia” de 1369 que asoló la ciudad, motivó su traslado al lugar que hoy ocupa, con la autorización otorgada por Gregorio XI en 1373. Según el cronista franciscano Laín y Roxas, el emplazamiento definitivo del monasterio se llevó a cabo aprovechando unas casas confiscadas por la Corona a unos judíos<sup>1</sup>, lo que determina el carácter sedimentario y orgánico del actual edificio, en el que funciones, formas y cronologías muy diversas conviven en los mismos espacios, en un abanico de estilos que incluye el Mudéjar, el Gótico, el Renacimiento y el Barroco.

Privilegios pontificios, mercedes regias —una relación con la Corona que aparte de su hipotética fundación fernandina tiene su principal hito en la estancia de la reina Isabel la Católica en el cenobio en 1487, de camino a la campaña de Baza— y donaciones de particulares, han dotado de especial relevancia al monasterio, permitiéndole la conformación de un patrimonio artístico que, en el caso de los bienes muebles, ha sido severamente diezmado por los naufragios históricos —con la particularmente dañina incidencia de la Guerra Civil—. Destruído o disperso gran parte de este acervo patrimonial en el primer tercio del siglo XX, el cenobio de las clarisas ha perdido en este periodo los retablos de su templo —distorsionando irremediabilmente la completa transformación barroca experimentada por este espacio a mediados del siglo XVIII— o interesantísimas tablas “primitivas” de Gonçal Peris y de Alonso de Villanueva, hoy repartidas entre el Williams College (Williamstown, Massachussets, EE.UU.) y colecciones privadas de Sevilla y Barcelona<sup>2</sup>. En cambio se conservan varias pinturas de época barroca y filiación granadina —tres escenas de la Pasión que pensamos están en la órbita de Juan de Sevilla y un *Calvario* atribuible a Pedro Atanasio Bocanegra— a lo que se suma la destacable pieza que presentamos en este estudio, hasta ahora inédita.

Se trata de un lienzo con el tema de *La cena en casa de Leví* (fig. 1) que, en atención a su iconografía, cuelga en el refectorio del monasterio. La escena representada, en la que una mujer pecadora

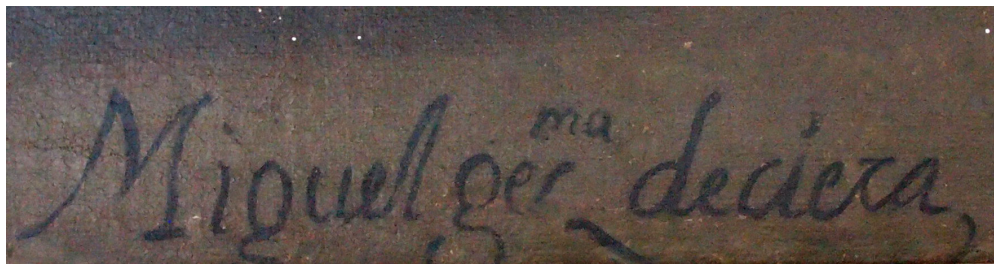
unge arrepentida a Cristo, aparece en los cuatro evangelios, pero con notables divergencias en cuanto a la identificación tanto de la propia mujer como del lugar y momento —casa de Simón el fariseo o de Marta y María— en que transcurre la acción. Tampoco hay coincidencia en cuanto al reproche que la actitud de Cristo provoca ni en la respuesta que éste da, ni acerca de la forma en que recibe la unción. Por todos estos motivos, para la representación del tema se ha recurrido de forma tradicional a la conciliación de las diversas fuentes evangélicas. En cualquier caso, el hecho de que el episodio tenga como escenario un comedor lo convierte en un tema especialmente apropiado para ornamentar el refectorio de una comunidad monástica, tal y como sucede con otros episodios evangélicos desarrollados en torno a la mesa, como la Última cena, el Banquete en casa de Leví o las Bodas de Canaá. Por otro lado, la presencia de la pecadora arrepentida remite de forma inequívoca a los valores de la contrición y la penitencia, tan caros a la espiritualidad contrarreformista.

La versión presente coincide con el desarrollo iconográfico habitual del tema, en el que la Magdalena —así es identificada en el Evangelio de Juan (12: 1-8)— unge arrodillada los pies de Cristo, en una posición totalmente reverencial y devota, notablemente paralela a la unción que hará de los pies del Redentor descendido de la Cruz. Así se relata tanto en Juan como en Lucas (7: 36-50), rechazando la unción de los cabellos, indudablemente menos decorosa, que aparece en los otros dos evangelios. En cuanto al escenario, se trata de la casa de Simón el fariseo, tal y como se narra en el Evangelio de Lucas.

Se trata de una obra firmada (fig. 2) por Miguel Jerónimo de Cieza (1611-1685), cabeza de un fecundo taller familiar y protagonista indiscutible de la pintura granadina entre 1635 y la llegada de Alonso Cano en 1652, en una etapa en la que la práctica reiterativa y prolongada de las fórmulas plásticas —adocenadas y convencionales— del Manierismo tardío seguía bloqueando el definitivo compromiso con el naturalismo que define en gran medida al Barroco<sup>3</sup>. Activo durante el medio siglo que dista entre las primeras noticias documentales que de él constan y la fecha de su fallecimiento, Cieza se formó probablemente con Juan Leandro de la Fuente, anclado en el Manierismo a pesar de introducir de forma esporádica elementos naturalistas, y que acusa la dual influencia de



1. Miguel Jerónimo de Cieza. *La cena en casa de Leví*. Real Monasterio de Santa Clara, Úbeda (Jaén).  
Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.



2. Miguel Jerónimo de Cieza. *La cena en casa de Levi* (detalle con la firma). Real Monasterio de Santa Clara, Úbeda (Jaén). Fotografía: José Joaquín Quesada Quesada.

las estéticas italiana y flamenca. En esas coordenadas estéticas se moverá Cieza, especialmente la referencia flamenca y la ocasional apuesta naturalista, y con esas pautas ejercerá hasta la llegada de Cano una singular primacía en el medio artístico granadino de la que derivarán su magisterio sobre pintores como Pedro Atanasio Bocanegra, Felipe Gómez de Valencia, Esteban de Rueda y por supuesto Juan, José y Vicente de Cieza, sus tres hijos; y su relación con Ambrosio Martínez Bustos. La llegada del Racionero a la ciudad en 1652 debió llevar a nuestro artista a una reformulación plástica de su obra que por materializarse en plena etapa de madurez creativa no supuso sin embargo una nítida cesura en su trayectoria, “tópico que hay que desterrar y del que se ha abusado en ocasiones”, como atinadamente afirma Castañeda Becerra, la principal especialista en su figura<sup>4</sup>. Igualmente, el carácter casi hermético del obrador de Cano en Granada, ineludiblemente ligado a su carrera eclesiástica, limitó la creación de un verdadero taller y la consecuente formación directa de discípulos, por lo que a pesar de que su obra constituyó toda una deslumbrante y renovadora escuela para los artistas coetáneos, incluido el propio Cieza, éste se mantuvo como referencia dentro de la pintura granadina, lo que demuestra la vigencia de su taller y su actividad hasta el momento de su muerte, si bien compartiendo este protagonismo con la magistral producción del Racionero<sup>5</sup>.

Cieza fue un autor prolífico, al que Palomino asignaba “repetidas obras públicas, y particulares”<sup>6</sup>, y de notables repercusiones en la pintura granadina en virtud de su mencionada tutela sobre una parte importante de los artistas de la ciudad. La producción que hoy conocemos de él es exigua, reduciéndose a una docena de lienzos, y casi todos en Granada, aunque el protagonismo de la ciudad como obrador artístico en el siglo XVII permite pensar que la difusión de su obra sería mayor. Todos estos motivos hacen especialmente interesante la identificación de este nuevo lienzo. No sabemos si la obra fue un encargo de las clarisas de Úbeda o llegó al monasterio fruto de una donación o de la dispersión del patrimonio monástico acaecida con las desamortizaciones; pero sí podemos afirmar que Cieza recibió otros encargos de comunidades seráficas, como atestiguan los tres lienzos con episodios franciscanos que procedentes del Convento de San Francisco de Granada hoy conserva el Museo de Bellas Artes de dicha ciudad.

Respecto a la obra objeto del presente análisis, la escena se desarrolla en un ámbito neutro carente de referencias espaciales más allá del cortinaje —elemento por otro lado presente en otras obras de Cieza, y que probablemente se inspira en la producción de Cano y de Sánchez Cotán— y la mesa

que delinea una cierta profundidad. Precisa y limitada a lo esencial, su estructura compositiva se basa en la superposición de planos, presentando a la Magdalena en primer término, identificada por su cabellera suelta y el pomo de perfumes, y que actúa como enlace entre el espacio pictórico y el del espectador. Junto a ella, a la izquierda del lienzo, Cristo sedente, la mejor figura del conjunto por su modelado y la calidad de sus telas, caracterizado por una fisonomía de ojos rasgados y nariz afilada común a otras de las obras de Cieza. Su dibujo, seguro y correcto, delinea una idealización que acusa el magisterio renovador de Cano. En un segundo término menos privilegiado por la luz aparecen tres fariseos que comparten vestimenta orientalizante y una dramática a la vez que convencional expresividad en las manos, pero que parecen ajenos a lo que acontece, resultando más bien protagonistas de una escena de género totalmente desvinculada del episodio evangélico. Subrayan este paralelismo las viandas sobre la mesa que reúne a los fariseos, evocadora de los bodegones de fray Juan Sánchez Cotán y que materializan el escaso y puntual eco que el naturalismo del pintor cartujo tuvo en el medio artístico granadino. En el último plano una sirvienta sosteniendo un opulento frutero sobre sus brazos alzados; se trata de una figura deudora de la plástica flamenca, tan conocida y difundida a través de la estampa en el medio local. Este recurso del personaje con una bandeja, que dinamiza las escenas de comedor, está presente también en las *Bodas de Canaá* que Miguel Jerónimo firma en 1673 (Granada, Museo de Bellas Artes) aunque con un protagonismo menor que en la obra que nos ocupa. La construcción compositiva a base de diagonales superpuestas, y la tímida ambientación espacial con la cortina y la mesa son otras muestras del parentesco de nuestro lienzo con el del museo granadino. Igualmente, la propia fisonomía del Redentor está en directa sintonía con la pieza mencionada.

En cuanto al colorido, a pesar de estar apagado y relativamente distorsionado por el paso del tiempo —sobre todo el oscurecimiento de los azules y el enverdecimiento de los azules— sigue ofreciendo un cromatismo variado y brillante, aún más destacado por el fondo neutro, que reúne verdes, dorados, azules, rojos, ocre y grises en la indumentaria de los personajes. Esta variedad cromática es de raíz flamenca y se trata de un débito de Pedro de Moya, asentado en Granada hacia 1646 y que, condecorador de primera mano del colorido vibrante e intenso de Van Dyck, inoculó a los pintores de la ciudad, ya por entonces fascinados por la creatividad septentrional a través de la estampa. La luz penetra desde la derecha, privilegiando y resaltando el protagonismo de Cristo y la Magdalena como figuras centrales de la escena evangélica.

Desconocemos la fecha de realización de esta obra, pero sus paralelismos temáticos y compositivos con el mencionado lienzo de las *Bodas de Canaá* (1673) nos inducen a pensar en datación cercana, en plena madurez de Cieza. Toda la producción fechada conocida de Cieza es posterior a la llegada de Cano a Granada en 1652, y aunque se ha tendido a sobredimensionar su influencia sobre Miguel Jerónimo, pensamos que los ecos de la producción del Racionero se aprecian como señalábamos en la factura de la cabeza de Cristo, de un logrado idealismo en comparación con la fisonomía de la Magdalena, toda una rémora de una estética manierista ya agotada. Igualmente, el cromatismo de matriz flamenca nos permite hablar de esa etapa cronológica de la producción de Cieza, una vez asumida la lección de Moya.

En definitiva, se trata de una obra muy interesante dentro de la creatividad desigual de este artista granadino, que ofrece la ecléctica suma de unos recursos plásticos barrocos, de un incipiente naturalismo atento al anecdotismo de las naturalezas muertas, de influencias cromáticas y compositivas flamencas y del intento de asumir el magisterio de Cano en la creación de una profundidad espacial y una idealización evidente en la figura de Cristo; caracteres comunes a la producción madura de Miguel Jerónimo de Cieza y con los que intenta desembarazarse con más contundencia de la estética tardomanierista. Por otro lado, su presencia en Úbeda evidencia la extensión del radio de acción de los obradores plásticos granadinos en el Seiscientos. A pesar de la existencia de pintores como Juan Esteban de Medina —miembro por otro lado de una extensa saga familiar— la ciudad de los Cerros no llegó a contar con una nómina extensa de artistas de la pintura ni en su momento de mayor esplendor creativo a lo largo del siglo XVI, como testimonia la carencia en esa época de unas ordenanzas específicas del gremio de pintores<sup>7</sup>.

En el siglo XVII, la recesión que vive Úbeda se va a manifestar en un paulatino descenso de la producción creativa propia, más acusado en la segunda mitad de la centuria y especialmente significativo en las artes plásticas, frente al mantenimiento de la actividad arquitectónica —deudora por otro lado del clasicismo del Quinientos<sup>8</sup>—. Por ese motivo, la demanda de obras de escultura y pintura, sostenida por la dotación de los conventos y monasterios creados en la centuria anterior y por el clima de exaltación contrarreformista que vive la ciudad, análogo al del resto de territorios de la Monarquía Hispánica, la atenderá Granada, núcleo plástico perfectamente consolidado desde el último tercio del siglo XVI. La presencia de lo granadino en la comarca de la Loma —como en el resto de la actual provincia de Jaén— va a adquirir en este periodo tintes de monopolio en lo plástico, con la presencia de obras —existentes hoy o no— de maestros como Pedro Atanasio Bocanegra, Felipe Gómez de Valencia o José de Mora. Una nómina de artistas granadinos en esta zona del Alto Guadalquivir a la que podemos añadir con esta pieza el nombre de Miguel Jerónimo de Cieza.

## NOTAS

1. LAÍN Y ROXAS, Salvador. *Historia de la Provincia de Granada de los Frailes Menores de N.P.S. Francisco (1819)*. Martos: Fundación Cultural y Misión San Francisco de Asís, 2012, p. 92.

2. Sobre estas piezas, BELTRÁN CATALÁN, Clara y QUESADA QUESADA, José Joaquín. «Los ‘primitivos’ de Santa Clara de Úbeda: aproximación formal e iconográfica, fortuna crítica y vicisitudes de un patrimonio disperso». *Archivo Español de Arte* (Madrid), en prensa.

3. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pintura seiscentista granadina: génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular». En: *Antigüedad y excelencias* (catálogo de la exposición). Sevilla: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, p. 71.

4. CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. *Los Cieza, una familia de pintores del Barroco Granadino I: Miguel Jerónimo*. Almería: Zéjel, 1992, p. 116.

5. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina». En: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística* (catálogo de la exposición). Granada: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2001, pp. 373-374.

6. CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. *Los Cieza...*, pp. 115-116.
7. MORENO MENDOZA, Arsenio. «La pintura en Úbeda en el siglo XVI». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 15 (2002), p. 84.
8. ALMAGRO GARCÍA, Antonio. *Arte y artistas en la sociedad ubetense del siglo XVII*. Úbeda: Asociación Cultural Ubetense “Alfredo Cazabán Laguna”, 2007.

