

ACADEMIA

BOLETÍN DE LA REAL ACADEMIA
DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO



MADRID

PRIMER SEMESTRE DE 1996

NUM. 82

SUMARIO

	<i>Págs.</i>
NECROLOGÍAS DEL EXCMO. SR. D. GERARDO RUEDA ACADÉMICO ELECTO	
MIGUEL RODRÍGUEZ-ACOSTA, <i>Gerardo Rueda en el recuerdo</i>	11
ANTONIO BONET CORREA, <i>Recuerdo de Gerardo Rueda</i>	15
JULIÁN GÁLLEGO, <i>En la muerte de Gerardo Rueda el equilibrio constructivo</i>	17
LUIS DE PABLO COSTALES, <i>Recuerdo de Gerardo Rueda</i>	19
MIGUEL DE ORIOL E YBARRA, <i>Gerardo Rueda</i>	23
GUSTAVO TORNER DE LA FUENTE, <i>Gerardo Rueda: una gran amistad</i> ..	25
NECROLOGÍA DEL SEÑOR DON MANUEL LÓPEZ VILLASEÑOR	
JOAQUÍN GARCÍA DONAIRE, <i>En recuerdo de Manuel López Villaseñor</i>	29
CONSEJO EUROPEO DE LAS ACADEMIAS NACIONALES DE BELLAS ARTES.	
ACTO FUNDACIONAL	31
SESIÓN PÚBLICA Y SOLEMNE PARA LA ENTREGA DE LA MEDALLA DE HONOR A LA FUNDACIÓN JOAN MIRÓ	117
ANTONIO BONET CORREA, <i>A propósito de la exposición "Agustín de Betancourt. Los inicios de la ingeniería moderna en Europa"</i>	127
RAFAEL DE LA-HOZ, <i>Informe sobre la recién encontrada "Descripción del edificio del Real Museo por su autor D. Juan de Villanueva"</i>	133
JOSÉ HERNÁNDEZ MUÑOZ, <i>"Rayo sin llama" (Edición para bibliófilos)</i>	147
DISERTACIÓN DEL EXCMO. SR. D. MANUEL GÓMEZ DE PABLOS, PRESIDENTE DEL PATRIMONIO NACIONAL	151
SOLEDAD CÁNOVAS DEL CASTILLO, <i>Los claroscuros de la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid)</i>	165
ISABEL AZCÁRATE LUXÁN / ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO / M ^a VICTORIA DURÁ OJEA / M ^a PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA / ELENA RIVERA NAVARRRO, <i>Inventario de los dibujos donados por artistas actuales al Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1989 hasta el 31 de diciembre de 1994</i>	185
MANUEL ÚTANDE IGUALADA, <i>Justicia, derecho, arte (II)</i>	247
JOSÉ LUIS BARRIO MOYA, <i>"Las colecciones de pintura y escultura de Don Francisco de Moura, tercer marqués de Castel Rodrigo" (1675)</i>	295
JOSÉ MARÍA TORRES PÉREZ, <i>Un proyecto de Domingo Antonio Lois de Monteaugado revisado por Ventura Rodríguez: la iglesia de Alomartes (Granada)</i>	333

	<u>Págs.</u>
INOCENCIO CADIÑANOS BARDECI, <i>La parroquia de Navalcarnero en el siglo XVIII: obras y proyectos</i>	359
ALBERTO GARÍN, <i>Los oficios de la construcción en los fueros castellano leoneses medievales</i>	379
M ^ª TERESA CRUZ YÁBAR, <i>Gaspar Gutiérrez de los Ríos, teórico de la estimación de las artes. Biografía</i>	401
ÁNGEL ATERIDO FERNÁNDEZ, <i>A propósito de un retrato colectivo: el arquitecto Alfonso Rodríguez</i>	461
MIGUEL FALOMIR FAUS, <i>Un dictamen sobre la nobleza y liberalidad de las artes en la Andalucía de principios del siglo XVII</i>	483
JOSÉ MANUEL A. RODRÍGUEZ ARNÁEZ, <i>Paternidad documental de dos esculturas anónimas de la Academia reivindicación de D. Esteban y D. Manuel de Agreda</i>	511
CARMEN ARIZA MUÑOZ, <i>El jardín en los proyectos de edificios y zonas públicas, hospitales y construcciones religiosas existentes en la Real Academia de San Fernando de Madrid</i>	547
ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO / M ^ª PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA, <i>Alonso Cano en la Real Academia de San Fernando (Dibujos). Exposición celebrada del 6 de febrero al 30 de abril de 1995</i>	571
J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, <i>Crónica de la Academia. Primer semestre de 1996</i> ..	593
BIBLIOGRAFÍA	631

ALONSO CANO EN LA REAL ACADEMIA DE
SAN FERNANDO (DIBUJOS)
Exposición celebrada del 6 de febrero al 30 de abril de 1995

Por

ASCENSIÓN CIRUELOS GONZALO
M^a PILAR GARCÍA SEPÚLVEDA

Hijo del tracista y escultor de retablos Miguel Cano, nace en Granada en 1601, en fecha no muy lejana al 19 de marzo, día en que es bautizado. Años más tarde, en 1614, se traslada con su familia a Sevilla en donde comienza su formación. En 1616 entra como aprendiz en el taller de Pacheco con el que aprende el arte de la pintura y entabla amistad con Velázquez. Paralelamente, y a juzgar por las semejanzas de su obra con las del escultor Martínez Montañés, debió recibir enseñanzas de este artista.

Viudo de su primera esposa María de Figueroa, casó en segundas nupcias, en 1631, con Magdalena de Uceda, de 12 años de edad, sobrina del pintor Juan Bautista de Uceda. Pese a la generosa dote que aportó su esposa y a los numerosos encargos que recibía, en 1636 Cano se encontraba preso en la cárcel de deudores, de donde le sacó su amigo y colaborador Juan del Castillo.

En enero de 1638 se traslada a la Corte llamado por el Conde-Duque de Olivares para que fuese su pintor y ayudante de Cámara. Aquí afianza su amistad con Velázquez, a quien ya conocía de sus años de formación sevillana. Su vida en la Corte transcurre con relativa tranquilidad, siendo nombrado por Felipe IV, según Palomino, profesor de dibujo del príncipe Baltasar Carlos, hasta el mes de junio de 1644 en que su esposa muere asesinada. Tras las primeras investigaciones y ser interrogado como sospechoso, marchó a Valencia donde se establecería, no volviendo a Madrid hasta septiembre del año siguiente.

Tras su regreso, firma el contrato para trabajar en el retablo de Getafe, fechado en 1645, y recibe numerosos encargos que le retendrán en la Corte hasta que consigue una prebenda en la catedral de Granada, en febrero de

1652, ciudad a la que se traslada ese mismo año. Cano obtuvo dicha prebenda debido a la necesidad que tenían los canónigos de contar con un artista que les decorara la catedral a bajo costo, eximiéndole de acudir a los servicios religiosos cuando estuviera trabajando en la decoración de la catedral. Meses después comenzaron los problemas al no haber iniciado ningún trabajo.

Expulsado por el cabildo de esta ciudad en el otoño de 1656, viene a Madrid para solicitar al rey intervenga en el litigio, consiguiendo se le restaure la prebenda en febrero de 1658.

De regreso a Granada en 1660, marchará a Málaga cinco años después, por enfrentamientos con los canónigos de la catedral. En esta ciudad permanecerá durante dos años trabajando para el nuevo obispo, Alonso de Santo Tomás. Tras ser nombrado Maestro mayor de la catedral de su ciudad natal, vuelve para ocupar el cargo, aunque cayó enfermo tres meses después muriendo casi en la miseria, tal como se ve por el contenido de su testamento, el 3 de septiembre de 1667.

Pese a ser un hombre enérgico y violento, según algunas fuentes, su arte resulta lleno de un gran equilibrio y una fuerte sensibilidad, creando tipos serenos y bellos. Esta estética se aleja bastante del áspero realismo que caracteriza a las obras juveniles de sus contemporáneos.

Tal vez ese cambio fue debido a su estancia en la Corte; aquí, y posiblemente por mediación de Velázquez, Cano va a conocer las colecciones reales, viéndose influido por la pintura de los primitivos flamencos y de los antiguos maestros venecianos así como por las composiciones de Rubens. Estas obras tuvieron amplia difusión a través de las estampas, compradas en almonedas y subastas de diferentes artistas, no sólo con afán coleccionista, sino también para ser estudiadas, siendo siempre fuente de inspiración artística.

El gusto por las formas bellas y las proporciones elegantes, su afición al estudio de las obras de arte y su inclinación por el dibujo hacen de Cano uno de los artistas más cercanos al espíritu del Renacimiento italiano.

Será igualmente el creador de tipos iconográficos que se repetirán durante todo el siglo. Sus jóvenes Vírgenes, de ojos melancólicos y bajos, siguen el ideal de Pacheco; las figuras de Cristo niño aparecen despojadas de cualquier rastro de telas para mostrar la belleza de su cuerpo desnudo y sus santas presentan una silueta fusiforme con amplios paños en torno a sus caderas, todo ello tomado del ambiente artístico sevillano en el que se había formado.

Una de las actividades más importantes de Cano será la de retablista, profesión aprendida con su padre y afianzada en el taller de Pacheco, que ocupará gran parte de su vida. Su formación en el ambiente sevillano le hace moverse dentro de un estilo barroco moderado que suavizará tras su venida a la Corte, mucho más conservadora desde el punto de vista artístico. Los únicos elementos barrocos que se repiten de manera constante en sus arquitecturas son las volutas decorativas y los pequeños querubines que se suceden de manera continua. Pese a no ser un artista plenamente barroco, Llaguno y Amirola (1) califican sus dibujos como extravagantes y corruptos por encontrarse lejos del gusto neoclásico imperante en su época.

Fue, sin duda, uno de los mejores y más prolíficos dibujantes del siglo de oro español. Artista clásico por excelencia, su producción se inscribe, a caballo, entre el manierismo y el barroco.

Según testimonio de Palomino, Cano inició su aprendizaje en el dibujo en el taller de Pacheco, famoso pintor y tratadista del siglo XVII, quien le enseñaría los primeros rudimentos del oficio. A partir de este momento, y a lo largo de toda su vida, dicha práctica fue una constante, tanto en la elaboración de bocetos para esculturas, pinturas y retablos, como por propia satisfacción personal. Su actividad como artista gráfico se amplió en Madrid, al iniciarse en el procedimiento del grabado. Conviene recordar, a este respecto, los comentarios de su amigo Jusepe Martínez de que siempre estaba entretenido con estampas y dibujos.

Uno de los problemas con que se enfrenta el estudioso de los diseños de Cano es la falsedad de la caligrafía que aparece en muchas de sus supuestas firmas. Gran parte de las obras que le fueron atribuidas, en base a estas inscripciones, han resultado ser de sus seguidores y discípulos, cuando no de artistas coetáneos.

Sus recursos técnicos son muy variados, denotando en todos ellos una gran maestría. Predomina el uso del lápiz y la pluma, acompañados, para dar colorido, de tinta sepia o bistre. Las aguadas pardas, a través de las cuales consigue efectos lumínicos y de volumen, ofrecen una amplia gama, desde la mancha densa, apreciable en la figura del San Joaquín, hasta los tonos de gran transparencia como los utilizados en las calles laterales de los retablos. El resultado es de una gran elegancia formal, tanto en las actitudes de las figuras, como en las composiciones.

Los diseños conservados en la Academia son de pequeño formato y en su mayoría se relacionan con su labor como retablista.

Cristo en el Limbo (Lámina I)

Lápiz negro, pluma, tinta sepia y aguadas sepia y roja. Papel verjurado. 275 x 190 mm.

Dibujo preparatorio para el cuadro del mismo tema que fue donado por miss Bella Mabury, en 1948, al Museo de los Ángeles.

Inspirado en un grabado de Giulio Bonassone, Cano sabe imprimir a la composición una mayor ligereza y dinamismo. La copia de estampas, muy común entre los artistas españoles, evidencia un gran conocimiento de las obras y los estilos que se estaban produciendo fuera de nuestras fronteras. Prueba de ello es la adquisición por parte de Cano de gran número de estampas en almonedas y testamentarías, siendo fácilmente rastreable en sus obras las influencias italianas, sobre todo boloñesas, florentinas y venecianas, así como las flamencas.

Atribuido a Cano por Pérez Sánchez (2) y Angulo, Wethey lo considera obra de Herrera Barnuevo, discípulo de este artista, quien lo realizaría como práctica de taller al mismo tiempo que el maestro trabajaba en el cuadro (3).

Basado en el Evangelio Apócrifo de Nicodemo (4), representa el momento en el que Jesús baja al Limbo para sacar de allí a los personajes del Antiguo Testamento. Le acompaña Dimas, el buen ladrón que sostiene una cruz, símbolo de la pasión y muerte de Cristo, redentora del pecado. A la derecha, se percibe la silueta de Adán, ligeramente abocetado; el cuerpo de Eva realizado con un trazo firme y seguro, y a su lado un niño que ha sido identificado como el hijo de ambos, Seth, que sostiene una espada sobre el hombro. Clara muestra de que se trata de un dibujo previo a la realización de la obra, es la aparición de otro cuerpo infantil desnudo muy esbozado, que puede percibirse entre Cristo y la figura femenina y que muestra a Seth en la misma postura en la que aparece en el lienzo.

Posiblemente ejecutado entre la segunda mitad de los años 40 y la primera de los 50, el dibujo, como la mayoría de los de Cano, no presenta ningún rasgo que permita saber la fecha exacta de realización.

Dividido anteriormente en dos pedazos, fue restaurado en los primeros años de la década de los 60, teniendo como base el cuadro para el que sirvió de modelo. Claramente visibles las uniones, ambas partes fueron consideradas durante años de autores diferentes.

En el dibujo, realizado con diferentes técnicas que se aunan formando un todo, pueden apreciarse trazos de lápiz negro y rojo totalmente difuminados, aguadas sepia y roja con toques casi perdidos de clarión y zonas repasadas a pluma. Cano consigue modelar a base de claroscuros y contrastes lumínicos unos cuerpos desnudos inusitados en el arte español del siglo XVII, olvidando la idea tenebrista característica de su época.

Es difícil encontrar un desnudo femenino que iguale en belleza al cuerpo de espaldas de Eva, salvo el realizado por Velázquez en la Venus del espejo. Ambos son quizá casos únicos de sensualidad y audacia dentro del tradicionalismo religioso imperante en el mundo artístico español del setecientos.

Identificado durante mucho tiempo como una Venus y un amorcillo, es un claro exponente de la actitud renacentista con la que Cano se enfrenta a sus obras, buscando un naturalismo idealista que le acerque a la belleza ideal.

Santo Domingo de Guzmán y San Gonzalo de Amarante (Láminas II y III)
Santo Domingo. Pluma, tinta y aguada sepia. Papel verjurado. 193 x 106 mm.
San Gonzalo. Pluma, tinta y aguada sepia. Papel verjurado. 170 x 90 mm.

Son los dibujos preparatorios para dos de los lienzos localizados en los bancos de los retablos laterales de la Iglesia de la Magdalena de Getafe, perfectamente documentados y fechados en el año 1645.

El lienzo de San Gonzalo de Amarante, situado en el retablo del Niño Jesús, fue contratado el 20 de septiembre. Representa al santo portugués de la Orden de los Predicadores, fundador de una ermita en Amarante, en donde murió y fue sepultado en 1260.

El de Santo Domingo de Guzmán, santo burgalés fundador de la misma Orden, muerto en Bolonia en 1221, está situado en el retablo de Nuestra Señora de la Paz y fue encargado a Cano el 6 de octubre.

Los dibujos están realizados a pluma, técnica aprendida de Pacheco, con un trazo nervioso y zigzagueante, mostrando una gran rapidez de ejecución. Los perfiles se rompen modelando las figuras, a base de masas de luz y

sombra; la pluma se mueve llena de libertad creando trazos imprecisos de gran movilidad. Este tipo de técnica, usada fundamentalmente para estudios o apuntes, se aleja de su producción sevillana, acercándose a la refinada elegancia que se había impuesto en la Corte.

Son evidentes los cambios entre los dibujos preparatorios y las obras definitivas. En el lienzo de San Gonzalo Cano ha modificado no sólo la posición de la cabeza, sino también la de su mano derecha que lleva al pecho. La imprecisión de los trazos del diseño dificulta saber qué objeto lleva el santo en su mano izquierda, que en el cuadro es una nave.

En el de Santo Domingo, el artista ha variado la actitud del personaje, aunque permanecen sus símbolos distintivos como son el libro y las azucenas, que en el dibujo quedan reducidas a simples trazos, rápidos y nerviosos.

San Joaquín (Lámina IV)

Pluma, tinta y aguada sepia. Papel verjurado. 138 x 57 mm.

Estudio preparatorio para una escultura de retablo, inserta en un marco arquitectónico. La imagen del padre de la Virgen, adosada a una pilastra cajeadada, apoya sobre una peana decorada en la parte inferior con guirnalda de frutas. En la parte superior se aprecia la cartela vegetal de anchas hojas carnosas, usada frecuentemente por el artista y cuyo descubrimiento en España se debe a Francisco de Herrera el Viejo. Este elemento se generaliza en las orlas de retratos de Pacheco y se convierte en una constante definidora de la arquitectura madrileña del siglo XVII.

De características semejantes al estudio de san Antonio Abad, perteneciente a la colección de Raimón Casellas (5), el de San Joaquín podría tratarse de un modelo para ser presentado al comitente. Parece evidente que ambos fragmentos forman parte de un proyecto más completo de retablo, tal y como lo indica la interrupción de los diseños en los extremos.

Técnicamente está próximo a las obras realizadas en su etapa madrileña, antes de su viaje a Granada, principalmente con los estudios preparatorios de los retablos de la iglesia de Getafe. Cano traza las líneas definidoras de la composición a pluma, mostrando una gran soltura y seguridad de trazo. El modelado escultórico del manto y los contrastes de luces y sombras, los consigue a través del empleo de la aguada sepia.

San José con el Niño (Lámina V)

Sanguina. Papel verjurado. 106 x 60 mm.

De gran simplificación formal, las figuras se resuelven a través de una técnica suelta, mediante el empleo de gruesos trazos que van modelando sutilmente los pliegues.

El diseño se relaciona con el lienzo que fue propiedad de Manuel Gullón García, grabado en el siglo XVIII por Bosselman en la "Estampería de José Aparici" de Madrid (6). Sánchez Cantón (7) lo publicó en *Dibujos españoles* como estudio preparatorio para el cuadro, opinión compartida por Martínez Chumillas (8) y María Elena Gómez-Moreno (9); Wethey (10), sin embargo, lo considera copia de estudiante, de calidad mediocre.

El lienzo aparece firmado con el monograma de Alonso Cano y su cronología estaría próxima, según Chumillas, por técnica y composición, a los lienzos de los retablos de Getafe y más concretamente al de *San José con el Niño* del altar de la Epístola.

El dibujo mantiene muchas semejanzas con el estudio preparatorio, realizado en lápiz rojo, de *Santa Isabel con San Juanito* del retablo del Niño Jesús de la misma iglesia. Tanto en los diseños, como en las pinturas, el tratamiento volumétrico de las figuras es muy acusado, con pliegues ampulosos y anatomías poco marcadas.

Inmaculada Concepción (Lámina VI)

Pluma y aguada sepia. Papel verjurado. 139 x 55 mm.

La imagen de la Virgen responde a los mismos rasgos compositivos de la atribuida a Alonso Cano en el Museo del Prado (11). La representación es casi idéntica, denotándose pequeñas variaciones en los picos de la media luna, más pronunciados en el diseño de la Academia. La factura en este último es más blanda y los perfiles quebrados se suavizan. Tormo (12) y Velasco (13) la consideran de Cano, Pérez Sánchez (14), por el contrario, como obra granadina de un discípulo.

El tema de la Inmaculada Concepción, uno de los misterios de la Virgen con más amplia difusión durante el siglo XVII, fue desarrollado ampliamente por Cano, tanto en pintura como en escultura. La silueta de la Virgen, recuerda a la de las tallas de las Inmaculadas del período sevillano, caracterizadas por

la elegancia del canon y la forma en huso. Sus figuras, con un leve estrechamiento hacia los pies, adquieren dinamismo a través del amplio manto con pliegues envolventes, que desvirtúan la silueta femenina. Desde el punto de vista iconográfico Cano desecha el símbolo del pecado, encarnado en el dragón o serpiente, y utiliza la media luna y querubines en número reducido.

Siguiendo las pautas de Pacheco, Cano define un prototipo de representación de Virgen niña, no mayor de doce años "con cabeza de cabellos lacios que enmarcan rostros ovales de ojos rasgados, de dulce expresión y boca pequeña" (15). M^a Elena Gómez-Moreno (16) señala a Magdalena de Uceda, segunda esposa de Cano, como inspiradora del prototipo de belleza ideal femenina de sus jóvenes Inmaculadas. Sus Vírgenes, de sobria dignidad, son un claro exponente de la idealización, elegancia y sensibilidad, definidoras de su quehacer artístico.

Niño Jesús dormido (Lámina VII)

Caña y tinta sepia. Papel verjurado. 78 x 72 mm.

Este tema, muy utilizado durante el barroco español, va a encontrar en Cano uno de sus más fieles representantes. Ya utilizado por los pintores de generaciones precedentes, fuertemente influidos por el Renacimiento italiano, el tratamiento de este asunto sufrirá un gran cambio tras la Contrarreforma. El cuerpo desnudo de Cristo niño desaparecerá, volviendo a la antigua costumbre medieval de representarle totalmente vestido. Cano, sin embargo, conserva la idea renacentista, no sólo durante su juventud, como puede verse en el retablo de Lebrija en el que trabaja ayudando a su padre, fechado en 1629, sino durante toda su trayectoria artística.

La representación de este tema le permite mostrar su idea de la belleza física ideal, a la vez que le sirve para reflejar el sueño místico que presagia el sacrificio y muerte de Cristo.

Difícilmente fechables, salvo los que son bocetos para obras conocidas, los dibujos de Alonso Cano han de ponerse en relación unos con otros buscando semejanza de estilo. Este diseño, por sus características puede enmarcarse dentro del primer período madrileño.

Tras su llegada a la Corte, va a producirse en su estilo pictórico un cambio fomentado por el estudio de las obras italianas, fundamentalmente venecianas,

que se encuentran en las colecciones reales. Es importante señalar, además, su gran interés por las estampas que le llevó a inspirarse en algunas italianas, alemanas o flamencas como modelos para sus composiciones, práctica muy usada en los talleres sevillanos de su época, y aprendida en el de Pacheco. También compró algunas pertenecientes a artistas famosos en las almonedas que se realizaban tras su fallecimiento y fundamentalmente intentó, ya en Madrid, introducirse en el estudio y ensayo de dicha técnica.

De dudosa atribución en un principio, puede ponerse en relación técnicamente con uno desaparecido, atribuido a Cano, que se encontraba en el Instituto Jovellanos de Gijón y con el de *San José con el Niño en la cuna* del Museo del Prado (17). En la actualidad su paternidad ha sido reconocida ya que está realizado con las características de los dibujos de su primera época madrileña.

Dibujado a tinta, en trazos más o menos gruesos hechos con caña ancha, prescinde de la aguada para dar sombras, formándose estas a base de una red de rombos más o menos tupida que recuerda en gran manera la técnica del grabado.

Santa Madrona (Lámina VIII)

Lápiz negro, aguada parda y toques de clarión. Papel verjurado.
223 x 107 mm.

El tema de este dibujo ha sido identificado por Pérez Sánchez (18), poniéndolo en relación con Santa Madruina, abadesa del convento de San Pedro de Barcelona, quien, cautiva en Palma de Mallorca por los moros, consiguió huir en un barco, símbolo parlante que la identifica. Con la misma iconografía se representa también a Santa María de Cervelló, fundadora de la rama femenina de la orden mercedaria (19).

Es poco frecuente que aparezcan figuras individuales sobre todo a lápiz o a sanguina dentro de la producción dibujística de Cano. Las que conocemos pueden ser tomadas como bocetos para obras o como modelos para la aprobación del cliente.

La figura presenta ciertos volúmenes escultóricos, sobre todo por la utilización del gran manto que la cubre, aunque los pliegues son suaves y redondeados. Su trazo, de gran simplicidad, muestra una gran seguridad de línea.

Encuadrado para ser pasado a lienzo, este dibujo guarda gran semejanza con el de *Santa Clara*, atribuido a Cano, que se conserva en el Museo del Prado (20). Aunque Wethey (21) puso en relación el del Prado con los dibujos preparatorios para los lienzos de los retablos de la iglesia de Getafe, ambos pueden pertenecer a la etapa granadina en la que nuestro artista realizó encargos para diversos conventos de la ciudad. Pueden ser proyectos para los lienzos de algún retablo sin identificar si tenemos en cuenta la posición de ambas figuras giradas en sentido contrario y mirando a un hipotético eje central.

Calle lateral de un retablo (Lámina IX)

Delineado a lápiz, pluma, tinta y aguada sepia. Papel verjurado. 322 x 109 mm.

La calle lateral del retablo aparece perfectamente estratificada, denotando un perfecto conocimiento de los órdenes arquitectónicos. Se suceden de arriba a abajo el ático, entablamento dórico, cuerpo principal con columnas corintias y encuadramiento para pintura, banco con recuadro, sotabanco con tablero jaspeado y en la parte inferior, la planta.

Las trazas del diseño demuestran claramente la formación clasicista de Cano, aunque introduce elementos de mayor movilidad, como la ruptura del arquitrabe y friso en los intercolumnios. Otra nota distintiva es la disposición a plomo con los capiteles de triglifos curvados, a modo de ménsulas. Uno de los motivos más utilizados por el artista granadino en sus dibujos arquitectónicos es la guirnalda de flores y frutas, de clara influencia italiana, usada ya por Miguel Ángel en la escalera de la Biblioteca Laurentina.

Wethey relaciona los motivos ornamentales de este retablo con los empleados por Cano en el altar de San Juan Evangelista en Santa Paula de Sevilla y el altar mayor de Lebrija, ambos enmarcados en el período sevillano. Tampoco descarta que fuera realizado en los primeros años de su etapa madrileña (22).

Proyecto arquitectónico (Lámina X)

Delineado a lápiz, pluma, tinta y aguada sepia. Papel verjurado. 327 x 157 mm.

El cuerpo principal está formado por pilastras sobre pedestal, con capitel de orden compuesto, arquitrabe corrido y friso con ménsulas. El entrepaño, en

que aparece la firma de Cano, está decorado en la parte superior con guirnalda de flores y frutos. La guirnalda, muy nutrida, extendida horizontalmente y pendiente de los extremos, es un ornamento típico de su etapa sevillana, ya utilizada anteriormente por un maestro clasicista como Pedro de Machuca.

El diseño fue dado a conocer por primera vez en 1989, con motivo de la publicación del inventario de los dibujos pertenecientes al fondo antiguo de la Real Academia (23).

Además de estos diez dibujos, completan la exposición dos lienzos atribuidos a Alonso Cano.

Cristo recogiendo las vestiduras (Lámina XI)

Óleo sobre lienzo. 1,63 x 0,96 m.

Procedente de la colección Godoy, la obra puede fecharse hacia 1646, y ponerse en relación con el Cristo crucificado que se expone en la sala tres del Museo.

Pese a que Martínez Chumillas (24) da como dudosa su atribución a Cano, ya aparece como de este autor en el inventario de 1824, especificándose entonces que es uno de los cuadros restituidos a España por el gobierno francés.

Tema poco frecuente en el segundo cuarto del siglo XVII, será popularizado por nuestro artista al unirlo a la representación de Cristo atado a la columna. Algunos han querido ver en la utilización de este motivo la huella de "Las Meditaciones" del místico Álvarez de Paz, publicadas en 1620 (25).

En este tipo de obras muestra Cano un gran sentido de la narrativa, mostrando a Cristo hombre recogiendo sus vestiduras, tras la flagelación. La representación de una anatomía perfecta, de rasgos suaves y bellas formas, demuestra el gusto de Alonso Cano por los cuerpos desnudos, algo inusual en su época.

De fuerte influencia italiana, con un tratamiento tenebrista, Cano ha querido mostrar el momento trágico de la escena, deteniéndose en los detalles que aumentan la sensación de dolor contenido, incidiendo de una manera minuciosa en las gotas de sangre.

Existe un dibujo con este tema en el Museo del Prado (26), considerado como estudio preparatorio para este lienzo, del que se conocen otras variantes, como el del Convento de Carmelitas Descalzos de Ávila.

La Virgen de Montserrat (Lámina XII)

Óleo sobre lienzo. 1,82 x 1,22 m.

La composición se divide en dos mitades claramente diferenciadas, estructurándose la inferior en dos planos horizontales escalonados, y la superior a modo de zig-zag ascendente.

En un plano intermedio dispone a la Virgen entronizada portando en su mano derecha un globo dorado del que surge una vara de azucenas, símbolo de pureza. En su regazo, el Niño, portador de un globo azul, que representa al mundo, bendice a la humanidad. A ambos lados de la Virgen, en actitud de orar, hay cuatro religiosos, uno de ellos con báculo de Abad; y a sus pies la escolanía canta y tañe instrumentos musicales.

Iconográficamente el tema representado no plantea ningún problema, no sucediendo lo mismo con su autoría. La obra aparece reseñada por primera vez en el inventario de los cuadros de la Real Academia del año 1817, con el número 233, y la anotación "Nuestra Señora de Monsarrate con varios Santos Benedictinos de Escuela Española" (27). En el de 1824, dentro de la sala novena, con el número 6 se indica una "Nuestra Sra. de Monserrate con varios Santos Benedictinos que cantan y tañen instrumentos por Dn. Antonio Viladomat" (28). En el catálogo de las obras pictóricas de 1884 (29), se atribuye a Alonso Cano y se hace una descripción temática del lienzo. En la misma línea aparece citado en el catálogo de 1929 (30). Tormo, sin embargo, ese mismo año en "La visita a las colecciones artísticas de la Real Academia de San Fernando", acepta como probable la atribución a Fray Juan Ricci, haciendo la observación de la existencia de una buena réplica en Inglaterra, en el Museo Bowes de Barnard-Castle, procedente del conde de Quito (31). Fernando Labrada al redactar su catálogo de pinturas, en 1965, considera el lienzo como obra de discípulo desconocido de Alonso Cano. En la actualidad, y hasta que no se encuentre documentación que avale cualquiera de las opciones anteriormente apuntadas, quedan abiertas las dudas sobre su autoría.



Lámina I. *Cristo en el Limbo.*



Lámina II. *Santo Domingo de Guzmán.*



Lámina III. *San Gonzalo de Amarante.*



Lámina IV. *San Joaquín.*



Lámina V. *San José con el Niño.*



Lámina VI. *Inmaculada Concepción.*



Lámina VII. *Niño Jesús dormido.*



Lámina VIII. *Santa Madrona.*

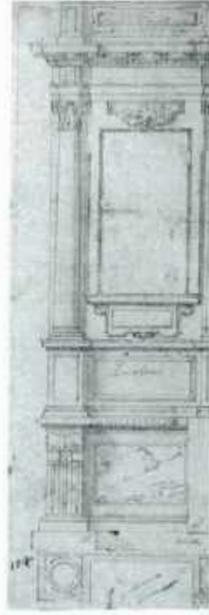


Lámina IX. *Calle lateral de un retablo.*

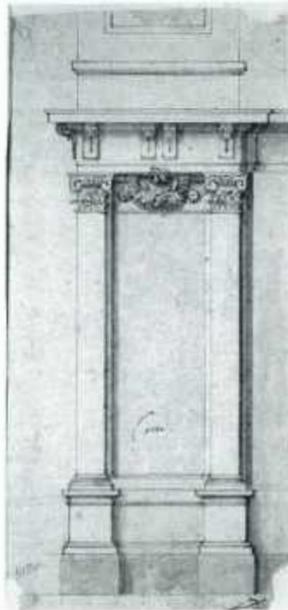


Lámina X. *Proyecto arquitectónico.*



Lámina XI. *Cristo recogiendo las vestiduras.*



Lámina XII. *La Virgen de Montserrat.*

NOTAS

- (1) LLAGUNO, *Noticias de los arquitectos*, IV, 35-41.
- (2) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca*, 211.
- (3) WETHEY, *Alonso Cano pintor, escultor*, 61.
- (4) *Op. cit.*, 62.
- (5) *Colección Raimon Casellas*, 95.
- (6) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos de la Real Academia*, 39.
- (7) SÁNCHEZ CANTÓN, *Dibujos*, IV, nº CCIX.
- (8) MARTÍNEZ CHUMILLAS, *Alonso Cano*, 102.
- (9) GÓMEZ-MORENO, *Alonso Cano*, 42.
- (10) Citado por PÉREZ SÁNCHEZ en *Catálogo de los dibujos de la Real Academia*, 39.
- (11) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado*, 48.
- (12) TORMO, *La visita a las colecciones*, 68, nº 48.
- (13) VELASCO AGUIRRE, *Catálogo*, 23, nº 31/4.
- (14) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos de la Real Academia*, 41.
- (15) BERNALES BALLESTEROS, *Alonso Cano*, 65-66.
- (16) GÓMEZ-MORENO, *Alonso Cano*, 15.
- (17) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado*, 58.
- (18) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de los dibujos de la Real Academia*, 40.
- (19) SALES FERRI CHULIO, *Grabadores*, 60.
- (20) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dibujos del museo del Prado*, 53.
- (21) WETHEY, *Alonso Cano pintor, escultor*, 163.
- (22) WETHEY, "Alonso Cano drawings", 226.
- (23) CIRUELOS, "Inventario", IV, 287.
- (24) MARTÍNEZ CHUMILLAS, *Alonso Cano*, 64.
- (25) PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca*, 48.
- (26) PÉREZ SÁNCHEZ, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado*, 51-52.
- (27) "Inventario de los cuadros", nº 233.
- (28) "Catálogo de las pinturas", sala novena, nº 6.
- (29) "Catálogo de las obras pictóricas", 34-35.
- (30) *Catálogo del Museo de la Real Academia*, 41-42.
- (31) TORMO, *La visita a las colecciones*, 44.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Cuarenta dibujos españoles*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1966.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, Diputación Provincial, 1976.
- "Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", Madrid, 1884.
- "Catálogo de las pinturas y esculturas que se conservan en la Real Academia de San Fernando", Madrid, 1824.
- Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1929.
- CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1800. T.I.
- Centenario de Alonso Cano en Granada. 2 v. Estudios*, Granada, 1969. *Catálogo de la exposición*, Granada, 1970.
- CIRUELOS GONZALO, Ascensión y M^a Pilar GARCÍA SEPÚLVEDA, "Inventario de dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (IV)", en *Academia*, 69, Madrid (1989), 277-373.
- La colección Raimon Casellas. Dibujos y estampas del Barroco al Modernismo del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Museo del Prado, 1992.
- GÓMEZ-MORENO, María Elena, *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954*, Madrid, 1955.
- Guía del Museo de la Real Academia de San Fernando. Sección B*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Comunidad de Madrid, 1991.
- "Inventario de las pinturas trasladadas a la Real Academia de San Fernando, que se hallaban existentes en el Palacio de Buenavista, como pertenecientes al sequestro de Don Manuel Godoy. Año de 1816", Madrid, 1816.
- "Inventario de los cuadros que existen en las salas de la Real Academia de San Fernando en el año 1817", Madrid, 1817.
- LABRADA, Fernando, *Catálogo de las pinturas*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1965.
- LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio, *Noticias y Documentos de los arquitectos y arquitectura de España*, con Adiciones de Juan Agustín Ceán Bermúdez, 4 v., Madrid, 1829.
- MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel, *Alonso Cano. Estudio monográfico de la obra del Insigne Racionero que fue de la Catedral de Granada*, Madrid, 1948.

- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1964.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Catálogo de los dibujos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1967.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Catálogo de dibujos del Museo del Prado. Dibujos españoles. Siglos XV-XVII*. T. 1, Madrid, 1972.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio, *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra, 1992.
- SALES FERRI CHULIO, Andrés de, *Grabadores valencianos. Siglos XVII-XVIII*. Alzira, Graficuarde, 1986.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Dibujos españoles*, 5 v., Madrid, 1930.
- TORMO, Elías, *La visita a las colecciones de la Real Academia de San Fernando*. T. VII de *Cartillas excursionistas*, Madrid, 1929.
- VELASCO AGUIRRE, Miguel, *Catálogo de la Sala de Dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1941.
- WETHEY, Harold E., "Alonso Cano drawings", en *The Art Bulletin*, XXXIV, number three, New York (September 1952), 215-234.
- WETHEY, Harold E., *Discípulos granadinos de Alonso Cano*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1954.
- WETHEY, Harold E., *Alonso Cano pintor*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1958.
- WETHEY, Harold E., *Alonso Cano pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza Editorial, 1983.