

EL TRIUNFO DEL BARROCO EN LA ESCULTURA ANDALUZA E HISPANOAMERICANA

Coordinación
Lázaro Gila Medina
Francisco Javier Herrera García

Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández	José Policarpo Cruz Cabrera
Luis Javier Cuesta Hernández	Ligia Fernández Flores
Óscar H. Flores Flores	Manuel García Luque
Lázaro Gila Medina	Francisco Javier Herrera García
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz	Alfonso Pleguezuelo Hernández
Brenda Janeth Porras Godoy	Rafael Ramos Sosa
José Roda Peña	José Luis Romero Torres
Francisco Valiñas López	



Este libro es el resultado del Proyecto de Investigación “*El triunfo del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana*”. (I+D HAR-2013-43976-P) financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, dirigido por el profesor Lázaro Gila Medina



© De los textos: Sus autores.

© De las fotografías: Sus autores.

© Universidad de Granada.

EL TRIUNFO DEL BARROCO EN LA ESCULTURA
ANDALUZA E HISPANOAMERICANA.

ISBN: 978-84-338-6227-3

Depósito legal: Gr./ 395-2018

Diseño gráfico y maquetación: José Carlos Madero López.

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada.

Créditos fotográficos:

Las fotografías en las que no aparece reflejado autor han sido cedidas por los autores de los textos correspondientes.



ÍNDICE

Lázaro Gila Medina Investigador Principal Manuel García Luque	Presentación	7
Lázaro Gila Medina José Luis Romero Torres	I.- Alonso Cano escultor. Una nueva visión de un viejo problema	13
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz	II.- Pedro de Mena. Precisiones y novedades	71
José Policarpo Cruz Cabrera	III.- Seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera	135
José Roda Peña	IV.- En la estela de Cano. José de Mora y sus contextos	159
Alfonso Pleguezuelo	V.- La sugestión de un escultor regio en el barroco granadino: Bernardo y Diego de Mora	205
Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández	VI.- La escultura sevillana del pleno barroco y sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII	229
Francisco Javier Herrera García y Lázaro Gila Medina	VII.- Ternura, dolor y sonrisas. Los sentimientos en la obra de Luisa Roldán	267
Francisco Valiñas López	VIII.- Cádiz, un espacio de confluencias para la escultura del pleno barroco	289
Rafael Ramos Sosa	IX.- Pedro de Lugo Albarracín y el desarrollo del pleno barroco en la escultura neogranadina del siglo XVII	305
Luis Javier Cuesta Hernández	X.- Relivario quiteño. Retablos y programas escultóricos del siglo XVII en Quito	363
Ligia Fernández Flores y Óscar H. Flores Flores	XI.- Retablos y esculturas: el salomónico en Lima, 1650-1710	395
Brenda Janeth Porras Godoy	XII.- Retablos y mecenazgo en la catedral de México en la segunda mitad del siglo XVII (1667-1713)	423
Francisco Javier Herrera García	XIII.- Entre Puebla y México. Algunas consideraciones sobre escultura en el virreinato de la Nueva España (1640-1725)	443
Francisco Javier Herrera García	XIV.- El retablo y la escultura barroca en la Capitanía General de Guatemala (1650-1710)	483
	XV.- Pedro Laboria y la teatralidad elocuente en la escultura barroca bogotana	507
	Bibliografía	537





PRESENTACIÓN

Si presentar un libro es un motivo de júbilo, gozo y alegría, mucho más lo es aún en esta ocasión en que la obra en cuestión es el tercer volumen de un Proyecto de Investigación, del que he tenido el honor de ser el investigador principal y que ha tenido como fin abordar el estudio, conocimiento e interrelaciones de la escultura barroca andaluza e hispanoamericana. Renovado en tres ocasiones, profesores de las universidades de Granada, Sevilla y otras de Ciudad de México, incluso con la participación de prestigiosos estudiosos del tema en cuestión, que han respondido generosamente a nuestra invitación, a priori creemos que ha sido una magnífica, por novedosa, aportación al conocimiento no sólo de la escultura, en algunos casos también de la retablistica, en estos territorios, aquende y allende del Atlántico tan vinculados e interrelacionados en la época moderna.

Siguiendo un secuencia cronológica, el primer libro, cuyo título fue *Los orígenes del naturalismo en la escultura andaluza e hispanoamericana* (Madrid, 2010), abarcó el último cuarto del siglo XVI y el primero del seiscientos, periodo ampliamente complejo y rico tanto en Andalucía como en los virreinos de Nueva España y Perú, a los que la llegada de obras y artistas especialmente sevillanos, ayudó a satisfacer la demanda local y a propiciar el nacimiento de talleres y artífices en aquellos centros urbanos más importantes. La segunda publicación, consagrada a *La consolidación del barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana* (Granada 2013), abarcó, en líneas generales, el segundo cuarto del siglo XVII, bastante bien conocido y estudiado en Andalucía, pero no así en los otros territorios americanos, en los que se mantuvo la importación de obras andaluzas, aunque cada vez fue adquiriendo mayor protagonismo la producción propia, debida en gran medida a artistas oriundos de Andalucía, aunque sus aprendices ya eran nacidos en aquellos lugares. Prueba de la gran aceptación de ambas monografías son las numerosas recensiones que han recibido en revistas de gran prestigio tanto en España como en Hispanoamericana, a las que deliberadamente no nos vamos a referir.

El tercer libro, cuya presentación ahora nos ocupa, se consagra y tiene por título *El triunfo del barroco en Andalucía e Hispanoamérica*, abarcando, en líneas generales, la segunda mitad del siglo XVII. El volumen se organiza en dos grandes bloques temáticos, en función de los centros de producción artística: Andalucía e Hispanoamérica. En el primero, a su vez por, razones didácticas e históricas, podemos señalar dos grandes focos artísticos o centros de producción: Andalucía Oriental con Granada y la Occidental con Sevilla, a los que hay que sumar otros núcleos periféricos, como Málaga o Cádiz, respectivamente, mientras que el segundo bloque se ocupa de los dos grandes virreinos que conformaron los territorios hispánicos transatlánticos hasta el siglo XVIII: Nueva España y Perú.

Comenzando por Granada, **D. Manuel García Luque** inicia las colaboraciones con un novedoso texto sobre Alonso Cano, una figura medular del barroco español que hizo de puente entre Sevilla y Granada, los dos grandes focos de la escultura andaluza. Al margen de su azarosa biografía, su caso resulta atípico por cuanto fue un artista que cultivó con genial maestría la pintura, la escultura y la arquitectura, partiendo de un indiscutible dominio en el dibujo y de una concepción integradora de las artes. Esta pluralidad de intereses explica la dedicación ocasional de Cano a la escultura, pero el altísimo nivel de sus creaciones lo acreditan como uno de los principales escultores de su siglo. El ensayo brinda una perspectiva novedosa sobre esta faceta creativa del artista, buscando desmontar algunos tópicos que han pesado como una losa en el estudio de Cano como escultor –como su pretendido aprendizaje junto a Juan Martínez Montañés–, y relacionando por vez primera su producción escultórica con las numerosas trazas para retablos que el artista dibujó, entre las que se incluye una nueva de carácter inédito conservada en el Metropolitan de Nueva York. En el plano documental, el trabajo también ofrece alguna sustanciosa novedad que permite completar la historia material de algunas de las esculturas más afamadas del que fuera célebre racionero de la catedral de Granada.

A Pedro de Mena, tan cercano a Cano en los primeros momentos de su trayectoria como profesional, le dedica un estudio monográfico el que escribe estas líneas, **Lázaro Gila Medina**. El trabajo viene a enriquecer tanto la biografía del artista –con abundantes y novedosos datos, especialmente de su época malagueña–, como su amplia y extensa producción. Ahora se incorporan nuevas e importantes obras, documentadas en los últimos años, se fijan cronológicamente otras ya conocidas de antemano, aunque mal encajadas dentro de su evolución estilística y por último se acrecienta generosamente el catálogo de bustos de Dolorosas, Ecce Homo, biosolos o formado pareja. Por fortuna, las recientes publicaciones que se le han dedicado a Pedro de Mena han permitido redefinir el papel del artista en el panorama escultórico de su tiempo, como atestigua la alta estimación que sus obras están recibiendo por parte de los coleccionistas europeos y norteamericanos y que no puede desvincularse del resdescubrimiento crítico al que está asistiendo la escultura barroca española en los últimos años.

Gran novedad supone la colaboración de **D. José Luis Romero Torres** consagrada a los seguidores de Pedro de Mena en Málaga y Antequera, temática y particularidad muy desconocidas. Aunque Palomino se hizo eco de que Mena tuvo muchos discípulos, éste fue un aspecto al que apenas prestaron atención las investigaciones de Ricardo de Orueta y el religioso agustino Andrés Llordén, que limitaron el número de seguidores a sus hijas Andrea y Claudia de Mena –monjas del Císter– y al escultor Miguel Félix de Zayas. Por fortuna, hoy se conoce mejor la actividad de los escultores que estuvieron activos en esa ciudad y en Antequera cuyas obras reflejan la influencia que Mena y sus obras ejercieron en los artistas de su época. Entre estos destacó el escultor malagueño Agustín de Perea, que tras ser aprendiz en el taller de Mena se afincó en Sevilla en el entorno de Bernardo Simón de Pineda y Pedro Roldán. Otro artista coetáneo muy influido por Mena fue el antequerano Antonio del Castillo. Finalmente, otro aspecto de interés es la presencia de escultores granadinos en el taller que Mena creó para realización de los tableros de la sillería del coro de la Catedral malagueña. Y, por último, la actividad de su discípulo Miguel de Zayas y del escultor Jerónimo Gómez de Hermosilla con nuevas atribuciones.

Tras la marcha, en 1658, de Mena a Málaga, en el panorama artístico granadino, la escultura tendrá un pilar básico en la familia de los Mora. Dos son las colaboraciones consagradas a esta gran familia de escultores: la primera se centra en la figura de José de Mora, el más importante y conocido miembro de

la familia y el segundo examina al resto del clan familiar, es decir a Bernardo, padre y fundador de la dinastía, y a sus otros dos hijos Diego y Bernardo. **D. Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz** afronta la revisión de José desde la perspectiva del contexto familiar, de su concepto estético y del entramado social e ideológico de su tiempo. Así, nuevas aportaciones de archivo permiten perfilar la evolución del núcleo familiar desde el origen mallorquín del padre, Bernardo de Mora *el viejo*, incorporando nuevos miembros a la familia, alguno de los cuales pudo llegar a participar en el taller familiar y explorando sus relaciones con el clan de los Mena. Los Mora van a desarrollar el concepto estético de Cano, plasmándolo en un código formal concreto que el autor denomina el “modo granadino”. El contexto social del artista se aborda a través del análisis de sus mecenas, con interesantes aportes documentales que permiten afinar la cronología del famoso *Crucificado* de la iglesia de San José de Granada o el importe de la *Dolorosa* de los filipenses (hoy *Soledad* de Santa Ana). A continuación **D. José Policarpo Cruz Cabrera** se ocupa, como se ha dicho, del padre y de sus dos últimos hijos, aunque de un modo más o menos implícito está presente su hermano José, el más sobresaliente de la familia, que logró ser honrado con la distinción de escultor del rey Carlos II. El estudio de las obras de sus hermanos –incluyendo las últimas incorporaciones a su, hasta ahora, corto catálogo– manifiesta su dependencia con las formas y los tipos acuñados por José de Mora, desarrollando su peculiar sello personal, ligado a la condición liberal y espiritualista del arte heredada de Cano, a través del taller de escultura más prolífico de la Granada tardo barroca, cuya estética pervivirá a lo largo del XVIII con la actividad de los oficiales formados en el obrador de Diego de Mora.

La segunda unidad modular de este primer conjunto lo compone, como advertimos, Sevilla, el centro artístico de mayor dinamismo y producción de este momento. **D. José Roda Peña** nos brinda una renovada visión de la escultura sevillana del pleno barroco y de sus protagonistas durante la segunda mitad del siglo XVII. Con una especial atención a los condicionantes históricos, culturales, sociales y religiosos en el que se gestaron tales creaciones escultóricas en el extenso ámbito del antiguo arzobispado hispalense, se pone el acento en las principales aportaciones técnicas, estilísticas e iconográficas de tan brillante período, recorrido por una pléyade de reconocidos maestros: desde el flamenco José de Arce, hasta Pedro Roldán y los componentes de su amplio taller familiar –donde sobresalió como principal discípula su hija Luisa, “La Roldana”–, pasando por quienes se mostraron claramente deudores de la plástica “roldanesca” –caso de Cristóbal Pérez, Felipe Martínez o Agustín de Perea– y por la indiscutible personalidad de Francisco Antonio Gijón y sus correspondientes seguidores, como José Naranjo y Antonio de Quirós, viéndose incrementado su catálogo de obras con algunas aportaciones inéditas.

El panorama sevillano de este complejo periodo se enriquece con el original ensayo de **D. Alfonso Pleguezuelo**, constituyendo una llamada de atención sobre la importancia de la expresión de los estados de ánimo en las obras de los escultores del periodo barroco. Para ello se exploran noticias históricas, textos de tratadistas y testimonios materiales. También se plantean posibles relaciones entre el teatro y las artes plásticas, formas de expresión influidas por una retórica de los afectos dirigida a mover el ánimo de los espectadores. Para concluir resaltando la originalidad de la obra de Luisa Roldán (1654-1717) por ser en la escultura sevillana la más preocupada por dar a sus obras esta dimensión expresiva abarcando sentimientos muy variados como el dolor, la ternura o la risa desinhibida siendo su obra, en esto último, un caso especial y aislado al adentrarse en un terreno, el de la hilaridad, tradicionalmente reñido con el decoro y desvinculado de las vivencias de lo trascendente y, por tanto, alejado del arte religioso.

Cádiz no podía quedar fuera de este compendio de la escultura andaluza, pues en este amplio periodo

la ciudad experimentó un rico despegue que anuncia el esplendor artístico del siguiente siglo. De ello se ha ocupado **D. Lorenzo Alonso de la Sierra Fernández**, quien aborda las numerosas empresas escultóricas de la época en función de su variada procedencia. Como era ya tradición, a la urbe atlántica acudieron artistas sevillanos o se contrataron obras de esta procedencia, aunque el rasgo que la singulariza es la presencia de piezas de origen foráneo, sobre todo italianas, fruto tanto de la importación desde Génova de importantes conjuntos marmóreos, como del asentamiento en la ciudad de artífices de aquella procedencia. Así se inició un proceso que alcanzaría gran dimensión durante el XVIII, complementado con el arribo de piezas napolitanas, de otros lugares de Italia, trabajos de diferentes puntos de España e incluso una significativa aportación de los territorios ultramarinos. Con ello se brinda una perfecta radiografía del complejo y dinámico proceso de intercambios e influjos diversos del que Cádiz fue escenario.

La segunda gran unidad temática del libro, como advertimos, dedicada a los territorios de Ultramar, se inicia, como en las dos publicaciones anteriores con el trabajo que los profesores **D. Francisco Javier Herrera García** y **D. Lázaro Gila Medina** dedican a Colombia —el antiguo virreinato de Nueva Granada—, donde sobresale por méritos propios el artista santafereño de adopción, Pedro de Lugo Albarracín. A través de abundante documentación inédita se analiza su ascendencia de origen andaluz, destacando algunos antepasados vinculados a la primera toma de contacto con el territorio neogranadino, en época de conquista. Su azarosa vida le lleva de la Nueva Granada a dirigir explotaciones mineras en Cuba, a la Andalucía de sus mayores donde reclama hidalguía y el mayorazgo de su tío, para nuevamente establecerse en Santafé, donde, junto a la actividad como minero, fundidor y el desempeño de cargos públicos, cultivó una original faceta escultórica, de carácter polimatérico, al combinar el modelado en yeso, con la madera y aplicaciones metálicas. Como experto en la toréutica practicó también la fundición de campanas. Obras como el *Señor Caído de Monserrate* (1652-1653), el *Cristo caído* de la Veracruz (c. 1650-1655), el *Ecce Homo* del Museo Convento de Santa Clara, así como otras figuras de Cristos pasionales que se le atribuyen conforman un conjunto de imágenes especialmente concebidas para las prácticas meditativas y espirituales del momento barroco.

D. Francisco Manuel Valiñas López de nuevo centra su interés en el vecino Ecuador, estudiando los retablos y los complejos programas escultóricos de Quito. Así, a lo largo de estas páginas, el autor nos ofrece un acercamiento a la escultura quiteña del siglo XVII, capítulo poco menos que desconocido hasta el momento, como consecuencia de una tradición crítica poco audaz, que se ha centrado fundamentalmente en la producción dieciochesca. Este carácter novedoso se acentúa aún más por la elección del relieve como parcela exclusiva de estudio. De este modo, nos encontramos ante el primer trabajo que acomete el análisis formal, estilístico e iconográfico de obras tan carismáticas como la galería franciscana del arrocabe de su iglesia o las sillerías conventuales de la ciudad de Quito. A ello se une el estudio, asimismo no abordado con anterioridad, del desaparecido retablo del monasterio de la Concepción, una de las piezas más ambiciosas de su tiempo. En resumen, este capítulo ofrece una perspectiva inédita de un terreno jamás atendido por la historiografía, a la vez que corrige flagrantes errores cometidos por recientes trabajos que se han acercado a él de forma tangencial.

Como en los casos anteriores, de nuevo, **D. Rafael Ramos Sosa**, vuelve a Perú, ofreciéndonos una amplia panorámica del retablo salomónico, especialmente de Lima, y su aditamento escultórico. De los pocos retablos que han resistido los continuos seísmos de la costa peruana destaca el de la Inmaculada Concepción de la catedral limeña realizado por Asensio de Salas, el gran ensamblador del segundo tercio del seiscientos que junto con otros arquitectos elaboró un lenguaje personal en la arquitectura, dejando

ver una nueva escuela en el contexto general hispanoamericano. Se dan a conocer nuevos trabajos de Salas como el felizmente conservado del templo de San Pedro, el retablo del Niño Jesús de Huanca. Le sigue otra de las figuras de la arquitectura en madera de la ciudad, Diego de Aguirre con nuevas aportaciones documentales inéditas que realzan su personalidad artística y su destacado papel en la consolidación del orden salomónico local, cuyos mejores ejemplos lucen en el templo de San Pedro de Lima. En esta iglesia y en el ámbito jesuita surgen también los ejemplos del salomónico romano, que al parecer no llegaron a cuajar en la ciudad. Junto a Aguirre se dan noticias inéditas de otros ensambladores importantes y menos conocidos como José de Alvarado. A la par de los retablos y sus diseñadores, el artículo aporta nuevas esculturas y precisiones que amplían los horizontes en la historiografía del arte peruano.

El significativo virreinato de Nueva España está representado por dos importantes aportaciones, ahora, en este caso, de profesores mexicanos. En la primera **D. Luis Javier Cuesta Hernández**, analiza en su integridad algunos retablos de la Catedral Primada de México, sus advocaciones, su historia y los comitentes gremiales o pertenecientes a las congregaciones destacadas, que marcan un fuerte carácter corporativo del mecenazgo artístico por parte del alto clero novohispano. Y es que en el último tercio del siglo XVII, se produjo un cambio profundo en la producción de retablos en esta catedral, con una serie de transformaciones estéticas que llevaron del retablo clasicista al salomónico. En esta mudanza del gusto el afán de imitación resultó clave, pues algunos retablos se contrataron con la obligación de que siguieran el modelo del de San Pedro de la dicha catedral. A raíz de este debate estético también se plantea el problema de la situación social de los artífices, ejemplarizado en la petición que los escultores y entalladores elevaron en 1703 al virrey duque de Alburquerque para crear un gremio de “arquitectos-entalladores”.

Por su parte, **D^a. Ligia Fernández y D. Óscar H. Flores** nos brindan un sustancioso y amplio ensayo donde analizan la producción escultórica en México y Puebla, las ciudades más importantes de la Nueva España, durante la segunda mitad del siglo XVII y primer tercio del XVIII. A partir de la información procedente de un *corpus* documental de alrededor de ochenta protocolos notariales y del análisis de los conjuntos escultóricos que se conservan, los autores analizan cuestiones de enorme interés como la participación de artífices de distintos oficios en la contratación de obras escultóricas, la indefinición nominal presente en la documentación, la existencia de talleres familiares o la participación de mano de obra indígena. También se aborda la presencia de maestros españoles durante el periodo estudiado, sin perder de vista el predominio de la escultura local sobre la foránea.

De la antigua Capitanía de Guatemala, integrada en el virreinato novohispano, aunque gozara de bastante autonomía, se ocupa la arquitecta **D^a. Brenda Janeth Porras Godoy**, a partir de la tesis doctoral que presentó en 2015 en la Universidad de Sevilla con el título “El retablo y la escultura en Guatemala, siglos XVI al XIX”.

En último lugar, **D. Francisco Javier Herrera García** nos ofrece una visión muy completa de la muy sobresaliente y brillante etapa bogotana del escultor andaluz Pedro Laboria. Aunque su actividad se sale ya del periodo propuesto, su inclusión está plenamente justificada en esta publicación, ya que a partir del XVIII la plástica escultórica en este extenso territorio comenzó a diluirse en los programas retablísticos, perdiendo identidad. Por eso la obra de Pedro Laboria, en gran medida exenta y de un gran virtuosismo resplandece con luz propia y es, por derecho propio el mejor colofón y complemento al estudio de la escultura barroca bogotana en particular y colombiana en general. Originario de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), Pedro Laboria, sin duda formado en Cádiz al calor del influjo genovés, muy expresivo de los

contactos entre Andalucía e Hispanoamérica en tiempos del pleno barroco. Aquí se ordenan estudios anteriores, parciales y dispersos, para ofrecer una visión de conjunto, ofreciendo hipótesis sobre su formación y marcha a territorio neogranadino. Se abunda en sus protectores santafereños, el capitán Cristóbal López de Vergara y su esposa Rosalía de Santamaría, se indaga en la simbología y carácter conmemorativo o devocional de sus creaciones y, además, se elabora un catálogo actualizado, tanto de sus creaciones bogotanas, con nuevas atribuciones, como de las que a partir de los años sesenta realiza en Cádiz, hasta 1781 cuando probablemente debió fallecer.

Ya para finalizar, sólo me queda manifestar que ha sido realmente muy gratificante y altamente positivo el haber sido investigador principal de tres consecutivos proyectos de investigación I+D+i del Ministerio Economía, Industria y Competitividad, que ha dado tan generosos frutos como las monografías a las que hemos hecho referencia. Mas, básicamente, han sido obra de un equipo de profesores e investigadores de una gran preparación e interés por la cultura artística en general y la escultura y el retablo en particular. Pues en definitiva, hemos contribuido a que esta disciplina de las Bellas Artes, no sólo deje de ser la menos valorada sino que hoy muy al contrario esté despertando grandes entusiasmos, tanto en el ámbito popular –donde siempre lo fue– sino también en el campo académico nacional e internacional.

Así pues, gracias *ex toto corde* a todos los compañeros y amigos que me han acompañado en esta hermosa aventura, que tan importantes frutos ha dado, e igualmente, aunque cada uno de los colaboradores de este libro en su texto respectivo haya agradecido la ayuda recibida de personas e instituciones, aquí y ahora debo hacer pública mi gratitud de un modo muy especial a D. Manuel García Luque por su constante apoyo y ayuda, a D. José Carlos Madero López, gran fotógrafo y aquilatado maquetista, pues de estas labores se ha encargado en todas las publicaciones, y también a D. Antonio Muñoz Osorio, canónigo de patrimonio y archivero de la Catedral Metropolitana de Granada, quien ha ocupado importantes cargos dentro de la Conferencia Episcopal Española relacionados con el patrimonio artístico religioso, al mismo tiempo también en la Asamblea de los Obispos del Sur del España y finalmente como Delegado de Patrimonio del Arzobispado de Granada hasta marzo de 2017. Su ayuda constante, generosa y totalmente desinteresada para facilitarnos nuestro trabajo investigador en archivos eclesiásticos o labores de campo en templos parroquiales o conventuales, catedrales, cartas de presentación a responsables de otras diócesis bien españolas o de Ultramar jamás la podremos olvidar.

Lázaro Gila Medina.
Investigador principal

Granada, 28 de febrero de 2018.
Día de Andalucía

I.- ALONSO CANO ESCULTOR. UNA NUEVA VISIÓN DE UN VIEJO PROBLEMA

Manuel García Luque
Universidad de Granada





La singularidad de Alonso Cano (Granada, 1601-1667) en el panorama artístico del Siglo de Oro español queda fuera de toda duda. Su peculiar trayectoria vital le permitió desarrollarse como artista y extender su producción entre la corte de Madrid y los dos centros meridionales de mayor importancia, Sevilla y Granada, conociéndose además estancias en Valencia y Málaga y un viaje por Castilla junto a su condiscípulo y amigo Velázquez. Tan azaroso periplo puso en su camino a algunos de los principales protagonistas de las artes de su tiempo. Así, además de haber mantenido un trato de familiaridad con el primer pintor del reino, conoció y se relacionó con figuras de la talla de Pacheco, Zurbarán, Martínez Montañés, José de Arce o Pedro de Mena, y es muy posible que también alcanzara a conocer a Murillo y José de Mora cuando éstos aún eran unos jóvenes aprendices de prometedor carrera¹.

Pero, junto a este cúmulo de experiencias, que sin duda contribuirían a enriquecer su personalidad, la auténtica excepcionalidad de Cano entre sus contemporáneos estriba en haber encarnado el ideal italiano de artista universal, demostrando un altísimo nivel de competencia en el ejercicio de la pintura, la escultura y la arquitectura, las denominadas por Vasari artes del *disegno*. Esta pluralidad de intereses hace de su obra escultórica y de la interacción que genera con el resto de su producción un interesantísimo caso de estudio, pero al mismo tiempo dificulta notablemente el establecimiento de un corpus de obras seguras que permita calibrar la auténtica dimensión de Cano como escultor². Someter a examen esta faceta creativa, e interrogarnos sobre algunas de las muchas incógnitas que todavía rodean su figura, constituyen el propósito de las páginas que siguen.

1 Sobre Cano, sigue siendo fundamental el estudio de Harold E. Wethey, 1955 (en su versión original inglesa) y 1983 (edición española corregida y revisada). La conmemoración de los centenarios de su muerte (1667-1668) y nacimiento (2001-2002) también generó una abundante bibliografía en forma de catálogos de exposiciones y actas de congresos, que iremos desgranando a lo largo de este trabajo. Acertadas síntesis sobre su faceta escultórica han realizado Sánchez-Mesa Martín, 2001 y López-Guadalupe Muñoz, 2016: 38-47.

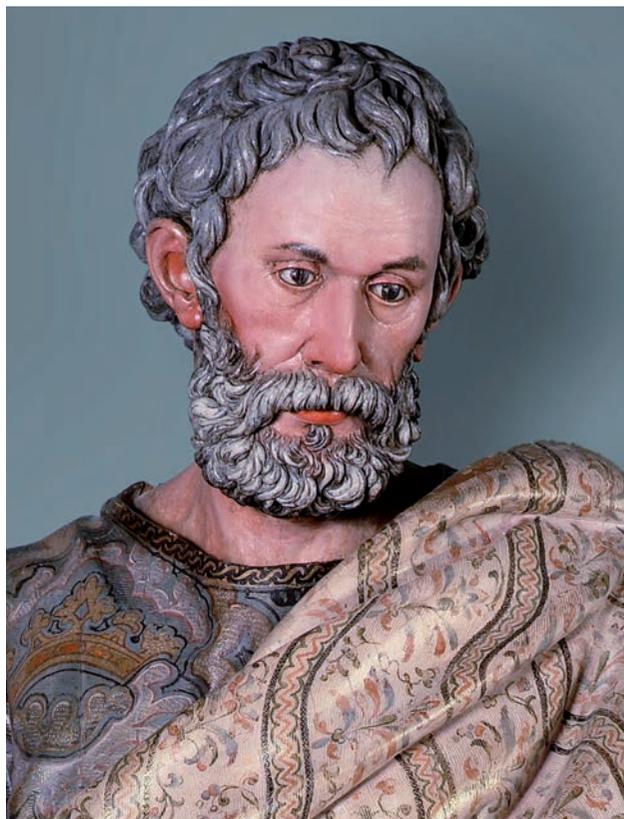
2 Sobre las fluctuaciones de su catálogo escultórico véase el trabajo de Urrea, 1999.

LA CONSTRUCCIÓN HISTORIOGRÁFICA DE CANO ESCULTOR: EL PROBLEMA DE SU BASCULANTE CATÁLOGO

Buena parte de lo que sabemos sobre la actividad escultórica de Cano se debe a los tempranos testimonios que nos dejaron sus primeros biógrafos. Lázaro Díaz del Valle, que trató personalmente al artista y posiblemente se hiciera eco de información suministrada por él mismo³, le dedicó un extenso elogio en su inacabado tratado de pintores, donde rememoró cuatro obras de escultura de las que el artista debía sentirse especialmente orgulloso: la *Virgen de la Oliva*, el *San Pedro* y el *San Pablo* del retablo de Lebrija, y la *Inmaculada* del facistol de la catedral de Granada⁴. Esta nómina fue considerablemente ampliada por Antonio Palomino quien, si bien no llegó a conocer a Cano, tuvo buenos informadores y pudo ver la mayoría de sus obras granadinas durante su estancia en la ciudad de la Alhambra en 1712⁵.

Al pasar revista a la producción canesca Palomino debió percatarse de que la actividad del artista se había desarrollado fundamentalmente en el ámbito de la pintura y el dibujo. Para justificar este inferior cultivo de la escultura, el tratadista echó mano de una de sus historietas, relatando que «Cano, cansado yá de pintar, [solía] pedirle à el Discipulo (que le asistía) las gubias, el mazo, y otros instrumentos para trabajar de Escultura diciendo: que queria descansar un rato»⁶. Evidentemente, la anécdota resulta de dudosa historicidad y obedece a los intereses del pintor de Bujalance, que buscaba reafirmar la superioridad de la pintura sobre la escultura siguiendo la clásica literatura de *paragone*.

Sin embargo, no menos interesada es la visión del artista que forjaron los eruditos ilustrados a finales del siglo XVIII, pues invirtiendo la escala de valores comenzaron



a difundir la creencia de que la verdadera fama de Cano se sustentaba en su obra escultórica. El principal responsable de este viraje crítico fue Juan Agustín Ceán Bermúdez, quien encontró en la escultura de Cano la perfecta ecuación de clasicismo y bello ideal que reclamaba para el arte de su tiempo. Con fina intuición, Ceán advirtió que las esculturas de Lebrija adeudaban un conocimiento de la estatuaria clásica, proponiendo como posible fuente de inspiración la impresionante colección arqueológica que el I duque de Alcalá había reunido en la Casa de Pilatos⁷. Además, esta sospecha se vería reforzada por el juicio de su colega el pintor y académico Fernando Marín, quien desde Granada le escribía afirmando que las cabezas de Adán y Eva de la catedral habían sido «executadas con

3 Así lo ha razonado Riello Velasco, 2007: 179-180.

4 Publicado por Sánchez Cantón, 1923, II: 387-390, hay nueva edición de García López, 2008: 330-339. Aquí citamos la transcripción fiel dada por Aterido Fernández *et al.*, 2002 (en adelante *Corpus*), n° 354.

5 Palomino, 1724: 388-395.

6 Palomino, 1724: 393.

7 Ceán Bermúdez, 1800, I: 208.

tanta emminencia que parece[n] obra de los griegos»⁸. Sobre estos fundamentos, Ceán elevó al racionero a la categoría de Alonso Berruguete y Gaspar Becerra –los dos grandes escultores del Renacimiento hispano que, al igual que Cano, también habían sido pintores–, utilizando a los tres escultores como personajes de sus *Diálogos sobre la escultura*⁹.

La imagen que Ceán se formó de Cano respondía más al producto de su imaginación que a una comprensión cabal de su obra, pues solo llegaría a conocer *de visu* algunas pocas esculturas del artista conservadas en Madrid y Sevilla, pero no las de su etapa granadina, que constituyen el grueso de su catálogo. Aunque el método del asturiano pasaba por documentarse con fuentes de archivo, también aceptó de forma acrítica las atribuciones de Ponz, que en el caso de Cano demostraron estar bastante desencaminadas¹⁰. De este modo se entiende que Ceán llegara a considerar de su mano obras de artistas de sensibilidades tan dispares como Martínez Montañés, José de Arce, Alonso Martínez o Luisa Roldán¹¹. Para justificar tal eclecticismo

8 Salas, 1966: 169.

9 En ellos vuelve a insistir en la creencia de que Cano contempló la colección de escultura de los Alcalá, poniendo en boca del artista: «Yo lo creí bien temprano en Sevilla, siendo joven, quando dibujè y modelè mas excelentes estatuas Romanas que los Duques de Alcalà tenían en sus jardines de la Casa de Pilatos».

10 Ponz consideró como de Cano dos obras documentadas de Martínez Montañés conservadas en Sevilla: la *Santa Ana con la Virgen Niña* de San Alberto (actualmente en la iglesia del Buen Suceso) y el *San Juan Evangelista* del retablo del monasterio de Santa Paula, además del atribuido relieve de *San Juan en Porta Latina* del mismo retablo (Ponz, 1780, IX: 104 y 121). También a él se debe la errónea atribución a Cano del *Ecce Homo* de la iglesia de San Francisco de Córdoba, asumida por Ceán y repetida por diversos autores decimonónicos hasta que la rechazó Gómez-Moreno Martínez, 1926: 214; con mejor criterio fue atribuida a Luisa Roldán (Sánchez-Peña, 1985-1986: 331).

11 Además de las obras citadas en la nota anterior, Ceán incluyó en el corpus canesco el *San Juan Evangelista* del monasterio hispalense de Santa Ana (rechazado por Wethey y atribuido con mejor criterio a Alonso Martínez por Gómez Piñol, 2007: 39-43) así como el retablo del Bautista del monasterio de Santa Paula de Sevilla y un grupo de Inmaculadas montañesinas que más

estilístico, solo le quedó recurrir a un supuesto periodo de aprendizaje junto a Montañés, del que nada dicen los documentos.

Esta imagen distorsionada se fue agravando a lo largo del siglo XIX, cuando se tomó la costumbre de atribuir al racionero cualquier escultura española de cierta calidad. Así lo ejemplifica lo sucedido en 1808 con un busto granadino del *Ecce Homo* al que un devoto lucentino quiso añadirle un maniquí para convertirlo en un Nazareno de vestir. En un curioso documento notarial escondido en una cavidad interna se explica su carácter votivo –pues fue realizada en plena guerra de la Independencia– y se señala que «segun el sentir y conosimiento de los facultativos», la cabeza que había dado origen a la imagen era obra «de don Alonso Cano, racionero de la Santa Iglesia de Granada»¹². Su nombre volvería a ser utilizado tres años más tarde en el inventario de bienes del arzobispo Moscoso y Peralta, donde ya se atribuye a Cano el famoso y discutido *San Juanito* de la catedral de Granada, que más recientemente se ha considerado de los García, aunque ninguna de las dos propuestas resulta plenamente convincente¹³.

La tendencia de atribuir al *caposciola* las obras de sus coetáneos y discípulos alcanzó su cénit con el célebre *San Francisco* de Mena de la catedral de Toledo, que durante algún tiempo llegó a ser tenido por un cano. La pieza alcanzó una inusitada notoriedad después de que una copia realizada por el artista francés Zacharie Astruc acabara siendo reproducida en bronce y en mármol y posteriormente fuera expuesta con notable éxito en la Exposición de Artes Industriales de París de 1874. De este modo, se dio la paradoja de que una escultura que no había sido tallada por el racionero sirviera para reivindicar su valía como escultor en la escena europea, ámbito donde por cierto ya había conseguido hacerse un hueco, según ates-

abajo se discuten.

12 Guzmán Moral, 2012: 111-112.

13 Da cuenta del inventario Gómez Román, 2012: 164. Gómez-Moreno, 1926: 198, lo incluyó en el catálogo de Cano «no sin recelos». Orozco Díaz, 1972: 132-133, lo estimó de los hermanos García.

tigua la inclusión de un retrato del artista en el Albert Memorial de Londres como uno de los grandes escultores de todos los tiempos¹⁴. Hasta tal punto se ignoraba el estilo escultórico de Cano en este momento, que en 1891 la Real Academia de San Fernando se desprendió de la única escultura que se ha logrado identificar del periodo madrileño de Cano, el célebre *Crucificado* de Montserrat, que fue cedido en depósito al colegio de misioneros de Lecároz tras ser confundido con otro Crucificado del escultor decimonónico Salvador Páramo¹⁵.

Como ya señaló Álvarez Lopera, la creciente celebridad que Cano fue adquiriendo como escultor corrió paralela a su caída en desgracia de su pintura, cuyo idealismo se alejaba del cliché del naturalismo español que tanto apasionaba a la crítica romántica. A ello debe añadirse la pérdida o la dispersión que habían sufrido algunos de los conjuntos pictóricos más representativos del artista durante la invasión francesa. Todavía en 1900 Justi se refería con desdén a la obra pictórica de Cano y no es casual que fuera el último de los grandes maestros del Siglo de Oro en contar con un estudio monográfico, mucho tiempo después de que vieran la luz las primeras monografías de Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán o el Greco.

En este sentido, resulta muy significativo que el primer intento serio de estudiar la obra de Alonso Cano versara sobre su producción escultórica y no sobre la pictórica. La tarea la asumió en 1926 Manuel Gómez-Moreno Martínez, extrañado de que se hubiera acometido el estudio científico de los discípulos antes que el del maestro, en clara referencia a los trabajos que Orueta y Gallego Burín habían dedicado a Pedro de Mena (1914) y José de Mora (1925)¹⁶. Para desentrañar el verdadero carácter de la obra canesca, Gómez-Moreno emprendió la primera ca-

talogación sistemática de sus esculturas, fijando el corpus en 44 obras que consideraba más o menos seguras, entre las que incluyó alguna sustanciosa novedad, como el *San Juan Bautista* del Museo Nacional de Escultura –entonces en la colección del conde de Güell–, el *San Juan Evangelista* de Loja o el diminuto *San Diego de Alcalá* que había adquirido recientemente para su colección privada. En este estudio pionero Gómez-Moreno también adelantó que algunas esculturas atribuidas a Cano eran en realidad obra de Montañés, aunque la imposibilidad de acceder al Archivo de Protocolos de Sevilla –que no abriría sus puertas hasta dos años más tarde– le impidió avanzar en este asunto, dando por válidas la mayoría de atribuciones realizadas por Ceán para la fase sevillana del artista.

Más tarde vendría la monografía del arquitecto Martínez Chumillas que, dado su carácter más compilativo que crítico, incluyó en su haber algunas esculturas «de Cano o su estilo», generando aún más desconcierto¹⁷. Realmente hubo que esperar a la publicación de la tesis doctoral de Harold Wethey en su versión inglesa (1955) para que se hiciera un avance sustantivo en el conocimiento de la obra escultórica de Cano. Aunque el investigador norteamericano apenas se interesó por su vertiente como escultor, la oportunidad de acometer un estudio global de toda su producción –incluida su formidable serie de dibujos– le permitió abordar una mejor contextualización de sus esculturas y continuar con la criba del corpus canesco ya iniciada por Gómez-Moreno, aprovechándose también de las noticias documentales que diversos investigadores habían ido exhumando del Archivo de Protocolos hispanense.

Los estudios de Wethey permitieron rehabilitar definitivamente la memoria de Cano como pintor y poner de relieve que las incursiones del artista en el ámbito de la escultura solo representaban una fracción minoritaria (aunque selecta) del total de su producción. A pesar de esta constatación, muchos especialistas en escultura continuaron insistiendo en la primacía de lo escultórico en Cano, valorando esta actividad como «la más representativa de

14 Para la fortuna de Cano en el siglo XIX véase Álvarez Lopera, 2002a.

15 La confusión surge tras la llegada a la Academia de dos Crucificados procedentes de dos instituciones madrileñas prácticamente homónimas: el Cristo de Cano, proveniente del monasterio de Montserrat, y el de Salvador Páramo, llegado desde el hospital de Monserrat. García Gaínza, 2002: 153.

16 Gómez-Moreno Martínez, 1926: 177.

17 Martínez Chumillas, 1949.

su genio» (M.^a Elena Gómez-Moreno)¹⁸ o señalando que el artista tuvo «una vocación fundamentalmente de escultor» (Domingo Sánchez-Mesa)¹⁹. Sin ánimo de añadir nuevos elementos a esta polémica, debería invitar a la reflexión el hecho de que salvo una pequeña imagen de *Santa Clara* identificada por Orozco²⁰, ni una sola escultura se haya podido añadir convincentemente al catálogo de esculturas elaborado por Wethey, lo que contrasta con el notable volumen de pinturas que desde entonces hasta hoy han podido ser identificadas o atribuidas²¹.

En realidad, la mayor parte de las aportaciones que se han realizado en los últimos años sobre el Cano escultor han ido en sentido inverso, pues el paulatino avance en los estudios de otros escultores ha permitido extraer de su catálogo algunas piezas que habían llegado a considerarse «absolutamente seguras» y que se han revelado no serlo tanto. Es el caso del afamado *Niño del Dolor* de San Fermín de los Navarros, que por fortuna ha logrado documentarse como obra de Luisa Roldán (1652-1706)²², pero también de un



importante grupo de terracotas de *San Jerónimo penitente*, que por cuestiones estilísticas y cronológicas han sido restituidas con mejor criterio al catálogo de los hermanos García (1576-1639/1644)²³.

18 Gómez-Moreno Rodríguez-Bolívar, 1963: 195, pero reconoce que «su vocación fue siempre la pintura».

19 Sánchez-Mesa Martín, 2001: 346.

20 Orozco Díaz, 1968-1969.

21 Entre las atribuciones propuestas que no han gozado de aceptación crítica se encuentran un pequeño *San Antonio* de colección malagueña y un *Crucificado* ebúrneo de colección antequerana (atribuidos por M.^a Elena Gómez-Moreno, 1963: 211-212) o la cabeza de un *Profeta* del Museo Lázaro Galdiano (Camón Aznar, 1969: 24-25). Por su inferior calidad, también han de separarse del catálogo canesco un diminuto *Niño Jesús* que Sánchez-Mesa conoció en colección malagueña (Sánchez-Mesa Martín, 1969: 245) y un pequeño *San Juan de Dios* que, procedente de colección granadina, ha sido recientemente adquirido por el Museo Nacional de Escultura (Sánchez-Mesa Martín, 1997).

22 Gómez-Moreno, 1926: 197, lo consideró de Cano tras descubrir bajo la peana la inscripción «Dicho de Alonso Cano. Restaurado por A. Gil Montijano en 1889». En el año 2007 fue

reatribuido a Luisa Roldán por Alonso de la Sierra y Espinosa de los Monteros, 2007; Pleguezuelo Hernández, 2007; y Romero Torres, 2007. Después llegaría la confirmación documental de Pleguezuelo Hernández, 2010.

23 Se trata de una importante serie realizada con ligeras variantes a partir de dos moldes. Esta particularidad técnica llevó a Sánchez-Mesa Martín (1969: 242) a pensar en Cano, puesto que en su testamento citaba haber dejado unos cofres con moldes y diverso material de trabajo en la hospedería de la cartuja de Valencia. A ello se suma el hecho de que una de las terracotas, antes en la colección Thyssen-Bornemisza, contaba con el monograma estampado «Al.^o C.^o», pero estudios técnicos revelaron su carácter apócrifo. Su atribución a los hermanos García, formulada por Romero Torres (2009), se sustenta en sólidos