

UNA OBRA DESCONOCIDA
DE SANCHEZ COTÁN.

Por EMILIO OROZCO DÍAZ.

En la búsqueda de datos y obras para mi estudio en preparación sobre el pintor Fray Juan Sánchez Cotán, entre los varios cuadros desconocidos que hemos hallado hasta la fecha sobresale uno conservado en la Iglesia de Santiago del pueblo granadino de Guadix¹. Representa a la Virgen con el Niño y constituye una de las mejores y más expresivas muestras del arte de este pintor digna de figurar en la antología de la pintura española.

Su importancia, como síntesis de los distintos aspectos de la obra de Cotán, nos mueve a darlo a conocer anticipadamente y, con este motivo, esbozamos los principales rasgos de su arte, pues éste, como muchos otros aspectos de nuestra pintura, apenas si está estudiado, según lo prueban las escasas líneas que le dedica Mayer, en su *Historia de la Pintura Española*, y el silencio casi completo que han guardado respecto a él otros historiadores del Arte.

Dejamos, pues, por ahora, la presentación de otras obras y datos, aunque algunos sean de cierta importancia para reconstruir su biografía, como la información de limpieza hecha para el ingreso de Sánchez Cotán en la Cartuja, porque ello necesitaría de mayor espacio y, a pesar de todo, no nos diría tanto de su arte como esta sola obra.

El arte de Sánchez Cotán, el fraile que realizó en la Cartuja de Granada la mayor parte de su decoración pictórica, su con-

1. Se halla en una de las sacristías de dicha Iglesia. Mide 1,26 ms. por 0,95. Al dar a las prensas esta nota no sabemos si existirá o si se habrá destruido.

junto de mayor importancia, apenas es conocido más que por sus maravillosos bodegones que, como en la reciente Exposición de Bodegones organizada por la Sociedad Española de Amigos del Arte se ha demostrado, quizá sean los más importantes del género que se hicieron en España; pues, incluso los de Zurbarán, tan sobresaliente en esta clase de obras, están concebidos siguiendo el tipo dado por Cotán. Pero, aparte de estos bodegones en que, de una manera exclusiva, la naturaleza muerta es objeto del cuadro, hay en el resto de la obra de este pintor una continua intervención de estos elementos naturalistas que, a veces, llegan a superar al resto de los valores de la composición.

Como es de suponer, su obra es exclusivamente religiosa y abarca muchos de los temas dominantes en nuestra pintura: historias de santos, escenas de la Pasión, Inmaculadas, Vírgenes con el Niño, etc.... Pero, casi siempre, repetimos, sus obras no se concretan solo a las figuras objeto del tema, sino que lo accesorio, animales, bodegones y hasta paisaje, se equipara, en ciertos casos, con lo esencial y representativo de la composición. Aún en su contenido espiritual y en la emoción con que el artista estudia esa realidad circundante, no queda ésta como accesorio junto al rostro de una Virgen o al cuerpo de un Crucificado. En casi toda su obra, movido por este amor a lo objetivo, a lo formal, cae en lo seco, en la falta de jugosidad en el color, e incluso en pobreza de paleta; pero, en otras, su colorido se abrillanta y las figuras pierden toda rigidez, ganan en suavidad y expresión, acercándose a lo que ha de ser típico de la pintura posterior. Así lo vemos, entre otros casos, en la "Imposición de la casulla a S. Ildefonso", del Museo de Bellas Artes de Granada y, sobre todo, en el "Bautismo" y en el "Descanso en la huída a Egipto", de la Iglesia de la Cartuja granadina, cuya impresión de arte avanzado es tal que hizo a Mayer pensar se trataba de una obra temprana de Bocanegra. Uno de ellos, el "Descanso en la huída a Egipto", contiene precisamente uno de sus mejores bodegones². En él se ve también una de las más bellas interpretaciones del tipo de Virgen: Virgen de rostro de óvalo ligeramente alargado, acentuada la esbeltez del cuello, e igualmente exagerada la finura de la nariz, aunque el tocado disminuye la gracia de la proporción total de la cabeza.

2. Repetición indudable de Cotán de este cuadro, con alguna ligera variante, hemos visto en la Iglesia de la Trinidad de Córdoba.

En otros cuadros, como en el ya citado de la “Imposición de la casulla a S. Ildefonso” del Museo de Granada, en la “Virgen del Rosario” y en las Purísimas, que en el mismo lugar se conservan, se repite con igual belleza dicho tipo, destacando más en todas ellas el gusto por acentuar los menores detalles, como los adornos de las telas y los menudos rizos del cabello, complemento importante del rostro que enmarcan. En cuanto a la expresión, es típico en todas un ligero aire de indiferencia, que las mantiene siempre en actitudes severas y compuestas, aún cuando estén interviniendo en la acción motivo del cuadro. El espíritu monástico que les dió vida, les presta ese ligero hieratismo, ese sentido religioso, sin estridencias ni apasionamientos, en el que se impone, sobre todo, la devoción recogida del monje que adora a la Reina del Cielo con respeto mayor que a toda su corte. La necesidad le ha obligado también a poner en ella mucho más de su propio espíritu que en todas sus otras figuras de santos: le obliga a crear un tipo, lo más idealista de toda su obra. Para todos sus santos contaba el pintor con innumerables modelos en los frailes que le rodeaban, cuyos retratos vemos repetirse incluso el del mismo autor; mas, para el rostro de sus Vírgenes, solo contaba con la imagen que creaba su alma devota. Era tradición en el convento, recogida por Palomino, que al buen fraile pintor, al *santo fray Juan*, como se le llamaba, se le apareció en cierta ocasión la Virgen para que la retratara. Vemos cómo la sensibilidad de los monjes buscó una explicación sobrenatural a esta contraposición entre esas Vírgenes de completo aire divino, idealizadas en sus formas y en su espíritu, y aquellos trozos de naturaleza aprehendidos en toda toda su integridad. Es de interés observar, en este sentido, cómo excluye Cotán de todo su mundo de imágenes las representaciones femeninas, incluso las necesarias en la iconografía de la Pasión, en la que solo aparece, y casi de espaldas, la figura de la Verónica, y es que el arte de Cotán, esencialmente realista, se aparta de esa corriente que le domina para dar una nota de verdadero idealismo solo al representar a la Virgen. Pues bien, esa contraposición, en su punto más extremo, es la que nos sintetiza el cuadro que hoy presentamos, quizá uno de los más espléndidos que salieron de las manos del fraile pintor.

Representátese en él a la Virgen, con el Niño en el regazo, teniendo delante, sobre una mesa, un cardo, queso y frutas; detrás,

gran fondo de arquitectura de molduraje clásico y una ventana en el ángulo derecho abierta a un claro paisaje de montañas y nubes, igual a los que hizo en la Cartuja. Iconográficamente ofrece el interés de tratarse de un tipo casi aislado en el total de su obra, aunque en pequeño la encontramos en uno de los cuadros de la Cartuja en la misma actitud, pero como elemento secundario. Unese en él algo del aire classicista, extendido en España en el siglo XVI, y un recuerdo franco en el total de algunos cuadros flamencos en los que se da la misma composición, de la figura sentada tras una mesa sobre la que se colocan objetos y frutas. Ese ligero influjo italiano, que matiza el total de la figura, es una clara muestra de la herencia de su maestro Blas de Prado.

La Virgen aparece aquí en actitud aun más noble y arrogante, cogiendo al Niño entre sus brazos, con ademán lleno de elegancia. Su cabeza, siguiendo el tipo ya indicado, pero más depurado de proporciones, con una finura de líneas como casi nunca se encuentra en las obras de Cotán. La frente se agranda, la nariz gana en rectitud, la boca se hace más pequeña y acabada de dibujo, e igualmente los ojos, de forma almendrada y muy grandes que con la posición de los párpados (con ligero abultamiento, corriente en sus Vírgenes) quitan dureza a la mirada. El cuello esbelto y cilíndrico, el cabello distribuído en pequeños rizos, el fino velo que los cubre, cayendo sobre el busto, enmarcan finalmente el perfecto óvalo del rostro. El Niño, medio desnudo, repite el tipo de sus angelillos, rubio de cabello ensortijado y mirada viva, cuyo gesto movido contrasta con la serenidad de la Madre. Casi se puede decir que hay algo de frialdad en la manera como sostiene al Hijo; su cuerpo queda erguido, sin el más leve movimiento que aminore su elegancia y compostura; las manos apenas lo sujetan, como si estuvieran colocadas solo para mostrar su belleza, y la cabeza, erguida, apenas tiene en su rostro el menor gesto de intimidad maternal, ni siquiera de atención, como si estuviera absorta, pensativa, con la mirada perdida, dirigida hacia abajo y envuelta en un ligero tinte de melancolía. Estas bellezas de espíritu y de dibujo se ven aumentadas con el magnífico estudio de las telas, en las que se percibe de manera asombrosa la calidad, sobre todo, la del terciopelo del traje de la Virgen, cuya sensación de verdad tan solo admite comparación con lo bueno flamenco.

En cuanto al color, es este cuadro de lo más rico que pintara Cotán, ofreciéndonos una espléndida armonía del rojo intenso de la túnica de la Virgen y el azul del manto. Por último, y como algo definitivo en este sentido de objetividad, tenemos el admirable bodegón del primer término, algo prodigioso con respecto al total de la composición, demostrando claramente ese amor del pintor por todas las formas de la Naturaleza, que nos hace recordar las admirables descripciones del Padre Granada. Este bodegón nos dice tanto del espíritu del artista como el resto de la composición: su religiosidad, su sencillez, su humildad y hasta su parquedad en el comer. Porque esta equiparación entre las figuras y la naturaleza muerta se desprende de aquella virtud suya que los frailes contaron a Palomino: estar siempre dispuesto para toda clase de trabajos, “ya fuese para reparar los ornamentos, ya para las cañerías”. Por eso, llega a poner ese amor fuerte, pero tranquilo, en aquellas cuatro cosas que le sirven de alimentación, en el cardo, en el pan, en el queso, en las hortalizas. No se puede encontrar en esos bodegones algo que no nos hable de su sencillez de vida y de su amor a todo lo creado por Dios. Nada más opuesto a ellos que los opulentos bodegones que, casi en la misma época, crea la pintura flamenca, que parecen hechos para excitar la gula; los de Cotán, en cambio, son casi la invitación a la abstinencia. Si los primeros parecen destinados “a servir de alimento a aquellos hombres musculosos y a aquellas mujeres exhuberantes de Rubens”, éstos parecen hechos para alimentar ascetas, para alimentar a los monjes pálidos y demacrados de Fray Juan Sánchez o de Zurbarán.