

Hermosura del cuerpo y belleza del alma. Observaciones sobre la obra pictórica de Alonso Cano

The beauty of the body and the soul. Observations on the paintings of Alonso Cano

Valdivieso González, Enrique *

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 2000.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2000.

C.D.U.: 75 Ruelas, Juan

BIBLID [0210-962-X(2001); 32; 125-137]

RESUMEN

Fue Alonso Cano uno de los mejores anatómicos de la pintura barroca española, sólo superado por Velázquez. Se trata en este artículo de constatar de qué manera pudo iniciarse en esta difícil materia en el ambiente sevillano en el que realizó su aprendizaje. También se intenta poner en relación la literatura religiosa de la época que ensalzaba la belleza de los santos personajes con la práctica pictórica de Cano. Se recoge sobre todo el texto de fray Juan de Ruelas: *Hermosura corporal de la Madre de Dios*, editado en Sevilla en 1621, obra que Cano pudo conocer perfectamente puesto que en esa fecha se iniciaba en dicha ciudad en la práctica de la pintura.

Palabras clave: Pintura barroca; Literatura religiosa.

Identificadores: Cano, Alonso; Ruelas, Juan de.

Topónimos: Sevilla; España.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

After Velázquez, Alonso Cano was the best painters of the human body in the Spanish baroque. In the present article we discuss how he was able to learn this difficult art in the Seville of his apprenticeship years. We also establish a connection between the religious literature of the time, which emphasized the physical beauty of holy figures and the art of Cano. As an example of this we examine *Hermosura corporal de la Madre de Dios* (The physical beauty of the Mother of God), a religious text written by Friar Juan de Ruelas and printed in Seville in 1621, one which Cano probably knew, since at the time he was beginning his career in this town.

Keywords: Baroque painting; Religious literature.

Identifier: Cano, Alonso; Ruelas, Juan de.

Place names: Seville; Spain.

Period: 17th century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Sevilla.

1. ANTECEDENTES SEVILLANOS SOBRE LA PRÁCTICA DE LA BELLEZA

No parece que se pueda incurrir en exageración desmedida si señalamos que Alonso Cano fue, después de Velázquez, el mejor anatomista que hubo en la pintura española del siglo XVII; al tiempo que un excelente intérprete pictórico de la anatomía en general, se advierte en él una magnífica disposición para tratar la desnudez corporal, del que nos dejó abundantes testimonios en sus obras, en una época en que el desnudo en la pintura hispana fue especialmente escaso. Y si hubiera que adjetivar estos desnudos, la primera palabra que ha de emitirse es que son determinadamente hermosos y que algunos de ellos hay que considerarlos como excepcionales.

Al tiempo que la hermosura general del cuerpo es norma en muchas pinturas de Alonso Cano, es posible advertir en su obra un interés muy determinado por describir con perfección tanto figuras masculinas como femeninas, aunque es de precisar que en estas últimas, sobre todo cuando describe la presencia de la Virgen María, alcanzó niveles nunca superados en su generación.

Cabe preguntarse ahora de dónde obtuvo Cano estos principios que adornan y perfeccionan su obra pictórica. Sabemos que este artista realizó su aprendizaje en Sevilla, ciudad a la que llegó cuando sólo contaba con trece años de edad, y donde inició su formación artística a partir de 1616, cuando ingresó en el taller de Francisco Pacheco. Con quince años Cano comenzó a forjar sus conocimientos teóricos al lado de un pintor que poco pudo enseñarle en el tratamiento de la belleza y de la hermosura porque estos conceptos nunca supo plasmarlos. Si examinamos los desnudos que Pacheco pintó en una de sus obras, de la que se sintió muy orgulloso, el techo del salón principal de la Casa de Pilatos de Sevilla realizado en 1604, advertimos de inmediato que son ciertamente muy deficientes y que están realizados con mano inhábil tanto en el tratamiento anatómico como en la disposición de sus cuerpos en perspectiva. Lo mismo podemos decir de los Cristos crucificados que Pacheco pintó en la década que oscila de 1610 a 1620, que son escuetos e inexpressivos. Este aspecto fue ya advertido en la propia época del artista en la que unos versos populares señalaban que Pacheco pintó a Cristo “desabrido y seco”. Igualmente son muy precarios en calidad los desnudos que aparecen en el *Juicio Final* pintado para el convento de Santa Isabel de esta ciudad, y actualmente conservado en el Museo de Castres en Francia, en 1614. Finalmente, es de advertir que en la obra de Pacheco no se observa evolución ni mejoría con respecto a sus estudios de desnudo a medida que pasó el tiempo, como puede comprobarse en la *Flagelación de Cristo* pintada para el retablo de la iglesia del convento de la Pasión de Sevilla en 1631 y en la versión del mismo tema realizada en 1638 que se conserva en una colección particular de Barcelona.

Nada pues, en el ámbito de la hermosura y de la belleza y mucho menos en el tratamiento del desnudo, pudo Pacheco enseñar a Cano durante la época en que éste fue su discípulo. Por otra parte y en general, en contra de lo que se viene afirmando tradicionalmente, es de señalar que la influencia del estilo de Pacheco en Cano es mínima, al igual que ocurre con Velázquez. En este caso no parece descabellado tomar en consideración la noticia que da

Lázaro Díez del Valle¹ quien señala que Cano sólo estuvo con Pacheco ocho meses y que después estudió por su cuenta y en el taller de su padre, la ciencia de la anatomía. Díez del Valle conoció a Cano en Madrid y de él pudo obtener esta noticia que no debe, pues, ponerse en duda. Tampoco puede despreciarse la referencia que da Palomino que señala que Juan del Castillo fue maestro de Cano, dado que en este caso se encuentran ciertas concordancias de estilo, especialmente en la concepción del desnudo. Como ya señaló hace años el profesor Serrera, las relaciones laborales entre Miguel Cano, padre de Alonso, y Juan del Castillo, permitirían el conocimiento de ambos al tiempo que propiciaría favorables contactos artísticos. Hay en Juan del Castillo, sobre todo en su madurez, un intento de recrear en términos superiores la perfección anatómica, por lo que podemos considerar que, a continuación de Pacheco, Castillo fue el segundo peldaño que elevó a Cano a la práctica de una pintura de superior rango imbuido además de altas exigencias estéticas. En este sentido se puede advertir que el punto de mayor contacto entre ambos es el similar estudio de desnudo que Castillo y Cano hacen en la representación de *San Pedro orando ante Cristo atado a la columna*, obra conservada en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, y el *Ecce Homo* realizado por Cano para el retablo de la Campana, obras realizadas ambas en torno a 1632².

Tampoco la belleza es un concepto pictórico cultivado por Pacheco en abundancia y por ello su práctica no pudo transmitirla a su discípulo. Fundamentalmente, Pacheco se esforzó en dotar de belleza a las figuras de sus Inmaculadas, aunque advertimos que en este intento se queda a medio camino ya que dicha belleza es convencional y estereotipada. Pacheco terminó siempre pintando el mismo rostro de la Virgen sin que se advierta en ellos que nunca hubiera utilizado modelos vivos para plasmarlos, aspecto que sin embargo parece ser que empleó Cano a lo largo de su trayectoria artística.

Naturalmente, Alonso Cano pudo ver en Sevilla otras obras pertenecientes a pintores de la generación anterior a la suya relacionados con la práctica de la hermosura y de la belleza. Así, es posible que en los risueños tipos femeninos creados por el clérigo pintor Juan de Roelas, sobre todo en sus figuras de la Virgen, pudo observar semblantes que le servirían de antídoto de la sequedad inexpresiva practicada por Pacheco y en lo referente al desnudo pudo contemplar el magnífico tratamiento corporal que dicho clérigo dio a la figura de San Andrés, en la escena de su martirio, cuando la pintura se conservaba en la Capilla de los Flamencos del colegio de Santo Tomás en Sevilla. En él se advierte que el artista se inspiró directamente del natural, señalando a Cano cuál era el camino acertado para destacar en esta modalidad pictórica.

Poco más pudo ver Cano en su juventud sevillana para reforzar su formación en este sentido. Ni Mohedano, Uceda, Varela o Legot dominaron la anatomía y, como hemos señalado, tan sólo Juan del Castillo tiene algunos desnudos medianamente aceptables sobre todo cuando pinta a *San Pedro orando ante Cristo atado a la columna* o a *Santo Domingo disciplinándose*³. Y en el sentido de la belleza femenina, quizás fueron algunos rostros de la Virgen de este mismo artista los que pudieron orientar a Cano en el camino de la consecución de la belleza soberana.

2. APARICIÓN EN SEVILLA DE UNA LITERATURA QUE EXALTA LA BELLEZA DE LA VIRGEN Y DE CRISTO

No hubo pues, excesivo tratamiento pictórico de la belleza en la pintura sevillana anterior a Alonso Cano y de no haberse insistido desde instancias religiosas es probable que la descripción de este asunto se hubiera postergado durante bastantes años más de no haber acontecido en Sevilla un hecho que quizás fue fundamental. Se trata de la publicación en esta ciudad en 1621 de un tratado sobre la Hermosura corporal de la Madre de Dios⁴.

Este libro es un voluminoso texto articulado en 19 capítulos en los que se manifiesta, en algunos casos de forma en exceso reiterada, la “hermosura de la Virgen en cuerpo y alma”, describiéndose después con pormenor la belleza de su cabeza, cabellos, frente, cejas y ojos, nariz, mejillas, dientes, labios, cuello, pechos, manos y pies. Recoge y elabora el libro los pareceres en este sentido de los Padres y Doctores de la Iglesia y de un sin fin de exegetas del cristianismo emitidos a lo largo de la historia sobre la belleza de la Virgen, comentando incluso los versos del Cantar de los cantares del Antiguo Testamento que Ruelas considera obra del Espíritu Santo, siendo la Virgen la destinataria de todas las hermosas metáforas que contiene.

Así pues, Juan de las Ruelas se extiende largamente comenzando por señalar que el cuerpo de la Virgen estaba tan bien acabado como su alma y que fue la más hermosa entre las

mujeres. Señala que la estatura de la Virgen era más que mediana, alta y bien dispuesta y bien proporcionada entre todos sus miembros. Precisa incluso que midió dos varas de alto y que su anchura fue moderada; de esta manera su cuerpo tuvo medidas perfectas en el que sus muchas partes estaban dispuestas con orden y concierto. Indica que el color de su rostro fue rosado, compuesto de blanco y rojo, tonos propios de un buen temperamento; dicho color la había de hermohear resaltando su gracia y mucha belleza. Muy importante es el sentido expresivo que, según Fray Juan de Ruelas, debía de manifestar el rostro de la Virgen, en el cual señala que se manifestó siempre un alto sentido de vergüenza, rubor o pudor. Según el fraile carmelita que, en este aspecto recoge opiniones de diversos autores, el rostro de una mujer es el mejor exponente de lo más alto de su hermosura y transmite el color de la virtud. La belleza de la Virgen, según Ruelas, había de ser superior a la de Eva, hecha por Dios con



1. Francisco Pacheco. *Inmaculada* (Detalle)
Palacio Arzobispal. Sevilla.

toda su hermosura a pesar de ser motivo de todos los trabajos y calamidades que causó a la humanidad.

Discute también Fray Juan de la Ruelas, el color del cabello que tuvo la Virgen señalando que San Epifanio y Santa Brígida habían manifestado que fue rubio, mientras que San Antonino de Florencia y San Alberto Magno precisaron que era negro, apoyando esta última teoría el que este color da a una cabeza hermosura y gracia y que es propio de un cuerpo “acomplexionado”, al tiempo que se acomoda con perfección al color rosado de su rostro. Continúa señalando que el cabello negro es propio de las gentes de Palestina y de la raza judía. Complementa también sus teorías sobre el cabello señalando que era el color negro el que se cita en el Cantar de los cantares y, finalmente, que el rostro de Cristo que quedó impreso en el paño de la Verónica, tenía el cabello y la barba negros, deduciendo que, si los hijos se parecen a sus padres, la Virgen hubo de tener por lo tanto, cabello negro. Finalmente, señala que lo llevó largo y resplandeciente.

Prosigue el fraile carmelita con la descripción de otras particularidades del cuerpo de la Virgen señalando con respecto a la frente, que nadie la describe porque de ordinario la tenía cubierta con su manto, pero termina concluyendo que fue llana y serena; sobre los ojos precisa que eran los más lindos y bellos y hermosos que se han visto jamás, y que eran grandes y zarcos, es decir, de color azul claro. Sin embargo, Ruelas no deja de recoger que hubo escritores como San Anselmo, San Alberto Magno y San Antonino de Florencia que habían afirmado que la Virgen tuvo los ojos negros.

Con respecto a la nariz se menciona que la tuvo larga y proporcionada, y en referencias al cuello precisa que fue alto, como una torre de marfil, tal y como indica el Cantar de los cantares, añadiendo también que lo tuvo bien sacado, derecho, fuerte, redondo y blanco. Refiriéndose a los pechos de la Virgen, se advierte en la redacción de Ruelas que es parte delicada de comentar; por ello, tan sólo menciona que fueron pequeños y parejos, no muy altos pero levantados. Al mencionar los labios, indica que fueron delgados y floridos, como de fino coral. Y con respecto a las manos, las describe como largas y blancas.

Al mismo tiempo, el texto de Fray Juan de la Ruelas contiene un extenso capítulo de-



2. Alonso Cano. *Inmaculada* (Detalle). Museo Provincial. Vitoria.



3. Francisco Pacheco. *Flagelación*. Colección privada. Barcelona.

dicado a describir la belleza de Cristo justificando esta exaltación en que, según San Antonino de Florencia, para conocer la hermosura de la Madre de Dios, es necesario primero conocer la de su Hijo, por lo tanto, se explicita en este capítulo que el cuerpo de Cristo fue el más hermoso que jamás haya podido verse por estar fabricado por el Espíritu Santo. Indica también que dicho cuerpo estuvo tan acabado y perfectísimo como su alma y que poseyó gran orden en todos sus miembros, siendo muy “lindo, precioso y gracioso”.

Todas estas ponderaciones se aseveran recogiendo también las revelaciones que la Virgen María hizo a Santa Brígida con respecto al cuerpo de Cristo. Según esta Santa, Cristo era tan hermoso de rostro que ninguno lo miraba sin quedar muy consolado. Señala Santa Brígida que entre los hombres de su edad era el más alto de cuerpo y perfecto en tamaño y fuerza, su frente era “ni salida ni pequeña, sino derecha”, sus ojos, puros y claros. El ancho de la barba era de un palmo y sus labios mostraban un color no cárdeno sino de un claro rojo; sus mejillas eran algo carmín, aunque con gran modestia y el color del rostro en general, blanco mezclado con un

claro rojo. Su estatura era derecha y en todo su cuerpo no había mácula ni fealdad, como testifican todos aquéllos que lo vieron desnudo estando atado a la columna cuando le azotaron.

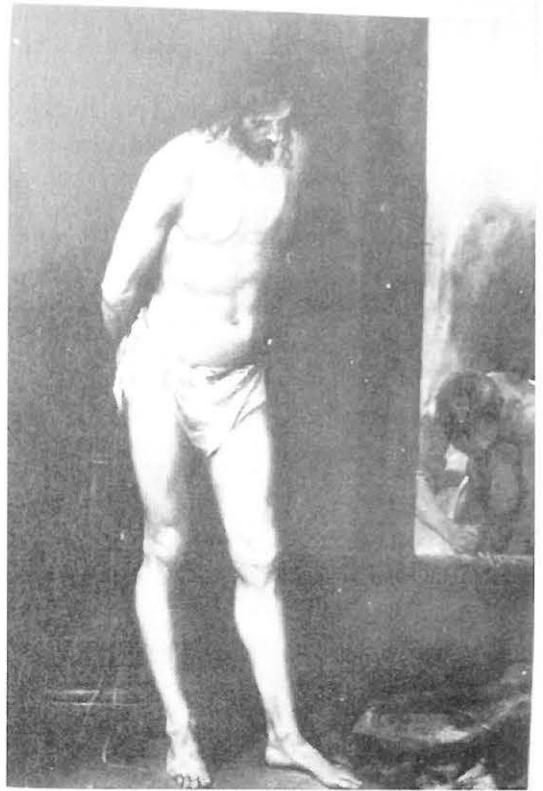
Al referirse a la belleza de Cristo, el fraile Juan de Ruelas, recoge también escritos apócrifos como la carta que Léntulo, gobernador de Palestina, envió al Senado romano en la que describe la estatura y facciones de Cristo; en dicha carta se comienza señalando que Cristo era un hombre bien dispuesto y de bien cuerpo, alto, aunque no demasiado, el rostro venerable, la frente llana y serena, todo sin tacha ni arruga alguna, hermoseedo de un vivo y encendido color, los ojos resplandecientes, todos los miembros proporcionados con la estatura, finalizando con que era hermoso sobre todos los hijos de los hombres. Curiosamente, Ruelas recoge también otra carta igualmente apócrifa, de Poncio Pilatos a Tiberio, emperador de Roma, en la que se repite casi exactamente el contenido de la carta de Léntulo.

Otros muchos autores aparecen citados en la descripción de Cristo, siendo sus opiniones, generalmente, muy parecidas. Quizás el más original describiendo a Cristo es Nicéforo que lo hace en los siguientes términos, lógicamente resumidos: Cristo tenía un rostro vivo y alegre, era de color trigueño, entre blanco y colorado, algo alto de cuerpo, ojos verdes con algún negro que les hacen resplandecer, hermosos pero graves, la nariz aguileña, para finalizar después de otras observaciones con la precisión de que fue muy semejante en todo a su Santísima Madre.

3. LA PLASMACIÓN EN LA OBRA DE CANO DEL CONCEPTO DE LA BELLEZA Y HERMOSURA

Hasta ahora hemos señalado en este trabajo dos aspectos fundamentales. El primero, que en el tiempo que pasó Cano en el taller de Pacheco como aprendiz no pudo ver aplicado a la pintura un sentido de la belleza como el que él posteriormente desarrolló. La mediocridad de los estudios anatómicos de Pacheco fue superada en el futuro con facilidad por Cano merced a su propia iniciativa de otorgar al cuerpo humano un rango superior de hermosura. Aparte de Pacheco, puede sugerirse que el contacto profesional que Cano mantuvo con Juan del Castillo, especialmente en la década que transcurre entre 1620 y 1630, vino a mostrar al entonces joven pintor unos modelos más suaves y amables sobre los que fundamentó su sentido personal de la belleza. En segundo lugar, la posible consulta por parte de Cano de libros como el de Fray Juan de Ruelas, pudo producir en la década mencionada un incremento de los conceptos de hermosura y de belleza, especialmente a la hora de describir a la Virgen, a Cristo y a las figuras más importantes del santoral cristiano. Por ejemplo, aparte de Cano, puede advertirse cómo Francisco de Zurbarán a partir de 1626, desarrolla unos modelos de belleza muy superiores a los que se habían plasmado en Sevilla en décadas anteriores.

No podemos asegurar en absoluto aquí que Cano conoció y leyó el libro de Juan de Ruelas sobre la Hermosura de la Madre de Dios, pero resulta difícil que dicho texto no llegase a ser conocido y consultado dentro del ambiente sevillano en los años inmediatos a su edición. Por ello, es posible advertir en los artistas sevillanos, a partir aproximadamente de



4. Alonso Cano. *Ecce Homo*. Bucarest. Museo Nacional.

1625, una mayor preocupación por plasmar la belleza en los cuerpos y la hermosura en el rostro. Ello nos llevaría a pensar que Cano fue uno de los primeros pintores de la escuela sevillana que se sirvió de modelos directamente pintando por lo tanto del natural para realizar sus obras; también a suponer que dichos modelos posarían para él semidesnudos o desnudos del todo en más de una ocasión, a pesar de que esta práctica no estaba permitida ni bien vista por la Inquisición en la ciudad, puesto que esta institución precisamente, para vigilar a los artistas, nombró a Francisco Pacheco en 1618 “Veedor de Pinturas Sagradas”. Cano utilizó, por lo tanto, modelos para sus cuadros en época sevillana y continuó haciéndolo posteriormente a lo largo de su carrera artística. En este sentido hay que señalar que hasta Velázquez y Cano los pintores sevillanos se sirvieron de maniqués con o sin ropa para configurar las características anatómicas de sus figuras, lo que venía a ser importante detrimento a la hora de conseguir una alta calidad en sus expresiones físicas y anímicas.

Estas premisas parecen comprobarse ya en las primeras pinturas realizadas por Cano en Sevilla, en las que afronta aspectos relacionados con la belleza. Así, en 1635 cuando realizó el retablo de San Juan Evangelista para el convento de Santa Paula de Sevilla, incluyó un conjunto de bellas obras pictóricas entre las que destaca fundamentalmente la representación de *San Juan Evangelista y la visión de Jerusalén*⁵. Esta pintura, conservada actualmente en la colección Wallace de Londres, muestra un magnífico estudio anatómico en la figura del ángel que asiste al apóstol, advirtiéndose en dicha figura admirables detalles de desnudo corporal suavemente modelados con gestos y actitudes resueltos en audaces escorzos, al mismo tiempo se observan perfectos estudios anatómicos en su rostro, torso, brazos y piernas. Así, inicia Cano un espléndido y extenso recorrido, que prolongará notoriamente en el futuro, por el camino de la descripción de la belleza y hermosura que intensificará a través de décadas sucesivas con una mejoría constante de su ejercicio pictórico.

Otra realización importante en la etapa sevillana de Cano nos permite confirmar su buena disposición para el desnudo; se trata de las *Ánimas del Purgatorio*⁶, que se encuentra actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente de un retablo colateral de la iglesia de monjas dominicas de Montesión para donde fue realizado en 1636. En esta pintura, aparte de varias cabezas que figuran entre llamas, aparecen tres cuerpos varoniles al desnudo, de espaldas, de frente y de perfil respectivamente que además representan a la humanidad en edades de juventud, madurez y vejez; esta diversidad en la expresión corporal testimonia un interés por parte del artista de mostrar el cuerpo humano en diferentes posiciones y puntos de vista. A pesar de lo reducido de la composición, se advierten precisos estudios anatómicos acompañados de expresiones tensas y anhelantes. Pero no queda aquí solamente el intento del artista por renovar y mejorar los principios pictóricos que había recogido de la escuela sevillana, sino que ha introducido también en la obra un repertorio de expresiones que transmiten profundas emociones del ánimo de los condenados. Como almas en pena, levantan hacia lo alto sus rostros entreabriendo sus bocas para implorar la clemencia divina que les permita salir de tan calamitosa situación. Precisamente, en el panorama pictórico sevillano sólo conocemos actualmente una obra similar que pertenece a Pacheco: es la *Virgen del Rosario con las ánimas del Purgatorio*, conservada en la parroquia de la Magdalena. Allí, la disposición de los penados, entre llamas, es muy próxima a la que describe Alonso Cano en su obra, pero sus estudios anatómicos son

convencionales y los personajes además carecen de intensidad expresiva en sus actitudes de demanda de auxilio.

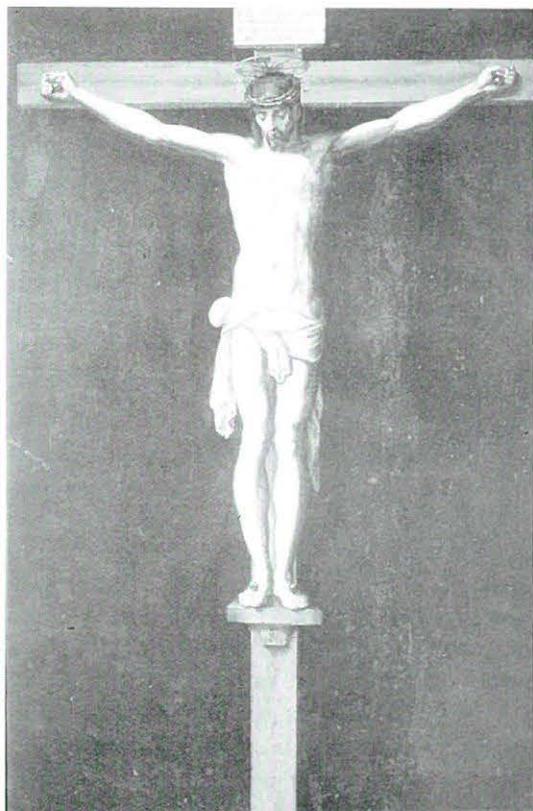
En el último momento de su actividad sevillana, o al principio de la madrileña, en torno a 1635-1640, debió de realizar Alonso Cano el *Ecce Homo*⁷ que actualmente se conserva en la iglesia de San Ginés de Madrid. En esta obra el artista dispuso la figura de Cristo sentado de perfil, volviendo el rostro hacia el espectador con una expresión de intensa mansedumbre que manifiesta claramente la aceptación de Cristo de los futuros e inminentes padecimientos; al mismo tiempo, su actitud invita al espectador a compadecerse ante tanto sufrimiento serenamente expresado. El estudio de la espalda en claroscuro y la descripción de los brazos y piernas de Cristo están perfectamente estudiados y desarrollados, acertando en su intención de plasmar una víctima propiciatoria, poseedora de un bello cuerpo y de una hermosa alma, que va a ser injustamente sacrificada.

Vuelve a incidir Cano en la desnudez angélica en la representación de *San Miguel*⁸ del retablo de Nuestra Señora de la Paz en la iglesia de la Magdalena de Getafe, realizado en 1645. En esta ocasión, contrapone la delicada belleza de la figura del arcángel con la ruda y vigorosa anatomía del demonio derrotado, bien solucionada ésta en el difícil escorzo que le presenta a los pies de su contrincante. El arcángel, con gesto poderoso, le arroja hacia las profundidades infernales, sin descomponer en absoluto su elegante figura y, aunque el desnudo incide tan sólo en parte del torso y su brazo derecho, la suavidad de su modelado es testimonio suficiente de cómo Alonso Cano materializó en su madurez artística los principios estéticos que había configurado en su etapa sevillana.

En años inmediatamente posteriores se advierte cómo el artista siguió optando por el desnudo, siempre que el tema iconográfico de las pinturas que se le encargaban lo permitiese, y así lo plasma en el *San Juan Bautista en el desierto* del Museo de Arte de Cincinnati y en el *Noli me tangere*⁹ del Museo de Bellas Artes de Budapest, obras realizadas hacia 1645-50. Conjugando desnudo y naturaleza abierta, el artista consiguió en ambas ocasiones admirables descripciones corporales, plenas de vitalidad y movimiento, resueltas en correctos efectos de contraposto, que le permiten mover con armonía y soltura cabezas, torso, brazos y piernas.

Cuando llegamos a las dos versiones de *Cristo muerto sostenido por un ángel*¹⁰, del Museo del Prado, realizados hacia 1650-52, nos enfrentamos con los más altos niveles alcanzados por Cano en la representación de un desnudo masculino, al tiempo que la imagen pretende representar a Cristo muerto en el Calvario después de la crucifixión cuyo cuerpo sostiene un ángel mostrándole al espectador para suscitar su compasión. Los dos estudios corporales son de gran calidad y, aunque Wethey señala que la segunda versión (Prado, n.º 629) es de peor calidad que la primera, en ella la disposición del cuerpo de Cristo con sus brazos caídos, el torso de frente, ligeramente vuelto hacia la izquierda, con una pierna flexionada en alto y la otra extendida, presenta una resolución más difícil que la considerada por dicho crítico como mejor versión. Por otra parte, el respaldo que otorga a la escena de un paisaje teñido por las luces melancólicas e inciertas del atardecer, eleva la belleza de esta representación por encima de la primera, donde la pálida desnudez del cuerpo de Cristo se recorta de tres cuartos sobre un fondo de tinieblas, con una más fácil resolución de su movimiento anatómico.

Tuvo Cano uno de los mejores pretextos para recrearse en el desnudo masculino en las distintas versiones que llevó a cabo con el tema de *Cristo atado a la columna* o *Cristo recogiendo sus vestiduras después de la flagelación*¹¹. Del primer tema existen versiones en el Museo de Bucarest y en la iglesia de las Carmelitas Descalzas de San José de Ávila, obras respectivamente de 1650 y 1660 aproximadamente; del segundo, existe un magnífico ejemplar en la Academia de San Fernando de Madrid, realizado en torno a 1646. La recreación del artista de la anatomía en estas pinturas es máxima puesto que capta la presencia de Cristo a tamaño natural, de cuerpo entero, y respaldada por un fondo de apagada penumbra, lo que hace destacar nítidamente el perfecto modelado que, de pies a cabeza, muestra la figura del Redentor. Hay una clara intención por parte del artista de suscitar la compasión por tanta hermosura de cuerpo y alma ofendida y agraviada y, al mismo tiempo, sobre todo en la versión de Bucarest, es posible constatar la actitud de vergüenza y de pudor que Cristo sintió al verse desnudo cuando, después de ser azotado, mostraron su cuerpo, por lo que de inmediato, para cubrirse, procede a recoger sus vestiduras.



5. Francisco Pacheco. *Cristo Crucificado*. Granada. Fundación Rodríguez-Acosta.

El tema de Cristo crucificado en Cano ha sido abundantemente comentado en sus características y disposición¹², siendo común señalar la correspondencia de la imagen con modelos originales de Pacheco, aspecto que sólo es advertible en la versión que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Nos queda tan sólo añadir que Cano usó únicamente el recurso iconográfico de Pacheco como punto de partida porque en nada sigue los escuálidos y lineales modelos físicos de la figura de Cristo configurados por quien fue su maestro, sino que se recrea en describir su bella disposición anatómica en términos de serenidad, belleza y elegancia.

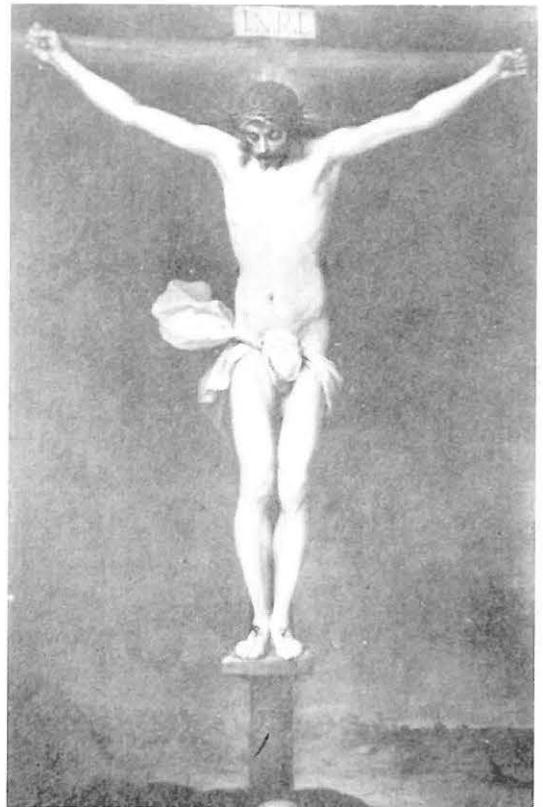
En cuanto al desnudo en la obra de Cano, es posible advertir la opinión común de que la escena que presenta *El descenso al Limbo*¹³ es la obra máxima de este artista, fechable en torno a 1646-1652 conservada en *Los Angeles County Museum*. Sin embargo, la crítica presenta una clara oscilación entre los entusiasmados comentarios de Gaya Nuño¹⁴ y la crítica en cierto modo negativa de Wethey¹⁵. En principio, en esta obra más que en ninguna otra, se advierte cómo el artista ha utilizado modelos vivos tanto para

describir la figura de Cristo como la de Eva, aunque sus modelos procedan en origen del conocido grabado de Giulio Bonasone. La figura de Eva ha sido siempre altamente valorada por la belleza de su desnudo de espaldas, pero no así la de Cristo porque según Wethey, “es decepcionante y está pobremente dibujada y concebida”, opinión que no compartimos en absoluto ya que no se encuentra en ella ninguna deficiencia en su concepción y, por otra parte, se advierte que su actitud y movimiento están perfectamente resueltos. Las debilidades que señala Wethey las aclara adecuadamente Ayala Mallory, señalando que se deben a la consecuencia de una drástica limpieza en toda la pintura, especialmente en la figura de Cristo, y a posteriores retoques de pobre calidad, ajenos por completo a la mano de Cano¹⁶.

Finalmente, hemos de citar en el ámbito del desnudo masculino tratado por Alonso Cano, el que figura en *Los trabajos de Adán y Eva*¹⁷, pintura que se encuentra en la *Pollock House* de Glasgow, realizada hacia 1650-52. En esta pintura puede advertirse claramente cómo la belleza del cuerpo de Adán se describe a través de una anatomía juvenil con rasgos elegantes en su frontal actitud y con una orquestada gesticulación corporal a través de la cual su figura se funde armoniosamente con el vibrante paisaje que al fondo le respalda.

Refiriéndonos ahora al tratamiento que Cano otorgó a la belleza femenina, hemos de reiterar que en Sevilla y en la generación de pintores anterior a la suya, ésta era una faceta que no se había desarrollado más que levemente puesto que, en general, se advierte, a la hora de describir a la Virgen o a alguna figura del santoral femenino, que en general, los rasgos físicos que se otorgaban a estos personajes eran estereotipados y convencionales puesto que los resultados que se obtuvieron en nada llaman la atención por su intensa belleza. Señalamos también de nuevo que la publicación del libro de Fray Juan de Ruelas sobre la Hermosura corporal de la Madre de Dios en 1621, hubo de suscitar a los artistas a incrementar la belleza de la figura de la Virgen y de las santas.

En la producción de Cano, el primer ejemplo donde se constata un alto sentido de la belleza femenina es en la *Virgen de Belén*¹⁸, realizada hacia 1635 y que se conserva actualmente en la Catedral de Sevilla. En esta obra se admira ya un afortunado ideal de belleza plasmado en formas suaves, delicadas y sentimientos intimistas que hacen que de la figura de la Virgen emane



6. Alonso Cano. *Cristo Crucificado*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

un sentimiento intensamente afectivo hacia el Niño. De la misma fecha que la pintura anterior es la bella *Santa Inés*¹⁹ que, se dice, fue destruida en Berlín en los años de la Segunda Guerra Mundial. Juzgada sólo a través de fotografías, puede afirmarse de esta obra que nunca se había visto en la pintura sevillana nada semejante en relación con la hermosura, puesto que, aunque Zurbarán en la misma época que Cano otorga también a sus figuras femeninas un elegante sentido de la belleza, éste es más recogido y sobrio que el que se plasma en la elegantísima Santa Inés, concebida en la plenitud de su hermosura de la que es consciente pero que está puesta al servicio gloria de Dios, tal y como evidencia la fuerza con que su mano izquierda se aferra a la palma de su martirio.

De su época madrileña y fechable hacia 1646 es la *Virgen con el Niño en un paisaje*²⁰, obra que pertenece al Museo del Prado. Con respecto a ella es preciso señalar que Cano ha intensificado notablemente el concepto de la belleza femenina superando la cierta circunspección de sus modelos de época sevillana. En esta pintura la Virgen mira con amoroso cuidado al Niño que está en su regazo, al tiempo que su rostro se ilumina con una gratificante complacencia que permite que en sus labios se dibuje el atisbo de una sonrisa. Dulce, íntima y recogida, este modelo de Cano elevó la belleza femenina a unos niveles poco alcanzados por la pintura hispana contemporánea.

Al referirnos a la descripción de la *Inmaculada*, tema de profunda raigambre sevillana, de cuyas disputas doctrinales fue testigo el joven Cano en esa ciudad, hay que señalar que el artista eleva notablemente su nivel estético en su época madrileña. Aunque sólo se conoce por fotografía la *Inmaculada*²¹ de Cano que estuvo en la antigua Catedral de San Isidro de Madrid, puede advertirse en ella una elegancia anatómica resuelta en su célebre forma de huso y sobre todo una descripción facial que culmina el proceso de consecución por parte de este artista de la absoluta hermosura. Pero más hermosa es aún la *Inmaculada*²² que actualmente se conserva en el Museo Provincial de Álava, en Vitoria, cuyo rostro, considero de forma personal, como el más alto exponente de la belleza femenina conseguido en la época de este artista. En efecto, su rostro está imbuido de una soberbia hermosura en la que participan todos sus rasgos perfectamente dibujados y concordando entre ellos de tal manera que se funden en un crisol de perfecciones que sólo Murillo en la generación posterior supo emular, ciertamente con otros principios y otros resultados.

Finalmente, en el ámbito de la belleza femenina tratada por Cano, comentaremos la representación de *Santa María Magdalena*²³ que se encuentra en la colección Liessmann en Rosenheim, Alemania. La santa aparece en esta pintura en actitud penitente, en el interior de una caverna de cuya penumbra resalta su cuerpo iluminado. El desnudo que presenta la Magdalena es escueto y sobrio, y en él se observa la presencia de uno de sus pechos, levemente resaltado, con un tratamiento muy lejano a la opulencia con que se representa a esta santa en esta misma época en la pintura nórdica europea, sobre todo en Holanda y Flandes. Como es habitual en el panorama de la pintura barroca española y por norma de la Inquisición, el desnudo en la pintura religiosa había de ser muy aligerado en su expresión y de esta manera, evitar el escándalo que podría producir en los fieles la contemplación de este personaje cuyo emblema principal es su desnudez. Así ocurre en este caso en la producción de Cano y acontece posteriormente en Murillo como se constata en la versión de este artista conservada actualmente en el Museo de Colonia. Sin embargo, pese a lo

comedido de su desnudez, la modelo que ha captado Cano, parece haber sido dibujada del natural en su taller y concebida en general con rasgos físicos sutiles y delicados como testimonio una vez más del culto a la belleza que este artista mantuvo a lo largo de toda su trayectoria pictórica.

NOTAS

1. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la historia del arte español*, T. II. Madrid, 1943, p. 388. Refiriéndose a Cano, Lázaro Díez del Valle señala lo siguiente: “Tuvo en sus primeros rudimentos por su maestro a Francisco Pacheco, vecino de Sevilla, pintor muy conocido, gastando debajo de su doctrina ocho meses de tiempo y dejando a este maestro retirándose a casa de su padre, se dio virtuosamente al trabajo de los estudios de simetría y a escudriñar la anatomía y variedades de movimientos que la naturaleza humana hace uso de los músculos, con que rehaciéndose en breve tiempo se aventajó a todos los artífices que en la ciudad había”.

2. SERRERA, Juan Miguel. «Alonso Cano y los Guzmanes». *Goya*, 192 (1986), p. 336.

3. Referencias visuales sobre el panorama de la pintura sevillana de la época en que Cano realizó su aprendizaje pueden encontrarse en: 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.

4. RUELAS, Fray Juan de. *Hermosura corporal de la Madre de Dios*. Compuesto por el R.P.M. Fray Juan de Ruelas, natural de la ciudad de Sevilla, del Orden de Nuestra Señora del Carmen y definidor de la provincia de Andalucía. Sevilla: Diego Pérez, 1621. No se ha de identificar este religioso carmelita con su homónimo Juan de Roelas, también clérigo, capellán en la colegiata del Salvador y de la colegiata de Olivares.

5. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983, cat. n.º 5, lám. 30.

6. *Ibidem*, cat. n.º 57, lám. 40.

7. *Ibid.* cat. n.º 21, lám. 44.

8. *Ibid.* cat. n.º 28, lám. 61.

9. *Ibid.* cat. n.º 76 y 25, láms. 83 y 84.

10. *Ibid.* cat. n.º 17 y 18, láms. 85 y 86.

11. *Ibid.* cat. n.º 9, 16 y 8, láms. 88, 90 y 109.

12. BROWN, Jonathan. *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid: Alianza, 1980, pp. 91-92.

13. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, cat. n.º 20, lám. 91.

14. GAYA NUÑO, Juan Antonio. «El concepto de belleza femenina en Alonso Cano». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Ministerio de Educación y Ciencia / Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, p. 90.

15. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, pp. 61-62.

16. AYALA MALLORY, Nina. *Painting in Spain 1650-1700 from North American Collection*, Catálogo de la Exposición. Princeton-Detroit, 1982, n.º 6.

17. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, cat. n.º 56, lám. 94.

18. *Ibidem*, cat. n.º 43, lám. 45.

19. *Ibid.* cat. n.º 71, lám. 49.

20. *Ibid.* cat. n.º 47, lám. 74.

21. *Ibid.* cat. n.º 35, lám. 71.

22. *Ibid.* cat. n.º 36, lám. 96.

23. *Ibid.* cat. n.º 81, lám. 81.

