

EL ARTE AL SERVICIO DE LA FE. REFLEXIONES EN TORNO AL CENTENARIO DE ALONSO CANO

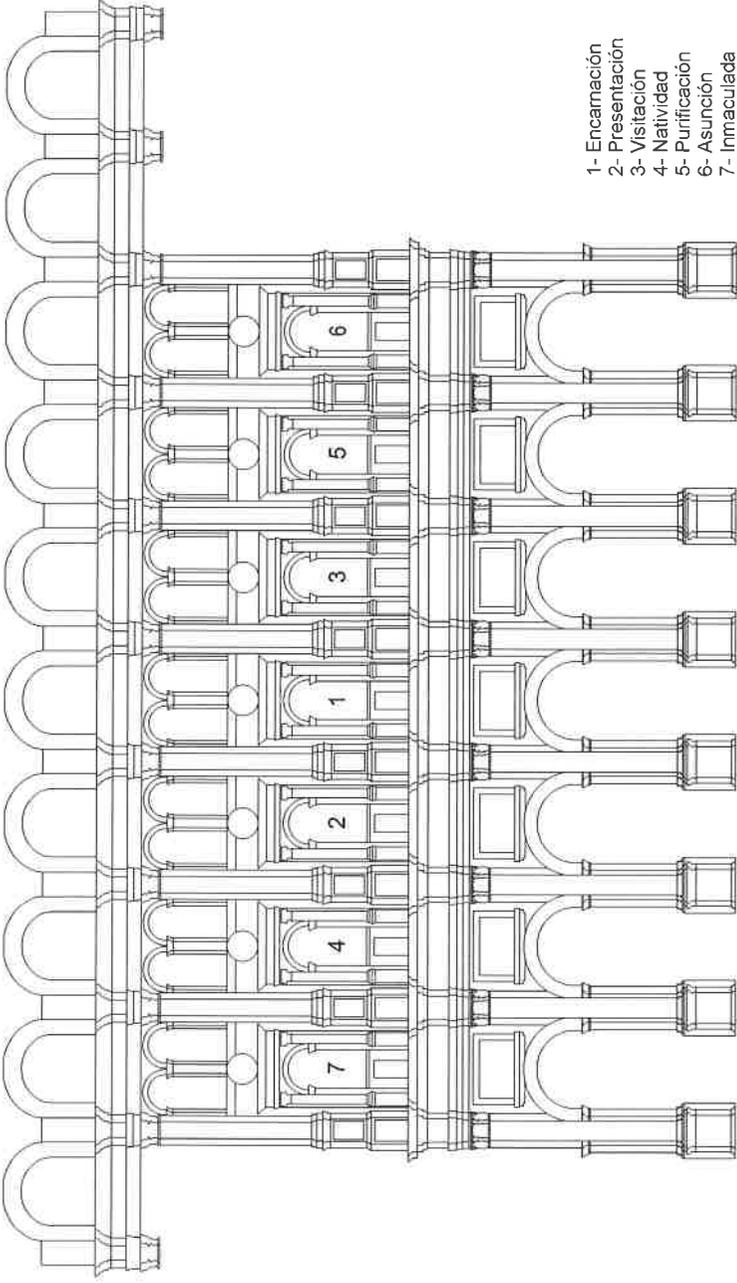
*Francisco Javier Martínez Medina**

Una de las notas que caracterizan a la sociedad actual es el redescubrimiento y la valoración de las creaciones artísticas en sus más diversos géneros. Como consecuencia, el estudio y la investigación de la Historia del Arte como historia de la cultura cada día tiene más adeptos. Se ha superado el estudio del arte limitado a la conjunción forma y color, para dar paso a nuevas metodologías que, partiendo de las formas, intentan llegar a los contenidos o conceptos intrínsecos en cada una de las creaciones artísticas de las distintas culturas. Es lo que Ortega y Gasset denominaba «consabido histórico» o, lo que es lo mismo, aquello que el arte delata, pero no exhibe. Por tanto, se considera ésta como ciencia interdisciplinar, que tiene que contar con la antropología, la historia, el pensamiento, la fenomenología, la religión, etc.

La obra de arte, cuando es auténtica y concebida en lo más profundo del ser humano, es manifestación exterior del mundo interior que late en la persona que la crea y en la cultura en que nace; es vehículo de transmisión de ideas, a la vez que testimonio plástico de la forma de pensar, sentir y vivir de cada generación. De esta forma se supera el concepto casi exclusivo que a veces se ha dado al arte como monumento, para ver en él un documento suficientemente elocuente e imprescindible para el conocimiento y estudio del hombre en su contexto histórico y de su evolución a través del tiempo.

En nuestra cultura se han puesto de moda de forma especial las conmemoraciones de los aniversarios de acontecimientos o personalidades relevantes de la historia, entre los que son frecuentes los artistas. Celebrar su centenario debería ser algo más que recordar sus vidas o contemplar sus creaciones artísticas, tendríamos que intentar llegar a su pensamiento, al mundo interior que late en sus obras y en la época que los vio nacer. El pasado año recordamos a uno de sus artistas granadinos más importantes y significativos, por no decir el mejor, Alonso Cano (1601-1667). A pesar de ser un gran desconocido para el gran público, se ha escrito mucho de él, de lo azaroso de su vida, de lo complejo de su carácter, de su peculiar religiosidad en aquella España del Siglo de Oro. Los expertos discuten sobre su mayor o menor formación intelectual y religiosa,

* Profesor de Historia de la Iglesia y de Arte Sacro en la Facultad de Teología de Granada.



- 1- Encarnación
- 2- Presentación
- 3- Visitación
- 4- Natividad
- 5- Purificación
- 6- Asunción
- 7- Inmaculada

Plano realizado por Pedro Salinas Alvar

PLANO DE LA CAPILLA MAYOR. EMPLAZAMIENTO DE LOS LIENZOS DE A. CANO SEGÚN ORDEN DE LECTURA. TEMÁTICA.



LOS GRANDES LIENZOS DE LA VIDA DE LA VIRGEN EN LA CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL.

sobre el desorden de sus finanzas o sobre su espíritu de pobreza, etc. Pero sólo conociendo su obra y los contenidos ideológicos en que se fundamenta podremos acercarnos un poco al gran hombre, al genio que nació y murió en la miseria en la Granada del XVII.

En esta ciudad dejó las que podemos considerar sus obras maestras, las que mejor definen su personalidad. Y entre ellas destacan el conjunto de los siete monumentales cuadros que pintó para la catedral dedicados a la Vida de la Virgen y destinados a centrar el sin par programa iconográfico de su capilla mayor. Pues bien, en este contexto espacial la obra de Cano no defrauda, sino que potencia el plan ideado más de un siglo antes por Diego de Siloe. Con ella el artista granadino consigue uno de los conjuntos pictóricos más grandiosos del barroco y uno de los que mejor resume la pintura europea, en opinión de Camón Aznar. Uno de los mejores estudiosos de su persona y de su obra, nuestro maestro el profesor E. Orozco, consideraba a estos grandes lienzos como las palabras más sabias y más sentidas que pronunció el pintor, que infundieron el alma que faltaba al grandioso cuerpo de arquitectura de la capilla mayor, ya que el conjunto de pinturas expresan de la manera más elevada y perdurable el arte y la espiritualidad de Cano.

De ahí que a partir de una lectura de su temática y de su esquema compositivo, contextualizándolos en el espacio para el que se realizaron, intentemos ver el pensamiento religioso que en ellos late, la teología del arte de su creador. Con ello comprenderemos algo mejor la función religioso-catequética y litúrgica de la imagen en el barroco de la mano de uno de sus más versátiles autores y mejor representante de la modernidad culta e ilustrada¹.

1. El Ciclo de la Vida de la Virgen de la Capilla Mayor

La razón principal que justificó la vuelta de Cano a su ciudad natal para obtener una ración capitular fue «hazer siete lienzos para siete espacios de la capilla mayor»² de la Catedral granadina, «uno de los ámbitos más brillantes de

¹ Este artículo se ha elaborado a partir de algunos de los estudios realizados con motivo del IV Centenario del nacimiento del artista granadino. En particular véase: MARTÍNEZ MEDINA, F. J., «Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano. La etapa granadina», en *Alonso Cano, IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*, Hospital Real. Granada 2001-2002, Madrid 2001, 323-368; ID., «Alonso Cano teólogo del arte. Imagen y pensamiento cristiano en el barroco español», en *Alonso Cano y su época. Actas del Symposium Internacional*, Granada 14-17 de febrero de 2002, 215-236.

² Es cita textual del mismo Cano en uno de los documentos del pleito que el artista mantuvo con el Cabildo granadino: cf. GÓMEZ MORENO, M. E., «El pleito de Alonso Cano», *Archivo Español de Arte y Arqueología* 39 (1937) 230.

la historia de la arquitectura europea»³. En estos monumentales cuadros, pintados entre 1652 y 1664, el artista se expresó con maestría y soltura, empleando en su ejecución todos los recursos técnicos aprendidos, así como su creatividad e innovaciones en los esquemas compositivos de unos temas que, a pesar de ser clásicos en la iconografía religiosa católica, presentan en este singular espacio una originalidad en sus contenidos ideológicos que bien podríamos considerar como teología del arte.

No defraudó la confianza que se puso en él, teniendo en cuenta que dentro de este singular espacio renacentista no se contaba con la colocación de un retablo como soporte de las pinturas o esculturas programadas. Pocos artistas de su época podían abordar esta compleja tarea: componer siete monumentales lienzos de 4,51 x 2,52 metros, que se debían contemplar a gran distancia, dando un contenido ideológico-doctrinal a la vez que desmaterializando con sus composiciones la sensación de macidez que produce el grandioso conjunto arquitectónico. Sin olvidar dos retos a superar no menos difíciles: competir con la vibrante luminosidad y clasicismo de las vidrieras, situadas sobre los lienzos; y con el realismo volumétrico tridimensional de las grandísimas esculturas de los apóstoles de la parte inferior.

Casi siglo y medio después de iniciada la construcción de la capilla mayor y un siglo más tarde de la colocación de las vidrieras, se realizaría esta serie de pinturas, «única en la historia de la pintura española»⁴. Actualmente, todos los historiadores están de acuerdo en afirmar que en el proyecto primero de Siloe ya se contemplaban estos temas marianos para dichos espacios, y que incluso hubo primitivamente en su lugar otros, dato confirmado por las referencias a los mismos que dan los historiadores Bermúdez de Pedraza, en 1608, y Henríquez de Jorquera, en 1646. En este sentido, consta en las actas capitulares la existencia en dicha capilla de varios cuadros que fueron sustituidos por los correspondientes del mismo tema que pintó Cano. Precisamente, sería ésta una de las genialidades de Cano: haber gestado y realizado un monumental ciclo pictórico integrado en el conjunto tanto desde el punto de vista arquitectónico como iconográfico, consiguiendo darle profundidad a la mole construida, superando en luminosidad a las vidrieras cuando se ilumina interiormente la capilla, y componiendo cada escena de tal manera que las formas barrocas se ven como continuidad del lenguaje artístico renacentista. Un importante recurso, en orden a la armónica integración del ciclo de pinturas en el proyecto original, es la uti-

³ RODRÍGUEZ RUIZ, D., «No importa, pues lo iso Cano». Dibujos y pinturas de un arquitecto legendario que sólo quiso ser recordado como escultor», en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid 1999, 412.

⁴ WETHEY, H. E., *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid 1983, 87.

lización de elementos arquitectónicos en varios de estos lienzos.

Raras veces en la Historia del Arte se ha dado una compenetración tan grande entre pintura y la arquitectura que le sirve de soporte, y más teniendo en cuenta la diferencia de cronología y de estilos; el artífice de este fecundo diálogo no es otro que Alonso Cano, el más renacentista de nuestros grandes artistas del XVII. En su condición de dibujante, pintor y arquitecto hemos de buscar la clave del éxito, como también en su faceta de escultor que está presente en las pinturas, consiguiendo volúmenes que compiten con las sombras creadas por la arquitectura. Tal es el maridaje entre pintura y arquitectura, que el ciclo está concebido y ejecutado para ser contemplado y exhibido *in situ*. Fuera de su contexto, ni se entiende, ni se admira, se desvirtúa por completo.

La monumentalidad de las imágenes, con proporciones adaptadas a tanta distancia, distorsionan por completo cada lienzo cuando se contemplan de cerca, al observarse entonces una desproporción en las figuras. La técnica empleada, totalmente novedosa para este tiempo y lugar, incorpora pinceladas ligeras, no encerradas en los contornos del dibujo y que parecen quedar fuera de sus trazos, con técnicas que inician, como en el genial Velázquez, amigo de Cano, los modelos casi impresionistas que años más tarde desarrollaría magistralmente Goya.

Sin olvidar otro aspecto no menos importante sobre todo si queremos contemplar este monumental conjunto en su quinta esencia, buscando su significación litúrgico-religiosa. Descontextualizar estos lienzos del espacio para el que se conciben es desposeerlos de esa genialidad conceptual, de la estudiada trama argumental y de los matices ideológico-religiosos que exponen en su contexto espacial.

Este ciclo de pinturas programáticas es considerado «una de las obras más grandiosas de todo el barroco europeo»⁵. Alonso Cano dedicó a estos lienzos muchas horas de estudio y poco tiempo en su ejecución. Crea una tipología única para el conjunto, a la vez que variada para cada escena y sus correspondientes figuras, que nunca se repiten. Su contemplación nos descubre una extraordinaria capacidad creativa y compositiva, con dominio del dibujo, de la técnica y del color. Pero sobre todo, sorprende la perfecta adaptación del conjunto de imágenes a las proporciones dadas y al espacio de un singular contenido litúrgico-ritual, que las supedita al programa iconográfico-espacial centrado

⁵ CAMÓN AZNAR, J., «Los estilos de Alonso Cano», en *Centenario de Alonso Cano en Granada*, Granada 1969, 17.

en el Misterio de la Redención y leído en la clave teológica del humanismo cristiano renacentista, dominado por la primacía y el redescubrimiento de la persona y de la obra de Jesucristo⁶.

De esta forma, la gran originalidad de este singular ciclo pictórico es presentar la vida de la Virgen no como un fin en sí, al estilo devocional barroco, sino como camino que nos lleva a Jesucristo, meta última de todo cristiano. Esta trama argumental condiciona por tanto no solamente la temática, sino la composición de cada lienzo. Aunque sus formas expresivas sean las propias de su tiempo, las barrocas, su contenido teológico y, en parte, su esquema compositivo están vinculados con la espiritualidad renacentista, afín con el concepto idealista de belleza del artista granadino.

Difícilmente podremos estudiar e interpretar estas pinturas programáticas sin conocer los conceptos ideológico-religiosos de los que quieren ser expresión. Y precisamente aquí radica lo singular de este conjunto: la supeditación del esquema compositivo, de la técnica, del color, de los símbolos a un argumento de profundas connotaciones teológicas desde los paradigmas de comprensión del pensamiento renacentista y no puramente barroco, a diferencia del otro ciclo de la vida de la Virgen que pintara Cano para el convento del Santo Ángel, conjunto para el que el artista, según parece, contó con libertad de elección de temas y sin el condicionante del espacio ni la existencia previa de un programa iconográfico.

El discurso teológico no sigue el orden narrativo, sino el ritual litúrgico con dimensión jerarquizada. De ahí que comience por la *Encarnación*, advocación titular del templo catedralicio, que centra el programa tanto desde el punto de vista espacial como ideológico. Por ello, la lectura del conjunto debe hacerse tomando éste como punto de arranque. A partir de aquí, Cano imprime a las distintas escenas un ritmo binario teológico-litúrgico que tiene a la *Encarnación* como eje focal. A sus lados se sitúan la *Presentación de la Virgen* en paralelo con la *Visitación*. En ambos casos los personajes que reciben a María son símbolo de la continuidad en la vida de la Virgen, en la que no hay un antes y un después: en la *Presentación* la recibe Zacarías como sacerdote, mientras que Isabel permanece junto a la cortina de la puerta. En la *Visitación* será Isabel la que sale a recibirla, mientras que en un segundo plano aparece Zacarías junto a la puerta. La *Encarnación* es el acontecimiento que une al antes y después de la historia de

⁶ Cf. MARTÍNEZ MEDINA, F. J., «El programa iconográfico de la Capilla Mayor de la Catedral», en *Jesucristo y el Emperador Cristiano. Catálogo de la Exposición celebrada en la Catedral de Granada con motivo del Año Jubilar y del V Centenario del Emperador Carlos*, Edición a cargo de MARTÍNEZ MEDINA, F. J., CajaSur, Córdoba 2000, 87-116.

María, al Testamento Antiguo con el Nuevo. Les siguen la *Natividad* y la *Purificación*. En la primera destaca el gesto de san Joaquín, que ofrece al cielo a la Virgen niña que sostiene en sus manos. En la segunda se acentúa la imagen de la Virgen que presenta oferente su hijo Jesús en el templo; de esta forma ambos, María y Jesús, tienen un mismo destino desde su infancia al ser ofrecidos a Dios. En último lugar, cerrando e iniciando el ciclo, la *Asunción* y la *Inmaculada*. Son dos de las obras en que mejor apreciamos la creatividad del genial artista. La Virgen es la figura única y central de ambas composiciones. Se da además la circunstancia, no casual, de llevar, siguiendo el ciclo, idénticos colores en sus vestiduras. El autor indica así la unidad de vida en María desde su principio de su Concepción hasta el final con su Asunción. Pues bien, Cano, manteniendo los elementos de igualdad que le exige la conceptualización temática, consigue dos tipologías iconográficas diferentes, que, en el conjunto, son representación plástica de cada uno de los temas concretos.

1.1. La Encarnación

Es la primera en realizarse y colocarse, hacia agosto de 1652, a los pocos meses de la toma de posesión de su ración. La razón parece clara: su presencia era primordial por ser la advocación titular del templo, que debía presidir las distintas celebraciones litúrgicas. Para esta *Encarnación* iba a emplear todo su ingenio creando una tipología iconográfica totalmente nueva. Se le han encontrado parecidos con algunos modelos de Tiziano, si bien el esquema del lienzo canesco presenta novedades originales, tanto en las figuras como en el esquema compositivo y, sobre todo, pensamos que en la dimensión teológica. Este lienzo es una de las representaciones más logradas del tema; su composición, las formas y el color están al servicio del concepto religioso del que es representación. «Las poses y gestos de las figuras y el juego de luz y sombra que las envuelve sugieren que éste es el momento preciso de la concepción: el descenso del Espíritu Santo tiene la fuerza de una descarga eléctrica, que conmueve a la Virgen y sobrecoge al ángel»⁷. Además, está concebida para este espacio con un profundo contenido doctrinal. Centra el ciclo tanto en su aspecto espacial, como en el argumental y conceptual; es el lienzo principal desde el punto de vista ideológico; todos los demás están pensados como apoyo y continuidad del mismo.

Sorprende la bella y serena figura espiritual de la Virgen con túnica roja y manto azul, que se levanta con movimiento ondulante del reclinatorio como queriendo recibir a la tercera persona de la Trinidad, el Espíritu Santo, que entra en la escena al ser aceptado por Ella después del anuncio del ángel. Los brazos

⁷ AYALA MALLORY, N., *Del Greco a Murillo. La pintura española del siglo de Oro 1556-1700*, Madrid 1991, 128.

cruzados de la Virgen sobre el pecho nos indican las palabras de respuesta de la Virgen —«Ecce ancilla Domini»—, su aceptación de la Palabra de Dios. Y el ángel, vestido con blanca túnica, las manos en actitud de oración, y postrado de rodillas, adora el misterio que se realiza en su presencia. La originalidad de las alas caídas nos refuerzan, más si cabe, su actitud de reverencia. Con todo, el eje de la composición se reserva al que sin duda es el personaje esencial de esta escena, el Espíritu de Dios. No se ha empleado el recurso habitual, casi tópico en las composiciones encarnacionistas, que representa al Espíritu Santo como una paloma, sino como un haz de luz que partiendo de la parte superior central de la composición se dirige como ráfaga luminosa hacia el pecho de la Virgen que con sus manos cruzadas lo acoge en su interior. El tema de la Encarnación del Verbo que habitualmente se representaba como tema mariano, es en este contexto, como lo indicara el Concilio IV de Calcedonia, eminentemente cristocéntrico, el inicio de la presencia del Hijo de Dios en el mundo como luz de las naciones.

1.2. *La Presentación*

Es el último lienzo que se termina a mediados de 1664. Inspirada en la monumental pintura del mismo tema de Tiziano en Venecia, quiere ser en su composición una continuación pictórica de la arquitectura ideada por Siloe para la catedral granadina. En su último lienzo para espacio tan emblemático de la arquitectura española, el pintor no puede olvidar su dimensión de arquitecto, recreando «unos "trozos de arquitectura" que con sus colores y luces monocromas parecen continuar el espacio mismo del templo en el que está situado el lienzo. La escena es representada en un espacio que parece continuidad y ficción a un tiempo del mismo espacio de la catedral. Arquitectura real y arquitectura representada, la Catedral y el templo de Salomón pintado, establecen una continuidad visual y compositiva marcada sobre todo por la columna estriada central pintada»⁸.

El artista pretendería así crear con su obra una especie de puente entre el espacio real, la catedral granadina, y el espacio ficción, el templo de Salomón, donde tuvo lugar, según la tradición, la presentación de la Virgen. De esta forma, la escena y todas las demás representadas en el ciclo cobrarían un especial realismo teatral en este nuevo templo metropolitano de la Iglesia de Granada, en el que algunos historiadores han encontrado una significación salomónica. En este contexto, la Virgen Niña vestida de blanco y azul, con un rayo luminoso sobre la cabeza, asciende solemne las escalinatas del templo donde, a la puerta, le espera el sacerdote vestido de pontifical.

⁸ RODRÍGUEZ RUIZ, D., *o.c.*, 412.

Una vez más, el argumento religioso tiene una especial significación en la línea que venimos interpretando la tipología iconográfica que Cano emplea en la representación de la Presentación de la Virgen en el templo de Salomón. La significación religioso-litúrgica del tema destaca el papel de María como nuevo templo de Dios. En el occidente latino la Presentación de la Virgen es el símbolo de la consagración que la Virgen Inmaculada hizo de sí misma al Señor en los albores de su vida consciente; de esta forma la Niña María fue preparando desde pequeña su cuerpo y su existencia toda para ser digna morada del Altísimo, acontecimiento que tuvo lugar en el misterio de la Encarnación, el cuadro que sigue a éste en la capilla mayor.

1.3. *La Visitación*

La escena la ejecutó Cano en 1653, fecha que aparece en una cartela de la decoración plateresca de la pilastra del fondo de la composición. Está centrado por las dos gigantescas figuras de María y su prima Isabel que, a pesar de su monumentalidad, se adaptan a las proporciones del espacio arquitectónico y le dan una sensación de dinamismo compositivo e impulso ascensional que sigue el esquema habitual en Cano. La conjunción en este lienzo entre forma y color consigue el efecto óptico de relieve escultórico que, como pocos pintores, logra Cano, el pintor de las esculturas.

El rostro de la Virgen nos recuerda en mucho el lienzo anterior de la *Encarnación*. Sobre su cabeza destaca un haz de luz resplandeciente. La mirada interior y perdida en la profundidad de la joven María contrasta con la de su anciana prima Isabel, que con admiración reverencial fija sus ojos atentamente en la irénica cara de la Madre del Redentor. La Visitación se interpreta así como una nueva Anunciación, de ahí que el lienzo quiera representar el momento en el que Juan el Bautista se estremece de alegría en el vientre de su madre Isabel, al que dirige su mirada contemplativa la Virgen. El original, bello y colorista esquema compositivo de la escena responde a un concepto ideológico-religioso que quiere expresar el lienzo; resalta el rojo de la túnica de la Virgen con el intenso azul cobalto del mantó. La decantación no por la *salutación* de las dos primas, sino por el *encuentro* expresado en el impetuoso abrazo, inspirado en parte en el mismo tema de Tiziano en San Roque de Venecia, actualiza la dimensión litúrgica del tema en el contexto de esta capilla mayor.

Desde el punto de vista litúrgico la celebración de la Visitación es la fiesta del encuentro de Isabel y María, que simboliza el encuentro misterioso de dos seres en gestación a través de sus dos madres, portadora una de Juan el Precursor y la otra de Jesús el Mesías anunciado, encuentro, en el fondo, de los dos Testamentos, lo que una vez más acentúa la dimensión cristocéntrica del



A. CANO. PURIFICACIÓN DE LA VIRGEN



A. CANO. VISITACIÓN DE LA VIRGEN

ciclo mariano en función del contexto del programa arquitectónico-iconográfico.

1.4. La Natividad

Realizado a comienzos de enero de 1664, el modelo seguido difiere de los habituales que por lo general presentan a la pequeña Infanta en el momento de ser lavada por las matronas y demás asistentes al parto. Como en otros casos, Cano tomó para su lienzo una idea de otro esquema menos común y lo transforma dándole su peculiar sentido en el contexto del conjunto de la obra según venimos indicando. Se destaca en un primer plano y sentado la figura de Joaquín, que, con gesto y actitud oferente hacia el cielo, presenta con los brazos extendidos la Virgen Niña a Dios en patente paralelismo con el lienzo correspondiente del lateral derecho en que la Virgen presenta al Niño Jesús al sacerdote en el templo. Al acentuar este aspecto se insiste una vez más en la actitud de la Virgen desde niña de ponerse en las manos de Dios para cumplir sus planes: ser la mujer escogida para que en Ella se encarnara el Verbo.

Desde el punto de vista teológico, la Natividad de María viene a significar el entronque humano de Jesús por medio de su Madre, de ahí que, como en los iconos bizantinos que resaltan la humanidad de Jesús en su nacimiento con un paño rojo que sirve de fondo a la Virgen, aquí el gran dosel de rojo intenso decora la cama donde reposa santa Ana, que también se cubre con una colcha del mismo color rojo, el color de la sangre símbolo de la humanidad. De esta forma, la desnudez de la Niña y el rojo que sirve de fondo a la escena serían la forma de expresar la humanidad del Hijo de Dios, que por el misterio de la Encarnación toma la naturaleza humana al nacer de una mujer.

1.5. La Purificación de la Virgen y Presentación del Niño

Tardaría un año en pintarse, entre marzo de 1655 y el mismo mes de 1656, no quedando del todo terminada ni a gusto del cabildo ni del artista, por lo que sería retocada al terminar la serie, en 1664. La Virgen, sobre cuya cabeza resplandece un rayo luminoso, vestida con túnica roja y manto azul con el Niño Jesús en sus brazos, hace además de presentarlo al sacerdote, que con ornamentos pontificales se inclina para recogerlo. De nuevo, se acentúa más que la dimensión mariana del tema, la Purificación de María, la dimensión que es primordial en la liturgia y concretamente en el contexto cristocéntrico del programa iconográfico de la capilla mayor, la Presentación del Señor.

Frente a las representaciones barrocas del tema de carácter mariano, San José está detrás, como mero espectador en un discreto segundo término, según los modelos renacentistas, siendo la única vez que aparece en este ciclo. Lleva

una vela en la mano según el rito litúrgico de la luz que domina las celebraciones de este día con la denominación popular de Candelaria. No falta el símbolo habitual en la escena, una canasta de mimbre con dos palomas situadas a los pies de la Virgen. En la parte superior de la composición un rompimiento de cielo con ángeles niños diviniza el acontecimiento lleno de humanidad, simbolizada por el Niño desnudo, centro de todas las miradas. En el contexto cristocéntrico del ciclo este cuadro destaca el tema de la Presentación del Niño junto con la Purificación de la Virgen, motivo por el que, como hemos indicado antes, se ha confundido este cuadro con el de la Presentación de la Virgen.

Alonso Cano no sigue las indicaciones de su maestro Pacheco cuando, en su tratado *El arte de la pintura* escrito en respuesta a las normas sobre las imágenes emanadas de Trento, diría: «Cáusame gran compasión ver al Niño Jesús desnudo en brazos de su Madre santísima, cosa que no pudo suceder en ningún tiempo...»⁹. Pero aquí, en este ciclo de pinturas al estar determinada su temática cristocéntrica de carácter renacentista, destacará la primacía de Cristo hombre según la espiritualidad inspirada por el humanismo cristiano renacentista, del que Cano sería su más fiel representante durante el período barroco.

1.6. *La Asunción*

Acabado el 13 de febrero de 1663, es uno de los lienzos más barrocos del ciclo, que rápidamente produce en el espectador que lo contempla desde abajo el efecto que pretende transmitir: un impulso dinámico ascendente tan fuerte que, si se contempla fija y detenidamente, da la sensación de perder de vista la imagen de la Virgen de un momento a otro. Ésta recuerda de alguna manera el grabado de la Asunción de Tiziano, pero en realidad se puede hablar de una creación propia de nuestro artista. Las manos extendidas hacia arriba, y la cabeza y mirada en la misma dirección son expresión del significado del tema; la Virgen, que viste túnica blanca y manto azul, parece asumida hacia los cielos por una fuerza superior a Ella. Mientras los ángeles, pequeños y grandes, situados entre nubes a los pies de la Virgen empujan con contundencia pero sin esfuerzo el globo terráqueo sobre el que se posa la Virgen, siendo sus principales impulsores. En un primer plano, el monumental ángel que permanece de espaldas presenta uno de los escorzos más significativos de los canescos.

1.7. *La Inmaculada*

Coetánea de la *Asunción*, sigue el modelo del lienzo del mismo tema

⁹ PACHECO, F., *El arte de la pintura* (Sevilla, 1649). Edición de B. BASSEGODA i HUGAS, Madrid 1990, 577.

existente hoy en el Oratorio de la sala capitular de la Catedral. La joven Virgen viste túnica blanca y manto azul atravesado en diagonal sobre el hombro y recogido por la cintura, lo que acentúa un volumen en el centro en contraste con el progresivo estrechamiento en los extremos superior e inferior, efecto que aporta ingravidez a la imagen. Parece estar suspendida en el vacío, como queriéndose elevar, sensación que acentúan los ángeles niños que empujan la nube para elevar la monumental imagen de ademán solemne y majestuoso. Todo ello está en claro paralelismo con la representación iconográfica de la Asunción de María en cuerpo y alma a los cielos, tema con el que este lienzo hace pendan, queriendo indicarnos que este misterio mariano es consecuencia de su Concepción Inmaculada.

A los pies otros ángeles niños, dos a cada lado, sostienen lirios y azucenas. Se incorpora a la representación los símbolos del texto apocalíptico que desde los Padres de la Iglesia se aplica a la Inmaculada Concepción: «Una mujer envuelta en sol, con la luna bajo sus pies y en la cabeza una corona de doce estrellas» (Ap 12,1). Estos elementos incorporados al tema pictórico confieren al conjunto un especial valor plástico y una inigualable fuerza colorista. El cuerpo de la Virgen se nos presenta literalmente envuelto por un gran sol de vivo color amarillo nápoles que le sirve de fondo, a la vez que destaca el blanco de la túnica y el intenso azul del manto. Al mismo tiempo, los querubines de sus pies están envueltos en una transparente luna blanca, magistralmente pintada. Detrás de la cabeza se aprecia un resplandeciente halo brillante y luminoso rodeado por doce estrellas.

En la parte superior la paloma, atributo del Espíritu Santo, sobre la cabeza dirigida suave y levemente hacia la izquierda, mientras las manos, desviadas hacia la derecha, se juntan rozándose en la punta de los dedos. La mirada, perdida en lo profundo, no se dirige al espectador sino a su interior, es una mirada introspectiva sobre su mismo ser. Y por encima de todo la sobrecogedora belleza espiritual en íntima relación con su hermosura terrenal. En absoluto pretende ser retrato del natural sino idealización del canon cuasi platónico de la belleza femenina, belleza que es equilibrio e irenismo, imaginada en lo irreal del sueño a la vez que cercana para despertar emoción y sentimiento trascendente en el corazón del que la contempla. En esa búsqueda continua de la belleza como expresión de lo más profundo del ser, puede decirse que esta obra, casi idéntica en sus formas a la pequeña escultura del mismo tema de la sacristía de la catedral granadina, es un arquetipo con el que el artista alcanza la plenitud. Con todo, hay que hacer notar un aspecto significativo: el esquema compositivo es idéntico en casi todas estas iconografías inmaculistas, pero no sucede así con sus rostros, que poco se parecen.

2. Significación teológica del ciclo de la vida de la Virgen

Mucho más podríamos hablar sobre la dimensión teológica de la obra de Alonso Cano, imposible de separar de los aspectos técnicos y del esquema compositivo de cada pintura, en especial si nos referimos a cada uno de los lienzos que integran este ciclo. Lo hasta aquí expuesto es tan sólo una muestra que nos ayude a profundizar el conocimiento integral de su vasta y profunda creación artística. Con todo y en este sentido, sería incompleto este estudio sin unas notas que, a modo de síntesis, nos den el sentido de conjunto del contenido artístico-teológico del ciclo de la vida de la Virgen de la Catedral granadina.

2.1. Simbolismo del Color

Como hemos ido indicando, pensamos que la dimensión cristocéntrica de este ciclo mariano es clave tanto para interpretarlo en el conjunto arquitectónico, como para comprender la influencia de los modelos clasicistas. A la vez, justifica la compenetración con el tema de Cano, un artista anclado en el manierismo renacentista y en el que predomina el espíritu del idealismo que caracterizó al humanismo del quinientos. En este sentido habría que interpretar dos características o elementos introducidos por el artista, que ilustran y definen el carácter litúrgico-religioso de estos lienzos y su interpretación desde el pensamiento teológico.

Nos referimos, en primer lugar, al sentido simbólico del color que hoy hemos perdido, pero que para los hombres de aquel tiempo tenía una dimensión simbólico-doctrinal¹⁰. Si nos fijamos, a lo largo del ciclo las vestiduras de la Virgen presentan tres colores. Desde la Inmaculada Concepción hasta la Encarnación, en las representaciones de acontecimientos que tienen lugar sin la presencia de Jesucristo en el mundo, o sea, antes de su Encarnación y después de su Ascensión a los cielos, la Virgen va vestida de túnica blanca, símbolo de pureza, y manto azul, símbolo de divinidad; mientras que las escenas que representan momentos en los que Jesucristo el Hijo de Dios se hizo hombre y habitó entre nosotros, la Virgen va vestida de túnica roja, símbolo de la humanidad, y manto azul, de la divinidad. El simbolismo es patente, la Virgen vive de una manera especial el misterio de la Encarnación; Ella es la portadora de Jesucristo, la Mujer que hace posible que el Hijo de Dios se haga hombre y habite entre los hombres, el Arca que guarda y presenta la Nueva Alianza.

¹⁰ Para el simbolismo del color en los ciclos iconográficos marianos véase, MARTÍNEZ MEDINA, F. J. y JUSTICIA SEGOVIA, J. J. «Los barrotes del convento de la Concepción: La serie escultórica de la vida de la Virgen», *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino* 13-14 (1999-2000) 307-337.

2.2. Simbolismo de la Luz

En segundo lugar y en este mismo sentido, también de carácter eminentemente simbólico-doctrinal un atributo iconográfico que se repite en algunas de las escenas marianas: la presencia de un haz luminoso sobre la cabeza de la Virgen en la Presentación, en la Visitación y en la Purificación. La presencia de este rayo o haz luminoso sobre la cabeza de la Virgen no es nueva en el arte de Cano. En las representaciones de otras iconografías aisladas, fundamentalmente de tema mariano, aunque no exclusivamente, presentan la misma variante. Así aparece de igual forma en varios lienzos como son el caso de la Virgen del Lucero del Museo de Bellas Artes de Granada, que precisamente recibe el nombre por este atributo, la Virgen del Museo de Budapest, o en los Desposorios del convento granadino del Santo Ángel. También aparece esta variante iconográfica sobre algunos santos en el momento de su muerte, como son los casos de la muerte de San Francisco de Asís de la Real Academia de San Fernando de Madrid y, sobre todo y con mayor claridad, en San Juan de Dios, el santo por excelencia de Granada que junto a su pobreza destacó por su devoción a la Virgen.

El lienzo en cuestión representa la muerte o *Tránsito de san Juan de Dios*, cuando el santo sintió llegar el último momento de entregar a Dios su alma, se puso su pobre hábito y, arrodillado a los pies de la cama, murió contemplando un crucifijo que sostenía entre sus manos. Sobre su cabeza aparece el mismo haz luminoso, con una variante que nos aclara su simbolismo: un ángel niño que extiende sus manos sobre la cabeza del santo queriendo infundirle y transmitirle el rayo de luz. Se ha interpretado como el ángel que recoge el alma interpretada como luz mágica¹¹ o simplemente como el halo símbolo de su santidad y vida de caridad¹². Pero si nos atenemos a las formas, la actitud del ángel niño se corresponde exactamente con el gesto litúrgico de la epiclesis, uno de los ritos más antiguos del cristianismo y que ininterrumpidamente se mantiene hasta nuestros días. Su significado de profundas raíces bíblicas no es otro que la imposición de manos para transmitir el Espíritu Santo.

Es éste y no otro el sentido de la luz brillante sobre la cabeza de la Virgen en el conjunto de pinturas de la capilla mayor: María la mujer revestida, inhabi-

¹¹ Cf. TORNÉ POYATOS, A. «La muerte de san Juan de Dios, pintura inédita de Alonso Cano», *Archivo Español de Arte* 248 (1989) 456.

¹² Cf. TORNÉ POYATOS, A. «La muerte de San Juan de Dios de Alonso Cano», en *Imágenes de San Juan de Dios*, Granada 1995, 120 y 123. Hay que distinguir entre el rayo de luz o haz luminoso sobre la cabeza de una imagen y el halo que simboliza la santidad representado como resplandor que rodea la cabeza, como es el caso del san Juan Evangelista del Museo de San Carlos de México.

tada por el Espíritu de Dios. Y así se nos manifiesta en el lienzo que consideramos clave para la interpretación de todo el programa iconográfico y que como tal lo centra y preside, la Encarnación de la Virgen por obra del Espíritu Santo, esquema en el que, como indicamos, Cano no representa a la tercera persona de la Trinidad con el atributo habitual de la paloma, sino como un rayo brillante de luz que centra la escena y del que desciende un rayo dirigido a la Virgen cubierta por el penetrante color amarillo de esta luz. El genial artista granadino ha traducido de esta forma el texto neotestamentario que relata la Encarnación:

«María dijo al Ángel: "Cómo sucederá eso, si no conozco varón?". El ángel le contestó: "El Espíritu Santo bajará sobre ti y la fuerza del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que va a nacer será santo y se llamará hijo de Dios"» (Lc 1,34-35).

Éste, pues, es el significado teológico de esta luz brillante sobre la imagen de María en las representaciones de la *Encarnación* –de forma más brillante y espectacular por ser el centro y origen del misterio y como tal del programa–, la *Presentación*, la *Visitación* y la *Purificación*, donde además hay rompimiento de cielo, pero sin la representación habitual del Espíritu como paloma. En otros dos lienzos, los de la *Inmaculada* y la *Natividad*, aparece directamente la paloma como atributo del Espíritu Santo y, por tanto, se omite el rayo de luz. Sólo la *Asunción* se representa sin luz y sin paloma, por pertenecer este misterio mariano ya a la esfera celeste donde habitan las tres divinas personas sin necesidad de representar a ninguna de Ellas. María se nos presenta como la mujer elegida por Dios desde el momento de su concepción para ser la Madre en la que se encarne su Hijo Jesucristo, de ahí que desde que es concebida sin mancha de pecado original tiene el Espíritu de Dios en plenitud, o mejor, es inhabitada por Él, simbolizado por los haces de luz brillante o la paloma, atributos ambos del Espíritu Santo. Los santos, en cambio, sólo después de su muerte reciben en plenitud el Espíritu, como sucede con San Francisco y San Juan de Dios.

2.3. Simbolismo eucarístico

El papel de María como personaje esencial en la Encarnación tampoco queda desplazado de esta clave redencionista-eucarística del programa; al contrario, es precisamente desde este misterio donde la Virgen se relaciona más íntimamente con el tema cristológico de la presencia eucarística¹³. Después que María asintió a los planes de Dios sobre ella según el anuncio de Gabriel, se convierte gracias a la Encarnación obrada en ella por el Espíritu Santo en el primer

¹³ Cf. MARTÍNEZ MEDINA, F. J., *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca*, Facultad de Teología y Universidad de Granada, Granada 1989, 211-213.

tabernáculo humano del Santísimo. Es ésta la causa de que el lienzo de Cano que preside y centra el programa no represente el anuncio del ángel, que ya había tenido lugar, sino el instante en que el Espíritu Santo penetró en María: «Y la Palabra se hizo carne y puso su morada entre nosotros»(Jn 1,14).

Alonso Cano, como todos los grandes artistas de su época, es un teólogo del arte que conoce la Escritura; también como artista se ha documentado sobre el proyecto de Siloe. Por el Libro Santo sabe que esa Palabra que se encarna en María era la luz verdadera que ilumina a todo hombre (Jn 1,9a), razón ésta por la que la cristología del programa aparece en vidrieras para presentarnos perpetuamente a Cristo como Luz, a la vez que todo el templo se blanquea para que luzca resplandeciente, ya que en el renacimiento, época y estilo del proyecto catedralicio, el templo es símbolo de Cristo como luz del mundo. De ahí que, cuando traduce el misterio de fe al campo propio de las artes plásticas, no escoge el camino fácil habitual en la mayoría de las representaciones sobre la Encarnación; como Cristo es Luz, el Espíritu que lo engendra en las entrañas de María es un haz de Luz penetrante que se introduce en el regazo de María, mientras ella, en actitud maternal, lo recoge con sus manos, al mismo tiempo que el arcángel Gabriel en actitud reverente lo adora, rodilla en tierra.

Pero sobre todo recordemos el paralelismo existente en la Biblia entre el pasaje del Anuncio y la Encarnación y los correspondientes del Éxodo que relatan la presencia de Yahvé en el tabernáculo y Arca de la Alianza. La razón es clara: María es el definitivo tabernáculo y arca de la nueva alianza que contiene y manifiesta la presencia del verdadero maná, el cuerpo de su Hijo. Se puede constatar un cierto paralelismo entre la respuesta del ángel ante la dificultad presentada por María en la anunciación («El poder del Altísimo te *cubrirá* con su sombra» –Lc 1,35b–) y el pasaje del Éxodo que relata la presencia continua de Dios en el tabernáculo en medio de su pueblo («La nube *cubrió* –en el sentido de ensombrecerse– la tienda de reunión y la gloria de Yahvé llenó el tabernáculo» –Ex 40,34–).

«La nube que cubre con su sombra» el tabernáculo es un signo de que Dios mismo se hace presente. La gloria de Yahvé de Ex 40,34 es sinónimo de Yahvé mismo: de la misma manera que en Lc 1,35 el poder del Altísimo es una manera de nombrar a Dios... Según esto, teniendo en cuenta la metáfora de la nube, lo que quiere decirse es que Dios mismo se va a hacer presente en María, en el interior de María, en su seno. María será así nuevo tabernáculo de Dios, nueva arca de la alianza nueva. La nube que la *cubrirá* indica que en su interior va a hacerse presente la gloria de Yahvé, la *sekinah* de Yahvé (para usar un tér-

mino clásico rabínico, aunque no bíblico), Dios mismo»¹⁴.

Según esto, las pinturas programáticas de la vida de la Virgen tienen un nuevo matiz teológico doctrinal en el contexto de la capilla mayor, concebida en función del altar-baldaquino tanto en su concepción espacial arquitectónica como en su programa iconográfico. De esta forma María se nos presenta como la Nueva Arca de la Nueva Alianza, el tabernáculo donde se hace presente el Hijo de Dios. Se comprende así mejor el discurso iconológico de la capilla mayor en su clave eucarística, fundamental para comprender el templo metropolitano granadino y el contexto histórico en que ve la luz, época en que los teólogos acen- tuaban la relación entre la Eucaristía y la Virgen, y los artistas traducían estas enseñanzas al campo de las artes plásticas.

Nos encontramos, pienso yo, ante uno de los más claros ejemplos de comunión entre teología y arte, con la consiguiente influencia de éste en la vida religiosa de todo un pueblo. Lo primero en ver la luz son las ideas expresadas por los teólogos y los predicadores; éstos configuran el consabido histórico de su tiempo, que influye decisivamente en los artistas, quienes a su vez, al plasmar- las en la obra de arte, marcan las líneas fundamentales de la religiosidad popu- lar. La obra de temática religiosa de Alonso Cano como hemos intentado demos- trar es buen exponente de esta realidad. En concreto, nos hemos referido al ciclo de pinturas sobre la vida de la Virgen de la capilla mayor de la Catedral de Granada. A través de ellas el genial artista presentó a todos los que las contem- plan uno de los centros de interés de la teología de la reforma católica: frente a la espiritualidad protestante la Virgen es el mejor ejemplo de la presencia de Dios con los hombres, de *la divinización de la humanidad*. Por el contrario, en las representaciones de Jesucristo desnudo, sobre todo en las escenas de la Pasión, nos mostrará el otro centro de la espiritualidad católica, *la humanización de la divinidad*.

3. Adán y Eva: La dimensión cristocéntrica del ciclo mariano

No terminaría la aportación de Cano al programa iconográfico de esta capilla con la serie de la Virgen. Según parece, al final de sus días y por encargo del cabildo, realiza los dos bustos de Adán y Eva, quedando inacabados a la muerte del artista y policromados más tarde, en 1674, por Juan Vélez de Ulloa. Se proyectan para un espacio concreto y preparado en el plan de Siloe: los ton- dos con clásica decoración plateresca existentes en los intercolumnios de las jam- bas del arco toral. Ambas imágenes están compuestas con un forzado escorzo

¹⁴ POZO, C., S.I., *María en la obra de la Salvación*, BAC 360, Madrid 1974, 227.

habitual en otras obras de Cano, con el fin de sacarlos de lo estrecho de sus espacios para que puedan contemplar el impresionante programa iconográfico de la capilla mayor en el que se expone con representaciones iconográficas el misterio de la Redención de Cristo. Esta visión determina lo estático de su composición, sus rasgos y rostros de enormes y abiertos ojos, como si su principal y única misión fuera ver el desarrollo del orgánico programa en el monumental escenario de la rotonda. Son expresión plástica de un texto clave para la teología redencionista católica: «Por la desobediencia de un hombre todos los demás quedaron hechos pecadores, así también por la obediencia de uno quedarán hechos justos todos los demás» (Rom 5,19). A partir de aquí, los Santos Padres vieron un doble paralelismo entre Adán y Cristo, y entre Eva y María.

En 1566, a los tres años de finalizar el Concilio de Trento, San Pío V mandó publicar el *Catecismo Romano* como medio de poner en práctica y divulgar la doctrina conciliar, preconizada en parte por el programa iconográfico de la capilla mayor de la Catedral granadina. Este importante y significativo texto del magisterio de la Iglesia católica dedicaría un apartado al paralelismo antes aludido, precisamente en el capítulo dedicado al misterio de la Encarnación del Hijo de Dios: *Cristo es segundo Adán y María es segunda Eva*¹⁵. Sin duda, este dato, en absoluto casual, es el que nos confirma una vez más la íntima relación entre arte y pensamiento cristiano en toda la obra de Cano, y muy especialmente en este monumental ciclo iconográfico centrado por el excepcional lienzo de la Encarnación, dogma de fe al que se dedica y consagra la Catedral de Granada, el templo elegido por nuestro artista para depositar, junto con sus restos mortales, sus más singulares e inmortales creaciones artísticas.

¹⁵ *Catecismo del Concilio de Trento*, Parte I, Cap. IV, n.º 9.