

Páginas monográficas de *El fingidor*

En el Centenario de Alonso Cano



Conmemoramos este año el cuarto centenario del nacimiento en Granada de Alonso Cano, artista de fértil talento y múltiples saberes: fue pintor, escultor, arquitecto, magnífico dibujante, diseñador de retablos; un personaje de dotes excepcionales para las artes y, sin lugar a dudas, uno de los creadores más relevantes de nuestro siglo XVII. Para evocar su figura y su obra varias ciudades españolas han organizado ya exposiciones, cursos, conferencias, seminarios, y las revistas especializadas han dedicado números monográficos orientados al análisis y valoración de su trayectoria artística. Granada ya inauguró el año Cano con un solemne acto académico, y además ya han tenido lugar o están próximas a celebrarse un importante elenco de actividades culturales patrocinadas por diversas instituciones. En el contexto de este programa de actos alcanzan especial relevancia las dos grandes exposiciones proyectadas para diciembre próximo, y un *Symposium* internacional, al que están convocados los más relevantes especialistas.

El *fingidor* se suma también a este programa de eventos con un monográfico en el que un grupo de estudiosos se acercan a la figura de Alonso Cano desde los distintos perfiles de su personalidad artística y humana, valorando también la trascendencia de su magisterio sobre la escuela granadina.

Contenidos

Alonso Cano y la modernidad artística/ *Ignacio Henares Cuéllar* ● Alonso Cano: la leyenda del artista/ *José Álvarez Lopera* ● Alonso Cano y Granada: la ciudad en los años del reencuentro/ *Juan Manuel Barrios Rozúa* ● Arte y teología en Alonso Cano/ *Javier Martínez Medina* ● Avatares de una vida novelesca: una biografía de Cano/ *Miguel Ángel Gamonal Torres* ● La pintura de Alonso Cano: el naturalismo fascinado por la belleza/ *Antonio Calvo Castellón* ● Alonso Cano dibujante y grabador/ *Antonio Moreno Garrido* ● La escultura en Alonso Cano: el silencio se hizo imagen/ *Miguel Ángel León Coloma* ● La arquitectura de Alonso Cano o el triunfo del diseño barroco/ *Emilio Villanueva Muñoz* ● Los epígonos de Cano en la pintura granadina/ *Ana María Castañeda Becerra* ● Seguidores de Cano en la escultura: distintos temperamentos para una misma herencia/ *Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz* ● Aplicación del examen científico al estudio de las pinturas de Alonso Cano/ *Luis R. Rodríguez Simón*.

Coordina:
Antonio Calvo
Castellón.

Alonso Cano y la modernidad artística

Ignacio Henares Cuéllar



A. Cano.
Estudio para ángel.
Florencia, Museo de
los Uffizi.

La reflexión en torno a la figura y la obra de ese genio moderno que fue Cano, debe conducirnos, si estamos a la altura de los fines y las responsabilidades previstos, a la iluminación de procesos esenciales para el conocimiento de nuestra sociedad barroca, la espiritualidad y la inteligencia del humanismo cristiano, y la creación artística moderna. Asistimos en la historiografía y en el pensamiento artístico de nuestros días a una visión crítica de la literatura y el arte del Barroco católico de mayor complejidad y superior riqueza en la interpretación de los valores que éste encarna. Se deshace progresivamente la idea de que nuestra cultura artística representara exclusivamente el triunfo del ritual y la persuasión logrado a través de mecanismos de un predominante carácter sensual. Resplandece una nueva tesis de la que se concluye la indudable espiritualidad de aquel movimiento, sus cualidades intelectuales, que no son otras que las de la renovada *humanitas* cristiana, y su modernidad artística.

La figura del Racionero Cano que nos ha transmitido la literatura artística de la época y la crítica histórica, la de un nuevo Miguel Ángel, tal como se deduce del retrato de su biógrafo y de Velázquez, Lázaro Díaz del Valle, que lo sería tanto por la amplitud de sus intereses artísticos que contemplan las tres artes y el grabado, reuniendo todo el vasto universo del Diseño, como por su cultivo de la idea interior, del principio intelectual y moral que inspira la creación artística y prevalece y guía al conjunto de acciones y valores que la integran. También Alonso Cano comparte con Buonarrotti y Cellini en nuestra crónica artística, entre tratadistas y biógrafos, la leyenda del artista inconformista hasta la intemperancia, la personalidad humana del genio que transmitirá subterráneamente la tradición manierista europea, en aquella crisis transformadora del humanismo, hasta el romanticismo. Tal vez porque en ninguna época triunfen el verdadero humanismo y la grandeza de la creación artística sin vencer previamente con gran esfuerzo a las sombras. Su vida va a estar jalonada por igual de reconocimiento y alta valoración y de infortunio. Ya que las que llamaba D. Enrique Lafuente Ferrari borrascas de la pintura del Siglo de Oro forman parte de un conflicto significativo del estatuto del artista moderno dentro de la sociedad estamental, en el que aquél aparece luchando por el reconocimiento de la liberalidad y nobleza de la creación frente a los privilegios de señores y burócratas.

En el célebre episodio que enfrenta a Cano con el oidor de la Chancillería por las diferencias que sobre un encargo surgen entre ellos, la respuesta del artista a la pretensión del funcionario de ejercitar una «facultad más noble» que la del escultor es la de que «oidores los puede hacer el Rey del polvo de la tierra; pero sólo a Dios se reserva el hacer un Alonso Cano». Orozco ve, superando cualquier

interpretación psicologista, en su argumentación una defensa estética de la naturaleza intelectual del arte «acorde con un neoplatonismo y espiritualismo religioso tal como lo estimó también y difundió su maestro Pacheco. Por boca de Cano hablaban el tardío Manierismo, y en dos aspectos íntimamente unidos: el origen divino del arte y su concepción del mismo, no como arte mecánico, sino liberal». He querido deliberadamente subrayar la importancia y altura del pensamiento canesco y el profundo entrañamiento en su arte, que en todos los momentos de la Historia poética del Racionero se ofrece como demostración de las mayores exigencias intelectuales y constante identificación entre espiritualidad e ideal de Belleza. Este pensamiento, las concepciones que nutren la inteligencia artística del creador, los nuevos valores del humanismo cristiano crecientemente abocado a la acción, más activamente implicado en una nueva concepción de la sociedad que se hace presente en el urbanismo, en nuevos modelos de adoctrinamiento, en la redefinición ritual y moral que tiene por objeto la construcción de una sociedad que constituya la verdadera expresión terrenal de la comunión y aspire a la ejemplaridad y la justicia, van a impregnar el pensamiento de Cano en distintos espacios y momentos de su vida, a partir de la Granada de principios del seiscientos. Estos valores de modo natural tienen un correlato en las doctrinas estéticas del barroco andaluz y cortesano de la época, a su vez también imposibles de reducir a un solo concepto como se verá, pero que sin embargo tendrán su punto de partida en el intelectualismo neoplatónico originado en las ideas italianas del manierismo y transmitido a la tratadística española del siglo XVII por Carducho y Pacheco. Pero tales conceptos, como ha demostrado la crítica más reciente, la de Calvo Serraller, Enrique Valdivieso o Karin Hellwig, van a verse profundamente enriquecidos y contrastados por la intensa actividad artística de la época, y en el caso de Alonso Cano por el vigor y la tensión innovadora de su observación y su práctica artística.

Jusepe Martínez describe al artista como alguien «poco aficionado al trabajo, no porque fuese muy liberal en él, sino que su deleite y gusto era gastar lo más del tiempo en discurrir sobre la pintura y en ver estampas y dibujos». Este juicio que oscila entre la admiración y la censura, resultando esta última inevitable en una sociedad dominada por una concepción artesanal, habla de la inclinación del artista a la contemplación estética, del valor de la reflexión de naturaleza intelectual que preside en su caso el proceso de ideación artística, del que resulta la expresión esenciada de las formas tan cara a los seguidores de las ideas manieristas del «disegno» interior, una facultad innata de origen divino que reside en el alma del artista, potencia superior que lejos de los principios imitativos es capaz de expresar de modo



páginas monográficas

esencial y espiritual la realidad. Originado en Zuccaro, entre nosotros Pacheco definirá este mecanismo del modo siguiente, «para mover la mano a la ejecución se necesita de ejemplar o «idea» anterior, la cual reside en la imaginación o entendimiento». Esta concepción estética se va a convertir en argumento identificador de los círculos y Academia sevillanos a los que tendría acceso Cano antes de acudir a la corte bajo la égida de los Guzmanes y en especial del Conde Duque de Olivares.

Se hace necesario, si embargo, recordar que previamente en la Granada que se abre al nuevo siglo Alonso Cano habría podido respirar una atmósfera que sublima a través de las más variadas interpretaciones culturales una realidad histórica entre la nostalgia y la incertidumbre, y no obstante abierta a las novedades del pensamiento y el arte. La ciudad en la que nace el artista es desde la época imperial un centro de clasicismo, su fisonomía es la de la plataforma de Vico, con la construcción de la Catedral en proceso, la reciente fachada de la Chancillería que asombrara a Cervantes y a los viajeros como el más alto símbolo artístico de la majestad, donde el Sacromonte ha abierto un mundo de extraordinaria riqueza hagiográfica y emocional, los padres de la Compañía de Jesús definen un nuevo centro que recrea el humanismo cristiano, al tiempo que las órdenes tradicionales emprenden su reforma para situarse a la altura de los cambios habidos en la religiosidad y cumplir modernamente con la guía de las conciencias. Coetáneamente una serie de maestros, entre los que cabría destacar a Raxis, Pablo de Rojas y Alonso de Mena van a provocar un proceso de transformación e innovación dentro del legado clásico renacentista que permita la redefinición de la ciudad a través de hitos monumentales, que cree una nueva estética devocional e interprete las nuevas exigencias teológicas, rituales y hagiográficas tridentinas. Muy especialmente habría que considerar cuanto se refiere a la iconografía santiaguista y concepcionista dentro de los esfuerzos que la religiosidad moderna protagonizará e impulsará en la ciudad.

El regreso de Cano a Granada en 1652 va a resultar decisivo para culminar este proceso de renovación espiritual y estética. Coinciden Jusepe Martínez y Lázaro Díaz del Valle en señalar como notas distintivas y contradictorias de la biografía del artista su fortuna, especialmente en la corte, hallándose entre los apuntes sueltos del segundo la noticia de que Cano fuera premiado con el hábito de Santiago; pero también caracteriza este perfil biográfico el infortunio que le lleva, y ellos escriben coetáneamente, a pedir la ración al monarca alrededor de 1658 y a optar por abrazar las órdenes religiosas. En esta situación el cabildo granadino hallará la oportunidad de completar la frustrada decoración de la Capilla Mayor. Los documentos que la Archidiócesis y la Universidad han seleccionado para la presente ocasión, testimonios biográficos y metáforas históricas del artista y su época, se refieren a esta etapa que constituye un auténtico cenit antes que un crepúsculo en la vida y la creación del artista. En dos sentidos la obra granadina que se alude y documenta en ellos constituye la culminación de una estética y un pensamiento. Por una parte Alonso Cano va a marcar los destinos de la tradición artística de esta tierra con la impronta de un idealismo, que a los orígenes manieristas suma el conocimiento de las grandes colecciones reales y la grandeza de las escuelas sevillana y cortesana del barroco. Característicos de este modelo dominado por la inteligencia y la espiritualidad serán un conjunto de rasgos sabiamente valorados por Orozco en el análisis de la poética de Cano, a saber, su «relegar a un último término el género del retrato, el desentenderse, casi por completo del bodegón, y su escasa complacencia por la ambientación realista de la escena religiosa», asimismo «su gusto por la pintura y dibujo del desnudo, a pesar de su casi exclusiva temática religiosa»; y finalmente, su preocupación por fijar tipos que constituyen un proceso de búsqueda de la belleza ideal, conduciéndole «la idea interior y anterior... a la fijación de esquemas previos con el gusto por el contrapuesto y

la línea serpentinata cual si tuviese presente el tratado de Lomazzo, tan citado por su maestro Pacheco».

El primero de los documentos se refiere a la Inmaculada Concepción del facistol. Éste constituye un ejemplo de diseño en el que resulta poco usual la combinación de la caoba con adornos de piedra serpentina y bronces dorados, de formas significativamente canescas, y que se repiten en las lámparas que cuelgan ante el tabernáculo, todos ellos realizados por plateros barrocos. La Inmaculada Concepción tallada para coronarlo y que después sería trasladada a la sacristía obedece al tipo de virgen muy joven, una representación no alejada de la tierna edad de doce años preconizada por Pacheco como ideal para la Inmaculada. Sus afinadas proporciones y su expresividad la hacen aparecer muy distante de otras imágenes marianas del propio Cano, como la Virgen de Lebríja, anterior en veinticinco años, y aproximan esta talla a las pinturas de tema concepcionista de Vitoria o de la colección del Conde de las Infantas. El modelo del facistol lo repetiría en el gran lienzo del oratorio de la catedral granadina. La Inmaculada Infantas constituye el eslabón entre la de Vitoria y la del oratorio; Wethey considera la creencia de que procediera del convento de San Antonio y San Diego. Es obra que muestra recuerdos de la estética de Martínez Montañés, siendo su modernidad el resultado de la intensidad simbólica y de la expresividad que va a ser uno de los rasgos de la creación de Cano en la etapa granadina. El artista realiza en 1664 un pequeño grupo de la Virgen de Belén para el mismo fin, resolviendo el problema de su contemplación desde abajo en una composición que coincide con la del lienzo de la Virgen con el Niño sentada sobre nubes de la inmediata Curia eclesíástica, hoy en el Museo catedralicio.

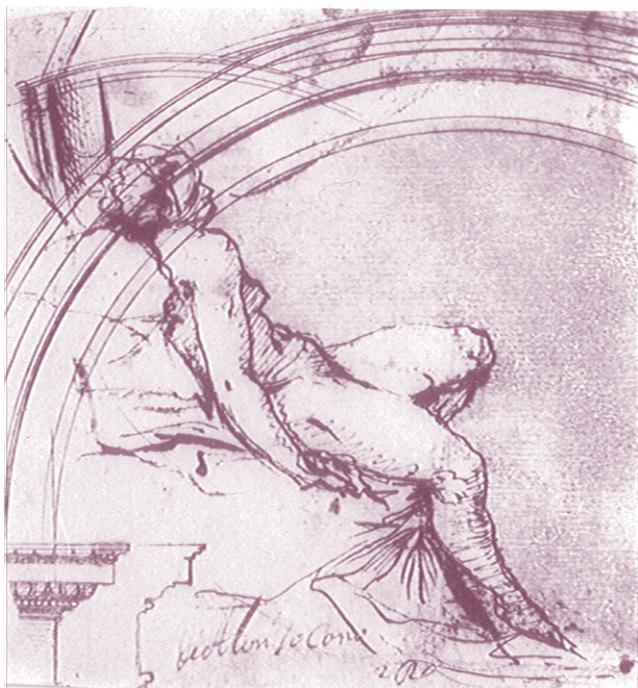
El principal proyecto de esta etapa se dedicará a la Capilla Mayor de la Iglesia Metropolitana, completando las significaciones del extraordinario espacio arquitectónico y artístico con la serie iconográfica de la vida de la Virgen, un ciclo del que Wethey destaca su extraordinaria integración, mostrando una unidad de plan que no se alcanza en otros grandes ciclos barrocos y una rara significación desde el punto de vista de la forma artística y la motivación dramática. El programa superaba el ámbito tradicional de la decoración pintada de retablos, tanto por la amplitud del



alonso cano



A. Cano. Triunfo de Apolo. Madrid, Biblioteca Nacional.



A. Cano. Figura femenina. Madrid, Museo del Prado.

espacio a cubrir como por el carácter excepcional del soporte arquitectónico. La experiencia de Cano en arquitectura y su conocimiento de la gran pintura veneciana alcanzado durante su permanencia en la corte le pondrán en condiciones de valorar y resolver dichas exigencias. Los siete lienzos se pintarán entre 1652 y 1664, trabajando Cano en el taller dispuesto al efecto en la torre de la catedral. Es un periodo en el que abundan los desencuentros entre el artista y el cabildo, tal vez perplejo ante los métodos de aquél y el extraordinario peso que en su producción artística imponen las exigencias de reflexión y el intelectualismo. Como señala Orozco, los cuadros revelan haber sido lenta y hondamente pensados y apresuradamente realizados. Establece asimismo en 1967 que debieron realizarse en el siguiente orden: Encarnación (1652), Visitación (1653), Purificación (1655-1656) —este plazo más largo se justificaría por la ejecución de la Inmaculada del facistol de la catedral, de numerosas obras para el convento del Ángel y por el inicio del conflicto con el cabildo—, Asunción e Inmaculada (1662-1663), **Natividad** (1663-1664), Presentación (1664). El plan iconográfico se había fijado en el siglo XVI, imponiendo el espacio y su lenguaje arquitectónico renacentista una interpretación estética del conjunto y un programa formal que se conviniera con la misma. La proporción excesivamente alargada de los lienzos y su elevada situación obligan, en el análisis de Orozco «a poner una gran fuerza y vigor plástico en el juego de las formas, luces y colores; de manera que vistos los lienzos a gran distancia resultase clara y expresiva; que las figuras destacaran corpóreas sin confusión y que el color actuase no sólo con su propio valor pictórico sensorial, intenso y rico, sino haciendo resaltar con él, junto con la luz, los valores formales propiamente dichos». Las exigencias de lo misterioso y la jerarquía determinada por la historia sagrada determinan la situación de los lienzos del ciclo: la historia terrenal de María queda incluida entre los dos misterios de la Concepción Inmaculada y de la Asunción. En el centro la Encarnación, advocación del templo, además de concentrar la serie sirve de enlace entre los otros dos niveles iconográficos de la capilla: el inferior (apóstoles, santos padres, reyes y una humanidad simbólica que representan los bustos canescos de Adán y Eva), de significación historicista; y el superior, dedicado al ciclo de la Redención, de significación trascendente.

También durante los primeros años en Granada trabajará en frecuentes encargos para las órdenes religiosas, señalando Wethey esta etapa como un momento de honda expresividad en relación con la poética del artista en su eta-

pa cortesana, si bien ésta siempre aparece contenida dentro de las exigencias intelectuales que dominaron la estética de Cano. Sin duda las numerosas obras destinadas al convento del Ángel, con nuevos programas devocionales como los dedicados a la vida de la Virgen en nueve episodios. Sólo sobrevive en nuestro patrimonio el lienzo que representa a la *Sagrada Familia*, cuya calidad hace lamentar a Wethey la desaparición del conjunto parcialmente conservado en el Museo de Castres, por el avance que éste representa desde el punto de vista formal y poético con respecto al periodo madrileño, valorando el énfasis iconográfico puesto en la figura de San José y la intensidad expresiva del grupo marcada por la nostalgia dirigida a definir el lugar de los personajes en la teología pasional. Cano en esta obra, como en las potentes cabezas de San Pablo y San Juan de Dios, se hace intérprete de las posiciones más modernas de la religiosidad y de la estética contemporáneas.

Este espíritu de modernidad es el que preside su proyecto para la fachada catedralicia de 1667. Su muerte ese mismo año supondría que la ejecución correspondería a los maestros José Granados de la Barrera de 1668 a 1685 y Melchor de Aguirre hasta 1695, con lo que se produce el relevo en nuestra arquitectura barroca que en adelante estará en manos de procedencia cordobesa. En su diseño Cano cumple con la gran exigencia de la cultura arquitectónica y el arte de su tiempo, la de ser moderno, y en cierto modo insólito y heterodoxo, no sometiendo ni a los condicionamientos de lo preexistente ni al léxico ni a los cánones del lenguaje renacentista. Su proyecto es expresión de una percepción y una religiosidad que se sienten modernas, que se rigen por la acción y consideran imprescindible la redefinición de lo urbano como espacio de la espiritualidad colectiva y el ritual. Las soluciones técnicas y el lenguaje arquitectónico son completamente contemporáneos y personales. Wethey señaló cómo Cano al realizar en 1649 el Arco Triunfal para Mariana de Austria en Madrid había revalorizado y transformado el tema tradicional, en la opinión de Lázaro Díaz del Valle era «obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la arquitectura que admiró a todos los demás artífices, porque se apartó de la manera que hasta estos tiempos habían seguido los de la antigüedad». Sobre su lenguaje Gómez Moreno señalaba que «ni el estípite, ni la columna salomónica logran favor en Cano; su actuación se caracteriza por un instinto de lógicas depuraciones sin sustituir lo antiguo por equivalentes extravagantes». Su espíritu fue siempre moderno, mostrando el pleno conocimiento de las innovaciones italianas y cortesanas, que usa sin el propósito de disimular debilidades estructurales como es frecuente en las fachadas madrileñas, sino por el contrario con el de reforzar las líneas de una composición de organizada profundidad, de valores altamente escenográficos. La ciudad moderna y nuestra sensibilidad mantienen una profunda deuda con quien no sin dificultad se mostró siempre fiel a las exigencias intelectuales del humanismo cristiano, a la estética moderna y a la imprescindible ejemplaridad moral de la creación artística. ■

Ignacio Henares Cuéllar es catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Granada



Alonso Cano: La leyenda del artista

José Álvarez Lopera



A. Cano. Ángeles. Madrid, Instituto de Valencia de Don Juan.

Como es sabido, la leyenda de Alonso Cano fue puesta en pie, en su práctica totalidad, por Palomino, quien publicó su *Parnaso Español Pintoresco y Laureado* en 1724, cincuenta y siete años después de la muerte del artista. Antes que él escribieron sobre Cano Lázaro Díaz del Valle, en 1658-59, y Jusepe Martínez, hacia 1673. Los dos le conocieron personalmente, y especialmente el primero lo hizo en términos de suma admiración, diciendo que era «de tan grande espíritu que se iguala con todos los de la antigüedad» y que «con sus muchas e insignes obras ha ganado eterna fama para los siglos futuros». Por lo demás, debido a la finalidad de sus escritos, común a la de todos los tratados de la época (la defensa de la ingenuidad de la pintura y del prestigio social de sus practicantes) ambos pusieron ya las primeras piedras en la construcción de la leyenda del artista. Díaz del Valle, por ejemplo, afirmó, a sabiendas de que no era cierto, el origen aristocrático de Cano haciéndole nacer «de padres nobles», dio una novelesca versión de su entrada al servicio del Conde-Duque (que, según él, habría tenido que transigir con sus pretensiones económicas) y puso en circulación la primera de las anécdotas en las que Cano aparece dando más valor a su reputación que al dinero (una afirmación que cobra valor de «exemplum» y que es de índole claramente retórica ya que venía a significar la preeminencia del carácter intelectual de la pintura sobre su valor venal): aquélla según la cual Cano no habría aceptado, cuando tenía veinticuatro años, el encargo de las pinturas del claustro del convento de N^{ra} Sra. de las Mercedes en Sevilla aduciendo «que él conocía que le faltaba saber el arte de la prospectiva, muy necesario para la perfección de aquella obra y que más estimaba la reputación que el aprovechamiento que se le podía seguir de ella». En cuanto a Jusepe Martínez se refirió a la indolencia de Cano en unos términos («...hízome lástima el verlo tan poco aficionado al trabajo, no porque no fuese muy liberal en él, sino que su deleite y gusto era gastar lo más del tiempo en discurrir sobre la pintura») que hacen pensar, como ha apuntado Portús, que más que censurarlo estaba proponiéndolo como un ejemplo de «ocio creativo» (otro de los lugares comunes de la historiografía artística).

Reveladoramente, sin embargo, ni Díaz del Valle ni Martínez se refirieron al hecho más sensacional de la biografía de Cano —el asesinato de su esposa en julio de 1644— ni hicieron la menor alusión a que tuviera un carácter conflictivo o pendenciero. Con toda probabilidad, porque ninguno de estos aspectos cuadraba con sus intereses. Pero también quizá debido a que, en realidad, y dejando al margen su espíritu litigante, el carácter de Cano bien pudo no estar tan fuera de lo común y a que, por otra parte, el asesinato de la mujer del artista no parece haber tenido, desde el punto de vista social, la trascendencia y repercusio-

nes que le prestó Palomino. De todos modos, y sea como fuere, también es cierto que la biografía del artista contenía los suficientes ingredientes (asesinato de la esposa, litigio con la Cofradía de N^{ra} Sra. de los Dolores, pleito con el Cabildo de la Catedral de Granada...) como para que Palomino viera en ella terreno abonado para construir el itinerario vital y el cuadro caracteriológico e ideológico que convenía a sus intereses, que, obviamente, eran una vez más y como en los tratadistas anteriores, la afirmación de la nobleza del arte de la pintura y la defensa de la posición social de los artistas.

El retrato que Palomino hizo de Cano fue el de un pintor arriscado y pendenciero, «muy diestro en el manejo de la espada, y en fin, hombre que más se supo explicar con las obras que con las palabras», altivo con sus patronos hasta el punto de no acabar sus obras «por las extravagancias de su genio», desconsiderado con los poderosos (recuérdese que, hablando de la instrucción del príncipe Baltasar Carlos, escribe que «se portó tan agriamente [con él], vituperando lo que hacía, que el Príncipe se quejó a su padre»), y hombre, en fin, cuya vida habría estado marcada por dos sucesos sensacionales de índole criminal (primero el supuesto duelo con Sebastián de Llanos Valdés y después el asesinato de su esposa) y salpicada, además, por un sinnúmero de expresivas anécdotas: la referencia a que cuando sufrió tormento tras la muerte de su mujer «se determinó, de orden del Rey, que no le ligasen el brazo derecho», la respuesta de Felipe IV a los diputados del Cabildo de la Catedral de Granada que acusaban al artista de ser «hombre puramente lego e idiota» («Andad, que hombres como vosotros los puedo yo hacer: hombres como Alonso Cano, sólo Dios los hace»), su disputa con el Oidor de la Chancillería de Granada por el precio de una escultura de San Antonio, que Cano acabó rompiendo en pedazos (y en el transcurso de la cual habría afirmado que el quehacer del artista era «facultad más noble» que la de Oidor, con palabras idénticas a las supuestas de Felipe IV), su espantada de Málaga al negarse el canónigo obrero de la Catedral a pagarle los dos mil ducados que pretendía por unas trazas que había hecho, su ingeniosa respuesta al obispo de Málaga cuando ambos se refugiaron en el hueco del órgano de la catedral durante una inundación («Pues, señor, si hemos de morir como huevos, ¿qué más tiene estrellarnos, o hechos tortilla, que pasados por agua?»), las diversas historias relacionadas con su antisemitismo o la anécdota de su rechazo, ya en el lecho de muerte, de un crucifijo que le había llevado el cura debido a que estaba mal tallado.

Hoy sabemos que algunas de estas anécdotas tienen una cierta base histórica que haría verosímiles —o al menos admisibles— las deformaciones o invenciones que introdujo Palomino (por ejemplo, es cierto que, aunque en



alonso cano

un contexto diferente al que él refiere, el cabildo de la catedral de Granada acusó a Cano de «iliterato» en un memorial al Rey). Otras historias, en cambio, parecen totalmente inventadas, ya que constituyen lugares comunes de lo que solemos llamar «la leyenda del artista» y no hay duda de que sólo son traslaciones de hechos referidos anteriormente (y, por lo general, sin base histórica alguna) en las vidas de otros artistas. Así, el supuesto duelo con Sebastián de Llanos, que es una traslación de la célebre pelea de Torrigiano con Miguel Ángel, la anécdota de su negativa a recibir en el lecho de muerte un Crucifijo tallado, que procede de la vida del Verrocchio tal como la refirió Vasari, o la célebre respuesta de Felipe IV a los diputados del Cabildo de Granada, que aparece referida, con protagonistas diferentes (en general, el contrincante del artista es un noble) en las vidas de un número relativamente abundante de pintores, y que, de hecho, parece tratarse de una aplicación a Cano, algo alterada, de la anécdota que el propio Palomino cuenta en el Libro II de su tratado refiriéndola a Tiziano.

Pero, sea como fuere, el hecho es que Palomino fijó la leyenda de Cano hasta un punto tal que, en lo esencial, durante más de dos siglos lo único que encontramos es alguna que otra matización o rectificación. Y, de hecho, durante décadas y décadas prácticamente nadie puso en duda las anécdotas que refirió, repetidas hasta la saciedad, con mayor o menor carga de literatura (y de imaginación, dependiendo del momento) por todos los que se ocuparon del artista. Incluso el habitualmente cauto Ceán (del que recuérdese que decía en el prólogo a su *Diccionario* que Palomino «sobre no haber podido ilustrar los hechos ni fixar su cronología, tuvo la desgracia de dar acogida a las fábulas y cuentecillos, que con tanta facilidad se introducen y difunden en el vulgo de los aprendices y maestros») recogió de él una parte no pequeña de esos «cuentecillos». Y así, si bien dejó en la duda la veracidad del relato de Palomino sobre la muerte de la mujer de Cano y el proceso de éste, dio en cambio por cierta la historia del desafío con Sebastián de Llanos (añadiendo de su numen particular que, debido a él, «hubo de salir huyendo de Sevilla») y, basándose precisamente en las «fábulas y cuentecillos» de Palomino, también él caracterizó a Cano como un artista violento y orgulloso y trazó un retrato que, en lo sustancial, apenas difería del que había transmitido el tratadista cordobés.

Mientras tanto, en Europa Alonso Cano fue, y al igual que todos los pintores españoles, a excepción de Murillo, Ribera y Velázquez, un perfecto desconocido hasta bien entrado el siglo XIX. La dispersión de obras que se produjo durante la Guerra de la Independencia acrecentaría su fama sirviendo para asentar su reputación como uno de los grandes pintores españoles del Siglo de Oro. Pero hay que hacer notar que esos efectos no fueron inmediatos y que sólo en la década de los treinta aparecieron, por fin, caracterizaciones originales y vigorosas de su arte. Entre éstas, las más interesantes para nuestro propósito, ya que supondrían una magnificación de su leyenda, serían las que se produjeron con motivo de la inauguración, en enero de



A. Cano. Aparición de la Virgen a San Félix. Madrid, Museo del Prado.

1838, de la Galería Española de Luis Felipe en el Louvre, una vasta colección de 450 cuadros sacados de España por el barón Taylor en los años anteriores y en la que había nada menos que veintidos cuadros atribuidos a Cano (aunque muy pocos fueran en realidad de él). Cristina Marinas ha recordado la caracterización que hizo Achille Jubinal presentando a un Cano arrastrado por los celos («esa ardiente pasión totalmente africana, porque España es Africa», escribía Jubinal), y que, después de asesinar a su mujer, «camina de claustro en claustro, de catedral en catedral», hasta que encuentra asilo en Portacoeli y allí, para pagar la protección de los cartujos, «lega a España páginas sublimes con su mano criminal». Y aunque más contenido —no en balde escribía teniendo el *Diccionario* de Ceán a la vista— tampoco León Gozlan se privó de presentar al artista que demandaba la imaginación romántica:

«Alonso Cano tiene más de un rasgo de semejanza con Benvenuto Cellini. Su alma ardiente no le dejaba

nunca en paz; cuando no pintaba, esculpía; cuando dejaba de ser escultor, se convertía en arquitecto; y cuando se cansaba del pincel y del cincel, cogía una espada y mataba. Mataba a sus amigos o a sus rivales. Y como la justicia no dejaba jamás de perseguirle, se refugiaba en el primer convento cuyas puertas encontraba abiertas y pedía asilo a los monjes, siempre felices de recibirle [...] [porque] para aligerar el peso de la ociosidad y también un poco para asegurarse un refugio en caso de nuevos duelos, Alonso Cano pintaba para cada uno de estos conventos hospitalarios alguna Virgen o algun santo venerado por la comunidad.»

La historiografía artística española de la época romántica no produjo nada parecido a las inflamadas caracterizaciones francesas. Entre 1830 y 1845 aparecieron, en diversas revistas, una media docena de biografías de Cano, pero todas ellas consistían en meras repeticiones, más o menos completas y más o menos deformadas, de lo dicho por Palomino o Ceán. Sin embargo, fue en esta época cuando se produjo la consolidación de una tradición granadina, no recogida por Palomino, según la cual Cano, tras pintar un gran cuadro con *La Trinidad* para la Cartuja y ver cómo los cartujos le regateaban el precio que pedía por ella se lo habría regalado a los frailes del convento de San Diego pidiendo a cambio únicamente un plato de chanfaina (es decir, de asadura condimentada). La historia, que daría lugar a que *La Trinidad* del retablo mayor del convento de San Diego fuese conocida por todos como «el cuadro de la chanfaina», sería citada por primera vez, que yo sepa, por el conde de Maule, a quien se la debió referir Fernando Marín, director de pintura de la Academia de Granada, y dio lugar a un relato, no exento de gracia, publicado por José Giménez-Serrano en 1857 en un volumen titulado *Tradiciones granadinas*. También es posible que fuese en esta época cuando tomara cuerpo la historia de que Cano borró —no se dice por qué causa— la cabeza de un *Crucificado* que había hecho para los frailes del convento del Carmen en Alhama de Granada. Referida por Gómez-Moreno González en 1888 como «tradición de Alhama», no he logrado encontrar ninguna mención anterior a ella.



Por lo demás, parca en lo que se refiere a historiografía artística, en la España de la década de los cuarenta vieron sin embargo la luz dos dramas históricos en los que la leyenda de Cano alcanzaría su desarrollo más hiperbólico: *Alonso Cano o la Torre del Oro*, de Aureliano Fernández-Guerra, estrenado en Granada el 5 de febrero de 1842, y *Misterios de honra y venganza*, de Gregorio Romero Larrañaga, estrenado en Madrid en el Teatro del Príncipe el 19 de marzo de 1843. Ninguna de estas dos piezas teatrales alcanzaría el éxito y hoy están completamente olvidadas. Pero aquí lo que interesa resaltar es que en ambas se utilizó la leyenda del artista para poner en pie intrigas amorosas llenas de elementos misteriosos y melodramáticos en cuyo desarrollo se insertaban, con mayor o menor fortuna, las anécdotas relatadas por Palomino, aunque sin tener muy en cuenta los datos históricos (y a este respecto, baste con registrar que en el drama de Fernández Guerra Alonso Cano acaba matando en un segundo duelo a Sebastián de Llanos Valdés mientras que en el de Romero Larrañaga todo gira alrededor del equívoco que se produce alrededor de una hija ilegítima que Felipe IV habría tenido en Nápoles con una joven noble a la que Cano pretendía sin ser correspondido y que todos tenían por hija de Cano).

Varias décadas más tarde, Raoul de Navéry (cuyo nombre real era Eugénie-Caroline Saffray, Mme. Chervet) publicó en París *Le pardon du moine*, la única novela que, hasta donde yo sé, tiene a Alonso Cano por protagonista y que representa el intento más completo y acabado que se haya hecho jamás de historiar la vida de Cano tomando como base los datos transmitidos por Palomino. En este aspecto, las diferencias con los dramas de Fernández-Guerra y Romero Larrañaga son claras. Éstos partieron de uno o varios episodios concretos de la vida de Cano para construir historias románticas de amor y celos, de secretos, venganzas y defensa del honor, que sólo en muy pequeña parte aspiraban a transmitir sensación de verosimilitud, y en las que podría decirse que Cano, pese a ser el protagonista de la acción es utilizado básicamente como un referente histórico sobre el que anclar la trama, que podría haberse sostenido igualmente sin él. La novela de Navéry pretendía, por el contrario, y aun siendo una obra de ficción, aparecer como un relato históricamente correcto en sus líneas esenciales. Y es que, más que narrar una historia romántica apoyándose en las peripecias vitales del artista, Navéry parece haber pretendido profundizar imaginativamente en las raíces

de su personalidad, «desvelar» su carácter y las motivaciones de su obra y mostrar la condición profundamente católica del pueblo y del arte español. Que al final su historia resultase mucho más movida y «romántica» que las de los dos dramaturgos españoles puede parecer paradójico, pero no es, en absoluto, contradictorio con lo anterior. De hecho, tanto el romanticismo que tiñe su novela como su sorprendente caracterización de Cano como un hombre beatífico, lleno de ansias de eternidad y cuya obra, profundamente cristiana, no sería sino un reflejo de la hondura de sus creencias, responden a los estereotipos difundidos en Francia hacía ya décadas sobre el carácter del arte español y representan, en última instancia, una muestra magnífica de otro de los mitos más asentados de la «leyenda del artista»: la identificación entre vida y obra.

Publicada en 1876, *Le pardon du moine* es quizá el canto del cisne de la leyenda de Cano. En 1887, don Manuel Gómez-Moreno González publicó en el *Boletín del Centro Artístico de Granada* su biografía del artista, un estudio con el que, aun haciéndose eco todavía de casi todos los «cuentecillos» de Palomino, abrió una nueva etapa en el conocimiento del pintor gracias sobre todo a sus aportaciones documentales. Y a partir de entonces, y al tiempo que la fortuna crítica de Cano siguió un trayecto declinante, su leyenda se iría borrando —relativizándose, podría decirse— gracias a los avances historiográficos, al análisis y desciframiento de las motivaciones de Palomino en la construcción de sus *Vidas* y a la identificación de las fuentes y lugares comunes de la «leyenda del artista» que utilizó en la de Cano. Advértase, de todos modos y para terminar, que los mitos rara vez se extinguen del todo. Y como demostración de ello, y tal vez también de que la ingenuidad humana carece de límites, el 1º de septiembre de este mismo año el diario *ABC* de Madrid ha publicado en su suplemento de «Salud» un artículo en el que un médico, sin duda bienintencionado, diagnostica, basándose precisamente en la biografía trazada por Palomino, que Cano, al que caracteriza como «Un paranoico genial», habría padecido «un trastorno paranoico de personalidad típico» y que, «a causa de él, vivió siempre con una profunda desconfianza» y «arrastró una vida con grandes problemas de rendimiento laboral, resentimiento y actitud hostil que en algunos momentos rozó el fanatismo».

José Álvarez Lopera es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid



alonso cano

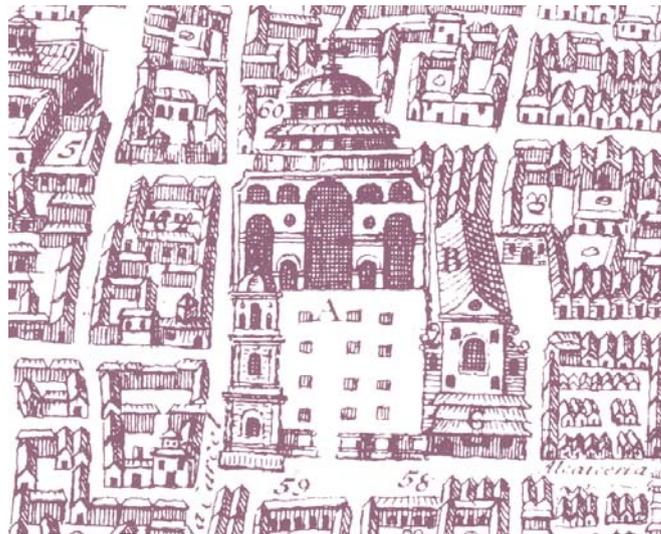


A. Cano. Ángel.
Madrid, Museo del Prado.

Alonso Cano y Granada

La ciudad en los años del reencuentro

Juan Manuel Barrios Rozúa



La Catedral inconclusa en la plataforma de Vico (1610).

La ciudad que abandonó en su infancia

Alonso Cano se marchó de Granada junto con su padre, el retablista Miguel Cano, su madre y hermanos cuando tenía sólo trece años, en 1614. La ciudad que abandonaba acababa de ser objeto de su primera representación de conjunto en un “plano”, la célebre Plataforma de Ambrosio de Vico. En la Granada que podemos ver en este grabado llama la atención la presencia de grandes conventos y monasterios, de iglesias parroquiales y de la gran Catedral inconclusa. Sin embargo, son pocas las construcciones civiles, más allá de las murallas, que destacan por su perfil en esta peculiar visión de la ciudad, hasta el punto de que la Real Chancillería, uno de los edificios más grandiosos de Granada, se dibuja con una escala inferior a la iglesia parroquial de Santa Ana. El objetivo de la plataforma no era otro que el de exhibir la exitosa y completa cristianización de la que fuera mítica capital nazarí abordada desde el mismo día de su conquista. Esta Granada en la que el polifacético artista dio sus primeros pasos y aquella que recorrerá en su madurez tienen el común el estar imbuidas del espíritu contrarreformista.

En cuanto a la población, Cano conoció en su infancia una ciudad que se resentía de la expulsión de los moriscos. Lo peor ciertamente había pasado y la ciudad rozaba los 45.000 habitantes gracias a los repobladores llegados, pero esta cifra seguía quedando por debajo de la previa a la Guerra de las Alpujarras y, lo que es peor, iba a permanecer estancada e incluso sufrir esporádicos retrocesos todo el seiscientos.

Como testigo de la recesión demográfica sufrida ahí estaba el antiguo barrio morisco, el Albaicín, muy despoblado y con numerosas casas en ruina y solares que iban dejando paso a huertas y cármenes. Por el contrario, en el llano la antigua medina musulmana hacía tiempo que se había quedado chica y en su entorno surgían nuevos barrios que todavía no estaban plenamente definidos, los de Santos Justo y Pastor, la Magdalena o San Antón.

Un retorno sorprendente

Alonso Cano se formó en Sevilla, casó allí dos veces y en esta ciudad parece echaron raíces la mayoría de sus hermanos y hermanas. Cuando ya era un artista consagrado en Sevilla marchó a Madrid para trabajar al servicio del conde duque de Olivares y, pese a la caída en desgracia de éste, nunca le faltaron trabajos en la ciudad y en la codiciada corte. Extraña por ello que decidiera “retirarse” a su ciudad natal en la última etapa de su vida.

Granada, tras ser la ciudad más populosa de España a principios del siglo XVI y el mayor reclamo para las órdenes religiosas, era ahora una ciudad de segundo orden en comparación con Madrid o Sevilla, tanto por su posi-

ción periférica como por la pérdida de ese gran contingente de moriscos a los que convertirá en una nueva Jerusalén. Es cierto que por su número de pobladores seguía siendo una urbe nada desdeñable, que su feraz Vega y la industria de la seda constituían una sólida base económica, y que la Chancillería era un polo de atracción que rompía un posible ensimismamiento provincial, pero, ¿qué duda cabe, para uno de los mejores artistas del país, Madrid, Sevilla o ciudades emergentes como Valencia y Barcelona eran opciones con muchas más posibilidades de promoción profesional. Por otra parte, cabe suponer que la mayoría de sus familiares y amigos se encontraban en las dos ciudades en las que más tiempo había vivido y que los lazos que pudiera tener con su ciudad natal eran demasiado lejanos (es significativo al respecto que el único familiar que cite en su testamento sea un sobrino de 56 años).

Es cierto que en Granada no le iba a faltar trabajo y que la propia decoración de la capilla mayor de la Catedral era un atractivo encargo, pero Cano era consciente de que iba a cobrar poco para su reconocida categoría artística. Puede aceptarse también que entrañables recuerdos lo ligaran a su ciudad natal y que durante su adolescencia hubiera escuchado hablar a sus padres mucho de ella. Incluso no podemos descartar, por el mero hecho de que no quede documentación de ello, que Alonso Cano viajara en alguna ocasión a Granada.

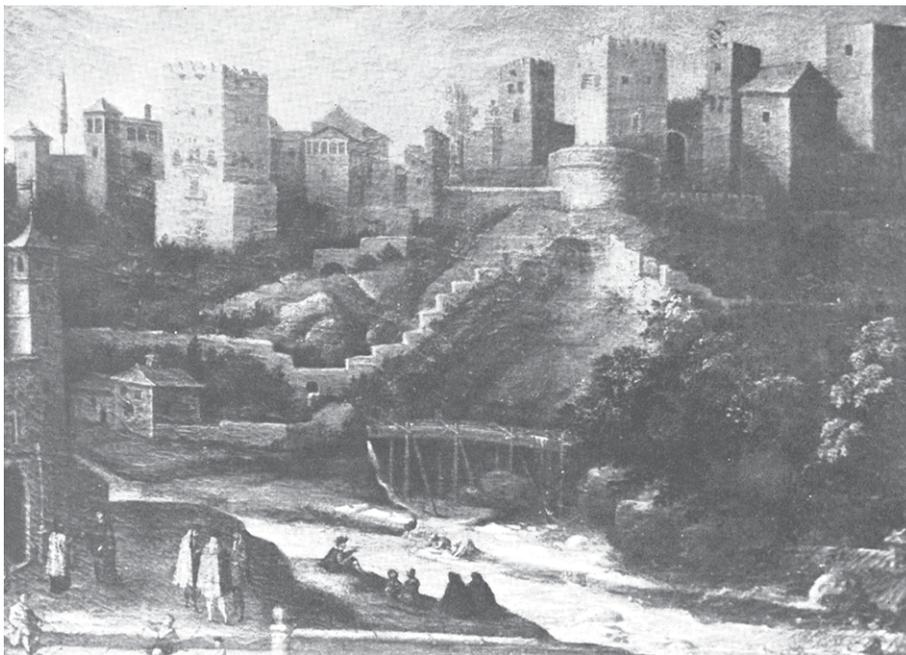
Pero estos datos no bastan para explicar su decisión de establecerse en la ciudad que lo vio nacer. Más bien parece que hubo en él una voluntad de retirarse inducida en buena medida por la dura experiencia que supuso el asesinato de su segunda mujer y una tardía vocación por la vida religiosa. Primero parece que probó suerte en la Cartuja de Valencia, pero volvió a Madrid y tras varios años de estancia en la capital y despreciando numerosos encargos, decidió marcharse a Granada con la intención de ordenarse sacerdote y trabajar para la Catedral.

Granada en el tercer cuarto del siglo XVII

La ciudad que encuentra Alonso Cano cuando regresa en 1651, treinta y ocho años después de marcharse a Sevilla, no ha experimentado cambios profundos respecto a la que conoció en su infancia. Cuatro décadas es un periodo extraordinariamente largo en nuestros tiempos desde el punto de vista urbano, pero menos en el siglo XVII, marcado por el estancamiento demográfico y la apatía económica. No obstante, la ciudad, sin cambios espectaculares, había continuado evolucionando por las sendas que ya desfilaba cuando Cano era niño. Desde el punto de vista arquitectónico la arquitectura sigue contando con numerosos edificios andalusíes mudéjares, góticos y renacentistas a



La Alhambra desde el Paseo de los Tristes
en un cuadro anónimo del siglo XVI.



los que se han sumado bastantes manieristas. La presencia del barroco es todavía muy escasa en la ciudad, lo que va a permitir al Cano arquitecto marcar su futura trayectoria con las novedosas concepciones de la decoración y el juego de volúmenes que ya apuntara en Madrid.

El Albaicín continúa muy despoblado y su crisis se ha cobrado dos víctimas, las parroquias de Santa Isabel de los Abades y la de San Lorenzo, ambas extinguidas por su reducido número de feligreses. Son los únicos casos de supresión de parroquias en la Granada de la Edad Moderna y, pese a ello, el Albaicín continuaba estando sobredotado de templos, lo que no impide que por las fechas en que llega Cano se empiece a construir el hoy desaparecido convento de Agustinos Descalzos.

En el cerro frontero, en la Alhambra, todo sigue exactamente igual. Si Cano tenía algún interés por este espacio de la ciudad, pudo comprobar que el tiempo se había detenido en él. Las obras del palacio de Carlos V sólo habían avanzado un poco antes de quedar paralizadas y destinarse el inconcluso inmueble a almacén; la Alcazaba albergaba ahora a reclusos y entre la puerta de las Granadas y la de la Justicia prosperaba un plácido paseo arbolado que no estorba la defensa de una Alhambra de disminuido valor estratégico.

Los nuevos barrios de la Vega que Cano conociera ya en su niñez habían continuado lentamente el proceso de consolidación que terminaría por convertirlos en el espacio residencial predilecto de la ciudad para las clases altas. En la Magdalena continuaba la construcción de cómodas casas señoriales de tres cuerpos de alzada en torno a un patio, mientras que San Justo y Pastor no sólo había visto la construcción de algunas grandes residencias de más empaque monumental, sino la erección del colegio de Santiago o las obras de mejora del jesuítico colegio de San Pablo. Las barriadas de San Antón y las Angustias también prosperaban, como prueba que residiendo Cano en la ciudad trazara un discípulo suyo en el campo de la arquitectura, Juan Luis Ortega, la única iglesia parroquial barroca de la ciudad, la basílica de las Angustias.

La Medina y San Matías, o sea, los barrios llanos de la antigua ciudad musulmana y los más densamente poblados durante el siglo XVI continuaban gozando de una gran vitalidad. En ellos son muchas las obras que se han realizado durante la ausencia de Cano en el campo de la arquitectura religiosa, muy ligadas todas ellas a la tradición manierista, como los templos conventuales (conventos de los Mártires, Agustinos Calzados, Capuchinos, San Antonio Abad, Trinitarios Calzados...), iglesias de diversas instituciones religiosas (hospital de la Caridad y el Refugio, beaterio de Recogidas...) o sedes parroquiales (iglesia de la

Magdalena). Durante los años que Alonso Cano reside en Granada otros edificios se construyen, como la iglesia del convento de Belén o la del Ángel Custodio, ésta trazada por el propio Cano y ejecutada por Juan Luis Ortega entre 1653 y 1661.

Tan elevado número de templos nuevos implica una fuerte demanda de cuadros y esculturas para decorarlos, sobre todo cuando el gusto barroco por la profusión ornamental está triunfando. Así Alonso Cano desarrollará una intensa labor y podrá formar un amplio taller del que saldrán varios discípulos que darán continuidad a sus enseñanzas (Pedro de Mena o Alonso de Mora en escultura, Juan de Sevilla o Pedro Atanasio de Bocanegra en pintura).

Las obras en la Catedral han progresado mucho y el enorme edificio que encuentra Cano ya no se limita a la capilla mayor, pues se ha cubierto el gran crucero y está avanzada la erección de las naves. El impacto de la mole catedralicia en el paisaje urbano justificaba el nombre de "armónica montaña" con que se le conocía; rodeada de casas más reducidas que las que hoy vemos, su perfil era visible desde la mayor parte de la ciudad y desde casi todos los caminos que a ella llegaban, por lo que la oportunidad que se dio a Cano de trazar una revolucionaria fachada le permitió dejar una impronta indeleble en Granada.

El entorno urbano también ha cambiado en el mismo sentido que la ciudad, el de la sacralización. La huella humana en Valparaíso, ahora llamado Sacromonte, no se limita ya a un bosque de cruces y unas cuevas con reliquias inventadas; ahora hay una abadía que si bien está inconclusa y queda muy lejos de los ambiciosos proyectos concebidos a principios de siglo, no deja de ser un polo de atracción religiosa. Lejos, al norte de la ciudad, se está concluyendo la iglesia del monasterio de la Cartuja. Más cerca, adosado a la muralla norte de la ciudad, se ha construido el convento de San Antonio de Padua y San Diego, para cuyo templo pintará Cano una amplia serie de lienzos.

En fin, pese a su estancamiento demográfico y haberse visto superada por la pujanza económica, política y demográfica de otras ciudades, Granada sigue mostrando una enorme vitalidad en el campo de la arquitectura religiosa y está llamada a convertirse en una de las capitales del barroco peninsular. Cano contribuyó con su talento inventivo a darle impulso y originalidad. ■



alonso cano

*Juan Manuel Barrios Rozúa es profesor asociado
en la E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Granada*

Arte y teología

en Alonso Cano

Javier Martínez Medina

Una de las notas que caracterizan a la sociedad actual es el redescubrimiento y la valoración de las creaciones artísticas en su más diversos géneros. Como consecuencia, el estudio y la investigación de la Historia del Arte como historia de la cultura cada día tiene más adeptos; se ha superado el estudio del arte limitado a la conjunción forma y color, para dar paso a nuevas metodologías, que partiendo de las formas intentan llegar a los contenidos o conceptos intrínsecos en cada una de las creaciones artísticas de los distintas culturas, lo que Ortega y Gasset denominaba consabido histórico, o lo que es lo mismo, aquello que el arte delata pero no exhibe. Por tanto, se considera ésta como ciencia interdisciplinar, que tiene que contar con la antropología, la historia, el pensamiento, la fenomenología, la religión, etc.

La obra de arte, cuando es auténtica y concebida en lo más profundo del ser humano, es manifestación exterior del mundo interior que late en la persona que la crea y en la cultura en que nace; es vehículo de transmisión de ideas, a la vez que testimonio plástico de la forma de pensar, sentir y vivir de cada generación. De esta forma se supera el concepto casi exclusivo que a veces se ha dado al arte como monumento, para ver en él un documento suficientemente elocuente e imprescindible para el conocimiento y estudio del hombre en su contexto histórico y de su evolución a través del tiempo.

En nuestra cultura se han puesto de moda de forma especial las conmemoraciones de los aniversarios de acontecimientos o personalidades relevantes de la historia, entre las que son frecuentes los artistas. Celebrar su centenario debería ser algo más que recordar sus vidas o contemplar sus creaciones artísticas, tendríamos que intentar llegar a su pensamiento, al mundo interior que late en sus obras y en la época que los vio nacer. Nuestra ciudad se prepara para conmemorar a uno de sus artistas más importantes y significativos, por no decir el mejor, Alonso Cano. A pesar de ser un gran desconocido para el gran público, se ha escrito mucho de él, de lo azaroso de su vida, de lo complejo de su carácter, de su peculiar religiosidad en aquella España del Siglo de Oro. Los expertos discuten sobre su mayor o menor formación intelectual y religiosa, sobre el desorden de sus finanzas o sobre su espíritu de pobreza, etc. Pero sólo conociendo su obra y los contenidos ideológicos en que se fundamenta podremos acercarnos un poco al gran hombre, al genio que nació, y murió en la miseria, en la Granada del XVII.

En nuestra ciudad dejó las que podemos considerar sus obras maestras, las que mejor definen su personalidad. Y entre ellas destacan el conjunto de los siete monumentales cuadros que pintó para la catedral dedicados a la Vida de la Virgen y destinados a centrar el sin par progra-



A. Cano.
Encarnación.
Capilla Mayor de
la Catedral de
Granada
(1652-1656)

ma iconográfico de su capilla mayor, considerada la más noble del orbe cristiano (F. Checa) y «uno de los ámbitos más brillantes de la arquitectura europea» (D. Rodríguez). Pues bien, en este contexto espacial la obra de Cano no defrauda sino que potencia el plan ideado más de un siglo antes por Diego de Siloe, con ella el artista granadino consigue uno de los conjuntos pictóricos más grandiosos del barroco y que mejor resume la pintura europea, en opinión de Camón Aznar. Uno de los mejores estudiosos de su perona y de su obra, nuestro maestro el profesor E. Orozco, consideraba a estos grandes lienzos como las palabras más sabias y más sentidas que pronunció el pintor, que infundieron el alma que faltaba al grandioso cuerpo de arquitectura de la capilla mayor, ya que el conjunto de pinturas expresan de la manera más elevada y perdurable el arte y la espiritualidad de Cano.

De ahí que a partir de una lectura de su temática y de su esquema compositivo, contextualizándolos en el espacio para el que se realizaron, intentemos ver el pensamiento religioso que en ellos late, la teología del arte de creador. Con ello comprenderemos algo mejor la función religiosa catequética y litúrgica de la imagen en el barroco de la mano de uno de sus más versátiles autores y mejores representantes de la modernidad culta e ilustrada.

Los grandes lienzos de la Vida de la Virgen

Sin temor a equivocarnos, podemos decir que la razón principal que justificó la vuelta de Cano a su ciudad natal en 1552, fue la pintura de los lienzos de tema mariano para la capilla mayor de la catedral de Granada, como queda claramente manifiesto en el acta de su toma de posesión. Después también ejercitaría todas las demás artes para la catedral, conventos y particulares, pero fue la pintura de este conjunto el principal motivo por el que el cabildo catedralicio accedió a su petición y le concedió el beneficio de racionero.

Y ciertamente no defraudó a la confianza que se puso en él, legando a la cultura occidental uno de los conjuntos pictóricos más importantes de su época, no sólo por sus calidades plásticas sino por superar con creces las dificultades y obstáculos que tal empresa representaba, dado el lugar de su emplazamiento, la capilla mayor de la catedral granadina, considerado como el más noble del orbe cristiano, y que no contaba con la colocación de un retablo como soporte de las pinturas y esculturas programadas, descansando éstas directamente sobre la arquitectura pétreo.

Pocos artistas de su época podían abordar esta compleja tarea, diseñar y realizar siete monumentales lienzos de 4,51 por 2,52 metros, situados a considerable altura del suelo, y que se debían contemplar a gran distancia desde los



distintos ángulos del monumental templo basilical que se construía, dando un contenido ideológico-doctrinal a la vez que desmaterializaran la sensación de macidez del grandioso conjunto arquitectónico. Sin olvidar que debían competir con la vibrante luminosidad y clasicismo de las vidrieras, situadas sobre ellos, y con el realismo volumétrico tridimensional de las grandísimas esculturas de los apóstoles, colocados debajo. Actualmente, todos los historiadores están de acuerdo en afirmar que en el proyecto primero de Siloe ya se contemplaban estos temas marianos para dichos espacios, y que incluso hubo primitivamente en el lugar de estos otros que no se conocen hoy, confirmado por las referencias a los mismos que dan Bermúdez de Pedraza, en 1608, y unos años más tarde, en 1646, el también cronista Henríquez de Jorquera.

Estas referencias coetáneas testimonian la dedicación en su origen de estos pequeños retablos al tema mariano, no como ciclo aislado, sino integrado y dependiendo de la temática cristológica central del conjunto, y muy en concreto de la serie dedicada a exponer la persona de Cristo, su divinidad y humanidad, conjunto del que forma parte y donde encuentra su sentido en el lugar que se le destina dentro del programa iconográfico diseñado, conjuntamente con el espacio arquitectónico, por Diego de Siloe. En este sentido, consta también en las actas capitulares la existencia en dicha capilla de varios cuadros que fueron sustituidos por los correspondientes al mismo tema que pintó Cano. Tres de estos primitivos lienzos fueron entregados, según dichas actas, a la parroquia de san Ildefonso, la Encarnación por proceder de este templo, y la Concepción y Asunción donados por el propio Cano, quien había sido bautizado en dicha parroquia.

Según esto, cuando Alonso Cano se comprometió a realizar la serie de pinturas de la capilla mayor granadina, sabía que con ello se obligaba a realizar un determinado plan iconográfico de Misterios y escenas de la Vida de la Virgen. Aquí precisamente reside una de las genialidades de Cano: haber gestado y realizado un monumental ciclo pictórico plenamente integrado en el conjunto tanto desde el punto de vista arquitectónico como iconográfico, concibiendo cada escena de tal manera que las formas barrocas se ven como continuidad del lenguaje artístico renacentista. Esta circunstancia sorprende más al pertenecer este ciclo al período de plenitud del barroco, siendo sólo comprensible si se conoce con profundidad la formación clasicista y la tendencia por el idealismo de Cano, el más renacentista de nuestros grandes genios del XVII, inclinado hacia la perfección ideal y cercano a las normas boloñesas de estilo renacentista, interpretadas por él con un sentido colorista de estirpe veneciana, características especial y plenamente patentes en este conjunto pictórico.

Las pinturas se disponen siguiendo el orden cronológico de la vida de la Virgen recogido en las fuentes narrativas evangélicas y apócrifas, y en la tradición, fuertemente arraigada en la religiosidad popular mariana y en las posteriores definiciones dogmáticas de la Iglesia. Los temas elegidos son: la *Inmaculada Concepción* de María, su *Nacimiento* de Ana y Joaquín, la *Presentación en el templo*, la *Encarnación por el Espíritu Santo* tras el anuncio de Gabriel, la *Visitación* a su prima Isabel, la *Purificación* de María y *Presentación* de Jesús en el templo, y por último la *Asunción* en cuerpo y alma al cielo.

La Encarnación es la primera en realizarse y colocarse, hacia agosto de 1652, a los pocos meses de la toma de posesión de Cano de su ración capitular. La razón parece clara: su presencia en el contexto sacro era primordial por ser la advocación titular del templo, por tanto debía presidir las distintas celebraciones litúrgicas. En la Encarnación de la capilla mayor del templo catedralicio Cano iba a emplear toda su fuerza compositiva creando una tipología iconográfica totalmente nueva. Se le han encontrado parecidos con algunos modelos de Tiziano, si bien el esquema del lienzo canesco presenta novedades originales, sobre todo en la dimensión teológica-espiritual; con esta obra se sien-

tan las bases definitivas de la iconografía de la Encarnación, en la que se representa el momento en que María acepta libremente la Palabra de Dios que le ha anunciado el ángel. Todos los recursos empleados dan lugar a una de las representaciones más conseguidas de la Encarnación, y no Anunciación, en el arte cristiano, donde la conjunción de formas y colores se ponen al servicio de la concepción teológica del misterio del que son traducción plástica. Además, está concebida especialmente para este espacio y, a mi entender, con un profundísimo contenido doctrinal. Quiere ser, y lo consigue, el lienzo principal desde el punto de vista pictórico e ideológico del ciclo; todos los demás están pensados como apoyo y continuidad del mismo.

Sorprende la bella y serena figura espiritual de la Virgen que, a diferencia de las composiciones habituales, se levanta con movimiento ondulante del reclinatorio como queriendo recibir a la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo, que entra en la escena al ser aceptado por María después del anuncio del ángel. Los brazos cruzados de la Virgen sobre el pecho son expresión de las palabras de respuesta de la Virgen, «Ecce ancilla Domini», su aceptación de la Palabra de Dios. Y el ángel, vestido con blanca túnica, las manos en actitud de oración, y postrado de rodillas con más naturalidad y realismo, adora el misterio que se realiza en su presencia. La originalidad de las alas caídas nos refuerzan más, si cabe, su actitud de reverencia. Con todo el centro y eje de la composición se reserva al que sin duda es el personaje esencial de esta escena, el espíritu de Dios que fecundará con su fuerza a la Virgen para que engendre a Jesucristo en su seno virginal. No se ha empleado el recurso habitual, casi tópico en las composiciones encarnacionistas, que representa al Espíritu Santo como una paloma. Y pensamos que se ha hecho así entre otras causas por fidelidad al mensaje programático expuesto por Siloe en la concepción del templo catedralicio: mediante el espacio arquitectónico de planta centralizada, el completísimo programa iconográfico y el cromatismo del color ocre que domina el conjunto de la capilla mayor, se representa plásticamente el misterio de la Redención en Cristo, de ahí el color blanco del espacio basilical que simboliza a Cristo luz del mundo al estilo de la significación de los templos renacentistas.

Según esto, el espíritu de Dios que fecundará las entrañas de María se representa como un rayo y haz de luz, que partiendo de la parte superior central de la composición se dirige como ráfaga luminosa hacia el pecho de la Virgen, que con sus manos cruzadas lo acoge en su interior. No falta uno de los objetos emblemáticos de esta escena que se convierten en símbolo del mismo, la rama de azucenas que recomendara Pacheco, el maestro de Cano, en el lateral derecho junto al ángel. El tema de la Encarnación del Verbo que habitualmente se representaba como tema mariano, es aquí, como lo indicara el Concilio IV de Calcedonia, eminentemente cristocéntrico, el inicio de la presencia del hijo de Dios en el mundo como luz de las naciones.

El siguiente lienzo, *La Visitación*, lo ejecutó Cano al año siguiente, en 1653, según consta en el propio cua-



A. Cano. Purificación. Capilla Mayor de la Catedral de Granada (1656, retocado en 1664)



alonso cano



A. Cano. Presentación. Capilla Mayor de la Catedral de Granada

dro. El rostro de la Virgen nos recuerda en mucho el lienzo anterior de la Encarnación. La mirada interior y perdida en la profundidad de la joven María contrasta con la de su anciana prima Isabel que con admiración reverencial fija sus ojos atentamente en la irénica cara de la Madre del Redentor. La Visitación se interpreta así como una nueva Anunciación, de ahí que el lienzo quiera representar el momento en el que Juan el Bautista se estremece de alegría en el vientre de su madre, al que dirige su mirada contemplativa la Virgen. Pero el bello, colorista y original esquema compositivo de la escena una vez más responde a un concepto ideológico religioso que quiere expresar el lienzo. La decantación no

por la escena de la salutación de las dos primas, sino del encuentro expresado en el impetuoso abrazo, inspirado en parte en el mismo tema de Ticiano en san Roque de Venecia, actualiza la dimensión litúrgica del tema en el contexto de esta capilla mayor. Desde el punto de vista litúrgico la celebración de la Visitación es la fiesta del encuentro de Isabel y María, que simboliza el encuentro misterioso de dos seres en gestación a través de sus dos madres, portadoras una de Juan, el Precursor, y la otra de Jesús, el Mesías anunciado. Es, en el fondo, el encuentro de los dos testamentos, lo que acentúa la dimensión cristológica del ciclo mariano en función del contexto del programa arquitectónico iconográfico. Además, María lleva sobre su cabeza un intenso haz de luz como nuevo tabernáculo portador de Cristo que nos lo hace presente.

La *Purificación* tardaría un año en pintarse, entre marzo de 1655 y el mismo mes de 1656, no quedando del todo terminada, ni a gusto del cabildo ni del artista, por lo que sería retocada al terminar la serie, en 1664. También aquí se aparta del esquema habitual, situando las figuras en variedad de planos, inspirado en parte por el esquema veneciano que destaca las figuras principales en la parte inferior, hacia las que convergen los demás personajes y sus

respectivas miradas: la Virgen con el Niño Jesús en sus brazos hace ademán de presentarlo al sacerdote que con ornamentos pontificales se inclina para recogerlo. Se destaca así no sólo la dimensión mariana del tema, la Purificación de María, sino la que es primordial en la liturgia, la Presentación del Señor. En este ciclo de pinturas al estar determinada su temática cristocéntrica de carácter renacentista, destacará la primacía de Cristo hombre según la espiritualidad inspirada por el humanismo cristiano renacentista, del que Cano sería su más fiel representante durante el período barroco.

En la *Natividad* el modelo seguido difiere de los habituales que por lo general presentan a la pequeña infanta en el momento de ser la-

vada por las matronas y demás asistentes al parto. Como en otros caso, Cano tomó para su lienzo una idea de otro esquema menos común y lo transforma dándole su peculiar sentido en el contexto del conjunto de la obra según venimos indicando. La fuente de inspiración parece estar en una estampa de Francisco Villamena, discípulo del conocido grabador Cornelis Cort, y publicado en Roma hacia 1624, en el que san Joaquín de rodillas presenta la Virgen con las manos extendidas ofreciéndola al cielo. Cano destaca en un primer plano y sentado la figura de Joaquín, que, con gesto y actitud oferente hacia el cielo, presenta con los brazos extendidos la Virgen Niña a Dios en patente paralelismo con el lienzo correspondiente al lateral derecho en que la Virgen presenta al Niño Jesús al sacerdote en el templo. El acentuar este aspecto insiste una vez más en la actitud de la Virgen desde niña de ponerse en las manos de Dios para cumplir sus planes: ser la mujer escogida para que en ella se encarnara el Verbo.

El nacimiento de la Virgen es un acontecimiento que destaca el entronque humano de Jesús por medio de su Madre, de ahí que, como en los iconos bizantinos que resaltan la humanidad de Jesús en su nacimiento con un paño rojo que sirve de fondo a la Virgen, aquí un gran dosel de rojo intenso decora la cama donde reposa santa Ana, que también se cubre con una colcha del mismo color, el color de la sangre símbolo de la humanidad. La desnudez de la Niña y el rojo que sirve de fondo a la escena serían la forma de expresar el entronque humano de Jesús mediante la humanidad de su Madre desde el momento mismo de su nacimiento.

La *Presentación*, por ser el último lienzo que el artista pintó, expresa mejor que ningún otro la estrecha vinculación de todo el ciclo iconográfico con el conjunto arquitectónico. Inspirada en la monumental pintura del mismo tema de Ticiano en Venecia, quiere ser en su composición una continuación pictórica de la arquitectura de Siloe, un puente con la monumental arquitectura ideada por el arquitecto burgalés para la catedral granadina. En su último lienzo para espacio tan emblemático de la arquitectura española, el pintor no puede olvidar su dimensión de arquitecto, recreando –según indica el prof. Delfín Rodríguez– unos «trozos de arquitectura» que con sus colores y luces monocromas parecen continuar el espacio mismo del templo en el que está situado el lienzo. El artista pretendería así crear con su obra una especie de puente entre el espacio real, la catedral granadina, y el espacio ficción, el templo de Salomón, donde tuvo lugar según la tradición la presentación de la Virgen. De esta forma, la escena y todas las demás representadas en el ciclo cobrarían un especial realismo teatral en este nuevo templo metropolitano de la Iglesia de Granada, en la que algunos historiadores han encontrado parecido, e interpretado desde una significación salomónica. Además, una vez más el argumento religioso tiene una especial significación, en la línea que venimos interpretando la tipología iconográfica que Cano emplea en la representación de la Presentación de la Virgen en el templo de Salomón. La significación religioso-litúrgica del tema destaca el papel de María como nuevo templo de Dios. En el occidente latino la Presentación de la Virgen es el símbolo de la consagración que la Virgen Inmaculada hizo de sí misma al Señor en los albores de su vida consciente; de esta forma la Niña María fue preparando desde pequeña su cuerpo y su existencia toda para ser digna morada del Altísimo, acontecimiento que tuvo lugar en el misterio de la Encarnación, el cuadro que sigue a éste en la capilla mayor.

Entre junio y febrero de 1663 se colocaron los dos lienzos que abrían y cerraban el ciclo, los primeros en realizar tras su corta estancia en Madrid, me refiero a la Inmaculada y la Asunción. Son éstas dos de las obras en que mejor apreciamos la creatividad del genial artista; la Virgen es la única figura central de ambas composiciones, dándose además la circunstancia, no casual, de llevar, siguiendo el ciclo, las mismas ropas con idénticos colores.



páginas monográficas

A. Cano. Natividad de María. Capilla Mayor de la Catedral de Granada



Pues bien, Cano, manteniendo los elementos de igualdad que le exige la conceptualización temática, consigue dos tipologías iconográficas diferentes y que, en el conjunto, son representación plástica de cada uno de los temas concretos.

La *Asunción* es uno de los lienzos más barrocos del ciclo, que rápidamente produce en el espectador que lo contempla desde abajo el efecto que pretende transmitir, fiel reflejo de las enseñanzas sobre un tema que aún no era dogma de fe definido por la Iglesia: un impulso dinámico ascendente tan fuerte que si se contempla fija y detenidamente da la sensación de perder de vista de un momento a otro la imagen de la Virgen. Recuerda de alguna manera el grabado de la Asunción de Ticiano, pero en realidad se puede hablar de una creación propia de nuestro artista. Las manos extendidas hacia arriba, y la cabeza y mirada en la misma dirección son expresión del significado del tema; la Virgen parece asumida hacia los cielos por una fuerza superior a ella. Mientras los ángeles, pequeños y grandes, situados entre nubes a los pies de la Virgen parecen empujar con contundencia pero sin esfuerzo el globo terráqueo sobre el que se posa la Virgen, siendo sus principales impulsores. En un primer plano el monumental ángel que permanece de espaldas presenta uno de los escorzos canescos más significativos. Se tiene la certeza de que en este lienzo trabajó activamente Bocanegra, como discípulo del maestro.

La *Inmaculada* debió de pintarse a la par que la Asunción, y como en éste también aquí con algunos de sus ayudantes, en esta caso Wethey habla de Miguel Pérez de Aibar. En ella se marca una fuerte silueta sobre fondos con gran contraste colorista, lo que hace que contemplada de cerca produzca una sensación de obra inacabada. Los escorzos son la nota dominante de la Virgen y de los ángeles que la acompañan, dos de los cuales portan ramos de lirios y azucenas. Vuelve, como en los modelos madrileños, a colocar sobre la cabeza de la Virgen la paloma del Espíritu Santo. El diseño de una imagen para espacio tan monumental, usando el modelo fusiforme habitual en el artista, da lugar a una grandiosa y esbeltísima imagen que se asemeja en mucho a una escultura. Su enmarque entre nubes impulsadas por ángeles niños, junto a la mirada dirigida hacia abajo, le proporcionan un sentido ascensional que en cierto modo nos recuerda a las representaciones de la Asunción. Desde el punto de vista doctrinal esta semejanza no parece que sea una casualidad. Los escritores y los predicadores de la reforma católica pusieron todo su empeño, frente a los pensadores protestantes, en enseñar la unidad de vida que hay en la Virgen, que desde su Concepción Inmaculada hasta su Asunción no hizo otra cosa que cumplir la voluntad de Dios. Además, estos dos misterios marianos se encuentran ya de por sí íntimamente unidos, ya que la Asunción de la Virgen en cuerpo y alma a los cielos es consecuencia lógica de su Concepción sin mancha de pecado original, y ambos misterios tienen a su vez su razón de ser en función del tema principal del ciclo, la Encarnación de Jesucristo y su nacimiento de las entrañas de la Virgen.

En este sentido, nos queda por hacer una última puntualización en torno a una de las notas que, a mi entender, mejor definen el carácter litúrgico-religioso de estos lienzos: el sentido simbólico del color que hoy hemos perdido, pero que para los hombres de aquel tiempo tenía un carácter simbólico doctrinal. Si nos fijamos a lo largo del ciclo las vestiduras de la Virgen presentan tres colores. Desde la Inmaculada Concepción hasta la Anunciación y después en la Asunción, en las representaciones de acontecimientos que tienen lugar sin que Jesucristo esté presente en el mundo, o sea antes de su Encarnación y después de su Ascensión a los cielos, la Virgen va vestida de túnica blanca, símbolo de pureza, y manto azul, símbolo de divinidad; mientras que las escenas que representan momentos en que Jesucristo, el Hijo de Dios se hizo hombre y habitó entre nosotros, la virgen va vestida de túnica roja, símbolo de la humanidad, y manto azul, de la divinidad. De esta forma

la Virgen aparece como la mujer que hace presente entre los hombre a Jesucristo como Dios y hombre verdadero.

Indicar por último el paralelismo en ritmo binario que imprime Cano a las distintas escenas en torno al eje focal de la Encarnación. La Presentación de la Virgen está en paralelo a la Visitación; los personajes que la reciben en ambos casos significan la continuidad en la Virgen en la que no hay un antes y un después: en la presentación la recibe Zacarías como sacerdote mientras que Isabel permanece junto a la cortina de la puerta, en la Visitación será Isabel la que sale a recibirla mientras en un segundo plano aparece Zacarías junto a la puerta. La Encarnación es el acontecimiento que une al antes y después de la historia, al Testamento Antiguo con el Nuevo.

En este sentido hay que interpretar también dos imágenes originales por su factura y por su significación en este conjunto. Me refiero a los bustos de Adán y Eva, las dos últimas esculturas que realizó Cano antes de morir, situados en los tondos con clásica decoración plateresca existentes en los intercolumnios de las jambas del arco toral. Ambas imágenes están compuestas con un forzado escorzo habitual en otras obras de Cano, con el fin de sacarlos de lo estrecho de sus espacios para que puedan contemplar el impresionante programa iconográfico de la capilla mayor en el que se expone con representaciones iconográficas el misterio de la Redención de Cristo. Son expresión plástica de un texto clave para la teología redencionista católica: «Por la desobediencia de un hombre todos los demás quedaron hechos pecadores, así también por la obediencia de uno quedarán hechos justos todos los demás» (Rom 5,19). A partir de aquí, los Santos Padres vieron un doble paralelismo entre Adán y Cristo y entre Eva y María, paralelismo al que el concilio de Trento dedicaría un apartado en el capítulo dedicado al misterio de la Encarnación.

Como podemos apreciar la conceptualización ideológico-religiosa que subyace en este importante ciclo de pinturas no es un aspecto anecdótico más, sobre todo si tenemos en cuenta el contexto espacio-temporal para el que se conciben: la capilla mayor de la catedral granadina diseñada a comienzos del XVI, aunque el ciclo de pinturas se realizó a mediados del siglo siguiente en pleno apogeo del barroco contrarreformista. Sin estos paradigmas no se comprendería esta obra que podemos calificar de titánica; la originalidad de la composición está en el argumento ideológico que la sustenta. Pero tampoco podemos considerarlos como meras obras de arte creadas por un artista más o menos genial con el simple fin de la delectación estética. En el fondo está la mano de Cano inspirada por su intelecto y sin duda movida por su corazón. Es difícil expresar y transmitir con tanta profundidad ese mundo interior, a la vez que despertar emoción y sentimiento al que los contempla, si no se tiene un sentido trascendente y religioso de la existencia. ■



A. Cano. Inmaculada. Capilla Mayor de la Catedral de Granada



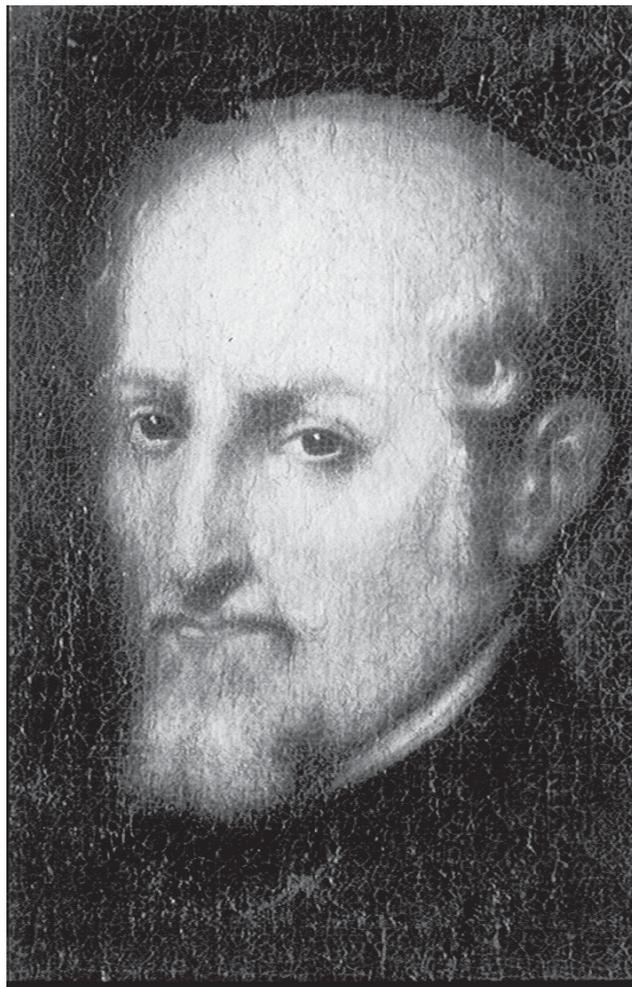
Avatares de una vida novelesca

Una biografía de Cano

Miguel Ángel Gamonal Torres

El supuesto carácter novelesco de la vida de Cano parte de la narración que hizo Palomino en su *Parnaso Español Pintoresco y Laureado* (1724), al trazar una extensa biografía del artista adornada con los habituales tópicos de la primitiva literatura histórico-artística. A pesar de la existencia de fuentes más cercanas en el tiempo que no compartían casi nada de lo descrito por Palomino, como el *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices*, de Lázaro Díaz del Valle, escrito entre 1655 y 1659, y los *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*, del pintor aragonés Jusepe Martínez, e incluso de la limpieza de hojarasca llevada a cabo por Juan Agustín Ceán Bermúdez en 1800 en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, de acuerdo con el espíritu racionalista de la Ilustración, el relato del pintor y escritor cordobés permaneció anclado en la imaginación histórica, hasta el punto de transformar a Cano en un héroe de leyenda llamado incluso a protagonizar algunos dramas del siglo XIX plenos de fantasía romántica. Como es lógico aventurar, la investigación moderna fue desmontando los excesos del género biográfico por el doble expediente de la lectura crítica y la aportación documental, comprobando, de este modo, que muchos de los hechos narrados se contradecían con los registros documentales y que las anécdotas vertidas procedían de un tronco que, en ocasiones, se remontaba a Plinio el Viejo, a través de una literatura (Vasari, Sandrart, Ridolfi, Bellori, Baldinucci...) con la que Palomino demostraba estar familiarizado y que tenía como objetivo, no un proceder histórico objetivo, sino hacer una apología de la actividad artística por medio de los hechos atribuidos a sus principales cultivadores y, en segundo término, por la excelencia artística de sus obras. De este modo, y partiendo de la creencia de que la personalidad del artista se ve reflejada en su obra, la biografía del Racionero supone la consabida excepción que confirmaría la regla, ya que un temperamento apasionado, agrio e incluso colérico, serviría de contrapunto a una obra definida en términos de dulzura, gracia y sobre todo ideal de belleza, extraña en el panorama del naturalismo barroco español y, en ocasiones, contraria a una suerte de característica definitoria del espíritu de la época.

Procurando equilibrar los hechos reales y probados y los adornos literarios (que no lo olvidemos son teórico-críticos), la vida de Alonso Cano muestra con claridad un espíritu inquieto, que le llevó a pasar por los dos principales centros artísticos de la España de la época, Madrid y Sevilla, antes de recalcar en Granada, con estancias en Valencia, de nuevo en Madrid y también en Málaga, y una amplitud de miras e intereses que le convierten en casi el único artista español de su época que se acercó al modelo renacentista de hombre universal, en su faceta de cultivador de –según la terminología de Vasari– las tres artes del dibujo: arquitect-



Autor desconocido. Posible retrato de Alonso Cano. Cádiz, Museo de Bellas Artes.

tura, escultura y pintura. Nacido en Granada y bautizado en la Iglesia de San Ildefonso el 19 de Marzo de 1601, el ser hijo de Miguel Cano, un retablista de éxito de origen manchego, le predispuso favorablemente a su posterior vocación hacia una actividad, relacionada y confundida con la arquitectura en la época, que aprendería en el taller de su padre y fue el escaparate de sus primeros éxitos. A pesar de que Palomino consideró como sus maestros en la pintura a Juan del Castillo y a Herrera el Viejo, la historiografía moderna sólo ha aceptado su estancia como discípulo en el taller de Francisco Pacheco, donde durante unos meses coincidiría con Velázquez, al que le uniría una amistad de por vida y que fue probablemente su principal valedor en Madrid. Esto ocurrió tras el traslado (aconsejado por Juan del Castillo, según Ceán) de toda la familia Cano a Sevilla, acontecido en 1614 y aparentemente inexplicable dado el volumen de trabajo del taller de su padre en Granada. Por ello varias hipótesis se han emitido para explicar este hecho, que irían desde la existencia de algún encargo importante al convencimiento de que en la ciudad hispalense el padre tendría más expectativas y el hijo más posibilidades de aprendizaje y promoción en el que entonces era el principal centro artístico de España, pasando por un escándalo en el que se vio envuelto el hijo mayor, también llamado Miguel, conocido gracias a las amonestaciones de su casamiento. Podría entrar la tentación de pensar que el motivo del consejo de Juan del Castillo fue el descubrimiento del talento artístico del joven Cano, pero, aunque éste es un tópico demasiado repetido en la literatura biográfica, Ceán no se atrevería a aventurarlo por no haber ninguna fuente que lo certificara. Se da por seguro que su maestro en la escultura debió ser Martínez Montañés, aunque el primero en registrar este hecho fue también el erudito asturiano, que como buen ilustrado atribuyó las virtudes de Cano en este arte al conocimiento directo de las estatuas de la antigüedad que entonces podrían contemplarse en la colección del Duque de Alcalá en la Casa de Pilatos.



Su etapa sevillana, que concluiría en 1638, puede definirse convencionalmente como de formación, juventud y primera madurez, y fue un período encaminado hacia el éxito labrado por su actividad como retablista, escultor y pintor y su creciente prestigio, ilustrado por el destacado papel que ejerció en el gremio de pintores, a lo que hay que unir sus dos matrimonios: con María de Figueroa el 26 de Enero de 1625, muerta dos años después, y María Magdalena de Uceda en Julio de 1631, ambas pertenecientes a familias de artistas, la primera probablemente hija del arquitecto y escultor Luis de Figueroa, y la segunda sobrina del pintor Juan de Uceda. Su decisión de marchar a Madrid debió de tener relación con el interés del más ilustre y, sobre todo, poderoso sevillano de la época, el Conde Duque de Olivares, por contar para los proyectos artísticos reales con la nueva estrella emergente de la escuela artística de la ciudad andaluza, circunstancia en la que no debieron ser ajenos la opinión y el valimiento de Velázquez. De esta manera, aunque la documentación demuestra una ordenada mudanza, que incluye el traspaso de sus encargos a Juan del Castillo y Felipe de Ribas, el supuesto duelo con el pintor Sebastián de Llanos y Valdés, narrado por Palomino y seguido por Ceán, pero no recogido por Díaz del Valle ni por Martínez, era un motivo lo suficientemente extraordinario como para justificar un rápido cambio de residencia, y más ajustado a las necesidades de una narración de fuertes tintas y acusados contrastes. Desde entonces, y hasta 1652, Cano, afincado en Madrid, pintor y ayudante de cámara del Conde Duque, profesor de dibujo del Príncipe Baltasar Carlos, Maestro Mayor de las obras del Rey, autor de obras como *El Milagro del Pozo*, que el propio Monarca habría ido a admirar por recomendación de Mayno, restaurador de cuadros dañados en el incendio del Palacio del Buen Retiro, útiles para conformar su cambio de estilo hacia el ilusionismo colorista veneciano, alcanzaría lo más alto de la escala social, incluso frecuentando el trato con los poderosos, hasta convertirse en un ejemplo de la estima lograda por los artistas en la sociedad de su época. Sin embargo, muchos de estos datos han sido puestos en cuestión. Ya Ceán y Llaguno demostraron que el Maestro Mayor del Rey era Juan Gómez de Mora, del mismo modo no hay nada que certifique las enseñanzas de Cano al heredero de la Corona y, por supuesto, tampoco hay ningún indicio que permita asegurar, como afirma Díaz del Valle, que Felipe IV convirtiéndose a nuestro artista en Caballero de Santiago, como sí hizo, no sin sortear bastantes dificultades, con Velázquez.

Esta aparentemente idílica situación de hombre de éxito (que Jusepe Martínez adorna con rasgos de liberalidad y diletantismo, muy en consonancia con la íntima aspiración de los artistas de la época, y reflejada en el desinterés de Cano por el trabajo y el interés simultáneo por las obras de arte, fundamentalmente por los grabados, en una atención, esta última, ya notada también por Palomino), quedó rota por el terrible asesinato de su mujer ocurrido el 10 de Junio de 1644. Este episodio marcó de tal manera la vida de Cano que prácticamente sitúa un antes y un después en su trayectoria. Objeto de sospechas y sujeto de un proceso, acompañado del inevitable tormento, que se saldó con su exculpación, el siempre imaginativo Palomino alargó la historia en el tiempo y situó una huida a Valencia y una posterior detención tras su vuelta a Madrid en casa del padre de Don Rafael Sanguineto. La verdad es que Cano probablemente pensó en hacerse monje, como muestra su presencia en la Cartuja de Portacoeli en Valencia, que el Conde Duque de Olivares había caído en desgracia un año antes y el artista llegó a optar al cargo de Maestro Mayor de la Catedral de Toledo, que no le fue concedido, aunque sin embargo no parece que nunca llegase a perder el apoyo del Rey, manifestado en su posterior pleito con los canónigos de la Catedral de Granada. Es evidente, no obstante, que la estima y el crédito del artista no disminuyeron, dada su eminente posición en el gremio de artistas y su negativa a asistir a ceremonias junto a doradores y alguaciles, como

un ejemplo más de su apasionada defensa de la dignidad y posición del artista; y a pesar del intervalo de algo más de un año pasado en Valencia entre 1644 y 1645, Wethey considera que el período que se extiende desde entonces hasta su marcha a Granada en 1652 fue uno de los más productivos de toda su trayectoria profesional. El que en la cumbre de su carrera artística, Cano decidiese volver a su ciudad natal que había abandonado casi cuarenta años antes, es algo a lo que sólo se puede dar explicación mediante conjeturas: la nostalgia, el refugio en la vida religiosa que dan a entender sus primeros biógrafos...

De todas maneras, ni la personalidad de Cano, ni su impulso como artista, ni las trabas y zancadillas que se le pusieron en la ciudad a la que iba a regresar le permitieron llevar una vida tranquila y su actividad artística continuó con un dinamismo casi tan intenso como antes.

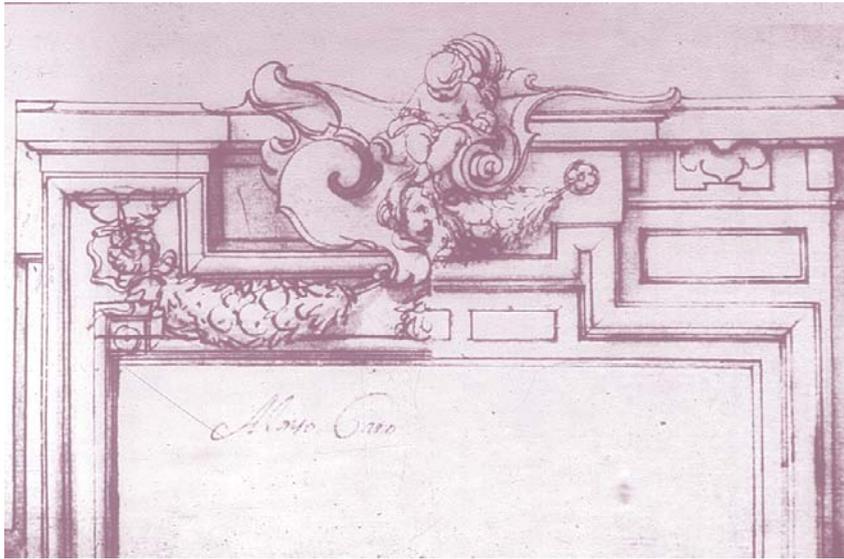
Cano optó a una prebenda mediante una solicitud que fue leída en una reunión del Capítulo de la Catedral en julio de 1651. Se procedió a su nombramiento como Racionero en septiembre de 1651 (siendo su toma de posesión en febrero de 1652), dada la necesidad de la Iglesia Metropolitana de Granada de contar con un artista de renombre —conseguido a un costo bajo— que permitiese continuar unas obras y, sobre todo, una decoración que en aquellos momentos estaban bastante lejos de alcanzar su culminación. La decidida intervención del Rey, recordada por Palomino en la contestación del monarca a los diputados enviados por el Cabildo granadino (“Andad, que hombres como vosotros los puedo yo hacer: hombres como Alonso sólo Dios los hace”), y que el primer biógrafo de los pintores españoles volvería a poner en boca del propio Cano —con ligeras variantes— en su disputa con el Oidor de la Chancillería a cuenta del pago de una estatua de San Antonio encargada por este último, convenció al estamento eclesiástico que, sin embargo, en años sucesivos emprendería una agria polémica que no parece haber arredrado a Cano. Se le eximió de acudir a los servicios religiosos mientras estuviese empeñado en sus trabajos artísticos, para lo que se le proporcionó un estudio en el primer piso de la torre; no obstante, las diferencias comenzaron pronto, primero por el escaso celo en el trabajo aducido por algunos canónigos —desmentido si tenemos en cuenta la obra conservada— y posteriormente por la tardanza de Cano en recibir las órdenes religiosas, adobada con las sospechas sobre la idoneidad de la formación del artista para optar a un cargo eclesiástico. Como muy bien apunta Wethey “la mayoría de los hechos de la vida de Cano en Granada se revelan en la larga y amarga polémica que le enfrentó a los canónigos de la Catedral”, hasta el punto de que el rencor acumulado por las rencillas y el difícil carácter de Cano que no parecía muy propicio a contentar a aquellos, sino más bien a molestarlos, condujo a que la plaza fuese declarada vacante en el Otoño de 1656. Ante esta circunstancia, Cano se trasladó a Madrid para exponer sus quejas ante el Rey a principios de 1657, iniciando un paréntesis en su etapa gra-



Alonso Cano. Coronación de un poeta soldado. Dibujo a pluma. Madrid, Museo del Prado.



alonso cano



Alonso Cano. Estudio arquitectónico. Madrid, colección Martínez Chumillas.

nadina que duraría hasta 1660, durante el que consigue ser ordenado por el obispo de Salamanca tras superar unos exámenes ante un tribunal nombrado por el Nuncio de Su Santidad. A la vista de esta nueva situación, Felipe IV ordenó en abril de 1658 la restitución en su cargo, y no sólo eso sino la obligación de pagarle todos los haberes correspondientes al tiempo que se prolongó el pleito. Los tiras y aflojas entre Cano y el Cabildo Catedralicio durarían casi dos años más, y, no sin nuevas excusas debidas a la terminación de unos encargos para el rey de Inglaterra Carlos II, Cano volvería a Granada totalmente triunfante.

Los últimos años de la vida de Cano no estuvieron exentos de polémica. Tras terminar el ciclo de la Vida de la Virgen en 1664, los canónigos le conminaron a abandonar el estudio que ocupaba. Ante ello, optó por marcharse a Málaga para cumplir encargos encomendados por el nuevo obispo de aquella ciudad, Fray Alonso de Santo Tomás, en una estancia que debió durar más de un año entre 1665 y 1666, provechosa si atendemos a la creación de alguna de sus últimas obras maestras en pintura. Cuando Cano volvió a Granada, fue nombrado maestro mayor de la Catedral y concibió su fachada que la muerte, el 3 de octubre de 1667, le impediría ver siquiera iniciada. De esta manera se cumplió la trayectoria vital de un artista de genio (en todos los sentidos de la palabra), protagonista de una apasionada biografía, definidor de la Granada barroca y, si se quiere, a través de sus discípulos, del arte de la zona oriental de Andalucía en la segunda mitad del XVII.

La leyenda de su vida se acentúa y aumenta al tener en cuenta las circunstancias de su muerte, conocida a través de un testamento que transcribe tal escasez de bienes y largueza de deudas (se le ha acusado con frecuencia de no ser muy perspicaz en asuntos económicos, aunque esto puede significar una liberalidad de tono casi aristocrático), que no le permitió siquiera encargar misas por el sufragio de su alma, y marcada por la ojeriza de unos canónigos que no organizaron grandes ceremonias públicas en su entierro, si bien accedieron al derecho que le asistía a ser enterrado en la cripta. Esa leyenda, alimentada por la presencia de un gran artista en un centro cultural y político secundario, se creció y permitió a Palomino elaborar una biografía, trufada de historias contadas en los talleres y que debió conocer de primera mano en sus estancias en Granada, coincidentes con las proporcionadas por la literatura artística, lo que contribuyó a crear una personalidad que parece situarse entre la realidad y la ficción y de la que son prueba las anécdotas introducidas en su relato.

Todo parece indicar que Cano tenía una fuerte personalidad y que estaba imbuido de una acusada creencia en el valor de su genio y en la excepcionalidad de su arte, una actividad que, como indica lo contado por Jusepe Martínez, trascendía ampliamente lo puramente manual

para revestirse de atributos intelectuales y que, en definitiva, era el producto de un individuo poseído por dones casi divinos. Esta convicción, iluminada violentamente por el choque con una sociedad provinciana, se tradujo en la conversión del Racionero en un prototipo que engrandecía la leyenda del artista. De ahí su valor como paradigma que explica el lugar preeminente que ocupa en el *Parnaso* de Palomino: su biografía es la tercera en extensión tras las de Velázquez y Lucas Jordán. Orgullo, terquedad, autosuficiencia, genio, temperamento colérico, furor, agudeza de ingenio... son características, todas ellas, que convierten al artista en un ser extraordinario. Si Díaz del Valle se limitó a hacer una narración en la que las vicisitudes personales tenían poca importancia, Martínez enfatizó el carácter discursivo, mental y liberal de la actividad artística, mientras Palomino, casi sesenta años después de su muerte, lo convirtió en un modelo. Esto explica, y al mismo tiempo ilustra, su personalidad, llena de rasgos ejemplares, que lo convierten en un temperamento exaltado y agitado: ducho en el manejo de las armas e implicado en duelos y perances, sospechoso del asesinato de su mujer, por un asunto que se asemeja demasiado a los corrientes conflictos de honra reflejados en el teatro de la época (¿no hay una tradición de artistas violando la ley y con fama de pendencieros?, como demostraron los Wittkower), invadido de un antisemitismo radical que probablemente escondería algún excesivo prurito referente a la limpieza de sangre. Conectado a esta caracterización se encuentra su ejemplaridad contrarreformista (que prima la acción sobre el destino), patente en su fama de espíritu caritativo, relacionada curiosamente a su facilidad y maestría como dibujante, un rasgo definitorio del modelo de artista que representa Cano que, en sus raíces del humanismo renacentista, igualmente es protagonista de una —real o imaginaria— conversación con un discípulo al que alecciona en el tema de la superioridad de la pintura sobre la escultura, según rezaba la más conspicua tradición de la literatura del *Paragone*. Enormemente significativo es sin duda el orgullo demostrado en la defensa de su actividad y profesión, que le lleva a rechazar encargos, bajo pretexto de una insuficiente preparación y, sobre todo, a exigir una contraprestación económica adecuada, puesta en duda por muchos estamentos y que explica tanto sus conflictos con la Catedral de Málaga como el episodio con el Oidor de la Chancillería, que, por otro lado, repite una anécdota semejante sucedida a Torriggiano, y donde el artista se manifiesta arrebatado por un furor que no dudáramos en considerar casi divino; porque no hay más que considerar que, como expresa la respuesta de Felipe IV a los diputados del Cabildo catedralicio de Granada (idéntica a la de Carlos V sobre Tiziano o muy parecida a la de Enrique VIII sobre Holbein, recogida por Van Mander), no hay nada que explique el genio artístico aparte de la inspiración e iluminación divinas. Porque el artista no es un operario, sino un ser superior que tiene una Idea en su interior, actúa por introspección, es capaz de concebir mentalmente lo que finalmente se convertirá en un artefacto material, como representa la anécdota del crucifijo en el lecho de muerte, que tampoco importa que ya Vasari hubiese aplicado a Verrocchio, ya que simplemente explicita una elevada concepción del arte, algo que parece escapar a los límites de la comprensión humana.

Lo importante es que todos estos rasgos y hechos, inventados o no, plagiados o auténticos, fueron narrados colocando como telón de fondo la vida del Racionero, y eso lo muestra ocupando un papel central en el arte español de su época: el modelo ejemplar del artista concebido por el humanismo renacentista que todavía distaba de ser considerado de manera unánime en la sociedad española de su tiempo. ■

Miguel Ángel Gamonal Torres es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada



La pintura de Alonso Cano

El naturalismo fascinado por la belleza

Antonio Calvo Castellón

Cuando Miguel Cano decide en 1614 trasladarse con su familia a Sevilla para iniciar una andadura llena de incertidumbres en la capital hispalense, no pudo imaginar que la difícil decisión de abandonar Granada, donde era ensamblador prestigioso, motivada, más que probablemente, por los borrascosos acontecimientos que envolvieron la boda de su hijo Miguel, sería de capital trascendencia en la formación y futuro horizonte artístico de Alonso, todavía un niño de sólo trece años. El 17 de agosto de 1616, un contrato de aprendizaje, según la costumbre gremial de la época, unió los destinos de Alonso Cano con el más relevante taller sevillano, el de Francisco Pacheco, “cárcel dorada del arte, academia y escuela de los mayores ingenios de Sevilla”, como lo llamó Palomino; allí conoció a Velázquez, que siete meses más tarde alcanzó el título de maestro; y, lo que es más importante, vivió desde dentro el rico ambiente cultural que animaba el carismático obrador de su maestro.

No es la ocasión de discernir cómo discurrieron los cinco años estipulados en el documento notarial; lo más probable es que Cano no soportara como aprendiz interno la vida en casa de Pacheco y, tras ocho meses, optara por continuar su formación residiendo en casa de sus padres. La influencia del maestro en las primeras obras pictóricas del joven Cano es tan evidente, que debe descartarse la posibilidad de un breve aprendizaje; una denostada hipótesis emanada de las noticias de Lázaro Díaz del Valle y Antonio Palomino. Los estudiosos más recientes de la obra de Alonso Cano, apoyándose en diversos argumentos, descartan las tesis de los dos biógrafos; Bernal Ballesteros, para no dejar resquicio a la duda, señala, a mi juicio de una forma excesivamente categórica, que “la huella de Pacheco se observa nítidamente en toda la actuación artística posterior de Cano”. La pátina del maestro de Velázquez en el primer Cano es incuestionable, aunque muy pronto perderá vigencia para dejar paso a una paleta más singular que se ha abierto ya a otras experiencias. Su *San Francisco de Borja*, pintado para los jesuitas y ahora en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, firmado y fechado en 1624, es el lienzo que muestra con más intensidad los ecos del manierismo de Francisco Pacheco; la vocación reticular del diseño, lo diluido e inconsistente de la gama cromática, la planitud de las imágenes, una cierta frialdad tendente a lo convencional o, el planteamiento claroscuro de la iluminación, son algunos de ellos. Es la primera obra documentada del granadino, anterior incluso a la realización del preceptivo examen que le convertiría en maestro, que no tuvo lugar hasta el 12 de abril de 1626. El magnífico retrato de un *Eclesiástico*, ahora en la Hispanic Society, anterior a 1630, alumbra ya un paso más en la evolución de la paleta de Cano, aunque aún ofrezca paralelismos con el lienzo precedente.



Alonso Cano. Visión de la Jerusalén celestial por San Juan Evangelista. Londres, Wallace Collection.

Con el inicio de la década de los treinta se atisba un rotundo cambio en las maneras pictóricas de Alonso Cano, a su talento y cualidades para la pintura ha de sumarse la ejemplaridad emanada de la obra de otros pintores sevillanos; téngase muy en cuenta la influencia de Juan de Castillo. La pintura de Cano comienza ahora a mostrar sus señas de identidad, su lenguaje naturalista es distinto al de Velázquez, Zurbarán, o cualquier otro; su fascinación clasicista le incita a recrearse en la belleza refinada, elegante, sosegada, en una realidad sublimada que desdeña lo vulgar; sus creaciones están por encima de la crisis de la sociedad sevillana de su tiempo, de sus problemas, su pobreza y sus miserias. Sus personajes, aún los más imbuidos de monumentalidad, no pierden un refinado porte, tocado de elegancia y flexibilidad; el concurso del dibujo, una de sus cualidades más renombradas, es premisa fundamental. En cuanto a la luz, abandona progresivamente aquella poderosa atracción por lo claroscuro y tenebrista, a la vez que entona su paleta con una policromía más rica, cada vez más proclive a las gamas cálidas. La aplicación de la pintura sobre el lienzo es más vigorosa e intensa, separándose de las tintas diluidas y planas de tradición manierista; esta generosidad matérica le abre el horizonte de recursos técnicos innovadores; en su conversión cromática, el magisterio de su amigo Juan del Castillo pudo ser determinante. En este proceso está la génesis del estilo pictórico de Alonso Cano, que en Sevilla alcanzó su cenit en el programa de lienzos para el Retablo del convento Santa Paula.

El *Cristo a la Columna*, de la puerta del sagrario de la parroquial de la Campana en Sevilla, obra probablemente de 1632, es quizá una de las primeras grandes obras del granadino. Su vocación tenebrista no le impide lograr un extraordinario modelado del cuerpo de Cristo, al que consigue hacer emerger vigorosamente de entre los tonos fríos de la monocromía del fondo. Ningún realismo desgarrado en una anatomía serena y bien proporcionada, cubierta sólo por la tela anacarada del paño de pureza; Cano pinta un Cristo, de talante sereno, que acepta su destino con elegante resignación. En torno a 1635 deben ubicarse los dos medios puntos con *Historias de Tobías* de la colección Bonilla Mir. En la de *Tobías y el arcángel Rafael*, Cano logra un feliz compromiso entre la historia, muy en primer plano, y la hermosa y diáfana llanura-telón que la acoge; a la dinámica imagen de Azarías reprimiendo la serpiente, opone la serenidad casi escultórica de Rafael protegiendo al temeroso Tobías. La bella y refinada sinfonía cromática en túnicas y



alonso cano

Alonso Cano.
Cristo y la Samaritana.
Madrid, Real Academia
de San Fernando.



capas, alcanza una especial hermosura en la definición del país y en las gradaciones luz-color que recrean la línea de horizonte. Del *Rafael ilumina el camino de Tobías* atrae el vigoroso planteamiento lumínico, el más atrevido ensayo tenebrista del pintor granadino. La vela que porta el arcángel es el único foco de luz que permite al pintor el juego de sutiles percepciones que define o diluye a los personajes entre las frías tonalidades del fondo nocturno; muy sugestiva la intensa reverberación en el rostro de Rafael.

Hacia 1636, para el banco del retablo del oratorio de las dominicas de Montesión en Sevilla, Alonso Cano pintó la que a mi juicio es su obra más desgarrada y de más fuerte impronta expresiva, las *Almas del purgatorio*. El maestro supo aunar en aquellos rostros, de gentes de todas las edades, algunos abocetados por el humo y la vibración del fuego, la huella del tormento y la de la esperanza alentada por la fe.

Los avatares de la historia han sido especialmente negativos con los trabajos de Alonso Cano para el convento sevillano de carmelitas del San Alberto; las ocho o nueve grandes telas del retablo contratado en 1628, cuya valoración sería clave en la evolución pictórica del primer Cano, se perdieron tras su dispersión durante la invasión francesa y los acontecimientos desamortizadores. De los programas para los dos retablos pintados entre 1635 y 1637, sólo queda un lienzo mal conservado, en Estados Unidos y la sugerente imagen fotográfica de la *Santa Inés*, destruida por un incendio en la primavera de 1945 en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín. La *Vía Dolorosa* del Museo de Worcester, es una interesante composición —muy en primer término— del tema de la *Calle de la amargura*, en la que el pintor ha excluido los rasgos más dramáticos y duros de la historia. Desafortunadas restauraciones han mutado tanto la pureza de su policromía y los efectos de la iluminación que Wethey afirma que “una limpieza a fondo del lienzo dejaría a la vista un cuadro cuyo color tendría poco parecido con la obra tal como actualmente aparece”. El incendio del cinco de mayo de 1945, nos privó para siempre de una de las más hermosas obras de Cano, la sugestiva imagen de una *Santa Inés* versionada en clave profana; un retrato a lo divino, de una bella mujer de grandes ojos negros ensimismados en la lejanía. El organigrama cromático es capaz de reconciliar una sugerente propuesta policroma; el verde suave del etéreo velo, el rosa de la capa, el dorado del vestido, el negro del corpiño y el blanco de la sayuela. En los mismos años de estos segundos trabajos para el convento de San Alberto debe ubicarse su *Virgen de Belén*, lienzo devocional ahora en la catedral hispalense; punto de partida de una iconografía de la Virgen madre, que madurará en Madrid y Granada, de extraordinaria fortuna en la paleta del maestro granadino.

El programa pictórico para el *Retablo de San Juan Evangelista* del Convento de monjas de Santa Paula de Sevilla, contratado en noviembre de 1635 y muy avanzado cuando inicia su viaje a Madrid a principios de 1638, es sin duda la obra maestra de Alonso Cano en Sevilla y, muy

especialmente, un fascinante estado de la cuestión de cómo era su paleta en los momentos previos de su marcha a la corte. Los lienzos que Cano dejó sin terminar los concluyó su amigo Juan de Castillo; liquidándose definitivamente la obra en octubre de 1639, cuando el granadino llevaba más de año y medio en Madrid. Los lienzos fueron desvalijados por el mariscal Sault, momento en el que empieza su peregrinar y dispersión. La afortunada reconstrucción de las pinturas del retablo por Jannine Baticle, coincide con la llegada al Louvre de dos importantes obras del mismo; un tercero, de extraordinaria calidad y belleza, se guarda en la Wallace Collection; los demás, en Sarasota y Méjico. El *San Juan Evangelista* del Louvre es una propuesta iconográfica semejante al lienzo del mismo tema, probablemente de 1635, ahora en el Museo de Arte de Cataluña. La figura sedente del joven apóstol tiene un incuestionable porte refinado; contempla el dragoncillo que emerge de la copa, evocando la prueba del veneno narrada en la Leyenda Dorada. Su extraordinaria presencia física cargada de valores plásticos, es fruto de sugerentes sutilezas compositivas y lumínicas que la tornan más ligera. La intensa oblicua dibujada por sus piernas, el giro del torso y la balanza de los hombros, la inclinación de la cabeza, y el gesto de las manos, o las calidades y matices entresacados de la iluminación, corroboran esa intencionalidad. En este lienzo Cano empieza a madurar ya esa propuesta figurativa para los plegados que le va a ser inherente en la pintura y la escultura.

La imagen sedente ideada para el *Santiago*, es heredera del mismo organigrama compositivo, aunque con importantes innovaciones deliberadas; su rostro adusto adquiere vehemente vitalidad y carácter a través de la intensa mirada dirigida al espectador; una percepción vigorosamente enfatizada en el gesto imperativo de la mano abierta. San Juan es elegancia cortesana; Santiago, rudo naturalismo sublimado por la religiosidad. El lienzo más bello de todo el programa para las monjas de Santa Paula es la *Visión de la Jerusalén celestial* de la Wallace Collection; obra maestra de Cano y, sin duda, una de las más excelentes pinturas del Barroco español. Esboza una composición en cruz de San Andrés, jugando con las posibilidades que sugiere la posición frontal-emergente del ángel y el perfil arrodillado del Evangelista. Un diseño preciso, armonioso y flexible deja todas las opciones a la policromía y los recursos de su aplicación; esos blancos, rosas amarronados y verdes, de singularísimas calidades, son ya en este momento de su vida artística seña inequívoca del maestro granadino; han ido madurando en su paleta a lo largo de la década de los treinta y ahora alcanzan su plenitud. El fondo también se enciende con cálidas entonaciones; en la iluminación, las sutilezas, el juego de la veladura; el proyecto lumínico para el lienzo es el mejor aliado de las excelencias de la policromía.

A finales de 1637 Alonso Cano ya ha decidido trasladarse a Madrid; con el respaldo de documentos notariales cede la responsabilidad de concluir las obras que tenía contratadas a su amigo el pintor Juan de Castillo y al escultor Felipe de Ribas; en Sevilla quedaba también su padre que velaría por sus intereses en la liquidación de esos contratos. Posiblemente a finales de enero de 1638, y acompañado de su segunda esposa María Magdalena de Uceda, Alonso Cano se dirige a la corte como pintor y ayuda de cámara del Conde Duque de Olivares; parece incuestionable la mediación de Velázquez en la consecución de tan privilegiado puesto. El contacto con la corte y sus pintores, el conocimiento de las colecciones reales, y el coleccionismo de repertorios de dibujos y grabados despertarán el talento artístico de Cano a un amplio universo de nuevas experiencias.

En el Museo de Budapest hay un espléndido *Retrato del príncipe Baltasar Carlos* posiblemente de Alonso Cano; un retrato que, por la edad del príncipe, unos cinco años, debe fecharse en 1634. La existencia de esta obra alienta hipótesis e interrogantes; en primer lugar, se impone aceptar un viaje de Cano a Madrid en esta fecha; pero también a la existencia de este retrato se aferran los que defienden que Cano fue preceptor de dibujo del príncipe.



Cano debió pintar un buen número de obras por encargo de su mecenas ahora perdidas o no relacionadas por la crítica con sus funciones como pintor del valido, especialmente se echa en falta algún retrato que debió existir; algunas atribuciones a pinturas de este género, como el ecuestre de Nueva York, no concitan el necesario consenso. La actividad de Cano en aquellos primeros años madrileños está próxima a Velázquez y Felipe IV; el conocido encargo que le hizo el monarca de un *Retrato de los Reyes Católicos*, ahora desaparecido, el viaje con Velázquez a Valladolid para recuperar cuadros que paliaran las pérdidas producidas por el incendio en el Alcázar de 1640, o la posterior labor de restauración de obras dañadas, son, entre otros, servicios prestados al rey. La labor de restaurador de lienzos fue de capital importancia en la evolución de la paleta de Alonso Cano, ya que le permitió un profundo conocimiento de las técnicas y recursos de los más relevantes maestros de la pintura italiana; especialmente de los de la escuela veneciana. La obra más importante de los primeros años de Cano en Madrid es el *Milagro del Pozo*, pintado para el *Retablo de la Iglesia de Santa María* hacia 1641; Díaz del Valle y Palomino narran la fascinación de los contemporáneos ante la singularidad de la tela pintada por Cano; la exclamación de Juan Bautista Maino, recogida por Díaz del Valle, “que era la pintura más hermosa que jamás había visto”; o las aseveraciones de Palomino de una visita al templo de Felipe IV para ver el cuadro, motivado por las alabanzas de Maino, pueden ser tomadas como referencia y ejemplo de la admiración que la obra suscitó. Hay en esta pintura incuestionables evocaciones a la paleta de Velázquez, con el que entonces guardaba una estrecha relación profesional y de amistad; innovaciones técnicas foráneas a la paleta del granadino especialmente evidentes en el tratamiento de las texturas matéricas, o en la libertad de pincelada; nuevas percepciones capaces de comunicar a las jóvenes protagonistas de la historia, frescura, gracejo cotidiano y dinámica vitalidad.

Los años 1643 y 1644 fueron especialmente difíciles en la trayectoria de Cano en Madrid, aunque tras ellos se abrió el período más excepcional de la pintura del maestro en la corte; el diecisiete de enero de 1643, la caída del Conde Duque, que siguiendo usos de la época debió precipitar la de su pintor y ayuda de cámara, aunque no fue así; el 10 de junio de 1644, el asesinato de su esposa, la acusación de inducir su muerte, la prisión y un breve exilio al monasterio valenciano de Portacoeli. De su paso por Valencia debe recordarse el lienzo de la *Predicación de San Vicente Ferrer*.

La fecha de 20 de septiembre de 1645, en la que rubrica el contrato para los dos *Retablos de Getafe*, señala con certeza el regreso de Cano a Madrid, y el inicio de la etapa más fértil de la pintura del maestro en sus años de corte; hasta principios de 1652, fecha de su retiro a Granada, transcurren seis años de intensísima actividad que consolidarán su pintura dotándola también de sugestivos rasgos eclécticos. Los programas pictóricos de los retablos de *La infancia de Cristo* y *Nuestra Señora de la Paz* de Getafe muestran ya los profundos cambios que se han producido en el estilo pictórico de Cano; la influencia de los maestros venecianos ha reforzado su vocación cromática y matizado, con extraordinaria riqueza, las calidades de una singular policromía ya madura en Sevilla; vigorosos azules, rojos encendidos, un rico elenco de gamas de marrones y verdes, o el amarillo veronesiano, son algunas de sus nuevas propuestas policromas. También la influencia italiana alteró la aplicación del color sobre el lienzo, su tratamiento, los ritmos y matices de la pincelada; unos recursos que Wethey ha definido como “blandura en el modelado”. Las cuatro grandes imágenes que protagonizan las calles laterales de los dos retablos de la Magdalena en Getafe: *San José*, *San Miguel*, *Santa Ana con la Virgen Niña*, y *Santa Isabel con San Juanito*, muestran la ingeniosa adopción por el maestro de estas novedades técnicas.

También en los lienzos para Getafe cristalizan esquemas compositivos y tipologías de personaje, desde ese momento inherentes a Cano, que alcanzaron más tarde su plenitud en los años de su consagración en Granada. El organigrama compositivo de la *Circuncisión*, y el modelo y tratamiento de las figuras en este lienzo, o las monumentales propuestas de imagen exenta, con el manto de amplios plegados en elipse sobre las caderas, para determinar la forma de huso en su caída a los pies, que ensayó en la *Santa Ana con la Virgen Niña*, y *Santa Isabel con San Juanito*, son ejemplo relevante del interés que las obras de Getafe tienen para la comprensión de la futura trayectoria pictórica de Alonso Cano. Un importante lienzo devocional, coetáneo de los anteriores, corrobora las búsquedas de Cano en la definición de esa imagen monumental, de evidente inspiración plástica y extraordinaria prestancia, el *San José con el Niño*, ahora en la Colección Masaveu.

Los lienzos con evocaciones de la Virgen madre son un brillante capítulo de la obra madrileña de Cano entre 1645 y 1652; Vírgenes sedentes, que contemplan ensimismadas el sueño del Niño acunado en su regazo, como la del Museo del Prado, la de la colección Plandiura, o la llamada *Del Lucero*, ahora en el Museo de Bellas Artes de Granada, que, como propuso María Elena Gómez Moreno, buscan una primera inspiración en un grabado de Dürero; y *Madonas* de medio cuerpo con Jesús niño entre los brazos, herederas del modelo de *Virgen de Belén* creado en Sevilla, como la del Museo de Bellas Artes de Moscú, o la conservada en El Escorial. En todos los casos, el pintor acomoda al dictado de sus sentimientos y al lenguaje más refinado de su paleta los posibles modelos que le inspiraron. Todos estos lienzos son fruto de un naturalismo edulcorado, con importantes dosis de idealidad, que fascina al espectador con la poética de lo sublime.

Los temas de la Pasión de Cristo también asoman a la obra madura de aquellos años cortesanos versionando escenas que, sin perder consistencia religiosa y ejemplaridad, se apartan de lenguajes de agrio realismo. En este grupo de lienzos, Cano pone también en evidencia su talento de gran anatómico; una cualidad reconocida por los estudiosos, y ampliamente glosada en un reciente trabajo por Enrique Valdivieso. El *Hece Homo* del Museo de Bucarest, o el *Cristo recogiendo las vestiduras* de la Academia de San Fernando, son obras ejemplares de lo argumentado. Mención especial merece una de las dos versiones que el Prado conserva del *Cristo muerto sostenido por un ángel*, modélico también por un sutil estudio de la iluminación, o su enfatizado manifiesto de religiosidad tendente al simbolismo. Igualmente ejemplar e importante es el *Crucificado*, ahora en la academia de San Fernando, obra maestra del género en la paleta del maestro, y antecedente de otros que pintó después; el de Cano es un Cristo muerto, como el de las monjas benedictinas de Velázquez, con una triunfante anatomía sobre la cruz, apenas velada por un singular y etéreo paño de pureza. El encendido fondo de tonalidades amarronadas-rojizas anuncia el creado para el *Descenso al Limbo*, ahora en los Ángeles. Este lienzo del County Museum de los Ángeles es una interesantísima obra no sólo



Alonso Cano. Inmaculada. Museo de Vitoria





Alonso Cano. Noli me tangere. Budapest, Museo de Bellas Artes.

por lo inusual de la elección iconográfica, también por el cúmulo de recursos pictórico-técnicos que la singularizan. Como señala Martín Soria, su precedente puede hallarse en un dibujo de Giulio Bonasone, aunque Alonso Cano al cristalizar la obra le imprimió un tal hálito personal que el dibujo del italiano se nos antoja tan frío y distante como convencional. Los dibujos de Herrera Barnuevo evidencian el interés y empeño que la realización de esta obra despertó en el taller. En contra de lo que opina Wethey, pienso que es un lienzo acabado y lleno de ingeniosas percepciones, que evidencia los talentos del maestro granadino; como muestra en el diseño del organigrama

compositivo; o cuando idea ese espacio sugerido para el Limbo, un ámbito tan indefinido como inexplicable evocado a través de una estancia de inconcretos paramentos y densa atmósfera emanada de la reverberación de las gamas del espectro rojo-marrón; o en el valiente planteamiento de los desnudos, muy especialmente el de Eva, magistral lección de anatomía femenina en la línea de la *Venus del Espejo* de Velázquez.

La fascinación por lo italiano, que se intensifica con sus trabajos como restaurador de obras tras el incendio del Alcázar, tiene en esta etapa madrileña muestras de extraordinario significado. La admiración que sintió por el *Noli me tangere* de Correggio, que el duque de Medina de las Torres regaló a Felipe IV, hizo posible su bellísima versión del tema, ahora en el Museo de Budapest; con una visión más barroca y próxima en lo humano de la historia, aunque sin perder la poética del italiano. Un profundo venecianismo preside la plasmación de dos lienzos de estos años que se piensan parte de un programa destinado a la cartuja hispalense de las Cuevas; la bucólica escena de los *Primeros trabajos de Adán y Eva*, de la colección Stirling-Maxwell de Glasgow, y, muy especialmente, el *Cristo y la Samaritana*, de la Academia de San Fernando; los modelos de aristocrática elegancia del lienzo de la Academia, así como los tonos de su policromía son herederos directos de los estudios de Cano sobre telas del Veronés.

Dos temas marianos cierran esta primera etapa madrileña, su *Santa Ana enseña a leer a la Virgen*, de la colección Espeja y la espléndida *Inmaculada* del Museo de Vitoria. La historia de la *Educación de la Virgen*, por su ejemplaridad, fue una de las escenas apócrifas plenamente aceptadas por la Iglesia contrarreformista, con múltiples versiones en la pintura y en la plástica. La creación de Cano, pone especial énfasis en oponer la grácil imagen de la Virgen Niña a una adusta y escultórica figura de una Santa Ana tocada de profundo realismo; magistral la disposición y acabado del cortinaje carmesí que recogen dos angelillos voladores; entonación cálida dominante con predominio de gamas doradas, y rojizas. La *Inmaculada* procedente de la parroquia de Berantevilla es una de las más hermosas e interesantes Concepciones de Alonso Cano, rompe cualquier molde compositivo anterior, para expresarse en el contexto de una modernidad, libertad y extrovertida dinámica, que la hacen única e irreplicable. Su mirada dirigida al espectador rompe con el tradicional ensimismado recogimiento de las precedentes para hacerla más viva, humana y

próxima. Alarde de la policromía en la dinámica rojo-azul de la túnica y manto de la Virgen como en las intensas gradaciones y reverberaciones del amplísimo rompimiento.

Alonso Cano decidió regresar a Granada, ingresando como canónigo en su catedral, en un momento de plenitud artística y de incuestionable éxito personal en Madrid; quizá no hubo una razón única sino la conjunción de un elenco de avatares personales. Con el amparo real, el artista solicita la vacante de una ración en la catedral; el 28 de julio de 1651 se leyó en el cabildo su petición, aceptada definitivamente en febrero del año siguiente. El reencuentro de Cano con la ciudad que le vio nacer abre el más relevante paréntesis de su vida como artista, una etapa fértil para su obra y clave para la escuela barroca granadina que sólo se eclipsó con su muerte acaecida el 3 de septiembre de 1667. La genial creatividad del gran artista se puso al servicio de la catedral para alumbrar obras cargadas de ejemplaridad y carisma; también dos importantes conventos franciscanos, los del Ángel Custodio y San Antonio y San Diego fueron testigos y afortunados receptores de la obra del Racionero.

El programa de lienzos para el convento del Ángel Custodio es clave para comprender la pintura de los primeros años granadinos de Alonso Cano; el convento, ahora desaparecido, se asentó definitivamente en la calle Elvira, junto al Pilar del Toro; a Cano se deben también las trazas para su iglesia, levantada más tarde por Juan Luis de Ortega. Su importante programa pictórico, que se dispersó durante la invasión francesa, es ahora objeto preferente de atención, estudio y recuperación por los investigadores. De entre los lienzos devocionales para el convento se conserva una magnífica *Sagrada Familia*, obra de singular belleza, llena de intimismo tocado de un cierto hálito de melancolía; la aparente sencillez matizada de lirismo, que envuelve una historia plagada de íntimas connotaciones domésticas, parece dejar en un segundo plano un lienzo de magistrales recursos compositivos y técnicos. Tres importantes historias, ahora en el Museo Goya de Castres, los *Desposorios*, la *Anunciación*, y la *Visitación*, formaron parte de un programa mariano que es clave para comprender el gran ciclo de escenas de la vida de la Virgen que el maestro pintó para la catedral. Muy cercanos en lo temporal a las grandes telas catedralicias, los pensamos precedente y premonición próxima de ellas. Figuras elegantes llenas de prestancia y entidad corpórea, imágenes de vigorosa presencia, de amplios vestidos, de una veraz dimensión humana, herederas de las creaciones en los retablos de Getafe. También se halló recientemente en Málaga un medio punto con la *Liberación de San Pedro*, publicado por Agustín Clavijo, gemelo de un *San Juan en el desierto*, en paradero desconocido; ambos se ubicaron sobre puertas conventuales. La tela de la colección malagueña es una sabia composición que hace converger en difícil escorzo las figuras del apóstol y su liberador; la historia se enmarca entre las luces, penumbras y reverberaciones emanadas de un rompimiento.

Las obras pictóricas de Cano que guardaba el desaparecido convento de franciscanos descalzos de San Antonio y San Diego que se han dispersado y, en gran parte, perdido tras la invasión francesa y acontecimientos desamortizadores, son ahora otro de los grandes retos de la moderna investigación sobre el maestro. Del programa para el *Retablo mayor* de la iglesia sólo conservamos tres lienzos, su calidad avala el interés del proyecto; especialmente sugerentes son los medios cuerpos de santos por parejas, ahora en el Museo de Bellas Artes de Granada, *San Capistrano y San Bernardino* y *Santa Clara y San Luis Obispo*. La calidad y riqueza de los matices compositivos en la representación de figuras ligeramente superpuestas, el virtuosismo del retrato en las extraordinarias cabezas próximas a lo cotidiano, y el intimismo místico que preside su comunicación, son algunas de sus mejores cualidades.

La *Inmaculada* ahora en la colección del marqués de Cartagena, procede de este convento franciscano; la obra madura definitivamente el modelo de Concepción característico del maestro, estableciendo una profunda mutación



respecto al bellissimo cuadro de Berantevilla. Esta *Inmaculada* para los franciscanos participa ya plenamente de los rasgos de madurez y originalidad que singularizan las Concepciones granadinas del maestro; el giro y leve inflexión de la cabeza, el sutil juego de contrapostos del busto, la delicada inclinación lateral de las manos, y el estudio de los ritmos del manto, cuya caída propiciará el diseño en huso. Muy novedosa es la ubicación a los pies de la Virgen de un amplio paño lauretano, inusual en las Concepciones del maestro; para el celaje mantiene su criterio de liberarlo de un excesivo número de jerarquías angélicas y los símbolos lauretanos inherentes a él.

El gran proyecto granadino de Alonso Cano lo acogió la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, un programa de siete grandes lienzos (4'51x 2'52 aproximadamente) con *Historias de la vida de la Virgen*; sin duda el más relevante ciclo mariológico del Barroco español. Es la culminación de una trayectoria pictórica alumbrada por el magisterio técnico y la invención; un fascinante compendio de saberes pictóricos. La serie de Cano vino a sustituir otra precedente, y está perfectamente enraizada en la línea iconográfico-figurativa, de importantes valores simbólico-religiosos, que preside la Capilla Mayor. Como afirma Martínez Medina, todo el proyecto decorativo de la cabecera de la catedral responde a la idea de la función redentora de Cristo; la Virgen es clave en este proyecto de redención, así se corrobora en el ciclo de pinturas y vidrieras.

Alonso Cano pintó la serie en dos etapas separadas por el viaje que realizó a Madrid entre 1657 y 1660, después de ser despojado de su prebenda en la catedral; una interrupción que en nada modificó el carácter y la unidad de la serie. Con anterioridad a 1657, el artista ya había concluido cuatro de los grandes lienzos: la *Encarnación*, *Visitación*, *Purificación*, que más tarde retocaría, y la *Presentación*. La *Encarnación*, advocación a la que se dedica el templo, centra el programa pictórico; la escena supone un avance importante respecto a iconografías anteriores de la *Anunciación*: el lienzo de Getafe, y el cuadro ahora en Castres, pintado para el Convento del Ángel Custodio; Cano reforzó en la tela catedralicia el sentido teológico-figurativo del tema. Especialmente sugestivo es el amplísimo rompimiento celeste, en el que se confunde lo celestial y lo terrenal, una fascinante metamorfosis de gradaciones luz-color que acoge la escena. En la *Visitación* destaca lo intenso y humano del veraz encuentro de María e Isabel; aquí la monumentalidad de las figuras de Cano alcanzó realmente su cenit; la vehemencia de sus valores plásticos se realza con el vigor de los tonos cromáticos y la liberalidad de los recursos técnicos; muy bella la formulación ambiental de ese imaginario zaguán presidido por una hermosa pilastra de grutescos. Alonso Cano, fascinado por la monumentalidad del ámbito arquitectónico catedralicio, proyectó e ideó para la *Presentación* la más espectacular escenografía del programa; el sabio trampantojo que proyecta al fondo del lienzo la cadenciosa modulación de la Capilla Mayor, queda vehementemente desbordado por la potencia de los gigantes fustes que se erigen en eje y respaldo áulico de la historia. Una hábil diagonal dominante, aquí una fórmula más madura que en la *Circuncisión* de Getafe, se convierte en eje compositivo de la *Purificación*; una escena repentizada en un momento de fascinación mística, con el viejo Simeón contemplando ensimismado a la Sagrada Familia. La luz corrobora el protagonismo absoluto del primer término frente al fondo.

Entre 1657 y 1660 se produjo un paréntesis en la realización del proyecto, son los años en los que Cano regresó a Madrid para solicitar el amparo real frente a los canónigos catedralicios que le habían despojado de su prebenda. Resuelto su contencioso con el cabildo, ordenado sacerdote y recuperada su plaza de racionero, regresó a Granada en 1660; ahora una de sus principales obligaciones y desvelos fue concluir el gran ciclo mariano, aún faltaban los lienzos de la *Asunción*, *Inmaculada* y *Natividad de la Virgen*; además, retocó la *Purificación*. En este breve período

cortesano el artista pintó varios lienzos de interés, de entre los que deben destacarse: la *Visión de San Benito*, del Museo del Prado, y, muy especialmente, el bellissimo cuadro de la Diputación de Guadalajara, de la *Virgen de la Leche*; nueva, intimista y delicada versión del tema canesco de la Virgen madre; para Ángel Rodríguez Rebollo la iconografía emana de una estampa de la *Sagrada Familia* de Raimondi que versiona una obra de Rafael.

El reencuentro de Cano con la serie de la Vida de la Virgen tuvo su continuidad en el lienzo de la *Asunción*, composición en la que el maestro logró el triunfo de las más finas percepciones de lo ágil, dinámico y etéreo; la grácil figura de la Virgen asciende empujada entre nubes por una abigarrada algarabía de ángeles mancebos y niños que vuelan describiendo estelas helicoidales. En la *Inmaculada*, un tema tan recurrente en la paleta del artista, Cano logró la plena maduración de su modelo de Virgen con diseño en huso; una joven morena, de cabello azabache, de intensos rasgos y encendidas mejillas, giro y leve inflexión de la cabeza, e inclinación lateral de las manos. En el *Nacimiento de la Virgen* la composición tiene como gran referencia esa cama de cónico dosel rojo oscuro en la que aún reposa Santa Ana; su proyección ascensional le permite ser la conexión del ámbito terrenal y el rompimiento; una vez más Cano jugó con ese recurso tan barroco de la fusión de ámbitos. Frente a la religiosidad que anima las figuras de San Joaquín y Santa Ana, las matronas que asisten al parto encarnan lo laico y cotidiano; la mujer sentada muy en primer plano, de frente al espectador, con su generoso escote introduce en la pintura un incuestionable matiz mundano pretendido por el artista. Todo el programa es un modelo de integración y adaptación al ámbito arquitectónico para el que se creó; aquí se puede hablar con pleno sentido de la complicitad de las artes en Alonso Cano, ya que la serie aúna el talento del pintor-decorador, el escultor y el arquitecto.

Alonso Cano debió pintar un importante número de lienzos de devoción para conventos, iglesias y particulares; una pintura liberada de la ejemplaridad y trascendencia de los lienzos de gran formato, y de la orientación didáctico-religiosa de las series conventuales que supone otro sugestivo perfil creativo del pintor. De entre un importante elenco de obras, podrían recordarse a manera de ejemplo: los dos *Crucificados*, ahora en colección madrileña y la Academia de Bellas Artes de Granada; el *San Jerónimo y el ángel trompetero*, del Museo de Bellas Artes de Granada, evocador de un reencuentro de Cano con el venecianismo durante su segunda estancia en Madrid; o la *Virgen con el Niño dormido* de la Capilla Real, una sugestiva versión de la *Virgen de Belén*, inserta en una edulcorada atmósfera de lirismo, que contempla con mística veneración al Niño dormido entre sus manos; un lienzo de depuradísimas soluciones técnicas.

Cuando en noviembre de 1664 Alonso Cano concluyó el *Ciclo de la Vida de la Virgen*, y tras nuevos enfrentamientos con los capitulares granadinos, decide trasladarse a Málaga y aceptar el patronazgo del obispo dominico Fray Alonso de Santo Tomás; se inició entonces una



Alonso Cano. Desposorios de la Virgen. Castres, Museo Goya.



alonso cano

breve ausencia que le separaría de Granada entre 1665-1666. Las noticias documentales que poseemos permiten aventurar en años precedentes breves estancias del maestro granadino, en las que pudo hacer trabajos para la catedral malacitana; aunque sin duda éste será el viaje más importante y fructífero. Por deseo de Fray Alonso, quizá para su oratorio, Cano pintó un importantísimo cuadro de altar, *La Virgen de Rosario* que ahora se halla en la Capilla del Rosario de la catedral malagueña; técnicamente es un lienzo admirable y lleno de sugerencias, obra maestra de la madurez del artista en la que el empeño y talento encuentran el respaldo de generosos medios materiales. La composición ordena el lienzo en dos ámbitos perfectamente diferenciados, engarzados por dos poderosos fustes, de evidentes connotaciones simbólicas; la imagen sedente de la Virgen con el Niño emerge diáfana entre las cálidas gradaciones de un amplio rompimiento celestial; su túnica rosa, manto azul, y un velo de etéreas percepciones, apenas un ornato sobre su castaña cabellera, son un alarde de delicadeza cromática. La figura del Niño desnudo, cubierto de un sutil paño de pureza, es una excelsa creación del maestro en una tipología que le es consustancial. El ámbito inferior está poblado de una pléyade de santos, relacionados en parejas, que reciben de manos de angelillos voladores sus atributos iconográficos; se trata de claves perfectamente meditadas e imbricadas en la lectura teológico-religiosa del lienzo. Algunos estudiosos buscan los precedentes de la composición en el gran cuadro de altar italiano, así Mayer y Wethey citan a Tiziano como fuente; una hipótesis que a

mi juicio debe alcanzar también a los lienzos de este género pintados por Rafael. El número de pinturas que se atribuyen a Cano en Málaga está sobredimensionado, las numerosas noticias emanadas de los textos deben tomarse con cautela; en la mayoría de los casos, la desaparición de los lienzos impide su necesario estudio y valoración. Lo que parece incuestionable es la importante huella que el magisterio de Cano dejó en aquella generación de artistas malagueños.

Alonso Cano debió regresar a Granada a finales de 1666; el 4 de mayo de 1667 los capitulares granadinos aceptan su proyecto para la fachada principal de la catedral y le nombran maestro mayor. Un gesto de reconocimiento tardío, porque la vida del Racionero estaba ya en su tramo final; el veinticinco de agosto hizo testamento, y el sábado tres de septiembre, con sesenta y seis años, falleció el más carismático artista granadino. El magisterio y la proyección del arte de Cano dio carácter y señas de identidad a la escuela granadina del Barroco; aquel aspirante a clérigo, de talante tenaz e impetuoso, que llegó a su ciudad avalado por los éxitos de su trayectoria en la corte, despertó los intereses e inquietudes de una escuela dormida en la autocomplacencia e incapaz de romper con el pasado. ■

Antonio Calvo Castellón es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada



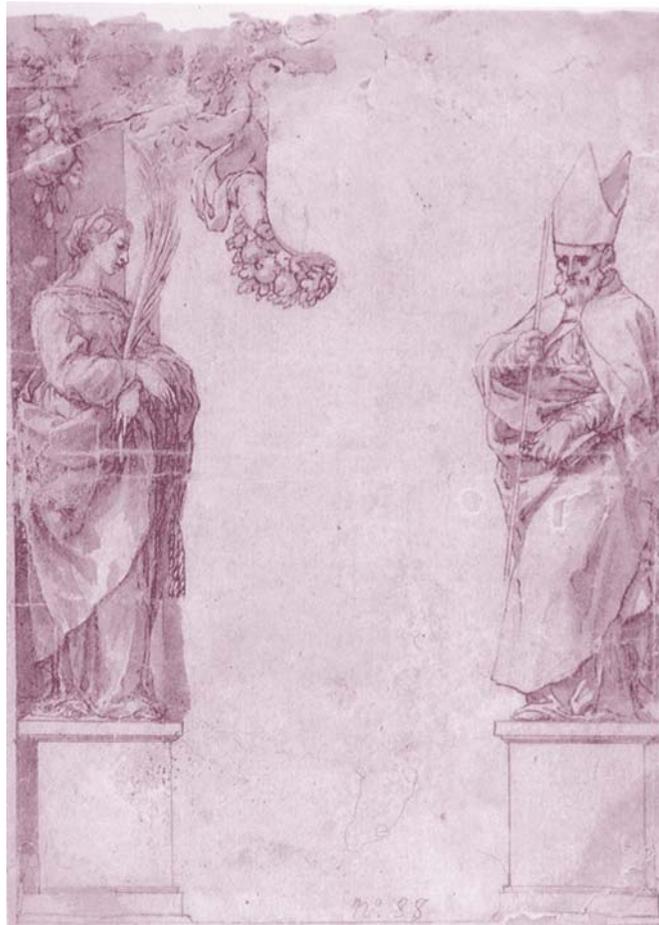
Alonso Cano dibujante y grabador

Antonio Moreno Garrido

Introducción

Entre los artistas españoles del Siglo XVII, Alonso Cano ocupa, sin lugar a dudas, el puesto más destacado en la historia del dibujo.

Se han citado en múltiples ocasiones los párrafos de Antonio Acisclo Palomino: *solía suceder muy de ordinario encontrar algún pobre necesitado y habiéndosele ya apurado el dinero que para ese fin llevaba, se entraba en una tienda y pedía un papelillo y recado de escribir, y le dibujaba con la pluma alguna figura o cabeza o cosa semejante, como tarjeta u otro adorno de arquitectura, y le decía al pobre: Vaya a casa de Fulano (donde sabía que lo habían de estimar) y dígame que le dé tanto por este dibujo: Con que usando de este medio nunca le faltaba que dar y tuvo tal facilidad en dibujar cualquier cosa que dejó innumerables dibujos de que no tengo yo*



Alonso Cano. Santa Potenciana y San Eufrasio. Madrid, Museo del Prado.

la menor parte. (Palomino, Antonio Acisclo: *Parnaso español pintoresco laureado...*Madrid, Imprenta de Sancha, 1796, p. 584).

Escribía Pérez Sánchez que este texto *...a la vez que subraya la indudable abundancia de dibujos auténticos, ha*

inducido sin duda a muchos coleccionistas, quizá de buena fe, a bautizar como suyos dibujos muy dispares, amparados en esa multiplicidad tentadora. (Pérez Sánchez, A. E.: *Historia del Dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986. p. 217). Su legado dibujístico, incluso con la drástica reducción de atribuciones llevada a cabo por Wethey,— en 1979 consideraba como auténticas 76 piezas—, supera con creces al de sus contemporáneos. (Wethey, Harold E.: “Los dibujos de Alonso Cano” en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, Granada, Universidad, 1979. pp. 547-561).

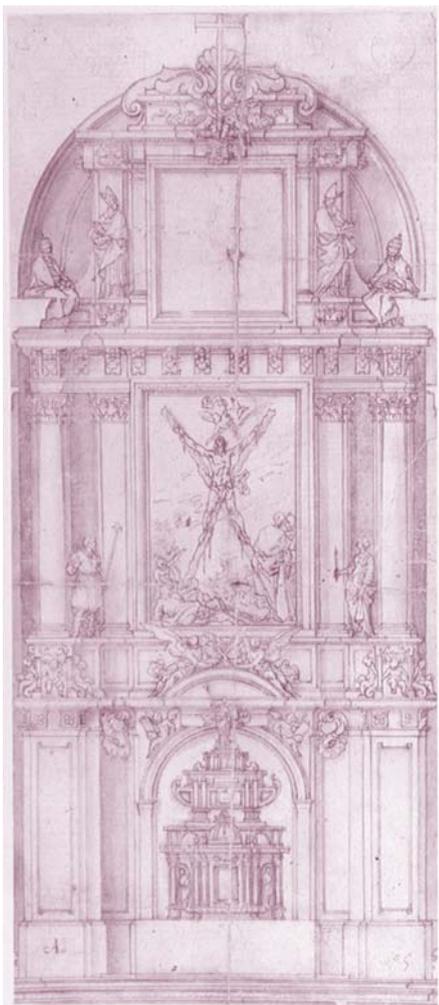
La obra de Cano en el campo del dibujo se conserva en gran parte en el Museo del Prado —alrededor de cuarenta ejemplares— si bien existen otros dibujos del artista tanto en España como en el extranjero. Sirvan de ejemplo, en el primer caso, los albergados en la Biblioteca Nacional de Madrid, Real Academia de San Fernando, Instituto de Valencia de Don Juan y Museo Nacional de Arte de Cataluña. Fuera de España: en el Museo Británico y Museo del Instituto Courtauld de Londres; Museo de Arte de la Universidad de Michigan, Pierpon Morgan Library de Nueva York; Kunsthalle de Hamburgo, Galería de los Uffizi de Florencia y Museo del Louvre de París. A todos estos se unen los conservados en colecciones particulares. Precisamente el pasado mes de Abril se inauguró en el Museo del Prado una Exposición de más de cien dibujos procedentes de las instituciones aludidas para celebrar el IV Centenario de su nacimiento. El catálogo de esta importante Exposición recoge documentados e interesantes textos sobre Cano dibujante de Zahira Véliz y de la relación del Racionero con el grabado de Jose Manuel Matilla.

Técnicas de dibujo empleadas por Alonso Cano

Entre los materiales secos utilizados por nuestro artista para dibujar están el lápiz, el grafito y la sanguina. No obstante debo señalar que se conservan pocas obras de Cano realizadas con estos medios. Recordaré el *San José con el Niño* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; *Santa Isabel con San Juanito* del Museo del Prado; *Estudio de Ángel Sentado* del Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi; el estudio de *Isabel la Católica* también del Museo del Prado y *La Virgen con el Niño*, ésta realizada sobre 1660, del mismo Museo.

Los instrumentos y materiales fluidos más utilizados por el granadino son la pluma y la aguada. Casi siempre, Alonso Cano emplea la pluma, de forma exclusiva, en los apuntes rápidos e improvisados. En su etapa granadina, al final de su carrera, nos encontramos muchos dibujos realizados directamente a pluma —utilizada de forma vehemente y con mucha tinta— que nos proporcionan trazos muy similares a los conseguidos con el buril. El sombreado lo conseguía con amplias líneas en paralelo, alcanzando sus gradaciones al jugar con el grosor y la separación de los trazos.

Cano en la mayoría de sus dibujos utiliza la pluma y aguada de tinta. Citaré la *Anunciación* (Museo del Prado); *Aparición de la Virgen a San Félix de Cantalicio* (Museo del Prado); *Cristo de la Resurrección* (Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi); *San Juan Evangelista* en Patmos (Museo del Prado) y la *Santa Catalina* de Alejandría (Hamburger Kunsthalle).



Alonso Cano

Retablo de San Andrés. Madrid, Museo del Prado.

Iconografía

La mayor parte de los dibujos de Alonso Cano son de tema religioso. Este hecho no es de extrañar en la España del Siglo XVII, y hay que subrayar que muchos de ellos están relacionados con sus pinturas y obras escultóricas. Destacan los de tema cristológico y mariano, además de los citados anteriormente, recordaré el famoso *Cristo desciende al limbo* (Real Academia de San Fernando); *Cristo atado a la columna* (Museo del Prado); *Bautismo de Cristo* (Colección Apelles, Londres); *Milagro de los panes y los peces* (Museo de Arte de la Universidad de Michigan); *Cristo flagelado recoge sus vestiduras* y *Cristo tras la flagelación sentado* (Museo del Prado) entre los primeros y de los segundos *Inmaculada Concepción*, procedente de las Colecciones Reales (Museo del Prado); *Inmaculada Concepción*, de la Colección Carderera (Biblioteca Nacional de Madrid); *Inmaculada Concepción*, del Palacio del Pardo (Real Academia de San Fernando); *Anunciación* de la Colección Boix (Colección Particular, Sevilla); *Estudio para la Anunciación* (Instituto Courtauld, Londres); *Estudios para una Virgen con Niño* (Museo del Louvre); *Asunción de la Virgen* (Colección Apelles, Londres); *Asunción de la Virgen con ángeles* (Museo Británico, Londres); *Aparición de la Virgen* y *La Virgen de la Misericordia* (Pierpont Morgan

Library, Nueva York); *Coronación de la Virgen* (Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi); *Visitación*; *Virgen con el Niño*; *Virgen con el Niño y ángeles*, y *Virgen de un Calvario* (Museo del Prado). A éstos se unen los hagiográficos. Citaré entre otros: *San José con el Niño en la cuna*; *El Niño Jesús* y *San Juanito*; y *Jesús* y *San Juan* (Museo del Prado); *Estudio para San Juan Bautista* y *una Magdalena penitente* y *Visión de San Antonio de Padua* (Museo del Louvre); *Magdalena penitente* (Museo Británico). Los numerosos dedicados a Santo Domingo entre los que citaré: *Bautismo de Santo Domingo* (Hamburger Kunsthalle); *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo* y *Santo Domingo en Soriano* (Museo del Prado).

No debemos olvidar el capítulo de dibujos de arquitectura, como corresponde a su importante labor como arquitecto y diseñador de retablos. Recordaré entre otros muchos: *Dibujo para un retablo de San Juan de Dios* y *Proyecto de retablo de San Andrés de Madrid* (Museo del Prado) y *Vano con orden salomónico* (Biblioteca Nacional de Madrid)

Mención especial merece el interés de nuestro artista por el desnudo —iconografía de acendrado clasicismo— y que Cano tuvo la oportunidad de admirar en las colecciones de la corte de Felipe IV. Citaré sus famosos *Desnudo femenino* —procedente de la colección de Luis M. Feduchi de Madrid y desde 1997 en el Museo del Prado— y el *Desnudo masculino sentado*, de la Colección Santarelli actualmente en el Gabinete de Dibujos y Estampas de los Uffizi en Florencia.

Debo recordar también algunos dibujos que podríamos calificar de independientes, ya que no están relacionados con futuras obras plásticas o pictóricas citaré solamente entre ellos: *Coronación de un poeta soldado*, procedente de las Colecciones Reales (Museo del Prado).

Alonso Cano también diseñó composiciones para grabados. Véase *Santa Potenciana* y *San Enfrasio* (Museo del Prado) para el frontispicio del libro de Terrones de Robres: *Vyda Martyrio, Translación, y Milagros de san*



alonso cano



Alonso Cano. Cristo desciende al Limbo. Madrid, Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Euphrasio Obispo y Patron de Andujar... Granada, en la Imprenta Real por Francisco Sánchez, Año de 1657. El grabado es obra del Licenciado Pedro Gutierrez.

Cano grabador

A pesar de las noticias de Jusepe Martínez y de Antonio Acisclo Palomino en las que ponen de manifiesto la gran afición del Racionero por las estampas, solamente se le han venido atribuyendo dos aguafuertes, ambos sin firma.

Jusepe Martínez escribe: *el otro se llamó Alonso Cano, muy general en cuatro facultades, que son pintura, escultura, arquitectura y perspectiva, también se esplayó en grabar láminas de buril: fué gran dibujador y de grande relieve en el colorido...* Estando yo en Madrid el año de 1634, me llevó a su casa pero hizome

lástima el verlo tampoco aficionado al trabajo, no porque no fuese muy liberal en el, sino que su deleite y gusto era gastar lo más del tiempo en discurrir sobre la pintura, y en ver estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la

vista (Martínez, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* En Sánchez-Cantón, F. J. *Fuentes Literarias* Tomo III, pág.36)

Palomino en su *Parnaso Español Pintoresco Laureado* si bien recalca en sus muy conocidos y citados comentarios la afición de Cano por las estampas: *No era melindroso nuestro Cano en valerse de las estampillas mas inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando y añadiendo tomaba de allí ocasión para formar conceptos maravillosos; y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente respondía: Hagan otro tanto que yo se lo perdono, y tenía razón porque esto no era hurtar sino tomar ocasión; pues por la última, lo que hacía ya no era lo que había visto. no nos dice que éste grabara.*

Las estampas atribuidas a Alonso Cano por Caveda, Rosell y Torres, Esteve Botey y Lafuente Ferrari son un *San Antonio de Padua*, 87 x 63 mm., aguafuerte cobre, sin firma y se trata de una prueba suelta conservada en la Biblioteca Nacional en la Sección de Estampas. El santo con el Niño en brazos aparece de rodillas ocupando la mitad derecha del espacio compositivo. Al fondo vemos una balaustrada.

Los mismos autores también le atribuyen un *San Francisco de Asís*, 126 x 94 mm., Aguafuerte cobre, Prueba suelta de la Biblioteca Nacional. El seráfico, con hábito religioso, aparece orante ocupando el centro del espacio compositivo. La estampa, como la anterior, es atribuida a Alonso Cano. ■

Antonio Moreno Garrido es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada



La escultura en Alonso Cano El silencio se hizo imagen...

Miguel Ángel León Coloma

Trazar las coordenadas de la formación escultórica de Alonso Cano a partir de las escasas noticias documentadas, sólo es posible barajando la deducción y la hipótesis, lo que brillantemente resolvió Bernal Ballesteros. Ineludibles debieron ser las enseñanzas de su padre, Miguel Cano, ensamblador de oficio, amén de lo que el joven Alonso pudo ver y aprender de los escultores con los que aquél se relacionaría, tanto en Granada como en Sevilla; sin obviar el espectáculo del brillante Renacimiento que singulariza la escultura en ambas ciudades. Cuando la familia se traslada a esta última ciudad, Alonso, que cuenta entonces trece años, se revela ya como un diestro dibujante, si damos crédito



Alonso Cano. Virgen de la Oliva. Lebrija, Parroquia de N^o Sra. de la Oliva.

al testimonio de Ceán Bermúdez. El ingreso en el taller de Pacheco en 1616 tendrá una indudable repercusión en la vocación discursiva y filosófica del artista, en sus propias formulaciones iconográficas y en el conocimiento de las técnicas de la policromía de la madera, deparándole asimismo el contacto con Velázquez, cuya amistad revalidaría años después en la corte. La evidencia estilística de su obra sevillana permite asegurar lo que los documentos no han revelado, una formación escultórica

con Martínez Montañés, el mejor imaginero activo entonces en Sevilla. A su documentada afición por las estampas y los tratados, habría que sumar el estudio de los bustos y estatuas de la antigüedad atesorados en las colecciones de la nobleza sevillana, destacando la del duque de Alcalá, donde con evidente tendenciosidad historiográfica, Ceán fundamentaba el auténtico magisterio del escultor granadino. En 1629 Alonso firma ya los contratos notariales con el título de maestro escultor.

En torno a esta fecha se sitúa la Santa Teresa de la iglesia sevillana del Buen Suceso. En la adaptación de la ascendente organización de sus formas al tema del éxtasis, se revela ya la excelencia compositiva de Alonso Cano. Con un esquema triangular, de ancha base como las imágenes de su maestro, los despliegues de la capa del hábito confluyen apuntando al rostro visionario de la santa. La idealización con la que se formaliza éste, no elude el registro fiel de pormenores como las verrugas, evidenciando como punto de partida una *vera efigie*, probablemente el retrato de la santa que Fray Juan de la Misericordia realizara en 1576 en Sevilla y que aún conserva el convento de San José. El revoleo circular de pliegues en torno al brazo que sostiene la pluma, original reinterpretación de soluciones montañesinas, subraya un segundo tema: la dimensión literaria de quien sería proclamada doctora de la Iglesia. Resulta también reveladora de la destreza del escultor la singularización plástica de las distintas piezas del hábito, al margen deluntuoso estofado, sugiriéndose diversas texturas mediante un variado muestrario de pliegues. El deseo de evidenciar el *contrapposto* tras la espesa y opaca pantalla de la túnica, no queda sin embargo satisfactoriamente resuelto, siendo ésta la única objeción que puede hacerse a tan interesante imagen.

Un grupo de tres Inmaculadas, de clara derivación montañesina, hay que situar en el haber del escultor por estos años. La realizada en piedra, perteneciente al convento de la Concepción del sevillano barrio de Nervión, fue realizada por Cano como un exhibición de su propio virtuosismo, “para verificar que con toda clase de materiales era igual la habilidad suya”, según el testimonio de la abadesa sor M^{ra} Dolores de Castro en 1790, desvelado por M^{ra} Luisa Fraga. La obra, sin embargo, no redime como escultor de la piedra a quien fue insuperable escultor de la madera. A pesar de la reciente restauración que la ha despojado de la capa de pintura blanca que la recubría, la definición del drapeado resulta de un grosero linealismo. La indelicada definición de los rasgos faciales certifica, por otra parte, las dificultades del imaginero con un material que le resultaba a todas luces ingrato. El elevado emplazamiento de la obra en la portada de la iglesia no serviría de disculpa, ya que no fue realizada *ex profeso*, incorporándose a su arquitectura por donación del artista. La atribución a Cano, que data de Ponz, se confirma con la estrecha vecindad estilística que la estatua mantiene respecto de sus Inmaculadas sevillanas de San Julián y San Andrés, no obstante la dudosa atribución de ésta última. El tratamiento del cabello, en crenchas flamígeras, está más próximo sin embargo a la de La Campana. Wethey la fechó entre 1615-20, retrasándola Enrique Pareja hasta finales del tercer decenio.

Atribuida por Ceán, la Inmaculada de San Julián no goza de unanimidad en el reconocimiento de la autoría de Cano, siendo Jorge Bernales su más decidido valedor. La ampulosidad y complejidad de pliegues se atenúan, al tiempo que se redefinen otras soluciones formales, como el más acusado descentramiento de las manos respecto del eje del cuerpo; o la postura de aquéllas, unidas sólo en el grácil contacto de las yemas de los dedos, solución adoptada por Montañés y antes por Pablo de Rojas. Más expresivo, desde el punto de vista tipológico, resulta el replanteamiento de la silueta y del propio volumen mediante el *contrapposto* que le imprime la pronunciada flexión de la pierna derecha, mucho más acusado que en la anterior y en las prototípicas Inmaculadas de Martínez Montañés. Las bondades plásticas de esta revisión resultan manifiestas en la estilización de la imagen, estrechándose la amplia base montañesina y, por

otra parte, en su afirmación tridimensional en el espacio, superando la excesiva planitud que gravaba sus obras anteriores. En cualquier caso, como ha observado Antonio Calvo, la desvinculación con Montañés no resulta tan clamorosa como en la recientemente descubierta Inmaculada de colección particular, si es exacta la cronología propuesta por Pérez Sánchez para este lienzo (1620-21).

Con el mismo acusado *contrapposto*, e intactas sus consecuencias plásticas, se yergue la pequeña Inmaculada de la parroquia de La Campana. La accidentada historia de la ejecución del retablo, aún sin concluir en 1648, no ha contribuido precisamente a consensuar su atribución. No obstante, en la imagen, que se fecha hacia 1632, late ya Cano genuinamente. Podemos considerarla como una pequeña obertura (0,58 m.) de su posterior producción, donde asoman ya soluciones canescas bien definidas, como el esquema ahusado, la aplomada definición formal, la estructura rígidamente oval del rostro —donde resaltan unos grandes ojos, inmóviles ya en su penetrante y concentrada mirada—, o la peana circular de nubes con querubines... rasgos inalienables de la Inmaculada del facistol de la Catedral de Granada, realizada más de veinte años después. La solución dada a la manos rompe con la tradicional postura oracional, adoptando otra que resulta algo vacilante en su ambigüedad, desprovista de cualquier justificación que no sea la puramente retórica.

La Inmaculada de la Campana nos introduce consecuentemente en la primera obra maestra donde la personalidad de Cano resulta avasalladora, la Virgen de la Oliva del retablo de Lebrija, documentada hacia 1631. Como sucede con las grandes obras, los presumibles prototipos plásticos que pueden aducirse son los que, precisamente, acaban evocando esta inolvidable imagen, y no al contrario; lo que nos dispensa de consignar la nómina. Como en la Santa Teresa del Buen Suceso, Cano vuelve a utilizar un esquema compositivo piramidal, que ahora invierte, sin embargo, aproximándose a la silueta fusiforme. El artista se impone con una obra que conmueve hasta el estremecimiento, sin recurrir al fácil discurso de la emotividad, revalorizado por la vocación democrática con la que se replantea el consumo de la imagen devocional barroca. Por lo demás, no deja de ser un producto deslumbrante del alto renacimiento, comparable a la Virgen de Brujas o a la Madonna Sixtina, con las que la de Lebrija mantiene una vecindad espiritual innegable, sin que la miopía a la que nos reduce tantas veces la cronología, pueda ensombrecer esta comparación con la sospecha de un Cano retardatario. Si hay algo de contrarreformista en esta *Madonna* es la contundente claridad con la que prevalece el dogma mariano, tan incuestionable como asequible en su despasionada y rigurosa formulación. En un alarde compositivo de enorme sabiduría, el escultor granadino reordena jerárquicamente los elementos formales y figurativos de la imagen, supeditando el discurso de aquellos a la proclamación enfática de sus prioridades espirituales: el Niño y el rostro de la Virgen. El manto, de una economía formal sin precedentes, reconduce ascendentemente la vista del fiel hasta el cuerpo desnudo de Jesús mediante escasos pero gruesos y profundos pliegues; donde confluyen también las curvas del brazo de la Virgen y las del airoso revoloteo del manto. La pierna derecha de aquélla sostiene adelantada el peso de la composición, ac-



Alonso Cano. San Juan Bautista. Valladolid, Museo Nacional de Escultura.



alonso cano



Alonso Cano. Inmaculada. Granada, Catedral.

tuando como eje de un incipiente movimiento rotatorio que pautará posteriores realizaciones suyas.

Con las imágenes de los apóstoles de este mismo retablo de Lebrija oímos ya al escultor expresarse en un lenguaje Barroco. En las magníficas cabezas de los santos Pedro y Pablo, Cano formula su concepto de la santidad desheroizada que, como en el Santiago del Louvre, resulta inequívocamente caravaggesco, más que deducible de los presumibles prototipos clásicos apuntados por Wethey. La vulgaridad se asoma sin ambages en los dos rostros, apenas redimidos por la intensidad visionaria de sus miradas. El modo en el que el manto cae sobre el hombro de

San Pablo, ocultando parcialmente la mano y el libro, apunta al monumental San Pedro de la Puerta del Perdón de la Catedral de Sevilla como punto de referencia. Suscribiendo las prescripciones iconográficas de Pacheco, Cano no representó calvo a San Pedro, lo que sin embargo era habitual, incluso en las realizaciones sevillanas rigurosamente coetáneas de Zurbarán.

Proclamación decidida de su voluntad clasicista es el espléndido Bautista del Museo Nacional de Escultura (1634), procedente del retablo de San Juan de la Palma. Es también una toma de posición dialéctica frente al magisterio de Martínez Montañés. La amplificación del esquema sedente utilizado por éste en la Santa Ana de su convento sevillano, expande y afirma la imagen en el espacio con una grandilocuencia helenística, impronta que asoma también en la melancólica expresión del rostro, enmarcado por una lacia y espesa cabellera, donde el clasicismo montañésino se renueva con una interpretación de los rasgos faciales más rotundamente estatuario. Cano preserva el gesto indicativo del santo, intrínseco a la iconografía juanina, eludiendo no obstante señalar, como es de rigor, al cordero que acaricia con la otra mano. Es evidente que el escultor se muestra más interesado por cuestiones formales y expresivas, sacrificando los imperativos temáticos en beneficio de una elegancia gestual que tiene mucho de retórica. Por esas mismas razones, y en flagrante conculcación de las pacatas prescripciones de Pacheco, lo representa mancebo, sin que la gruesa zalea oculte del todo, como sucederá en Montañés, el desnudo mórbido de este poco riguroso anacoreta, obviamente emparentado con las efébricas versiones de la pintura boloñesa en torno a Guido Reni.

En 1638, Cano abandona Sevilla instalándose en Madrid. Durante estos años las gubias ceden en sus manos el lugar a los pinceles. El contacto con el ambiente artístico de la corte, presidido por Velázquez, y el acceso a las colecciones reales, bien surtidas de pintura italiana, pero también de escultura manierista, contribuirán decisivamente a reorientar y afianzar su lenguaje plástico... o más bien sus lenguajes, porque un raro virtuosismo le permite expresarse, con la fluidez del políglota, en cualquier registro, en cualquier idioma... ya sea el del alto renacimiento, el del manierismo o el del barroco. Si acaso, sin traicionar nunca su decidida vocación clasicista... si acaso, garantizando siempre la compostura espiritual de sus imágenes mediante el impositivo y turbador silencio que desprende una intensa mirada visionaria. Por otra parte, resulta portentosa su capacidad para asumir los prototipos plásticos que le fascina-

ron sin que el paralelismo formal permita denunciar claramente el modelo, lo que ya encomió Palomino; pero sobre todo, captando sus esencias con una intensidad desconcertante, ya que su aproximación a ellos fue muchas veces a través de reproducciones. La fragancia de Miguel Ángel que, por ejemplo, respiramos en algunas de sus obras, no tiene otra justificación que esa.

De su producción madrileña destaca, sin gozar de unánime atribución, una obra que perteneció a la reina Mariana de Neoburgo, el Niño Jesús de Pasión, de 0,80 cm. de alto, que por legado de otra reina, Isabel de Farnesio, pasó a la cofradía madrileña de San Fermín de los Navarros. Con su proverbial eficacia compositiva, el escultor plantea la imagen en unos competentes términos estereométricos. Resulta delicioso el rostro del Niño, de una dramática expresión atemperada en la vívida fatiga que exhala su boca entreabierta y refleja su mirada extraviada. La seducción por la imaginería de pequeño tamaño se reafirma en esta imagen, y con ella una seducción por lo ornamental manifiesta en la cabellera de gruesos rizos ensortijados que recuerda los efectos del trépano en la coetánea escultura en mármol italiana, así como en la exquisita policromía, donde el pintor alardea representando, a punta de pincel, unos pequeños medallones con episodios del Antiguo Testamento, prefiguradores de la Pasión de Cristo. Como ha señalado Sánchez-Mesa, la imagen supone el inicio de un capítulo específicamente granadino a lo largo de esta centuria y de la siguiente.

Otra importante obra realiza Cano en Madrid, el Crucificado de Montserrat que conservan los capuchinos de Lecároz (Navarra). A pesar de las pérdidas en el modelado provocadas por agresivas restauraciones, resulta evidente el viraje del escultor respecto de la otra versión del tema que, diseñada para el retablo de Lebrija, acabaría tallando Felipe de Ribas. La expresividad dramática de éste, formalizada mediante la sinuosa torsión del cuerpo, la aguda proyección de las piernas hacia fuera y la agitación del amplio y pesado perizoma, cede en el ejemplar de Lecároz ante la exhibición de un cuerpo que cuelga apolíneo, sin desgarrar ni tensiones. El concepto mórbido y sensual del desnudo, característico de Cano, resplandece en esta obra, sin que su apostura praxiteliana se vea alterada por un paño de pureza que, estrecho, se ajusta encolado a las piernas; ni por la desfiguración del martirio, preservándose la serenidad del rostro inalterada. M^a Elena Gómez-Moreno señaló su relación con el Crucificado que, pintado por el artista, conserva la Academia de Bellas Artes de Granada; la misma que mantiene con el de una colección particular madrileña descubierta por Pérez Sánchez. El citado viraje tuvo que producirse, indudablemente, por seducción de lo descubierta en las colecciones reales, donde pudo reafirmar y contrastar sus intereses clasicistas seducido por la pintura de Tiziano, Correggio o Velázquez (el Velázquez del Cristo de San Plácido), pero también por la escultura de Bernini, cuyo Crucificado, que presidía entonces el panteón real de El Escorial, me resulta inalienable de éste.

El regreso a su ciudad natal, con el beneficio regio de una canonjía en la Catedral, redundaría en el embellecimiento del templo, deficitario, en los espacios que entonces se alzaban ya cubiertos, del mobiliario y ornato oportunos. Con destino al tabernáculo que corona el magnífico facistol, primer proyecto de Cano en Granada, realizaría en 1655-56 la pequeña Inmaculada que un celoso cabildo descontextualizaría, atesorándola en la sacristía donde permanece. Iconográficamente, la imagen suscribe todos los convencionalismos iconográficos propugnados por Pacheco: la extrema juventud de los doce a trece años, "los bellísimos cabellos tendidos", los colores de la indumentaria (túnica blanca y manto azul) o la colocación de la luna a los pies "con las puntas abaxo". Siendo probablemente una de las imágenes de devoción más reproducidas de este país, la pequeña Inmaculada, que sólo se percibe pequeña cuando se la ve realmente, no ha sufrido sin embargo la contaminación que cualquier vulgarización inflige a una obra de arte,



preservándose inalterada en su asombrosa intemporalidad. El rostro, de concentrada expresión extática, redonda en el de Lebrija, si bien la fisonomía de aquella Virgen estaba planteada aún con unas dosis de naturalismo que aquí se revelan expresivas de un ideal, algo abstracto en el protagonismo enfático que asumen los ojos. El proceso de abstracción afecta a la propia cabellera, que recuerda las de las Inmaculadas sevillanas si no fuera porque su descenso sinuoso se hace a través de gruesas crenchas humedecidas, disminuidas en número y definidas con una aguda simplificación del pormenor. Las manos juntas, tocándose sólo las puntas de los dedos, como en la de San Julián, se estrechan en sus palmas y se alargan irreales en unos estilizados dedos que enjaulan el aire. La propia tipología de la imagen, característicamente fusiforme, no es sino el resultado de una experimentación pictórica, hallándose muy próxima a la citada de colección particular de ca. 1620-21 y, como advirtiera Wethey, a la de la colección del Marqués de Cartagena. El plegado sin embargo, sobre todo el del manto, se distancia de cualquier evidencia naturalista, resolviéndose en unas profundas y dramáticas oquedades pontormescas, en las que late una vida orgánica propia, marginal de la del ingravido cuerpo que revisten. Todo ello construido sobre un eje que se preserva vertical, como en anteriores realizaciones escultóricas, imprimiendo a la etérea imagen un virtual y deslizante movimiento rotatorio, muy querido de Cano, que ya comienza a fluir en la dinámica peana de nubes, donde se deslizan fluyentes querubines en un movimiento ascensional. Con razón pudo Wethey invocar las implicaciones rococó de este soberbio diseño.

Como coronación del facistol, y en sustitución de la Inmaculada, Cano tallaría en 1664 la Virgen de Belén. Los paralelismos con versiones pintadas del propio artista resultan evidentes, muy especialmente la Virgen de la Curia eclesiástica. Su elevado emplazamiento justifica la acusada estilización respecto a ésta, tanto en la definición general de la silueta como en el cuello de la Virgen, así como la forzada inclinación de su cabeza, sólo perceptible eficazmente de *sotto in su*. La depuración de la forma, que se agudiza en la abstracta definición geométrica del volumen o en la irrealidad de sus pliegues, que parecen a veces pellizcados a la madera, resulta sencillamente magistral; y ello sin desprenderse del todo de la evidencia naturalista, aun siendo tan ostentoso el desinterés por acusar la anatomía bajo las telas, lo que Martínez Chumillas advertía con desconcierto. El sumario y esquemático modelado que define el cuerpo del Niño, construido a partir de formas globulares, recuerda poderosamente la interpretación que Pedro de Mena daba a los temas infantiles.

Entre las esculturas de pequeño tamaño que Cano prodigó en Granada destaca la Santa Clara del convento de la Encarnación (0,50 m.), descubierta por Orozco y convincentemente reivindicada por Sánchez-Mesa como obra del racionero, frente a la dubitativa equidistancia respecto de Pedro de Mena con que se pronunció Wethey. Su bellissimo rostro, donde asoman los grandes ojos de mirar abstraído, está evidentemente emparentado con el de la Inmaculada de la Catedral. Los principios compositivos difieren sin embargo, abandonando la concepción axial que flexibiliza ahora en una sinuosa curva que inestabiliza efectivamente la imagen, dinamizando asimismo el rígido rectángulo del escapulario, cuya dorada superficie, inalterada apenas por los pliegues, reacciona especularmente ante la incidencia de la luz. Con el mismo esquema compositivo resolvería Alonso la imagen de San Juan de Dios en el proyecto de retablo dedicado al santo (Museo del Prado).

En el San Antonio de Padua de la murciana iglesia de San Nicolás, del que sería boceto la imagen del Instituto Gómez-Moreno, las posibilidades expresivas de la capa del hábito franciscano son aprovechadas por Cano para plantear la imagen en una composición triangular –lanceolada, más bien– que culmina en la cabeza del santo, donde destacan sus grandes y expresivos ojos absortos en la silente contemplación del Niño. El brazo de éste, aferrándose a un

pliegue del hábito de aquél, subraya físicamente la comunión mística.

Producto del binomio artístico Cano-Mena, son los cuatro monumentales santos del Museo de Bellas Artes de Granada. Mayores del natural (2,03 m.), ocuparon un emplazamiento elevado en el crucero de la desaparecida iglesia del Convento del Ángel (1653-57). Sabiamente interrelacionadas en su composición y en el espíritu de sus arrobos místicos, obedecen al proyecto de Alonso. Se considera el San Pedro de Alcántara obra íntegra de Mena, marginándose al racionero incluso del diseño, a pesar de su sinuosa silueta, recurrente en su haber escultórico (la Santa Clara o el Niño Jesús bendiciendo de colección particular malagueña). Más próximo a su estilo resulta el San José, evocador de soluciones expresivas de cuño miguelangelesco, como denunciara Ignacio Henares, y asimismo dependiente de prototipos pictóricos del mismo Cano. La implicación afectiva del santo en su relación con el Niño supone una contribución a su revalorización iconográfica, en sintonía con los presupuestos tridentinos y particularmente carmelitas. El santo luce la misma fisonomía que le dio el artista en los Desposorios del Museo de Castres, uno de los lienzos de la serie que pintó para este mismo convento del Ángel. Es también rasgo canesco la disposición de la mano del Niño aferrándose al borde de la túnica de aquél, como en el San Antonio de Murcia; solución que deriva de Rafael, mediando sin duda las estampas de Raimondi. La cabeza del San Diego de Alcalá, concentrada en una introspectiva mirada, es inequívocamente canesca, a pesar de la interpretación más naturalista que la distingue de la deliciosa imagen del Instituto Gómez-Moreno. Frente a la electrizante intensidad formalista que comprime el diseño del San Diego del Museo, la cadencia aplomada en una tipología fusiforme de la imagen del Instituto, por ende de un apurado acabado, invalidan la hipótesis de que éste fuera un ensayo previo de aquel otro, lo que ya argumentó Sánchez-Mesa. Una expresión más amable y menos tensa impregna la correcta fisonomía del San Antonio de Padua, plantado en el espacio con un acusado *contrapposto* que alivia la férrea estructura tubular de la estameña. Este elegante



alonso cano



Alonso Cano. Santa Clara. Granada, Convento de la Encarnación.

Alonso Cano.
San Juanito.
Granada, Catedral.



esquema compositivo singulariza también la imagen del mismo santo en el dibujo preparatorio del propio Cano para el retablo de la Capilla de San Diego de Alcalá. El niño Jesús, pesado, rígido y de geométrica anatomía, parece más bien una realización de Pedro de Mena.

Entre la producción de sus últimos años destacan cuatro cabezas. La que conserva el mismo Museo, procede de una imagen de vestir de San Juan de Dios. El implacable realismo de esta fisonomía, mapa topográfico donde pueden rastrearse las penalidades del cuerpo y del espíritu del apóstol de la caridad, recordó a Gómez-Moreno la retratística republicana romana. De hecho, sólo la hiriente intensidad de su abstraída mirada revalida la dignidad espiritual de la imagen. Las otras tres obras son bustos, el de San Pablo (Museo de la Catedral de Granada) y los de Adán y Eva, situados en los elevados nichos del arco toral de la Capilla Mayor de esta misma Catedral. Todos acreditando el desinterés del escultor por atenuar el drástico corte del pecho y, consecuentemente, su endeudamiento tipológico con propuestas quattrocentescas italianas. Respecto a ellas se desmarca, sin embargo, situándose en la tradición escultórica de su tiempo, al superar el primado de sus vistas laterales sobre la frontal, consiguiendo la identificación de todos sus puntos de vista en un todo homogéneo y continuo. El monumental San Pablo recuerda, como repetidamente se ha dicho, el Moisés de Miguel Ángel, si bien su más introspectiva composición, subrayada por la tristeza melancólica de su mirada, parece más próxima al profundo *ethos* que exhalan los evangelistas y profetas de Donatello. En cualquier caso, una vez más, no son sino evocaciones subsumidas o desprendidas por una gran obra de arte, huida en la pretensión de ser atrapada por la evidencia de la fidelidad a un prototipo. La desgarrada afirmación de Eva en el espacio, mediante el desenvuelto giro de su cabeza, la exhibición de su impositiva belleza y la altivez de su mirada, revela la arrogancia de quien aspiró a ser como Dios. La persecución de este tipo de belleza por parte del artista se detecta a lo largo de toda su trayectoria, desde la Santa Inés de Berlín a las parmigianescas Vírgenes de la Visión de San Antonio de Padua, las Inmaculadas de Álava y del Oratorio de la sacristía de la Catedral de Granada o la Virgen del Rosario de Málaga. En el busto de Eva, el último intento de Cano por apresar ese ideal de belleza resulta vano, desvaneciéndose por una formulación excesivamente geométrica. Frente a su centrífugo desarrollo, la cabeza de Adán se recoge introspectiva, concentrando en sus pupilas una seriedad elegiaca donde se reconoce la tristeza del pecado y la onerosa certeza de las penas hereditarias impuestas por la sanción divina: el trabajo, la inseguridad del mañana, el

dolor y la muerte. Dos miradas, en definitiva, que compendian hipostáticamente la historia del hombre. La cabeza de Adán resulta más lograda que la de su compañera en la definición de su realidad fisionómica, construida con gran verosimilitud. Es también más coherente la definición plástica de sus rasgos faciales, integrados de un modo más orgánico en la propia estructura de la cabeza. Un ejercicio, también, menos abstracto que el de Eva, permitiendo alcanzar un equilibrio típicamente clásico entre el rostro de un hombre posible —posible del tiempo de Cano— y el rostro de un arquetipo masculino.

Concluimos este episódico *excursus* con una pequeña obra que permanece envuelta en una polémica atribución, el San Juanito de la Catedral de Granada. Gómez-Moreno lo atribuyó, “no sin recelos”, a Cano. Con nuevos argumentos, su hija M^a Elena confirmó la autoría de ésta que consideraba, no obstante, “enigmática” obra; atribución secundada por Martín González. Emilio Orozco la rectificó, proponiendo la autoría de los hermanos García, que Sánchez-Mesa acepta con la matización de unas relaciones estilísticas con Martínez Montañés. Tampoco Wetthey ni, más recientemente, Jesús Urrea, suscriben la atribución al racionero. La obra, sin embargo, me parece de Cano. De pequeño tamaño (0,34 m.), resulta un ejercicio de puro virtuosismo, quizás un capricho a los que el artista se entregaba cuando quería descansar de los pinceles, según el relato de Palomino. En esta imagen, donde la *sprezzatura* respandece y cuyo destino no podía ser otro que un doméstico consumo elitista (perteneció de hecho al arzobispo Moscoso, quien lo donó a la Catedral a principios del siglo XIX), confluyen intereses y estilemas inequívocamente canescos. En primer lugar, la complacencia en el desnudo sacro, vocación que, tal vez iniciada por sugestión de Juan del Castillo —como ha apuntado Enrique Valdivieso—, está suficientemente acreditada en su obra, singularizándola, sobre todo la escultórica, respecto del decoroso panorama de la época; desnudo formalizado mediante un modelado continuo, discretamente enfático de su estructura ósea y muscular, característico asimismo de sus gubias y pinceles. La composición, por otra parte, redundante en un esquema rotatorio, de claro abolengo manierista, por el que Cano manifiesta una particular seducción; esquema que, en este caso, evoca, siempre esquivamente, el Torso Belvedere, la variación sobre este mismo tema propuesta por Miguel Ángel en el *ignudo* de la Sixtina situado sobre la sibila Pérsica, o el miguelangesco Adán del Pecado original esculpido por Juan Bautista Vázquez en el retablo de la Catedral de Sevilla. Es igualmente canesco el tratamiento del cabello, con la característica lazada de impronta helenística que aparece en el busto de Adán e, idéntica, en el San Juanito con el niño Jesús del Ermitage. También lo es la ambigua indeterminación con la que el joven anacoreta señala, la misma que exhibe el ángel de la Liberación de San Pedro (Málaga: colec. Particular). Cabe destacar, por último, su estrechísima vecindad formal e ideológica respecto del San Juan Evangelista en Patmos (Budapest) y, sobre todo, del Bautista joven en el desierto (Cincinnati), con los que comparte torsión, escalonamiento de piernas, blandura anatómica y la vacilante imprecisión en el modo de señalar a un cordero que, también, e indudablemente, pertenece al mismo rebaño. Todo ello estampado con lo que vale por firma: la absorta concentración en una intensa y callada mirada, característica de quien supo representar el silencio, acaso sólo, como Piero della Francesca. ■

Miguel Ángel León Coloma es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Jaén



La arquitectura de Alonso Cano o el triunfo del diseño barroco

Emilio Ángel Villanueva Muñoz

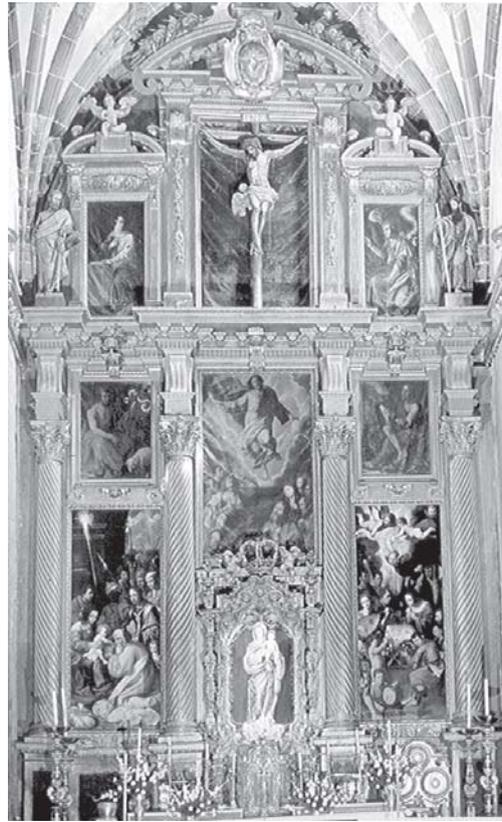
Uno de los aspectos más llamativos de la creación arquitectónica de Alonso Cano es la aparente contradicción entre un artista que tuvo un considerable prestigio y ejerció una profunda influencia sobre los arquitectos de su época, y el escaso número de obras que realizó y el carácter «poco arquitectónico» con que se han calificado algunas de ellas. Esta primera consideración nos pone en el camino para interpretar correctamente la arquitectura de Alonso Cano, que no fue la del constructor que dominando las técnicas de la edificación configurase monumentales espacios, sino la del creador de nuevas propuestas que, difundidas mediante proyectos, la mayoría de ellos retablos y construcciones efímeras, fue capaz de contribuir decisivamente a mediados del siglo XVII a la transformación de la herencia del Renacimiento, sentando las bases de una nueva arquitectura barroca.

El instrumento a través del cual pudo ejercer esa influencia fue el diseño, entendido no sólo como dibujo, sino sobre todo como proyecto previo a una obra por materializar. Cano, salvo en sus primeros años como ensamblador de retablos, no fue nunca un constructor sino un proyectista, y fue desde esta perspectiva, fundamental en el campo de la arquitectura, desde la que cimentó su prestigio y difundió su magisterio.

El dominio del dibujo, que seguramente aprendió con Francisco Pacheco, era el elemento básico que unificaba las tres artes que practicó, la pintura, la escultura y la arquitectura, pero también el medio imprescindible para el diseño arquitectónico entendido como proyecto y, consecuentemente, para superar las limitaciones del ensamblador de retablos y alcanzar la categoría de arquitecto. La importancia que concede a la metodología proyectual le permite introducirse en otros ámbitos del diseño, como el mobiliario o la ilustración de libros, pero también a ejercerla en campos artísticos en la que no es imprescindible, como la pintura y la escultura, aspecto que destacaron sus biógrafos y ponen de manifiesto los numerosos dibujos previos a las obras definitivas que de su mano se conservan, muy superior a cualquier otro artista español del siglo XVII.

Cano concibe el arte como diseño de imagen, es decir, como el proyecto de algo que se materializará después de forma escultórica, pictórica o arquitectónica. Este concepto, de una extraordinaria modernidad, es la manera en que se entiende parte de la creación artística durante el barroco, cuando la pompa, el boato, la apariencia, la imagen en definitiva, se superpone a la realidad. Un dualismo que parece consustancial a la personalidad del propio artista, apasionado por las imágenes pero del que tenemos noticias de su escaso sentido de la realidad práctica.

En el debate suscitado en su época entre arquitectos constructores y arquitectos adornistas, Cano queda cla-



Alonso Cano.
Retablo de la
Virgen de la
Oliva.
Lebrija, Sevilla.

ramente incluido en los segundos, lo que podía considerarse como un demérito desde un pensamiento clasicista, pero no en el contexto histórico del nacimiento de la arquitectura barroca en España, que al comienzo afectó poco a la estructura de los edificios y a su concepción espacial, centrándose en la transformación de los órdenes clásicos y el protagonismo de la ornamentación entendida como un elemento esencial de la estructura de la imagen arquitectónica. Por ello, en el origen del nuevo estilo juega un papel fundamental la arquitectura decorativa por excelencia: la retablistica.

Resulta lógico que fuese precisamente en este ámbito en el que Cano iniciara su formación y su carrera artística, aprendiendo el oficio de su padre, Miguel Cano, constructor de retablos con una larga trayectoria profesional en Granada y Sevilla. Este aprendizaje le permitió trabajar en el taller familiar con un estilo similar al de su progenitor en los primeros años de su etapa sevillana que se prolonga hasta 1638.

Sin embargo, el joven Cano evolucionaría considerablemente como pone de manifiesto la obra más importante que realizó durante aquel período, el *retablo de la Virgen de la Oliva en la parroquia de Lebrija* que, comenzado en 1629, representa «una revolución barroca en el campo del diseño arquitectónico» (H. E. Wethey), alejándose del estilo de Miguel Cano, un buen profesional pero sin la capacidad de traza ni la voluntad innovadora de su hijo.

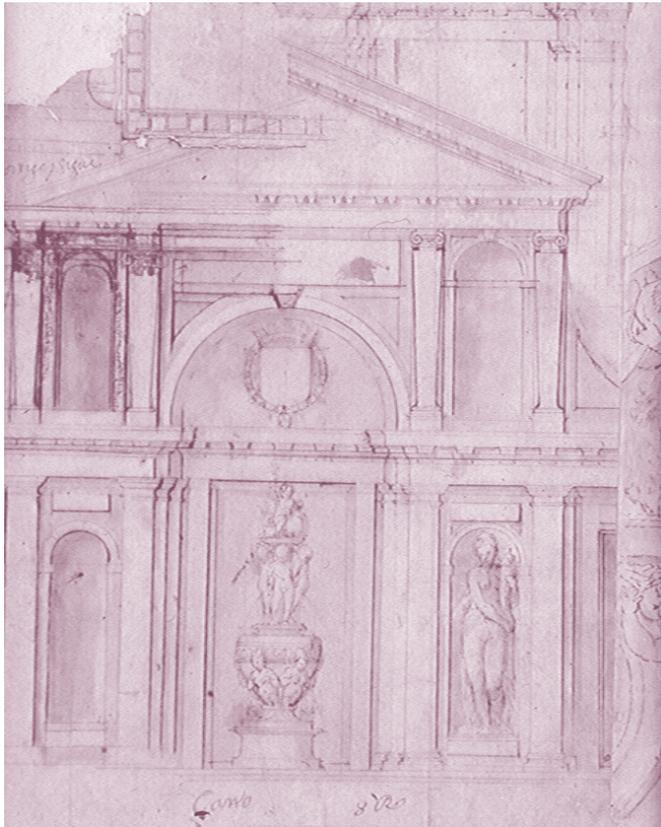
Aunque el carácter revolucionario del retablo de Lebrija ha sido matizado por investigaciones recientes, su interpretación de un orden seudosalomónico gigante y los cambios introducidos en el entablamento nos muestran a un artista que conocía la tratadística clásica, estaba al tanto de las aportaciones más novedosas en aquellos momentos y hacía propuestas concretas con una clara intención de modificar el lenguaje arquitectónico legado por el siglo XVI.

Seis años después de sus trazas para Lebrija, Cano diseña el *retablo de San Juan Evangelista de la iglesia de Santa Paula* en Sevilla, que muestra una clara evolución de su estilo. La rotunda estructura vertical del retablo lebrijano se ve ahora alterada por una carga decorativa basada en ángeles y cabezas de querubines por un lado, y «hojas canescas» sobre placas recortadas por otro, que van a constituir desde entonces elementos fundamentales de su estilo.

La «hoja canesca» está constituida por un conjunto de hojas cartilaginosas unidas en forma de cogollo, que



alonso cano



Alonso Cano. Proyecto para una fuente mural. Madrid, colección particular.

pueden tener su origen en las volutas simétricas que flanqueaban las cartelas, enriqueciéndose y complicándose progresivamente de la misma manera que lo hicieron otros elementos decorativos en la Europa de comienzos del siglo XVII. Por lo que respecta a las placas recortadas, su origen se relaciona precisamente con la carpintería, lo que vendría a constituir una aportación más de la retablística a la arquitectura.

Cano adquirió en estos años una extraordinaria destreza en el dibujo arquitectónico, con diseños de una gran calidad como el cuidado *proyecto de retablo* de la Kunsthalle de Hamburgo, lo que unido a su interpretación de los órdenes clásicos y su personal lenguaje ornamental, le convirtieron en el constructor de retablos más interesante de un centro artístico tan significativo como era Sevilla en la primera mitad del siglo XVII.

Con este bagaje se traslada a Madrid en 1638, donde permanecerá hasta 1652, salvo una estancia en Valencia de 1644 a 1645. Durante esta etapa su trabajo de ensamblador de retablos decae al no tener taller para estas labores y desaparecer el familiar de Sevilla con la muerte de su padre en 1644. Estas circunstancias hacen que su creación en el campo de retablo se centre exclusivamente en la traza. Una actividad artística que va a compaginar con la preparación de proyectos arquitectónicos de otra índole y de numerosos dibujos conteniendo motivos ornamentales.

Al mismo tiempo, su avanzado estilo barroco de los últimos años sevillanos parece que en un primer momento se atempera en contacto con los ambientes madrileños, posiblemente para adaptarse al entorno de la corte donde todavía dominan las ideas heredadas del clasicismo. Sin embargo, seguirá experimentando en la composición arquitectónica, ideando motivos decorativos y utilizando las placas recortadas y sus particulares «hojas canescas». Además, el giro de la arquitectura barroca hacia una mayor consideración de los valores plásticos y lumínicos, le colocará, por su dominio de la pintura y de la escultura, en una posición ventajosa que explicaría en parte la admiración que despertó en Madrid.

Uno de los mejores diseños realizados en la capital fue el *proyecto para una fuente mural*, tal vez para los jardines del palacio del Buen Retiro. El dibujo muestra una composición general clásica, pero introduce en el cuerpo superior estípites con capiteles jónicos, un motivo de origen ma-

nierista de especial desarrollo en el barroco, empleado por Cano en una fecha temprana. El tema del estípite, enriquecido con cabezas de serafines a modo de capiteles, lo volvemos a encontrar en un dibujo de *composición arquitectónica* conservado en la Biblioteca Nacional, que podía representar el tabernáculo eucarístico que en Semana Santa se instalaba en el convento de San Gil (A. Rodríguez G. de Ceballos), un monumento efímero que según Lázaro Díaz del Valle, coetáneo del artista granadino, era «muy visitado de los artífices para su aprovechamiento».

El *proyecto de retablo de San Andrés* es uno de los diseños completos más hermosos y monumentales de Cano que desgraciadamente no se construyó, mientras que los dos *retablos colaterales de la iglesia de la Magdalena en Getafe*, asentados en 1646 y para los cuales Cano realizó las pinturas, son de lo poco construido y conservado que podemos relacionar con nuestro artista durante su etapa madrileña. Los cuerpos superiores de ambos retablos y sus áticos muestran rasgos de su estilo, tanto en el tratamiento heterodoxo de los órdenes en las pilastras cajeadas, como en la ornamentación de hojas y colgantes de frutas.

Hacia 1649 se fecha un importante *proyecto de la colección Fernán Núñez*, que podía tratarse de un diseño para la capilla de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo, con una composición de arco de triunfo adornado por una gran cartela cartilaginosa sobre la clave y completado con una pintura, grandes escudos y estatuas (A. Rodríguez G. de Ceballos). Con seguridad Cano realizó un *proyecto para el trono de la Virgen del Sagrario* en competencia con otros arquitectos madrileños, que se conserva en el archivo catedralicio, con columnas salomónicas de cinco torsiones sustentando una especie de arco de querubines. La columna salomónica, uno de los elementos más emblemáticos de la arquitectura barroca, tiene por entonces otra importante interpretación del artista granadino: un dibujo de *vano con orden salomónico* que se conserva en la Biblioteca Nacional. La columna presenta un fuste con las seis torsiones más ortodoxas, pero el capitel sobre el que descansa directamente la cornisa y sus hojas extendidas por el friso, tienen unas transgresiones que las aproximan a otras realizadas por Francisco Borromini.

Una de las obras que le dieron más fama fue el *arco de triunfo para la puerta de Guadalajara* que proyectó en 1649 con motivo de la entrada de la reina Mariana de Austria en Madrid, a juzgar por los elogios sobre su novedad que nos dejó Díaz del Valle, quien nos refiere también cómo el estilo de Cano era apreciable en varias iglesias madrileñas.

La última etapa de su carrera artística tiene como centro Granada, extendiéndose desde 1652 hasta su muerte en 1667, con el paréntesis de la vuelta a Madrid de 1657 a 1660 y su estancia en Málaga en los años 1665 y 1666. Este período final de su vida se caracterizó en su arquitectura por una mayor atención a la traza de edificios.

Muy poco después de llegar a Granada prepararía el proyecto de la *iglesia del convento del Ángel Custodio*, obra que siguiendo sus planos fue levantada por el arquitecto Juan Luis de Ortega entre 1653 y 1661. La iglesia, destruida durante la ocupación francesa en 1810, destacaba por su carácter innovador, con una fachada porticada de tres arcos y un interior personalizado por pilastras sin capitel y el lenguaje ornamental canesco, ya muy elaborado después de emplearlo durante dos décadas en retablos y monumentos temporales.

No queda nada que se le pueda atribuir en el Hospital Real, donde prestó sus servicios como arquitecto antes de su vuelta a Madrid en 1657. Tampoco queda nada de los retablos u otro tipo de monumentos que trazara entonces en su ciudad natal, pero es evidente que Cano siguió haciendo proyectos para obras de este tipo como ponen de manifiesto los dibujos arquitectónicos conservados que se pueden fechar como correspondientes a esta etapa, entre los que mencionaremos el *detalle de un retablo* con columna salomónica del *Álbum de Antonio García Reinoso* en la Biblioteca Nacional.





Alonso Cano.

Fachada de la Catedral de Granada.

Más suerte hemos tenido con respecto a sus diseños de objetos de mobiliario al haberse conservado el *facistol* del coro y las dos *lámparas de plata* de la capilla mayor de la catedral, proyectados por Cano a poco de llegar a Granada y realizados a mediados de los años cincuenta.

Pero la obra más ambiciosa realizada por Cano para la capilla mayor de la catedral fue la incomparable serie de cuadros de la Vida de la Virgen, de los cuales dos tienen fondo arquitectónico pintado, la *Visitación*, que demuestra la influencia en sus obras de las imágenes de los grabados, y la *Presentación*, con una monumental escenografía y un original capitel que se ha relacionado también con la obra de Borromini (D. Rodríguez Ruiz).

El año 1664 se celebran unas reuniones en la catedral con el objetivo de terminar una construcción en las que participan Gaspar de la Peña, Francisco Díaz de Ribero y Alonso Cano, «personas inteligentes en esta materia», que informan de cómo concluir las obras y de su coste en tiempo y dinero, decidiéndose nombrar a Gaspar de la Peña maestro mayor para que completara la edificación y diseñara la fachada. Cuando éste renuncia en 1666, Cano participa como experto en el tribunal que juzga a los aspirantes al puesto vacante, conociendo de primera mano los proyectos de fachada que los concursantes presentan en los exámenes correspondientes, entre ellos Eufrasio López de Rojas, el único que supera las pruebas, pero que abandona al trasladarse a Jaén.

La urgencia en terminar el templo y el resultado fallido de dos concursos para elegir maestro mayor, llevan a Cano a presentar su proyecto para la *fachada de la catedral de Granada*, donde concentra su larga experiencia como diseñador y su profundo conocimiento de los problemas concretos para cerrar el edificio. Su traza es aprobada por el cabildo el 4 de mayo de 1667, nombrándosele maestro mayor para que dirigiera la construcción. La muerte de Cano en septiembre de

aquel mismo año le impidió dirigir las obras, realizadas de acuerdo con sus proyectos por José Granados de la Barrera, que se convirtió en el mejor interprete y continuador de su estilo con la edificación de la actual iglesia de la Magdalena.

Cano adaptó su proyecto de fachada para la catedral al basamento ya construido desde el siglo XVI, compuesto por la parte inferior de tres puertas enmarcadas por el arranque de cuatro contrafuertes, formando la base de una estructura en arco de triunfo previsto por Diego de Siloe. A partir de esos condicionantes desplazó los arcos, que en el proyecto renacentista irían debajo del entablamento que atraviesa la fachada, a la parte superior de la misma, dotando al conjunto de una unidad y un verticalismo que ya había experimentado desde Lebríja. Pero sobre todo concede un protagonismo extraordinario a los estribos, un efecto de retranqueo de la fachada y una reinterpretación del alzado interior al exterior que transforma radicalmente la idea del arco de triunfo renacentista. Los órdenes arquitectónicos fueron asimismo profundamente violentados. Las columnas clásicas desaparecieron sustituidas por pilastras cajeadas sin capitel, que había usado en la iglesia del Ángel Custodio, el entablamento intermedio se convirtió en una cornisa suspendida en el espacio, como había hecho en varios retablos y dibujos arquitectónicos, y el superior se curva al compás de los arcos de remate. La novedosa composición arquitectónica se completó con puntuales toques decorativos característicos de su estilo: ángeles, guirnaldas, colgantes y por supuesto placas recortadas y «hojas canescas».

La fachada de la catedral de Granada, «una de las más personales y originales obras de toda la arquitectura hispánica» (G. Kubler), es el resultado de la construcción de un soberbio proyecto con el que Alonso Cano culmina su dilatada carrera artística, poniendo fin al «largo siglo XVI» con el definitivo triunfo del diseño barroco. ■

José Granados.
Granada, Fachada de la Iglesia de la Magdalena.

Emilio Ángel Villanueva Muñoz es profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Granada.



alonso cano

Los epígonos de Cano en la pintura granadina

Ana M^a Castañeda Becerra

Alonso Cano será el verdadero artífice de la escuela granadina y, como en ninguna otra, el catalizador de todos los pintores en formación o ya en su madurez que, unánimemente, acogen al maestro como el guía artístico de la pintura en Granada a partir de 1652, fecha en la que regresa a su ciudad natal. A pesar de la importante trayectoria de Cano en Sevilla y Madrid, la etapa culminante de su carrera se desarrollará en Granada desde 1652 hasta su muerte en 1667. En primer lugar, hay que resaltar la serie de siete lienzos sobre temas marianos que ejecutó para la Capilla Mayor de la Catedral, un ciclo de gran envergadura y trascendencia, siendo un jalón importante en el contexto de su obra y referencia para la evolución de la pintura granadina posterior, ya que composiciones y tipos serán frecuentemente utilizados por sus discípulos. También deben evocarse como modélicos los programas para los conventos franciscanos del Angel Custodio y San Antonio y San Diego, ahora en plena recuperación. Telas como la «Sagrada Familia» de la iglesia actual del Angel Custodio, o los lienzos de la Vida de la Virgen del Museo de Castres, son a todas luces obras claves y ejemplares, fruto de la plena madurez del maestro. La iconografía concepcionista de Cano cierra en Granada una tipología que se había venido gestando en la pintura y en la escultura, un modelo que alcanzó una profunda resonancia entre sus seguidores. Además de la del ciclo de la Capilla Mayor, la conservada ahora en la colección del Marqués de Cartagena pintada para el convento de San Antonio y San Diego y la del oratorio de la Catedral de Granada, marcarán pautas para este tema en la iconografía de la pintura granadina posterior. La pintura de Cano siguió un patrón más bien individualista, apartándose de los cauces por los que transcurría la pintura barroca del momento, trasluciendo cierto idealismo en sus composiciones. Así pues, en el paréntesis entre 1652 y 1667, la actividad pictórica granadina será monopolizada por este artista, desplegando un intenso trabajo creativo. Los pintores del momento no pudieron sustraerse al influjo del maestro y prácticamente todos, casi sin excepción, comienzan a producir obras bajo la sombra artística de Cano.

Esta transición se producirá de forma gradual en algunos pintores como es el caso de Miguel Jerónimo de Cieza (1611-1685), discípulo de Juan Leandro de la Fuente; así lo demuestra el lienzo «El Papa Nicolás IV visita el cuerpo de San Francisco» (1658), destacando rasgos de su primera época. Quizás su mejor obra sea la «Piedad» de la iglesia de San Pedro y San Pablo, en la que vemos recogida no sólo la herencia de Cano en cuanto a composición y color, sino también de lo flamenco, que tanto arraigo tendrá en la escuela granadina. Representa el enlace entre el inicio del barroco, durante la primera mitad del siglo XVII,



Pedro de Moya.
Visión de San Julián.
Granada, Catedral.

hasta la llegada de Alonso Cano en 1652, y la posterior evolución de la pintura local dominada por la figura del Racionero, ya que contribuyó a difundir, a raíz de su magisterio, el arte canesco sobre una gran parte de lo que constituye la serie de pintores menores granadinos. Ambrosio Martínez Bustos (1614-1674), poeta y pintor, discípulo asimismo de Miguel Jerónimo de Cieza, es recordado constantemente en la bibliografía sobre barroco granadino, por desarrollar con asiduidad un tema muy vinculado a la ciudad, el de la Inmaculada, cuyo más genial intérprete será Cano en sus pinturas y esculturas. Francisco Alonso Argüello (+1664) es otro pintor de esta generación, vinculado asimismo al taller de Miguel Jerónimo. De Argüello se conocen unos retratos de los Reyes Católicos en la capilla de Nuestra Señora de la Antigua, en la Catedral. Su figura se vincula a la de Juan de Sevilla, por ser su primer maestro. Felipe Gómez de Valencia (1634-1679), otro de los discípulos de Miguel Jerónimo y que será padre, a su vez, de otro pintor, Francisco —el cual pasó a Méjico donde murió a mediados del siglo XVIII—, representa uno de los ejemplos más típicos de aceptación del arte canesco. Es característico de su obra las «Piedades» en las que sigue los modelos de Van Dyck, corroborando la influencia flamenca en la escuela granadina, introducido en este tema por Alonso Cano; destacamos el «Cristo muerto adorado por ángeles» de la iglesia de San José.

Sin embargo, pintores como Felipe Gómez de Valencia, Ambrosio Martínez, o el mismo Miguel Jerónimo, no poseían la suficiente personalidad artística como para dar un giro al panorama artístico granadino, que lo situara a un nivel cercano al de la escuela sevillana o madrileña. Pero el ambiente se encontraba expectante y acogieron la figura de Alonso Cano como el verdadero guía artístico de la escuela granadina. Algunos de ellos poseían un aceptable hacer pictórico, pero carecían de la genialidad del Racionero y de una formación mucho más completa y enriquecedora que aquellos que nunca salieron de la ciudad. En este sentido, merece mención aparte la figura de Pedro de Moya (1610-1674), como inspirador de lo flamenco en la escuela granadina, fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XVII, ya que su aprendizaje se aparta de lo granadino. Parece ser que se formó en Sevilla con Juan del Castillo, estableciendo contactos con Murillo y Cano; después marchó a Flandes y Londres, donde se relaciona con Van Dyck, volviendo a Sevilla, y en 1650 a Granada donde muere. Esta sucesión de hechos es lo que ha fomentado la fama de Moya como inspirador de lo flamenco en la escuela granadina. Aunque todavía falto de un estudio riguroso, el elenco de cuadros que de él poseemos muestran un talento más que notable para la pintura y ese eclecticismo que ca-



páginas monográficas

racterizó su obra; «La coronación de Santa María Magdalena de Pazzis» en el Museo de Bellas Artes de Granada, la «Visión de San Julián» de la Catedral o el retrato del arzobispo Diego de Escolano, ahora en una colección privada granadina, son obras que cualifican su estilo y buenas maneras en la pintura.

A mediados de siglo van naciendo los protagonistas de la escuela granadina posterior a Cano. En 1643 Juan de Sevilla, y tres años después, en 1646, Juan de Cieza. Un poco anterior a todos ellos será Pedro Atanasio Bocanegra, que nace en 1638, pero cuya labor pictórica comenzará más tarde y se desarrollará principalmente después de la muerte de Cano. Posteriormente, en 1652, el mismo año de la llegada del Racionero a Granada, José de Cieza, el más destacado de los tres hermanos pintores; dos años más tarde lo haría su hermano Vicente.

En pintura, dos corrientes se señalan a raíz de la muerte de Alonso Cano en 1667, pero partiendo del mismo tronco que es el arte del Racionero, y personificadas en dos artistas de posiciones muy definidas: Juan de Sevilla y Bocanegra.

Juan de Sevilla (1643-1695) tuvo dos maestros: Francisco Alonso Argüello y Pedro de Moya. Dice de Juan de Sevilla el profesor Orozco (1958) «Correcto dibujante, fino colorista, cuidadoso y reflexivo en su manera de componer, nos ofrece su arte dentro de la nobleza y distinción característica de lo granadino, aunque más próximo a lo real y más sereno que el de Bocanegra y, sobre todo, más seducido por otros influjos». Sin duda, un estudio profundo de su obra pictórica revalorizaría la figura de Juan de Sevilla como, quizás, el más digno sucesor de Alonso Cano. En él encontramos fundidos no sólo lo rubeniano, sino también lo canesco y murillesco, todo ello conjuntado con gran mesura y siempre demostrando un gran dominio del dibujo y de la técnica pictórica, así como una gran elegancia de formas. Muestra de su indudable talento es la «Sagrada Familia» en la antesacristía de la Catedral, la «Adoración de los Pastores» en la Curia Eclesiástica o «El triunfo de la Eucaristía» del altar mayor de la iglesia de las Angustias, entre otros muchos cuadros.

Pedro Atanasio Bocanegra (1638-1689), discípulo de Miguel Jerónimo de Cieza, desplegará una fecunda labor pictórica, siendo la influencia del Racionero patente en toda su obra. En 1674 es nombrado «pintor de la Catedral», y en 1679 «pintor del Rey, colmando con ello su orgullo profesional. Son muy interesantes los programas que pinta para la Iglesia de la Compañía y para la Cartuja de Granada, aparte de obras tan significativas como el «Cristo de la Expiración» de la Catedral, o la «Virgen del Rosario» en la Cartuja, por ejemplo. Sin embargo, no podemos pensar que su obra consiste en una mera repetición de modelos del Racionero; Wethey (1954) opina que «A pesar de su dependencia de Alonso Cano, la personalidad y el estilo de Bocanegra predominan en sus lienzos. Tanto él como Juan de Sevilla, así como otros muchos pintores de Granada, son personalidades secundarias en la historia del arte español. Pero en sus mejores obras, algunas veces fueron capaces de expresiones artísticas suficientemente buenas para ser confundidos con otros artistas de categoría aún más elevada».

Por estas fechas van naciendo los pintores de la siguiente generación: en 1662 Chavarito, y en 1665 José Risueño; y asimismo, van falleciendo los pintores de la anterior: Ambrosio Martínez Bustos en 1672; dos años más tarde Pedro de Moya; en 1679 fallece Felipe Gómez de Valencia, y en 1685 Miguel Jerónimo de Cieza.

Mientras tanto, empiezan a trabajar los discípulos de Juan de Sevilla y Bocanegra, siguiendo naturalmente las pautas de lo canesco. Juan de Sevilla, contrariamente a Bocanegra, agrupó junto a sí a una serie de discípulos sobre los que ejerció su magisterio. Uno de los pintores que más cerca estuvo del maestro fue Jerónimo de Rueda y Navarrete (+1687), su cuñado, siendo hijo del pintor Esteban de Rueda, discípulo de Miguel Jerónimo, y cuya labor como pintor se desarrollará en la transición al siglo XVIII,

prolongándose su actividad hasta bien entrado el mismo, destacando una «Inmaculada» en la iglesia parroquial de Cúllar Vega. Adscritos al mismo círculo podemos citar a Miguel Pérez de Aibar (+ 1697), del que conocemos una copia de una «Virgen con Niño» de Cano. Al círculo de Moya hay que adscribir a Juan de Bustamante (n. 1652), aunque su relación más directa la tiene con el arte de Risueño; de él se conservan varios cuadros, uno de ellos en Granada, en la capilla mayor de la iglesia de Santa Ana. La labor efectuada por los hermanos Cieza en Granada, sigue las líneas trazadas por la escuela granadina en la segunda mitad del siglo XVII debido al influjo de Cano y al magisterio de su padre y de Bocanegra. El más destacado es José (1652-1692); de su labor en Granada tenemos bastantes ejemplos como

«La Virgen de los Angeles» del Monasterio de San Jerónimo, o los cuatro «Paisajes con escenas evangélicas», donde nos muestra un interés por el paisaje y la ruina arquitectónica, con una delicada ejecución y finura de color, no habitual en la escuela granadina; también cultiva la composición de perspectivas arquitectónicas con bastante acierto. Marcha a la Corte entre los años 1685-86, siendo nombrado «Pintor del Rey», trabajando para las mutaciones del teatro del Buen Retiro, así como en encargos para diversas órdenes religiosas. Pero será su hermano Vicente (1654-1707) el que más fama adquiriría como autor de numerosas perspectivas arquitectónicas —muchas de ellas desaparecidas tras el incendio acaecido en el Palacio Arzobispal de



Pedro Atanasio Bocanegra. Crucificado. Granada, Catedral.



alonso cano



Ambrosio Martínez Bustos. Inmaculada. Granada, Iglesia de San Andrés.

.../...



Juan de Sevilla Romero y Escalante. Sagrada Familia. Granada, Antecristía de la Catedral.

Granada—, aunque también abarcaría otros temas y composiciones más acorde con lo que significaba la pintura granadina del momento. De su labor conjunta, cabe destacar, por su singularidad dentro del panorama artístico granadino, la serie de frescos del Convento de Santa Clara en Loja, interesante programa iconográfico sobre la vida de la Virgen, y personajes relevantes de la orden franciscana. Lo mismo que su hermano José, emprendería el camino hacia Madrid, sucediéndole a su muerte en el cargo de Pintor del Rey, siguiendo ambos la trayectoria iniciada por Alonso Cano y Bocanegra. La influencia del dinamismo de fin de siglo de la escuela madrileña, es patente en obras posteriores realizadas en Granada, como la «Exaltación de la Cruz» y el «Juicio Final» en la iglesia de Santo Domingo. El más flojo pictóricamente es el mayor, Juan (1646-1729), que pasaría toda su vida sin salir prácticamente de la ciudad, como la mayoría de los pintores granadinos; destacamos «La Adoración de los Reyes» de la iglesia de Santo Domingo.

Los grandes pintores de la escuela granadina van falleciendo: Pedro Atanasio Bocanegra en 1689 y Juan de Sevilla en 1695. Con ambos desaparecen dos de los artistas más representativos de la escuela granadina posterior a Cano; unidos en su arte por la continuidad del maestro, y enfrentados en sus vidas personales por una creciente rivalidad artística, cuyo resultado positivo fue un ambiente tenso que propició la creatividad de ambos pintores.

La actividad pictórica de la ciudad hubiera languidecido notablemente a no ser por la aparición de un pintor y escultor que fortalecería definitivamente a la escuela. Se trata de José Risueño (1665-1732), que aporta una nueva luz al panorama artístico —aunque siempre dentro de los cauces canescos— como es el estudio del natural.



José de Cieza Ferres. Virgen de los Angeles. Granada, Sala Capitular del Monasterio de San Jerónimo.

Esto último y su dominio del dibujo sobresalen como cualidades poco cultivadas en la escuela granadina y significan un broche final brillante a esta etapa del barroco granadino. Destaca, además, por ser el mejor pintor de retratos de la escuela granadina y cuya mejor muestra es el lienzo que contiene el retrato del arzobispo Don Martín de Azcargorta. Otra obra importante será el trabajo realizado para el Sancta Sanctorum de la Cartuja de Granada (1704-1720), de singular transcendencia al reunir en su conjunto a pintores, escultores y arquitectos. En este sentido, el profesor Sánchez-Mesa (1972) opina que «El arte de Risueño, por su cronología, formado en el último tercio del siglo XVII, recoge, como ya dijimos, la herencia de Cano, y la hace, ya en el siglo XVIII, verdadera permanencia en parte de un barroquismo en versión no italianizante ni rococó a la francesa, sino plenamente enraizado en el arte granadino del siglo XVIII».

Junto a Risueño, y formados en su taller, trabajan una serie de pintores entre los cuales el más destacado es Domingo Chavarito (1676-1751). Su biografía contiene el interés de un viaje a Italia para formarse con Benedetto Lutti, fechado por el profesor Calvo Castellón entre los años 1708-1711. De sus cualidades destaca el citado autor (1975) «Domingo Chavarito, hasta su muerte en 1751, es el continuador de los valores tradicionales de lo granadino. Después de Risueño mantiene con dignidad, a lo largo de toda su obra, una línea, si bien de escuela, no exenta de valores personales y buenas maneras; en un momento en que se desvirtuaba de nuevo el panorama de la pintura granadina por la reiteración y el adocenamiento con que se diseñaban los modelos iconográficos, y en muchos casos por la falta de dominio de la técnica pictórica de los artistas. Con la muerte de Chavarito se rompe el último eslabón con verdadera personalidad en la sucesión artística de Cano». Entre su producción destacan las pinturas del Antecamarín de la Virgen del Rosario, los Triunfos Eucarísticos para la Iglesia de la Magdalena, etc.

Otros pintores ligados al magisterio de Risueño serán el sacerdote Benito Rodríguez Blanes (+ 1737), con lienzos en la sacristía de la iglesia de San Justo, de la que fue párroco, Jerónimo de la Cárcel, Francisco Lendínez con obras en el Camarín de la Iglesia de San Juan de Dios, Pedro de Torres, Manuel Ruiz Caro de Torres (+ 1710), Juan de Salcedo, Jacinto Molina —pintor de retratos—, Melchor de Guevara, del que se conservan varias obras entre las cuales existe unas «Bodas de Caná» en la iglesia parroquial de Albolote, y el fresquista Tomás Ferrer. Todos ellos forman un conjunto de artistas que prolongarán hasta bien entrado el siglo XVIII la escuela granadina posterior a Cano, si bien ninguno de éstos pudo equipararse a la dignidad de los últimos sucesores del maestro como fueron Risueño y Chavarito. Con sus muertes, en 1732 José Risueño y en 1751 Chavarito, se cierra prácticamente el elenco de pintores granadinos que desarrollaron su labor teniendo como horizonte la paleta de Cano; aunque con su desaparición los ecos del gran maestro no se eclipsaron totalmente.

Ana María Castañeda Becerra es doctora en Historia del Arte.

Seguidores de Cano

en la escultura

Distintos temperamentos
para una misma herencia

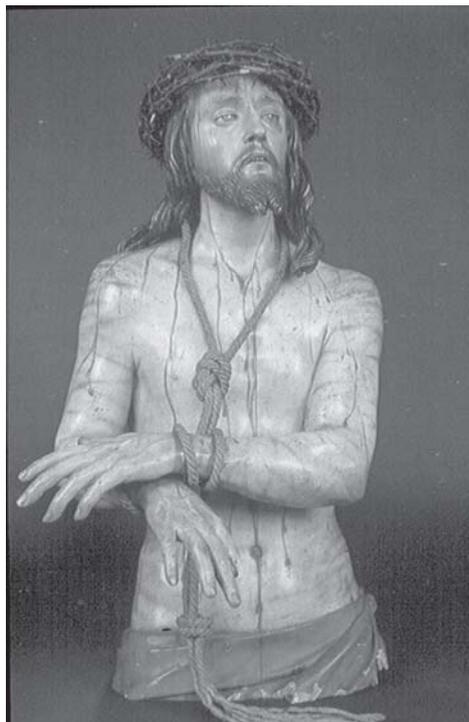
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz

No resulta original –aunque sí de justicia– explicar, como ha hecho la historiografía tradicional desde Palomino a nuestros días, las obras e ideas estéticas de Pedro de Mena, José de Mora y demás escultores granadinos del Barroco a partir de Alonso Cano, en torno al cual se articulan buena parte de las manifestaciones plásticas de esta escuela. El estudio del natural, un acento idealizante –que se convierte en matiz “deformador” en Mora, por ejemplo–, la práctica dibujística como plataforma creativa o la lucha por la dignificación social e intelectual del ejercicio de las artes constituyen rasgos sembrados por el genial Racionero entre sus discípulos y colaboradores, asimilados con fruición y desigual fortuna, y atentamente recogidos por tratadistas y panegiristas en diferentes y anecdóticos episodios, que demuestran la variedad de temperamentos que acogen la misma herencia.

En los años centrales del Seiscentos, los acontecimientos estrechan el círculo de relación entre los principales maestros del Barroco granadino. Al fallecer Alonso de Mena (1646), Bernardo de Mora se traslada desde Baza a Granada. En 1652, el regreso de Cano a su tierra empieza a conmocionar el mundo artístico granadino, recibiendo su primer magisterio Pedro de Mena en su colaboración en los cuatro grandes santos del convento del Ángel Custodio. Con Cano de nuevo ausente en la Corte, Mena se traslada a Málaga en 1658, no sin antes traspasarle a Bernardo de Mora su último encargo, un busto de *Ecce-Homo* para la Capilla Real. Al definitivo regreso de Cano a Granada en 1660, la relación con los Mora estaba servida. En José debió apreciar Cano buenas prendas para el ejercicio del arte y probablemente a instancia suya inició la aventura en la Corte. Era una época de mescolanza entre el empobrecimiento material y moral, y la enfervorización mística, fraguada en un medio empobrecido en lo material, espeso y desoxigenado en lo intelectual, arrebatado y delirante en lo espiritual, sobre el que se dibujan los perfiles y matices de unos maestros de una singularidad sublime y exquisita. Y todo ello en medio de graves contradicciones sociales, cuya imagen lavaba la esplendorosa contundencia del ceremonial, cuyo exceso inundaba por igual lo profano que lo sacro. En este contexto no extraña el increíble éxito popular de las imágenes sacras en madera policromada, que por razones vivenciales aseguraban a los fieles mecanismos directos de identificación con lo sagrado por su inmediatez.

PEDRO DE MENA Y MEDRANO

Éste era el medio en que comienza el más brillante episodio de la escultura moderna en Granada. A la muerte de su padre y pese a su juventud, nadie se atrevió a disputar a Pedro de Mena (1628-1688) la primacía del taller familiar. Desde su juventud, Mena debió mostrar sus grandes dotes,



Pedro de Mena. *Ecce-Homo*, 1673. Madrid, Descalzas Reales.

no sólo de artista, sino también de organizador, abasteciendo ya en su etapa de madurez malagueña encargos procedentes de variados lugares, casi como un empresario, como antes lo hiciera su padre. Le faltaba la magistral conjunción del bagaje artístico de Alonso Cano para afirmar definitivamente fuerte personalidad.

Los cuatro grandes santos (1653-1657) con destino a la iglesia de las clarisas del Ángel Custodio (hoy en el Museo Provincial de Bellas Artes) marcan la difusión de nuevos modos plásticos en la escultura granadina. Desde el taller de Mena se destilarán las enseñanzas de Cano, cuyo quehacer artístico continuaba infatigable, moldeando el rumbo artístico de Granada. Buena prueba son esas cuatro imágenes en colaboración, donde Mena tiene ocasión de desplegar los valores de una gubia virtuosa en figuras de gran formato, que anuncian su inequívoca vocación naturalista y su innato sentido plástico. Demuestran que, como Cano, prefiere las figuras aisladas, sobrias, aunque con un acento más naturalista, más acentuado en el *San Pedro de Alcántara* –prototipo para posteriores versiones del propio Mena– y más matizado por los modelos suministrados por su maestro en el *San José* –directamente inspirado en un dibujo de Cano–, el *San Antonio de Padua* o el *San Diego de Alcalá*.

Mena es un escultor sobrio, que crea sus imágenes a medio camino entre el naturalismo y el misticismo. Sánchez-Mesa atinadamente ha destacado en él “la tendencia a captar la directa realidad de la vida en los temas representados, teniendo especial capacidad para captar la expresión concreta, materializada en volúmenes perfectamente definidos por un modelado tenso, apurado de forma, que (...) ganan toda la rotunda concreción de lo escultórico, logrado con una gran técnica (...)” (SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, 1991). Con ello, define un tipo de imagen devocional que entronca directamente con los modelos de Cano en sus primeras creaciones, entre las que se cuentan la *Inmaculada* de Alhendín (1656) y la que realizara para el mismo convento del Ángel (1658, en las Siervas del Evangelio).

Su justa fama le lleva a Málaga en esta última fecha, contratando los tableros de la sillería coral catedralicia. El conjunto de estos tableros ofrece una excelente oportunidad al escultor, en el meridiano de su vida y al inicio de su madurez, para intentar todo tipo de experiencias compositivas, iconográficas, plásticas, expresivas en definitiva, un vasto campo donde los relieves se convierten en medias figuras adosadas en las que fraguar un lenguaje figurativo novedoso y aquilatar su personalidad como artista. Llega a alcanzar, como en el de *San Juan de Dios*,



alonso cano



Pedro de Mena. San Francisco de Asís, 1662. Toledo, Catedral.

composiciones fuertemente expresivas, que resumen sus experiencias realistas, aunadas a un permanente recuerdo de su maestro y expresadas en un lenguaje nuevo en la plástica española del siglo XVII.

Acudirá también a la Corte, conociendo gran fortuna y recibiendo al parecer el nombramiento de maestro de escultura de la Catedral de Toledo. Establecido en Málaga, abastece numerosos encargos de una distinguida clientela, tanto en la capital costera, como en su ciudad natal y también en Madrid. Es el momento del gran Mena, de próspera hacienda, de depuradas versiones de los temas de mayor éxito devocional en la época. Alcanza altos vuelos en los bustos de *Ecce Homo*, acompañados ahora de la

Dolorosa. Son figuras fuertemente expresivas, concebidas para la cercana e íntima contemplación, donde interpelarían directamente al devoto, resumiendo la Pasión en una sola representación. Una escalofriante intensidad expresiva, de virtuosísima técnica, tanto plástica como pictórica, convierte a algunas de estas esculturas, como el *Ecce Homo* de las Descalzas Reales en Madrid (1673), en páginas esenciales de la historia de la escultura española.

La corriente ascética imperante en la época prende fuerte en la producción de Mena, como demuestra el *San Francisco de Asís* (1662) de la Catedral de Toledo, de gran intensidad espiritual, representado en el modo en que el *Poverello* fue hallado muerto. Su policromía recrea a la perfección la estameña franciscana y las gubias tensan el modelado de áspero realismo del difunto. De semejante inspiración, la *Magdalena penitente* (1664) del Museo del Prado refleja con recursos fuertemente expresivos el contenido físico y moral de la contrición y la penitencia: en la delgadez, palidez y facciones demacradas, en la intensidad espiritual de la contemplación del Crucificado, en el realismo del esparto que ciñe su cuerpo. Fue Mena persona de honda religiosidad, patente en esos santos místicos que como el *San Pedro de Alcántara* del convento granadino de San Antón, muestran a las claras el desapego de lo terreno, pero no en la ensoñación idealizante que le suministrara Cano, sino en un naturalismo lacerante que impele sentimientos profundos en sus creaciones.

LOS MORA

Sus parientes, los Mora, son los encargados de administrar la herencia canesca en Granada. La absorción de los modelos granadinos por el mallorquín *Bernardo de Mora* (1614-1684) era ya completa en el citado *Ecce-Homo* de la Capilla Real (1658), uno de los temas más frecuentados en la imaginería granadina. El estudio de las obras de Cano y los impulsos de su talento individual proporcionarían los matices en obras posteriores.

De sus tres hijos escultores, la cima la alcanza *José de Mora* (1642-1724), cuyo arte deriva también de Cano, “la buena escuela en que había estudiado y supo sostener” al decir de Ceán (CEÁN BERMÚDEZ, 1800), pero de temperamento bien distinto al de Mena, con un sello personal que tiende a sublimar el estudio del natural. Cultiva obras más íntimas e intelectualizadas, caracterizando claramente su estilo los rasgos faciales acusados y una técnica de modelado simple. José de Mora trabaja en Granada, y realizará una breve estancia en la Corte donde será nombrado escultor del Rey en 1672.

El de la *Dolorosa* parece uno de los temas favoritos del *escultor de saetas*, como calificó a José de Mora el crítico Juan de la Encina. Pero no se trata de una elección personal, fruto de un temperamento melancólico o depresivo, sino de la expresión plástica de unas creencias y prácticas religiosas absolutamente cotidianas en la sociedad de su época. Así lo demuestra la extraordinaria *Soledad* de Santa Ana (1671), realizada para el Oratorio de San Felipe Neri. Sobre la base del modelo cortesano de Gaspar Becerra, un Mora en plena posesión de recursos artísticos, estéticos y expresivos, repasa la lección del arte de Cano, ahonda en tipos melancólicos y encerrados en sí mismos, con una profunda introspección psicológica, como versión conceptual, de emoción interior, sin alardes expresivos. A ello coadyuva la economía del color y los contrastes lumínicos, especialmente la sombra que arroja el manto sobre el rostro. La expresión de un sentimiento como el de la soledad es la clave de interpretación de esta imagen, la misma soledad de la Reina, Mariana de Austria – quien fomentó la devoción en toda España a la Virgen de los Dolores–, viuda y regente de un rey incapaz, soledad que reflejan sus retratos cortesanos por Carreño o Coello.

La madurez de su arte pudo culminarse entre 1673 y 1674, como opina Sánchez-Mesa, realizando otra genial creación: el *Cristo de la Misericordia*, Crucificado hoy en la parroquia de San José. Es cierto, como ha señalado la crítica (Gallego Burín, 1925), que resulta difícil encontrar un antecedente a esta singular imagen, en la que Mora acredita sus cualidades en el estudio del desnudo. Pero en esa originalidad cabe sopesar, de nuevo, el influjo de su maestro Cano, sobre todo en versiones pictóricas. En Granada sólo pudo encontrar un referente de equilibrio y clasicismo en el italiano *Cristo de San Agustín*, de Jacopo Torni (hacia 1520-1525). Su esfuerzo creativo denota un instinto plástico bien fundido con excelentes cualidades pictóricas, dominio en el que se desenvuelve con admirable soltura. Así equilibra todos los aspectos formales y expresivos de la figura, a la que, como en la *Soledad*, dota de ese sello singular de introspección, que interpreta con gran personalidad los perfiles cerrados de las esculturas de Cano, acuciando la contemplación de su expresividad, con una profunda preocupación por resolver la dialéctica entre la idea y la forma, a favor de aquélla, pero sin olvidar la sensualidad del bellissimo desnudo, apolíneo, no exento de cierto eco heroico.

Encumbrado por estas obras maestras a mediados de la década de 1670, quizás por estos años comenzara a cultivar uno de sus tipos iconográficos favoritos, los bustos de *Ecce-Homo* y *Dolorosa*. Comienza la época de la fama – satisfaciendo encargos de la Corte, Jaén o Córdoba– y de dominio del panorama local.

En su peculiar evolución, el acento idealizante, aprendido de Cano, le va apartando progresivamente del natural, al que estudia pero corrige. No busca la perfección de la belleza como su maestro, sino la abstracción de la idea, de la expresión, del matiz. Mora parece amanerarse a sí mismo, con un idealismo deformador, cuya obsesiva preocupación es la expresividad y vida interior de las figuras, lejos de la armonía y equilibrio clásicos, en paralelo a su propio proceso vital de progresivo aislamiento en la intimidad del taller y de su casa. El *San Antonio de Padua* de la iglesia de las Angustias, que figuró en el retablo mayor del desaparecido convento de los franciscanos descalzos, conserva un innegable aire canesco en su perfección y sobriedad, pero sometido al brío nervioso de Mora. De igual modo, la célebre imagen de *San Pantaleón*, en la iglesia de Santa Ana, que talló en las postrimerías del XVII, se preocupa por la línea y el color, en un concepto altamente pictórico de la escultura, en la que la gubia dibuja. De ahí el movimiento y gestual elegancia de esta imagen, en lo que debe valorarse, quizás, un intento de Mora por actualizarse hacia nuevos refinamientos expresivos, que anuncian lo tardobarroco y rococó.

La edad y un pacífico desvarío a la muerte de su esposa extreman sus rarezas y van acallando sus gubias, según



las crónicas, no sin antes legarnos el pequeño *San Bruno* de la sacristía cartujana. Su exquisito idealismo alimentó hasta el siglo XX la falsa atribución de esta primorosa escultura a Alonso Cano, obviando el testimonio de Palomino y, sobre todo, el brío y fuego interior que esconde, tan característicos de Mora. Juega aquí con los elementos que más le gustaban: el matiz, más complejo y delicado en el pequeño formato, la fusión de la escultura y la pintura en un todo plástico, y el estudio de la expresión, que lleva a sus más altas cotas su empeño sublimador. Con toda razón escribía Gallego Burín: “A este *San Bruno* no le queda nada dentro. Todo se escapa, se volatiliza, se pierde en el aire (...). Como cartujo que es, no habla, pero vuela” (GALLEGO BURÍN, 1925).

Completan el trabajo familiar sus dos hermanos. *Bernardo de Mora el Joven* (1655-1702) resulta aún figura oscura, cuyas obras seguramente permanecen confundidas entre las del taller (LÓPEZ-GUADALUPE, 2000). Más conocido es el menor de la saga, *Diego de Mora* (1658-1729). Sus obras revelan la cercanía a los modelos formales de su hermano José, con un barroquismo más amable y menos sublimador, más preocupado por la belleza formal que por la intensidad espiritual, evolucionando hacia las nuevas modas que anuncian lo rococó en las artes. Frente al aislamiento de José, Diego sí mantiene un amplio taller y disfrutará del prestigio de abastecer demandas de fuera de Granada. En 1726 realiza la *Virgen de las Mercedes* del antiguo convento de la Merced, hoy en la parroquia de San Ildefonso. Su acento amable y delicado se extiende a múltiples imágenes, sobre todo marianas, difundiéndolo entre sus discípulos, el último de los cuales, Torcuato Ruiz del Peral, vivió en su casa entre los años 1725 y 1726. Y es que los modelos de José de Mora marcan, partiendo del recuerdo de Cano, toda la producción setecentista de la escultura granadina, hasta los postreros epígonos, como Manuel González.

EL SETECIENTOS: LOS EPÍGONOS DE LA ESCUELA

A caballo entre dos siglos, *José Risueño* (1665-1732) se revela como último gran heredero de la escuela granadina, dotado no sólo de grandes cualidades, sino de una fraguada personalidad artística, hasta el punto de ser de los que más profundamente comprendiera el arte de Cano, a pesar de no haberlo conocido más que a través de sus obras. Pintor y escultor como el insigne Racionero, el estudio del natural y una excelente técnica avalan su estilo, de blando pero expresivo modelado, polifacético en su trabajo en madera, piedra y barro. Los modelos de Mora, con todo el bagaje canesco que comportan, se hacen presentes en los bustos de *Ecce-Homo* y *Dolorosa* de la Capilla Real, definitivamente atribuidos a Risueño por Sánchez-Mesa (SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, 1972). La línea intimista y devocional alcanza un fruto nuevo y original en el *Cristo del Consuelo*, Crucificado de la Abadía del Sacromonte, muestra de profundidad conceptual y excelencias formales. La escultura monumental, por último, en piedra o en madera, alcanza altos vuelos en el canesco tondo de la *Encarnación* (1717) para la portada de la Catedral o en las esculturas del retablo mayor de San Ildefonso, que acusan cierta huella del maestro Cano. La estética rococó actualiza la producción de Risueño en sus últimas dos décadas. Los pequeños grupos en barro, con esa impronta fresca, de directa traslación de la idea al material, delatan una nueva gracia, de gran fluencia formal, nuevamente adobada de un fuerte intimismo, que renueva una página de gran personalidad en la escultura granadina, como es la plástica en este material. Buen ejemplo es el grupo de la *Virgen de Belén* del Museo de Bellas Artes de Granada.

El barroquismo setecentista a partir de entonces se mantiene siempre atemperado por el recuerdo de Cano, pero entre nuevos cánones de movimiento y gesticulación, que tienen un paralelo expresivo en la riqueza de la policromía. La herencia se vuelve difusa y amanerada en escultores faltos de nervio y limitada creatividad, pero sobresaliente técnica. El gusto por la imagen aislada, la profundidad e intimismo

en las imágenes devocionales o incluso rasgos compositivos vigentes desde Cano afloran por doquier en las obras de los discípulos de Diego de Mora, como Agustín de Vera Moreno, Juan José Salazar, Ruiz del Peral o Isidoro González, junto a otros artífices de esta época, aún poco explorada, como Pedro Tomás Valero, Diego Sánchez Sarabia o Martín de Santisteban. Sólo en la irregular producción del accitano *Torcuato Ruiz del Peral* (1708-1773), en el que Gallego Burín viera “la tradición de pura cepa” (GALLEGO BURÍN, 1936), encontramos una página interesante, singularmente en su grupo de la *Virgen de las Angustias* de la Alhambra. Pregona las complejidades y artificios del Barroco dieciochesco, en una creación rica en volúmenes y color, cuidada en composición y profunda en espiritualidad y expresión devota, en la que los modelos fisonómicos de Mora y la composición piramidal de Cano son claros referentes. En la transición al Ochocientos, sus discípulos Cecilio Trujillo, Juan Antonio Arrabal o Felipe González (1744-1810) y, más tarde, su hijo Manuel González (1766-1848) prolongan los modelos de la escuela, en una línea sensible y espiritual, de plástica cada vez más sencilla. Cano se ha vuelto ya un lejano recuerdo, la autoridad de un modelo de prestigio mistificado y petrificado, fácil de reproducir merced a la habilidad técnica sostenida en estas décadas pero sin la profundidad conceptual que el arte del Racionero poseyera.

CONCLUSIÓN: LA HUELLA FECUNDA

Resulta sorprendente la gran vitalidad de la producción escultórica de corte barroco, tanto en Granada y Andalucía, como en buena parte de la periferia española, hasta tardías fechas, quedando al margen de las nuevas corrientes de la plástica europea que están reorientando su ideal estético hacia el Neoclasicismo. Para mantenerse con éxito, la producción imaginera debe buscar de modo creciente la validación del éxito popular, aunque comporte cierta merma de creatividad e intelectualización del producto artístico. No es esto lo que caracteriza al Cano escultor, pero sin embargo será una importante consecuencia de su magisterio en Granada. Su fogoso temperamento creativo se convierte en manantial sereno y fecundo para los escultores granadinos. La distancia desdibuja sus contenidos profundos pero codifica las formas del éxito. Sus recreaciones, con la sombra de Cano como fondo, se han repetido hasta nuestros días. ■

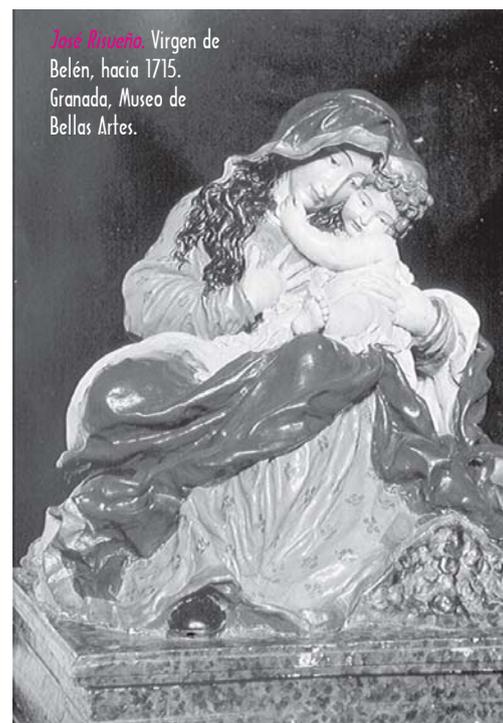
Juan Jesús López-Guadalupe Muñoz es profesor asociado de Historia del Arte en la Universidad de Granada



José de Mora. Soledad, 1671. Granada, Santa Ana.



alonso cano



José Risueño. Virgen de Belén, hacia 1715. Granada, Museo de Bellas Artes.

Aplicación del examen científico al estudio de las pinturas de Alonso Cano

Luis R. Rodríguez Simón

La finalidad de estas breves páginas es la de plantear la enorme importancia que hoy en día tiene el análisis de las pinturas y en general de las obras de arte, con los métodos que la Ciencia pone al servicio del Arte, para el conocimiento intrínseco de los objetos artísticos dirigido hacia su disfrute y perdurabilidad en el futuro.

El estudio científico de las obras de arte se lleva a cabo mediante dos vías: por una parte, a través de la investigación en las fuentes documentales a cargo del historiador del Arte, y por otra, a través de los exámenes de laboratorio a cargo de restauradores y científicos, cuyos objetivos son:

- La identificación de los materiales empleados en la ejecución de las obras, la forma en que éstos han sido dispuestos y el conocimiento más profundo de las técnicas artísticas; con vistas a la investigación básica en el campo de la Historia del Arte, dirigida hacia la autenticación, la datación cronológica y la atribución de los bienes culturales.
- El diagnóstico de las alteraciones y la determinación de las causas que las producen, con miras a su conservación y restauración.
- La delimitación de las condiciones más idóneas para el mantenimiento de sus propiedades esenciales: conservación preventiva.
- La determinación del método de intervención más adecuado para la conservación-restauración de los bienes culturales.

Con estas premisas nos planteamos el proyecto de estudiar, a nivel técnico, la pintura de Alonso Cano en Granada, de forma similar a como la Dra. Carmen Garrido había hecho con la obra de Velázquez en el Museo del Prado. Iniciamos nuestra investigación con el estudio de algunas obras exhibidas en el Museo de Bellas Artes. Trabajo que se materializó en la exposición y defensa de la tesis doctoral titulada: «Examen técnico-científico de las pinturas de Alonso Cano y de las de sus principales continuadores en el Museo de Bellas Artes de Granada».

Para llevar a cabo esta indagación se han aplicado una serie de métodos científicos de análisis sobre las obras del Museo, objeto de nuestro estudio, entre las que se encuentran siete pinturas de Alonso Cano, seis de ellas de atribución cierta y otra, la Inmaculada Concepción, atribuida por algunos a Cano y por otros a su discípulo Juan de Sevilla. Éstos métodos son los siguientes: Fotografía Técnica (Macro y Microfotografía), Radiografía, Reflectografía Infrarroja, Cortes Estratigráficos, Microanálisis de pigmentos en el Microscopio Electrónico de Barrido acoplado a un sistema de energía dispersiva de rayos X (SEM-EDX), Cromatografía de Gases acoplada a Espectrometría de Masas (CG-MS), y Ensayos de coloración mediante tinciones selectivas.



Foto Superior: Detalle de la radiografía de la pintura de *San Jerónimo penitente en el desierto y el ángel trompetero* en la que se aprecia el cambio de posición del ángel inicial, que Cano ejecuta para pintar otro inspirado en su dibujo que se conserva en el Museo del Prado con el número de catálogo D-61.

Foto Inferior: Detalle de la imagen visible de la figura del ángel, perteneciente al mismo cuadro.

A continuación vamos a enumerar las finalidades de cada uno de ellos.

FOTOGRAFÍA TÉCNICA

Se aplica para el estudio de la superficie de las pinturas, empleando una iluminación normal; aporta información sobre el estado actual de la obra y sirve de comparación con los documentos radiográficos para la interpretación de los mismos.

Adaptando ciertos objetivos y lentes a la cámara fotográfica se consigue acortar la distancia focal y obtener **Macrofotografías** de las pinturas, por medio de las cuales se obtienen detalles de:

- La superficie de la pintura, manifestando el craquelado, original o falso, y los retoques o repintes.
- El examen de las telas en zonas con pérdidas de preparación y de capa pictórica en las que el lienzo aparece a la vista.
- El examen de los bordes de los cuadros, grietas, levantamientos de pintura, existencia de cazoletas y saltados de color.
- La técnica superficial del pintor, como detalles de la pincelada, dirección de la misma, espesor, grafía y superposiciones.

La **Microfotografía** se realiza a través de un microscopio que permite la observación de detalles invisibles al ojo humano. La microfotografía aplicada en nuestro estudio ha sido la efectuada sobre cortes transversales obtenidos de las pinturas, que permiten el estudio estratigráfico de las diferentes capas que constituyen una pintura.

EXAMEN RADIOGRÁFICO

Los rayos X pueden atravesar cuerpos opacos proporcionando una imagen de la estructura interna de la obra, en función de la densidad de los materiales constituyentes de la misma. Fueron aplicados por primera vez en 1895 para el estudio de las pinturas en la Universidad de Munich,





Reflectogramas de Infrarrojos obtenidos a partir de la visualización de la pintura de *San Jerónimo* mediante Reflectografía Infrarroja. En ellos se aprecia la transformación de la idea original de la figura del ángel, de los trazos para el encaje de la misma y las veladuras para la valoración del modelado y la intensificación del claroscuro.

pero no será hasta 1914, tras los trabajos de Faber, cuando se comiencen a utilizar de forma sistemática en el análisis de cuadros, hecho que ocurre paralelamente a la creación de los Laboratorios de Museos.

La imagen obtenida mediante una radiografía no se corresponde con el primer estado de una obra, sino que es una superposición de imágenes, en donde las transparencias y las opacidades están en función de las densidades y de los espesores de los materiales empleados en la ejecución de la pintura, así como de la suma de todas las intervenciones anteriores. Por tanto, en una placa podemos observar al mismo tiempo el soporte, la preparación, las diferentes capas de color, los cambios de composición o los últimos toques de superficie, si éstos tienen un peso atómico elevado. Los pigmentos que producen un mayor contraste radiográfico, por su peso atómico elevado, son el blanco de plomo, el amarillo de plomo y estaño y el bermellón de mercurio. Por el contrario, los de origen orgánico, como las lacas, y los inorgánicos, como las tierras, tienen una respuesta nula en los documentos, ya que su escaso peso atómico repercute en la poca absorción de los rayos X.

A través del documento radiográfico se puede determinar:

- La técnica del pintor plasmada en: la forma de aplicar la preparación y los colores, en los diferentes tipos de pinceladas, en la estructuración de las capas y en la radiopacidad o transparencia de los materiales empleados para la realización de la obra.
- Los cambios de composición introducidos por el artista en el transcurso de la ejecución pictórica y aquellos otros introducidos por manos ajenas a éste, como consecuencia, por ejemplo, de algún cambio de gusto en épocas posteriores.
- Las características internas del soporte, permitiendo la visión de las telas originales en aquellos soportes que han sido reentelados, cambiados de formato, etc.
- La autenticidad de la obra mediante el descubrimiento de la superposición de una pintura actual sobre otra más antigua. Y la autenticidad de la firma y el craquelado.
- La determinación de las diferentes escuelas de pintura en función de las técnicas pictóricas y de los materiales empleados.
- El estado actual y real de conservación de la obra, mostrando el alcance de las faltas de pintura producidas por roturas, rasgados, golpes, saltados del craquelado, etc. y las restauraciones anteriores.

REFLECTOGRAFÍA INFRARROJA

Las radiaciones infrarrojas se encuentran dentro del espectro invisible ya que no son captadas por el ojo humano. Su empleo en el examen de la obra de arte es relativamente reciente. El primer estudio efectuado con radiaciones infrarrojas data de 1934, llevado a cabo por Lyon, si-

guiéndole después los realizados por M. Hours, P. Coremans, Van Asperen de Boer, etc.

Fue en 1966 cuando Van Asperen de Boer puso a punto la técnica de la Reflectografía Infrarroja, mediante un circuito cerrado de televisión con un detector de vídeo en la cámara, que permite una penetración de hasta los 24000 Å, obteniéndose así unos resultados bastantes óptimos.

Los principales resultados que se pueden obtener mediante la aplicación de esta técnica en pintura de caballete son los siguientes:

- El diseño preliminar o dibujo previo de la composición de una pintura, realizado sobre las preparaciones de los cuadros.
- Los cambios de composición o iconografía que se producen entre este proyecto preliminar y la realización pictórica posterior.
- El examen del dibujo preparatorio empleado por los pintores para el encaje de las composiciones en lienzos pintados con técnicas ligeras y pintura muy fluida.
- El examen de firmas e inscripciones tapadas, superpuestas, raspadas, etc.
- Como complemento de la documentación radiográfica y de la información obtenida por medio de la fluorescencia ultravioleta aplicadas sobre una pintura en la delimitación de las lagunas y de los repintes.
- El estudio a través del dibujo subyacente permite diferenciar las características del diseño de cada escuela y de cada pintor.

CORTES ESTRATIGRÁFICOS Y MICROSCOPIA ELECTRÓNICA DE BARRIDO

La obtención de cortes transversales para el estudio estratigráfico de las diferentes capas que constituyen una pintura se realiza a partir de diminutas micromuestras extraídas con bisturí de microcirugía, y seleccionadas rigurosamente siguiendo un mapeo de los diferentes colores que aparecen, de forma que sean representativas del conjunto de la obra. Estas muestras son incluidas en probetas de resina de metacrilato a las que se les da un corte transversal y se pulen con lijas de diferentes grosores y con polvo de diamante. Observadas en el microscopio óptico mediante luz reflejada muestran los diferentes estratos que constituyen la obra, permitiendo estudiar su morfología.

Partiendo de estas probetas de metacrilato, previo tratamiento con Carbono para hacerlas conductoras, pueden ser estudiadas también mediante el Microscopio Electrónico de Barrido. El microanálisis por energía dispersiva de rayos X proporciona información acerca de la composición elemental de la muestra analizada. De esta forma, a partir de los espectros obtenidos de cada análisis, junto con la observación morfológica de la imagen por microscopía óptica, se pueden identificar la naturaleza química de los pigmentos existentes.



alonso cano

CROMATOGRAFÍA DE GASES ACOPLADA A ESPECTROMETRÍA DE MASAS

La identificación de los aceites empleados como aglutinantes en las pinturas se realiza en un Cromatógrafo de Gases acoplado a un Espectrómetro de Masas, a partir de minúsculas micromuestras extraídas de las pinturas. De este análisis se obtienen unos cromatogramas característicos, en los que aparecen derivados de ácidos grasos, por medio de los cuales se caracteriza el aceite analizado. En un aceite envejecido, la proporción relativa de ácidos grasos saturados (ac. palmítico y ac. esteárico) permanece constante, mientras que los ácidos grasos insaturados (oleico, linoleico y linolénico) sufren transformaciones originando productos de degradación. Uno de ellos es el ácido dicarboxílico llamado ácido azelaico (a. nonanodioico).

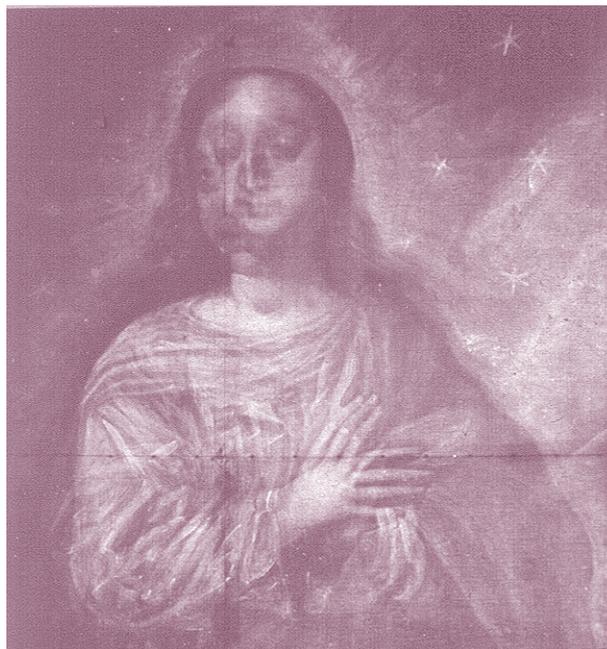
Dependiendo de las cantidades relativas de ac. palmítico y ac. esteárico obtenidas tras el análisis cromatográfico, se puede identificar el tipo de aceite empleado hallando la relación entre éstas. Así en el aceite de linaza este cociente está comprendido entre 1.4 y 1.9. En el caso del aceite de nueces entre 2.7 y 3.0 y en el aceite de adormideras entre 4.2 y 5.0.

IDENTIFICACIÓN DE LOS TEJIDOS MEDIANTE ANÁLISIS DE TINCIÓN DE LAS FIBRAS.

La identificación del tipo de tejido de que están compuestos los lienzos que son soportes de pinturas necesitan de una operación de teñido de las fibras para crear contrastes en ellas y facilitar su visión en el microscopio óptico. Operación que se realiza con el reactivo de Herzberg, que permite diferenciar a las fibras de lino, de las de cáñamo, de algodón y de yute, que han sido las más utilizados para la elaboración de las telas que han servido como soportes de las pinturas.

Fruto de la aplicación de estas técnicas instrumentales sobre las obras de Alonso Cano exhibidas en el Museo de Bellas Artes de Granada son las siguientes conclusiones:

- El soporte más empleado por Cano en estas pinturas es el lienzo y principalmente la tela de lino tejida en tafetán.
- Las preparaciones existentes en la mayoría de los lienzos son similares; constituidas por una capa de impregnación del soporte con cola animal, seguida de una o varias capas finas de calcita, y algo de yeso, templada con la misma cola animal sobre las que aplica una o varias capas finas de una imprimación de tierra de Sevilla aglutinada con aceite.
- Se ha comprobado la realización de dibujos preparatorios, que suponemos bastante elaborados, en algunas de las obras estudiadas, como en el *San Jerónimo penitente en el desierto* y *el ángel trompetero*, en *Santa Clara* y *San Luis*, en el *San Pedro Bautista* y en *La Virgen del Lucero*.
- Los pigmentos empleados por Alonso Cano en estos cuadros son: albayalde, calcita, bermellón de mercurio, gñuli, óxidos de hierro, tierras, laca orgánica roja, negro de huesos, de carbón y de humo, negro de vid, azul de esmalte, lapislázuli, cardenillo y resinato de cobre.
- Mezclada con casi todos los pigmentos se ha encontrado una cantidad apreciable de calcita, que da cuerpo a los colores a la vez que transparencia.



Detalle de la radiografía obtenida de la pintura con la representación de la Inmaculada Concepción, del Museo de Bellas Artes de Granada. En ella se pone de manifiesto la reutilización de un lienzo con una imagen subyacente para la pintura de otra composición superficial.

- Los aglutinantes oleosos empleados en estas pinturas son el aceite de linaza, principalmente, y el de nueces.
- En todas estas pinturas se ha encontrado un pigmento negro con una elaboración muy peculiar, que podríamos decir que característica de Cano, que consiste en una matriz de negro de vid, en la que se encuentran incluidos otros granos más pequeños de blanco de plomo y calcita, que proporcionarían un color negro agrisado, menos intenso y además con cierta transparencia proporcionada por la calcita.
- La presencia de estos granos de pigmento negro así elaborado únicamente en las pinturas de Cano y en ninguna de sus discípulos, nos permitiría sugerir que el cuadro de la Inmaculada Concepción del Museo de Bellas Artes salió de sus pinceles, o al menos tuvo una participación bastante importante.
- De la interpretación de las radiografías del cuadro de *San Jerónimo y el ángel trompetero*, del Museo granadino, cabría plantearse que esta obra es posterior a la versión existente en el Museo del Prado con el mismo tema, considerada como una copia atribuida a Bocanegra; sugiriendo la posibilidad de que las dos pinturas hayan salido de los pinceles de Cano, siendo la versión del Prado anterior en el tiempo.
- Se han encontrado diferencias técnicas a nivel de la preparación de los lienzos, en la forma de disposición de las capas de color y en la valoración del claroscuro, entre el cuadro de *La Virgen del Lucero* y el resto de los exhibidos en el Museo. El primero pertenece a su etapa artística desarrollada en Madrid y el resto a la granadina. ■

Luis R. Rodríguez Simón es profesor titular de Restauración de la Universidad de Granada.



Este monográfico, dedicado a conmemorar el IV Centenario del nacimiento de Alonso Cano (1601-2001), se inserta como separata de **El fingidor**, números 13-14 (julio-diciembre 2001), revista de cultura que edita la Universidad de Granada.