

UN CUADRO DESCONOCIDO DE ALONSO CANO EN COLECCION PARTICULAR MALAGUEÑA

AGUSTIN CLAVIJO GARCIA

I. INTRODUCCION

Guardan las colecciones malagueñas un gran número de obras de arte de notable calidad que, principalmente en estos últimos años, hemos ido descubriendo con gran sorpresa y asombro, habiendo sido ya algunas de ellas objeto de estudio por parte nuestra (1). Así nos ocurrió con la magistral pintura la *Liberación de San Pedro* de Alonso Cano (1601-1667), indudablemente una de las más felices interpretaciones de este tema iconográfico dentro del Barroco hispánico, pudiendo considerarse al mismo tiempo como una de las obras más originales y personales del maestro granadino a pesar de su aparente simplicidad compositiva. No cabe duda que el dar a conocer una pintura inédita de Alonso Cano es motivo más que suficiente de satisfacción para los que nos dedicamos al estudio de la pintura barroca, por el hecho de que se trata de uno de los más completos artistas que España puede ofrecer durante el siglo XVII. Su ingente figura ya se encargó Wethey de estudiarla a fondo en su triple vertiente artística: arquitecto, escultor y pintor (2). Por otra parte la celebración del III Centenario de su muerte concretada mediante la magna exposición '*Alonso Cano y su escuela*' y los coloquios celebrados en el antiguo Hospital Real de Granada en 1968, sirvieron en gran manera para perfilar aún más no sólo su singular personalidad artística, sino también la de sus discípulos y seguidores, hasta el punto que tan grandioso acontecimiento contribuyó en gran medida a despertar entre los estudiosos especial inclinación hacia el Barroco granadino en torno a Alonso Cano entre los cuales nos encontramos (3).

Pero su faceta como artista es tan grande y excelente que siempre ofrece la posibilidad de enriquecerse con el hallazgo de nuevas obras, que sirven poderosamente para esclarecer su hasta ahora, escasa producción artística de segura paternidad, sobre todo, si tenemos en consideración sus casi cincuenta años de actividad, lo que contribuye a sostener aún entre la crítica actual, la teoría de Jusepe Martínez, quién le culpa de ser "poco trabajador" (4). Pero en contraposición a su "pereza artística", sabemos que fue Cano un maestro del arte en el más puro sentido docente de la palabra, ya que desde su estancia en Madrid a partir de 1638, según nos cuenta Pa-

(1) Véase, por ejemplo: *Una pintura inédita del italiano Angelino Medoro (1567-1633) en colección particular malagueña*, Rev. BAETICA, n.º 1; *Una obra perdida en Fray Juan Sánchez Cotán en colección particular malagueña* Rev. B.M.D.A.S., n.º 1 (en prensa), *Una réplica de la Madonna del Saco del Peruggino en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Málaga*, Rev. B.D.H.A., n.º 1. Junto a ello tenemos preparado una *Aproximación al Inventario de Pintura Barroca en las colecciones particulares de Málaga y su Provincia*, que pronto verá la luz de su publicación.

(2) WETHEY, Harold E., *Alonso Cano, Painter, Sculptor, Architect*. Princeton, 1955.

(3) *Centenario de Alonso Cano en Granada: Estudios y Catálogo de la Exposición*. 2 tomos, Granada, 1968.

(4) MARTINEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*. Edición publicada por la Real Academia de San Fernando, bajo la tutela de D. Valentin Carderera y Solano. Madrid, 1866, pág. 116.

lomino, a parte de ser “maestro de dibujo” del príncipe Baltasar Carlos, realizaba “atrayentes tertulias en su casa madrileña, divagando sobre arte”, al mismo tiempo de difundir generosamente su influencia entre los artistas de la Corte (5), contribuyendo así, en gran manera, a formar la escuela de Madrid de tan brillante desarrollo en la 2.ª mitad del siglo XVII. Más tarde, su venida a Granada en 1652 con ocasión de ocupar una ración “para que contribuyera con su arte a la decoración de su aún inconclusa Catedral” (6), le convierte, según es sabido por todos, en el centro de la escuela, que por aquéllos años languidecía por falta de impulso y brío creador, “siendo a partir de entonces todo el arte granadino fundamentalmente canesco durante más de un siglo” (7).

A pesar de que desde el tiempo de Ceán Bermúdez ha sido costumbre considerar a Cano principalmente como escultor, la realidad es que el Racionero ha sobresalido en todas las ramas del arte, incluso en las llamadas “artes decorativas”. Este privilegio, a juicio de Wewthey, le da “una posición única entre los maestros españoles del Siglo de Oro” (8). Sin embargo, entre sus coetáneos destacó por encima de todo como pintor, estimándolo así Lázaro Díez del Valle, Jussepe Martínez y otros eruditos “que lo consideraban como uno de los más grandes pintores españoles del siglo XVII” (9). Así como su escultura está relativamente bien estudiada y conocida (10), la pintura de Cano carece aún de un catálogo crítico definitivo, muy a pesar de los grandes esfuerzos realizados en este sentido por Wewthey, que ha intentado por primera vez poner orden y seriedad científica en las atribuciones que se han venido falsamente sosteniendo, sobre todo, en Granada, donde cualquier pintura antigua, para valorarla, se atribuía sin base alguna al famoso Racionero, ya que, como muy bien acierta a expresar María Elena Gómez-Moreno, “el poseer un Cano en la Ciudad de la Alhambra es casi un timbre de nobleza, a igual que ocurre en Sevilla con Montañés” (11).

Una de las razones que han podido contribuir a ello, nos la explica Camón Arnar cuando llega a afirmar que “uno de los fenómenos más extraños en la historia del arte español del siglo XVII es el de las *variaciones de estilo* en el arte de Alonso Cano... a veces sumergido en el arte contemporáneo y otras adelantado hasta presagiar formas con siglos de adelanto” (12). Si a ésto unimos también cómo aún queda mucho que investigar en torno a sus discípulos y seguidores, a pesar de lo realizado en estos últimos años, lo cual daría más luz a su obra personal manifiestamente delimitada por el mejor conocimiento de ellos, podremos comprender hasta qué punto su producción en el campo de la pintura presenta todavía problemas y lógicas dificultades en torno a una definitiva catalogación.

Por eso las sorpresas de hallazgos de obras firmadas son casi continuas, pero, desgraciadamente, se encuentra en museos extranjeros buena parte de lo mejor de su obra. Además, es cosa sabida que Cano regalaba con profusión sus dibujos, sin importarle nada de que otros los aprovecharan, como tampoco de valerse él mismo de composiciones ajenas, *aunque sean de unas coplas* (Palomino) (13). Esto trae como consecuencia el que existan por ahí muchos cuadros ca-

(5) PALOMINO Y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid, 1947, Vida, n.º 152, pág. 987.

(6) GÓMEZ-MORENO, María Elena, *Exposición Alonso Cano. Catálogo*, Granada, 1954, pág. 10.

(7) GALLEGU Y BURIN, Antonio, *El Barroco granadino*, Granada, 1956, pág. 23.

(8) WETHEY, *Alonso Cano, pintor*, I.S.I.C., Madrid, 1958, pág. 9.

(9) MARTÍNEZ, J., op. cit., pág. 116.

(10) Recuérdese entre otros, el completo trabajo de D. Manuel GÓMEZ-MORENO MARTÍNEZ, *Alonso Cano, escultor*, Rev. A.E.A. y Ar., Madrid, 1926, aunque sería muy conveniente su actualización en nuestros días, recogiendo lógicamente los estudios de Wewthey que, a pesar de su intransigencia reconocida, es lo más provechoso que se ha realizado en los actuales tiempos en orden a una completa visión de conjunto.

(11) GÓMEZ-MORENO, María Elena, op. cit., pág. 9.

(12) CAMÓN AZNAR, José *Los estilos de Alonso Cano*, Rev. Goya, n.º 85, Madrid, 1968, pág. 3.

(13) PALOMINO Y VELASCO, op. cit., pág. 986.

nescos de estilo, pero cuya técnica no corresponde a la suya, y que, más bien que copias o imitaciones, son obras de discípulos sobre dibujos del maestro. En cuanto a las obras firmadas, hay que darlas por auténticas, mientras no se trate de falsificaciones notorias, siendo peculiar en Cano el firmar con un anagrama, que rara vez repite exactamente.

Concretándonos a la pintura que es objeto especial de estudio en estas líneas: *La liberación de San Pedro*, creemos que se trata de una obra importante en la trayectoria artística de Alonso Cano, por sus especiales condiciones técnicas dentro del mejor y más puro impresionismo del pintor. El hecho de que no esté firmada, no supone, por supuesto retraimiento o duda alguna en la paternidad a Cano de la pintura, pues todos sabemos que la firma es sólo un mero accidente que puede o no producirse en la conformación de la obra, no siendo necesariamente obligatoria. Es la calidad y las condiciones personales de ejecución las que deben respaldar la autenticidad de una firme y definitiva atribución, como ocurre en este caso con la pintura mencionada. También es notorio señalar que, aunque el mundo canesco presenta problemas aún de clasificación y estudio, la obra personal del maestro granadino es afortunadamente inconfundible por su especial talante y maestría, que le hacen por fortuna diferente a todos sus discípulos e imitadores. En la tarea de ir cada vez separando lo auténticamente de Cano de o que representa 'el mundo canesco', creemos que la publicación de esta pintura del Racionero supone una nueva, y modesta aportación al esclarecimiento de su personal y definitiva producción artística.

II. DESCRIPCION DE LA OBRA

Se trata de una pintura al óleo sobre lienzo compuesto en medio punto (0,96 x 1,93 m.), en la cual se representa el momento en que un ángel mancebo con grandes alas desplegadas, en medio de un luminoso rompimiento de gloria, aparece en el interior de una celda oscura, en la que se halla semitendido y con gesto de asombro el Apóstol San Pedro. En el ángulo inferior izquierdo del cuadro y sobre el austero lecho de piedra del Santo, se encuentra un libro cerrado y las llaves características, atributo concreto del Apóstol. En el lado opuesto, se sitúa unas modestas zapatillas junto a una tela amontonada. A pesar de la oscuridad que predomina en el interior de la estancia carcelaria, se vislumbra en la zona derecha de la composición unas pilastras levemente dibujadas. La escena religiosa representada es, pues, el prendimiento y liberación del apóstol San Pedro en la cárcel de Jerusalén, narrada por el evangelista San Lucas en el capítulo 12 de los "Hechos de los Apóstoles" que dice así:

Por este mismo tiempo el rey Herodes se puso a perseguir a algunos de la iglesia. Primeramente hizo degollar a Santiago, hermano de Juan. Después, viendo que esto complacía a los judíos, determinó también prender a Pedro. Eran entonces los días de los ázimos. Habiendo, pues, logrado prenderle, le metió en la cárcel, entregándole a la custodia de cuatro piquetes de soldados, de a cuatro hombres cada piquete, con el designio de presentarle al pueblo después de la Pascua. Mientras que Pedro estaba así custodiado en la cárcel, la Iglesia incensantemente hacía oración a Dios. Más cuando iba ya Herodes a presentarle al público, aquella misma noche estaba durmiendo Pedro en medio de los soldados, atado con dos cadenas, y las guardias ante la puerta de la cárcel haciendo centinela. Cuando de repente apareció un ángel del Señor, cuya luz llenó de resplandor la pieza, y, tocando a Pedro en el lado, le des-

perió diciendo: Levántate presto. Y se le cayeron las cadenas de las manos. Díjole asimismo el ángel: Ponte el ceñidor y cálzate tus sandalias. Hízolo así. Díjole más: Toma tu vestido y sígueme. Salió, pues, y le iba siguiendo, bien que no creía ser realidad lo que hacía el ángel: antes se imaginaba que era un sueño lo que veía. Pasada la primera y la segunda guardia, llegaron a la puerta de hierro que sale a la ciudad, la cual se les abrió por sí misma. Salidos por ella, caminaron hasta lo último de la calle, y súbitamente desapareció de su vista el ángel. Entonces Pedro, vuelto en sí, dijo: ahora sí que conozco que el Señor verdaderamente ha enviado a su ángel, y me ha liberado de las manos de Herodes y de la expectación de todo el pueblo judío (14).

Claramente se aprecia que el pintor no ha seguido puntualmente la narración del apóstol San Lucas al simplificarlo en muchos de sus detalles. Son curiosas las ideas que sugiere el conocido Interián de Ayala en torno a esta escena sagrada, que al no ajustarse en sus pormenores a lo representado por Cano, tampoco nos resistimos a dejar de señalarlas. Dice así: 'Píntese a San Pedro echado en tierra, durmiendo, y atado con cadenas de una y otra parte; y que éstas, colgando de sus manos, atan también a ambos soldados. Deberá también pintarse el Apóstol no enteramente vestido, ni desnudo, sino vestido con una sola túnica y quitados sus zapatos, o calzado, para dar así lugar a la advertencia del Angel, el cual resplandeciendo con admirable resplendor (como dice el texto) y hablando con el mismo San Pedro, *Cíñete* (le dijo) *y ponte tu calzado*. Y luego: *Echate tu ropa y sígueme*. Más, si se le pintare estribando ya sobre sus pies, en este caso deben representarse rotas por una y otra parte las cadenas, según afirma la misma Historia Sagrada, la cual después de haber dicho, que el Angel despertó a S. Pedro, añade luego: *Y cayeron las cadenas de sus manos*. Describir así esta Historia es pintarla, y representarla como se debe: lo contrario, no es más que una locura, y seguir su propia y necia fantasía, lo que debe preverse y evitarse' (15).

III. COMPOSICION Y TECNICA DE REALIZACION

Alonso Cano, pues, no sigue con fidelidad las orientaciones señaladas por tan dogmático iconólogo, dándonos, por el contrario, una versión más libre y a la vez más directa y esencial del texto sagrado, al concretarse sólo y exclusivamente en la representación plástica de los dos personajes principales: el ángel y el Apóstol San Pedro, formando con las dos figuras una composición altamente original, por sus audaces diagonales a través del juego equilibrado de sus movimientos y escorzos coloquiales, claramente derivados de su técnica de dibujo. Según Camón Aznar 'esta composición en diagonales encontradas, ese romper las figuras dejando en el ánimo la impresión de avance impetuoso, es el más claro signo barroco que caracteriza la época granadina de Cano (1652-1667) (16) junto con una mayor técnica impresionista, mediante el empleo generalizado de una pincelada más fluida, abierta y desintegrada (Recuérdese en este sentido su *San Bernardino* y *San Juan Capistrano*, de hacia 1657, *Cristo y la samaritana*, entre 1652-54, y, ya más anteriormente, el *San Juan Evangelista* y *la visión de Jerusalén*, documentado entre 1635-37, en donde aparece en todos ellos el manifiesto juego de 'diagonales encontradas y escorzos coloquiales', tan personal en el arte de componer de Cano). Todo ello ambientado en una atmósfera intencionadamente tenebrista, donde la luz, que se engendra fuertemente del rompi-

(14) *Sagrada Biblia*, Editorial Herder, Barcelona, 1964, págs. 1315-16.

(15) INTERIAN DE AYALA, Fray Juan, *El pintor cristiano y erudito*, Madrid, 1782, t. II, cap. IV, págs. 329-30.

(16) CAMON AZNAR, op. cit., pág. 4.

miento de gloria, actúa con intensidad sobre los cuerpos de los dos personajes sagrados, resaltándolos plásticamente del casi inconcreto fondo oscuro de la celda, lo que contribuye a crear un contraste de volumen y colorido, que, a la vez que dan altura y superior calidad a la pintura, sirve para concentrar la emoción espiritual del espectador en ambas figuras, al no existir otras motivaciones plásticas secundarias que le distraigan.

Así pues, en esta pintura de la *Liberación de San Pedro* observamos de nuevo el uso de diagonales para proyectar la sensación de espacio más allá del marco del cuadro, lo que Heinrich Wofflin llama "forma abierta". Ello nos lleva desde el punto de vista compositivo lógicamente a incluirla en el último período de su vida (1652-1667), donde el arte de Cano se inclina cada vez más hacia "el Barroco mediante el empleo de extender el espacio pictórico fuera del propio marco", a juicio de Wethey (17). Asimismo es interesante comparar la figura del ángel mancebo con la del que aparece en su dibujo *El sacrificio de Isaac Jo*, (18), donde ambas actitudes y concepción de formas, concretadas especialmente en la mirada baja, el brazo derecho extendido y las alas desplegadas, presentan análoga similitud, teniendo a la vez presente que la composición en dicho dibujo se resuelve igualmente a través de las ya referidas 'diagonales encontradas'. El ángel en la pintura de *La liberación de San Pedro* se representa, a igual que en el dibujo, de medio cuerpo, entre un conjunto de nubes fuertemente iluminadas siguiendo puntualmente la descripción del texto sagrado. Su mirada la dirige hacia el apóstol San Pedro en un gesto manifiestamente coloquial. Viste túnica oscuro verde Terreno y velo rojo intenso de dinámicos y elegantes pliegues, produciendo plásticamente la sensación de estar impulsado por el viento. Sus brazos lo extiende al frente, cogiendo el izquierdo la mano derecha del Santo, destacándose al máximo por estar concebido con fuerte impacto de luz en medio de un fondo oscuro. Su correcto dibujo así como la delicada entonación de sus carnaciones contribuyen a destacar esta zona como una de las más importantes del cuadro, sobre todo, la mano derecha del ángel de finos y alargados dedos, que, con su marcada dirección hacia las sandalias y el ceñidor del Apóstol, nos está recordando sus palabras en la escena religiosa: *Ponte el ceñidor y cálzate tus sandalias*.

Son también notables por su calidad y variedad cromática así como por su natural y espontánea ejecución, sus grandes alas desplegadas que resaltan fuertemente del iluminado fondo atmosférico. Pero lo que más destaca de su elegante figura es la ejecución de su juvenil cabeza, evidenciándose una maestría y unos rasgos estilísticos en los que palpita la manera más personal maestro granadino. Es un rostro humanísimo, con el cabello corto y semiacaracolado, que se adapta a la forma redondeada de la cabeza, y los rasgos anatómicos bien configurados aunque sin alardes detallísticos, donde los toques de sombras juegan un papel importante en su esencialización y diferenciación. Lleno de vitalidad y juvenil lozanía, reflejando una belleza casi femenina sin par, dentro del común denominador del Barroco de representar a los ángeles en una línea asexual, siendo Cano como es sabido uno de los que más lo acentúa por su inclinación al idealismo mediante la creación de arquetipos de belleza. Está pintada, por otra parte, con el más apurado sincretismo, mediante una técnica casi abocetada que se concreta en unas pinceladas briosas, sueltas y sintéticas, ejecución sumaria y resolutiva aprendida, casi con toda seguridad, según reconoce la crítica, en Velázquez y precursora a la vez de Goya. Finalmente, hemos de

(17) WETHEY, op. cit., pág. 23.

(18) Reproducido por SANCHEZ CANTON, Francisco J., en el tomo IV de los *Dibujos españoles*, dedicado a Alonso Cano. Madrid, Hauser y Menet, 1930, pág. 315, encontrándose en la actualidad entre los fondos artísticos del Museo del Prado. Wethey (*Art Bulletin*, 1952, págs. 224 y 231, n.º XXVIII), que lo considera retocado por otra mano, lo fecha entre 1660-1665. María Elena Gómez-Moreno (*Catálogo*, Granada, 1954, n.º 70) cree que puede ser preparatorio para el lienzo correspondiente de la serie citada por Ceán en el refectorio de la Cartuja de las Cuevas, que Martínez Chumillas (*Alonso Cano*, 1948, pág. 61), erróneamente, identifica con un lienzo de la colección Masaveu de Oviedo. Formó parte este dibujo de la magna Exposición del Centenario de Cano, celebrada en Granada en 1968 (catálogo n.º 194). Por último, fue publicado recientemente por Pérez Sánchez (*Catálogo de dibujos del Museo del Prado*, t. I, Madrid, 1972, págs. 47-48, ref. F.A. 33, lám. XV).

añadir que su parecido fascial con uno de los ángeles adolescentes que aparecen en la *Asunción* de la Catedral de Granada es bien manifiesto, lo que vuelve a reafirmar la posible realización de esta pintura durante el período granadino de Cano (1652-1667), al mismo tiempo que llevó a cabo su famosa “serie de la Virgen” del altar mayor del primer templo granadino.

En acertado contraste de movimiento y gesto expresivo se encuentra la figura del anciano Apóstol San Pedro, que, a la invitación de las palabras del “Ángel del Señor”, intenta levantarse de su pétreo lecho (simple loza de superficie lisa), apoyando su mano izquierda en el suelo, mientras que la derecha es sostenida por el mencionado ángel. Viste su indumentaria habitual: túnica azul-celeste y manto ocre terroso, ambas ejecutadas en naturales y vistosos pliegues de resaltes y planos variados, dentro del más puro y personal estilo de Cano. Es una figura de anciano bien estructurada en sus volúmenes esencialmente escultóricos, cuyo movimiento de incorporación está acertadamente conseguido en todos sus detalles anatómicos. Es impresionante, sobre todo, su portentoso rostro, resuelto con una soltura y genialidad en sus valores plásticos que tan sólo Alonso Cano, sin lugar a duda, podía realizar. En ella de nuevo se refleja, aunque con más intensidad, esa técnica de pincelada entrecortada, fluida y desintegrada, dentro de un manifiesto impresionismo de formas abocetadas que con la distancia se concretan. En esta sorprendente cabeza el color, resaltado por el impacto de luz que recibe del rompimiento de gloria, triunfa por encima de todo, sin que apenas aparezcan rasgos dibujísticos y concretos, tan sólo los indispensables y formalmente esenciales para su mejor configuración.

Así, junto a la variada gama de tonos carnosos, producida por los diferentes planos anatómicos resaltados, a su vez, por la luz que los modela, se nos presenta el acertado volumen del cabello y de la barba blanca-grisacea, tocado con habilidad y acierto mediante una pincelada muy suelta y espontánea, alternándose zonas con abundancia de pasta de color, que en algunos casos crea rebordes, con otras más diluidas y restregadas sin apenas materia cromática. Creemos modestamente que pocas veces el arte de Cano ha llegado a producir un rostro de tanto interés desde el punto de vista esencialmente artístico como éste de San Pedro, por su fuerte impacto de “modernidad” el más rápido abocetamiento y la más fugaz técnica impresionista, sin olvidar su serena expresión de religiosidad y acatamiento a las palabras del ángel. Conviene recordar en estos momentos, para su posible comparación sólo en cuanto a técnica de ejecución, el rostro del anciano San Zacarías del cuadro de la *Visitación* de la ‘serie de la Virgen’ de la Catedral granadina. Ahora bien, su colocación en segundo plano, tras los dos personajes principales: la Virgen y Santa Isabel, que lógicamente conlleva un desperfilamiento de su figura, explica su ‘valentía de técnica que no sólo extrema lo barroco, sino que hasta anuncia plenamente lo goyesco’, según el acertado juicio del profesor Orozco (19). La cabeza de San Pedro, sin embargo, se concibe valientemente en un primer plano, proyectando en ella Cano toda su sabiduría y moderna genialidad que como pintor aún no es plena y mayoritariamente reconocida por las causas que anteriormente se han señalado.

El fondo de la celda, salvo unas leves e insinuosas líneas arquitectónicas a la derecha del cuadro, es intencionadamente oscuro, lo que ayuda a concentrar la atención en las dos figuras sagradas, sirviendo a su vez, para crear, desde el punto de vista puramente pictórico deliberados “términos cromáticos”, sumamente atractivos y efecticistas. El rompimiento de gloria se concibe con gran brillantez colorista en una variada gama de formas y tonalidades luminosas. Por último, cabe referir cómo la colocación de los objetos de naturaleza muerta en los extremos del medio punto (llave y libro cerrado a la izquierda y sandalias y ceñidor a la derecha), no ha sido

(19) OROZCO DIAZ, Emilio, *En torno a las pinturas de Alonso Cano en la Catedral de Granada. (Precisiones y comentarios a la serie de la vida de la Virgen)*. Rev. Goya, n.º 85, Madrid, 1968, pág. 15.

realizada por puro capricho del pintor, sino que responden claramente a un criterio compositivo de razonado equilibrio de masas en las coordenadas fundamentales de la pintura, a la vez que están ejecutados con una notable carga de realismo, tanto por su forma como por su riqueza de color, contribuyendo de esta manera al realce total de la obra.

Cromáticamente destaca en especial las buenas tintas empleadas en la indumentaria siguiendo en este aspecto Cano la normativa cromática recogida de su maestro Pacheco (20), así como el rojo intenso del dinámico velo del ángel y la brillante luz dorada del rompimiento de gloria, todos ellos resaltados en gran manera por la oscuridad que intencionadamente llena todo el interior de la celda. La paleta, pues, se resuelve por unos tonos dominantes, muy empleados por el Racionero en su etapa granadina (Recuérdese, a modo de comparación la proximidad cromática de este cuadro con la *Sagrada Familia* del Convento del Angel Custodio, ejecutada entre 1654-57, según Wethey (21), y más lejanamente con las pinturas de la 'serie de la Virgen' de la Catedral granadina, al aparecer en todos ellos con claridad los llamados 'colores contrastados', que sirven para una mejor y más directa visualización del tema por parte del espectador, a la vez que consiguen dar a la obra una mayor calidad artística).

IV. ATRIBUCION A CANO

a) *Causas técnico-científicas*. Indiscutiblemente la pintura no nos ofrece duda alguna sobre la paternidad a Cano desde la perspectiva del estilo y la técnica. Se ha dicho del maestro granadino y con sobrada razón que a igual que sus esculturas reciben su textura del arte pictórico, en reciprocidad da a los lienzos su concepto de bloque escultórico. Así, afirmaba acertadamente Martín González que 'es raro encontrar en nuestro pasado artístico un caso de tal compenetración de la escultura y la pintura, intercambiando sus elementos' (22). En esta *Liberación de San Pedro* salta a primera vista el sentido escultórico en la concepción de los personajes, principalmente, en la de San Pedro más que en la del ángel. Son figuras perfectamente visibles por su corpóreo volumen, donde el artista consigue claramente valoraciones plásticas de recuerdo escultórico, sobre todo, en la realización del plegado de los ropajes, donde los diferentes planos y resaltes de los pliegues junto con las pronunciadas aristas geométricas que crean, recuerdan grandemente el trabajo de la gubia en sus esculturas, al mismo tiempo que nos trae a la memoria las razonables palabras de Ceán Bermúdez: 'plegó los paños con suma gracia e inteligencia dando razón de las partes principales del desnudo' (23). Nota a destacar en la pintura y que contribuye a reafirmar la acertada atribución al maestro granadino, es la extraordinaria calidad dibujística de los brazos y las manos del ángel, en especial la izquierda bellamente destacada del oscuro fondo de la celda, que, inconfundiblemente, evoca de una manera clara y manifiesta el más puro arte personal y a la vez significativo de Alonso Cano, recordándonos de nuevo lo referido por Ceán al respecto: 'y tuvo tal exactitud en las extremidades, como son manos y pies, que le distingue de los demás profesores, no habiéndole igualado ninguno en el dibuxo' (24), opinión compartida en nuestros días por Wethey, considerándolo a Cano como 'el dibujante más célebre de todos los pintores españoles' (25).

(20) PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. (Edición publicada por el Instituto Valencia de Don Juan, bajo la cuidada dirección D. Francisco Javier Cantón, a quien se debe el estudio preliminar, las notas y los índices). Madrid, 1956, t. II, cap. XIV, pág. 315.

(21) WETHEY, op. cit., pág. 34.

(22) MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, *Comentarios al tema de la Inmaculada en Alonso Cano y una escultura inédita granadina*. III Centenario de la muerte de Alonso Cano en Granada. Estudios. Granada, 1968, pág. 227.

(23) CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Real Academia de San Fernando. Madrid, 1800, t. I, pág. 213.

(24) CEÁN BERMÚDEZ, J. A., op. cit., pág. 214.

(25) WETHEY, Harold E., *Alonso Cano's Drawings*. Rev. The Art Bulletin, New York, 1952, vol. XXXIV, pág. 217.

Confirma aún más la plena aceptación de esta pintura a Cano, el examen técnico-científico a que ha sido sometida recientemente en el Instituto Técnico de Expertización y Restauración de Madrid (26). No es momento de señalar detalladamente los métodos que la ciencia pone a disposición de los investigadores y estudiosos del Arte. Ahora bien, nadie pone en duda que estos métodos, junto con la lógica y necesaria acumulación de unos conocimientos estéticos e históricos, facilitan nuevos datos y ponen a nuestro alcance aspectos totalmente desconocidos de la cuestión, sobre todo, reconociendo que las exigencias cada día son mayores y no solamente es preciso escudriñar la superficie, sino adentrarnos en el interior de la obra para diagnosticar su estado de conservación y conocer su estructura interna (27). Así y según el informe remitido por dicho organismo, se procedió en su día a la realización de un mosaico radiográfico completo de la pintura, compuesto en su totalidad por 15 placas (30 x 40 cms.), para descubrir las causas de su degradación, desentrañar cuantos detalles técnicos fuera posible antes de cualquier restauración, obteniéndose al mismo tiempo un conocimiento profundo de la obra. Se sabe que la radiografía da una imagen bien controvertida, sobre todo, en los colores blancos y carnaciones, consecuencia de la utilización del pigmento blanco de plomo, el de mayor elevado peso específico de todos los colores empleados antiguamente. Igualmente el examen radiográfico revela entre otras cosas los "petimenti" o correcciones hechas por el autor, las cuales pueden ser datos de autenticidad de la pintura, pues no sería fácil admitir esta variantes en copias ni réplicas del mismo pintor, a la vez que se aprecian, si los hay, los retoques debidos a una restauración al crear un cúmulo considerable de materia de gran absorción.

Pues bien, en las placas radiográficas obtenidas en esta pintura de *La liberación de San Pedro*, tal y como nos revelan las fotografías, lo primero que llamó la atención de los expertos fue la manipulación efectuada en su formato, que inicialmente fue de medio punto y no rectangular como se creía antes de la restauración. Esta primitiva forma semicircular nos va a dar nueva luz para probar una vez más su autenticidad a Cano desde la óptica histórica del mismo cuadro, según veremos más adelante. Así, la parte superior del ala derecha del ángel, situada sobre uno de los dos triangulos curvilíneos añadidos, es obra desafortunada de una pobre restauración posterior, habiendo desaparecido afortunadamente tras su tratamiento en el referido centro madrileño. Por el contrario toda la pintura primitiva, limitada por el semicírculo, presentaba un buen estado de conservación, pudiéndose apreciar, además, una corrección ('petimenti') en la nariz de San Pedro, cuyo diseño original era mucho más pronunciado, lo cual sirve para aumentar el carácter personal del cuadro, no aceptándose, por tanto ni como copia, réplica u obra de taller.

Pero lo que más delata la presencia directa de Alonso Cano en esta pintura es la soltura, seguridad y rica materia cromática (preferentemente del blanco de plomo) con que la tan característica pincelada ha sido aplicada. En efecto, la pasta pictórica empleada por el maestro granadino es de consistencia espesa y aún compacta, en la ejecución de las dos figuras, produciéndose una textura superficial que abarca los registros más accidentados en las zonas donde los

(26) Este cuadro ha sido recientemente restaurado por el Instituto Técnico de Expertización y Restauración, S.A. de Madrid, dirigido por el Excmo. Sr. D. José Manuel Arnáiz Tejedor, a quien agradecemos las facilidades concedidas y los datos aportados, así como a su actual propietario de Málaga, quien no ha escatimado esfuerzo alguno en poner a nuestro conocimiento todas aquellas noticias que hemos solicitado de su persona, para el mejor y más completo estudio de la pintura. A ambos, pues, nuestro más sincero agradecimiento por contribuir de esta manera a extender y divulgar una parcela más en el estudio y conocimiento del que fuera uno de nuestros más gloriosos artistas del Barroco: el granadino Alonso Cano.

(27) Es tal la bibliografía acumulada en los últimos años sobre estas cuestiones, que la mejor forma de acceder a ella es mediante publicaciones especializadas que resumen los trabajos publicados sobre estos temas en todo el mundo. Para ello nos atrevemos a sugerir al lector la lectura del interesante artículo de D. Gratiano NIETO, *Auxilios que la ciencia presta para el estudio y conservación de los bienes culturales*, publicado en la revista *Informes y trabajos del Instituto de Conservación y Restauración de Obras de Arte, Arqueología y Etnología*, dependiente del Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1970, cuaderno n.º 11, págs. 5-29 (el artículo sirvió como ponencia presentada en el XXIX Congreso Luso-Español para el Progreso de las Ciencias, Lisboa, 1970), en el cual se da una exhaustiva relación bibliográfica de todo lo publicado al respecto, tanto en monografías y trabajos por separados, como en artículos de revistas especializadas de ámbito internacional.

efectos de luz obligan a emplear pastas pictóricas con más abundancia de blanco de plomo. Por otra parte, el examen radiográfico nos descubre los trazos más frecuentes, considerados como más determinativos de su personalidad, a saber, las pinceladas de largo recorrido, dada con seguridad y maestría, cuando quiere remarcar el dibujo o el movimiento de una forma. Se aprecia también dentro del estudio de su pictograma privativo que la presión del pincel sobre la tela al asentar el color o al dibujar, es muy fuerte, con una duración constante a todo lo largo del trazo, dando una intensidad de pincelada uniforme. Por la característica de la pasta pictórica empleada, unida a esta intensidad, se produce, a ambos lados del trazo, un invariable borde de color que le acompaña en todo su recorrido. Sólo en los rostros las pinceladas son de corto recorrido y ligeramente curvada, muy suelta, espontánea y llena de brío, cruzándose o superponiéndose para lograr el matiz en el color y la luz en el clarooscuro. Son, pues, las carnaciones en general los lugares más trabajados del cuadro, a los que corresponde mayor cantidad de pasta cromática, distribuida con la maestría y genialidad que distingue y diferencia el peculiar arte de Cano.

Su reciente, y afortunada restauración le ha devuelto no sólo su primitiva composición en semicírculo, sino también su indiscutible riqueza de paleta que presentaba en su primer momento, ya que el cuadro estaba cubierto por una capa de suciedad impregnada en los barnices antiguos ya oxidados, que oscurecían e imposibilitaban la visión total, junto con algunos torpes repintes, localizados en la túnica del apóstol San Pedro, cubriendo paradójicamente zonas mucho más extensa que la falta de pintura que tapaban (28). El cuadro, finalmente, ha sido forrado y sustituido su viejo bastidor por otro de mejor calidad, para darle mayor consistencia a toda la superficie pictórica.

b) *Razones Históricas.* El hecho de que la pintura, por razones técnicas y estilísticas, encaje dentro del período granadino de Cano, según hemos analizado, puede también confirmarse por posibles causas históricas (29). En efecto, sabemos por Ceán Bermúdez que entre las pinturas que ejecutó para el convento granadino del Angel Custodio de Religiosas Franciscanas, se encontraban 'dos semicírculos sobre dos puertas en los que están pintados *San Pedro en la prisión* y *San Juan en el desierto*' (30). Ya son curiosos puntos de coincidencia (tema religioso y formato) el que ofrece la primera de estas dos pinturas descritas por Ceán, con la que, en cuestión, es objeto de nuestro trabajo. Sabemos por Gallego Burín que el convento, fundado en el año 1626, 'fue destruido en 1810 por los franceses, que robaron de la iglesia, entre otras obras de arte, varios cuadros de Cano y uno de Murillo. Reedificada pobremente, de 1819 a 1830, la mayoría de sus bienes fueron enajenados durante la Desamortización de Mendizabal, siendo derribado, hace pocos años, convento e iglesia, para construir en su lugar el nuevo Banco de España, trasladándose las monjas, en 1941, a la antigua residencia de éste, obra muy vulgar, de mediados del siglo XIX. A ella han pasado cuantas obras de arte se conservaban de la fundación primitiva, entre las que debe citarse el lienzo de la *Sagrada Familia*, del mismo Cano, que decora la escalera principal' (31).

(28) Según el informe que obra en nuestro poder del I.T.E.R.S.A. de Madrid, 'para la limpieza y desabarnizado, se utilizaron disolventes selectivos y en algunos casos ayudándose con bisturí y el auxilio de una lupa de gran aumento. En las escasas zonas en que faltaba la pintura original han sido estucadas para igualar la superficie y poder efectuar la reintegración, realizada a base de pigmentos con aglutinante acuoso, a fin de diferenciar la pintura original de la añadida, manteniéndose el criterio de mayor respeto hacia la obra de arte y limitando la reintegración exclusivamente a las pequeñas zonas afectadas. Se interpuso una capa de barniz de retoque entre la pintura original y las reintegraciones realizadas con el fin de que exista una separación clara. Como tratamiento final, se barnizó con barniz semimate a base de resinas sintéticas de tipo acrílico, que ofrecen muchas más garantías que las utilizadas convencionalmente de procedencia natural en cuanto al envejecimiento y amarilleamiento, constituyendo además una barrera de protección frente a los agentes de degradación existentes en la atmósfera'.

(29) En este aspecto diferimos del I.T.E.R.S.A. de Madrid, en cuanto que en su informe llegan a decir que esta pintura 'podría compararse con los dos cuadros de la Colección Bonilla Mir de Jaén, titulados *Rafael y Tobias* y *Rafael persiguiendo a Tobias*, que figuraron en la exposición 'Centenario de Alonso Cano en Granada' (catálogo n.º 18 y 19 y lám. XXVI). Pensamos que tan sólo existe un punto común entre ambas: su formato semicircular. Por lo demás, las 'Historias de Rafael y Tobias', descubiertas por Orozco Díaz, representan una gran contribución para el conocimiento del período sevillano de Cano, donde el aliento juvenil se halla muy presente. Para Wethey, su datación encajaría alrededor de 1630-1635, por lo que quedan muy lejos de los años 1653-1657, en que se realizaría la pintura de la *Liberación de San Pedro*. Por otra parte, sus medidas también difieren ostensiblemente, siendo más reducidas las referentes a las 'Historias de Rafael y Tobias' (L. 0,62 x 1,19 m.).

(30) CEÁN BERMÚDEZ, op. cit., pág. 223.

(31) GALLEGO Y BURÍN, Antonio, *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*. Madrid, 1961, págs. 283-284.

Wethey, que recoge estas mismas ideas, concreta además que 'Alonso Cano pintó para las Religiosas Franciscanas del Convento del Santo Angel Custodio 14 cuadros, habiendo desaparecido hasta el momento todos, salvo la magnífica *Sagrada Familia*... aunque cabe que algunos de ellos aparezcan por fortuna algún día en colecciones francesas o inglesas... realizadas todas ellas en uno de los mejores períodos artísticos de Cano, cuando ya definitivamente había abandonado el eclecticismo de sus años en Madrid, comenzando un estilo más barroco en el que la belleza y la elegancia nunca fueron mejor expresadas' (32). Es curioso que su profecía parece que comienza a cumplirse con la aparición de este cuadro, aunque no en colección francesa o inglesa, sino malagueña, siempre y cuando esta pintura sea reconocida como procedente del Convento del Angel Custodio, como así parece ser.

Hay que unir también a todo lo expuesto que por tradición familiar, según versión fidedigna de su actual propietario, se sabe que el cuadro perteneció a mediados del siglo pasado a un clérigo que llegó a ser abad del Sacromonte de Granada, quién lo adquirió tras la Desamortización de Mendizabal en venta pública, y que a su muerte pasó a sus familiares mediante escritura testamentaria, los cuales vivían por entonces en Marchena (Sevilla), habiéndose trasladado en nuestros días a Málaga.

Así pues, la aportación familiar viene a coincidir en sus rasgos generales con la proporcionada por la crítica especializada, por lo que no hay ninguna dificultad, mientras no se demuestre lo contrario, en aceptar esta pintura de la *Liberación de San Pedro* dentro del desaparecido conjunto de obras ejecutadas por Cano para el antiguo Convento del Angel Custodio de Granada.

De cualquier forma, esta pintura con toda justicia puede incorporarse al catálogo del gran maestro granadino, la cual, a través de sus peculiares características de composición, dibujo, colorido y técnica de ejecución, nos ofrece una interesante muestra para el mejor conocimiento de su personalidad artística, sobre todo, en torno a su etapa granadina, considerada como la más barroca, brillante y personal de Alonso Cano.

(32) WETHEY, op. cit., págs. 69-70.

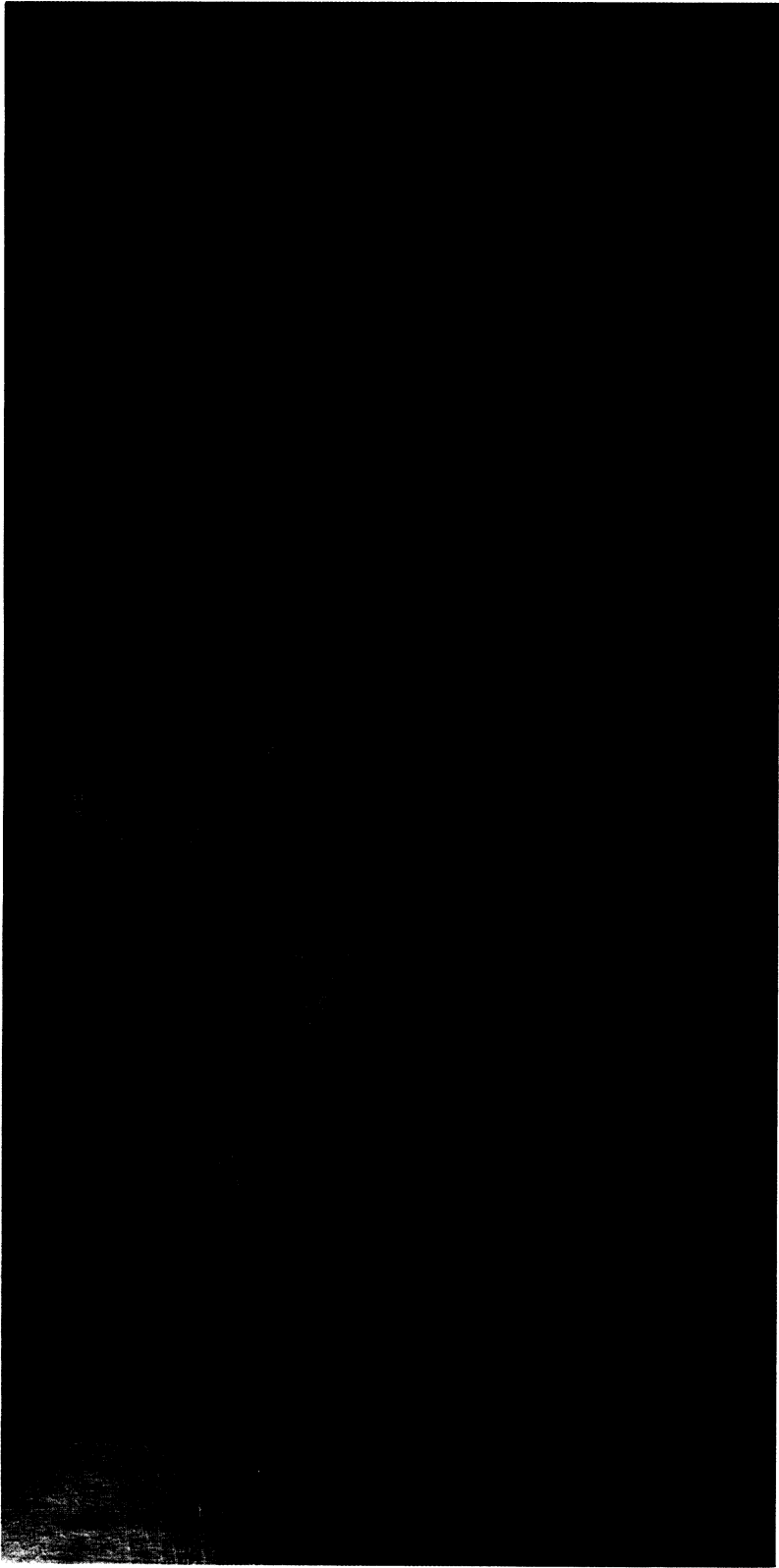


Lámina 1. ALONSO CANO: La liberación de San Pedro.



Lámina 2. Detalle.



Lámina 3. Detalle.



Lámina 4. Detalle.



Lámina 5. Pintura anterior a su restauración.



Lámina 6. Radiografía del cuadro.



Lámina 7. ALONSO CANO: El sacrificio de Isaac.



Lámina 8. Detalle de la radiografía.



Lámina 9. Detalle de la radiografía.