

La pintura de perspectiva en la Escuela Barroca Granadina

Perspective painting of the Granada baroque school

Castañeda Becerra, Ana María *

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2002.
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2002.
C.D.U.: 75.034 (460.357)
BIBLID [0210-962-X(2003); 34; 37-44]

RESUMEN

Partiendo de un cuadro de perspectivas *La expulsión de los mercaderes del templo*, ubicado en el zaguán de entrada al Monasterio de la Cartuja —Granada—, se analiza la pintura de perspectivas en la Granada barroca del último tercio del siglo XVII y principios del siglo XVIII, adscribiendo el lienzo al círculo de los hermanos Cieza —José y Vicente—, máximos representantes de esta tendencia pictórica en la ciudad.

Palabras clave: Pintura barroca; Pintores; Escuela granadina; Perspectiva; Obras inéditas.

Identificadores: Cieza, José de; Cieza, Vicente de; Monasterio de la Cartuja de Granada.

Topónimos: Granada; España.

Período: Siglos 17, 18.

ABSTRACT

A study of the perspective painting *Christ casting out the money-changers* hanging in the hallway to the Charterhouse of Granada leads to the analysis of perspective painting in general in the baroque period of the last third of the 17th and beginning of the 18th centuries. This work was painted by colleagues of the Cieza brothers, José and Vicente, who were the foremost artists working in this style in Granada.

Key words: Baroque painting; Granada School; Painters; Perspective; Unpublished works.

Identifiers: Cieza, José de; Cieza, Vicente de; Charterhouse Monastery, Granada.

Place names: Granada; Spain.

Period: 17th, 18th centuries.

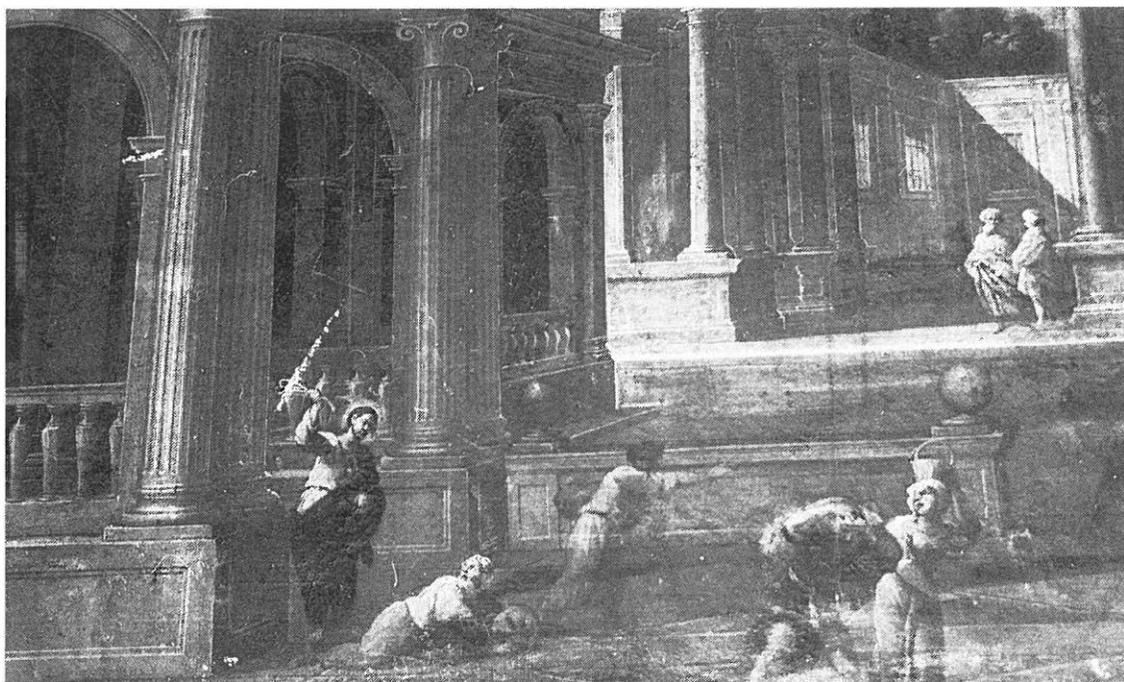
El cuadro que presentamos, ubicado en el zaguán de entrada al Monasterio de la Cartuja representa *La expulsión de los mercaderes del templo* (Fig. 1). Es un óleo sobre lienzo con unas medidas aproximadas de 160 x 103 cm., y lo adscribimos al círculo de los hermanos Cieza: José (1652-1692) y Vicente (1654-1711), pintores pertenecientes al barroco granadino, dentro de lo que es la escuela canesca en el último tercio del siglo XVII, y primeras décadas del XVIII¹.

* Grupo de Investigación *Metodología y Documentación para el Estudio del Patrimonio Histórico de Andalucía*. Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.



1. Círculo de los Cieza. *La expulsión de los mercaderes del templo*. Monasterio de la Cartuja (Granada).

La escena queda empequeñecida ante un gran ámbito arquitectónico compuesto por dos planos diferenciados. Una arquitectura, en el lateral izquierdo, acoge la escena principal en la que Jesús, en actitud amenazante, expulsa a varios mercaderes del templo (Fig. 2). Esta edificación está compuesta por un basamento sobre el que descansan columnas pareadas sosteniendo un gran arco de medio punto; entre cada uno de los vanos del edificio asoman diversos personajes que contemplan la escena, cubriéndose las ventanas del piso superior con toldos. El resto del lienzo se abre a una gran espacio, que enmarca escenas secundarias, en una monumental arquitectura que no parece tener finalidad alguna, pero que permite profundizar en la perspectiva (Fig. 3). Dos espacios abiertos se disponen sucesivamente, separados por una pequeña balconada; el elemento arquitectónico interpuesto entre ambos se compone de dos grandes arcos de medio punto sostenidos por columnas pareadas sobre basamento, y rematado el conjunto por una balaustrada; en las enjutas aparecen bajorrelieves. El conjunto se cierra a través de un patio abierto, destacando una ventana enrejada con tímpano y escudo, y una hornacina con un pilar adosado en el muro frontal. La composición se completa con un paisaje arbóreo que aparece detrás de los edificios y un celaje de atardecer. El lateral derecho queda enmarcado por una gran columna decorativa sobre basamento, fuste estriado y rematada por capitel compuesto y una gran bola.

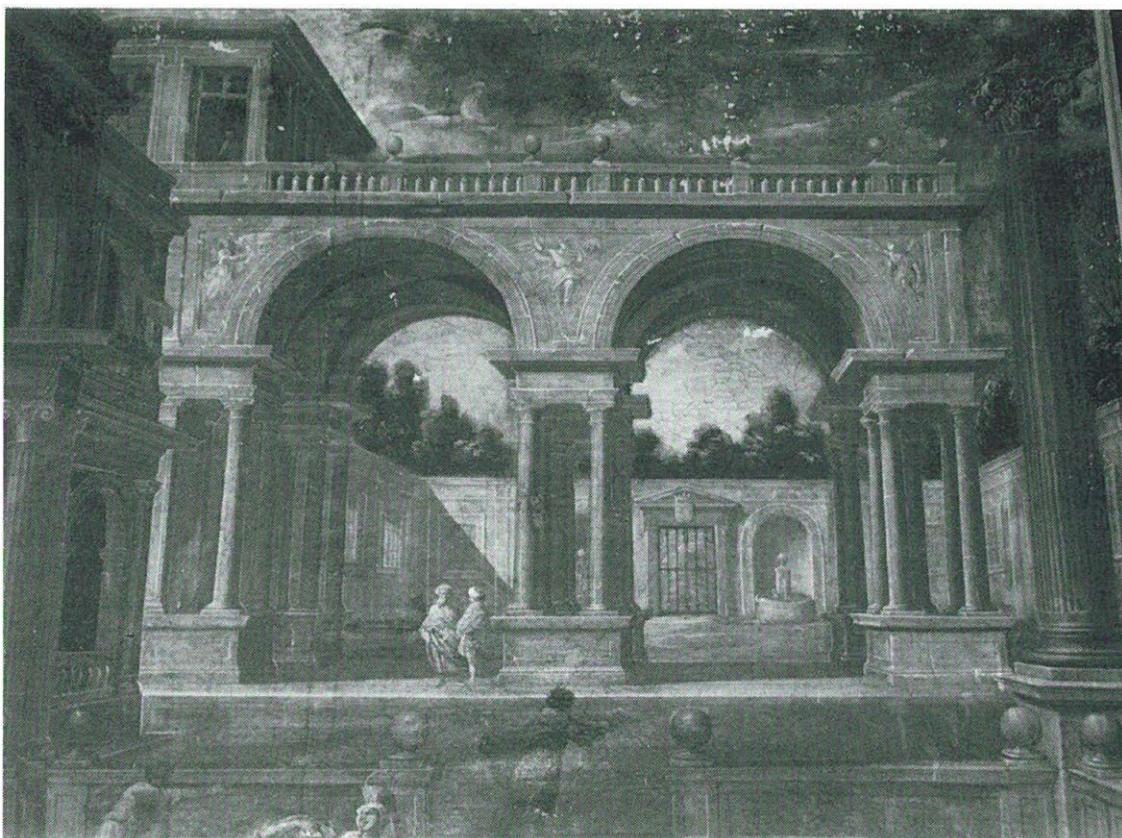


2. Círculo de los Cieza. *La expulsión de los mercaderes del templo* (detalle).

Los personajes quedan empuñecidos ante la importante arquitectura, y la escena principal desplazada hacia el lateral izquierdo, pues lo que le interesa al pintor es profundizar en la perspectiva a través del juego de los elementos arquitectónicos valorados por la luz y el color, alternando espacios débilmente iluminados y de tonalidades oscuras, con otros planos cuya luminosidad es intensa predominando gamas más cálidas.

Este tipo de composiciones fueron utilizadas con asiduidad por los hermanos Cieza, configurándose en la Granada barroca como los representantes de este tipo de pintura, que en otras escuelas gozaban de cierto predicamento, apartándose de lo genuinamente canesco en el último tercio del siglo XVII y primeros años del XVIII.

José de Cieza da muestras tempranas de este interés por el cuadro de perspectivas, en dos lienzos, actualmente en la Colección Banco Hispano Americano, *Noli me tangere* y su compañero *El Niño Jesús con dos ángeles*, este último firmado y fechado en 1673, cuando apenas cuenta con 21 años. En ellos observamos la habilidad del artista para la pintura de paisajes arquitectónicos, donde el tema principal queda relegado a un segundo plano, y también donde hace patente la destreza del pintor para crear perspectivas profundas en un escenario totalmente imaginario. Este tipo de pintura, con su variante de ruinas arquitectónicas, quedará plasmado en los cuatro lienzos del Monasterio de San Jerónimo, también de profunda perspectiva, y en las que los personajes —escenas del Nuevo Testamento—, serán mero pretexto para la recreación del fondo. De esta manera, el profesor Calvo Castellón



3. Círculo de los Cieza. *La expulsión de los mercaderes del templo* (detalle).

señala «Estas ruinas que los pintores diseñan en sus lienzos siguen, aún más que la arquitectura, esa línea convencional e idealizante, conjuntando los elementos más dispares y escénicos en heterogéneas visiones en las que el valor más destacado es el efecto teatral del conjunto»². En este sentido, será José de Cieza uno de los máximos exponentes en la pintura barroca andaluza. En otros focos también se practicaba este tipo de composición; concretamente esta manera de enfocar el paisaje nos recuerda al mallorquín Pedro Onofre Cotto.

Junto a su hermano Vicente, llegaron a adquirir cierto renombre como «pintores de perspectivas». Desafortunadamente, de los seis lienzos de perspectivas de José de Cieza que se encontraban en el Palacio Arzobispal no ha llegado ninguno, y la única muestra de perspectivas de interior arquitectónico es la *Expulsión de los mercaderes del templo* que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Granada. También se perdieron los lienzos de perspectivas de Vicente en el desafortunado incendio del Palacio Arzobispal en diciembre de 1982 —cuyo tema eran los martirios de santos—, pero nos han quedado las fotografías, y asimismo dos lienzos de perspectivas arquitectónicas en la iglesia de Santa M.^a de la Alhambra.

La serie de lienzos de la Curia se sitúan en exteriores con una gran plaza donde se ubican a los mártires. Varios son los elementos a destacar: la sucesión de arquitecturas, a veces sin una disposición muy coherente y la ubicación de estructuras fantásticas, como torres circulares que van decreciendo; la presencia de animales como el dromedario y personajes orientales, que introducen la nota efectista y escenográfica en el conjunto; otros detalles de interés serán las escenas de vida cotidiana como mercados, carruajes, reuniones de personajes..., que aluden a escenas de género inusuales en la pintura granadina del momento; también las referencias a la ciudad de Granada, como las ventanas enrejadas que nos recuerdan el edificio de la Audiencia; asimismo el ángel que baja del cielo con una corona y una palma es común a todos los lienzos, incluso en el de Santa María de la Alhambra, así como los doseles que cuelgan de los balcones con el águila bicéfala. Por último, la perspectiva de interior con el tema de la curación de un endemoniado de la iglesia de Santa M.^a de la Alhambra, en la que repite la misma arbitrariedad de elementos arquitectónicos, cuyo único fin es la búsqueda de una perspectiva profunda a través de la sucesión de los módulos arquitectónicos valorados por el color y la luz, que nos evoca, sobre todo al final de la perspectiva, el lienzo de José de Cieza *Expulsión de los mercaderes del templo*. También incluye, en ocasiones, en un lateral una ruina invadida por la vegetación, lo que recuerda de nuevo a su hermano y la serie de perspectivas de ruinas con escenas evangélicas del Monasterio de San Jerónimo.

Este deseo de plasmar el urbanismo no es sino el reflejo del interés que la ciudad despierta en el seiscientos, que dará lugar a una serie de intervenciones importantes en la misma, fundamentalmente a través de las órdenes religiosas, que en un momento de expansión reconfiguran el aspecto de la urbe. Granada será un ejemplo más de remodelación urbana en el siglo XVII; por otra parte hay que tener en cuenta que estos pintores no serían ajenos a esta intervención en el espacio urbano. La mayoría de ellos como Miguel Jerónimo de Cieza, Ambrosio Martínez Bustos, Bocanegra, el mismo Alonso Cano, José de Cieza, etc., trabajan para la arquitectura efímera que no sólo en la festividad del Corpus se erige en la ciudad, sino también en todo tipo de celebraciones, ya sean de carácter religioso o civil. Vicente de Cieza probablemente participaría también en ellos, como su padre y su hermano, así como pintores de menor relieve y adscritos a su círculo.

Para los Cieza hubo de ser la base para sus posteriores trabajos en Madrid en las tramoyas efectuadas en el Teatro del Palacio del Buen Retiro. Ambos estarían imbuidos de toda esta problemática urbanística, y del diseño de una arquitectura ideal como la que se realizaba en estos festejos y que luego pudo plasmar o servir de base para sus composiciones teatrales. Como afirma Calvo Castellón «Son espacios urbanos que casi siempre sólo existieron en la mente del pintor, pero que a pesar de ello evocan en su utopía una serie de experiencias en el campo de la proyectiva arquitectónica, que toman entidad figurada al transportarlas al lienzo»³. Son, por lo tanto, interesantes estos cuadros de perspectivas urbanas exteriores ya que tomando elementos de la realidad inmediata, al trasponer algunos elementos decorativos de la ciudad, los transforma en un sentido teatral, de pantalla, pero que sin lugar a dudas transfiere el ideal de belleza que sobre el urbanismo tiene el hombre del barroco. La temática de los lienzos, en este caso la de martirio de santos, es mero pretexto para introducirnos en el corazón mismo de «su» ciudad, donde no faltan los tipos

cotidianos ni los personajes exóticos. Como apunta Emilio Orozco, «estas formas de pinturas corresponden al final del Barroco y Rococó en el cual se identifica plenamente la pintura con la escenografía»⁴. Por lo tanto, este ejemplo de pintura entra también en relación con la práctica barroca de la fiesta. Esta exteriorización de la fiesta barroca, la calle como escenario principal de las actividades artísticas, hubo de influir en el ánimo de Vicente, no sólo como decorador sino también como pintor de perspectivas urbanas.

En el círculo granadino, normalmente se utilizan estos exteriores arquitectónicos como fondos urbanos de la historia que se cuenta; Alonso Cano será un ejemplo señero, pero tanto en los lienzos de los hermanos Cieza como el que ahora presentamos la ciudad y la arquitectura son los protagonistas de la obra, no los personajes, y serán un ejemplo singular dentro del ámbito granadino. En una escuela, donde el arte de Cano es omnipresente, llama la atención este tipo de pintura, pero también hay que matizar que Alonso fue también un buen pintor de fondos arquitectónicos; baste recordar los de la serie de la Virgen de la Capilla Mayor de la Catedral granadina. Pero partiendo de este punto, los Cieza y su círculo engrandecen de tal manera el ámbito arquitectónico, que los personajes adquieren una dimensión secundaria en el contexto, siendo el fondo del lienzo la nota predominante en el mismo.

Esta pintura de perspectivas se practica también en otros centros artísticos, realizado por maestros menores. En Sevilla, el foco más cercano en cuanto a importancia de Granada, destacan las figuras de Zurbarán, Murillo y Valdés Leal como pintores que ampliamente utilizaron fondos arquitectónicos. Pero más en la línea de los Cieza encontramos a Matías de Arteaga y Alfaro, discípulo de Valdés Leal. Sus fondos son, normalmente, teatrales, utópicos, mezclando arbitrariamente elementos constructivos, donde la finalidad es dignificar y magnificar la historia que narra a través de caprichosos ambientes arquitectónicos. También hay que incluir a Antolínez, que compone historias de pequeños personajes en países, y a Iriarte, que realiza un tipo de paisaje como fondo de escenas bíblicas o evangélicas, conjugando lo flamenco con lo italiano. De menor entidad en este tipo de pintura, será la figura de Juan José Carpio. En Córdoba, aún cuando se utilice preferentemente fondos de paisajes, asimismo son interesantes los arquitectónicos, especialmente de Antonio del Castillo por su gran dominio del dibujo. En estos espacios urbanos se vuelven a conjuntar módulos arquitectónicos dispares, en un escenario más de tramoya teatral que real, pero como vemos es nota común en todos los pintores. Y es que la ciudad barroca fue una constante en la obra de los pintores andaluces y también en la de otras escuelas. En Valencia hay que destacar la figura de Vicente Giner por sus acertadas perspectivas y dominio del dibujo, cultivando el género arquitectónico de ascendencia italiana. También es interesante en este foco destacar la personalidad de Vicente Salvador Gómez, que muestra en algunas obras un interés por los problemas espaciales y la proyectiva arquitectónica, si bien los grupos de personajes, en composiciones muy dinámicas, hablan ya de un barroquismo decidido. En la capital de la Corte, importante es la figura de Francisco Gutiérrez, pintor que desarrolla su actividad en Madrid hacia mediados de siglo, cuya obra se está revisando actualmente en relación a las atribuciones hechas a Vicente de Cieza que en realidad son del primero; sus arquitecturas se relacionan con su prolongada estancia en Roma. Asimismo Collantes había practicado un tipo de ruinas clásicas con pequeñas

figuras, lo que también repite en sus países, siendo conocedor del paisaje romano y napolitano.

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

Durante el siglo XVII se desarrolló un interés por la naturaleza y poco a poco la pintura de paisaje se independizará para ser algo más que el fondo de las escenas representadas. En Italia destaca con brillo propio la figura de Claudio de Lorena, en cuyos paisajes se conjugan tanto la arquitectura clásica, el mar, el paisaje idílico en un conjunto verdaderamente armonioso; en sus óleos no utiliza nunca el paisaje puro sino como enmarque a algún acontecimiento, aunque a veces éste quede en un plano secundario. La importancia de Claudio de Lorena en el panorama pictórico europeo será de primer rango. El conjunto de cuadros encargados para Felipe IV y la decoración del Palacio del Buen Retiro hace que influya en parte de los paisajistas españoles como Mazo, Agüero, Maino y Collantes. Pero en Italia también hay que destacar la figura de Salvator Rosa, que frente a Claudio de Lorena crea paisajes atormentados y efectistas, dentro de los principios clásicos del siglo XVII. Es curioso constatar la similitud entre las composiciones de dos lienzos de *Paisaje con ruinas clásicas* de Salvator Rosa de propiedad particular en Madrid, con los lienzos de José de Cieza del Monasterio de San Jerónimo. La composición y el tipo de ruina se asemejan bastante, siendo precisamente éstos una pareja de lienzos no habitual dentro de las obras del autor, más atraído por los paisajes tormentosos, entrando en contacto con la producción de Lorena⁵. Es indudable que los Cieza, especialmente José, hubieron de interesarse por este tipo de pintura paisajística, probablemente a través de grabados y estampas, ya que no está registrado ningún viaje a Italia, y porque este tipo de arquitectura a la italiana con ciertas sugerencias flamencas imperaba en España⁶. También hay que notar que su padre se interesó por la pintura de paisaje, que no sólo queda reflejado en el fondo del lienzo *Alegoría de la Orden franciscana*, sino que adquiere verdadera relevancia en la pareja de lienzos que representan paisajes con sendos angelillos portando símbolos marianos⁷.

En Francia, la figura señera será Nicolás Poussin, autor de un paisaje ideal clasicista. Uno de sus seguidores y pintor excelente de ruinas fue Jean Lemaire; también destaca en este género Gaspard Dughet. En Flandes sobresale Rubens, autor de paisajes exhuberantes y cuya pintura influirá poderosamente en el barroco español. En Holanda destacaremos la personalidad de Jan Both.

Pero el tipo de paisaje que recrean los Cieza está más cerca de la formulación italiana, donde en un paisaje idealizado se hacen presentes las ruinas monumentales y la escultura, que del paisaje nórdico más detallista y topográfico. Sólo los artistas de la Corte y los que estaban relacionados con Palacio pudieron admirar la colección de cuadros encargada para el Palacio del Buen Retiro con obras de Claudio de Lorena, Lemaire, Dughet, Poussin, Both..., y dejarse motivar por ellos. En su intento por buscar otras alternativas en cuanto a temática y composición, fuera de lo canesco, los Cieza y algunos pintores adscritos a su

círculo se deciden por la pintura de perspectivas y de paisajes con ruinas tan en boga por la época en otras escuelas españolas como la madrileña, la sevillana o la valenciana, por ejemplo. Pero, a pesar de ello, y quizás también influenciado por el espíritu de Cano, no optan por un estudio de lo real, tanto en arquitectura como en paisaje, sino por un paisaje y unas arquitecturas completamente idealizadas, apartándose de lo realista y cotidiano. Los fondos arquitectónicos de Cano, el uso de estampas de tanta difusión en la Granada barroca, y la proximidad del círculo sevillano, favoreció, probablemente el desarrollo de este tipo de pintura de perspectivas.

Así pues, lo significativo no es que cultivaran este género, que otros pintores menores lo hacían en diversos focos regionales y en Madrid, sino el que lo hiciera en Granada, donde la actividad de los pintores estaba copada, prácticamente, por las directrices marcadas por el arte de Cano. Pero, paradójicamente, la fuente, probablemente también estaba latente en la obra del Racionero fundamentalmente, pero también en la obra de otros pintores como Pablo de Céspedes, Francisco Herrera el Viejo, Francisco Herrera el joven, entre otros, ya que son artistas que conocen los secretos de la proyectiva arquitectónica.

Pintura de perspectivas urbanas y arquitectura efímera, la ciudad real en la que se interviene en las distintas festividades y la ciudad imaginaria que se recrea en los lienzos y en las arquitecturas efímeras. Es un momento de gran desarrollo urbanístico, y la cultura barroca se enraíza fuertemente en el entramado urbano.

NOTAS

1. CASTAÑEDA BECERRA, Ana M^a. *Los Cieza, una familia de pintores del Barroco granadino: Juan, José y Vicente*. Granada: Universidad, 2000.
2. CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provincial, Departamento Historia del Arte, 1982, p. 123.
3. *Ibidem*, p. 115.
4. OROZCO DÍAZ, Emilio. *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta, 1969, p. 46.
5. Véase *Catálogo de la Exposición de Pintura Napolitana. De Caravaggio a Giordano*. Madrid: Museo del Prado, Ministerio de Cultura, 1985, pp. 288-289.
6. Sobre la significación de la ruina en la pintura barroca, véase OROZCO DÍAZ, Emilio. «Ruinas y jardines». En: *Temas del Barroco de poesía y pintura*. Granada: Universidad, 1947.
7. Véase CASTAÑEDA BECERRA, Ana M^a. *Los Cieza, una familia de pintores del Barroco Granadino I: Miguel Jerónimo*. Almería: Zéjel, 1992.