



SANTA IGLESIA CATEDRAL METROPOLITANA
GRANADA

ALONSO CANO Y LA CATEDRAL DE GRANADA

HOMENAJE DEL
CABILDO DE LA CATEDRAL DE GRANADA
A ALONSO CANO,
EN LA CONMEMORACIÓN DEL
IV CENTENARIO DE SU NACIMIENTO
GRANADA - MMII

EDICIÓN A CARGO DE
F. J. MARTÍNEZ MEDINA
M. SERRANO RUIZ
E. CARO RODRÍGUEZ



PUBLICACIONES OBRA SOCIAL Y CULTURAL CAJASUR

© ALONSO CANO Y LA CATEDRAL DE GRANADA.

© CAJASUR Y LOS AUTORES.

PROMUEVE

LOS EDITORES

PATROCINA

OBRA SOCIAL Y CULTURAL DE CAJASUR

EDICIÓN A CARGO DE

F. J. MARTÍNEZ MEDINA, M. SERRANO RUIZ, E. CARO RODRÍGUEZ

TEXTOS

ANTONIO CAÑIZARES LLOVERA, ARZOBISPO DE GRANADA

MIGUEL CASTILLEJO GORRAIZ, PRESIDENTE DE CAJASUR

M^a. PILAR BERTOS HERRERA, PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSIDAD DE GRANADA

ANTONIO CALVO CASTELLÓN, PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSIDAD DE GRANADA

EMILIO CARO RODRÍGUEZ, DOCTORANDO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA, PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSIDAD DE JAÉN

FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ MEDINA, PROFESOR DE HISTORIA DE LA IGLESIA Y DEL ARTE CRISTIANO,

FACULTAD DE TEOLOGÍA DE GRANADA

LUIS MORENO GARZÓN, ARCHIVERO DEL AYUNTAMIENTO DE GRANADA.

MANUEL SERRANO RUIZ, DOCTORANDO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL

ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

EMILIO A. VILLANUEVA MUÑOZ, PROFESOR TITULAR DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

UNIVERSIDAD DE GRANADA

DISEÑO

EMILIO CARO RODRÍGUEZ, PEDRO SALINAS AIVAR, MANUEL SERRANO RUIZ

MAQUETACIÓN

TALLER DE DISEÑO GRÁFICO Y PUBLICACIONES, S.L. GRANADA

FOTOMECÁNICA

PANALITOS. GRANADA

IMPRESIÓN

IMPRENTA SANTA RITA. MONACHIL. GRANADA.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

ARS HISPANIAE (1958) p. 1 y p. 3

E. CARO 46

C. CHOÍN (1967) p. 2 p. 5 p. 6 11 28

C. CHOÍN 1 4 5 6 7 8 9 10 15 16 17 18 20 21 22 24 25 26 27 29 30 34 35 43 63

F. J. MARTÍNEZ 19

M. PIJUÁN 23 61 64

PORTA FOLIO FOTOGRÁFICO DE ESPAÑA p. 4

P. SALINAS 2 12 13 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 62 65 66 SÚPLICA Y PORTADA

E. A. VILLANUEVA 36 38 39 40

PLANIMETRÍAS

PEDRO SALINAS AIVAR 3

EMILIO ÁNGEL VILLANUEVA MUÑOZ 36

PEDRO SALMERÓN ESCOBAR 37

ANTONIO ALMAGRO GORBEA 37

ISBN: 84-7170-184-7 DEPÓSITO LEGAL: GR-1371-2002

Printed in Spain

Impreso en España

ÍNDICE

11	PRÓLOGOS ANTONIO CAÑIZARES LLOVERA MIGUEL CASTILLEJO GORRAIZ
17	INTRODUCCIÓN FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ MEDINA
25	EL CICLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN DE ALONSO CANO FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ MEDINA
59	EL LIENZO DE LA INMACULADA DEL ORATORIO DE LA SALA CAPITULAR FRANCISCO JAVIER MARTÍNEZ MEDINA
67	OTROS LIENZOS EN TORNO A CANO EN LA CATEDRAL DE GRANADA MANUEL SERRANO RUIZ
83	LA ESCULTURA DE ALONSO CANO EN LA CATEDRAL DE GRANADA MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA
127	EL FACISTOL DE LA CATEDRAL MANUEL SERRANO RUIZ
135	LAS LÁMPARAS DEL ALTAR MAYOR. DISEÑO DE ALONSO CANO M ^a . PILAR BERTOS HERRERA
139	EL PROYECTO DE ALONSO CANO PARA LA FACHADA DE LA CATEDRAL EMILIO A. VILLANUEVA MUÑOZ
169	ALONSO CANO EN LA MEMORIA DE LA CATEDRAL EMILIO CARO RODRÍGUEZ

LA ESCULTURA DE ALONSO CANO EN LA CATEDRAL DE GRANADA

MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA

Pequeña pero selectísima. Así puede calificarse la colección de esculturas de Alonso Cano que exhibe la Catedral de Granada. Cuatro de ellas surgieron de su compromiso artístico con un Cabildo que, a pesar de la incompreensión que dispensó al racionero, supo valorar sus creaciones. Las otras dos se incorporarían al patrimonio de la Catedral en la centuria siguiente: el *San Pablo* procede de la adquisición del propio Cabildo, y el *San Juanito* de la donación del arzobispo Moscoso. Sólo seis obras que bastan, sin necesidad de más, para remitir la grandeza del escultor al más alto nivel cualitativo. Seis esculturas que, situándose en su madurez, testifican sobre muchos de los intereses, los recursos, y la versatilidad del artista granadino.

Quizás sea esta versatilidad que, al fin y al cabo, no es sino sabiduría, el rasgo que más singulariza la personalidad artística de Alonso Cano, no ya desde su capacidad para afrontar indistintamente una praxis artística integral, sino desde su propia habilidad, por ejemplo, para pronunciarse desde las distintas opciones lingüísticas de la época. El idealismo y el clasicismo son los registros expresivos en los que se sitúa habitualmente su plástica, en absoluta coherencia con la coetánea pintura boloñesa o con la escultura de Duquesnoy o Algardi. Pero también nuestro artista sobrepasó estos límites tomando posiciones ante un realismo de gran aspereza, de fuerte impronta caravagesca, del que el busto de *San Pablo* resulta un magnífico exponente.

Las esculturas de la Catedral son reveladoras, asimismo, de una de las obsesiones de la poética de Alonso Cano: la belleza. Un concepto que, desde esa misma versatilidad, el artista formalizará pluralmente. Desde las propuestas espiritualistas, de cuño neoplatónico, que acabarán alentando la excepcional *Inmaculada*, hasta otras claramente empíricas, aristotélicas en último término, que determinarán la definición de un estereotipo femenino, recurrente a lo largo de su vida artística, que culminará en el busto de *Eva*.

Y a propósito de este busto y de su gemelo, el de *Adán* es obligado invocar nuevamente la versatilidad del escultor en la resolución, con idéntica maestría, de unas proporciones que basculan entre el colosalismo de estos y el pequeño formato de la *Inmaculada*, la *Virgen de Belén* o el *San Juanito*; y ello, sin comprometer nunca la coherencia de las formas y garantizando siempre la monumentalidad del resultado.

Logros a los que no es ajeno otro de los intereses claves en su plástica: la aguda intensidad con la que Alonso Cano siente la forma. La que podemos percibir tanto en los abstractos e irreales volúmenes de la *Inmaculada* o la *Virgen de Belén*, como en la deslizante sinuosidad del *San Juanito*; exquisita pieza reveladora de su seducción por esquemas formales de extracción manierista y, asimismo, de la irrenunciable vocación por el desnudo sacro, aspectos ambos que pautarán su producción artística.

Pero a diferencia de los más competentes productos escultóricos del Manierismo, ese punzante formalismo no se agotó estéril en sí mismo, sino que acabó desbordando los propios límites de la obra de arte, expandiéndose por el espacio real con la consecuente implicación del espectador en el drama sacro representado. Esta ruptura de las fronteras entre arte y realidad, sitúa a nuestro escultor en una íntima vecindad con los procedimientos expresivos del mejor barroco italiano.

Con no menos intensidad que la forma, se percibe en la colección de esculturas de la Catedral otra de las preocupaciones consustanciales a la poética de Cano: las posibilidades retóricas del gesto y la expresión. Una demanda que se reclama con urgencia desde la tratadística del arte, y a la que nuestro escultor sabrá dar respuesta con una solvencia magistral, precisamente en aquellas obras, como sus bustos, donde el potencial narrativo se revela, a priori, especialmente limitado. Con estos mismos intereses Alonso Cano sabría acuñar una fórmula expresiva que electrizará espiritualmente sus grandes creaciones religiosas, permitiéndonos volver a escuchar en ellas el «santo silencio», la «música callada», la «soledad sonora» que evocaron los grandes místicos españoles ante la proximidad de la trascendencia.

LA INMACULADA (lám. 22)

Con destino al tabernáculo que corona el magnífico facistol, primer proyecto de Alonso Cano en Granada, el escultor tallaría la *Inmaculada*, posteriormente descontextualizada por un celoso Cabildo que la atesoraría, para un más restrictivo e íntimo disfrute, en la propia sacristía de la Catedral. La urna y la peana de plata, sembrada de rocallas, son realizaciones del siglo XVIII, barnizándose también entonces la policromía original, lo que ocasionaría el bastardeo de los colores con el viraje del blanco hacia el verde pálido y el intenso oscurecimiento del azul.

La obra, realizada en 1655-56, se contextualiza en un momento en el que España, con la intervención directa de Felipe IV y las Cortes, despliega todos sus recursos diplomáticos ante el Papado con la intención de obtener la definición del dogma de lo que hasta entonces no era sino doctrina de la Inmaculada Concepción. Una aspiración que, después de 1643, se plantea de modo menos ambicioso, recabando del pontífice la institución de una festividad a favor del patronazgo de la Virgen Inmaculada en España¹. La devoción immaculista disfrutaba, por ende, de

¹ Sobre el tema vid. Suzanne Stratton: «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de Arte e iconografía*, I, 2, 1988, pp. 79, ss.



LÁM. 22. INMACULADA CONCEPCIÓN. SACRISTÍA

una especial relevancia en Granada desde el descubrimiento, en los últimos años del siglo anterior, de los llamados libros plúmbeos del Sacromonte que, pretendidamente redactados en el siglo I por San Tesifón y San Cecilio, discípulos de Santiago y fundador este último de la Iglesia de Granada, enfatizaban ya el privilegio mariano de la concepción sin mancha². En los años en los que Alonso Cano esculpe la *Inmaculada* para el facistol de la Catedral, los textos se encuentran en Roma con el pretexto oficial de una óptima traducción, si bien la realidad es que se hayan en proceso de autenticación.

Siendo probablemente una de las imágenes devocionales 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 imprecisa temporalidad. Y es que Cano representa a la Virgen joven, si bien la intensa gravedad de su expresión la abstrae de las contingencias del tiempo y de la edad, dificultando situarla en los doce o trece años prescritos por Pacheco³; los que fácilmente se deducen, por el contrario, de las candorosas *Inmaculadas* niñas pintadas por el último Zurbarán y, consecuentemente, por el propio Murillo. Y en esta su desconcertante intemporalidad, reside ya uno de los mayores misterios y uno de los más profundos atractivos de la imagen, como si el escultor hubiera conseguido dar forma a uno de los principios nucleares del propio dogma representado: la preexistencia de María en el pensamiento de Dios desde la eternidad misma.

La indumentaria que exhibe la Virgen redunda en las recomendaciones del suegro de Velázquez, túnica blanca y manto azul, la misma, sin embargo, con la que se aparecía a Beatriz de Silva, a fines del siglo XV, encomendándole la fundación de una orden religiosa que vistiera los mismos colores con los que ella se manifestaba. La creación de la orden de la Concepción de la Bienaventurada Virgen María fue aprobada por Inocencio VIII en 1489, actualizándose esa iconografía con el inicio, en 1636, del proceso de beatificación de la fundadora⁴. Pero también es ésta la misma indumentaria con la que la Virgen exigió ser representada en una nueva aparición al padre Martín Alberro, recayendo en Juan de Juanes la formalización de una *vera efigie* escrupulosamente atenta a las indicaciones iconográficas del iluminado comitente⁵. Las múltiples versiones del propio pintor, como las secuelas

² Lo que tendrá una especial relevancia en la iconografía local. Sobre el tema *vid.* Francisco Javier Martínez Medina: «El Sacromonte de Granada y los discursos inmaculistas postridentinos», *Archivo Teológico Granadino*, 59, 1996, pp. 5-57; «Los libros plúmbeos del Sacromonte de Granada», en Francisco Javier Martínez Medina (ed.): *Jesucristo y el emperador cristiano*, catálogo de la exposición, Córdoba, 2000, p. 639.

³ Francisco Pacheco: *El arte de la pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, pp. 575-577.

⁴ Irene García Alonso: «Beata Beatriz de Silva», *Año Cristiano*, III, Madrid, 1959 (BAC 185), pp. 423-430. F. Hornedo: «La pintura de la Inmaculada en Sevilla», *Miscelánea Comillas*, 1953, XIX, p. 181; cit. por J. M. Serrera en *Zurbarán*, catálogo de la exposición, Madrid, 1988, n° 79.

⁵ Antonio Palomino: *Vidas*, 38, ed. de Nina Ayala Mallory, Madrid, 1986, pp. 67-68.

iconográficas de sus discípulos y seguidores, su hijo Vicente Macip entre ellos, contribuyeron a la divulgación de esta tipología ya en la España del Quinientos⁶.

Otros rasgos iconográficos que caracterizan la *Inmaculada* de Alonso Cano son los cabellos extendidos sobre los hombros, tal como recomienda Pacheco, pero también como consta ya en las versiones del XVI y como será de rigor cuando el tema se generalice a principios de la centuria siguiente; y, asimismo, las manos que, talladas aparte, se juntan en oración, tocándose sólo las puntas de los dedos, como en la sevillana imagen de San Julián (ca. 1633-34) que se atribuye al escultor granadino⁷; pero también como figura ya en anteriores realizaciones de Pablo de Rojas.

La Virgen se yergue sobre una peana circular de nubes con querubines que confluyen aerodinámicos en el frente, expediente adoptado por Montañés en la *Inmaculada* de la Catedral de Sevilla, que Cano experimenta por vez primera en su versión de la Campana. La luna bajo los pies, referencia a la mujer del *Apocalipsis* que la patrística había asimilado a la Virgen, presenta como peculiaridad iconográfica «las puntas abaxo», según prescribió Pacheco y como asimismo consta en la iconografía inmaculista anterior a la publicación de su tratado (1649), a través de lienzos suyos, de Herrera el Viejo, de Zurbarán y de realizaciones escultóricas de Alonso de Mena⁸. De hecho, en 1614, el jesuita sevillano Luis de Alcázar había defendido esta misma solución con unos intereses que, aunque científicos, resultan sin embargo inalienables de la noción de decoro que tanto preocupa a la época:

«En la conjunción del sol, de la luna y de las estrellas, veo que yerran frecuentemente los pintores vulgares. Pues estos suelen pintar la luna a los pies de la soberana Señora vueltas sus puntas hacia arriba. Pero los que son peritos en la ciencia de las matemáticas, saben con evidencia que si el sol y la luna están ambos juntos, y desde un lugar inferior, se mira la luna por un lado, las dos puntas de ella parecen vueltas hacia abajo, de suerte, que la mujer estuviese, no sobre lo cóncavo de la luna, sino sobre la parte convexa de ella. Y así debía suceder para que la luna alumbrase a la mujer que estaba arriba»⁹.

La imagen, finalmente, se singulariza por una esencialidad formal, por una omisión del ornato, tanto en la indumentaria, como en la ausencia de joyas e insignias, que contrasta agudamente con las versiones escultóricas de un Gregorio Fernández,

⁶ Vid. Joan de Joanes. *Una nueva visión del artista y su obra*, catálogo de la exposición (textos de Fernando Benito Doménech), Valencia, 2000, n° 34-37 y Apéndices I y II.

⁷ Un resumen del debate historiográfico en torno a la autoría de esta imagen Enrique Pareja López en *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura andaluza hacia 1600*, catálogo de la exposición, Córdoba, 2000, pp. 98-100.

⁸ Relieve con el tema de la *Inmaculada* en uno de los retablos relicarios de la Capilla Real de Granada (1630-32).

⁹ El propio Pacheco se reconoce tributario, en esta cuestión iconográfica, de la prescripción de Luis del Alcázar formulada en su *Vestigatio Arcanu sensus in Apocalypsi*, publicada en Amberes.

de un Alonso de Mena o, más aún, con la imagen, decorativa hasta el paroxismo, que nos legó el místico verbo de Sor María Jesús de Agreda¹⁰.

Han sido varias las propuestas historiográficas para hacer deducir la pequeña escultura de la Catedral de un prototipo plástico concreto, estampas fundamentalmente¹¹. Independientemente del virtual impacto iconográfico de éstas, no puede obviarse el hecho de que ese esquema fusiforme está ya implícito en la iconografía gótica de la glorificación de la Virgen, reapareciendo incluso en experiencias escultóricas previas a Cano, como en *Inmaculadas* de Juan Bautista Vázquez el Viejo¹² o Alonso de Mena¹³. En cualquier caso, la definición de esta tipología es progresiva, situándose las primeras experimentaciones tanto en la pintura como en la escultura del artista. Las *Inmaculadas* de colección particular parisina (ca. 1620-21), de La Campana (ca. 1629-32) y la *Virgen de la Oliva*, obras estas dos últimas en las que el escultor afirma su emancipación de Montañés, constituyen los jalones de un proceso que, sin solución de continuidad, nos sitúa ante la destruida *Inmaculada* de San Isidro, lienzo de hacia 1642-43, resuelta mediante un esquema abusado que, siendo recurrente en su producción posterior, podemos considerar ya canónico.

Resulta enormemente interesante constatar cómo la propia composición contribuye a reafirmar el carácter metafísico de esta mujer, majestuosamente enhiesta como «cedro del Líbano», como «ciprés de los montes de Hermón», y a la vez dúctil y ligera como «palma de Engadi»¹⁴. El eje compositivo se preserva, en efecto, rotundamente vertical, como en anteriores realizaciones inmaculistas suyas, tanto escultóricas como pictóricas. Pero al mismo tiempo, el progresivo *contrapposto* de la cabeza, el torso y las manos imprime a la imagen una ponderada fluidez en el diseño, más dinámico que en la, sin embargo tan próxima, *Inmaculada* del Marqués de Cartagena, donde el pintor, renunciando al *contrapposto*, plantea la imagen en unos términos fundamentalmente estáticos; pero también más contenido que en las *Inmaculadas* del Oratorio de la Sacristía y de la capilla mayor de la Catedral.

La composición revela, por otra parte, la preocupación del escultor por adecuar la *Inmaculada* a su emplazamiento, el tabernáculo del facistol que, abierto por los

¹⁰ Sor María de Jesús de Agreda: *Mística ciudad de Dios. Vida de María*, II, 3, 7, 77-82, ed. de Celestino Solaguren, Madrid, 1992, pp. 376-378.

¹¹ La *Inmaculada Concepción*, estampa de Raffaello Schiaminossi sobre composición de Bernardo Castello (Alfonso E. Pérez Sánchez: «La pintura de Alonso Cano»; en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, p. 218). También, la *Virgen en Gloria con ocho santos* de Girolamo Mocetto (Benito Navarrete Prieto y Salvador Salort Pons: «El saber de un artista: fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano»; en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, catálogo de la exposición, Granada, 2001, p. 134).

¹² *Virgen de las Fiebras* de la iglesia de la Magdalena de Sevilla. Jesús Aguilar Díaz ha invocado esta obra como prototipo de las tipologías canescas en *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura andaluza...*, p. 76.

¹³ Las de las parroquias de N^a Sra. de Gracia en Granada, N^a Sra. de la Paz en Córdoba y, muy especialmente, la del *Monumento al Triunfo* de Granada.

¹⁴ Metáforas extraídas del *Ecl.* 24, 17-19 que se integran en las letanías lauretanas y, consecuentemente en la propia iconografía inmaculista.

cuatro lados, deja en evidencia su punto de vista principal y sus tres secundarios. Consecuentemente, Cano renuncia a los principios inherentes a la escultura del Alto Renacimiento, interesada fundamentalmente en la valoración de la visión frontal, optando por una solución característica del Manierismo, la que demanda no un espectador estático frente a ella, sino cinético a su alrededor. Una contemplación rotatoria, una valoración en redondo de la imagen cuya composición se ve obligada a satisfacer múltiples perspectivas. La cabeza de la *Inmaculada* (lám. 23) se alinea, frontal, con el eje vertical, si bien el torso se despega oblicuamente, iniciando un giro que se agudiza con el *contrapposto* de las manos, manifiestamente descentradas y decisivas en el impulso de rotación que asume toda la figura, invitando al espectador a rodearla siguiendo esa dirección hasta situarse ante el perfil derecho, solventemente formalizado para una percepción independiente. En la visión posterior, la cabellera de la Virgen fluye con el mismo ritmo circulatorio que pautan los pliegues del manto, contrarrestados, como en la *Virgen de la Oliva*, por otros dos rectilíneos y paralelos, cuya diagonal subraya esa misma dirección que conduce ante el igualmente óptimo perfil izquierdo. El esquema rotatorio sobre el que se construye la imagen está ya prefigurado en la peana de nubes, con la colocación oblicua de los dos querubines laterales que confluyen en el del centro. Sin embargo, la colocación frontal de éste, alineado con la cabeza de la Virgen, constituye una confirmación del punto de vista principal¹⁵.

Buena parte de la fascinación que suscita la imagen se debe al asombroso plegado con el que Cano envuelve y oculta la realidad anatómica en una forma abstracta, rotundamente plástica y a la vez etérea y vaporosa, como una nube. Una comparación que no deja de evocar los místicos requiebros con los que la patrística, desde Ambrosio a Jerónimo o Hesiquio, distinguió el misterio mariano: «nube ligera», «nube grávida de lluvia e incorrupta»¹⁶. El plegado, sin embargo, sobre todo el del manto, se distancia de cualquier evidencia naturalista, resolviéndose en unas profundas y dramáticas oquedades como practicadas con los dedos en el barro húmedo. Pliegues irreales que recuerdan los del Pontormo, y en los que late una vida orgánica propia, marginal de la del ingravido cuerpo que revisten. Los efectos pictóricos se integran en la imagen con la versatilidad de quien no concebía frontera alguna entre pintura y escultura. Así, la espesa cabellera de la Virgen se abre en dos ocasiones dejando asomar la piel del rostro; de igual modo, un pliegue rectangular del manto se independiza de la opaca estructura del drapeado, colgando con elegancia y confirmando con su rígida vertical la axialidad de la figura.

El tema de la *Inmaculada* resulta enormemente ilustrativo de la posición estética de Cano. En sus lienzos, la belleza de la Virgen nunca renuncia a su extracción

¹⁵ Las implicaciones Rococó de este soberbio diseño fueron denunciadas, oportunamente, por José Camón Aznar: «Los estilos de Alonso Cano», *III Centenario de la muerte de Alonso Cano en Granada 1667-1967, Estudios*, Granada, 1969, pp. 20-21; y Harold E. Wethey: *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 76.

¹⁶ Guillermo Pons: *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patrística*, Madrid, 1994, pp. 87, 109, 154.

naturalista, a pesar de su carácter selectivo. Son mujeres de belleza superior, pero por muy grave que resulte su semblante (Granada: colección particular), por muy displicente que resulte su mirada (Vitoria: Museo Diocesano) no dejan de ser fisonomías perfectamente posibles. En este sentido, el pintor sigue moviéndose dentro de los límites aristotélicos de la verosimilitud. Es muy significativo, por otra parte, que no acuñase un estereotipo de belleza inmaculista que sancionase cómodamente en las múltiples versiones representadas. Incluso alguna de ellas se sitúa incardinada en un tipo de belleza femenina que, al margen de la temática, persiguió Cano durante toda su vida artística¹⁷. Pero en lo que respecta al catálogo de rostros de sus *Inmaculadas*, su variedad coincide en número con el de las distintas versiones pintadas. La negación de un prototipo fisonómico mariano, precisamente porque no deja de contrastar con la búsqueda de ese otro ideal de belleza femenina, debió ser una opción perfectamente consciente y deliberada. El racionero, obviando la redundancia en un tipo definido, se nos muestra con la fecunda inteligencia que ponderaría Gracián¹⁸ cuando ensalzó la noción de variedad como «gran madre de la belleza», porque

«la uniformidad limita, la variedad dilata, y tanto es más sublime cuanto más nobles entidades multiplica»¹⁹.

En las versiones escultóricas, el planteamiento difiere por completo. El punto de partida es el mismo. De hecho, en la sevillana *Inmaculada* de San Julián fueron oportunamente destacados sus «alardes de gracia naturalista y de vulgaridad callejera»²⁰. Pero ya en otra versión, la de la Campana (pequeña obertura de su posterior iconografía inmaculista), o en la *Virgen de la Oliva*, el natural va cediendo, la verosimilitud aristotélica se debate en crisis, la función mimética del arte va perdiendo su primado, imponiéndose finalmente son la *Inmaculada* de la Catedral de Granada, una belleza que toma forma a partir de la reelaboración mental, del recuerdo, de la evocación en definitiva. Una belleza filtrada, formalizada desde el recelo hacia las apariencias naturales, tan parciales y equívocas como las imágenes especulares, tal como San Pablo, también en unos inequívocos términos neoplatónicos, había definido la percepción de quienes permanecemos aquí y ahora en este mundo inferior²¹. Una belleza conceptual que se expresa a través de la concentrada expresión hierática y del enfático protagonismo que asumen, en tan delicada fisonomía, los ojos. El proceso de abstracción afecta también a la cabellera, descendien-

¹⁷ Al que nos referiremos a propósito del busto de *Eva*.

¹⁸ La presencia de esta obra en la biblioteca del artista se considera relevante para demostrar «la posible relación de Cano y Gracián, quienes pudieron coincidir en Valencia en 1644» (B. Navarrete Prieto y S. Salort Pons: *Op. cit.*, p. 146).

¹⁹ Gracián: *Arte de ingenio, Tratado de la agudeza*, I, p. 136 y III, p. 142. La variedad es, por otra parte, una preocupación recurrente en la tratadística del arte desde el *Quattrocento*.

²⁰ M. Gómez-Moreno en el catálogo de la *Exposición Mariana*, Sevilla, 1929; cit. por Enrique Pareja López en *Alonso Cano (1601-1667) y la escultura...*, p. 99.

²¹ *I Cor.* 13, 12-13.



LÁM. 23. INMACULADA CONCEPCIÓN. SACRISTÍA

te en gruesas crenchas húmedas, escasamente pormenorizadas; y a las manos, de palmas estrechas, que se alargan irreales en unos estilizados dedos que enjaulan el aire. Esta belleza mental acaba por erigirse en sucedáneo ideal de aquella otra cuyo ascendiente se situaba directamente, sin otra mediación que la de la mirada, en la realidad sensible. Cano tallaría esta *Inmaculada* tal como Plotino asegura que Fídias esculpió el *Zeus de Olimpia*:

«sin mirar a nada sensible, sino imaginándolo tal cual sería si accediese a mostrarse ante nuestros ojos». ²²

O bien, como el *padre de la mística* había comparado, en términos metafísicos, la visión y el conocimiento verdaderos:

«Como los escultores esculpen las estatuas. Quitando todo aquello que a modo de envoltura impide ver claramente la forma encubierta. Basta este simple despojo para que se manifieste la oculta y genuina belleza» ²³.

Esta concepción espiritualizada de la creación artística, esta independencia respecto de una belleza puramente fenoménica, vuelven de hecho a despuntar en la literatura artística de fines del XVI. Al erigir como fuente única de toda belleza la idea contenida en el espíritu del artista, independientemente de que se reconozca o no su infusión divina, Lomazzo²⁴ y Armenini²⁵, ambos en la biblioteca del artista²⁶, llegan a disolver, casi por completo, los vínculos que la teorización del primer Renacimiento había estrechado entre creación artística y naturaleza. La sensibilidad de Cano hacia una reflexión tan intelectualizada de la belleza como ésta, estaba

²² Plotino: *Eneada Quinta*, V, 8 (31), ed. de José Antonio Miguez, Buenos Aires, 1982, p. 157.

²³ Pseudo Dionisio Areopagita: *Teología mística*, 2, ed. de Teodoro H. Martín-Lunas, Madrid, 1995, p. 374.

²⁴ El neoplatonismo impregna ya su *Trattato dell'Arte della Pittura, Scultura et Architettura*, con referencias continuas al Pseudo Dionisio y a Ficino, agudizándose en su *Idea del Tempio della Pittura* (Erwin Panofsky: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, 1978, pp. 88, ss. Anthony Blunt: *La teoría de las artes en Italia, 1450-1600*, Madrid, 1979, cap. IX).

²⁵ Resulta al respecto muy reveladora la concepción de la praxis artística formulada por Armenini, tanto en su desinterés respecto de la naturaleza como referente mimético, como en su énfasis en los arquetipos y, asimismo, en su proximidad con las tesis neoplatónicas: «Debe el pintor tener en la mente una bellísima idea de las cosas que quiere realizar, de modo que nada haga sin consideración y pensamiento; pero respecto a qué cosa sea la idea, diremos brevemente que entre los pintores no ha de ser otra cosa que la forma aparente de las cosas creadas, concebidas en el espíritu del pintor; de ahí que la idea del hombre sea ese hombre universal a cuya imagen están hechos después los demás hombres. Otros han dicho que las ideas son las similitudes de las cosas hechas por Dios, porque antes de crear esculpió en la mente todo aquello que quería crear y lo pintó. Así, la idea del pintor puede decirse que es aquella imagen de lo que se quiere pintar o dibujar, que el primero se forma y esculpe en la mente y va naciendo desde el preciso instante en que se tiene el tema...» (Giovanni Battista Armenini: *De los verdaderos preceptos de la pintura*, XI, Madrid, 2000, pp. 183-184).

²⁶ Recreada por Benito Navarrete Prieto *et al.*: «Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano»; en *Alonso Cano. Espiritualidad...*, pp. 153-155.

ya predispuesta por su familiaridad con el neoplatonismo que impregnaba el círculo sevillano de Pacheco²⁷.

Ante esta sublime imagen de la Virgen, tenemos la sensación, que podemos expresar en términos ficinianos, de que Alonso Cano supo apresar en ella el reflejo de la belleza divina tras haberlo vislumbrado en el espejo de su propia mente; y que todas las *Inmaculadas* anteriores y posteriores que, a pesar de sus peanas de nubes y de su selectiva belleza, nunca dejaron de pisar sobre la tierra, no son sino emanaciones de la pequeña escultura de la Catedral de Granada, donde la Idea, la suprema Belleza, aún siendo prerrogativa última de la divinidad, acaba anidando misteriosamente, como si la mano del racionero, por una sola vez y ya en el ocaso de su vida, hubiera conseguido rozar lo absoluto.

El hieratismo que desprende el rostro de esta imagen es inalienable, por otra parte, de las menos abstractas expresiones de las otras *Inmaculadas* del artista que, sin embargo, basculan entre la *gravitas*, la altivez, la displicencia incluso; derivaciones todas, en cualquier caso, del concepto de *maiestas*. El resultado es, en todas ellas, una belleza que se percibe lejana y distante, inaccesible y superior, marginal de las contingencias sentimentales (la ternura, la dulzura, la sonrisa) que afectan distintivamente al común de los mortales. En este sentido, y a diferencia del proceder de otros pintores de su época, Cano estuvo escasamente interesado por democratizar el rostro de sus *Inmaculadas*. Como si hubiera trasplantado la noción de «majestad distanciada», característica del retrato de la Casa de Austria, que su amigo Velázquez sigue recreando magistralmente, a la iconografía de glorificación de quien el racionero percibe, ante todo, como Reina de los Ángeles, como «Señora de la culpa, de la vida y de la muerte», por expresarlo en los términos de su leído Gracián²⁸. Una de las prescripciones iconográficas de Jusepe Martínez, quien frecuentó al artista en su taller de Madrid, endeudándose sin duda con su talante discursivo²⁹, parece de hecho una explicación de las intenciones programáticas de aquél:

«Si pintase y eligiese el pintor por docto y científico que fuera, una figura de una reina, y cosa tan soberana la hiciese con acción descompuesta, quitándole el señorío debido a la majestad, por mucho que hubiera cumplido con el arte, sería muy mal recibida su obra por no haberla hecho con buena elección, decencia y majestad debida. Esto es muy considerable: que de verdad he visto a hombres de mucho saber haber caído en esto, por lo que sus obras han sido censuradas de poca elección y poca atención y en particular en imágenes de la Virgen Santísima y Cristo Señor Nuestro, que es donde debe todo estudioso atender a hacerlas con divina elección» ³⁰.

²⁷ La influencia de esta filosofía del arte en la praxis artística de Alonso Cano ya fue competente-mente analizada por Emilio Orozco: «La conjunción de barroquismo y manierismo como fundamento de la psicología y del arte de Alonso Cano», *III Centenario...*, pp. 31, ss. Respecto a esta imagen, coincido plenamente con la lectura neoplatónica propuesta por Francisco Javier Martínez Medina: «Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano», *Alonso Cano. Espiritualidad...*, pp. 342-344.

²⁸ Gracián: *Arte de ingenio...*, III, p. 145.

²⁹ «Su deleite y gusto era gastar lo más del tiempo en discurrir sobre la pintura, y en ver estampas y dibujos». Jusepe Martínez: *Discursos*, XVI, p. 193.

³⁰ J. Martínez: *Op. cit.*, XII, p. 127.

La justificación de esta singularidad iconográfica puede residir, como se deduce de las palabras del pintor aragonés, en una rigurosa aplicación de los principios del decoro contrarreformista. En cualquier caso, ningún otro pintor o escultor de su siglo enfatizó la dignidad regia de la Madre de Dios con la intensidad con que lo hizo Cano. Sólo en la centuria siguiente, con la arrogante belleza de las *Inmaculadas* de Tiépolo, volvemos a sentirnos intimidados por una altivez espiritual tan contundente.

El potencial disuasorio de la *Inmaculada* como imagen devocional se acredita, no por la seducción, sino por la imposición. Tanto ella, como la *Virgen de Belén*, no resultan próximas al fiel; no suscitan el sentimiento de contemporaneidad, de vecindad incluso, que acerca, por ejemplo, las santas o vírgenes de Murillo a la devoción popular. Precisamente porque el racionero se resiste a definir con rasgos concretos e identificables estas fisonomías, la conmoción se produce no por la empatía, sino por la distancia abismal que se abre entre la belleza espiritual y la belleza física. El dogma acaba prevaleciendo no por su rigor, ni por su accesibilidad, sino por la incapacidad de la mirada, por la impotencia de la razón para resistirse a la desbordante contundencia del misterio.

Incluso, al historiador del arte, a este historiador del arte, le resulta, le ha resultado abrumadoramente difícil aproximarse con las palabras a la realidad artística de la pequeña *Inmaculada* de la Catedral de Granada... Quizás hubiera sido mejor no haber hablado y haber seguido contemplándola en silencio... Porque las creaciones absolutas «no se han hecho para pensar en ellas (pensar es estar enfermo de los ojos), sino para mirarlas y estar de acuerdo...»³¹.

LA VIRGEN DE BELÉN (lám. 24)

Como coronación del facistol, y en sustitución de la *Inmaculada*, Alonso Cano tallaría en 1664 la *Virgen de Belén*, también en madera de cedro y policromada. A principios del siglo XIX se documenta en su emplazamiento original, trasladándola posteriormente el Cabildo al Oratorio de la Sacristía, de donde pasaría, finalmente, al Museo Catedralicio. Los colores de la indumentaria son, nuevamente, el blanco para la túnica y el azul para el manto, cubriéndose la cabeza con un paño de un extraño color cobrizo, el mismo con el que el pintor reviste uno de los ángeles de la *Asunción* de la capilla mayor de la Catedral.

La figura del niño Jesús, tallada independientemente, ha sido desplazada hacia la derecha, desajustando su más centrada posición original en el regazo de la Virgen, lo que, consecuentemente, ha alterado la postura de las manos de ésta que, talladas aparte, encajan mal en las mangas. La composición original facilitaría una confluencia más próxima e intensa de las dos cabezas, lo que justificaría, por otra parte, el descentramiento compositivo, mediante un leve giro, del cuerpo de la Madre respecto del plano

³¹ Fernando Pessoa: *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-35)*, Alberto Caeiro, II, ed. de Ángel Campos Pámpano, Barcelona, 2001, p. 71.



LÁM. 24. VIRGEN DE BELÉN. MUSEO

frontal en el que se situaría el Niño, lo que también resulta decisivo para enfatizar el protagonismo de éste en la composición. Por otra parte, el sumario y esquemático modelado con el que se define el pequeño desnudo, construido a partir de formas globulares, recuerda poderosamente la interpretación que Pedro de Mena daba a los temas infantiles. No es improbable la participación del escultor con quien Cano abordaría la realización de los cuatro grandes santos del Museo de Bellas Artes.

La definición de este tipo iconográfico mariano se produce en España a través de la pintura flamenca del siglo XV y de obras del XVI, tanto en lienzos de Alejo Fernández, Juan de Juanes, Luis de Morales o Pedro de Campaña, como en esculturas de Jerónimo Hernández, sin obviar las aportaciones de escultores foráneos renacentistas como Torriggiano o Vigarny, mucho más próximas a Cano que la *Virgen de Belén* de Alonso de Mena, invocada como presunto prototipo plástico de la versión de la Catedral. No se puede minimizar en el proceso de fijación de esta iconografía la importancia de la estampa, vulgarizadora de las prolíficas tipologías de Rafael o de las de pintores nórdicos, Durero entre ellos, que Cano sabrá rentabilizar inteligentemente. Finalmente, su consagración en España se produce con las grandes realizaciones de Zurbarán, Cano y Murillo, en las que no tuvo que ser desdeñable la influencia de precedentes más o menos inmediatos, los de Sánchez Cotán³², Juan de las Roelas o Juan del Castillo, entre otros³³. Antes de la pequeña escultura de la Catedral, nuestro artista ya había hecho deslumbrantes incursiones en el tema con los lienzos del Museo del Prado, Museo de Bellas Artes de Granada, colección Plandiura y Diputación de Guadalajara³⁴.

Como una *Madonna* del Renacimiento, la *Virgen de Belén* presenta la cabeza cubierta con un velo, y, también como en aquéllas, el Niño comparece desnudo. Una vez más, Cano se muestra insensible a la indignación que el desnudo sacro sigue suscitando en esta época, la que indujo a Inocencio X a ordenar a Pietro da Cortona que repintase un blusón sobre un niño Jesús desnudo del Guercino; la misma que había llevado anteriormente a Molanus, uno de los más preclaros portavoces del decoro contrarreformista, a proscribir agriamente esta fórmula iconográfica; censura oportunamente amplificada por el rigorismo doctrinal de Pacheco³⁵.

Palomino identifica la imagen como una *Virgen del Rosario*, no siendo improbable que, originalmente, el Niño lo sostuviera colgado del brazo, tal como acredita la versión de Bocanegra en la Cartuja de Granada, indudablemente derivada de la pequeña escultura de la Catedral.

En lo que respecta a la composición, resulta evidente la preocupación del escultor, al margen de cualquier otra consideración, por formalizar tridimensionalmente

³² Su influencia la remite Wethey al lienzo de la Virgen con el Niño dormido de la colección Plandiura (*Op. cit.* p. 67).

³³ Enrique Valdivieso: «Alonso Cano pintor, en su etapa sevillana», *Alonso Cano. Espiritualidad...*, p. 58.

³⁴ Sobre este tema iconográfico en el haber de Cano *vid.* el comentario de Antonio Calvo Castellón al lienzo del Prado en *Alonso Cano. Espiritualidad...*, p. 433.

³⁵ Pacheco reproduce incluso la censura de Molanus (*Op. cit.*, pp. 577-578), volviendo a recriminar esta práctica iconográfica a propósito del tema de la *Natividad*.

una solución compositiva que ya había experimentado en su pintura, la de la figura sedente, con la cabeza inclinada y las piernas confluyentes en el cruce de los pies, lo que presta al opaco volumen de las telas que las recubre una forma acorazonada y, consecuentemente, una estructura romboidal a la composición. Las dos versiones del *San Juan Evangelista* del Museo de Arte de Cataluña y del Louvre, la Santa Ana de la *Educación de la Virgen*³⁶ (Col. Santander Central Hispano), el Cristo de la *Samaritana* (Academia de San Fernando) o el San José de la *Sagrada Familia* (Convento del Ángel Custodio) nos llevan directamente, sin solución de continuidad, hasta la pequeña escultura de la Catedral. El racionero debió sentirse profundamente satisfecho con la definición de esta soberbia composición que, coetáneamente y cerrando este circuito tipológico que se inicia con propuestas pictóricas, se proponía formalizar nuevamente desde la bidimensionalidad del lienzo con la *Virgen con el Niño sentada sobre nubes* de la Curia de Granada (ca. 1660-67)³⁷.

La historiografía ha venido justificando el estilizado cuello de la Virgen y la inclinación de su cabeza como una concesión compositiva a su elevado emplazamiento en el tabernáculo del facistol, facilitando una visión de *sotto in su*³⁸. Sin embargo, este ángulo visual perjudica sensiblemente la percepción de su rostro, deformando la bellísima perspectiva que nos depara una visión perpendicular al plano escultórico. Tampoco la presentación compositiva de la figura del niño Jesús, inclinado hacia atrás y con la mirada algo elevada, se acredita interesada por salvar aquella percepción desde abajo. La aguda inclinación de la cabeza de la Virgen me parece que no esconde sino una preocupación puramente formal: la tan desconcertante como fascinante búsqueda por parte de Cano de un efecto, como el escorzo, que resulta inalienable de la representación bidimensional y por el que el pintor se manifiesta obsesivamente interesado, tal como ilustra su reiteración, entre otras soluciones perspectivas, del *profil perdu*. El escultor se plantea la proyección de esta imagen comprimiéndola, con un audaz *tour de force*, en los términos visuales de un plano pictórico, en el que la inclinación de la cabeza pretende obligar a una percepción en perspectiva, con las naturales pérdidas y reducciones del rostro de la Virgen que, sin embargo, se revela insuperablemente óptimo desde este ángulo visual.

Pero es que tampoco existe una valoración de la imagen mínimamente comprometida con otros puntos de vista que no sean el principal. Lo que resultaría especialmente crítico en su pretendido emplazamiento en el facistol que, obviamente, exigiría revalidar sus puntos de vista secundarios. La imagen no satisface, ni tan si

³⁶ El carácter anticipador de esta figura respecto de la Virgen de Belén, ha sido ya advertido por Antonio Calvo Castellón en *Alonso Cano. Espiritualidad...*, p. 471.

³⁷ Un análisis comparativo de las dos obras, revelador del tan ambiguo como versátil proceder de quien practicó indistintamente la pintura y la escultura, en Domingo Sánchez-Mesa Martín: «Lo múltiple en Alonso Cano escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 296, 2001, p. 368.

³⁸ Entre otros, yo mismo en «La escultura en Alonso Cano. Y el silencio se hizo imagen...», en Antonio Calvo Castellón (coord.): En el centenario de Alonso Cano, *El fingidor* (Universidad de Granada), 13-14, 2000, p. 27.

quiera, la percepción lateral de sus dos perfiles. La visión lateral derecha depara sí, una competente visión del rostro de la Virgen, pero compromete sin embargo la figura del Niño; la izquierda, espléndida para una valoración exclusivamente formal del abstracto volumen de la figura, oculta por completo el rostro de aquélla tras el drapeado. Al margen de cualquier otra evidencia, esta composición no revela, a diferencia de la *Inmaculada*, compromiso alguno con un hipotético emplazamiento elevado. Si la *Virgen de Belén* estuvo colocada en el tabernáculo del facistol, lo estuvo contraviniendo su propio diseño. O bien Cano no la esculpió pensando en el facistol como su emplazamiento natural³⁹.

La concepción introspectiva del pequeño grupo escultórico se revela inalienable del bloque de cedro original, lo que sitúa también a Cano en las coordenadas del proceder escultórico del Alto Renacimiento, sancionando el axioma miguelangelesco de que el bloque contiene prisionera una figura ideal que el escultor debe liberar, por lo que la escultura acabada nunca deja de evocar, en su aspecto compacto y cerrado, el receptáculo primigenio. Esta mística concepción entró en crisis con la praxis escultórica del Manierismo y el Barroco, partidarias de soluciones compositivas extrovertidas y abiertas que, en los grandes formatos, precisaban de la utilización de varios bloques. Sin romper los límites de la silueta, Cano depura al máximo las posibilidades de la forma que, en su abstracta geometría, se revela sencillamente magistral. Como lo es también el irreal plegado de estructura cavernosa, con dramáticas oquedades como pellizcadas a una madera que se somete con la ductilidad del barro a la tortuosa gubia del escultor, lo que presta al drapeado una vida propia que late orgánica y magmática, desinteresada por evidenciar la anatomía que recubre, y al mismo tiempo superponiéndole un crispado movimiento que contrasta agudamente con el inmóvil ensimismamiento de la Virgen.

Un ingrediente fundamental de este abstracto estatismo es, nuevamente, el estado de ensoñación en el que aparece sumida la Virgen, y que constituye una de las claves retóricas de la poética de Cano. No sabemos muy bien cual es su origen. En escultura, el *San Juan Bautista* de Gaspar Núñez Delgado (Sevilla: Monasterio de San Clemente) de 1605, resulta uno de los ejemplos más impactantes y expresivos. También pudiera argumentarse como referencial la primera figuración velazqueña, tanto escenas de género como temas religiosos⁴⁰. Ese turbador silencio asoma igualmente en obras muy conocidas del Alto Renacimiento italiano. Es el caso de la *Madonna de Brujas* de Miguel Ángel, que Cano tuvo que conocer por reproduc-

³⁹ La información que al respecto suministró Palomino resulta contradictoria con su emplazamiento en el facistol (constatado, sin embargo, por Cruz y Bahamonde a principios del siglo XIX): «Hizo también de escultura otra imagen de Nuestra Señora del Rosario, de poco más de media vara, para remate de dicho facistol; y habiendo visto el Cabildo la gran estimación, que el pueblo, y los artífices hacían de ella, la retiró, y colocó con toda decencia en la sacristía, para mostrarla por una de las más preciosas joyas que tiene aquella Santa Iglesia» (Palomino: *Op. cit.*, 152, p. 251).

⁴⁰ *Vieja friendo huevos, Cristo en casa de Marta, El Aguador de Sevilla, La Mulata, La Imposición de la casulla a San Ildefonso.*

ciones, a tenor de su influencia en el grupo escultórico del *Ángel custodio* y, concretamente, en la figura infantil. Lo es también el de la *Virgen con el Niño entre San Antonio y San Roque* de Giorgione (Museo del Prado), regalo del duque de Medina de las Torres, virrey de Nápoles, a Felipe IV. El rostro de la Virgen de Belén participa de ese clima de silente introspección que abstrae los rostros de esas dos *Madonne*. En cualquier caso, y al margen del hipotético influjo que pudieron tener en Cano, la respuesta de éste al compromiso entre lo ideal y lo real, una vana aspiración del clasicismo, se sitúa en un mismo lugar, íntimo, profundo y misterioso, alejado de la sensualidad o la sensibilidad que dimana de la *grazia* de las *Madonne* de Rafael, o de la conmovedora ternura de las *Virgenes con el Niño* de Murillo.

La ausencia, la concentrada expresión, el ensimismamiento, el clamoroso silencio, el mirar callado, acaba distanciando al fiel en la percepción de una imagen religiosa que, a diferencia del realismo por el que optó buena parte de la plástica del Barroco, no pretende contrastarse con el entorno inmediato, ni facilitar una identificación con el fiel mediante la asunción de una individualidad concreta, coetánea y, por tanto, reconocible. La *Virgen de Belén*, como la *Inmaculada* en grado más intenso, se afirman en la devoción popular como algo suprapersonal e inaccesible, percibiéndolas el fiel con el vértigo que produce asomarse al abismo de la trascendencia⁴¹.

No es fácil tampoco dilucidar si ese silencio que se oye a lo largo de la producción artística de Alonso Cano, más allá de su contextualización en unas formas de espiritualidad que, acuñadas en la centuria anterior, se expresan a través de la oración mental metódica e individual frente a la vocal y multitudinaria⁴², sirve a la justificación del tema en cada caso concreto. El destino trágico del Niño que descansa feliz en el regazo de la Virgen pudiera subyacer en la absorta reflexión de ésta. En cualquier caso, esa «música callada», esa «soledad sonora» que evocara San Juan de la Cruz ante la ausencia dolorosa del Amado⁴³, se percibe con una intensidad conmovedora en las grandes creaciones religiosas del artista, como su respuesta desconcertada ante la incompreensión abrumadora del misterio. Como si Alonso Cano, «que en todo se explicaba mejor con las obras que con las palabras»⁴⁴, se hubiera propuesto dar forma al «perfecto silen-

⁴¹ En este sentido, el paralelismo entablado por Francisco Javier Martínez Medina, entre arquetipo iconográfico canesco e icono bizantino, me parece del todo exacto («Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano»; en *Alonso Cano. Espiritualidad...*, p. 344).

⁴² La relación entre la poética de Cano y este tipo de espiritualidad que, contando con ilustres representantes en España como Ignacio de Loyola o Fray Luis de Granada, «tiene por escenario el oratorio y por inspiración la oración interior y silenciosa, y que cuando se expresa a través de los ciclos trata las imágenes con una depurada atención que tiene por finalidad la emoción religiosa, la iniciación en la vida unitiva y las formas más altas e imaginativas de la experiencia religiosa», ha sido explicitada por Ignacio Henares Cuéllar: «El pensamiento estético y la práctica moderna del arte en Alonso Cano», en *Alonso Cano. Espiritualidad...*, pp. 19-22.

⁴³ *Cántico Espiritual*, 15; en *Poesías completas de San Juan de la Cruz y comentarios en prosa a los poemas mayores*, ed. de Dámaso Alonso, Madrid, 1968, p. 28.

⁴⁴ Palomino: *Op. cit.*, 152, p. 248.

cio» del pseudo Dionisio⁴⁵ que Fray Luis de Granada había recreado magistralmente:

«Pues considerando esto el ánima religiosa, y viendo que ningún título, ni nombre, ni atributo, ni alabanza llega a explicar lo que Dios merece, y todas las perfecciones y alabanzas de hombres y ángeles quedan infinitamente bajas para explicar lo que él es, desiste ya destos nombres, y entiende que le queda un inmenso piélago y abismo de grandezas incomprensibles en que entrar, y así se queda en un santo silencio y espanto de tamaña grandeza, y con esto no entendiendo, entiende, y no conociendo, conoce, porque conoce ser este Señor incomprensible y inefable. Y con esto... queda el ánima religiosa como absorta y pasmada con una gran admiración de tan incomprensible Majestad»⁴⁶.

SAN JUAN BAUTISTA JOVEN EN EL DESIERTO (lám. 25)

Otra pequeña escultura atesora el Museo de la Catedral, el *San Juanito en el desierto*, tallado en madera de cedro y policromado, sobre peana dorada de la época. Fue propiedad del arzobispo don Juan Manuel Moscoso y Peralta, de cuya munificencia da buena cuenta el patrimonio artístico de la Catedral⁴⁷.

Por muchos conceptos, el espléndido *San Juanito* de la Catedral de Granada es heredero de la mejor tradición artística del siglo XVI, siendo también, por no menos razones, una pieza excepcional en el panorama de la escultura barroca española. Esta efébrica caracterización resulta inalienable de la iconografía juánica surgida en la Florencia del *Quattrocento* y prodigada por toda Italia a lo largo de las dos centurias siguientes. Fueron, en efecto, los mórbidos cinceles de escultores postdonatellianos como Desiderio da Settignano o Benedetto da Maiano quienes hicieron comparecer al santo patrón de la ciudad del Arno como un amable adolescente, bien distinto del agreste asceta tradicional. Sería Leonardo, sin embargo, quien matizaría en sus dos versiones del Louvre los inquietantes ingredientes de una imagen destinada a gozar de una importante proyección durante los siglos XVI y XVII, especialmente en aquella en la que el santo anaco-

⁴⁵ «A medida que nos adentramos en aquella Oscuridad que el entendimiento no puede comprender, llegamos a quedarnos no sólo cortos en palabras. Más aún, en perfecto silencio y sin pensar en nada.» (*Pseudo Dionisio Areopagita: Op. cit.*, p. 376). La familiaridad de Cano con la mística del Pseudo Dionisio, está acreditada por las citas que salpican los tratados de Lomazzo y Pacheco, pero también por el texto de Fray Luis que reproducimos a continuación, extraído de su *Introducción al símbolo de la fe*, obra integrada en la biblioteca del artista.

⁴⁶ Fray Luis de Granada: *Introducción del Símbolo de la Fe*, cap. 38,7, ed. de José M^a Balcells, Madrid, 1982, pp. 560-562.

⁴⁷ La donación se produjo en 1796, según consta escrito en papel pegado a la peana y en el propio Inventario de bienes del prelado depositado en el archivo catedralicio. *Vid.* la ficha de la obra, redactada por Emilio Caro Rodríguez, en el catálogo de la exposición *Alonso Cano. Espiritualidad...*, pp. 125-126.



LÁM. 25. SAN JUAN BAUTISTA NIÑO. MUSEO

reta figura sentado ante un paisaje⁴⁸. Las novedades, tan idiosincráticamente leonardescas, son precisamente las que socavarían su fracaso como imagen devocional, tal como testificaría Cassiano dal Pozzo (1625) cuando vio la obra en Fontainebleau: «La figura, è opera delicatissima ma non piace molto perché non rende punto di devozione né ha decoro ovvero similitudine»; las mismas que justificaron la reconversión del santo en un *Baco*, con la única sustitución de la cruz por el tirso y la adición de una guirnalda de pámpanos. El éxito de la propuesta iconográfica de Leonardo se vería garantizado con el respaldo del propio Rafael a través del *San Giovannino* de la *Madonna dell'impannata* y del adolescente y atlético anacoreta de amonestadora mirada de los Uffizi, ambos tan leonardescos como prolépticamente caravaggiescos. Las versiones de Andrea del Sarto, Pontormo o Parmigianino, variaciones al fin y al cabo sobre el mismo tema, nos sitúan ante las pintadas por Caravaggio, en las que el joven Precursor aparece revestido de una epidermis más ingrata, por más real, y de una vulgaridad fisonómica passoliniana *avant la lettre*. En una de ellas, la de la Galería Doria-Pamphili, Michelangelo Merisi, un siglo después de la turbadora imagen de Leonardo, formula la propuesta iconográfica más ambigua con que jamás se concibiera al santo, hasta el punto de que Gaspare Celio llegaría a confundirle, desprovisto como se halla de cualquier atributo esclarecedor y abrazado a un imponente carnero, con el mítico Frixo. Lo más significativo es que este replanteamiento, desaprensivo por la desacralización, en clave de un realismo hiriente, a la que es sometido el santo, resulta desinteresado no sólo respecto de la propia tradición iconográfica, sino incluso de un aparente proceder naturalista, ya que la imagen deriva de uno de los *ignudi* de la Sixtina. El deslumbrante clasicismo de Reni suavizaría, seguidamente, la aspereza caravaggiesca con unas propuestas idealizadoras más próximas a las del Alto Renacimiento, donde la inquietud persiste sin embargo, no tanto por la enigmática ambigüedad que caracterizaba las tipologías leonardescas, como por la aguda sensualidad que desprende la piel del adolescente Precursor. Las versiones de nuestro Ribera, referenciales de las tipologías de Cano, acaban por situarse en una significativa equidistancia entre Reni y Caravaggio.

Alonso Cano abordó en dos ocasiones más el tema de *San Juan Bautista en el desierto*. Una en 1634, con la escultura del Museo de Valladolid, procedente del retablo de la sevillana iglesia de San Juan de la Palma: una sorprendente aproximación a Reni y a Ribera (Real Monasterio de la Encarnación) que afecta no sólo a soluciones compositivas, con el cordero apoyando sus patas delanteras sobre las piernas del santo, sino incluso a los propios tipos humanos, en los que asoma el idealismo de Guido al que, sin embargo, Cano pudo aproximarse mediando el clasicismo montañésino y la propia estatuaría antigua que había estudiado en las colecciones de la nobleza sevillana, en particular la del duque

⁴⁸ Obra considerada desde el principio como de Leonardo, cuyo diseño original emerge autógrafa del repinte al que fue sometido posteriormente (Kenneth Clark: *Leonardo da Vinci*, Madrid, 1995, pp. 129-132).

de Alcalá⁴⁹. La otra versión, el lienzo del Museo de Cincinnati, resulta compositivamente más cercana a Caravaggio⁵⁰, si bien su más atenuado realismo lo alinea espiritualmente con Ribera⁵¹. Y es en esta vecindad con el *Spagnoletto*, en la que el realismo caravaggiesco se mitiga con la misma intensidad con que palidece el idealismo reniano, donde se contextualiza también el *San Juanito* de la Catedral, una imagen liberada por completo de las sugerencias montañésinas y sin la impronta estatuaría que exhibe la versión de Valladolid. Su cronología debe, por tanto, estar próxima al lienzo de Cincinnati, en torno a 1650.

En la pequeña imagen de la Catedral, Cano representa al Bautista adolescente, obviando la preceptiva iconográfica de Pacheco, quien exigiría que se pintara o bien niño «para admiración y exemplo, al principio de su inimitable penitencia», o «varón perfecto», de veintinueve a treinta años, el mismo que camina a orillas del Jordán bautizando y predicando la venida del Salvador; pero en ningún caso mancebo, lo que sin embargo encontraría una canónica justificación iconográfica en el *Evangelio* de Lucas⁵²; y por supuesto, desnudo, posibilidad que el suegro de Velázquez, en perfecta sintonía con las agudas restricciones trentinas, desde Molanus a Gilio da Fabriano o Possevino, ni siquiera se plantea en el documentado párrafo que dedica a la indumentaria del Bautista, recomendando representarle cubierto con

«un saco que llegue a la mitad de las piernas y de los brazos, de un cilicio texido de pelos de camello... con un ceñidor de la piel de una cabra, o de un becerro»,

sin menoscabo del tradicional manto rojo referencial de su glorioso martirio⁵³. Si a esta iconografía teórica sumamos el cotejo con las realidades plásticas de la escultura contemporánea, a través de las versiones de Alonso de Mena, Montañés o Mesa, entre otros, el significativo balance no hace sino intensificar la exquisita rareza del pequeño *Bautista* de la Catedral⁵⁴.

Lo cierto es que, a pesar de su singularidad iconográfica, este desnudo sacro se sitúa con absoluta normalidad dentro de los intereses clasicistas de Alonso Cano. Lázaro Díaz del Valle, que conoció al artista, señala de hecho que después de abandonar el taller de Pacheco

⁴⁹ Con evidente exageración, Ceán Bermúdez situaría en esta estatuaría el auténtico magisterio de Alonso Cano (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 2001, p. 208).

⁵⁰ H. E. Wetthey: *Op. cit.*, p. 57.

⁵¹ Con la posible mediación de una stampa de Simone Cantarini, según ha señalado Zahira Véliz: «Alonso Cano dibujante»; en *Alonso Cano Dibujos*, catálogo de la exposición, Madrid, 2001, p. 37.

⁵² «El niño crecía, se fortalecía espiritualmente y vivió en el desierto hasta el día en que se presentó a Israel» (*Lc.* 1, 80).

⁵³ Pacheco: *Op. cit.*, pp. 662-663.

⁵⁴ De hecho, salvo las citadas versiones de Rafael (*Madonna dell'impannata*) y, más explícitamente, de Caravaggio (Galleria Doria-Pamphili y réplica de la Pinacoteca Capitolina) el desnudo del Bautista resulta siempre atenuado o paliado.

«se dio virtuosamente al trabajo de los estudios de simetría y a escudriñar la anatomía y variedad de movimientos que la naturaleza humana hace uso de los músculos, con que rehaciéndose en breve tiempo se aventajó a todos los artífices que en la ciudad había»⁵⁵.

Información avalada por la propia biblioteca del artista, donde se consignan, entre otros tratados, la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Juan de Valverde o *I quattro libri della proporzione umana* de Durero. El ángel de la *Visión de San Juan Evangelista*, las *Ánimas del Purgatorio*, el *San Miguel* de Getafe, el *Descenso al Limbo*, la *Primera labor de Adán y Eva* o el mismo *San Juan Bautista en el desierto* de Cincinnati, sin necesidad de abundar en sus temas pasionales, tanto pintados como esculpidos, acreditan la tan temprana como comprometida vocación clasicista de Alonso Cano por el desnudo⁵⁶, formalizado siempre mediante un modelado continuo, discretamente enfático de su estructura ósea y muscular.

Ello sitúa al *San Juanito* en las coordenadas devocionales de un consumo privado y elitista, independientemente de la condición laica o eclesiástica del exquisito comitente o poseedor, ajeno a las severas censuras surgidas de Trento⁵⁷, por otra parte, bastante relajadas ya en esta época, a pesar de la tan rigurosa, como reaccionaria a veces, teorización de Francisco Pacheco. La rotunda desinhibición de esta fascinante obra, materialización de efímeros equilibrios ideológicos entre Antigüedad y Cristianismo, hace pensar incluso en la posibilidad de que estemos ante uno de los productos artísticos más genuinamente canescos, surgido no del encargo, sino del dictado de las propias aspiraciones e inquietudes formales, expresivas y espirituales. Quizás uno de esas obras, obviamente marginales de los convencionalismos al uso, a los que el artista se entregaba cuando quería descansar de los pinceles, según la información transmitida por Palomino⁵⁸.

Y ello a pesar de que la atribución de esta pequeña gran obra dista de ser unánime. Gómez-Moreno la adjudicó, «no sin recelos», a Cano, matizando como disidencias respecto de su estilo «el corte de rostro, con su frente abombada y breves párpados»; no obstante su rendición ante la evidencia: «no parece razonable cualquiera otra atribución, atendidas la gracia, perfecciones y encarnación exquisita de esta preciosa figurilla»⁵⁹. Dubitativamente se pronunció Martínez Chumillas,

⁵⁵ Lázaro Díaz del Valle: *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices*, 1656-5; en Francisco Javier Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, Madrid, 1943, II, p. 388.

⁵⁶ Iniciada seguramente por sugestión de Juan del Castillo, como convincentemente ha demostrado Enrique Valdivieso: «Hermosura del cuerpo y belleza del alma. Observaciones sobre la obra pictórica de Alonso Cano», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32, 2001, p. 127; «Alonso Cano pintor...», p. 57.

⁵⁷ Es evidente que la pequeña imagen no satisfaría el parecer de los teólogos que en la vigesimoquinta y última sesión del Concilio de Trento proclamaron «que se evite toda impureza y que no se de a las imágenes caracteres provocativos», prohibiendo «colocar en cualquier lugar e incluso en las iglesias que no estén sujetas a las visitas de la gente común, ninguna imagen insólita, a menos de que haya recibido el visto bueno del obispo».

⁵⁸ Palomino: *Op. cit.*, 152, pp. 252-253. Ceán: *Op. cit.*, p. 214.

⁵⁹ M. Gómez Moreno: «Alonso Cano, escultor», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II, 1926, p. 198.

a quien la cabeza y el movimiento de la imagen, como la primorosa ejecución, evidenciaba la diestra mano de Cano. «Razones de concepto y detalles» le llevaron sin embargo a desviar, incomprensiblemente, una atribución a Risueño⁶⁰. Fue M^a Elena Gómez-Moreno quien desveló los enigmas que envolvían la pequeña escultura, reintegrando la autoría del Racionero con la argumentación del «naturalismo del desnudo, la singular y rebuscada elegancia de la actitud y la perfección de la talla», saldando asimismo otras presuntas anomalías en rasgos estilísticos a partir de la invocación de oportunos paralelismos con la propia pintura del artista⁶¹. Camón no cuestionó su autoría⁶². Sin embargo, Emilio Orozco relacionaría la imagen con el *Niño sentado en una peña* del convento de Mercedarios Descalzos que el Conde de Maule atribuyó a los hermanos García; obra que procedería del camarín de la iglesia de San Juan de Dios, donde Parra y Cote describiría en 1759 un *San Juan Bautista en el desierto* señalando el cordero, obra de los García. Sin argumentación alguna, Wetthey extrajo la imagen del catálogo de obras del artista, mientras que Martín González volvía a suscribir la atribución de M^a Elena Gómez-Moreno⁶³. Detractor de la misma, Sánchez-Mesa ha situado la pequeña escultura equidistante del arte de los García y del de Martínez Montañés: «Es pieza de indiscutible valor plástico y extraña entre los tipos que Cano crea, sobre todo en los niños. La elegancia de su composición, la corrección de su estudio anatómico y, sobre todo, su rostro son totalmente extraños en Cano, aunque muy cercanos a las cabezas talladas por Montañés en su San Cristóbal o, incluso, en querubines de sus Inmaculadas»⁶⁴. La historiografía más reciente ha vuelto a resucitar la polémica en torno a la autoría de esta pequeña escultura, confirmando que el enigma resulta inalienable de las grandes obras⁶⁵.

Compositivamente, la figura (lám. 26) fluye dinámica en una expresiva espiral que se desarrolla, *in crescendo*, desde la pierna derecha a la cabeza, creando progresivos escalonamientos entre los distintos planos de las piernas, el torso y la cabeza. La complejidad de la postura no deja en evidencia ni esfuerzo en el santo ni artificiosidad en el escultor, solo una sinuosa elegancia donde resplandece la mejor *sprezzatura*. Este esquema rotatorio, consustancial a la formalista poética del ma-

⁶⁰ Manuel Martínez Chumillas: *Alonso Cano. Estudio monográfico de la obra del insigne racionero que fue de la Catedral de Granada*, Madrid, 1948, p. 308.

⁶¹ M^a Elena Gómez-Moreno: *Escultura del siglo XVII*, Madrid, 1958, p. 205.

⁶² José Camón Aznar: «Los estilos de Alonso Cano», *III Centenario...*, Granada, 1969, p. 20.

⁶³ Juan José Martín González: *Escultura barroca en España 1600-1770*, Madrid, 1991, p. 202.

⁶⁴ Domingo Sánchez-Mesa Martín: *El arte del Barroco. Escultura, pintura y artes decorativas*, Sevilla, 1991, p. 123.

⁶⁵ Jesús Urrea Fernández la extrae del catálogo de esculturas de Cano («Alonso Cano, escultor: su catálogo»; en *Figuras e imágenes...*, p. 247). Yo mismo, he reivindicado su autoría en «La escultura en Alonso Cano...», p. 28. La imagen ha sido expuesta como obra del Racionero en la exposición *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada / Madrid, 2001-02 (comisario: Ignacio Henares Cuéllar); siendo defendida su autoría en el catálogo de la misma por Francisco Javier Martínez Medina («Expresividad y emoción...», p. 361) y por Emilio Caro Rodríguez, autor de la ficha de la obra (pp. 125-126).

nierismo, resulta especialmente recurrente en Cano, quien lo suscribiría a lo largo de toda su carrera artística. Desde la *Historia de Tobías y el arcángel Rafael* – donde la figura del fustigador Azarías reproduce fielmente la solución figurativa del *Cristo Juez* de la Sixtina– hasta el *San Jerónimo y el ángel trompetero* del Museo de Bellas Artes de Granada, pasando por las espléndidas Vírgenes de las dos *Visiones de San Antonio de Padua* y concluyendo con el *San Juan Evangelista en Patmos* de Budapest y con el *Bautista joven en el desierto* de Cincinnati⁶⁶, con los que el *San Juanito* comparte el escalonamiento de piernas y la blandura anatómica de este último. Que Cano suscribe esta composición con unos intereses exclusivamente formales resulta manifiesto a tenor de que la justificación última de la obra no es, en absoluto, temática, pudiéndose entender sólo así la anómala circunstancia de que la mirada del joven Precursor obvie la presencia del inmediato cordero, prefiguración simbólica de Cristo, coartando cualquier relación expresiva entre ellos; y asimismo, la depuración de atributos iconográficos que socava aún más la ambigüedad de la imagen, nueva conculcación de otra de las grandes demandas artísticas contrarreformistas: la claridad. De hecho, Gilio da Fabriano, preocupado porque la iconografía sacra fuera convenientemente cumplimentada, había llegado a sentenciar que «una cosa es bella en la medida en que es clara y evidente»⁶⁷. En tal sentido, este adolescente desnudo, desprovisto de cualquier señal de identidad que no sea la presencia del cordero, podría pasar también por un feliz pastorcillo de los arcádicos parajes de la poesía bucólica, de Virgilio a Montemayor. Tal es la pasión por la forma y el desinterés por el tema con el que Alonso Cano se acredita en esta pequeña escultura.

El prototipo plástico de la imagen apunta nuevamente a la Sixtina y, asimismo, a Miguel Ángel, en uno de esos *ignudi*⁶⁸ que, deducidos del Torso Belvedere y vulgarizados a través de la estampa, contribuyeron decisivamente a la creación de un repertorio formal de gran trascendencia para el vocabulario artístico del Manierismo y del Barroco. En tal sentido, el método de creación de Alonso Cano no difiere del proceder de otros artistas de la época como Caravaggio, Annibale Carracci o el propio Velázquez, hábiles rentabilizadores de esta figuración miguelangelesca.

La cabeza del joven santo ha sido, como se ha visto, una de las argumentaciones esgrimidas en contra de la autoría de Cano. Gómez-Moreno, de hecho, consideró «el corte de rostro, con su frente abombada y breves párpados» como la única anomalía estilística. Lo que agudamente fue soslayado por M^a Elena al equipararlo con el rostro infantil de *La Educación de la Virgen*. Frente abombada que también caracteriza la fisonomía del angelito de *La predicación de San Vicente Ferrer* del

⁶⁶ La seducción por estos esquemas rotatorios también aparece obviamente en sus dibujos. Véase por ejemplo *Estudio para un San Juan Bautista y una Magdalena penitente* del Louvre y los dos *Estudios de figuras femeninas* de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Alonso Cano. Dibujos*, cat. n.º 38, 86, 87).

⁶⁷ A. Blunt: *Op. cit.*, p. 120.

⁶⁸ El situado sobre la sibila Pérsica.



LÁM. 26. SAN JUAN BAUTISTA NIÑO. MUSEO

Museo de Bellas Artes de Valencia o la del Niño Jesús de la *Aparición de la Virgen a San Bernardo* y, en general, la de muchos de los querubines que revolotean en sus hierofanías marianas. Respecto de la lazada de cabello sobre la frente, ya Gómez-Moreno la cotejó con la solución que exhibe la cabellera del *Adán* de la Catedral. Pero existe incluso un paralelismo mucho más estrecho, el que puede establecerse con la del pequeño Redentor en el lienzo del Ermitage.

Desprovisto de los atributos convencionales, la zalea y la cruz, el único rasgo iconográfico que suscribe la identidad hagiográfica de la escultura es el gesto indicativo del dedo índice dirigido al cordero. Prerrogativa iconográfica e ilustración, a su vez, del raro privilegio con el que el Bautista fue distinguido: el de señalar a Cristo⁶⁹. Con todo, el gesto, en su manifiesta laxitud, resulta muy característico, apuntando él mismo a Alonso Cano como autor de la obra. Se trata, en efecto, de una fórmula idiomática propia del repertorio del artista: con ese mismo indeterminado ademán señala el ángel el camino de la liberación a un San Pedro encarcelado en el lienzo del Museo del Prado; el mismo, igualmente, con el que la Virgen indica a Fray Lorenzo di Grotteria el retrato de Santo Domingo en el óleo del Instituto Gómez-Moreno; el mismo, sintomáticamente, con el que el joven Bautista de Cincinnati apunta también al cordero. Ese gesto indicativo, precisamente por su ambigüedad, no se pliega a la tradición gestual que singulariza la iconografía del Bautista. De hecho, no procede de ella sino, nuevamente, de la Sixtina: es el mismo brazo exánime que Adán tiende al electrizante contacto de la mano del Creador. El que Caravaggio prestará igualmente a su Cristo de la *Vocación de San Mateo*, enfatizando posiblemente, desde ese mismo origen iconográfico, la naturaleza humana del Hijo de Dios⁷⁰.

Por último, nos queda la mirada. Esa mirada absorta, quieta y callada, como si la mente del joven anacoreta hubiera quedado suspendida en mitad de una acción física que acaba también por inhibirse. Ya hemos analizado suficientemente esa «música callada» que se deja oír en las mejores interpretaciones artísticas del granadino. Ésta, indudablemente, es una de ellas. Baste señalar que, con este logro, nuestro artista se sitúa en la mejor tradición expresiva, la de quienes desde Giotto a Piero della Francesca, desde Giorgione a Miguel Ángel, desde Georges de La Tour y Le Nain a Vermeer, Velázquez o Chardin, supieron dar forma a lo que no se ve, a lo que no se oye, a lo que sólo puede sentirse: un silencio clamoroso que envuelve en una densa atmósfera de trascendencia todo aquello que toca, ya sea la figuración sacra, el retrato o la escena de género. Y es precisamente esa expresión silente la que revalida la espiritualidad de una imagen como ésta, tan desinteresada, desde su propia ambigüedad iconográfica hasta su aguda intensidad formal, por satisfacer los

⁶⁹ Santiago de la Vorágine: *La Leyenda Dorada*, Madrid, 1982, p. 337.

⁷⁰ También el cordero puede argumentarse, como hizo el propio Gómez-Moreno comparándolo con el del Bautista de Valladolid, para apuntalar la autoría de Cano. Estilística e iconográficamente se integra, en efecto, en el mismo rebaño que aquél, al que también pertenecen el del *San Juan Bautista* de Cincinnati y el de la *Santa Inés* de Berlín.

oportunos convencionalismos pietistas. Es sólo la mirada, sin necesidad del abandonado gesto indicativo o del apacible cordero pretendidamente simbólico, la que aleja a este lánguido adolescente de los frescos prados de la égloga, restituyéndolo a un estado de contemplación interiorizada propio de la vida anacoreta. Haciéndose finalmente comprensible la razón de tan precaria economía iconográfica, es esa mirada callada, decididamente, el más elocuente atributo que Alonso Cano pudo dar a su joven Precursor.

SAN PABLO* (lám. 27)

Tallado en madera de cedro y policromado al óleo, el busto de *San Pablo* pertenece a la Catedral desde 1775 por adquisición del propio Cabildo⁷¹. Permanecen sin documentar su procedencia y la autoría misma, respaldada, sin embargo, por una antigua atribución⁷² nunca cuestionada historiográficamente. En la policromía se reconoce a Cano, pincel en mano, reforzando el carácter visionario del apóstol con unos impactantes ojos verdes que pinta algo estrábicos, rehundidos bajo la frente; y prestando a la túnica un color violáceo tan recurrente como distintivo de su paleta. El tratamiento de la cabellera, a base de gruesas crenchas fluyentes resueltas con el trazo incisivo de la gubia, es el mismo que exhibió el escultor en la *Inmaculada*, lo que quizás reclame anticipar en unos años la cronología que tradicionalmente se viene barajando para la obra (ca. 1660-67), debiendo situarse en el haber artístico de su primera estancia en Granada, cuando talla la imagen para el facistol (1655-56), inmediatamente antes de su partida hacia la corte al año siguiente.

Se trata, indudablemente, de una obra magistral que permite, además, oír hablar al escultor en otro de los lenguajes del Barroco europeo. Si en las dos esculturas marianas Cano se pronuncia desde las posibilidades expresivas de un barroco comprometido con el clasicismo y el idealismo del Alto Renacimiento, tal como lo hicieron los Carracci, Reni, Duquesnoy o Algardi, el busto paulino está traducido a un barroco formalizado mediante un realismo agudo, próximo al de Caravaggio, Ribera o Zurbarán.

Tipológicamente, la solución del busto, tan desinteresada por atenuar el drástico corte del pecho como por sugerir la prolongación del cuerpo, se muestra más endeudada con propuestas *quattrocentescas* italianas que con las contemporáneas. No obstante, se trata de una imagen devocional, no un retrato, lo que obliga a situar sus referentes tipológicos más bien en los tradicionales bustos relicario. De hecho, antes de pasar a su ubicación actual en el Museo Catedralicio, el *San Pablo* estuvo

* *A Pablo, que no de Tarso; aún indemne, sin embargo, en su «cabalgada hacia Damasco».*

⁷¹ Fue adquirido por mil reales el 7 de julio de 1775, según consta en las Actas Capitulares. F. J. Martínez Medina: «Expresividad y emoción...», p. 362.

⁷² La recoge Ceán: *Op. cit.*, p. 222.

colocado en el retablo de la capilla de la Virgen del Carmen⁷³. No es tampoco éste el único busto devocional salido de las gubias del artista, constándonos además los de un Cristo y una Virgen en el retablo mayor de la iglesia del convento del Ángel Custodio⁷⁴. Una tipología que alcanzará con Pedro de Mena su popularidad definitiva.

Lo sorprendente de esta obra es su propia composición, singularizada por el violento giro de la cabeza hacia un lado (lám. 28), ofreciendo el rostro del santo un rígido perfil al punto de vista principal que depararía la imagen en su emplazamiento original, presumiblemente un retablo, siendo la única concesión a ese punto de vista el derrame tempestuoso de la barba desde el hombro hacia el pecho. Las implicaciones de esta omisión de la visión frontal del rostro en el que es, sin embargo, el punto de vista más importante de la imagen, enriquece sustancialmente las relaciones entre la obra de arte, el espacio en el que se afirma y la mirada del propio espectador, ya que la acción, restringida por la propia naturaleza del busto a una brusca torsión de la cabeza y a una intensa mirada, desborda el estrecho espacio artístico, el definido por los límites físicos del busto, dilatándose a través del lejano espacio real por el que se pierde la enigmática mirada del santo, implicando al propio espectador en la identificación de su incierto objetivo. La ruptura de las fronteras espaciales entre arte y realidad, como la activa participación del fiel en el drama artístico, son contribuciones memorables que Alonso Cano hace con esta obra al realismo barroco.

Aún cuando su tipología derive del secular busto relicario, su composición, no obstante, resulta una audaz extrapolación de una solución deducida, presumiblemente, del retrato en busto. Los orígenes se han situado en el *Bruto* de Miguel Ángel⁷⁵, sin que pueda menospreciarse la posible influencia de prototipos antiguos, como el retrato de *Caracalla*, precedente asimismo de aquél, que Cano pudo conocer en las series de bustos de emperadores romanos conservados en las colecciones reales. En cualquier caso, el interés del escultor hacia una solución compositiva tan expresiva como ésta se constata insistente a lo largo de toda su producción pictórica, desde la *Historia de Tobías y el arcángel Rafael*, hasta la posterior *Circuncisión de Getafe*⁷⁶, llegando a convertirse en el *leit motiv* compositivo de obras de su última producción, como las dos parejas de santos franciscanos del Museo de Bellas Artes de Granada, el *San Jerónimo y el ángel trompetero*, o la escultura del *San Antonio de Padua* del mismo Museo.

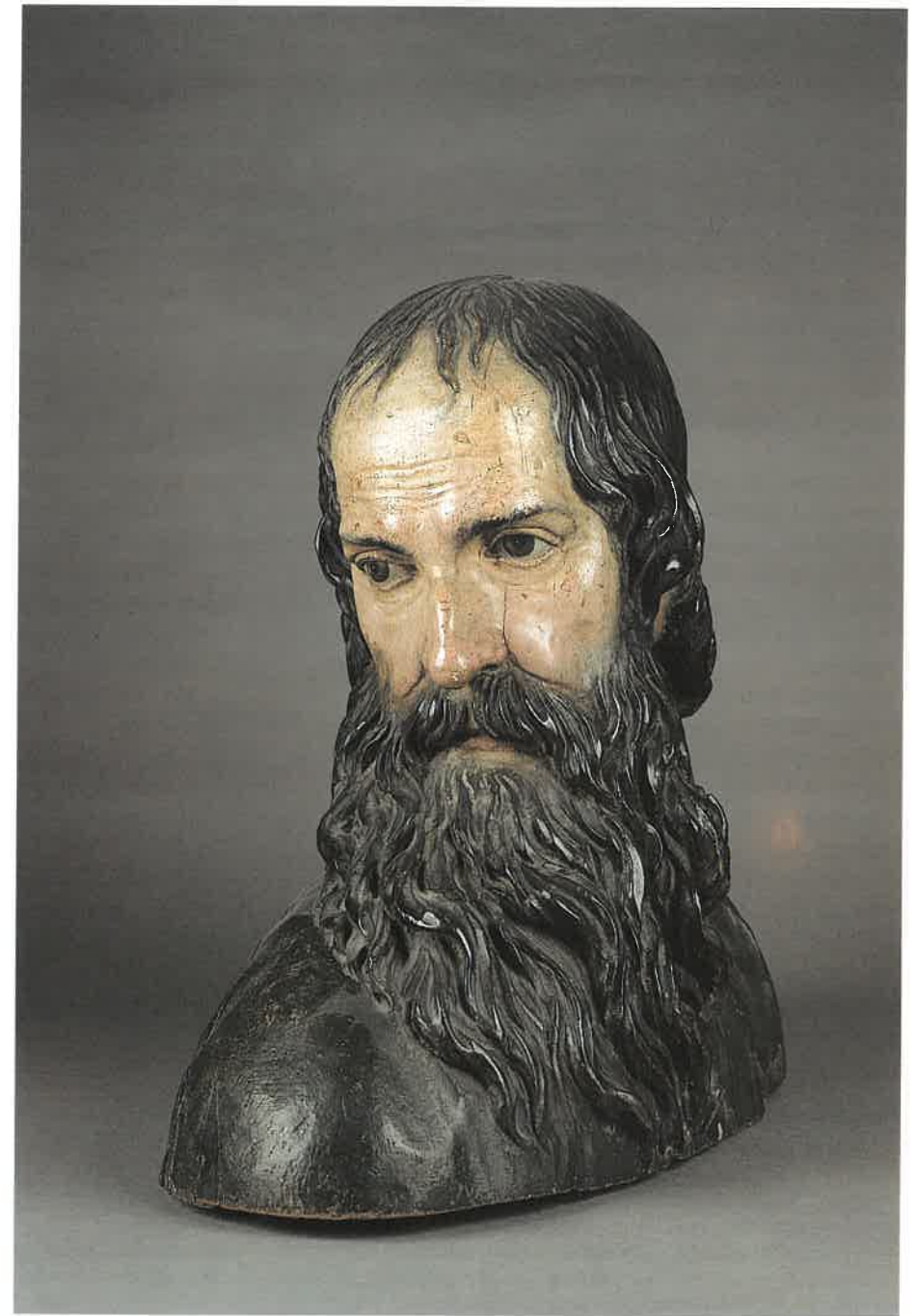
Inalienable de la composición, pero de más ricas consecuencias, resulta la fórmula narrativa utilizada por el escultor: el enérgico movimiento de la cabeza, que aún fluye nervioso por las crenchas de la barba, se ha interrumpido súbitamente y

⁷³ Donde lo describió Manuel Gómez-Moreno González: *Guía de Granada*, 1982, I, p. 271.

⁷⁴ José Álvarez Lopera: «Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas», en *Alonso Cano. Espiritualidad...*, p. 165.

⁷⁵ M. E. Gómez-Moreno: *Op. cit.* p. 221.

⁷⁶ En la que la cabeza del anciano sacerdote, dotada de una fluyente barba espesa, resulta prematoria de la cabeza del *San Pablo*, lo que ya advirtió José Camón Aznar: «Los estilos...», p. 24



LÁM. 27. CABEZA DE SAN PABLO. MUSEO CATEDRALICIO

la acción ha quedado suspendida en una mirada absorta. La evidencia del conflicto entre una violenta reacción física y una intensa experiencia psíquica se exterioriza en la coincidencia, en un solo *tempo*, de un dinámico movimiento transitorio que ya ha dejado de ser y un punzante sentimiento que acaba permaneciendo ininterrumpido. Esta confluencia de energías formalizadas mediante la extroversión del impulso y la introspección del sentimiento, sitúa nuevamente a Cano ante un magnífico alarde de las estrategias expresivas de su época, permitiendo la comparación, al más alto nivel cualitativo, con las soluciones narrativas de un Bernini, si bien nuestro escultor nunca estuvo tentado por la grandilocuencia retórica del italiano.

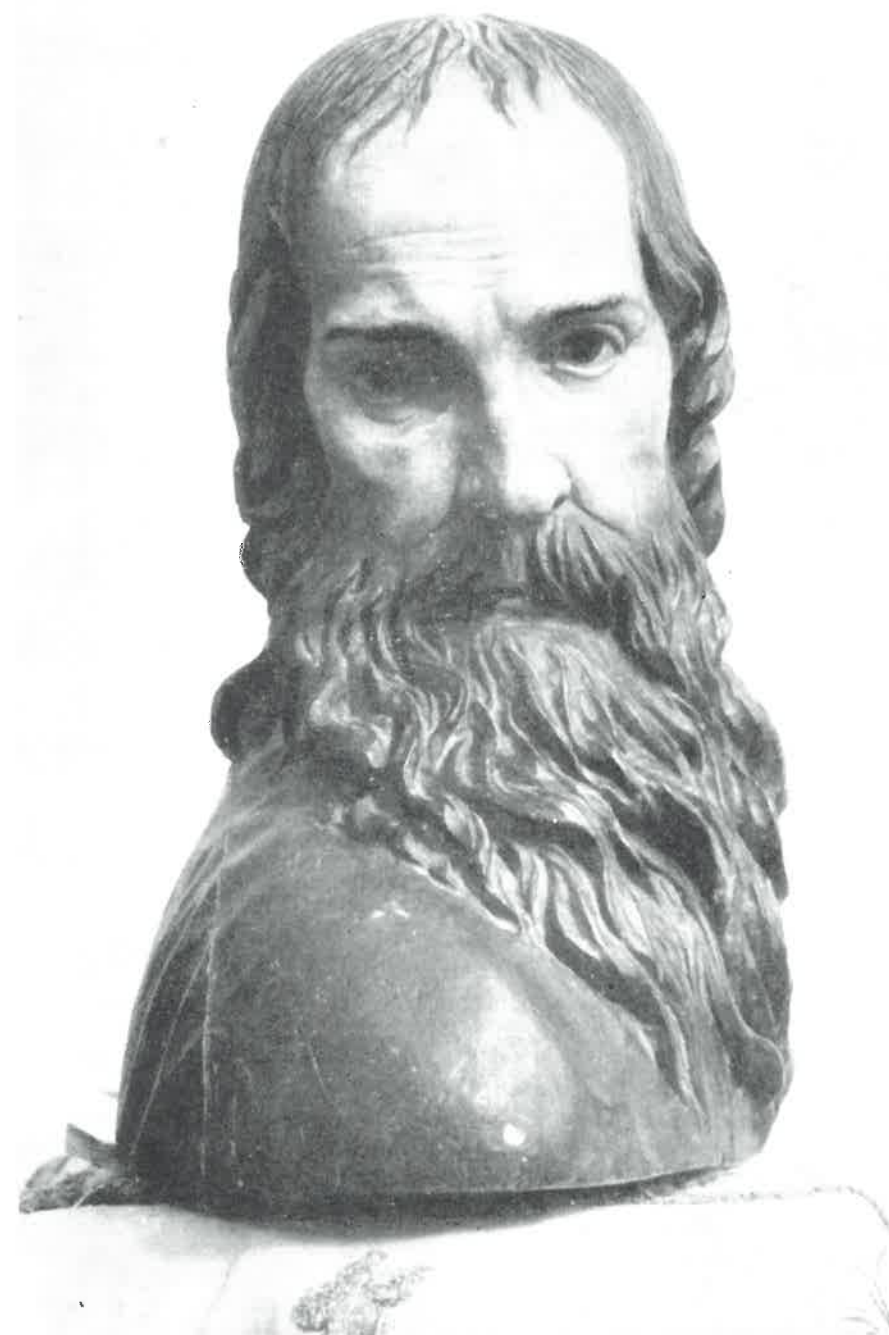
No es la primera vez que Alonso Cano aborda el tema paulino. Lo hizo ya hacia 1630 con la imagen que corona el retablo de Lebrija, bajo unos rasgos demacrados hasta el punto de que la piel transparenta la estructura ósea del cráneo. Un *San Pablo* aún joven, indemne de la calvicie que singulariza su iconografía desde el siglo IV, dotado de una espesa barba que, a pesar de su minucioso tratamiento, serpentea ya con la energía con que lo hará en el busto de Granada, y provisto de esa mirada profunda y melancólica que se revela ya como un temprano rasgo canesco. Una tipología fisonómica, en definitiva, directa o indirectamente tributaria del agreste realismo caravaggesco. El *San Pablo* de la versión pintada del museo de Dresde (ca. 1645-50), resulta más próximo al de Granada: un rostro avejentado, surcado por profundas arrugas y donde la imponente nariz singulariza la rotundidad plástica del rostro. En ambos casos se trata de un tipo fisonómico muy próximo a Ribera⁷⁷, que Cano pudo deducir directamente de sus obras⁷⁸, con las que ya se habría familiarizado en sus primeros años en Sevilla a través de la colección del Duque de Alcalá, entusiasta coleccionista de la pintura del *Spagnoletto*.

Esa tipología facial, muy efectiva en transmitir valores como la gravedad, la dignidad o la grandeza ética o espiritual, la reencontramos, con su fuerte impronta riberesca inalterada, en el *San Jerónimo* y el *ángel trompetero*, en los sumos sacerdotes de la *Circuncisión* (Getafe), *Presentación de la Virgen* (Granada) y *Desposorios de la Virgen* (Castres), o en el Zacarías de la *Visitación* (Castres). Lo que permite concluir que Cano, siguiendo la preceptiva iconográfica del *Quattrocento*⁷⁹, matizada por la del *Cinquecento*, opta por la codificación de un tipo fisonómico válido para la caracterización de personajes ancianos y venerables. Las recomendaciones de Vasari o de Armenini, ambos en la biblioteca del artista, resultan muy reveladoras de las intenciones expresivas del racionero:

⁷⁷ Cfr. por ejemplo con el *San Andrés* del Prado, el *Padre Eterno* de Nápoles (Museo de Palazzo Reale) y el del lienzo de la *Trinidad* (Museo del Prado); *Pitágoras* (Valencia: Museo San Pío V); *San Agustín* (Salamanca: Iglesia Convento de las Agustinas recoletas de Monterrey); *San Jerónimo en el estudio* (Praga: Narodni Galerie); o el José de Arimatea del *Entierro de Cristo* (Louvre).

⁷⁸ Sobre la influencia de Ribera en la pintura de Cano, vid. Jonathan Brown, *La Edad de Oro de la pintura en España*, Madrid, 1990, pp. 175-177. Alfonso Emilio Pérez Sánchez: «Ribera y España»; en *Ribera 1591-1652*, catálogo de la exposición, Madrid, 1992, p. 91.

⁷⁹ Leonardo da Vinci: *Tratado de pintura*, 572, ed. de Ángel González García, Madrid, 1986, p. 402. Leon Battista Alberti: *De la pintura*, lib. 2, 44; en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, ed. de Rocío de la Villa, Madrid, 1999, p. 106.



LÁM. 28. CABEZA DE SAN PABLO. MUSEO CATEDRALICIO

«Los viejos tendrán siempre un aspecto grave y también los sacerdotes y los personajes con autoridad»⁸⁰.

«Tengan pues los viejos aspecto grave... Mas no basta en los ancianos la gravedad y el aspecto acomodado a su edad, que naturalmente demuestran, si no se añade después la simplicidad en los paños, el artificio de los miembros y la majestad y vivacidad de las cabezas en las que se exprese el placer o el dolor según sea necesario representar»⁸¹.

La poderosa caracterización de este busto ha hecho evocar, repetidas veces, a Miguel Ángel. El recuerdo del *Moisés*⁸², como el del rostro del Padre en los distintos episodios sixtinos de la *Creación*, asoma fácilmente, aunque su más introspectiva composición, subrayada por la atenuada melancolía de la mirada, parece más cercana al profundo *ethos* que exhalan los evangelistas y profetas de Donatello⁸³ o incluso al del conmovedor *San Pablo* de Algardi, más próximo en el tiempo y en el espíritu. Pero en realidad, lo que estas evocaciones revelan es la coincidencia en lo que Ceán supo detectar en el estilo de Cano, definiéndolo gráficamente como «la grandiosidad del antiguo», o sea, la certidumbre plástica de la mejor estatuaría clásica que late en todos esos presuntos prototipos, en otros muchos que podrían igualmente argumentarse, y en el propio busto paulino. Más allá de ella, es Ribera, indudablemente, el referente más inmediato de cuantos puedan invocarse a propósito de esta obra. De él procede, aparte de la propia caracterización fisonómica, ese realismo táctil, de una poderosa inmediatez física e individual, que no escatima los aspectos menos amables de un rostro ajado por la vida y por el paso del tiempo, pero asimismo, de una solemne gravedad, de una autoridad moral incontestable, de una intensidad espiritual estremecedora. En este sentido, y como en ninguna de las otras imágenes de la Catedral, el escultor se revela profundamente comprometido con la espiritualidad de su época. Porque la intensa aprehensión del tema paulino que el racionero consigue mediante el despliegue de unos recursos vívidamente sensoriales, coincide exactamente con los fines y las estrategias con los que Ignacio de Loyola había concebido sus *Ejercicios espirituales*⁸⁴.

La aproximación a Ribera en el *San Pablo* de la Catedral es, por otra parte, ilustrativa de la versatilidad del arte de Cano. No es la primera vez que se acerca a él. Su pintura nos ofrece ejemplos incluso más obvios. Pero también estuvo intere-

⁸⁰ Giorgio Vasari: *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, ed. de M^a Teresa Méndez Baiges y Juan M^a Montijano García, Madrid, 1998, p. 108.

⁸¹ G. B. Armenini, *op. cit.*, XI, p. 191. Jusepe Martínez, admira precisamente, a propósito de los temas hagiográficos pintados por un discípulo de Correggio, «el realce de expresar los estados con filosofía soberana» (*op. cit.*, IX, p. 103).

⁸² M. Gómez-Moreno: *Op. cit.*, p. 209.

⁸³ Los vaciados de cera, yeso o estaño de obras, no sólo de Miguel Ángel, sino también de Donatello, se prodigaban en los talleres de los artistas españoles, según el testimonio de Jusepe Martínez, *Op. cit.* III, p. 77.

⁸⁴ También en la biblioteca del artista.

sado por indagar en las posibilidades artísticas de otros pintores, coetáneos o anteriores, como Tiziano, Correggio, Veronés, Caravaggio, Rubens, Van Dyck, o el mismo Velázquez, consiguiendo situarse en sus propios registros expresivos con una facilidad pasmosa. Este proceder, tan huido a veces de los estrechos límites que definen un estilo propio, caracteriza incluso la posición de Alonso Cano ante los asuntos mismos. En efecto, las fronteras temáticas resultan muchas veces desdibujadas por el talante de un artista que define el asunto sacro con ingredientes propios del profano y viceversa. Esos dos mundos no se perciben irreconciliables en su mirada, porque resultan tangenciales en un interés común y prioritario, la belleza. Un concepto de belleza que sirve de puente entre dos orillas que la Contrarreforma pretendió, sin conseguirlo, hacerlas insalvables: Antigüedad y Cristianismo. La afirmación iconográfica sobre la viabilidad de esa utopía del Humanismo vuelve a asomar así, más allá del *Quattrocento* y del Alto Renacimiento, en la figuración de artistas del Barroco como Alonso Cano, quien, desde el punto de vista de la estricta ortodoxia iconográfica contrarreformista, se muestra desinteresado por discriminar rigurosamente lo sagrado de lo profano. La realidad, sea cual sea, acaba confundiendo en la mirada de quien lo abarca todo con ojos de poeta, situando en un mismo horizonte lo trascendente y lo contingente. Precisamente por eso, el poder de seducción de su destruida *Santa Inés* resulta muy superior al de sus virtualidades devocionales; por eso también, el ángel de la *Visión de San Juan Evangelista*, a pesar de los sabios recursos compositivos desplegados para implicar al extático apóstol en la percepción del fiel, acaba por inhibirla de todo lo que no sea la deslumbrante apariencia física de aquél; por eso, otro ángel, el *San Miguel* de Getafe, probablemente la imagen más desmilitarizada del archiestratega celestial que nos ha legado la iconografía occidental, acaba por doblegar a Satanás sin más arma, sin más impacto que la fascinación que suscita su propia belleza; por eso, su *Retrato de un eclesiástico* (New York: Hispanic Society) puede ser, con la única mediación de su mirada, tan conmovedoramente disuasorio en términos espirituales como el *Cristo de la Clemencia* (Madrid: San Ginés); por eso, finalmente, su *Juno*, a pesar de la sugerente sensualidad con la que su piel se desvela ante la mirada del espectador, acaba imponiéndose, mediante su ponderada gesticulación y la gravedad de su mirada⁸⁵, con una transcendencia que tiene mucho de fídica.⁸⁶

En el caso del *San Pablo* de la Catedral, los límites también resultan, en principio, tenues. La inmediatez de su ingrato realismo, su traducción en una plasticidad rotunda, subrayada por la agreste y neptuniana barba, nos sitúan en el límite del decoro exigible a una imagen sacra. Sin embargo, es nuevamente la mirada de lo que se vale Cano para restituir el prestigio espiritual a la imagen, para recomponer o reactivar su potencial como icono.

⁸⁵ A. E. Pérez Sánchez («La pintura de Alonso Cano», p. 223) ha suscrito la identidad de la cabeza de la diosa con la de la Virgen en las distintas versiones de la *Visión de San Antonio*.

⁸⁶ Ni Rafael, ni Veronés, ni Tintoretto, ni Vasari, ni Giovanni Bandini, ni Annibale Carracci, ni Rubens, «retratistas» todos de la diosa, consiguieron restablecer, como lo hizo Cano, la dignidad espiritual que Juno desprende en las versiones *Barberini* o *Ludovisi*.

La mirada tiene un particular significado en la hagiografía paulina. Su conversión, camino de Damasco, se salda con una experiencia epifánica que deja al hasta entonces perseguidor de cristianos privado de la visión durante tres días, hasta que Ananías, por mandato divino, impone las manos a un Saulo en oración que la recupera tras el desprendimiento de unas extrañas escamas⁸⁷. También la mirada, la enigmática mirada neoplatónica, no deja de parpadear en las reflexiones del autor de las *Epístolas a los Corintios*:

«Ahora vemos como enigmas en un espejo, entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial, entonces conoceré tan bien como soy conocido»⁸⁸.

Se podría por tanto justificar, desde la propia hagiografía paulina, desde su mismo pensamiento incluso, esa tan desconcertante como impresionante mirada, algo estrábica, del *San Pablo* de la Catedral. Si bien es cierto que esa mirada, que identifica en la iconografía de Cano a quienes están iluminados por la Gracia, tiene también mucho de recurso expresivo propio. La comparten, de hecho, la *Inmaculada*, la *Virgen de Belén* y el *San Juanito*, aunque la afirmación del *San Pablo* como imagen devocional se produce mediante un recurso bien diferente al de aquellas dos Vírgenes: la seducción; o sea, la disuasión a través de la sensualidad con la que se percibe lo tangible e inmediato; a través de la empatía que produce reconocer la fealdad, la vejez o los avatares de una intensa vida topográficamente registrada en un rostro que, por encima de cualquier otra evidencia, resulta de una humanidad impresionante.

Ahora sí, con esta imagen, el fiel tiene una certeza que jamás pudo confirmar ante la *Inmaculada* o la *Virgen de Belén*; la misma en la que se habían empeñado los grandes reformistas de la época, desde Teresa de Jesús a Carlos Borromeo o Felipe Neri: que la santidad no es algo remoto e inaccesible, que la Gracia es un beneficio democrático. Con su busto de *San Pablo*, Alonso Cano ha desheroizado la santidad poniéndola al alcance de la mano.

ADÁN Y EVA (láms. 29 y 30)

Los bustos de Adán y Eva⁸⁹ permanecen en su emplazamiento original, los siloescos nichos circulares adornados con grutescos, que se abren en las jambas del arco triunfal de la capilla mayor de la Catedral. Tallados en pino y con un canon superior al natural, constituyen las últimas realizaciones escultóricas del artista. De

⁸⁷ *Hechos* 9, 3-18.

⁸⁸ *1 Cor.* 13, 12-13. «En efecto, la leve tribulación de un momento nos produce, sobre toda medida, un pesado caudal de gloria eterna, a cuantos no ponemos nuestros ojos en las cosas visibles, sino en las invisibles; pues las cosas visibles son pasajeras, mas las invisibles son eternas» (*2 Cor.* 4, 17-18).

⁸⁹ A estos dos bustos me he referido ya en las correspondientes fichas del catálogo de la exposición *Alonso Cano arte e iconografía*, Granada, 2002 (comisario: Domingo Sánchez-Mesa Martín).



LÁM. 29. BUSTO DE ADÁN. ARCO TORAL, CAPILLA MAYOR

hecho, quedaron inacabados a la su muerte, no colocándose en el lugar que ocupan sino nueve años después, en 1676, una vez policromados por un competente Juan Vélez de Ulloa⁹⁰ y sobre peanas de canesca hojarasca realizadas por Juan Puche⁹¹.

La solución tipológica de estos bustos redunda en la del *San Pablo*, con el agravante de que el rígido corte a la altura del pecho deja en evidencia la escasa organicidad con la que se resuelve su relación con el marco circular; una preocupación que, sin embargo, resulta consustancial de la propia historia del busto a lo largo del Quinientos y del Seiscientos. En ella se sitúan, no obstante, y con absoluta coherencia, las dos obras de Cano en tanto que superan el primado de sus vistas laterales sobre la frontal, consiguiendo la identificación de todos sus puntos de vista en un todo homogéneo y continuo. La eficacia de tal logro resulta manifiesta en las visiones laterales de ambas obras, absolutamente solventes en términos esteométricos.

Ambos bustos eluden la presentación frontal mediante el giro de las cabezas hacia un lado y la proyección de sus miradas hacia el interior de la capilla mayor. Recurso formal que los libera de la estrecha reclusión de sus marcos circulares, proyectándolos e implicándolos activamente en el espacio que se despliega ante ellos, donde participan consustanciales de su impresionante belleza. En ese compromiso con el espacio, tan genuinamente barroco por otra parte, Adán y Eva actúan como intermediarios de la visión del fiel, reconduciéndola hacia el foco de más intensa espiritualidad del templo catedralicio. La bondad de los logros compositivos e ilusionistas experimentados por el racionero con el busto de *San Pablo*, vuelve a ser verificada, con estas sus dos últimas creaciones, ante un espacio real.

A pesar de la restricción discursiva que significa la condensación de la imagen en el busto, Cano ha sabido narrar desde la propuesta de una reflexión en torno a la dialéctica de las miradas de Adán y Eva. Dos miradas que ilustran elocuentemente, desde la introversión y extroversión respectivas, un capítulo del *Génesis* trascendental en la historia de la humanidad: la responsabilidad del pecado, sus causas y, de otra parte, la asunción triste del oneroso gravamen que pesaría sobre los descendientes del Hombre y de la Mujer. La eficacia con la que se expone un tan intenso como extenso relato, limitado sin embargo por una economía de medios devaluada al gesto y, fundamentalmente, a la mirada, constituye, indudablemente, el mayor logro del escultor.

Amante de la elucubración y del concepto, interesado por la tratadística del arte como certifica bien su biblioteca, el escultor se acredita con ambas obras sensible a una demanda consustancial a la teoría del arte desde el *Quattrocento*. En efecto, la sistematización del gesto, la preocupación por «expresar los afectos del ánimo con

Sobre ese texto, que mantengo básicamente inalterado, incorporo aquí nuevas reflexiones sobre la codificación del gesto en Alonso Cano, la composición del busto de Eva y la noción de belleza femenina a propósito de esta misma obra.

⁹⁰ D. Sánchez-Mesa Martín: *Técnica de la escultura policromada granadina*, Granada, 1971, pp. 152-153.

⁹¹ M. Gómez-Moreno: *Op. cit.*, II, 1926, p. 209.



LÁM. 30. BUSTO DE EVA. ARCO TORAL, CAPILLA MAYOR

los movimientos del cuerpo»⁹², despunta ya en la teorización de Alberti y de Leonardo como una consecuencia natural del decoro horaciano, pero también como una respuesta a la importancia que Cicerón y Quintiliano concedieron al énfasis gestual y expresivo en el discurso del orador⁹³. Leonardo no sólo declararía que «la figura más loable es aquella que por su acción expresa la pasión que la anima»⁹⁴, sino que proporcionaría detalladas fórmulas para representar determinadas emociones y expresiones; y, utilizándolas él mismo, saldaría en un tenso drama humano un tema, tradicionalmente estático y espiritualmente sosegado, como el de la *Última Cena*. Los tratados de Lomazzo y Armenini, ambos manejados por nuestro artista, siguen cifrando buena parte de la destreza del pintor en su capacidad para caracterizar actitudes, movimientos y gestos; y el propio Jusepe Martínez valorará en Durero y Leonardo su extraordinaria versatilidad para «la especulación demostrativa de afectos naturales», pues

«con tanta propiedad explicaron lo interno de las pasiones, así de gozo como de cualquiera demostración de ánimo, que sólo en los afectos dejaron declarado en sus figuras los intentos de lo representado»⁹⁵.

No deja de ser significativo el énfasis de Cano en la mirada de Adán y Eva. De hecho, la trasgresión protagonizada por ellos está relatada en el primer libro del *Pentateuco* en términos de percepción óptica. Lo es la promesa engañosa de la serpiente («el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como dioses»); lo es, asimismo, la reacción de Eva, contrastando la verosimilitud de ese pronóstico con la apariencia del fruto («apetecible a la vista»); lo son, por último, los efectos fulminantes desencadenados por el bocado («se les abrieron a entrambos los ojos, y se dieron cuenta de que estaban desnudos»). Metáforas de la visión que ilustran la caída del hombre por la aspiración a ver más allá de lo permitido; la codicia fatal suscitada por la seducción de lo visto; la evidencia de la infracción, la certeza de la muerte espiritual, por la rebelión de una mirada de pudor que cuestiona la bondad de la Creación. Por otra parte, la importancia concedida a la mirada en estas dos obras resulta perfectamente coherente con la rehabilitación barroca de la *Poética* de Aristóteles y, asimismo, con la reivindicación ignaciana de la visión como un eficaz instrumento al servicio de la meditación en los *Ejercicios*.

La desgarrada exhibición de la impositiva belleza de *Eva* y la altivez de su mirada⁹⁶, revelan la arrogancia de quien aspiró a ser como Dios; no en vano, el

⁹² L. B. Alberti: *De la pintura*, II, 43, p. 105.

⁹³ Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid, 1982, p. 47.

⁹⁴ Leonardo da Vinci: *Tratado de pintura*, 573, p. 402. La misma preocupación le lleva a señalar que «la pintura o representación de figuras ha de ser llevada a cabo de tal guisa que los contempladores puedan reconocer sin esfuerzo, y por medio de sus actitudes, la intención de su ánimo» (582, p. 406); o que «los movimientos de los hombres deberán convenir a su dignidad o vileza» (587, p. 409).

⁹⁵ *Discursos...*, XV, pp. 159-160.

⁹⁶ «Ojos altivos, corazón arrogante, antorcha de malvados es pecado», sentencia uno de los *Proverbios* (21, 4).

origen de la caída se sitúa, según la tradición patristica, en un pecado de soberbia. Frente a su expansiva composición, la cabeza de Adán se recoge, por el contrario, introspectiva, concentrando en sus pupilas una profunda melancolía, una serenidad que tiene mucho de elegíaca. Es la tristeza del pecado de la que habla el *Eclesiástico*⁹⁷, la consciente certeza de las penas vitalicias y hereditarias impuestas por la sanción divina: el trabajo, la inseguridad del mañana, el dolor y la muerte. Pero es también una tristeza para la esperanza, la que, mediando el arrepentimiento, procura la salvación, según la promesa expresada por San Pablo⁹⁸. Dos miradas, en definitiva, que compendian hipostáticamente la historia del hombre.

A pesar de estar concebidos para ser contemplados a una gran altura, Cano no escatimó un apuradísimo acabado en la formalización de estas fisonomías y en el matizado tratamiento de sus mórbidas superficies, lo que resulta especialmente manifiesto en el busto de Adán, más logrado que el de Eva en la definición de sus texturas, en el detalle de su verosímil realidad fisonómica, en la coherente definición plástica de sus rasgos faciales, integrados, por ende, de un modo más orgánico en la estructura de la cabeza. Un ejercicio de mimesis, también, menos abstracto que el de aquélla, lo que permite alcanzar un equilibrio típicamente clásico entre el rostro de un hombre posible —posible del tiempo de Cano— y el de un arquetipo masculino. Este compromiso, insuperablemente resuelto, entre realidad e idea, acredita la proverbial vocación clasicista del escultor granadino.

La extrovertida composición del busto de *Eva*, mostrando el torso de frente y la cabeza de perfil, evoca la del *San Pablo*. Sin embargo, la desafiante afirmación de la Mujer en el vertiginoso espacio de la capilla mayor mediante el desenvuelto y airoso giro de su cabeza, nos sitúa ante una concepción radicalmente opuesta a la íntima introspección con la que Cano concibe aquél y, asimismo, el busto de *Adán*. En consecuencia, el de *Eva* supone una identificación tal con las soluciones compositivas, pero también con los recursos expresivos del grandilocuente barroco romano, que no es arriesgado afirmar que el escultor granadino nunca se acercó tanto a Bernini como en esta obra.

El consumado equilibrio entre verosimilitud e idea que exhibe el rostro del Hombre, se desestabiliza, sin embargo, en el caso de la Mujer a favor del estereotipo, y ello por la persecución vehemente de un prototipo de belleza femenina que, formalizado esta vez desde un ejercicio de pura geometría y un tratamiento escasamente enfático de sus texturas epidérmicas, acaba resintiéndose amuecado⁹⁹. En efecto, la belleza de Eva remite a un ideal recurrente en la pintura de Cano a lo largo de toda su vida artística¹⁰⁰, caracterizado por un rostro oval donde asoman unos grandes ojos, se perfila rotunda y rectilínea la nariz, y se abre pequeña y

⁹⁷ *Eclo.* 14, 1.

⁹⁸ 2 *Cor.* 7, 9-10.

⁹⁹ Lo que llevó a Camón Aznar a presuponer que el busto de Eva sería la última obra del artista, quedando inacabado a su muerte (*op. cit.*, p. 22).

¹⁰⁰ Wetthey la restringiría a su última época, argumentando que este «tipo de belleza adolescente atraía a Cano en su vejez» (*op. cit.*, p. 79).

sensual la boca; el pelo, recogido en la nuca, deja ver las orejas y despejado el largo y estilizado cuello. Los más significativos jalones de este estereotipo femenino vienen cifrados por la destruida *Santa Inés* de Berlín, la *Juno* de colección particular, la parmigianesca Virgen de la *Visión de San Antonio de Padua* (Munich), las *Inmaculadas* de Álava y del Oratorio de la sacristía de la Catedral de Granada o la *Virgen del Rosario* de la de Málaga.

Este ideal de belleza no llega a instalarse en ningún caso en el lugar de abstracta trascendencia desde donde prevalece la espiritualizada *Inmaculada* de la sacristía de la Catedral. Por muy elevado que resulte el grado de belleza, las expresiones de todos esos rostros no sobrepasan nunca el límite humano de una autosuficiente displicencia común a todos ellos. El procedimiento por el que el artista ha llegado a la definición de esta belleza tipológica, se evidencia puramente empírico. Tal como Zeuxis plasmaría la de la diosa Juno: seleccionando las cinco jóvenes más hermosas de la ciudad de Crotona y «reproduciendo en su pintura lo más loable de cada una de ellas»¹⁰¹. Una concepción aristotélica de la praxis del arte que la tratadística¹⁰² argumentará paradigmática de un clasicismo interesado en satisfacer el compromiso entre fidelidad a la naturaleza y belleza ideal¹⁰³. Un planteamiento idéntico al que formula Rafael en la famosa carta a Castiglione a propósito de la *Galatea* del Palacio Farnesio que, reproducida por Pacheco en su tratado, sería bien conocida por el discípulo¹⁰⁴:

«Para pintar una mujer bella, necesitaría ver varias mujeres bellas... pero ya que existen pocas mujeres bellas yo utilizo una cierta idea que viene a la mente».

Una idea que se detecta con absoluta coherencia en la obra del pintor de Urbino, a través del parecido tipológico, por solo citar un ejemplo, entre su retrato de *Maddalena Doni* y su *Madonna* conocida como la *Bella Jardinera*. Un proceder que no deja de ser racional, que no deja de perseguir un estereotipo verosímil, que no difiere, en definitiva, de la formulación canesca de una tipología femenina de una elevada perfección que no menoscaba, sin embargo, su reconocible extracción naturalista y que acaba por tipificarse, reapareciendo a lo largo de toda su producción pictórica y escultórica. Una concepción radicalmente diferente de la preexistencia en la visión interior del artista de la

¹⁰¹ Plinio: *Historia Natural*, XXXV, 64; en Plinio: *Textos de Historia del Arte*, ed. de Esperanza Torrego, Madrid, 2001, p. 93.

¹⁰² Leon Battista Alberti: *De la escultura*, XII; en *De la pintura...*, p. 140. Asimismo en *De la pintura*, III, 56, pp. 116-117. Leonardo Da Vinci: *op. cit.*, 576, p. 404. G. B. Armenini: *op. cit.*, 15, p. 263.

¹⁰³ «Cosa, sin duda, la más difícil de todas, porque no se compendian en un solo lugar todos los méritos de la belleza, sino que están dispersos, por lo que todo esfuerzo debe consistir en investigar y comprender a fondo estas cosas» L. B. Alberti: *De la pintura*, LV, p. 116. Asimismo en *De la arquitectura*, VI, 2; en *De la Pintura...*, pp. 159-160. Este último tratado de Alberti consta en la biblioteca de Alonso Cano.

¹⁰⁴ F. Pacheco: *op. cit.*, I, 12, p. 275.

neoplatónica o plotiniana Idea de belleza; aquella que hizo posible la excepcional *Inmaculada* de la sacristía de la Catedral.

Previstos probablemente en el programa de imágenes original¹⁰⁵, los dos bustos de *Adán* y *Eva*, desde su posición preliminar en el arco de ingreso a la capilla mayor, introducen al fiel en la historia de la Redención desplegada en los ciclos de vidrieras y lienzos que se concentran en este espacio. Con el valor de prólogo, pero también con el de argumentos clave en el desenlace narrativo, ambos episodios figurativos, sabiamente concatenados con aquellos otros álgidos que se exponen, axialmente alineados, en el centro de la capilla mayor -la *Encarnación* y la *Crucifixión*-, permiten identificar un discurso redencionista articulado en torno al paralelismo tipológico de los dos Adanes¹⁰⁶, según la acuñación paulina¹⁰⁷. El primero de ellos, epónimo de la humanidad, responsable de la muerte del género humano; el segundo, Cristo, nuevo Adán, restituidor de la vida mediando su propio sacrificio. Por extensión, la patrística acabaría instituyendo el parangón entre la compañera de Adán y María, la nueva Eva destinada a sancionar la profecía inherente a la maldición divina pronunciada en el *Génesis*: el triunfo del linaje de la Mujer sobre el de la serpiente.

¹⁰⁵ E. E. Rosenthal: *La Catedral de Granada. Un estudio sobre el Renacimiento español*, Granada, 1990, p. 130.

¹⁰⁶ F. J. Martínez Medina: *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*, Granada, 1989, pp. 204-205.

¹⁰⁷ «El primer hombre, Adán, se convirtió en un ser vivo, el último Adán se hizo un espíritu que da vida» (1 Cor. 15, 45). El paralelismo se desarrolla también en *Rom.* 5, 12-21 y *1 Cor.* 15, 21-22.