

El Crucificado en el arte de Alonso Cano

The Crucifixion in the art of Alonso Cano

Sánchez-Mesa Martín, Domingo *

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 2000.
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2000.
C.D.U.: 73.034.7 (460.357); 232.9 (0:7)
BIBLID [0210-962-X(2001); 32; 105-124]

RESUMEN

Aunque la estética tendente a lo ideal sea como una de las principales constantes en todo el arte de Alonso Cano, casi en su gran mayoría de arte religioso, serán precisamente una especial muestra de ello, los modelos y las versiones que el artista crea en las escenas de la Pasión de Cristo y de ellas las representaciones de los crucificados tales como el de la colección Diego Curto en Madrid, de 1643; el de la Real Academia de San Fernando, de 1646; el del Museo del Hermitage y el de la Real Academia de Bellas Artes de Granada de 1652.

La propia emoción religiosa y dramática que el tema en sí encierra y las posibilidades de interpretación práctica que el desnudo ofrece, hacen que el artista concrete en las distintas versiones que del tema realiza, su tenso compromiso entre el naturalismo emocional de lo cercano, dicho aún con fórmulas tenebristas y la idealidad embellecida y poetizada por formas, proporciones, luces y colores. Ésta es la problemática central que se estudia en el presente trabajo a partir de esculturas, como el Cristo de Lecaroz, y las ya mencionadas obras de pintura, aparte de otras versiones más recientes y más discutidas. Se hace también un estudio comparado con varias representaciones de Cristo desnudo en otros temas de Pasión y de San Juan Bautista.

Palabras clave: Escultura barroca; Pintura barroca; Escultura religiosa; Crucifijos; Iconografía religiosa; Escuela granadina.

Identificadores: Cano, Alonso; Cristo de Lecaroz.

Topónimos: Granada; España.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

An idealistic aesthetic is a constant strand in the art of Alonso Cano, most of it religious in nature. Specially significant examples of this are to be found in the paintings of the Passion and Crucifixion in the Diego Curto collection in Madrid (1643), in the San Fernando Royal Academy, in the Hermitage Museum and in Royal Academy of Fine Arts in Granada (1652).

In these different versions, and given the religious and emotional nature of the topic and the possibilities offered by the nude, the artist is able to give expression to the tensions operating between a naturalistic approach—even though still expressed in tenebrist style—and a poetic idealism reflected in the play of proportions, light and colours. The results of these tensions are analysed in the present article, which discusses

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada

such sculpture as the Lecaroz Christ and the paintings mentioned above, as well as other works. We also offer a comparative study of the naked Christ in other representations of the Passion and of St. John the Baptist.

Keywords: Baroque sculpture; Baroque painting; Religious sculpture; Crucifixes; Religious iconography; Granada School.

Identifier: Cano, Alonso; Lecaroz Christ.

Place names: Granada; Spain.

Period: 17th century.

A la hora de relacionar los rasgos estilísticos sobresalientes en las diferentes actividades artísticas que practicó Alonso Cano, destaca su indiscutible y permanente tendencia hacia la representación de un tipo de belleza buscadora de cánones ideales, pero encarnados por modelos tan humanos y cercanos como naturales y vivos. En esa tensión de intenciones estéticas la crítica lo ha venido clasificando como un creador propiamente del renacimiento retrasado en el tiempo o como un artista que, con genial originalidad, reacciona frente al realismo que se opone al propio manierismo cercano, retomando así como herencia directa el legado estético de los grandes maestros del renacimiento, desde una época y unas experiencias artísticas en las que se imponía el más innovador naturalismo, en todo cercano a la realidad de la vida y de los sentimientos¹. Por otra parte, pocos artistas españoles como él han experimentado a lo largo de su vida una tan intensa cantidad de rectificaciones sobre los supuestos estéticos precedentes. Su arte a veces se nos ofrece claramente sintonizado con su contemporaneidad; otras, en la mayoría de los casos, superada la primera etapa del período de formación y estancia en Sevilla, como propuesta avanzada y anunciadora de formas con siglos de adelanto.

Planteándonos así la necesidad de insistir en la investigación de lo que Cano recibió en su etapa de formación en Sevilla, en el ambiente culto y de estética manierista del taller y del círculo de Francisco Pacheco y de las obras de otros maestros, escultores, pintores y arquitectos², hay que recordar que, desde fechas tempranas, su obra queda destacada por los rasgos de un artista de enorme y singular fuerza, que busca antes que nada la creación de unos arquetipos que sirvan, por encima de la imitación del natural, a una idea espiritualista del arte que queda en él como una verdad de fe de su propio credo artístico. Esta preocupación por la creación de tipos es la demostración de que la estética manierista de la «idea» alentó toda su vida, lanzándole a buscar incesantemente el tipo de belleza ideal. Es, como Lafuente Ferrari afirma, el artista de la belleza elegante³ o, como también lo definiera Manuel Gómez Moreno, al decir de él «que fue clásico por instinto a través de su barroquismo»⁴.

En esta naturaleza de su psicología artística funcionan con especial significado las características específicas de su singular personalidad humana. Sus circunstancias biográficas le obligaron a poner constantemente a prueba su unidad de estilo en la multivocidad de lenguajes artísticos que practicó y a veces, incluso, la reiteración de temas tan frecuente, por otra parte, en un arte fundamentalmente de tema religioso y hecho en su gran mayoría por encargo de una clientela no siempre promotora de lo más nuevo y distinto, sino ante todo exigente de una cierta dimensión piadosa, surgida, más que del artificio, del propio sentimiento de la fe y de la emoción religiosa. Significativas son en este sentido las

puntualizaciones que Pacheco, maestro de Alonso Cano y teórico de su generación, hacía al fin principal de la pintura y de las imágenes y de su fruto y la autoridad que tenían en la Iglesia Católica. A la hora de valorar y jerarquizar los fines que la obra de arte persigue, afirma: «Pero considerando el fin del pintor como de artífice cristiano (que es con quien hablamos), puede tener dos objetos o fines: el uno principal y el otro secundario o consecuente. Este, menos importante, será ejercitar su arte por la ganancia y opinión o por otros respetos (que ya dixé arriba), pero regulados con las debidas circunstancias de la persona, lugar, tiempo y modo; de tal manera, que por ninguna parte se le pueda argüir que ejercita reprehensiblemente esta facultad, ni obra contra el supremo fin. El más principal será, por medio del estudio y fatiga desta profesión, estando en gracia, alcanzar la bienaventuranza; porque el cristiano, criado para cosas altas, no se contenta en sus operaciones con mirar tan baxamente, atendiendo sólo al premio de los hombres y comodidad temporal, antes, levantando los ojos al cielo, se propone otro fin mucho mayor y más excelente, librado en cosas eternas»⁵.

De esta manera y teniendo en cuenta los incuestionables y particulares perfiles biográficos de Cano, aun concediendo la parte proporcional de fantasía y exageración de sus biógrafos, tendremos que reconocer que un artista como él, inmerso en su tiempo y ambiente concreto, no es de ninguna manera sólo un ser que talla esculturas y pinta cuadros de temas religiosos más o menos impuestos por los clientes, sino más un hombre que vive, piensa y siente en un ambiente físico y humano determinado, pero también al mismo tiempo creador individual de sus propios y personales sentimientos. La obra, así creada, será principalmente producto del alma entera del artista, con toda su plenitud humana y con todas sus adoraciones e intenciones de naturaleza extra-artística y más directamente causadas por razones de orden humano, moral y religioso. El Cano temperamental y apasionado, obediente siempre a su propio credo estético, basado en su personal concepto del arte al servicio de un sentido platónico de lo religioso, creó obras en las que, aparte de razones de épocas y estilos de escuelas, laten predominantemente sus propios sentimientos, dichos con la poética e intención de lo sublime e ideal nacido de su propio y personal espíritu, en el que lo infundió la voluntad divina. De ahí, precisamente, deriva la firme convicción de ser sujeto poseedor de cualidades y valores excepcionales, dignas de reconocimientos sociales y espirituales. Junto a estas presencias de lo trascendente habrá que reconocer que las diversas temáticas que la representación de lo religioso ofrecía, le permitían sintonizar sus propios sentimientos, con mayor o menor cercanía, con lo que era lo más frecuente o lo más común al momento histórico y al ambiente.

De la abundancia de la representación en pintura y escultura de los temas de Pasión, serán principalmente las figuras del Crucificado las que determinen, no ya sólo tipos y arquetipos iconográficos de la escuela, sino diferentes sentimientos de piedad y emoción religiosa en lo individual y en lo doctrinal y colectivo. Los Cristos crucificados de Montañés, Pacheco, Zurbarán, Juan de Mesa y otros muchos significaron en la escuela sevillana verdaderos capítulos tipológicos, con especiales y diferentes significados estéticos y estrictamente de espiritualidad religiosa. Ante ellos la obra de Cano, en especial en sus etapas madrileña y granadina, se pronunciará preferentemente por versiones en las que la poética de lo ideal —representación de su interior— se oponga al descarnado realismo o, incluso, al tono de

patetismo propio del drama del Calvario. Ciertamente, la nota patética nunca estuvo en el horizonte del arte de Cano que insiste, una y otra vez, en llegar a la imagen de la divinidad a través de la belleza equilibrada, la donosa galanura y la meditada serenidad, tal como vemos en sus versiones del *Crucificado* del Museo de la Real Academia de San Fernando o en el de la Colección de D. Gregorio Diego Curto (Madrid) entre otras que a continuación estudiaremos.

Hasta la llegada de la estética del barroco la figura de Cristo respondía, con más o menos variantes, a un formalismo común. La frontalidad, el hieratismo, la mayestática rigidez y la geometrización de su simplificada anatomía caracterizaban las versiones románicas. El gótico lo verá primero como triunfo de la serenidad, sin concesión a la tragedia pasional, y como imagen propia de la dignidad religiosa de salvación más sobrevenida de la gloria de su propia realeza que de la humanidad de su padecer. Pero, tras estas versiones, el gótico tardío agudizará el patetismo del martirio de la cruz hasta la crispación y el retorcimiento. Ya en el renacimiento el culto a la belleza corporal hará posible las representaciones que, sin olvidar las huellas de la Pasión, ofrezcan versiones en las que triunfen los puros cánones de belleza, con armonía de proporciones y con predominante preocupación por lo estético más que por lo dramático y trágico. Como escribe Camón Aznar, «el desnudo se independiza en cierto sentido de su destinación piadosa y se concibe con perfección apolínea, resumiendo en su belleza su calidad divina»⁶. Aún así y en el propio Renacimiento las posibilidades de idealización que la representación del tema ofrece frente a su versión más naturalista hacen posible, por ejemplo, obras tan opuestas como el *Crucificado* de Donatello para la iglesia de Santa Croce, hoy en la Capilla Conti Bardí, y el de Brunelleschi para Santa María Novella, en la Capilla Gondi, obras que originaron la historia de la confrontación narrada por Antonio Billi y que después difunde Vasari, según la cual el Cristo de Donatello le pareció a Brunelleschi la representación, de un vulgar *contadino*⁷, más que de un sublime Cristo. La historia de esta confrontación, real o imaginaria⁸, tiene su significado, más aún cuando se conoce la afirmación de lo que para el propio Brunelleschi debería ser la representación del cuerpo de Cristo crucificado: «[...] il corpo di Jesu Cristo, il quale fu delicatissimo ed in tutte le parti il piú perfetto uomo che nascesse giammai»⁹. Esta tensión entre naturalismo e idealismo marcó asimismo, y de manera definitiva, el complejo proceso de ideación y ejecución del famoso *Cristo blanco* de Benvenuto Cellini de El Escorial, en el que se pone bien de manifiesto cómo para tan original y problemático artista —de vida aún más azarosa que la del propio Cano— la belleza sensorial fue también camino de trascendencia, haciendo que las formas bellas y elegantes por sí representaran en tono de idealidad la propia imagen divina¹⁰.

Tras el renacimiento el barroco ya no podrá prescindir de concebir el cuerpo de Cristo crucificado como suma de todas las bellezas y como modelo de la armonía del Universo. Por ello, los propios crucificados de Montañés —más que los de Pacheco— nos traerán, con su estudiada y perfecta anatomía, la grandeza ideal de herencia clásica y la hondura y emoción de su humano sentimiento, dialogante y comunicado. La representación del Crucificado, expirante o fallecido, casi en su total desnudez, es así tema principal para la iconografía y la plástica barroca, que o bien se pronuncia por la emoción del natural dramatizando la escena con fuertes contrastes de luces y sombras, de calidades y detalles de epidermis, de

realismos anatómicos y de lacerantes miradas y expresiones (como es el caso del gran lienzo de Ribera representando el *Calvario*, de la Colegiata de Osuna —1623— y que muy posiblemente conocería Cano), o los cristos del mismo Zurbarán, tan cercanos a modelos reales; otras veces, por el contrario, elegirá la imagen idealizada, en la que la propia belleza formal, infundida o transida de emoción serena, será el verdadero tono y tema de triunfo de la propia humanidad divinizada.

La profundidad de la idea interior platónica buscará representar así al que muriendo en tal trance, sin descomponer la figura, se erige más que como un hombre en un verdadero Dios. De esta forma el misterio de la Divinidad encarnada se hace presente y cercana, más que por la emoción y tragedia del drama real por la propia poesía plástica de la serenidad y de la armonía del cuerpo desnudo de Cristo, muerto o expirante, en el que la nota hiriente está más representada en la propia dureza geométrica de la cruz que en la elegancia bella y apolínea del desnudo, enfondado en paisaje de profunda soledad e iluminado con luz suave y envolvente.

Y, más que el Cristo expirante, será el ya muerto el que más se acerque a ese estado de ánimo reflexivo y estético, en el que Cano alcance a plasmar la unión de su idea interior del tema con su «credo» neoplatónico y sublimado. Ese mismo insistir en representar la imagen de su propia idea interior, poetizada por la emoción del íntimo sentimiento de piedad, es el que hace posible —y hasta lógico— el pasaje recogido por Palomino en el momento de la muerte del artista, que, como acertadamente puntualizaba Xavier de Salas, bien pudo ser tomado por el pintor cordobés de lo que el Vasari cuenta del Verrocchio, o fue el mismo Cano, hombre ocurrente que debía tener anecdotario abundante, quien recordó en tan crucial trance de muerte el hecho del artista italiano: «Sea lo que fuere —escribe Salas—, que nunca lo sabremos de cierto, el caso es que esta anécdota, cuanto menos, revela cómo el recuerdo dejado por Cano era el de personaje agudo y fantástico»¹¹ y sobre todo que, como artista de hondo sentimiento religioso, ensañaba en su ideal y en el mismo momento de la muerte en su «idea» mística y directa del propio rostro y figura de Dios crucificado, que por su belleza y hermosura salva y se humaniza.

Con estas reservas bien merece la pena recordar, en palabras de Palomino, la anécdota o el hecho, ya que nos sirve para enlazar con la visión que el artista tuvo que imaginar, no sólo ya en el momento de su muerte, sino en tantas cuantas veces se había planteado dejar en el lienzo —o sobre la madera— la figura de «su Cristo muerto o agonizante en la cruz». Así, cuenta el escritor y pintor cordobés: «Sucedió, pues, que estando ya moribundo, le llevó el cura un Santo Crucifijo de bulto (que no era de muy buena mano) para exhortarle; y Cano le dijo, que le quitase allá: el cura se sobresaltó de suerte, que estuvo para conjurarle, y diciéndole: *Hijo, ¿qué hace? Mire; que este Señor es Quien le redimió y Quien le ha de salvar. Y él respondió: Así lo creo, padre mío; pero ¿quiere, que me irrite, si está mal hecho, y me lleve el diablo? Déme una Cruz sola, que yo allí con la fe le venero, y reverencio, como es en Sí, y como yo le contemplo en una idea*»¹². De las versiones que Cano hizo del Crucificado, tanto en escultura como en pintura, las documentadas y las atribuidas, predominan las que lo representan muerto, ya que, según nosotros conocemos, sólo una versión, la existente en Granada en las dependencias de la sacristía de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, lo representa expirante sobre cruz de

brazos planos y clavado con tres clavos¹³. Ya hemos comentado que la estética de Cano está menos cercana a la representación del drama tenso y en movimiento trágico que a la dimensión más serena y de composición menos atormentada, aunque la historia de esta representación iconográfica en el arte barroco sea rica en versiones del Crucificado que, aunque muerto, mantienen el movimiento y composición contorsionada y tensa de modelado, planos y perfiles.

A su etapa sevillana prolongada, según se acepta por la mayoría, hasta el entorno del año 1638¹⁴, pertenece el importante conjunto del retablo de la iglesia parroquial de Santa María de Lebrija, contratado en 1629 y dejada sin terminar la parte escultórica en 1638, precisamente la figura del Crucificado que remata y preside la obra (fig. 1). Por ser éste, pues, capítulo tan importante en la producción de Cano escultor y arquitecto (como lo demuestra la gran figura de la *Virgen con el Niño* —en la que el artista funde genialmente la visión arquitectónica en lo escultórico— o las de *San Pedro* y *San Pablo*) sería la imagen del *Crucificado* pieza clave, si Cano la hubiera realizado. Ya es muy significativo que sobre la

primera idea se decidiera sustituir el lienzo del Calvario por un crucifijo de escultura exenta, por la mayor capacidad comunicativa y de presencia física que la escultura tiene a esa altura respecto a la pintura. Pero, al final, esta obra no la hará Cano y, como Wethey afirma, «es imposible decir qué es lo que queda de Cano en el gran crucifijo que corona el retablo... Cano entregó su modelo para que lo terminara a Felipe de Ribas, que heredó éste y otros encargos del artista cuando Alonso se marchó a Madrid a comienzos de 1638. El movimiento agitado del paño de pureza tiene posiblemente más del espíritu de Ribas que del de Cano»¹⁵.

Sobre este mismo asunto M.^a Elena Gómez-Moreno opina que, aún siendo éste el punto más debatido del retablo —el de la paternidad del crucifijo— parece suficientemente claro, por la documentación que ella maneja, que Cano entrega a Felipe de Ribas «el modelo y forma dél de madera para que lo acabe y para que tenga título para el cobro de lo que se tasare», valorando después la obra como «extraordinaria», en la que «el dramatismo, vigor y grandiosidad son evidentes», y relacionando el sudario volado con el que después, en Madrid, «pintó Cano en el Cristo para el Hospital de Loeches,



1. *Crucificado* del retablo de Lebrija. Tallado por Felipe de Ribas (h. 1638), según posible modelo de A. Cano. Policromía de Pablo Legot.

fundación del Conde Duque». En todo momento rechaza la autora granadina la posibilidad de atribuir a Legot la hechura de la talla, tal como parecía deducirse de otro documento de 1653, referido al cobro de la totalidad por la hechura y la policromía¹⁶. Con posterioridad la profesora de la Universidad de Córdoba, M.^a Teresa Dabrio González, al estudiar la obra de los Ribas y en lo referido a este tema, viene a concluir que la escultura del *Crucificado* de Lebrija «corresponde plenamente al concepto estético de Alonso Cano, si bien su terminación fue debida a las gubias de Felipe de Ribas, quien se limitó a seguir las líneas maestras trazadas por el genial escultor granadino»¹⁷. En apoyo de esta conclusión suscribe las opiniones que sobre este complejo proceso y sobre esta extraña obra hizo el profesor Bernaldes Ballesteros, quien viene a coincidir afirmando que «el tipo reflejado en la escultura corresponde al estilo del maestro [Cano], no sólo en imágenes de talla sino también en las de pintura, como lo evidencian otras obras posteriores, por ejemplo, el *Cristo* de Loeches, de 1643; lo que varía en Lebrija —continúa— es el sobrecogedor expresionismo de la talla, el espíritu violento y trágico que respira el clima de la Pasión, lo que no repitió Cano en ninguna otra escultura»¹⁸.

La obra en sí resulta extraña y, según opinamos, muy por debajo en casi todo de los valores escultóricos y monumentales del resto de las esculturas del retablo, especialmente respecto a la *Virgen con el Niño*, verdadero acierto en concepto y ejecución. El crucifijo, colocado a gran altura, tampoco permite un estudio más ajustado y las fotos y la visión desde abajo nos inducen a considerarlo como obra un tanto tosca y falta de la elegancia de silueta que ya caracterizaba las realizaciones de Cano por estas fechas, como lo demuestra no ya sólo la figura de la *Virgen*, sino también las de *San Pedro* y *San Pablo*, excelentes tanto en la composición de telas y plegados como en el carácter del modelado de las cabezas, cosa que no llegamos a ver en el *Cristo* que nos parece que se impone ante todo por sus dimensiones. Si, tal como dicen los documentos, Cano dejó en embón de madera —«forma dél»— y el «modelo», Felipe de Ribas lo realizó en forma, criterios y maneras totalmente distintas a las que el artista granadino había hecho en las demás figuras del retablo y a las que hará posteriormente, aunque puede destacarse como propio de la obra del conjunto del retablo el efecto que produce el gran tamaño de la figura y la acentuada solución un tanto forzada de los contrastes de planos y la expresividad de la propia inclinación hacia adelante del torso, así como el pronunciado ángulo saliente de las rodillas, cualidades éstas que pueden justificarse como originarias de una primera idea y solución del dibujo, boceto o incluso embón de la figura antes de ser desbastada. La cabeza y el rostro, fuertemente inclinados hacia la derecha, se aumentan excesivamente con una aparatosa y desproporcionada corona de espinas, sólo compensada en parte y en conjunto con el abultado desarrollo que se le da al sudario en volumen y plegados, totalmente despegados de la silueta del cuerpo desnudo, al que acortan y con el que se contraponen.

Algunos opinan que estas soluciones bien pueden justificarse como rasgos del arte de los Ribas; otros las consideran como precedentes de lo hecho más tarde por Cano en el *Crucificado* pintado del Hospital de Loeches, de 1643. La comparación con este lienzo de la Colección de D. Gregorio Diego Curto (Madrid) no ofrece ninguna semejanza y lo que en la escultura resulta tosco y falto de armonía se torna en el lienzo finura y acierto plástico, tanto respecto a las proporciones totales de las figuras, como a su incidencia en

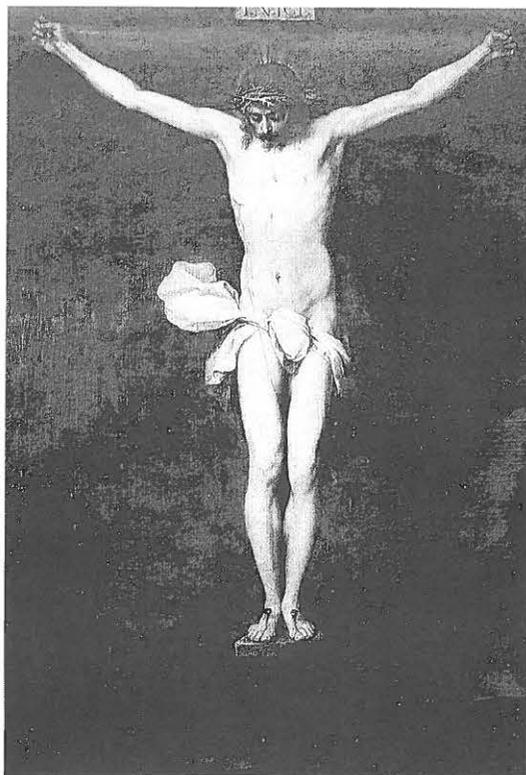
la blandura y elegancia de modelado del abdomen y de las piernas. En cuanto a la justificación que se hace considerándolo como rasgo propio del arte de Felipe de Ribas, según nuestro criterio, tampoco se ajusta a lo cierto en todos los casos, dado que la tipología predominante de estos elementos en sus cristos está en algunas ocasiones más cerca de las soluciones de los de Juan de Mesa, como ocurre en el *Cristo del Amor* (1618-1620), también con muy cercanas coincidencias en la solución de la cabeza y rostro con éste de Lebrija, o en el de la *Buena Muerte* (1620) de la Capilla Universitaria sevillana, con sudario de plegado menudo, al que sigue, por ejemplo, el *Cristo* de Felipe de Ribas del retablo mayor del Monasterio de San Clemente el Real de Sevilla (1639). En otros ejemplos, como el del retablo mayor de San Lorenzo o el de la parroquia de San Pedro, ciertamente el sudario toma más protagonismo, pero nunca ni en la proporción ni en las formas de éste de Lebrija.

En conclusión, si existió modelo o dibujo, tal como está documentado, o incluso el propio volumen o forma de madera embonada, habrá que señalar a Cano para justificar la valentía del tamaño y los rasgos determinantes de la expresividad de la composición del conjunto, por otra parte en buena sintonía con el destacado papel que en la totalidad del retablo se le da a la escultura. Pero, según nuestro criterio, la responsabilidad de Cano llega sólo hasta ahí, siendo el resto —tratamiento de la anatomía, terminado del modelado, resolución de la cabeza, estudios de pies y manos, proporciones de torso y envergadura de las piernas— atribuible a otros artistas, maestros u oficiales, aparte, claro está, la policromía que parece corrió a cargo de Legot, dejando como incógnita hasta la posible intervención de las gubias de este último, en todo más torpes y artesanales que las de Felipe de Ribas y, por supuesto, las de Cano, como queda demostrado en la abismal diferencia de esta obra con las restantes del retablo.

No volvió Cano —que sepamos— a representar el tema del Crucificado en escultura en su etapa sevillana, si bien a su producción pictórica podría pertenecer el lienzo, de colección particular sevillana, acertadamente atribuido y dado a conocer en 1986 por el profesor Juan Miguel Serrera¹⁹, aunque para nosotros esté más cercano a la herencia tenebrista de Pacheco que a lo que Cano hace después en los cristos de la Academia de San Fernando, el de la Colección Curto o el de escultura de Lecaroz. Efectivamente, resulta no obstante muy superior y más movido de modelado y composición que los pintados por Pacheco y más idealizado que los de Zurbarán. Son más propios de las formas del primer Cano tanto la composición del desnudo, en algunas partes duro de modelado y poco envuelto, como el plegado del sudario. En ambos aspectos está latente la experimentación del autor en la práctica de la escultura. La intensidad y fijeza del dibujo por el claroscuro también nos hace pensar en fechas más anteriores a su marcha a Madrid. El hecho de no atender a las propuestas de los crucificados con cuatro clavos de Pacheco hace recordar que el maestro y teórico también los representó con tres, como se puede apreciar en el de la iglesia de Nuestra Señora de la Consolación (1611), en El Coronil (Sevilla), o en el mucho más cercano aún en composición y claroscuro a éste que comentamos de colección particular sevillana y que se conserva en Washington, firmado con monograma y fechado en 1616, y que formó parte de un Calvario²⁰. Sería principalmente a partir de 1614 cuando Pacheco incorpora de forma más definitiva la iconografía de los cuatro clavos, circunstancia a la que nos referiremos más adelante.

Sería ya en Madrid y a partir de 1638 cuando Cano, practicando más la pintura que la escultura, nos deje dos de sus principales obras del tema: el *Crucificado* muerto de la Colección de D. Gregorio Diego Curto, de hacia 1643, y el de la Real Academia de San Fernando, en torno a 1646. En ellos Cano crea dos de los más bellos y elegantes desnudos de la serie y dos de los más característicos ejemplos de su personal estilo. No se olvide que ya con anterioridad había pintado el desnudo del *Cristo a la Columna* de la iglesia de La Campana (h. 1631-1632), duro de dibujo aunque firme de modelado y de plasticidad vigorosa, y el más pictórico y complejo del *Ecce Homo* de la iglesia de la Congregación del Santo Cristo de San Ginés en Madrid, de fecha posiblemente cercana a 1635-1638. El tema del desnudo interesó siempre a Cano y no sólo el de sus cristos, sino otros como el *San Miguel* de Getafe o el *San Juan Bautista* joven en el desierto (h. 1650) del Art Museum de Cincinnati (Ohio), y sobre todo los bellísimos del *Descenso al Limbo* de Los Angeles o el *Adán* de Glasgow entre otros, aparte del singularísimo capítulo de sus dibujos y representaciones múltiples, siempre bien resueltas y escultóricas, de sus angelillos y niños.

El *Crucificado* muerto, hoy en la Academia de San Fernando (fig. 2), aparte de ser una de las obras en las que Cano concreta uno de los tonos más personales de su poética plástica, significa un expresivo documento para referirnos a las relaciones estilísticas del artista con su amigo y antiguo discípulo Diego Velázquez, marcando importantes matices de cercanía junto a otros evidentes de diferencias y oposiciones. No se olvide que Velázquez pintaría posiblemente hacia 1632 su famoso *Crucificado* de los Benedictinos de San Plácido de Madrid, hoy en el Prado, y con él hay que relacionar obligadamente éste de Cano, que curiosamente después pasó también a formar parte de la colección de Godoy a finales del XVIII. Si el *Cristo* de Velázquez se realiza en la época y en tiempo aproximado en el que pinta el cuadro del *Cristo flagelado* desnudo de la National Gallery de Londres y el lienzo de la catedral de Orihuela representando *Las tentaciones de Santo Tomás* —con posible participación de Cano—, éste de la Academia, realizado trece o catorce años después, hay que relacionarlo igualmente con el estilo y momento del lienzo del *Cristo sostenido por un ángel* del Prado, en el que destaca la presencia del des-

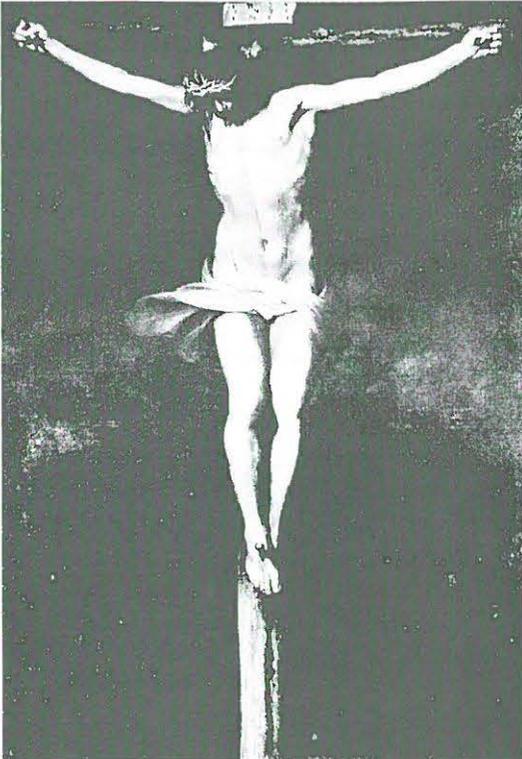


2. *Crucificado* muerto. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A. Cano (h. 1646).

nudo, firmado y fechable entre 1646-1652, es decir en los años anteriores a su vuelta a Granada y cercanos a los trágicos sucesos del asesinato de la mujer del artista. Es también la etapa del elegante y armonioso *Noli me tangere* del Museo de Bellas Artes de Budapest, de cercana cronología, en el que el estudio poetizado del semidesnudo de Cristo define una vez más el tono, el arte y la plástica de refinada elegancia y de personal distinción que testimonian las mejores calidades del espíritu y trasfondo del artista granadino, intencionalmente distante de la propia y cercana emoción de los tipos reales de Velázquez, siempre nacidos más de la presencia latente y cercana del natural del modelo genialmente traducido al lenguaje pictórico, que de la concepción idealizante de las versiones también humanizadas y posibles en el mundo íntimo de Cano.

Este poetizado *Cristo* de Cano, como antes lo fue el de Velázquez, es en realidad una personalísima adaptación de las composiciones de Pacheco, concretamente comprobable con la del Instituto Gómez-Moreno (Granada), firmada y fechada en 1614, y la de la colección madrileña de Teresa López María, también firmada y fechada en 1615. Pero aquí Cano, sin perder el tono sereno y apolíneo del desnudo, lo ha estilizado en profunda armonía de insinuado y leve movimiento, acentuando la corporeidad escultórica del torso

y de las extremidades inferiores, en las que el dibujo y el color han modelado de manera segura, pero también envolvente, la anatomía y la estática. La cabeza en escorzo ofrece el rostro de inefable belleza serena y sentida. El gesto de libertad plástica del sudario, al tiempo que compensa la verticalidad doble de las piernas, con los dos pies apoyados en el subpedáneo, acentúa por contraste la profundidad espacial del paisaje, de horizonte bajo y de escalonada perspectiva cromática. Todo como en medidas armonías de rima poética traduce la emoción meditada de la soledad y del dramático abandono. El artista le ha quitado casi todo a la figura, dejándole sólo la belleza formal serena y la estilizada proporción a la que ayuda tan intensamente la luz argéntea y clara de color y el efecto óptico de reducción de canon de belleza, a pesar de la corona y de los suaves halos de luz que la enmarcan.



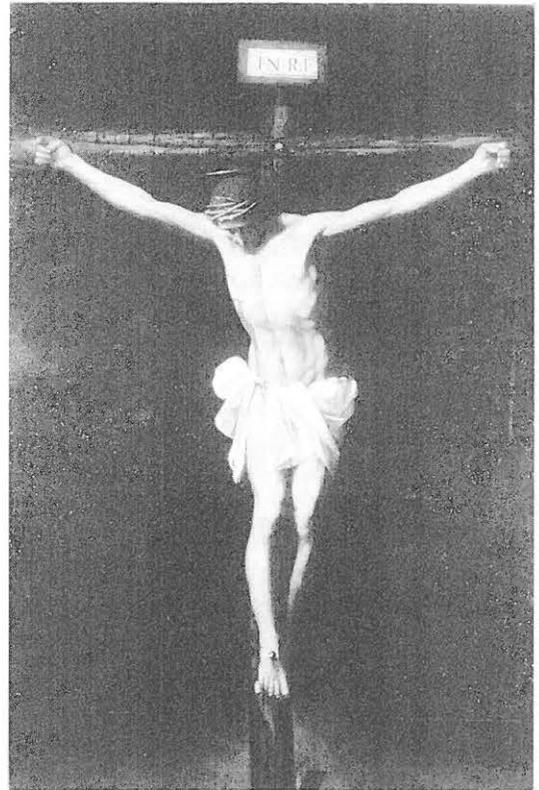
3. *Crucificado* muerto. Colección de D. Gregorio Diego Curto (Madrid). A. Cano (h.1643).

Junto a esta versión, casi inmaculada, del cuerpo de Cristo crucificado, Alonso Cano realizó ese otro ejemplo singular del *Cristo* de la Colección Curto (h. 1643) (fig. 3), en el que con mayor independencia respecto a

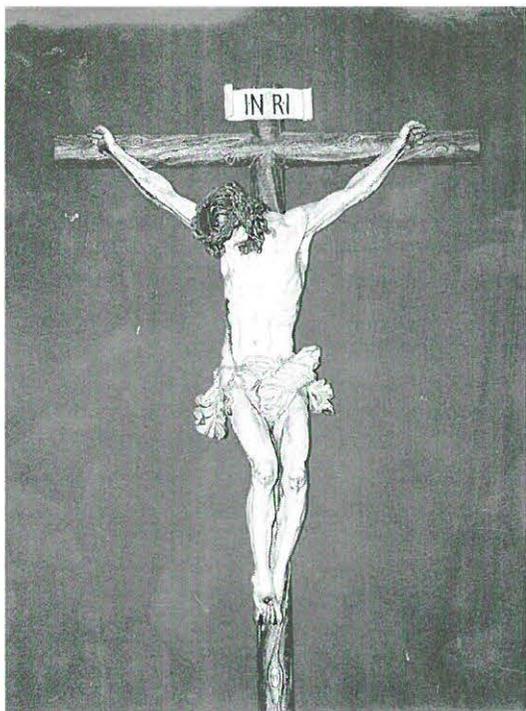
la escuela sevillana y con la asimilación ya de lo flamenco (Rubens, Van Dyck) y de lo veneciano y boloñés crea una verdadera lección de lo que en él es la fusión de su sentir plástico, en el que está latente la visión escultórica bajo las formas pictóricas. La propia composición del desnudo, clavado al madero con tres clavos, le permite alcanzar un movimiento que, aunque estático (pues representa al Cristo muerto), es creador de la belleza del equilibrio sereno y de armonía de la elegancia. La inclinación hacia adelante del plano total del torso y su expresiva y suave torsión hacia la derecha del eje de hombros justifican, con ajustado equilibrio plástico, la superposición de la pierna y pie derecho sobre el izquierdo y el giro en sentido contrario del plano de caderas. Por otra parte, una vez más el modelado de los pinceles de Cano alcanza en el tratamiento de la anatomía del desnudo la corporeidad del volumen, tan magistral y originalmente materializado con el color amarillento y morado y con la luz. El propio sudario, de valiente plegado en predominante ritmo horizontal en el dibujo y de mancha clara en lo pictórico, aumenta la sobrecogedora verticalidad pesante del cuerpo muerto, bello en formas y suave y blando de modelado. Es aceptado por la historiografía que este lienzo es el que se hallaba originalmente en la Sala Capitular del convento dominico de Loeches y que fue un regalo del Conde Duque de Olivares a las monjas dominicas, cuyo convento había construido cuando estuvo como exiliado tras ser depuesto como ministro de Felipe IV²¹.

De esta creación derivan poderosas razones para aceptar la atribución a Cano que hace L. Kagané del gran lienzo del *Crucificado* muerto del Museo del Hermitage —2'63 x 1'85— (fig. 4), que se venía atribuyendo a Zurbarán, y que incluso fue adquirido como obra de Velázquez por el Gran Duque Constantino hacia 1914, pasando en 1958 al museo citado de San Petersburgo²². Figuró como obra de Cano en 1996, aunque, como anota Pérez Sánchez, ya en el siglo XIX se venía considerando como pintura posible de este autor²³.

Las proporciones del desnudo y la elegancia serena de la composición así como el tratamiento pictórico de la anatomía, resaltada con envolvente claroscuro, hacen que la atribución referida a Cano cuente con evidente lógica y aceptación, aún más teniendo en cuenta la experiencia que el autor tenía como escultor y los rasgos que de este arte se hacen presentes en el modelado



4. *Crucificado* muerto. Museo del Hermitage, S. Petersburgo. A. Cano (h. 1643-50).



5. *Cristo de la Buena Muerte*. Iglesia de San Agustín (Cádiz). Alonso Martínez (?) (h. 1648-49?).

ras del retablo. También son suyas las esculturas del retablo de la Catedral Vieja de Cádiz. Constituye este Cristo de San Agustín una pieza única y de indiscutible calidad, aún más puesta de manifiesto tras su reciente limpieza. Esta intervención, hecha con la prudencia y profesionalidad que la obra exigía, no ha producido en absoluto la pérdida de la pátina y tonalidad de la policromía original en todo respetada. Circunstancia ésta que cuando menos es digna de agradecer. Pero, según pensamos ahora, ni la talla ni la policromía nos recuerdan a Cano. Si bien algunos rasgos, principalmente del rostro (dibujo de los ojos) pudieron justificar las dudas de los que la atribuyeron a Montañés, el resto (valentía del movimiento de todo el desnudo, los detalles de la talla del cabello y del sudario) es de otras manos y modelos, mucho más cercanos a los rasgos expresivos de los crucifijos de arte barroco flamenco. El análisis comparado de esta obra con el ya comentado *Cristo* del retablo de Lebrija o el de Lecaroz así nos lo confirma²⁴.

La propia escultura del *Crucificado* muerto (fig. 6), que en 1891 la Real Academia de San Fernando entregó al Monasterio de Capuchinos de Lecaroz (Navarra), constituye capítulo clave para comprobar cómo en las interpretaciones del tema se da un profundo cambio en los últimos años de la estancia de Cano en Madrid y sobre todo tras sus primeros años de vuelta a Granada (1652-57). Está aceptado por la crítica que esta obra es aquélla que el artista debió iniciar con destino al Monasterio de benedictinos de Montserrat de Madrid y

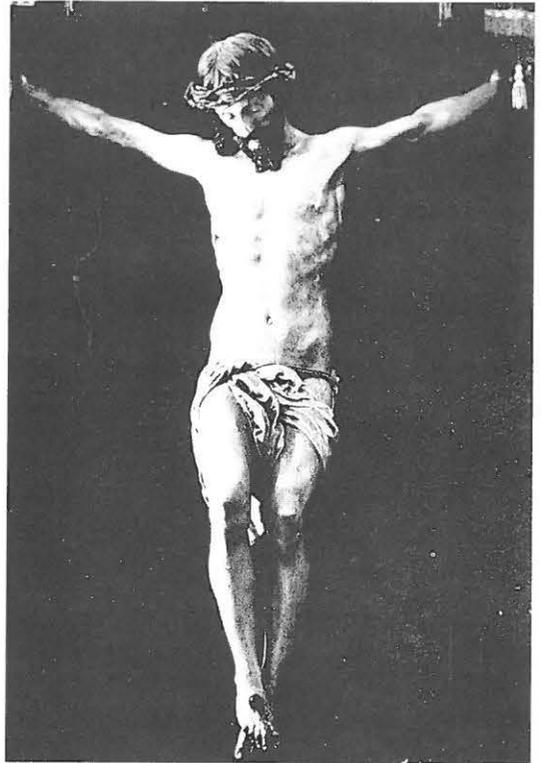
de todo el desnudo. La intensa iluminación del blanco sudario no tuvo que ser exclusiva de los cristos de Zurbarán. Aquí, este mismo elemento, por su dibujo y distribución de plegado, es también más propio de Cano que del pintor extremeño, tal como puede desprenderse del análisis comparativo y detallado con los demás cristos del maestro granadino.

Del estudio de estos dos lienzos, el de colección particular madrileña y éste de San Petersburgo, se deducen algunas de las razones que pudieron explicar ciertas semejanzas de la composición de la figura —torsión e inclinación del torso hacia adelante— con la impresionante escultura del *Cristo de la Buena Muerte* de la iglesia de San Agustín de Cádiz (fig. 5), con atribución a Montañés, a José de Arce y a Cano, aunque últimamente se cree, con mayor posibilidad de acierto y lógica estilística, obra de Alonso Martínez, autor entre otras excelentes obras de la *Inmaculada Grande* de la Catedral de Sevilla, inexplicablemente tan poco valorada por la crítica, como las demás esculturas

que, posiblemente, acabaría cuando regresó a Madrid, para solucionar sus pleitos con el Cabildo de la Catedral de Granada, entre 1657 y 1660. El propio Palomino lo da como obra de Cano, añadiendo el interés que tenía en su terminación la reina D.^a Mariana de Austria, aunque Wethey considere toda esta historia como otra invención del pintor y escritor cordobés. La obra fue depositada en la Academia de San Fernando en la época de la invasión napoleónica, sufriendo después otros traslados, que acabaron sustrayéndola al control de los inventarios. Madoz en su *Diccionario*, al referirse a la iglesia madrileña de Nuestra Señora de Montserrat, afirma «que esta iglesia ya no posee el precioso crucifijo de Alonso Cano que ha sido trasladado a la Academia de San Fernando»²⁵. Al final, según opina Wethey, «las razones para identificar el Cristo de Lecaroz con el crucifijo de Montserrat se basan en su procedencia y en el estilo, aunque esta segunda razón está considerablemente oscurecida por las restauraciones de Pedro Hermoso, de hacia 1824»²⁶.

Estudiada la obra en la actualidad y aún comprobando y lamentando lo mucho que el imaginado original ha sufrido a lo largo de los años, se puede testificar con total seguridad la alta presencia del arte escultórico de Cano en ella, fundamentalmente en el tipo iconográfico, en el estilo del autor y en la originalidad de su composición, si bien es cierto que lo transformado se haga más patente en la policromía y en algunos elementos de los perfiles. La figura desnuda de este *Crucificado* muerto se impone por su serena planta, de siluetas firmes, de ritmos cerrados y de volúmenes compactos, que gravitan en la dinámica del cuerpo muerto, inerte, clavado con tres clavos, cerrando la forma de huso en los pies superpuestos y en la cabeza caída e inclinada sobre el pecho. La solución de la talla del sudario confirma y enmarca de forma ajustada las siluetas cerradas de las piernas. Y el plegado, menudo y entrecortado, constituye la propia firma de Cano, pintor y escultor. El modelado de los volúmenes de la anatomía está conseguido con la suavidad y blandura de los desnudos que por estas fechas pintara Cano, como el bello *Cristo atado a la columna* de las Carmelitas Descalzas de San José de Avila (fig. 7).

La poética plástica y el tono expresivo de los cristos del Hermitage y de la Colección Curto, con sus diagonales y planos quebrados, aquí se han aquietado y serenado y la reflexión



6. *Crucificado* muerto. Convento de Padres Capuchinos, Lecaroz (Navarra). A. Cano (h. 1650-59?). Restaurado en 1824 por Pedro Hermoso.



7. *Cristo atado a la columna*. Carmelitas Descalzas de San José de Avila. A. Cano (1658-60).

hacia adentro, como en silencio, se dice rotundamente con los volúmenes reales y sólidos de lo escultórico, pero también con la ayuda (que en su día tendría) de la suavidad del envolvente lenguaje de lo pictórico. Como en tantos otros casos, pero más en éste, comprobamos la importante parte que a la visión de lo pictórico le corresponde a la policromía, aquí tan manipulada y sin armonía. Algo de esto aparecerá en sus discípulos en Granada, como ocurre en el *Cristo del Silencio* de José de Mora o en algunos pequeños crucifijos de Pedro de Mena²⁷. Y de esta versión surgen, o incluso son en parte causas, los dos cristos crucificado pintados sobre lienzo: el de la Real Academia de Bellas Artes de Granada (fig. 8) y el dado a conocer recientemente por el profesor Pérez Sánchez de colección particular madrileña²⁸, tan semejante a aquél, que mejor puede hablarse de una versión del mismo modelo.

La transformación del modelo iconográfico coincide con hechos esenciales en la propia vida del artista, que, tras los trágicos sucesos familiares y su estancia en la Cartuja de Porta Coeli en Valencia, decide apartarse de la Corte y refugiarse en su tierra natal, para trabajar para la Catedral y comprometerse a recibir las órdenes sacerdotales. Cano vive una crisis espiritual, que parece inducirle a poner su arte al servicio de una más intensa y vivida religiosidad y, cansado o desengañado de otras aspiraciones, busca un ambiente distinto que le ayude a introducirse con dedicación más absoluta en un arte exclusivamente de tema y destino religioso y en todo de acuerdo con el modelo de artista cristiano, que piensa y siente en su propia alma la meditación de los temas que representa. Como afirma el profesor Orozco Díaz, «la religiosidad del artista busca expresarse a través del cauce de la escultura y de la pintura donde más clara y directamente pueda hablar a todos»²⁹. Y si esto es apreciado por el profesor granadino, fino conocedor de la personalidad del racionero, a propósito del análisis de los siete monumentales lienzos de la serie de La Vida de la Virgen de la Capilla Mayor de la Catedral, mucho más le invitaría a esta íntima meditación espiritual la representación del tema central de la iconografía y de la teología cristiana. No es aventurado que, conociendo lo esencial de la biografía y carácter del artista, más que las anécdotas

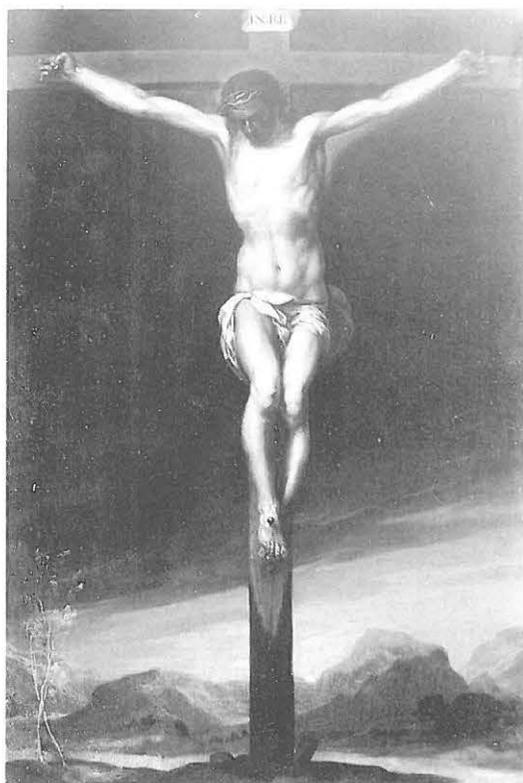
circle a poner su arte al servicio de una más intensa y vivida religiosidad y, cansado o desengañado de otras aspiraciones, busca un ambiente distinto que le ayude a introducirse con dedicación más absoluta en un arte exclusivamente de tema y destino religioso y en todo de acuerdo con el modelo de artista cristiano, que piensa y siente en su propia alma la meditación de los temas que representa. Como afirma el profesor Orozco Díaz, «la religiosidad del artista busca expresarse a través del cauce de la escultura y de la pintura donde más clara y directamente pueda hablar a todos»²⁹. Y si esto es apreciado por el profesor granadino, fino conocedor de la personalidad del racionero, a propósito del análisis de los siete monumentales lienzos de la serie de La Vida de la Virgen de la Capilla Mayor de la Catedral, mucho más le invitaría a esta íntima meditación espiritual la representación del tema central de la iconografía y de la teología cristiana. No es aventurado que, conociendo lo esencial de la biografía y carácter del artista, más que las anécdotas

o hechos aislados, podamos pensar que su mente de artista cristiano, a la hora de representar con los pinceles la muerte de Cristo en la cruz en esta etapa final de su vida, mirara más hacia esa otra idea de su interior, siempre superior, idealizada y más bella que las que su arte pudo representar.

De las versiones del tema realizadas por Cano en su estancia en Granada destaca la que hoy preside la Sala de Juntas de la Real Academia de Bellas Artes, Nuestra Señora de las Angustias, de esta ciudad (fig. 8) y para la que Wethey, que muy escuetamente la describe, da la fecha de 1652. Fue reentelada y restaurada en 1988, ofreciendo hoy un excelente estado de conservación³⁰.

Compositivamente se resuelve destacando el cuerpo muerto de Cristo, clavado con tres clavos, sobre una cruz con brazos planos y alisados, excepto el vertical que en su comienzo es redondo, iniciando su talla y perfil plano un poco más abajo de los pies, detalle éste que el pintor ha destacado con especial intención y alarde de realismo. El punto de vista alto de toda la escena, forzado aún más por la visión del paisaje de horizonte bajo, hace destacar fuertemente tanto la monumentalidad aislada del cuerpo muerto, como la profundidad espacial de las montañas y la iluminación espectacular y efectista de la puesta del sol en el horizonte, contrastando con la oscuridad negra, intensa y tenebrosa sobre la que se destaca el cuerpo enjuto y fuertemente iluminado con luz cenital dirigida de izquierda a derecha. Esto hace que el propio tratamiento anatómico, de dibujo y modelado muy ajustado y duro, consiga la emoción de lo cercano y real, aunque como contemplado en visión mística desde un plano superior y artificial. La emoción de lo representado se aumenta al ocupar la figura casi la totalidad en altura del lienzo, siendo los brazos horizontales de la cruz casi coincidentes con la cabecera del lienzo, de la que sólo la separa un corto cabecero con el *INRI*.

Pictóricamente la obra está resuelta con íntimos y delicados detalles expresivos en profundidad de sentimientos y matices, como son los realistas troncos y piedras que acunian la cruz al agujero abierto en el suelo o los más delicados y cimbreantes árboles cruzados del lado izquierdo, de suaves y livianos toques de pincel en el ramaje y en las hojas, que crean términos de profundidad, contrastando con las siluetas y volúmenes de los montes encen-



8. *Crucificado* muerto. Sala de Juntas de la Real Academia de Bellas Artes Nuestra Señora de las Angustias de Granada. A. Cano (h. 1652?).

dididos por la luz del fuego crepuscular y la alternancia de franjas iluminadas y en penumbra desde el primer término hasta el último tanto en el suelo como en el celaje. El propio modelado de la anatomía, logrado con pincelada pastosa, transparencias y veladuras, nos ofrece una vez más la visión fundida del pintor-escultor, quizás aquí más acentuada que en las versiones anteriores más pictóricas y de paleta más clara y luminosa. El predominio de este procedimiento más tenebrista y duro se hace más intenso en el rostro, que queda casi totalmente en penumbra y de un amarotado cadavérico, ganando en misterioso simbolismo de soledad y silencio. Una vez más el entrecortado plegado del sudario, al igual que vimos en la escultura de Lecaroz, se logra en formas tan peculiares del estilo que funcionan como verdadera firma, si bien aquí la abundancia de tonos oscuros endurece el dibujo y apaga la iluminación de la paleta.

A fechas posteriores parece pertenecer el enigmático lienzo que hoy se conserva en deplorable estado en la iglesia parroquial de la localidad granadina de Alhama (fig. 9). Ya Gómez-Moreno González lo refirió y Wethey llega a decir de él que «si es, efectivamente, de Alonso Cano, este *Cristo crucificado* es su interpretación más sentida del tema»³¹. De tamaño mayor que el de la Real Academia granadina (mide 1'65 m. de ancho por 2'20 m.



9. *Crucificado* muerto. Iglesia parroquial de Alhama (Granada). A. Cano (h. 1665-67?).

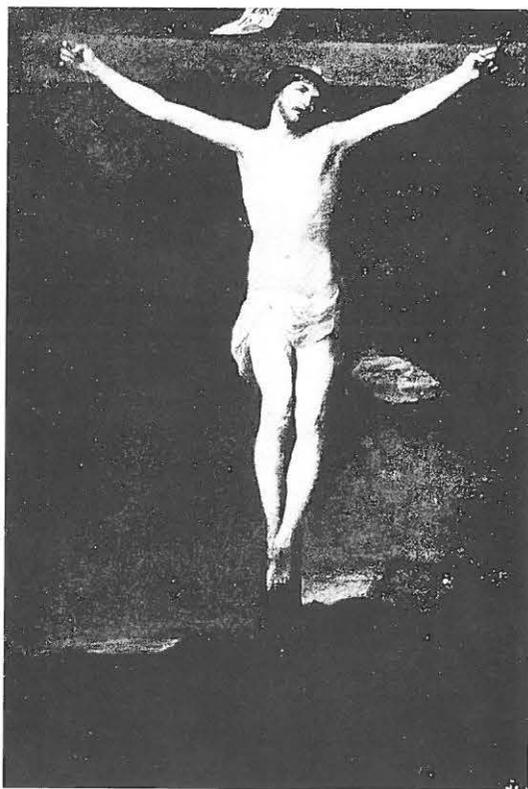
aproximadamente de alto), su pésimo estado de conservación, con polvo, roturas y chorreones de agua, apenas nos permite valorar adecuadamente su calidad, si bien lo que se ve testimonia un tono de dramatismo más real y de fuerza expresiva inexistente en las versiones hasta ahora conocidas del racionero. De lo visible destaca el torso y piernas, de modelado seguro, valientemente contrastado y de infrecuente realismo en el tratamiento de las obras de Cano. El propio paisaje, de horizonte más alto y colinas más abruptas y oscuras, acentúa el tono de mayor dramatismo de las versiones comentadas. El rostro, apenas visible por la sombra y los repintes, se intuye en su volumen global. El sudario, más movido y contrastado de plegado, es nota que igualmente nos recuerda el estilo del maestro³².

De las otras versiones del *Crucificado* que la crítica ha relacionado con el arte de Alonso Cano y que incluso figuraron como obras suyas en la Exposición de 1968 en el Hospital Real de Granada, que conmemoró el tercer centenario de la muerte del artista, merece la pena destacar el existente en la sacristía de la parroquia de la Magdalena

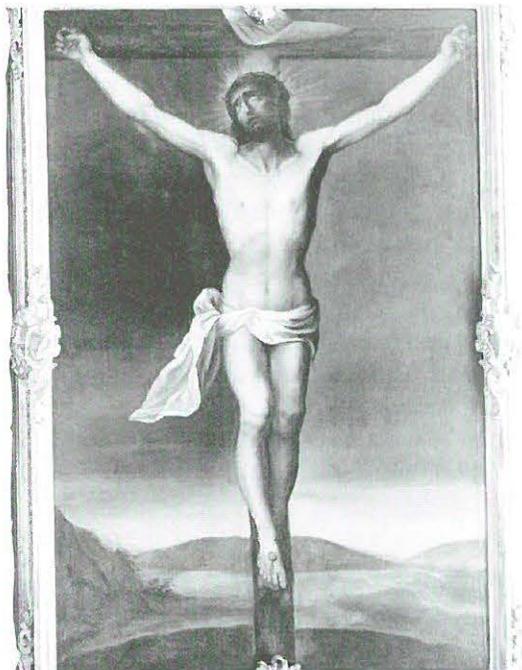
de Granada. Es de las versiones atribuidas —ya lo indicamos— la única que representa a Cristo expirante, crucificado con tres clavos y también destacado sobre un fondo de paisaje de horizonte bajo y encendido con luz crepuscular, que contrasta con el resto en negro (fig. 10). La figura está resuelta con indiscutibles valores plásticos y calidades singulares, tanto en la perfección del dibujo del desnudo como en el modelado pictórico y suaves sombreados. El propio tono sereno e idealizante de la resignada expresión del rostro se acompaña equilibradamente con su inclinación hacia la izquierda, dejando con acierto y valentía bien al descubierto el modelado del cuello. Pictóricamente los tonos claros de la paleta se enriquecen con reflejos de suaves tintas rojizas en el modelado del rostro, tal como ocurre en otras obras de Cano de la etapa granadina, tales como el *San Bernardino* y *San Juan de Capistrano* del Museo de Bellas Artes de Granada. El paño de pureza, más movido y suelto en uno de sus extremos, imprime más profundidad espacial e ingravidez a todo el desnudo, que así se aleja claramente de las versiones anteriores, más sentidas en dimensión y concepto escultórico. Aquí, en la calidad y valores del dibujo y del modelado del desnudo, late la estética idealizante del arte de Cano, así como en el propio sentimiento y modelo del rostro; pero se diferencia con claridad del tono predominante de las obras anteriormente descritas, lo que nos hace pensar en la posible participación, muy afortunada, de algún discípulo (más Juan de Sevilla que de Bocanegra) en fechas muy cercanas a la actividad de Cano en su última etapa granadina. La elegancia y valentía del desnudo del torso y piernas son claros adelantos de lo que harían discípulos del artista en escultura, como es el caso de José de Mora en el original *Cristo del Silencio* o de la *Misericordia*.

Muy inferior a este lienzo nos parece el que también figuró en la Exposición de 1968 y que, según el catálogo, se conservaba en el Palacio Arzobispal, representando al *Crucificado* muerto, clavado con cuatro clavos y con paisaje de horizonte bajo y encendido con efectos crepusculares. Su factura es más dura y forzada, lo que denota la intervención de discípulos siguiendo tipos y modelos del maestro³³.

De la fortuna que tuvieron los modelos y tipos creados por Cano en escultura y pintura en sus seguidores (José de Mora y Pedro de Mena en escultura; Bocanegra, Juan de Sevilla y José Risueño en pintura), hoy damos



10. *Crucificado* expirante. Sacristía de la parroquia de la Magdalena (Granada). Taller de A. Cano.



11. *Crucificado expirante*. Colección particular (Granada). José Risueño (h. 1720).

ción y corrección del dibujo de brazos y cabeza, incluso por la seguridad del tratamiento del color y de la iluminación cenital y lateral, pensamos que puede fijarse su ejecución en la última etapa del artista granadino, en torno a 1720. Es demostrativo de estas puntualizaciones el estudio comparado de este lienzo con el que perteneció a los P.P. Escolapios de Granada, hoy también en colección particular granadina³⁴. La poética idealizadora de la interpretación del tema del *Cristo expirante* de esta obra participa de la herencia idealizadora que Cano dejó en la escuela, aparte también de la cercanía a determinados detalles y gestos más tendentes hacia un naturalismo más real que en sus últimos cristos marca como una tenue reacción frente al idealismo poetizado de su primera y gran etapa madrileña. Estos matices quedan como levemente apuntados, especialmente en las representaciones de este tan principal tema, y vienen a ser como propios perfiles de su último magisterio prolongado incluso en pleno siglo XVIII.

NOTAS

1. AZCÁRATE, José María de. «Alonso Cano y el Renacimiento». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, p. 101. OROZCO DÍAZ, Emilio. «La conjunción del barroquismo y manierismo como fundamento de la psicología y del arte de Alonso Cano». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, p. 27.

2. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla: Diputación, 1976. SERRERA, Juan Miguel. «Alonso Cano y los Guzmanes». *Goya*, 192 (1986), p. 336.
3. LAFUENTE FERRARI, Enrique. *La pintura del siglo XVII en España*. En: *Historia del Arte Labor*, t. XII. Barcelona: Lábor, 1945, p. 126.
4. GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, Manuel. «Alonso Cano, escultor». *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1926), p. 1.
5. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Ed. de Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1956, t. I, p. 213.
6. CAMÓN AZNAR, José. «La Pasión de Cristo en el arte español». En: *Los grandes temas del arte cristiano en España*, t. III. Madrid: BAC, 1949, p. 56.
7. VASARI, Giorgio. *Vidas de los pintores, escultores y arquitectos ilustres*. Traducción española de Juan B. Righini y Ernesto Bonasso. Buenos Aires: El Ateneo, 1945, t. I, pp. 262-263. VASARI/ Milanesi, t. II, pp. 398-399.
8. Como imaginaria la considera JANSON, H. W. *The sculpture of Donatello*. Princeton: 1957, t. 2, p. 10. En: *Donatello e i suoi*. Firenze: Arnoldo Mondadori, 1986, p. 126.
9. VASARI/Milanesi, t. II, p. 398.
10. LÓPEZ GÁJATE, Juan (O.S.A.). «El Cristo blanco de Cellini». En: *La escultura en el Monasterio de El Escorial. Actas del Simposio*. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1994, pp. 155-187.
11. SALAS, Xavier. «Sobre la muerte de Cano». *Archivo Español de Arte*, XXX (1957); «Adiciones y aclaraciones a la biografía de Alonso Cano». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, p. 60.
12. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid: Aguilar, 1947, p. 995. El subrayado final es nuestro.
13. Figuró como obra del artista en la Exposición del Tercer Centenario de la muerte de Alonso Cano, en Granada, con el n.º 50 del catálogo y reproducida en blanco y negro en la lám. LV.
14. Sobre este tema del posible adelanto de la llegada de Cano a Madrid, véase, entre otros, el trabajo de NYERGES, Eva. «El retrato de Don Baltasar Carlos en el Museo de Bellas Artes de Budapest». *Archivo Español de Arte*, 222 (1983), pp. 143-150, y el más reciente, ya citado, de SERRERA, Juan Miguel. «Alonso Cano y los Guzmanes». *Goya*, 192 (1986), pp. 336-348, en especial la nota 16.
15. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983, p. 40.
16. GÓMEZ-MORENO, M.ª Elena. «Problemas en torno al retablo de Lebrija». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1968, pp. 211-218.
17. DABRIO GONZÁLEZ, M.ª Teresa. *Los Ribas. Un taller andaluz de escultura del siglo XVII*. Córdoba: Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1985, pp. 298-300.
18. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Alonso Cano...*, p. 89.
19. SERRERA, Juan Miguel. «Alonso Cano y...», p. 345.
20. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel. *Historia de la pintura española: escuela sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: C.S.I.C. —Centro de Estudios Históricos— Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez», 1985, pp. 76-77, láms. 22 y 34.
21. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, p. 64.
22. FRATI, Tiziana. *La obra pictórica de Zurbarán*. Barcelona/Madrid: Noguer, 1976, p. 99. Aquí se recoge la propuesta de P. Guinard según la cual se sitúa la obra hacia 1635, como propia de Zurbarán y en relación con el *Crucificado* de la Colección Valdés de Bilbao.
23. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «La pintura de Alonso Cano». En: VV. AA. *Figuras e imágenes del Barroco*. Madrid: Argenteria, 1999, p. 221. El autor afirma: «Como pude mostrar hace años (1985 en *Revue de l'Art*, n.º 70, p. 59) el fuerte modelado tenebrista, que refuerza el tono escultórico de la imagen, podría, desde luego, hacer pensar en el pintor extremeño, pero la esbeltez, serena y elegante, del bellissimo cuerpo y la tonalidad rojiza del fondo que asemeja un incendio en lejanía son absolutamente característicos de Cano». La obra ha figurado ya como de Alonso Cano en 1996 en la Exposición *Spanish Art of the XVI-XVII Centuries from the State Hermitage Museum* en diversas ciudades del Japón.

24. Sin referir aquí toda la larga lista de opiniones y trabajos sobre esta problemática atribución y partiendo de los artículos publicados en la prensa por César Pemán y por Hipólito Sancho (1942), se llega a la nota publicada por aquél en 1943: PEMÁN, César. «El Cristo de la Buena Muerte de Cádiz». *Archivo Español de Arte*, XVI (1943), pp. 115-118 (Varia). Aquí se acepta que la fecha (ya adelantada por H. Sancho) de encargo del Cristo por el P. Alonso Suárez y con destino al enterramiento de los frailes en la iglesia sería entre 1648 y 1649, por la importante suma de 300 ducados; nada se dice del nombre del escultor, pero se concreta la advocación de *Cristo de las Ánimas*, que después pasaría al de la *Buena Muerte*. Así quedaron las cosas hasta que J. Hernández Díaz (1967) propone como autor a A. Cano: HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «Estudios de Iconografía Sagrada». *Anales de la Universidad de Sevilla*, 1 (1967), pp. 23-36. Entre otros razonamientos y afirmaciones propone como fecha de ejecución las de 1650-1660. La reciente intervención de limpieza y consolidación fue llevada a cabo por el restaurador del Museo de Cádiz, José Miguel Sánchez Peña, a quien se deben otros estudios de investigación sobre las obras de Alonso Martínez (SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel. «La imaginería procesional en la Semana Santa de Cádiz». *Semana Santa en las Diócesis de Cádiz y Jerez*. Sevilla: Ed. Gemisa, T. II, 1988). Los informes sobre la restauración se recogieron por el autor en su Memoria de Licenciatura o trabajo de convalidación, presentado en la Universidad de Sevilla en 1989 con el título: *Estudio técnico comparativo de tres imágenes de crucificados* (inédito). Por estudios comparados se ponen en evidencia las semejanzas y relaciones estilísticas de algunas de las obras seguras de Alonso Martínez con este famoso *Cristo de la Buena Muerte* de S. Agustín de Cádiz. Otros trabajos dan a conocer otras obras, ya de tono menor, del taller del propio A. Martínez, o del escultor Jacinto Pimentel: «Nuevas atribuciones a la obra del escultor Alonso Martínez». *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 6 (1988). HORMIGO SÁNCHEZ, Enrique. «El escultor Alonso Martínez y el Cristo de la Humildad y Paciencia». *Anales de la Real Academia de Bellas Artes de Cádiz*, 6 (1988).

25. MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*. Madrid: 1845-1850, t. X (1947), p. 901.

26. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...* Catálogo n.º 26, p. 147.

27. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Anotaciones al tema del Crucificado en Pedro de Mena». *Archivo Español de Arte*, 290 (2000), pp. 133-146.

28. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «La pintura de...», p. 230.

29. OROZCO DÍAZ, Emilio. «La espiritualidad de Alonso Cano». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, p. 299.

30. La tela mide 1'21 x 0'83 m. La intervención fue realizada por el pintor-restaurador granadino Manuel López Vázquez, que aportó unas breves notas de su trabajo en su discurso de ingreso en la Real Academia granadina como restaurador, publicado en 1989. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...* Catálogo n.º 14, p. 73.

31. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, p. 73.

32. Esta obra estuvo originariamente en el templo del Carmen. De la tradición a la que se refiere Wethey y que afirmaba la existencia en el reverso del lienzo de una inscripción, en la que se nombraba a Cano como autor, nada hemos encontrado, si bien se cuentan más de quince parches que tapan los orificios y desgarros que el lienzo sufrió en los destrozos e incendios de los templos de Alhama en los sucesos del 36. El cuadro fue tiroteado pero después se guardó enrollado. Se restauró muy elementalmente, tal como se lee en el texto de un papel que tiene el lienzo pegado por detrás: «Este cuadro lo restauró Fco. Muñoz Martínez, dejándole las huellas de la revolución de julio de 1936. Alhama, julio, 1939». La obra y sus leyendas piden que con carácter de urgencia se proceda a su restauración, a ser posible en este año del cuarto centenario del nacimiento del artista.

33. Esta obra se registra en el *Catálogo* de la Exposición de 1968 con el n.º 37, indicando sus medidas (1'40 x 1'04 m). Tras el incendio del Palacio Arzobispal y la Curia en 1982 se repartieron las obras por diferentes lugares de la catedral, en especial en los conocidos espacios del «cotarro». Hoy no nos ha sido posible comprobar el estado de conservación de este lienzo, que no figura en otras dependencias de la actual Curia.

34. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño, escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad, 1972, pp. 288-289, lám. 78. 1. Esta nueva obra mide 1'66 x 1'09 m. y el marco, de ricas molduras y tallas de rocalla, es posterior.