

La cultura como herramienta de expresión humana

Graciela Padilla Castillo
Juan Enrique González Vallés
Virginia Sánchez Rodríguez
(Coords.)

gedisa
editorial

Consejo Editorial

Pablo Aguilar Conde	Universidad de Burgos (España)
María Julia Ajejas Bazán	Universidad Complutense de Madrid (España)
Virginia Alarcón Martínez	Universidad Internacional de La Rioja (España)
Elena Alarcón Orozco	Universidad de Málaga (España)
José María Albalad Aiguabella	Universidad de San Jorge de Zaragoza (España)
Elena Alcalde Peñalver	Universidad de Alcalá de Henares (España)
Verónica Paulina Altamirano Benítez	Universidad Técnica Particular de Loja (Ecuador)
Ana Amaro Agudo	Universidad de Granada (España)
Miguel Ángel Beltrán Bueno	Universidad Católica San Antonio de Murcia (España)
Naiara Berasategi Sancho	Universidad del País Vasco (España)
Olga Bernad Cervero	Universidad de Lleida (España)
Jara Bernués Oliván	Universidad de Murcia (España)
Jelena Bobkina	Universidad Politécnica de Madrid (España)
Ana Botella Nicolás	Universidad de Valencia (España)
Lorena Busto Salinas	Universidad de Burgos (España)
David Caldevilla Domínguez	Universidad Complutense de Madrid (España)
Basilio Cantalapiedra Nieto	Universidad de Burgos (España)
Oliver Carrero Márquez	ESIC Business & Marketing School (España)
Reina Castellanos Vega	Universidad de Zaragoza (España)
María Teresa Castilla Mesa	Universidad de Málaga (España)
Mª Pilar Castro García	Universidad de Oviedo (España)
Antonio Castro Higuera	Universidad de Málaga (España)

VII



© De los autores y coordinadores, 2018
© FÓRUM XXI, 2018

Primera edición, 2018, Barcelona

© Editorial Gedisa, S.A.
Av. del Tibidabo, 12, 3º
08022 Barcelona (España)
Tel. (00 34) 93 253 09 04
gedisa@gedisa.com
www.gedisa.com

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita del titular del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas de las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento de difusión y copia, incluidos la reprografía y el tratamiento informático, para su uso comercial. Dichas leyes contemplan penas de prisión, multas e indemnizaciones por daños y perjuicios para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o publicaren el contenido de este libro, o alguna parte del mismo, sin permiso explícito del titular de los derechos de reproducción (Fórum XXI).
Fórum XXI no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores en los textos recogidos en el presente libro ni éstas representan la postura oficial de Fórum XXI sobre los temas tratados, quedando bajo exclusiva responsabilidad legal de los autores las consecuencias que sus afirmaciones pudieran comportar.

Preimpresión y cubierta:
Moelmo, S.C.P.

ISBN: 978-84-17690-24-3
Depósito legal: B 28047-2018

Impreso en Ulzama

Impreso en España
Printed in Spain

- Koppes, C. R., Black G. D. (1990). *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*. Berkley, Los Angeles: University of California Press.
- Lipstadt, D. E. (1990). America and the Holocaust. *Modern Judaism*, 10, 283-296.
- Michalezyk, J.J. (2014). *Filming the End of the Holocaust: Allied Documentaries, Nuremberg and the Liberation of the Concentration Camps*. London: Bloomsbury.
- Ryan, A.A. Jr. (1984). *Quiet Neighbors. Prosecuting Nazi War Criminals in America*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Shandley, R.R. (2001). *Rubble Films: German Cinema in the Shadow of the Third Reich*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sollors, W. (2014). *The Temptation of Despair. Tales of the 1940s*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Stoddard, L. (2000). *Into the Darkness: A Sympathetic Report from Hitler's Wartime Reich*. Newport Beach: The Noontide Press.
- Urwand, B. (2013). *The Collaboration: Hollywood's Pact with Hitler*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Wood, M. (1975). *America in the Movies or "Santa Maria, It Had Slipped My Mind"*. New York: Delta Books.

260

19. La Visión del mundo de san Benito de Alonso Cano en el Museo del Prado

Miguel Ángel León-Coloma¹
Luis Rodrigo Rodríguez-Simón²

Esta investigación forma parte del proyecto "Alonso Cano en el Museo Nacional del Prado. Análisis Técnico-Científico y Estudio Histórico-Artístico", financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad, referencia: HAR2010-19411 (MINECO/FEDER).

Igualmente agradecemos la financiación de los dos proyectos precedentes, también en torno a la obra de Alonso Cano, con referencias: BHA2003-08671 y HUM2006-09262. Al grupo de investigación de la Junta de Andalucía: HUM.839. Al Museo Nacional del Prado por su colaboración en este proyecto a través de su Gabinete de Documentación Técnica (D.ª Carmen Garrido, D.ª Inmaculada Echeverría, D. Jaime García-Mañez y D.ª Laura Alba).

261

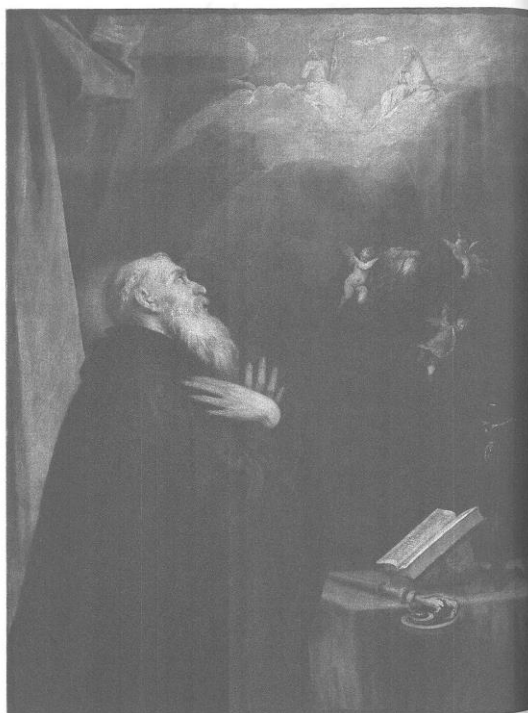
El lienzo de Alonso Cano la *Visión del mundo de San Benito* que conserva el Museo del Prado constituye el objeto de este estudio. Pretendemos analizar su rara iconografía, con particular atención a las fuentes literarias que pudieran ser utilizadas y, asimismo, recabar información mediante análisis de rayos X y reflectografía infrarroja sobre los recursos plásticos y el proceso pictórico utilizados en la gestación de la obra. También sobre el propio soporte, un lienzo reutilizado con una composición preexistente perteneciente a otro artista, evidenciando una práctica que tuvo que ser frecuente en pintores del siglo XVII y en particular en Alonso Cano, lo que le permitía proyectar y ejecutar sobre aquel su propia obra, ahorrándose el proceso de preparación y adecuación de la tela.

1. Introducción

La *Visión del mundo de san Benito* (fig. 1) procede de las colecciones reales, donde se inventaría a la muerte de Carlos II en 1700, sin que conociéramos los

1. Miguel Ángel León-Coloma es doctor *cum laude* por la Universidad de Granada y profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Jaén.
2. Luis Rodrigo Rodríguez-Simón es doctor *cum laude* y profesor titular de Restauración de Pintura de la Universidad de Granada.

detalles del encargo. Pintado seguramente en Madrid en torno a 1659-60, estamos ante una de las mejores obras del artista en opinión de su máximo especialista Harold H. Wethey (1955, p. 83).



262

Figura 1. Fotografía general con iluminación normal de la pintura la *Visión del mundo de san Benito* de Alonso Cano.

La imponente figura arrodillada del santo irrumpe diagonalmente en la composición, con un rostro de acusado realismo y unas espiritualizadas manos de largos dedos, arrobado ante la visión sobrenatural. El milagro tiene lugar en su celda de Montecasino, sin que el pintor proporcione información sobre un espacio que se recrea mediante recursos netamente venecianos, desafiando su definición geométrica y perspectiva mediante la intensa oscuridad de la noche, rota por la irrupción luminosa que acompaña la visión del mundo sostenida por tres ángeles y una gloria presidida por la Trinidad. Un espacio, en definitiva, abstracto, anacrónicamente dignificado mediante el cortinaje y la tela que cubre la mesa, elementos que procedentes de la retórica cortesana quizá apuntalen la hipótesis de la vinculación de la obra con la devoción de la reina Mariana de Austria (Pérez Sánchez, 1981, p. 120; Calvo Castellón, 2001, pp. 92-93). Sobre la mesa apoya el báculo alusivo a la dignidad abacial del santo de Nursia, figurando sobre un atril su *Regula monachorum*, fundamento del monacato occidental y un crucifijo metálico de sobremesa.

El cuadro destaca por su entonación cromática basada en los contrastes del negro del hábito y la penumbra nocturna que envuelve la celda y una cálida gama de rojos con irisaciones plateadas, de ascendencia velazqueña, que imponen las telas del cortinaje y de la mesa; rojos que se desvanecen en rosas pálidos que tiñen las nubes y el azul del cielo que envuelven el rompimiento de gloria. Las vaporosas calidades atmosféricas con las que irrumpe lo sagrado en la celda del santo avalan igualmente la subidísima calidad de la pintura.

263

2. Estudio iconográfico

El milagro representado, raro en la iconografía del santo, está recogido en el segundo de los *Diálogos* tradicionalmente atribuidos a san Gregorio, de donde lo tomó Jacopo da Voragine en su *Leyenda dorada* y Alonso de Villegas en su *Flos Sanctorum*, obra está documentada en la biblioteca de Cano (Navarrete Prieto, López Azorín y Salort Pons, 2001, pp. 153-155). El lacónico relato del episodio representado en esta última la invalida sin embargo como fuente literaria del cuadro. El citado *Diálogo* de Gregorio Magno (1993, p. 120), a través del original o de la traducción realizada en el siglo XV por Gonzalo de Ocaña (Sáenz Herrero, 2014, pp. 1333-136) o bien la *Leyenda Dorada* (Voragine, 1982, p. 207) documentaron verosimilmente la iconografía de la obra.

En estos relatos el milagro se sucede en tres episodios consecutivos: la iluminación contemplativa del santo en oración expresada mediante la luz sobrenatural que inunda y disipa la oscuridad de la noche, la visión del mundo alumbrado por un rayo de sol y la del ascenso al cielo del alma del obispo Germán, fallecido en Capua en ese mismo momento. El pasaje central, la visión del mundo, es el ilustrado por el pintor granadino. Un milagro referido al éxtasis en un momento en el que la Contrarreforma promueve una iconografía

grafía contemplativa del santo en general para subrayar precisamente su condición sobrenatural, como si la visión de Dios, de la que no participa el común de los mortales, no fuera sino la evidencia misma de la santidad (Mále, 2001, p. 86).

3. Metodología

La metodología utilizada para el estudio de esta pintura se ha basado en el empleo de técnicas cuyo fundamento reside en radiaciones electromagnéticas, tanto rayos X como infrarrojos; obteniéndose a partir de ellas las correspondientes imágenes radiográficas y reflectogramas de infrarrojos, documentos que van a suministrar información sobre la génesis de la pintura y los estratos inferiores sobre los que se realiza, permitiendo igualmente la detección de composiciones subyacentes.

Los documentos radiográficos utilizados para este estudio han sido los que se obtuvieron del cuadro antes de 1981 en el Museo del Prado. El equipo de reflectografía infrarroja con el que se ha visualizado la pintura ha sido una cámara Osiris, equipada con un sensor CCD InGaAs array (hasta 1,7 μm).

264

4. Estudios técnicos: radiografía y reflectografía infrarroja

Los documentos suministrados por las radiografías y reflectogramas de infrarrojos proporcionan información sobre el proceso creativo a nivel interno, sobre las pequeñas rectificaciones que afectaron tanto a la cabeza del santo, su oreja y manos, como a los pliegues del hábito y a la capucha. Igualmente ponen de manifiesto la existencia de una composición subyacente dividida en dos planos, representándose en el celestial la imagen de vestir de una Virgen con el Niño, probablemente la de Montserrat, entronizada en su altar entre cortinajes; o sea, un "trampantojo a lo divino", una representación pictórica de una escultura devocional de gran veneración recreada tridimensionalmente con la reproducción del ajuar con el que se exponía en su altar, creando así la ilusión de una imagen de bulto. Bajo ella se concentra una comunidad masculina en oración. Los documentos obtenidos con las técnicas citadas manifiestan la escasa calidad de la pintura subyacente, cuestión que nos induce a revisar la hipótesis del profesor Pérez Sánchez sobre la autoría del propio Cano para la composición interior y consecuentemente el reaprovechamiento de un lienzo propio (Pérez Sánchez, 1981, pp. 117-122).

Asimismo, en el análisis visual de la obra se pueden vislumbrar algunos elementos de la pintura subyacente, sobre todo en la zona media, entre la visión celestial y la cabeza del santo, donde se percibe el grupo de la Virgen con el Niño y también los amplios cortinajes que a ambos lados los enmarcan. Es posible detectar a simple vista algunas partes de esta composi-

ción interna, ya que fue cubierta por Cano con una pintura fluida, a modo de veladuras de resinato de cobre y azul de esmalte que, con el paso del tiempo, han sido parcialmente absorbidas por las capas pictóricas inferiores más densas, por lo que en consecuencia se hacen más transparentes. La pérdida parcial de la opacidad de estas capas permite distinguir visualmente la pintura subyacente.

Por otra parte, podríamos pensar en la posibilidad de que el artista al cubrir con pintura fluida de escasa opacidad la zona de los cortinajes subyacentes, dejando que se entrevieran sutilmente, lo hiciera con la finalidad de permitir que actuaran visualmente como un doble telón de fondo situado en un plano intermedio, sobre el que dispuso veladuras superficiales para mejorar su calidad y también para acentuar la profundidad de la escena.

4.1. Interpretación radiográfica

En la radiografía se distinguen áreas de alta opacidad correspondientes a las nubes y a las figuras de la Trinidad de la pintura superficial y también en el rostro de San Benito (fig. 2) y en una franja de su hábito que ocupa su hombro y su mano con una forma algo extraña. Asimismo, este contraste radiográfico se percibe en la composición subyacente, concretamente en la zona superior del semicírculo que alberga a la Virgen con el Niño y en el cortinaje de la derecha.

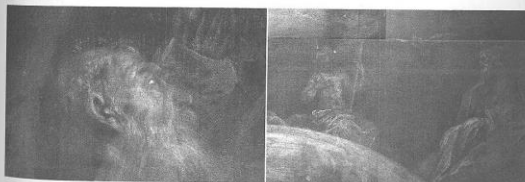


Figura 2. Detalles radiográficos de la cabeza de san Benito y de la Trinidad, pertenecientes a la composición superficial realizada por Alonso Cano.

Como se ha indicado, en la pintura preexistente aparece una galería de figuras situadas en el tercio inferior del cuadro, en una zona delimitada por un rectángulo oscuro de poca densidad radiográfica. Esta baja radiopacidad sugiere el posible raspado de la preparación o de parte de la composición subyacente con la representación de *La Virgen de Montserrat*, ya terminada, con la finalidad de incorporar los personajes presentes en ese trabajo preexistente, que no estarían incluidos en el proyecto inicial de su anónimo autor. Por esta razón, podríamos plantear que en la composición subyacente hubieran intervenido dos pintores (fig. 3).

265

266



Figura 3. Radiografía general de la pintura en la que se percibe la composición subyacente, con la Virgen de Montserrat en la mitad superior y la galería de personajes en la mitad inferior.

El primero habría representado *La Virgen con el Niño entre cortinajes* y el segundo se habría encargado de raspar parte de esa composición para incorporar la serie de figuras congregadas en adoración. Dada la baja calidad

pictórica de los dos grupos no resulta posible establecer unas diferencias estilísticas entre ellas y, consecuentemente, afirmar si pertenecen a una única mano o a dos, por lo que dejamos planteada esta duda.

La congregación está integrada por diez fieles representados en diferentes actitudes, con indumentaria y peinados de la época y unos rostros que parecen naturales, pudiendo tratarse de retratos, tal como señaló el profesor Pérez Sánchez (1981, p. 119). Algunas de las figuras aparecen enmascaradas por una alta radiopacidad, que no permite apreciar su fisonomía con nitidez, por lo que deducimos que se trate de personajes masculinos, ataviados con vestimentas semejantes.

No creemos que las figuras se encuentren inacabadas, como afirmó el citado estudioso para justificar su alejamiento de la técnica característica de Alonso Cano, ni que el arquetipo de los personajes y el planteamiento de la composición sean característicos del quehacer artístico de Alonso Cano (fig. 4).



Figura 4. Detalles radiográficos de algunos de los personajes pertenecientes a la galería de figuras subyacentes, que permiten apreciar su baja calidad pictórica y su alejamiento de la técnica característica de Alonso Cano.

Según se desprende del estudio radiográfico, Cano abordó el nuevo proyecto de la *Visión de san Benito* pintando directamente sobre la pintura subyacente sin proceder a un raspado de su superficie pictórica, aunque es posible que sobreaplicara algún estrato preparatorio, equivalente a una imprimación con fines estéticos; dato que tendría que ser aportado por los estudios estratigráficos que están pendientes de realización.

En este caso, al tratarse de una composición reutilizada, la preparación de la tela no fue ejecutada por el artista granadino que partió así de un lienzo ya aparejado y pintado previamente, por lo que solo tenía que adaptarlo a sus necesidades creativas. Por esta razón no se percibe en los documentos radiográficos la presencia de la radiopacidad generalizada ocasionada por la existencia de una preparación y/o imprimación con abundancia de blanco de plomo; característica técnica que hemos encontrado en otros cuadros estudiados de su etapa madrileña; época a la que pertenecería este cuadro que Wethey (1955, pp. 183 y 166) fecha entre 1659-1660.

267

4.2. Visualización subyacente con reflectografía infrarroja

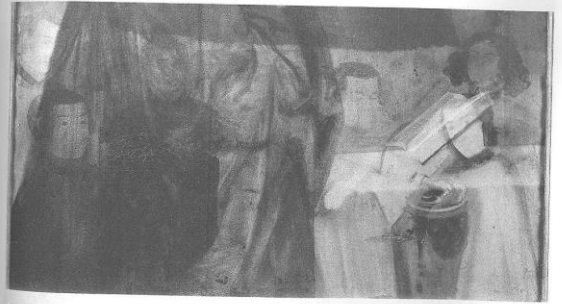


268

Figura 5. Reflectografía infrarroja completa de la pintura con la *Visión celestial de san Benito*, en la que también se aprecia la composición subyacente sobre la que Alonso Cano ejecutó su composición.

El estudio con reflectografía infrarroja permite distinguir con más detalle que en las radiografías algunos fragmentos de la composición subyacente, como los rostros coronados de la Virgen y del Niño, que se visualizan resueltos con una rígida geometría y el agudo hieratismo que imponen sus grandes ojos oscuros.

Igualmente se detecta la congregación de diez figuras, presumiblemente retratos, ante la imagen devocional (Fig. 6). Todas masculinas, de edades diferentes, representadas en distintas posturas, mirando algunas de ellas directamente al espectador, según recurso muy practicado en la pintura de la época. La indumentaria es también contemporánea, advirtiéndose el uso de las valonas que, por las disposiciones dictadas en 1623 por la Junta de Reformatión contra el lujo indumentario, habían sustituido los costosos cuellos de encaje llamados de lechuguilla (Portús Pérez, 2015, p. 249).



269

Figura 6. Reflectograma de Infrarrojos en el que se aprecia la mitad inferior de la composición subyacente con las diez figuras que componen la galería de posibles retratos de los orantes.

Por otra parte, los infrarrojos revelan con más claridad que los documentos radiográficos los peinados de algunos de los devotos, como es el caso de los dos primeros de la derecha, situados en segundo plano, que exhiben amplias melenas rizadas, de color negro intenso en el primero y más difusa en el segundo. Este mismo peinado, según se deduce en este caso por la interpretación radiográfica, caracteriza la segunda figura situada en el plano interior de la izquierda, que no se percibe con los infrarrojos al quedar absorbida por el color negro del hábito de san Benito. El resto de los protagonistas lucen el cabello liso y corto.

También en el reflectograma de infrarrojos se percibe una zona clara delimitada en el tercio inferior de la composición subyacente que podría co-

rresponderse con el raspado de la superficie pictórica comentado a propósito de la interpretación radiográfica, sugiriendo igualmente que la composición de *La Virgen de Montserrat* hubiese sido eliminada en su fracción inferior para incorporar este grupo de figuras. Como se ha indicado anteriormente, toda esta zona se vislumbra en la radiografía como un rectángulo muy oscuro y de poca densidad que corta el manto de la Virgen, en el que aparecen encajados los personajes. Este mismo cuadrilátero se detecta con la reflectografía infrarroja, aunque por las características de este tipo de radiación presenta un color claro; sin embargo los personajes se encuentran incorporados de la misma manera.

En relación a la composición superficial realizada por Alonso Cano con la representación de la *Visión celestial de san Benito*, los infrarrojos también aportan información sobre el proceso de gestación de la misma, encontrando pequeñas modificaciones como la efectuada sobre la cabeza del santo que inicialmente resultaba más grande, siendo reducida en el transcurso de la ejecución de la pintura. Este mismo tipo de correcciones lo detectamos en su oreja, aumentada respecto de lo previsto originalmente con la adición de pinceladas titubeantes hasta conseguir las dimensiones definitivas; y en las manos, que fueron transformadas a nivel superficial con la pintura negra del hábito y con la oscura del fondo para adelgazar el grosor de los dedos (fig. 7).

270

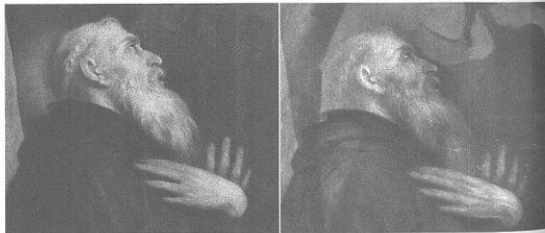


Figura 7. Detalles del busto de san Benito con fotografía visible (izquierda) y rayos X (derecha), en los que se observan las pequeñas modificaciones superficiales realizadas por Alonso Cano en la cabeza y en las manos del santo.

Asimismo la reflectografía pone de manifiesto los plegados del hábito del abad, que no se perciben visualmente, detectándose subyacentemente sobre todo en los hombros y en la capucha, existiendo una ampliación de la misma a la altura del cuello con la finalidad de armonizar sus proporciones.

271

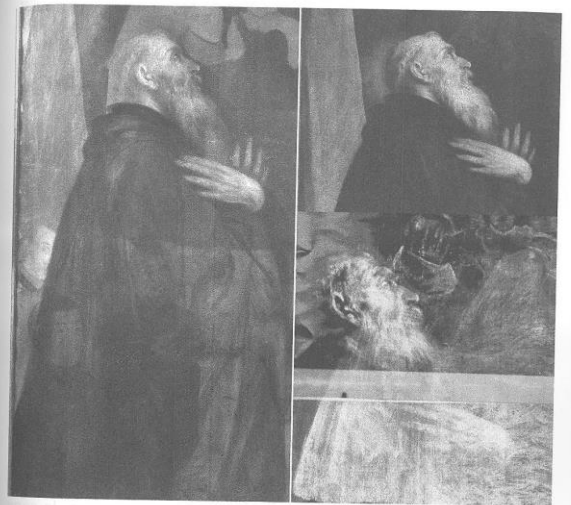


Figura 8. Detalles de la figura de san Benito con reflectografía infrarroja (izda), imagen visible (superior derecha) y con RX (inferior derecha). En ellas se aprecia la composición subyacente, las pequeñas rectificaciones realizadas por Alonso Cano en la figura del santo y los plegados de su hábito con IR, que no se aprecian visualmente.

Precisamente el área ocupada por la cabeza de san Benito, las manos y la parte superior del hábito destaca con un contraste muy alto en la radiografía, no permitiendo este documento la visualización de los cambios anteriormente reseñados, transformaciones que se vislumbran gracias a los infrarrojos. Igual ocurre con el libro, identificado en las placas por una línea oblicua de alta densidad, correspondiente al filo de la hoja de papel y, asimismo, con la parte superior del báculo. Sin embargo estos elementos se advierten con detalle en los infrarrojos, comprobándose que se corresponden fielmente con la imagen visible (fig. 6).

Los tres angelitos que sostienen la bola del mundo se perciben nítidamente con las dos técnicas, advirtiéndose en ellos una simplificación en el proceso de valoración de las carnaciones posiblemente por estar ejecutadas sobre un fondo ya pintado, siendo realizadas con pequeños toques acordes con las dimensiones de estas figuras. Igual ocurre con las efigies de Jesucristo y Dios Padre (Fig. 2 - derecha) en las que Cano vuelve a

practicar la yuxtaposición de pinceladas en distintas direcciones para indicar, sobre todo, los plegados de los mantos, prescindiendo de la valoración escultórica del clarooscuro con la que resuelve estas prendas en otras pinturas suyas. Podríamos pensar que la razón de este diferente proceder venga justificada por su ejecución sobre una base de pintura ya consolidada que facilitaría la aplicación de la pasta pictórica, proporcionando a la vez una base firme de color. A falta del estudio estratigráfico, planteamos este mismo proceso de simplificación en la elaboración del rostro y de las manos del santo.

4.3. La reutilización de lienzos en cuadros pintados por Alonso Cano

La *Visión celestial de san Benito* no es la única obra de Alonso Cano pintada sobre otra composición subyacente. La *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Granada está realizada sobre una pintura contemporánea, totalmente finalizada, de autor anónimo, de idéntico tema, distinto estilo y calidad inferior (Rodríguez-Simón, 2000).

El estudio radiográfico ha puesto de manifiesto las características de esta composición subyacente, otra *Inmaculada* con grupos de angelotes situados a ambos lados hacia la mitad del lienzo. Las dos realizaciones resultan coincidentes, apareciendo casi superpuestas, con dimensiones muy similares, acusando solo ligeros desplazamientos de las figuras y con cambios en la posición de las manos y en la forma del manto de las Vírgenes. Cano al disponer su pintura sobre elementos parecidos con tonos similares, rentabiliza por tanto el lienzo ya pintado y la aplicación de la capa pictórica, favoreciendo así la influencia que unos colores tienen sobre otros de iguales características. La única intervención que el pintor granadino realiza sobre la pintura subyacente se limita a la aplicación de una capa de tonalidad grisácea cálida a modo de imprimación, que dispone previamente bajo las carnaciones de los angelotes que revolotean en el rompimiento de gloria; capa que presuponemos también podría existir bajo el rostro y las manos de la Purísima. Justificamos la interposición de este estrato imprimatorio para conseguir una base de color configurada como un tono medio sobre el que Cano modela las carnaciones según su propio proceso creativo.

Esta *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Granada figura atribuida a Alonso Cano en el catálogo de la Exposición celebrado con motivo del III Centenario de la muerte del pintor (1970, p. 65), indicándose en su ficha correspondiente que no es aceptada por Wethey. Tampoco es asumida por Cabrera Orti (1994) que la considera obra de Juan de Sevilla. Sin embargo, en el estudio técnico realizado por nosotros a esta pintura encontramos algunos datos de interés que nos ayuda a plantear la autoría del racionero (Rodríguez-Simón, 2000, p. 435).

272

5. Conclusiones

La paleta cromática del lienzo, las vaporosas calidades atmosféricas del espacio y la definición de este mediante luces y sombras, al margen de una construcción racional basada en la perspectiva, evidencian la seducción de Alonso Cano por la pintura de Tiziano, bien representada en la colección real a la que el pintor tuvo un privilegiado acceso.

El milagro representado, raro en la iconografía benedictina, es un éx-tasis, tema de especial auge en la imagen de la santidad contrarreformista que afectó a las nuevas canonizaciones pero también a los santos tradicionales. La hagiografía de san Benito contaba con un episodio que satisfacía estos requerimientos, relatado en el segundo *Diálogo* de Gregorio Magno, de donde lo retomó la *Leyenda dorada*, fuentes seguramente utilizadas por el artista.

La reutilización de lienzos con pinturas mediocres debió ser una práctica recurrente en Alonso Cano, ya que se conocen otros casos como la *Inmaculada* del Museo de Bellas Artes de Granada, pintada sobre un lienzo contemporáneo de distinto estilo y calidad inferior.

Esta práctica fue rentabilizada por el pintor granadino para simplificar el proceso creativo, tanto en la adecuación de la tela para recibir las capas de color, como en la ejecución de la obra sobre una base de pintura ya consolidada, lo que facilitaría la aplicación de la pasta pictórica, proporcionando a la vez una base firme de color.

Alonso Cano ejecuta la *Visión del mundo de san Benito* sobre un lienzo ya pintado, en el que se percibe subyacente la representación de la *Virgen de Montserrat* entre cortinajes en la parte superior y un conjunto de figuras masculinas congregadas en adoración en la inferior. La escasa calidad de esta composición interior permite rechazar la autoría del propio Cano, contradiciendo la opinión del profesor Pérez Sánchez.

La baja radiopacidad del tercio inferior de la pintura subyacente nos sugiere que fue raspada para incorporar la galería de figuras masculinas que se perciben en los documentos, lo que permite afirmar la existencia de dos intervenciones: en la primera se representaría la *Virgen de Montserrat* en su altar y en la segunda la comunidad de devotos. Dada la escasa calidad pictórica de toda la figuración no es posible establecer unas diferencias estilísticas cualitativas, ni afirmar en consecuencia si pertenecen a un único pintor o a dos.

Bibliografía

- Centenario de Alonso Cano en Granada 1667-1967, catálogo de la exposición (1970). Ministerio de Educación y Ciencia, 1967. Granada: Caja de Ahorros.
- Cabrera Orti, M. A. (1994). *Los métodos de análisis físico-químicos y la Historia del Arte*. Granada: Universidad.

273

- Calvo Castellón, A. (2001). Alonso Cano. La Visión de san Benito. En J.L. Romero (Coord.), *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada: Junta de Andalucía, pp. 92-93.
- Mále, E. (2001). *El arte religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Encuentro.
- Navarrete Prieto, B., López Azorín, M. J. y Salort Pons, S. (2001). Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano. En J.L. Romero (Coord.), *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada: Junta de Andalucía, pp. 153-155.
- Pérez Sánchez, A. E. (1981). Un Alonso Cano oculto en el Museo del Prado. *Boletín del Museo del Prado*, 5, 117-122.
- Portús Pérez, J. (2015). Control e imagen real en la corte de Felipe IV (1621-1626). *Studia Aurea*, 9, 245-264.
- Rodríguez-Simón, L. R. (2000). Análisis técnico-científico del lienzo con la representación de la *Inmaculada Concepción* atribuido a Alonso Cano. Lérida: Generalitat de Cataluña, pp. 427-436.
- Sáenz Herrero, J. (2014). *Edición y estudio de la traducción castellana de los Diálogos atribuidos a Gregorio Magno realizada por Gonzalo de Ocaña* (s. XV), Universidad de la Rioja.
- Vogüé, A. de (2010). *San Gregorio el Grande: Libro segundo de los Diálogos. Vida y milagros del venerable abad Benito (480-547)*. Florida (Buenos Aires), ECUAM.
- Vorágine, S. de la (1982). *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza.
- Villegas, A. de (1721). *Flos Sanctorum*, Madrid: Francisco del Hierro.
- Wethey, H. E. (1955). *Alonso Cano. Painter, sculptor, architect*, Princeton: University Press.