

MARÍA ENCARNACIÓN CAMBIL HERNÁNDEZ: APROXIMACIÓN A LA PERSONALIDAD ARTÍSTICA DE JERONIMO Y ESTEBAN DE RUEDA, EN ACTAS DEL SYMPOSIUM INTERNACIONAL: ALONSO CANO Y SU ÉPOCA. GRANADA: EL PARTAL, (2002), 35, PP. 455-467.

Al intentar hacer esta primera aproximación a la vida y obra de los pintores granadinos Esteban de Rueda y Jerónimo de Rueda y Navarrete, somos conscientes de la dificultad que entraña ya que a los pocos datos biográficos que tenemos de ellos se añade su escasa producción conocida. No obstante consideramos interesante recuperar su figura, en primer lugar porque al ser padre e hijo, supone una continuidad,—la existencia en Granada de varias familias en la que dos o más de sus miembros eran artistas es un hecho, basta nombrar a los Gómez de Valencia, los Raxis o los Cieza—, en segundo lugar, porque aunque no pertenecen a la nómina de los más destacados artistas granadinos, si se movieron en su círculo y estuvieron en contacto con ellos, y trabajaron realizando encargos fundamentalmente para la iglesia y las órdenes religiosas, y en tercer lugar porque a la llegada de Alonso Cano a Granada, en 1652, recibieron de forma directa en el caso de Esteban de Rueda contemporáneo del Racionero o a través de los discípulos del maestro en el caso de Jerónimo, su influencia y forman parte de esa oscura —por desconocida— escuela granadina.

Antes de hacer este primer análisis de la obra de a los artistas objeto de nuestra comunicación, consideramos necesario hacer un análisis del panorama de la pintura granadina en la primera mitad del siglo XVII antes de la llegada de Cano y de lo que supuso su llegada en el ambiente pictórico de la ciudad.

En Granada la producción artística del siglo XVI se había caracterizado por tener un carácter eminentemente conmemorativo, pero en el siglo XVII la orientación cambia por completo. El arte en general y la pintura en particular va a estar marcada por el espíritu derivado del Concilio de Trento, una espiritualidad que se vera reflejada principalmente en un gran intervencionismo religioso dentro del tejido urbano. Así pues, la fundación de conventos tendrá una gran importancia en el desarrollo urbanístico y por la tanto artístico de la ciudad, y la pintura será de temática eminentemente religiosa.

Esta ciudad, en la primera mitad del siglo XVII antes de la llegada de Cano, había adquirido un gran auge constructivo, como escribe Henares Cuellar «Todas las decisiones convergen durante el primer cuarto del siglo XVII en la urbanización, embellecimiento y ensanche de la ciudad, coincidiendo con el Corregimiento, la Iglesia y las Ordenes religiosas en una transformación que es con mucho la más importante desde la conquista»¹. Como consecuencia de esto, los pintores realizaran la mayor parte de su producción a partir de encargos hechos por la iglesia y por los numerosos conventos que se estaban fundando en ese momento, ó que habían sido fundados y necesitaban completar su decoración.

El ambiente pictórico granadino no era demasiado brillante en este momento. En la transición de Renacimiento al Barroco será la ciudad de Sevilla la que atraiga más artistas de fuera entre los que cabe destacar a Juan del Castillo, Vicente Carducho, Jerónimo Lucanti etc. Granada en este momento se había quedado en segundo plano en el desarrollo de la actividad artística, no teniendo ninguna personalidad que por su genialidad traspasase los límites de la propia ciudad².

El paso del siglo XVI al XVII en Granada lo marcan dos pintores principalmente, el toledano Sánchez Cotán cuya fama dentro de la misma fue relativa ya que su producción se limitó al ámbito de la Cartuja y Pedro de Raxis pintor que pese a tener una formación manierista no dudara en buscar nuevas formas de expresión más acordes con las nuevas tendencias de la pintura barroca, aunque su inquietud no fue continuada por sus seguidores entre los que estaban su hijo Bartolomé y Pedro el Mozo, que no aportaron nada a la pintura que se hacía en esta ciudad. Dentro de este ambiente conservador y un poco «provinciano» pictóricamente hablando, desarrollaban su actividad una serie de pintores granadinos antes de la llegada del Racionero.

Los pintores más destacados en Granada a la llegada de Cano eran Miguel Jerónimo de Cieza y Ambrosio Martínez Bustos y junto a ellos hay que nombrar a Juan Leandro de La Fuente, posible primer maestro de Miguel Jerónimo de Cieza y Francisco Alonso

¹ HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «Lo barroco granadino: el siglo XVII». En *Granada*. Diputación, 1981, t. 4, pág. 1217-1218.

² CASTAÑEDA BECERRA Ana María. *La Cieza, una familia de pintores del barroco granadino: Juan, José y Vicente*. Granada: Universidad, 2000, pág. 24.

Arguello, mención aparte merece Juan de Sobis precursor del paisajismo granadino, y por supuesto Pedro de Moya.

Estos artistas estaban agrupados en su gremio y se regían por las ordenanzas del mismo, en Granada el auge de los gremios fue muy importante en el siglo XVII, el taller era algo más que un lugar de aprendizaje, ya que los aprendices y oficiales generalmente vivían y trabajaban en él, lo que hacía que se establecieran unas relaciones muy particulares con el maestro. La importancia de los gremios en la Granda del siglo XVII queda de manifiesto por la publicación de la segunda edición de las Ordenanzas gremiales de la ciudad de Granada en el año 1672.

El taller más importante de la ciudad en este momento sin lugar a duda era el de Miguel Jerónimo de Cieza, había nació en 1611, fue padre de Juan, José y Vicente de Cieza, a través de los cuales sobre todo de José «la pintura granadina en ellos representada, se abrirá a nuevas influencias tras el asentamiento de éste y de su hermano Vicente en la Corte, mientras en Granada aún pervive durante el siglo XVII la figura de Alonso Cano en sus continuadores»³. A su taller pertenecieron artistas como Ambrosio Martínez Bustos, Felipe Gómez de Valencia y una serie de pintores menores entre los que podemos situar a Esteban de Rueda.

Otro pintor importante en este momento en la ciudad es Francisco Alonso Arguello, vinculado al taller de Miguel Jerónimo, al que le unían además lazos de amistad como lo demuestra el que aparece como testigo en el bautizo de Vicente de Cieza en el 22 de Abril del año 1654, se le considera el primer maestro de Juan de Sevilla⁴.

Pedro de Moya es otro artista que tuvo taller en Granada, se le considera como el inspirador de lo flamenco en la escuela granadina a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Se formó en Sevilla con Juan del Castillo y en esta ciudad mantuvo contacto con Murillo y Cano; pasó después a Flanes y Londres, donde se relacionó con Van Dyck, volvió a Sevilla y en el año 1650 vuelve a Granada, donde muere en 1666. Palomino nos dice de él «... sirviendo al rey en la milicia, y se aplicó a la escuela de Van-Dick, donde aprovecho grandemente;... Paso luego a Granada... y fue el primero, que introdujo en ella la buena manera avandicada,... se formó en Granada una gran casa de pintura, donde

³ *Ibidem*, pág. 24.

⁴ *Ibid*, pág. 26.

murió nuestro Moya, por los años de 1666, a los cincuenta y seis años de edad»⁵. Este pintor, esta pendiente de una investigación que sin duda aclararía muchas de las incógnitas que pesan sobre la pintura granadina del barroco.

Las características de la pintura granadina de este momento fueron definidas por el profesor Orozco de la siguiente forma: «dependencia absoluta de los temas religiosos; tendencia idealizadora frente a lo realista, natural y popular; atracción por el color brillante y claro, predominio de este sobre el dibujo; tendencia a la composición simple de pocas figuras y, a pesar de su barroquismo, a evitar las grandes profundidades; cierta tendencia a la tipificación»⁶.

La forma de trabajar de los artistas estaba esta muy impregnada por la tradición de la pintura flamenca, cuyo eco fue muy grande en el ambiente pictórico del barroco granadino. Esta influencia neerlandesa no se puede atribuir solamente a Pedro de Moya, sino que la pintura granadina, apenas marcada por el tenebrismo, recibió todo el flujo de la pintura flamenca debido a diferentes causas, la primera de ellas el éxito de ésta a nivel nacional promovido por la corte sobre todo a partir de la llegada de Rubens; en segundo lugar la gran difusión que adquirieron las estampas utilizadas por la mayoría de los artistas, entre ellos Cano, que como nos dice Palomino llamaba a su utilización «tomar ocasión»⁷, tras la llegada de Cano, las utilizaron sus discípulos más directos como Juan de Sevilla, Bocanegra y Risueño, y otros artistas como Felipe Gómez de Valencia, Jerónimo de Rueda, «e incluso un pintor como Chavarito, que viaja a Italia para completar su formación hará uso de ellas»⁸; y en tercer lugar a los artistas flamencos que desde la corte llegaron a la ciudad entre los que podemos citar a Cornelius Beer, Miguel el Flamenco, Van der Pere. Además de lo anteriormente dicho hay que tener en cuenta la influencia que tuvieron en la difusión de lo flamenco en la escuela granadina dos artistas, que aunque desarrollaban su actividad pictórica en Málaga, fueron muy importantes en la difusión del flamenco en Andalucía, Miguel

⁵ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Ascisclo. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Aguilar, 1947, pág. 941.

⁶ OROZCO DÍAZ, Emilio. «Alonso Cano y su escuela». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Catálogo de a Exposición*. Grabada: Caja de Ahorros, 1970, pág. 30.

⁷ Esta expresión la inserta Palomino en el pasaje de la vida de Con en el que habla de su afición a inspirarse en estampas. Cfr. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Ascisclo. *El Museo Pictórico...*, pág. 988.

⁸ CATAÑEDA BECERRA, Ana María. *Los Cieza...*, pág. 27.

Manrique y Juan Niño de Guevara, el primero estuvo en Flandes como Pedro de Moya y fue probablemente maestro de Juan Niño de Guevara.

El espíritu del arte flamenco penetró en todos los artistas de la época y todos sin excepción utilizaron sus modelos para algunas de sus composiciones. Esta influencia la vemos en la mayoría de los artistas que desarrollaban su actividad antes de la llegada de Cano, como Miguel Jerónimo de Cieza, Ambrosio Martínez Bustos o el mismo Esteban de Rueda y después de la llegada de Cano esta influencia flamenca seguirá viéndose en la siguiente generación de pintores incluido su discípulo de Juan de Sevilla y por supuesto en Jerónimo de Rueda y Navarrete. El profesor E. Orozco refiriéndose a la influencia flamenca en la pintura española nos indica «Esta influencia de la pintura flamenca, como nota predominante general, se acusa en la escuela granadina más que en ninguna otra escuela española. Se explica en parte el flamenquizado del arte granadino por lo impresionable del espíritu andaluz y, sobre todo, por su inclinación hacia lo colorista y luminoso. En Granada son, en cambio, escasos los ecos del tenebrismo»⁹.

Dentro de este panorama artístico tenemos que situar la vuelta de Alonso Cano a Granada en el año 1652, el artista llega precedido por su fama conseguida en Sevilla y Madrid y en plena madurez artística. Vuelve para ser racionero de la catedral— que aun no estaba terminada en sus aspectos arquitectónicos y decorativos— pero el ejercicio de su arte se desarrolló en medio de un ambiente tenso a causa de su carácter, numerosos problemas con el cabildo y dificultades económicas. Alonso Cano con su capacidad artística impresionará a todos los artistas que en ese momento desarrollan su actividad en la ciudad. No existe la menor duda de que hay un antes y un después de 1652 en la pintura granadina.

Cuando en el año 1667, muere Alonso Cano surgen a partir de arte del Racionero dos corrientes dentro de la pintura granadina representadas por dos artista de personalidad muy diferente, que enriquecerán el panorama artístico granadino, Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra. Juan de Sevilla, al contrario que Bocanegra tuvo taller y en el se formaron numeros artistas sobre los que ejerció su magisterio.

⁹ OROZCO DIÁZ, Emilio. «Juan de Sevilla y la influencia italiana flamenca en la pintura española del barroco». Goya, 64-65(1958), pág. 147.

Bocanegra 1638-1689 Fue un hombre de carácter orgulloso y complicado, imitaba a Cano, a veces con mucha delicadeza pero a pesar de la dependencia de este Wetthey opina que «A pesar de su dependencia de Alonso cano, la personalidad y el estilo de Bocanegra predomina en sus lienzos»¹⁰.

Juan de Sevilla es un artista quizás de más personalidad y aunque sus obras como dice el profesor A. Calvo Castellón tienen ese «aire de familia»¹¹ de Cano incorpora a su estilo otros elementos, como el gusto por lo flamenco, transmitido por su maestro Pedro de Moya.

Tras estos dos artistas podemos nombrar una serie de artistas menores en los que se reflejan las características de la pintura granadina señaladas por Orozco y en los que se mezcla junto con la influencia de Cano la gran influencia flamenca. Entre estos pintores de menos importancia hay que destacar a los hermanos José Juan y Vicente de Cieza; los Gómez de Valencia discípulos de Miguel Jerónimo, Vicente y su hijo Francisco que desarrolló su labor artística principalmente en México; Diego García Melgarejo que trajo a Granada la influencia de Murillo; Miguel Pérez Aibar, natural de Tudela, muerto en 1697; Manuel Ruiz Cano de Torres, muerto en 1710; Francisco Lendínez, que debió ser discípulo de Juan de Sevilla, Juan Bustamante; Jerónimo de Rueda cuñado de Juan de Sevilla; por lo poco frecuente merece recordar a María de la Cueva Barradas y a María, hija de Juan de Sevilla.

El desarrollo artístico granadino se va a revalorizar en esta época con José Risueño, este artista nace en el año 1665 y con él enlazamos con el siglo XVIII, fue pintor y escultor, aunque influido por Cano aportó a la escuela Granadina la influencia del natural. El naturalismo y el dominio del dibujo eran cualidades poco cultivadas dentro de la escuela granadina de pintura, y ponen un brillante broche a este barroco granadino, teniendo un digno continuador en su discípulo Chavarito.

Insertos en este panorama artístico ejercerán su actividad como pintores, Esteban de Rueda y su Hijo Jerónimo de Rueda y Navarrete. El primero contemporáneo de Cano

¹⁰ WETHEY, Harol E. «Discípulos granadinos de Alonso Cano». Archivo Español de Arte, 27(1954, pág. 34.

¹¹ Expresión llena de contenido que el Dr. A. Calvo Castellón utiliza para señalar los rasgos característico de la pintura de Cano, que aparecen en las obras de sus discípulos, sobre todo en Juan de Sevilla.

falleció en 1687, el segundo discípulo de Juan de Sevilla, fue contemporáneo de Risueño y Chavarito, ya que su muerte se produjo en el año 1750.

Esteban de Rueda, de este artista apenas tenemos datos biográficos, desconocemos el año de su nacimiento, aunque si conocemos el año y el lugar de su muerte, falleció en Alhama en el año 1687. Fue padre de Jerónimo de Rueda y Navarrete, y suegro de Juan de Sevilla, al contraer este matrimonio en segundas nupcias con su hija María Teresa.

Debió realizar su formación en el taller de Miguel Jerónimo de Cieza y a través del análisis de su obra conocida, nos encontramos ante «un pintor de escuela, sin una personalidad artística definida; en su paleta se funden lo granadino y una fuerte impronta flamenca»¹², que en general refleja las características de la pintura granadina señaladas por el profesor Orozco.

Su estilo es ecléctico puesto que no tiene una línea clara, en el se mezclan la tradición flamenca, la influencia de Cano e incluso tiene una obra *La negación de San Pedro* de 1673, que muestra una clara influencia caravagesca, muy poco frecuente dentro de la escuela de pintura granadina. De estas influencias, la que más sobresale en su pintura es la neerlandesa. Sus lienzos tienen una cierta calidad artística, pero su estilo no presenta una evolución coherente debido fundamentalmente a que Esteban de Rueda, como la mayoría de los artistas de su época a la hora de pintar tomaba referencias de muy distinta procedencia, — grabados flamencos, estampas o modelos iconográficos que estaban de moda en esos momentos —según la obra o el encargo que tuviera que realizar, saltando por esta causa de una influencia a otras, lo que hace que sea difícil establecer una cronología exacta puesto que cuadros como *La Negación de San Pedro*, por sus características estilísticas podíamos encuadrar en su primera época, sea realmente una obra de plena madurez, y que esta obra está fechada en 1673. Establecer una cronología correcta no es fácil aunque esperamos que en un futuro no muy lejano, en la medida que nuestra investigación avance, esto sea posible. En la actualidad solamente podemos establecer un baremo cronológico basándonos fundamentalmente en los datos que nos ofrece la contemplación de sus obras y en los pocos datos documentales que poseemos. Su producción conocida está formada por los siguientes

¹² CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Pinturas italianas y españolas». En: *El libro de la Capilla Real*. Granada: Cabildo de Capellanes Reales, 1994, pág. 224.

cuadros: *La Virgen de la Rosa*, considerada una atribución, esta obra pertenece al Museo de Bellas Artes de Granada, la podemos considerar como de su etapa de formación. Es una obra de taller con una técnica pobre, sobre un fondo monocromo se recorta la figura de la Virgen que sostiene al Niño sobre las rodillas, éste apoya su bracito en una bola del mundo coronado con los símbolos imperiales y la Virgen sujeta en su mano una rosa. Es una composición piramidal, cerrada que presenta dos líneas de fuga a través del brazo de la Virgen y el del Niño. La técnica no es muy suelta, las figuras presentan una volumetría plana, no existiendo comunicación entre la Virgen y el Niño que aparecen como recortables sobre el fondo monocromo. En resumen, una pintura de primera etapa con una visible influencia flamenca, sobre todo, en el bermellón de la túnica de la Virgen; pero a pesar de todo la dicho en esta obra ya podemos intuir una cierta influencia de Alonso Cano, en el rostro de la Virgen, pero sobre todo en el modelo iconográfico de la Virgen sentada con el Niño del que Wethey señala como precedente alas madonas de Rafael, y que fue muy utilizada por Cano¹³.

San Juan y San José: estos lienzos se encuentran en la Capilla Real, en la calles del retablo que en el año 1753 hizo Blas Antonio Moreno para la capilla de la Santa Cruz; Estas dos obras como nos indica A. Calvo Castellón en el *Libro de la Capilla Real* recrea modelos canescos, San Juan nos recuerda nos recuerda al San Juan Bautista de la Academia de San Fernando, y San José al del Retablo de Nuestra Señora de la Paz en Getáfe¹⁴. Ambas son figuras de cuerpo entero, de pie, mostrando a *San Juan Bautista* con sus atributos, una cruz con la cartela en la que se lee *Ecce Agnus Dei* — he aquí el cordero de Dios— cuyo significado se complementa con el brazo de San Juan extendido hacia ella. Destacan las vestiduras que dejar el torso desnudo, presentan un carácter muy lujoso, lo que supones una novedad, frente a las pieles con las que suele representar a este santo, son de un fuerte tono rojizo, rasgo típicamente flamenco.

San José, aparece sosteniendo al Niño, al que se acerca y abraza. La figura presenta una gran volumetría conseguida mediante el plegado de los paños, pero a pesar del volumen la figura aparece atrapada en el fondo monocromo. Esta pintura no sólo tiene rasgos canescos en la composición sobre todo en el Niño sino también en el modelo ya que la iconografía de San José tuvo mucha importancia en la obra escultórica y pictórica de

¹³ WETHEY, Harol E. Alonso Cano. *Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alizanza, 1983, pág. 59.

¹⁴ CALVO CASTELLÓN, Antonio. «*Pinturas italianas...*», pág. 224.

Alonso Cano, aunque fue muy poco usual en la escuela granadina, como nos señala A, Calvo Castellón: la iconografía de San José «carece prácticamente de proyección en la creatividad de los pintores granadinos»¹⁵.

La Negación de San Pedro, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Granada, aunque en depósito en la Facultad de Derecho, copia de un grabado flamenco, está firmada y fechada en el año 1673. Ésta es una pintura muy interesante, lo primero que llama nuestra atención nada más verla es su magnífico estudio de la luz, es una luz «caravaggiesca» con un fuerte claro oscuro lumínico que resalta el rostro de los personajes, este estudio de la luz no es normal en la escuela granadina donde el tenebrismo apenas tuvo eco; la influencia flamenca también es muy grande, el lienzo narra el momento en que San Pedro niega conocer a Cristo, nos muestra la duda del Santo acosado por la criada y un soldado romano que le están preguntando si conoce a Jesús. Es evidente que está sacado de un grabado flamenco de juego de naipes muy habitual en la época, incluso uno de los soldados tiene las cartas en la mano, lo flamenco se ve incluso en los trajes de los soldados que aparecen vestidos con el uniforme de los tercios de Flandes, en medio de ellos se sitúa la figura de San Pedro y junto a él de espaldas aparece la criada. Nuestro artista probablemente no dudó en eliminar alguna de las figuras del grabado para poder situar a los protagonistas de la historia.

La composición aparece centrada sobre la mesa, pero como se le queda pequeño el autor no ha tenido ningún reparo en darle un volumen excesivamente desproporcionado a la túnica de San Pedro, aspecto que al igual que el estudio de la luz llama poderosamente la atención. Es un cuadro muy interesante que muestra el carácter ecléctico de este artista.

La Curación del Paralítico y el Hijo Pródigo, son otras obras de Esteban de Rueda actualmente en la iglesia de Santa Ana, y que presentan similares características a las anteriormente citadas. Su obra será continuada por su hijo Jerónimo de Rueda y Navarrete.

¹⁵ CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), pág. 67.

El hijo de Esteban de Rueda, Jerónimo de Rueda y Navarrete, debía tener alrededor de 17 años cuando muere su padre en 1687. No conocemos la fecha exacta de su nacimiento pero se piensa que debe estar próxima al año 1670; su primera formación la realiza con su padre, cuando éste muere siguió su formación en el taller con su cuñado Juan de Sevilla, pintor que además del influjo de Cano, había recibido al igual que el resto de los pintores granadinos, una gran influencia de la pintura flamenca, sobre todo de la mano de Pedro de Moya. Juan de Sevilla transmitirá a Jerónimo de Rueda su formación flamenco y su gusto por los modelos canescos y ambas influencias están reflejadas en la obra de nuestro artista.

El estudio de la obra de este artista presenta las mismas dificultades para establecer una cronología que la de su padre Esteban de Rueda, pero en su caso la evolución de su estilo es más coherente ya que desde la gran influencia flamenca presente en su primera producción, su forma de pintar va cambiando y adoptando la influencia de la pintura de Con, muy evidente en sus obras de madurez. Su obra conocida está compuesta por las obras siguientes.

Su obra conocida está compuesta por las siguientes obras: *La Santísima Trinidad*, que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Granada, es una obra de juventud, de su etapa de formación; el tema está sacado de un grabado de Hieronymus Wierix titulado *Los siete arcángeles*¹⁶; la composición presenta a los lados a Dios Padre y a Dios Hijo y sobre la cabeza de ambos aparece paloma del Espíritu Santo. La influencia flamenca se ve en la forma de tratar la anatomía, en la expresividad de los rostros y los colores, sobre todo el bermellón de la túnica de Cristo, a pesar de todo, las figuras adquieren cierto volumen por el plegado de los paños. Por la iconografía es probable que fuese un encargo hecho para el convento de la Trinidad.

El Bautismo de Cristo y la Magdalena Penitente, proceden de órdenes religiosas, ahora pertenecen al Museo de Bellas Artes. Ambas pinturas formaban pareja, cosa que afirmamos por que presentan el mismo formato y las mismas medidas, probablemente fueron realizadas para el mismo encargo. Ambas tienen una gran influencia flamenca, el tema está sacado de grabado flamencos, y son obras en las que se ve una cierta

¹⁶ NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico. 1998, pág. 47.

evolución técnica sobre todo en el tratamiento de los atributos, el frasco de cristal en la Magdalena y la concha en San Juan.

Para la *Magdalena Penitente*, la historia está tomada de un grabado de Cornelis Cort¹⁷, la composición está centrada por la figura de la Magdalena, a un lado aparece una cueva y al otro lado la composición se abre en un paisaje muy flamenco que sirve para dar volumen y perspectiva al lienzo, la figura de la Magdalena que sujeta una piedra nos habla ya de un artista de cierta técnica, igual que el jarro de agua hecho con unas cuantas pinceladas sueltas.

El *Bautismo de Cristo*, este cuadro al igual que el anterior tiene una gran influencia flamenca; el tema está tomado de un grabado de Cornelis Cort¹⁸. Presenta al grupo del bautismo de Cristo en primer término, el paisaje está abierto ala izquierda que marca el discurrir del río, hay empleo de luces y sombras para conseguir la perspectiva. Los tipos humano, presenta una anatomía en la que es evidente una desproporción tanto en brazos como en piernas, pero todo lo dicha hay que añadir que en esta obra, podemos apreciar ya una cierta influencia de Alonso Cano, en el ángel que aparece en la parte izquierda de la composición que recuerda mucho a los ángeles que pinta Risueño.

La *Santísima Trinidad*, igualmente pertenece al Museo de Bellas Artes de Granada, presenta la misma temática que la obra del mismo nombre anteriormente descrita, el igualmente está sacada del grabado de Hieronymus Wierix, pero la consideramos de fecha posterior porque introduce en el rompimiento celeste jerarquías de angélicas y los rostros y pliegues de los paños presentan una técnica más depurada aunque la influencia flamenca sigue siendo muy fuerte en el estudio de la anatomía y del color.

San Ignacio escribiendo los ejercicios y recibiendo la regla de manos de la Virgen, es la obra que evidencia una impronta de admiración por la pintura de Cano, recibida a través de Juan de Sevilla y de la contemplación de las obras del maestro. En este cuadro se mezclan el realismo de la escuela granadina y la influencia del Racionero. La composición presenta a un lado a San Ignacio cuyo rostro y manos tienen unas connotaciones muy relistas propias de la escuela granadina, aunque nos recuerda un

¹⁷ *Ibidem*, pág. 134.

¹⁸ *Ibid*, pág. 134.

poco al cuadro de *San Francisco de Borja* de la primera etapa sevillana de Alonso Cano, al otro lado y en un plano superior sobre nubes aparece la Virgen que le entrega la Regla a San Ignacio. La Virgen representa el modelo canesco de la con el Niño sobre las rodillas, muy utilizado por Cano, la figura de la Virgen es muy escultórica, tiene el volumen característico de las figuras del Racionero. Esta obra se encuentra en la actualidad en la sacristía de la iglesia de San Justo y Pastor, y nos confirma por su temática que Jerónimo de Rueda al igual que su cuñado Juan de Sevilla realizó encargos para los jesuitas.

La Adoración de los Reyes, de la colección Fernández Fígares, toma su iconografía de un grabado flamenco de Jan Sadeler¹⁹. Centra la composición la Virgen que muestra al Niño y a los Magos. Aparecen en la composición ruinas arquitectónicas, y tras la Virgen, San José y un ángel trompetero, esta obra es del año 1709 porque «Detrás lleva la siguiente inscripción: Don Jerónimo de Rueda lo acabó a 9 de Septiembre de 1709 años»²⁰. En ella no vemos ya mucha influencia flamenca, pero sí apreciamos el influjo de Cano fundamentalmente en la Virgen con el Niño sobre sus rodillas, iconografía muy habitual en el Racionero.

El *Descanso de la Huida a Egipto*, de la misma colección granadina, parte de un grabado flamenco sobre una composición de Bloemaert²¹. La composición está centrada con la figura de María que con el Niño desnudo mira hacia San José, en el ángulo inferior derecho aparecen dos angelillos y al fondo el paisaje, «la composición procede de Juan de Sevilla tal como vemos en su cuadro del Museo de Budapest»²². Como el cuadro anterior, en el reverso lleva una inscripción que nos indica la fecha del cuadro, 16 de septiembre de 1709.

En esta obra, transmitida por Juan de Sevilla, vemos claramente la influencia de Alonso Cano. La representación de la escena del descanso de la huida a Egipto como dice A. Calvo Castellón, «es muy propicia para representar la figura sedente de la Virgen que acuna al Niño entre sus brazos: el paisaje, la imagen de San José o los angelillos

¹⁹ *Ibid*, pág. 122.

²⁰ AA.VV. *Centenario de Alonso Cano...*, pág. 109.

²¹ NAVARRETE PRIETO, Benito. *La pintura andaluza...*, pág. 166

²² AA.VV. *Centenario de Alonso Cano...*, pág. 109.

enfatan el sentido religioso de la historia»²³. Este modelo de Con fue retomado por los pintores granadinos como Juan de Sevilla que lo transmitió a Jerónimo de Rueda.

Por último, una obra que es el broche de oro de la producción de Jerónimo de Rueda, *La Inmaculada* del retablo de la iglesia de Cullar Vega (Granada), está firmada y nos muestra la madurez de su autor. La figura de la Virgen de gran valor escultórico evoca la iconografía de la Inmaculada de Alonso, aunque presenta algunas diferencias con la de éste, como «la intensidad y efectos de las inflexiones lumínicas en la periferia del rompimiento, y la gran cantidad de angelotes, no muy habituales en las Inmaculadas de Cano»²⁴. Es la mejor obra de nuestro artista y colofón de su carrera.

Para concluir, al realizar esta primera aproximación a Esteban y Jerónimo de Rueda, hemos sido conscientes de las limitaciones y de la carencia casi absoluta de noticias y de un catálogo de su obras, en un futuro no muy lejano esperamos poder aportar nuevos datos que nos ayuden a conocer mejor la vida y la obra de estos dos artistas del barroco granadino.

²³ CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Alonso Cano...*, pág. 58.

²⁴ *Ibidem*, p. 52.