

# Revisión biográfica y ampliación del catálogo de obras del pintor Juan Carlos Ruiz Gijón en Utrera (1646-1673)

## BIOGRAPHICAL REVIEW AND EXTENSION OF THE CATALOG OF WORKS BY THE PAINTER JUAN CARLOS RUIZ GIJÓN IN UTRERA (1646-1673)



JESÚS MARÍA MENA GARCÍA

Graduado en Historia del Arte

RECIBIDO: 03-12-20 / ACEPTADO: 06-05-21

**RESUMEN:** Juan Carlos Ruiz Gijón es una de las figuras artísticas más desconocidas del panorama pictórico de la segunda mitad del siglo XVII en la actualidad. Pocas son las pinturas que han permitido dar a conocer su obra y estilo, así como parte de la biografía del utrerano. Con el hallazgo de estos seis lienzos descubiertos en su ciudad natal, y más concretamente en un enclave tan fundamental como lo es el Santuario de Consolación, se abren nuevas oportunidades para ampliar el conocimiento sobre su aportación a las artes, así como las virtudes que lo llevarían a rodearse de algunas de las figuras más reconocidas en este amplio gremio de la ciudad hispalense.

**PALABRAS CLAVES:** Sevilla, Utrera, pintura religiosa, barroco, Juan Carlos Ruiz Gijón, Consolación de Utrera, Cornelis Schut, Francisco Antonio Ruiz Gijón

**ABSTRACT:** Juan Carlos Ruiz Gijón is one of the most unknown artistic figures in the pictorial scene of the second half of the seventeenth century today. Few are the paintings that have made it possible to publicize his work and style, as well as part of the Utreran's biography. The discovery of these six canvases discovered in his hometown, and specifically in an enclave as fundamental as the Consolation Sanctuary, new opportunities are opened to expand the knowledge about his contribution to the arts, as well as the capacities that would lead him to surround yourself with some of the most recognized figures in this rich union of the city of Seville.

**KEYWORDS:** Seville, Utrera, religious painting, baroque, Juan Carlos Ruiz Gijón, Consolación de Utrera, Cornelis Schut, Francisco Antonio Ruiz Gijón

El pueblo de Utrera siempre se ha enorgullecido de contar entre sus hijos más célebres con el imaginero Francisco Antonio Ruiz Gijón, artífice de una de las joyas más significativas de la imaginería sevillana. De sus laboriosas manos surgiría la proeza de crear al Cristo de la Expiración, más popularmente conocido como el Cachorro. No obstante, la gracia y el genio no sería un gen individualizado en la familia del artista,

descubriéndose como un rasgo muy presente en la saga Ruiz Gijón, manifestado también en la figura de su hermano mayor, Juan Carlos.

Nacido en la localidad utrerana el 20 de noviembre de 1646, recibiría bautismo en la parroquia de Santiago el Mayor del mismo municipio, tal como lo atestigua la partida de nacimiento que a día de hoy se conserva en sus archivos, y que se muestra por primera vez en este artículo<sup>1</sup> (Fig. 1). Con ello, se permite establecer una revisión a la vida del pintor y su familia, desde el nacimiento de este, (equivocadamente datada en 1648),<sup>2</sup> a la posible vivienda originaria en la collación de dicho templo. Hijo del maestro local Lucas Ruiz Gijón y de María de las Nieves, se establecerían en Utrera hasta 1660, momento en el que el matrimonio partió a Sevilla, llevándose consigo a la familia.<sup>3</sup> No se tiene constancia del momento exacto de la llegada del almagraño al municipio, pero ahora gracias al aporte de la partida de casamiento de ambos, podemos conocer su asentamiento originario en la ya mencionada collación de Santiago el Mayor, además de actualizar desde la fecha de la unión, 24 de diciembre de 1645, hasta los nombres de los abuelos paternos y maternos, y con ello el apellido de la madre: Vázquez<sup>4</sup> (Fig. 2). Esto adquiere una importancia fundamental, no solo para reconstruir la vida de nuestro pintor protagonista, sino de su hermano, sacando a la luz elementos de tal relevancia como la procedencia real de la figura materna, o del apellido que ostentan todos los vástagos engendrados en el matrimonio, contribuyendo a ampliar la biografía de esta prolifera saga.

Tras su partida a la capital, el lugar elegido para establecerse sería en la calle de las Gradass, cuyo contexto quedaba claramente impregnado de un aroma cosmopolita, consecuencia de la red comercial que en él se respiraba.<sup>5</sup> Entre los distintos productos que se comercializaban, destacaba un gran número de manufacturas artísticas, muchas de naturaleza flamenco, que jugarían un papel fundamental en el devenir de los recién llegados utreranos.

Los datos biográficos y artísticos del pintor son muy difusos. Historiadores del arte como Juan Agustín Ceán Bermúdez, José Fernández López, Bernalles Ballesteros, Enrique Valdivieso o Gonzalo Martínez del Valle, han contribuido a esclarecer la vida del pintor utrerano, aportando información sobre su vida y sacando a colación distintas muestras de su legado perdido. Todo ello ha permitido reconstruir gran parte

1. Archivo parroquial de Santiago el Mayor de Utrera, *Libro de Bautismo*, Tomo XIX, pág. 171 v.

2. BERNALES BALLESTEROS, J. *Francisco A. Ruiz Gijón*. Sevilla, 1982, pp.21-24.

3. BAGO Y QUINTANILLA, Miguel; HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. T. II. Sevilla, 1930, p. 216.

4. Archivo Parroquial de Santiago el Mayor de Utrera. *Libro de Matrimonios*, T. VI, pp. 19 r. Es fundamental para esclarecer la biografía de la familia Ruiz Gijón, aportando mediante este documento el origen almagraño (Ciudad Real) del cabeza de familia, así como la procedencia de su madre, Coria del Río. Interesante es como esta última tendría familia en la villa utrerana, posible consecuencia de su desplazamiento al municipio.

5. MARTÍN VERA, Juan B. *El escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón. Vida y obra de un imaginero sevillano del siglo XVII*. Madrid, editorial Bubok, 2010, pp. 15-20.

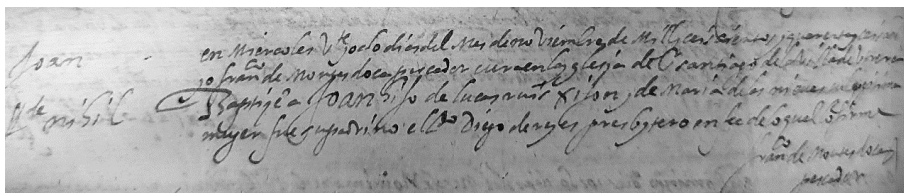


FIG. 1. Partida de bautismo de Juan Carlos Ruiz Gijón, 1646.

“Joan, En miércoles veintiocho días del mes de noviembre y de mil seiscientos y quarenta y seis años, yo francisco de montes doca pescador cura en la iglesia del sr Santiago de la villa de utrera baptice a Joan, hijo de lucas ruiz xijon y de maría delas nieves su legitima mujer fue su padrino el ldo diego de reyes presbitero en fe de lo qual lo firme Francisco de Montes doca pescador”

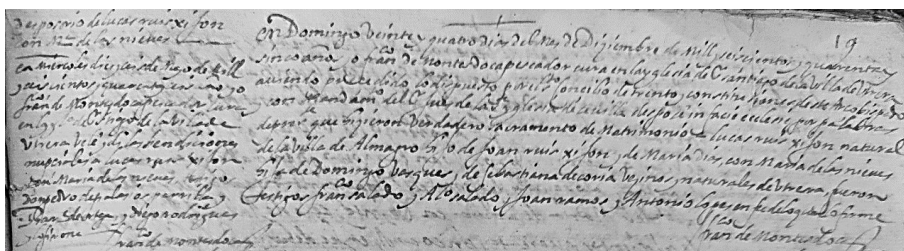


FIG. 2. Partida de casamiento de Lucas Ruiz Gijón y María de las Nieves Vázquez, 1645.

“Desposorio de Lucas ruiz xijon con M<sup>a</sup> de las nieves... En domingo veinte y quatro días del mes de diciembre de mil y seiscientos y quarenta y cinco años, yo francisco de montes doca pescador cura en la iglesia de Sr. Santiago de la villa de Utrera... a lucas ruiz xijon natural de la villa de Almagro, hijo de Joan ruiz xijon y de María Dias, con María de las nieves hija de Domingo Vázquez y de Sebastiana de coria, vecinos y naturales de Utrera...”

de su periodo formativo, descifrar su estilo, técnica y peculiaridades a la hora de manejar los pinceles. Ceán Bermúdez, por ejemplo, relacionaría su formación con Herrera el Mozo, usando como premisa una serie de rasgos definitorios del taller del pintor sevillano, plasmados sobre todo en el carácter compositivo de los angelotes que envuelven la Inmaculada Concepción (1671), primera gran obra relacionada con la producción del utrerano.<sup>6</sup> Sin embargo, en su pintura se denota la herencia de otros grandes pintores coetáneos, como Murillo, Cornelis Schut<sup>7</sup> o Matías de Arteaga, figuras estas dos últimas decisivas en la evolución académica y profesional del pintor. Ambos, impulsarían su entrada a la Academia sevillana de artistas (1668-1672), donde llegaría a desempeñar, gracias en mayor medida a la intervención del flamenco, el cargo de mayordomía dentro de dicha institución, concretamente en el año de 1673,

6. CEÁN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, t. IV, pp.21-24.

7. BERNALES BALLESTEROS, J., *Francisco Antonio Gijón*, Sevilla, 1982, pp. 21-24.

así como otras funciones de una gran importancia dentro del seno de la misma.<sup>8</sup> También se tiene constancia de que empezaría a despuntar en las artes mayores antes de que lo hiciese el benjamín de la familia con distintos proyectos,<sup>9</sup> aunque con el tiempo acabaría siendo eclipsado por este, devuelto de forma justa al panorama artístico en nuestros días.

Será el año 1673 cuando se produce un vacío entorno a la figura del artista, conociéndose únicamente el vínculo matrimonial que le unía a Isabel Hernández Padilla, con la que compartía vivienda en la collación del Salvador.<sup>10</sup> Es de cuestionar a su vez la contradicción dada entre el punto estratégico que Juan Carlos ocupaba en pleno centro artístico de la capital andaluza, y la escasez de obras que se le otorga.<sup>11</sup> José Fernández López propone como posibilidad que el sujeto no se dedicase a la pintura durante la totalidad de sus días, sino que fuese más un fenómeno ocasional.<sup>12</sup> Sin embargo, es un espacio en blanco aún en la historia del arte local, que poco a poco va esclareciéndose gracias a los distintos hallazgos que de su producción se hacen, siendo este el caso que nos ocupa. En pleno foco religioso y artístico de la ciudad que le vio nacer, surgen seis grandiosos lienzos, que se descubren bajo la grafía de este. Ocupando la nave central del Santuario de Consolación de Utrera, el conjunto de cuadros de gran formato (2'8 x 2'2 metros), dedicados a distintos pasajes de la vida y obra de la Virgen, quedan envueltos bajo un cielo mudéjar de estrellas y mocárabes del XVI, joya de la carpintería de lo blanco en toda la provincia. Se desconocen cómo llegaron al templo estos lienzos, pero ya se tiene constancia de su existencia en los primeros años del siglo XIX tal como se recoge en la Descripción de Utrera de Juan del Río Sotomayor, ocupando desde entonces la localización que aún ostentan.<sup>13</sup> La documentación sobre las mismas es básicamente inexistente, debido sobre todo al daño que los franceses originaron en el dicho santuario, provocando la pérdida de todo el patrimonio documental hasta la fecha, y evitando el poder esclarecer como pudieron ser adquiridas por la orden mínima. Su existencia si demuestras como superaron las distintas renovaciones estructurales y arquitectónicas que experimentase el edificio

8. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. "Una nueva pintura de Juan Carlos Ruiz Gijón", *Laboratorio de Arte*, nº15, 2002, pp-399-402.

9. MARCHENA HIDALGO, Rosario. "Una obra de iluminación del pintor Juan Carlos Ruiz Gijón", *Laboratorio de Arte*, nº31, 2019, pp.653-660. En este artículo podemos descubrir el trabajo del utrerano en la iluminación, donde puede leerse la firma del mismo.

10. KINKEAD, DUNCAN T. *Pintores y doradores de Sevilla (1650-1699) Documentos*. Blamington, 2006.

11. TORRES MARTÍN, R., "Juan Carlos Ruiz Gijón. Un desconocido pintor sevillano del siglo XVII", *El Correo de Andalucía*, 18/10/1972. En este artículo se hace referencia a una obra que se atribuye al trabajo del utrerano, concretamente una cabeza de San Pablo subastada en Madrid en el año de 1972.

12. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. "Una nueva pintura de Juan Carlos Ruiz Gijón", *Laboratorio de Arte*, nº15, 2002, pp-399-402.

13. DEL RÍO SOTOMAYOR Y GUTIERREZ, J. *Descripción de Utrera, fundación y adorno de sus templos y hazañas gloriosas de sus hijos*. Sevilla, Archivo Hispalense, 1883, pp. 165.

en los últimos tramos de la centuria, impulsada por el gran mecenas y hermano mayor de la Hermandad de Consolación, Enrique de la Cuadra, en el año de 1892.<sup>14</sup> La profunda relación que une sus temáticas con la devoción religiosa que allí se profesa, ha podido ayudar a dicha conservación aportando, no solamente una naturaleza ornamental a estos, sino una misión doctrinal que ayuda a comprender algunos de los acontecimientos fundamentales de la Madre de Dios.

Dispuestos de tres a tres en ambos muros de la nave, somos testigos de algunos de los principales actos recogidos en los *Gozos de María*, desde su Nacimiento, hasta la Presentación en el Templo de Jesús, creando una correlación directa con los cuadros que adornan el presbiterio, la *Dormición* y el *Tránsito*, recientemente restaurados, cerrando con ello el ciclo vital mariano. En el cómputo de ellas se aprecian algunos de los recursos técnicos y compositivos que permitieron crear una equiparación con Herrera en sus orígenes; concretamente con esos putti angelicales que quedan repartidos por los distintos rompimientos de gloria, y que el historiador del arte relacionase con los ejecutados por el maestro en la *Apoteosis de San Francisco*, conservado en la catedral hispalense.<sup>15</sup> No obstante, en aquel momento era la única obra constatada que se conocía firmada del pintor, así como una posible Cabeza de San Pablo subastada en una famosa casa de ventas artísticas de Madrid, en 1972.<sup>16</sup> Pero ahora, con el número de obras halladas recientemente, más las descubiertas en el templo utrerano, somos capaces de percibir distintas prácticas artísticas que nos ayudan a relacionarlo con otras grandes figuras de la pintura del momento, así como a reintegrar parte de sus rasgos personales y profesionales como artista.

La influencia de Murillo, la figura más determinante del panorama pictórico de la segunda mitad del siglo XVII en Sevilla, es abrumadora, al igual que lo fue para todo el sector artístico del momento y los siglos venideros. Pese a ello, es posible comparar su pintura con la ejecutada con otros de su mismo gremio, atestiguándose la influencia didáctica que Schut o Arteaga ejercieron sobre él. Los grafismos murillescos acaban fundidos a una predominante preocupación por el preciosismo y el detalle, ya vistos en las obras de Zurbarán y, más incisivamente en este caso, del flamenco Cornelis Schut,<sup>17</sup> considerado como su padrino artístico, del cual recibió apoyo moral y económico tras la muerte de su padre.<sup>18</sup> La vaporosidad de las pinceladas queda

14. MENA VILLALBA, Fco. J, MORALES ÁLVAREZ, M, y MUÑOZ RAMÍREZ, D. *Guía Turística de Utrera*. Utrera, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Utrera, 1987, pp. 84-94.

15. VALDIVIESO Y SERRERA, *La época de Murillo: antecedentes y consecuentes de su pintura*. 1982, pp.150.

16. BERNALES BALLESTEROS, J. *Francisco A. Ruiz Gijón. Sevilla*, 1982, pp.21-24.

17. ALONSO DE LA SIERRA, y L. y QUILES, F. "Nuevas obras de Cornelius Schut el Joven". *Norba-Arte XVIII-XIX*, (1998-1999).

18. BERNALES BALLESTEROS, J., "Juan Carlos Ruiz Gijón", ficha p.32 en Sevilla en el siglo XVII (Catálogo de la Exposición), diciembre, 1983- enero, 1984, pp. 228y 229. Dicho tema ha sido expuesto por otros historiadores que han escrito sobre la figura del pintor, como José Fernández López.

delimitada por un dibujo rígido, con las líneas fuertemente marcadas, dando lugar a una estructura compositiva donde todos los elementos presentes están perfectamente estudiados y controlados por su artífice. Este hecho queda patente en el claro sometimiento del color, oscilante entre cromatismos ocres o terrosos, pero en su mayoría tenues, únicamente liberados de dicha contención por violentos toques de rojo que intensifican la vibración y tensión del cuadro mediante una serie de diagonales que ayudan a focalizar el punto determinante del lienzo. La luz expuesta, también es cómplice a la hora de seguir los dictámenes del barroco, despertando un mayor efectismo y tomando un protagonismo propio, ayudando a intensificar esa preocupación funcional y simbólica, a la vez que abre la veda de un juego denotado de luces y sombras que se materializa en una notable sensación de movimiento y vitalidad.

Al igual que en otras facturas del pintor, como en los Santos Juanes de Arahall,<sup>19</sup> los rostros se muestran ligeramente idealizados, pero buscando emular un naturalismo que se intensifica en la expresividad que se descubre en su lenguaje anatómico y facial, así como de un notable sentimentalismo entre los participantes. A nivel iconográfico resulta determinante el papel que jugase Pacheco y su dictamen a la hora de adaptar plásticamente las distintas obras artísticas de índole religioso, ajustándose casi con total fidelidad a lo descrito por el tratadista y pintor, existiendo ligeras licencias que dotan al conjunto de una notable personalidad. A ello se une la impronta constante de fondos arquitectónicos alusivos al periodo clásico, donde las pilastras adosadas, columnas, y arcadas de medio punto se convierten en el esquema reiterativo que orquestan el escenario, en algunos casos suavizados por parajes paisajísticos. Este recurso ya está presente en la pintura descubierta por Fernández López en Aznalcázar, dedicada a Santa María Magdalena de Pazzis, y que además de firmada, aparece fechada en el año de 1670.<sup>20</sup> La cronología que se ha recogido de estos distintos cuadros, establece gran parte de su producción entre los años 1670 a 1673, coincidiendo con su etapa en la Academia, y posible periodo de madurez profesional, en la que podría establecerse este hallazgo.

Pasando a un análisis más conciso de las pinturas, y respondiendo a un nivel ordenado en los acontecimientos, encontramos en primer lugar la *Natividad de María* (Fig. 3), escena que nos traslada al corazón de la vivienda de los padres de la Virgen. Dando coherencia a los distintos escritos,<sup>21</sup> Ana desde su lecho, y acompañada de forma íntima por su esposo Joaquín, dirige una tierna mirada maternal a la recién nacida,

19. MARTÍNEZ DEL VALLE, G. "Dos nuevas pinturas de Juan Carlos Ruiz Gijón", *Archivo Hispalense*, T.98, n° 297-299, 2015, pp. 483-487.

20. FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. "Una nueva pintura de Juan Carlos Ruiz...op.cit. pp-399-402.

21. Protoevangelio de Santiago, "Concepción de María". Y los meses de Ana se cumplieron, y, al noveno, dio a luz. Y preguntó a la partera: ¿Qué he parido? La partera contestó: Una niña. Y Ana repuso: Mi alma se ha glorificado en este día. Y acostó a la niña en su cama. Y, transcurridos los días legales, Ana se lavó, dio el pecho a la niña, y la llamó María.

la cual es sometida al primer baño por las comadronas que la asisten. Un ángel, posiblemente Gabriel, observa el acto, pudiéndose interpretar como un simbolismo de la pureza de la Niña. La variedad de elementos cotidianos en él representados dota a la obra de un cierto naturalismo, mostrando una preocupación por el detalle que se materializa en las numerosas naturalezas muertas en ella presentes, así como en el tratamiento aplicado a la indumentaria y joyas que se incorporan a las damas, una constante en la totalidad de los lienzos, envueltos en una cierta aura cortesana. El uso de los juegos de luces, cromatismo y perspectiva, acentúan la ya reiterada naturalidad y expresividad de los representados. El recurso de la duplicidad de escena origina dos focos visuales imperantes, lo que contribuye al carácter narrativo de la composición, así como a la teatralidad de la misma. Pese a las numerosas materializaciones de dicha escena a lo largo de la historia del cristianismo, es durante el Renacimiento cuando está adquiere una mayor libertad creativa, actuando como documento gráfico de las costumbres y prácticas a la hora del parto, así como el ceremonial que le precede. Pero serán dos obras contemporáneas las que jugarían un papel clave en la estética y el carácter compositivo de este óleo, las realizadas por el maestro Murillo para la capilla de la Concepción,<sup>22</sup> así como el reciente descubrimiento del mismo tema realizado por Cornelius Schut,<sup>23</sup> lo que ayuda a crear un paralelismo artístico entre éste y el utrerano.

*Los desposorios de la Virgen y San José* (Fig. 4) le sigue en secuencia cronológica, siendo este uno de los lienzos en el que se despliega mayor calidad artística del conjunto. Este acontecimiento comenzaría a adquirir un interés teológico hacia el siglo XI, como se ejemplifica en la primera representación artística que se conserva, y que da forma material al pasaje apócrifo.<sup>24</sup> Frente a las significativas obras realizadas durante el Renacimiento, imperando las realizadas por Il Peruginno y Rafael, el utrerano seguirá la estética establecida durante el periodo barroco, momento en el que alcanzará las mayores cuotas de cotidianidad. Siguiendo las directrices aplicadas por Francisco Pacheco, mostrará el momento concreto de la unión, de una juvenil Virgen María, a un José que se ajusta a su etapa de madurez, en cuyas miradas se percibe esa inocencia de dos nóveles enamorados. Es la cogida de manos, el símbolo fundamental del acto, donde el sacramento del matrimonio toma sentido, y se establece como punto de fuga de la composición, que a diferencia de la de los maestros del Cinquencento toma una planimetría frontal. No obstante, existen claras connotaciones estilísticas a los modelos clásicos, destacando la composición piramidal que acoge al trío central, compuesto por los cónyuges y el sacerdote Zacarías, estableciendo en torno a ellos dos

22. *Natividad de la Virgen*, Bartolomé Esteban Murillo, Museo del Louvre (Capilla de la Concepción), 1660.

23. *Natividad de la Virgen*, Cornelius Schut, Subastado en Madrid, sello en el dorso de la Junta Delegada de Incautación y salvamento del Tesoro Artístico, n.º inv. 17096.

24. Protoevangelio de Santiago, VIII.





FIG. 3. *La Natividad de María*, nave central de Consolación de Utrera (1660- 1673).



FIG. 4. *Los desposorios de la Virgen y San José*, nave central de Consolación de Utrera (1660-1673).



imágenes simétricas, percepción especular que divide a los asistentes presentes en la ceremonia. Los invitados irán desde ministros a familiares, gente popular y mancebos con varas en mano, dejando únicamente florida al elegido por Dios para ser el padre de su hijo en la tierra.<sup>25</sup>

Pero es en su preocupación por capturar la escena, donde encontramos las cuotas más altas de maestría pictórica, manifestada sobradamente en la figura de la institución religiosa del templo. Zacarías rezuma vida; desde su apariencia, como hombre anciano pero dotado de una determinante sabiduría y fuerza en la mirada, hasta en el desarrollo del traje ceremonial que usa. Es en este último lienzo donde las influencias de los pintores flamencos como Rubens (figura posiblemente conocida por Schut) y más cercanamente Zurbarán, toman presencia en el lienzo. La sobre – túnica recoge sobre sí el Pectoral del Juicio, símbolo inequívoco de la cultura judía, y que destaca por la sutileza y refinamiento a la hora de adaptar las doce gemas que sobre su superficie se engastan, figuración de las Doce Tribus de Israel, reducidas a milimétricas pinceladas. Doce son también las campanillas doradas que ponen fin al ropaje, cerrándose en el extremo opuesto mediante el empleo de una mitra en forma de media luna, que marca la posición jerárquica en el templo. A nivel técnico apreciamos un buen tratamiento del dibujo, con unas siluetas perfectamente definidas, con un color que se ajusta a las líneas establecidas. Los paños se convierten en elementos pesados, que pese a buscar una cierta sensación de movimiento, no logra adoptar esa voluptuosidad propia de otros pintores del barroco, adquiriendo apariencias densas y artificiosas. Será en su extremo izquierdo donde la rúbrica de su autor aparece plasmada mediante pincelada dorada, manteniendo la leyenda que ya emplease en otros de sus lienzos: Juan Carlos Gijon fecit (Juan Gijón lo hizo).<sup>26</sup>

*La Visitación* (Fig. 5) pone de manifiesto lo recogido por el evangelista San Lucas, exaltando el encuentro de María con su prima Isabel, para compartir ambas la buena nueva de sus milagrosos embarazos.<sup>27</sup> Gijón aprovechará la libertad creativa que ofrece el tema, y a la vez que respeta la versión más intimista del relato, como es el encuentro y cariño entre las dos mujeres,<sup>28</sup> la completará con una figuración de los esposos de ambas, José y Zacarías; así como de dos figuras femeninas, que serán claves para crear un vínculo sólido entre el conjunto de pinturas. La joven, se muestra

25. PACHECO, Fco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas : descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. Sevilla, impresor Simón Faxardo, 1649, pp. 494-496.

26. MARTÍNEZ DEL VALLE, G. "Dos nuevas...op.cit. pp. 483-487.

27. Lucas I, 39-45.

28. PORQUERES JIMÉNEZ, Beatriz. "El Abrazo de María e Isabel o La Visitación. Del afecto y el apoyo entre mujeres", *investigaciones feministas, revista UCM*. Madrid, v. IV, 2013, pp. 133-154. Es fundamental la visión moderna que aporta esta temática, y como se ha ido asimilando en la pintura según la contemporaneidad. Visión de dos mujeres protagonistas, fruto de santidad, ocupando un primer plano, mientras que sus esposos quedan relegados a la mera figuración.

solemne, pero manteniendo intacta esa expresividad inmaculada de la madre que, pese a su juventud, es consciente de los pasos que está dando. Su prima, por su parte, la recibe más afectiva, buscando el contacto con la que es parte de su familia, a la vez que se reclina como signo de respeto del rango que le otorga el germen que lleva en su vientre. Sus facciones se corresponden a una mujer de cierta edad, posiblemente buscando dar sentido al pasaje iconográfico que representa. Los paños mantienen esa pesadez ya descrita en la obra anterior, con un cierto aire clásico, únicamente acompañado por una ligera sensación dinámica de estos. En el flanco derecho, los dos esposos dialogan, diferenciados al igual que sus mujeres, por una clara manifestación en los rasgos definitorios del paso del tiempo. San José porta su vara florida, y mantiene una cordial conversación con Zacarías, que le responde de una forma cariñosa, como bien se interpreta en la colocación de su mano derecha sobre su pecho, mientras que con la otra se sujeta en su bastón. En el extremo izquierdo aparecen dos figuras femeninas, ya vistas en otras pinturas de la serie, y que se alejan de la unidad del espacio/ tiempo, portando unos ropajes populares propios de la segunda mitad del siglo XVII. Estas féminas anacrónicas comentan la escena, al igual que hacen en el ya mencionado Desposorio, o actúan como parteras en el *Nacimiento de María*, lo que permite crear una unidad compositiva que lo relaciona a un mismo artista.

*La Adoración de los Pastores* (Fig. 6) y *la Adoración de los Magos* (Fig. 7) se corresponden con dos momentos fundamentales en el nacimiento de Jesús. Ambas forman parte de pasajes presente en los Evangelios, aunque tomando ciertas licencias ya recogidas en distintos escritos apócrifos, que ayudan a materializar a Cristo como el Salvador y Rey de la humanidad, sin desigualdades de ninguna índole.<sup>29</sup> La línea que sigue el utrerano se mantiene fiel a la estética y composición presente en esta tipología desde finales del periodo medieval, y de forma más incisiva durante el Renacimiento, tomando un mayor peso la libertad a la hora de componer y establecer la escena, así como de los elementos cotidianos presentes en ella. El naturalismo es una constante en ambas obras, donde los rasgos técnicos anteriormente descritos de las pinturas de Ruiz Gijón se hacen patente. Un contacto directo, expresivo y dinámico entre los participantes es uno de los más significativos, quedando bañado por una apariencia populista, que son asimilada de las influencias de la escuela sevillana contemporánea a dichos lienzos. La sombra de Murillo se mantiene constante en gran parte del conjunto, sobre todo en esas concepciones cotidianas, realizadas por la individualización de los rostros y de las expresiones, muy estereotipadas en algunas de ellas, así como en los numerosos bodegones repartidos en distintos ángulos del cuadro. El valor iconográfico se mantiene como referente, hecho que queda patente en las distintas ofrendas que portan los de Oriente, reflejo de lo que se expresa en las Santas Escrituras: el

29. CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana, guía básica para estudiantes*. Madrid, Akal, 4.ª edición, 2008, pp. 105.



FIG. 5. *La Visitación*, nave central de Consolación de Utrera (1660-1673).



FIG. 6. *La Adoración de los Pastores*, nave central de Consolación de Utrera (1660-1673).





FIG. 7. *La Adoración de los Magos*, nave central de Consolación de Utrera (1660-1673).



FIG. 8. *La Circuncisión de Cristo*, nave central de Consolación de Utrera (1660-1673).

Apóstol más joven nos narra como uno de estos obsequios fue incienso, que realzaba la naturaleza divina; mientras que San Lucas resalta el empleo de la mirra, como presagio del futuro sacrificio del Salvador. Finalmente, el oro demostraría su figura como Rey de los judíos, y del mundo. Sus portadores hacen muestra de la capacidad del artista de captar la riqueza ornamental y preciosista de los trajes, como se ejemplifica en sus indumentarias, y en los distintos elementos que lo testifican: telas orientales con impresionantes arabescos bordados, joyas, numerosos cortejos, etc.... Su perspectiva se establece de forma horizontal, creando un diálogo entre todo el conjunto por medio de una serie de líneas diagonales, que desde la figura del recién nacido se establece y, que recorre la totalidad del cuadro, dotándola de una unidad compositiva. Los fondos arquitectónicos de aire clásico y en ruinas, se unen a un paisaje escarpado y montañoso que busca adaptarse al posible paraje de Belén en los tiempos en los que se produciría el Nacimiento, coronada por la luz de la Estrella de Oriente. Otro gran punto lumínico en la pintura surge de la figura de Jesús, que permite el crear una simultaneidad entre lo terrenal y lo celestial, manifestado en la figura del que será Crucificado y la visión astrológica que les precede. Este foco interno, a su vez, permite dar un mayor peso a los personajes que envuelve el centro de la composición, de nuevo otorgándole esa aura religiosa que lo fundamenta.

El broche final lo pone La Circuncisión de Jesús (Fig. 8). Según se recoge en el Evangelio de Lucas, tras el nacimiento de Cristo, María y José decidirían seguir la tradición judía establecida por Moisés, ofreciéndoselo a su verdadero Padre, a la vez que se llevaba a cabo la purificación de la madre. Ambos hechos serán oficiados por San Simeón, el cual, habría sido prevenido del acto por el mismísimo Espíritu Santo. La presencia divina le revelaría que conocería al Salvador antes de morir, hecho que se repetirá en la figura de la senil Ana, que ayudará a dar testimonio de la divinidad del infante. Pacheco, esclarecerá la escena mediante una María protagonista acompañada de su esposo, ambos apoyando al niño sobre una mesa o fuente, donde se realizaría el ritual, mientras el propio sacerdote ejecuta su fin. En el caso de nuestro lienzo, apreciamos una composición en la que el punto de inflexión se concentra en el centro, acogiendo la figura del sacerdote portando su ropa ceremonial (mitra en forma de media luna, pectoral y sobre túnica de doce campanas doradas). María aparece con la cabeza cubierta, correspondiendo al ceremonial realizado en el interior del templo, mientras que, en el costado contrario a la mesa de altar, un anciano señala un pasaje determinado del sagrado libro. Es en éste donde apreciamos un aspecto más pintoresco, destacando el elemento anacrónico de unas gafas, semejantes a las que utilizase Quevedo, o el mismo Murillo en algunas de sus pinturas. Su nombre nos es desconocido, aunque los personajes que le siguen hacia la derecha pueden ser interpretados por la visionaria Ana, portadora de la vela encendida, como símbolo de la luz que representa Cristo, seguida por un anciano, que comenta la situación mientras señala al niño. Pese al desconocimiento sobre este último, puede pensarse que plasmase a Moisés,



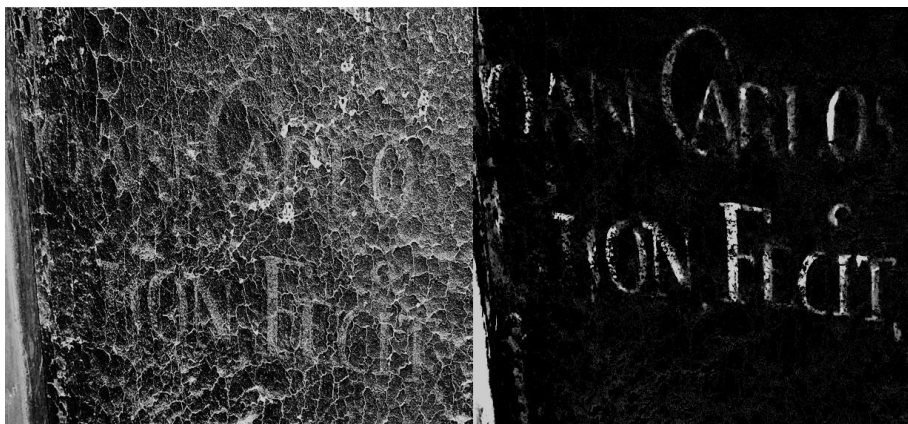


FIG. 9. Firma de Juan Carlos Ruiz Gijón en uno de los cuadros de la nave del Santuario de Consolación de Utrera.

personificando las palabras que predecían la llegada del Salvador. José mira emocionado la escena, sujetando su vara florida de azucenas y rodeado de otros dos hombres, de los que desconocemos su naturaleza (¿ministros, familiares?). Son muchos los pintores que representarían dicho momento del Salvador, destacando algunas obras de naturaleza española, como la de Morales el Divino, o el jesuita Juan de Roelas. No obstante, esta se aleja de ambas, mostrando una sucesión de personajes, todos ellos en un mismo plano, con una visión frontal y que, pese a tener una alta carga teológica, busca en la totalidad de la misma crear una escena puramente cotidiana. El sacerdote tiene una fuerte similitud con Zacarías, presente en esta serie de pinturas, al igual que las características técnicas que lo engloba, desde la conexión entre los participantes, al efecto óptico de movimiento del espacio arquitectónico donde se asientan.

El estado en el que se encuentran las obras dificulta poder apreciar otros detalles artísticos más significativos, buscando mediante este escrito el impulso de la recuperación y restauración de los mismos, permitiendo con ello el resaltar la calidad de dichas pinturas, así como el poner en valor el legado pictórico de un pintor que, pese a ser aún un gran desconocido, poco a poco va buscando recuperar su sitio en la historia del arte sevillano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE LA SIERRA, L. y QUILES, F. "Nuevas obras de Cornelius Schut el Joven", *Norba-Arte XVIII-XIX*. Sevilla, 1998-1999.
- BAGO Y QUINTANILLA, Miguel; HERNÁNDEZ DÍAZ, José y SANCHO CORBACHO, Antonio. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. T. II. Sevilla, 1930
- BERNALES BALLESTEROS, J., *Francisco Antonio Gijón*, Sevilla, 1982, pp. 21- 24.

- . “Juan Carlos Ruiz Gijón”, ficha p.32 en Sevilla en el siglo XVII (Catálogo de la Exposición), diciembre, 1983- enero, 1984, pp. 228 y 229
- CARMONA MUELA, Juan. *Iconografía cristiana, guía básica para estudiantes*. Madrid, Akal, 4 º edición, 2008.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. IV. Madrid, 1800.
- CORBACHO, Antonio. *Documentos para la historia del arte en Andalucía*. T. II. Sevilla, 1930
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, J. “Una nueva pintura de Juan Carlos Ruiz Gijón”, *Laboratorio de Arte*, nº15, Sevilla, 2002.
- KINKEAD, DUNCAN T. *Pintores y doradores de Sevilla (1650-1699) Documentos*. Blamington, 2006.
- MARCHENA HIDALGO, Rosario. “Una obra de iluminación del pintor Juan Carlos Ruiz Gijón”, *Laboratorio de Arte*, nº31. Sevilla, 2019.
- MARTÍNEZ DEL VALLE, G. “Dos nuevas pinturas de Juan Carlos Ruiz Gijón”, *Archivo Hispalense*, t. 98, nº 297-299. Sevilla, 2015.
- MARTÍN VERA, Juan B. *El escultor Francisco Antonio Ruiz Gijón. Vida y obra de un imaginero sevillano del siglo XVII*. Madrid, editorial Bubok, 2010.
- MENA VILLALBA, Francisco. J. *Guía Turística de Utrera*. Utrera, Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Utrera, 1987.
- PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas*. Sevilla, impresor Simón Faxardo, 1649.
- PORQUERES JIMÉNEZ, Beatriz. “El Abrazo de María e Isabel o La Visitación. Del afecto y el apoyo entre mujeres”, *Investigaciones feministas, revista UCM*. Madrid, v. IV, 2013.
- RÍO SOTOMAYOR Y GUTIÉRREZ, J. del *Descripción de Utrera, fundación y adorno de sus templos y hazañas gloriosas de sus hijos*. Sevilla, Archivo Hispalense, 1884, p. 165.
- RODA PEÑA, J. “Francisco Antonio Gijón y el crucificado de la Expiración”, *El Cachorro: crónicas de una época*. Sevilla, 1998.
- TORRES MARTÍN, R., “Juan Carlos Ruiz Gijón. Un desconocido pintor sevillano del siglo XVII”, *El Correo de Andalucía*, 18/10/1972.
- VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel. *La época de Murillo: antecedentes y consecuencias de su pintura*. Sevilla, 1982.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Historia de la Pintura Sevillana*. Sevilla, edición Guadalquivir, 2002.
- . *Pintura Barroca sevillana*. Utrera, ediciones Guadalquivir, 2003.