

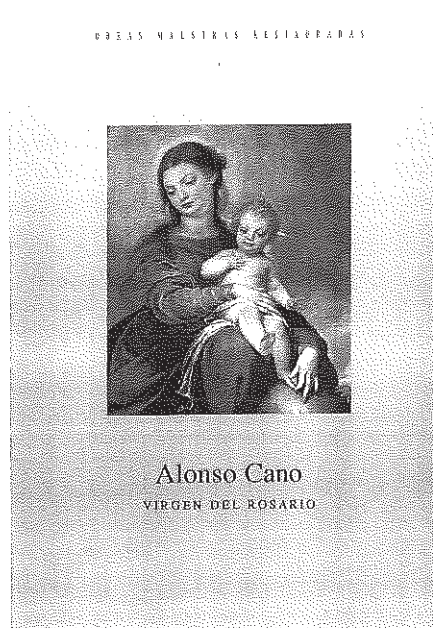
■ AA. VV.: *Alonso Cano. Virgen del Rosario*, Madrid, Fundación Argentaria, 1997

AA. VV.: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Fundación Argentaria-Visor, 1999

*Igor Vera Vallejo*

La manifiesta incapacidad de los diferentes entes administrativos públicos para hacer frente a las cuantiosas necesidades del Patrimonio Histórico Artístico evidencia en nuestros días la necesidad de consagración, como piedra angular

dentro del conjunto, de actuaciones sobre los Bienes Culturales, de un modelo de gestión compartida cuyas bondades han quedado ampliamente constatadas durante su ejercicio práctico. Desde la vigente legislación, nacional y autonómica, se apela decididamente a la participación privada en pos de un óptimo aprovechamiento de la densa riqueza de nuestro Patrimonio Cultural. Argentaria, a través de su Fundación, asume resueltamente esta convicción y sostiene, desde hace varias décadas, un firme compromiso para con la sociedad que cristaliza en un amplio programa de actividades, regido por los diferentes proyectos de restauración de piezas de nuestro Patrimonio singularmente relevantes. La afirmación de la necesaria complementariedad entre la conservación y la investigación rige dicho programa, puesto que el conocimiento y la difusión del Patrimonio son sus mejo-



res garantes de conservación y enriquecimiento.

Tal lógica de actuación rigió la restauración que del lienzo de Alonso Cano, dedicado a la *Virgen del Rosario*, acometió Argenteria entre octubre y diciembre de 1996. Tras ésta, y según el proceder habitual de la Fundación, se procedió a la difusión de la obra restaurada a través de un estudio monográfico y de un interesantísimo seminario. En ambos casos, la pieza y su significación -tanto historiográfica como dentro de la obra del genial artista granadino- se situaban en el centro de las investigaciones, aunque sin obviarse el propio fenómeno de la restauración, entendida desde una posición multidisciplinar. Los textos derivados de las diferentes ponencias de éste y aún de otro seminario celebrado en Sevilla con anterioridad, con motivo de la restauración de la Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina de la capital hispalense, fueron recogidos en un único volumen, gran aportación al estudio más reciente de la cultura artística del Barroco.

Fiel exponente de la metodología aplicada, así como de los estudios y análisis realizados con motivo de la restauración, *Alonso Cano. Virgen del Rosario* se constituye en diestra contribución al conocimiento de una de las más insignes obras del Barroco andaluz y al enriquecimiento, mediante la experiencia contraída durante el procedimiento, del corpus metodológico disciplinar. Confía el análisis de la obra en el contexto de la producción pictórica canesca y malagueña del momento a sendos estudios que ilustran, entre otros aspectos, la existencia de una corriente de gusto favorable al racionero granadino, producto de una fehaciente

dependencia artística respecto de los principales focos andaluces.

Rosario Camacho certifica este punto sobre el análisis de las principales obras de Cano para la capital malacitana, entre las que despunta, amén del lienzo que da título al monográfico, un proyecto de tabernáculo catedralicio que ha generado gran controversia entre la historiografía canesca más reciente. El estudio pormenorizado de las fuentes documentales corrobora la intervención de Cano en esta compleja obra, en cuyo arreglo convendrían diferentes estructuras lignarias y en la que se supone la colaboración de otros artistas.

Afonso Pérez Sánchez bosqueja, por su parte, una certera visión de conjunto de la obra pictórica del artista, fundamentada en el acercamiento a sus obras y a sus facetas pictóricas más ignoradas, en la que no elude pronunciarse acerca de la autoría, incierta hoy, de algunas de aquellas. Finaliza el opúsculo mediante un artículo en el que se da buena cuenta del proceso de restauración a partir de su memoria, la cual corre a cargo de la directora del equipo que restituyó al lienzo su pasado esplendor, Estrella Arcos, quien disecciona la intervención en sus diferentes momentos y expone los escrupulosos criterios que la guiaron. El análisis científico de la problemática presente en los materiales constitutivos y de los agentes degradantes viabilizó el conocimiento del estado real de la obra y facilitó la enunciación de una respuesta específica y consonante a la particularidad propia de toda creación artística.

*Figuras e imágenes del Barroco*, la otra obra que aquí nos trae, asume la pro-

blemática de diversa índole suscitada en los últimos años por la historiografía artística, a raíz de las más recientes investigaciones referentes a aspectos puntuales, en mayor o menor medida, de la cultura artística, fundamentalmente española, de los siglos XVII y XVIII. Aun cuando dos siglos largos de experiencia historiográfica pudieran indicar lo contrario, numerosas son las cuestiones que un periodo tan diverso plantea constantemente, y que abarcan un amplio espectro del entramado cultural barroco, tropezando a menudo con ciertos campos en los que se hace evidente un estado de cierta indefinición; tal es el caso de la arquitectura barroca española, denostada por la Historia del Arte tradicional como hecho original y pleno en su esencia.

El primer bloque, continente de las comunicaciones que integraron el seminario sevillano -celebrado del 6 al 10 de mayo de 1996-, ilumina algunos de los aspectos más desconocidos del Barroco, fundamentalmente hispánico, a partir de una serie de trabajos que descuellan por su carácter innovador, tanto temático como de enfoque, enmarcados todos en fructíferas líneas de investigación avaladas por su reputada autoría y por el incansable trabajo de años.

La variedad temática no es óbice para el reconocimiento de un campo de investigación singularmente privilegiado, como es la arquitectura española de los siglos XVII y XVIII, con especial atención a la producción sevillana del momento. Este hecho se fundamenta en la apremiante necesidad de revisión de algunos de los preceptos que tradicionalmente han definido nuestra arquitectura barroca. La escasa originalidad estructural es una

imputación que sólo ha sido cuestionada en los últimos años y que se debe, según Fernando Marías, a la excesiva dependencia respecto a la historiografía de la segunda mitad del siglo XVIII, apología del clasicismo academicista que redujo la consideración de la arquitectura barroca a una mera deformación de los modelos italianos. La escasez documental del siglo y medio precedente no contribuye al reconocimiento pleno de una arquitectura que también se mostró atenta a la concordancia entre estructura y decoración clásica, a las tecnologías constructivas medievales, a las formas geométricas irregulares o a la conciliación de los modelos foráneos con las tradiciones locales.

La asimilación, incongruente, de los modelos originarios del Barroco romano, constatada en el estudio de ciertas obras análogas al *bel composto* berniniano, reafirma, según cree Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, uno de los pilares sobre los que asienta la autonomía de nuestro barroco: la hipertrofia ornamental. En la exacerbación decorativa, presta a la excitación de unos determinados afectos en el espectador, reside uno de los fundamentos para la afirmación de una arquitectura barroca española independiente de ciertos referentes foráneos.

El conjunto de espacios de devoción, estudiados por Virginia Tovar, resulta el mejor ejemplo del carácter experimental de una buena parte de nuestra arquitectura barroca, a la vez que elocuente maquinaria religiosa postrentina en manos del poder. La arquitectura dedicada a la celebración de los sacramentos, al culto mariano o al de los santos o los espacios relicarios presenta un modelado espacial de gran riqueza

za y variedad, en nada deudor de la tradición, basado en una articulación estructural a modo de itinerario convergente en la imagen, escenográficamente manipulado con fines persuasivos.

La Capilla Sacramental de la Iglesia de Santa Catalina de Sevilla, cuya restauración, recordemos, se encuentra en la génesis de este seminario, se sitúa en el trasfondo de dos artículos más dedicados a la arquitectura: el de Alfredo Morales, consagrado a trascender el carácter policromo, basado en una nueva valoración de los materiales constructivos y sus posibilidades expresivas, de la obra del más insigne arquitecto del barroco hispalense, Leonardo de Figueroa, y el de Antonio Bonet Correa. Este último defiende a la andaluza como una de las grandes regiones del Barroco universal, en cuya arquitectura convergen reminiscencias antiquizantes y múltiples variantes evolutivas de elementos clásicos junto a las tradiciones locales, con un marcado carácter hedonista e ilusorio.

La particular contribución de Juan M<sup>a</sup> Montijano y Francisco Javier Montero al estudio de la arquitectura barroca, en este caso europea, gira en torno al feliz descubrimiento del manuscrito intitulado *Libro della Fabrica*, que nos abre al quehacer de Borromini en una de sus obras más insignes, el convento romano de San Carlino alle Quattro Fontane. La precisa introducción que antecede al exhaustivo análisis del texto genera un marco que facilita la comprensión de la obra en el contexto de la producción borrominesca. Resta señalar que la asunción de los presupuestos del genial arquitecto permite concluir que el convento trinitario fue ejecutado en fases independientes, de acuerdo a una po-

ética propia del fragmento y en clara oposición al trabajo de arquitectura según su definición clásica y tradicional.

Fuera de la arquitectura, asume especial significación el proceso de configuración de un fenómeno intrínseco a su tiempo como es la imagen propagandística del poder. Historia y alegoría, según Fernando Checa, convergen en artificiosas imágenes monárquicas en las que se explicita el presupuesto aristotélico de la verosimilitud en la expresión de los afectos; la alegoría se hace aún más evidente en aquellas imágenes, cercanas a la idea del príncipe-héroe, surgidas en la órbita del antimaquiavelismo político, que fundamenta el poder en el prestigio otorgado por la práctica de la virtud. Tal es la conclusión a la que llega Irving Lavin tras analizar desde una insólita perspectiva tres bustos berninianos.

La completa aproximación a la práctica española del dibujo, con la que Alfonso Pérez Sánchez pretende refutar la antigua máxima de la incapacidad, fundamentada en la renuncia a cualquier especulación teórica sobre su esencia, de nuestros artistas barrocos en este campo, por un lado; y las reflexiones llevadas al papel de Fernando Jarauta acerca del Barroco, incapaz de generar un sistema teórico absoluto, como momento inserto en la genealogía de la modernidad, por otro, completan el primer bloque de comunicaciones.

La genial figura del polifacético artista Alonso Cano preside la segunda parte del volumen. La obra del racionero granadino, prototipo de artista total, no ha gozado siempre de la consideración dispensada a algunos de sus contempo-

ráneos, muchos de ellos objeto de renovados y constantes estudios, y numerosos son los aspectos relativos a su diversa producción que permanecen sumidos en una oscuridad que los últimos años convienen apresuradamente en hacer desaparecer.

La reciente celebración del cuarto centenario de su nacimiento logró reunir en sus diferentes actos a lo más granado de la historiografía canesca contemporánea, en pos de arrojar algo de luz sobre la problemática histórica del artista. Un buen número de aquellos especialistas habían concurrido con anterioridad, 1997, en el seminario celebrado en Málaga con motivo de la restauración del lienzo de Cano, *Virgen del Rosario*, de la catedral malacitana. Las diferentes comunicaciones que lo integraron devinieron pronto en denuncia ante la necesidad de avanzar en el conocimiento de la obra del artista y hacer más completa su visión. Sólo desde el estudio de todas las facetas artísticas cultivadas por Cano se hace factible la comprensión de su verdadera dimensión creativa. El granadino, a partir de la concepción del hecho artístico con raíz común en el diseño, nos dejó muestras de su genio en todos los ámbitos, por lo que proceder mediante un estudio de su obra completa se antoja necesario; esta premisa se encuentra en la génesis del seminario malagueño.

El análisis de la pintura de Alonso Cano se confía a Alfonso Pérez Sánchez, quien incide vivamente en la indefinición de su catálogo pictórico, un hecho que no es ajeno a sus homólogos arquitectónico y escultórico, y en la necesidad de ahondar en los momentos y facetas más desconocidas del pintor, como su etapa

formativa sevillana, su labor como retratista o su preparación intelectual, de la que fue un fiel reflejo su magnífica biblioteca. Por lo demás, el artículo de Pérez Sánchez no difiere en lo esencial del presentado en *Alonso Cano. Virgen del Rosario* meses antes. Jesús Urrea ahonda, por su parte, en la figura del Cano escultor, cuya verdadera magnitud nos es ajena aún de modo similar a la de las otras artes; pretende el autor en su estudio caminar por el escasamente desbrozado camino de las fuentes de inspiración canescas, acercándose con este fin a la producción arquitectónica sevillana de sus años formativos, así como a la creación de sus discípulos y contemporáneos.

Alfonso Rodríguez G. de Ceballos aborda a su vez el cupo de producción retablistica del racionero, caracterizada por la innovación ornamental y el libre dispendio en la conjunción de órdenes y proporciones. La completa instrucción del artista, explícita en estos ricos juegos, señala una concepción del hecho artístico próxima al ideal humanista del creador polivalente versado en una pluralidad disciplinar de base científica. Cano fundamentaba su oficio de ensamblador de retablos en amplios conocimientos de dibujo, perspectiva o matemáticas, alejándolo de una concepción meramente mecánica. Bajo estos planteamientos, se dibuja la figura del artista total cuya obra parte del ensimismamiento teórico propio de la práctica del diseño, aun a riesgo de agotarse en sí misma.

La praxis del dibujo proporciona a Cano un campo de experimentación en el que reflexiona constantemente sobre los órdenes, en un continuo juego de tensión con los límites del clasicismo en el que



acaba por sustituir su figuración por la propia esencia abstracta de la construcción. Y a pesar de todo, quizá sea la arquitectura el campo en el que menos se ha reconocido la aportación, hoy indubitable -empero de sus escasos conocimientos constructivos-, de Cano, acaso porque aquella se explica, precisamente, a partir de sus dibujos, tal y como argumenta Delfín Rodríguez.

La aportación al estudio de la actividad arquitectónica canesca se completa mediante los trabajos de Alfredo Morales, que incide en la necesaria influencia de la arquitectura sevillana coetánea en su periodo formativo, y Fernando Marías, quien subraya el decisivo papel de Cano en el proceso introductor del orden salomónico en nuestro país, en un momento de clara indefinición. Su visión plural y polimórfica nos es revelada, de nuevo, en sus diseños, fundamentalmente los concernientes a un proyecto para el trono de la Virgen del Sagrario de la Capilla de las Reliquias toledana.

El contexto artístico de la Málaga del siglo XVII, en el que se inscribe el óleo de la *Virgen del Rosario*, constituye el objeto del estudio de Rosario Camacho, en el que se destaca el magisterio ejercido por Cano y se analizan sus principales obras en la capital malacitana, Por su par-

te, Juan Antonio Sánchez López se destaca con una meritoria revisión interpretativa, integradora y plural, de la tela restaurada, en la que convergen distintas sugerencias iconográficas propias del sentir religioso del siglo XVII y del propio comitente. La visión ecuménica que se desprende de la polisémica urdimbre tramada articula las grandes directrices de la mariología seicentista, el culto a la Inmaculada Concepción y la devoción dominica del rosario, sujetas a la consideración teológica de la advocación de la Virgen del Patrocinio.

Completa el volumen el ameno estudio de José Álvarez Lopera, que gira en torno a la figura de Cano como instigadora de un amplio corpus novelístico de corte romántico en el que la base histórica da paso a una proyección sobre el artista de toda una serie de mitos románticos. Con todo, se trenza un tipo de drama en el que el genio creador se ve incapaz de sujetar sus pasiones y se aboca a un inevitable destino. Finaliza de este modo la amplia visión proyectada sobre Alonso Cano a lo largo de una obra vital para el conocimiento de la evolución historiográfica más reciente de este creador y de la cultura artística del Barroco en general, que tuvo en Andalucía uno de sus principales focos de creación e irradiación.

■ ALPERS, Svetlana: *La creación de Rubens*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2001, [trad. de Amaya Bozal]

Raúl Luque Ramírez

Las figuras de Pedro Pablo Rubens y Nicolás Poussin desencadenaron en la Francia del siglo XVII un álgido debate entre los partidarios del color, también llamados *rubenistas*, encabezados por Jacques Blanchard y Roger de Piles, y los defensores de las doctrinas academicistas del dibujo, que recibieron el calificativo de *poussinistas*, abanderados por Phillipe de Champaigne y Charles Le Brun. Este acontecimiento retomaba dos condiciones ambivalentes del hecho artístico que ya aparecieron en Venecia y Florencia en el siglo XVI mediante las categorías estéticas del *colorire* y del *disegno*. Svetlana Alpers, a través del pensamiento de teóricos tan diversos como Roger de Piles, John Ruskin y Jean-Antoine Watteau, elabora una teoría estética de la pintura de Rubens en este libro, basada en su cuadro *La Kermesse*, situado actualmente en el Louvre, y en el que, a modo de bacanal campesina, los protagonistas copulan, bailan y beben alcohol con gran desenfreno. La visión mitológica y clasista de las obras del pintor flamenco quedan perturbadas por una escena que, aunque respetando algunos preceptos de la Antigüedad, incide sobre un marco costumbrista y grotesco que extrapola la concepción de la pintura rubeniana hacia unos límites insospechados. Tras contemplar la escena, Ruskin la tachó de vulgar y ausente de formas elegantes y gracia, decantándose por otro cuadro festivo de Nicolás Poussin: *El Triunfo de Flora*.



Antes, Roger de Piles emite un juicio en sus escritos *Abrégé de la vie de Peintres* (1699) que difiere y se distancia de las opiniones formuladas por Ruskin. Para el rubenista francés, en su célebre evaluación cifrada de los méritos de los pintores, Poussin se ve superado por Rubens. No en vano, de Piles en su *Dialogue sur le coloris* (1673), centra todos sus esfuerzos en considerar al color como un rasgo indeleble de la pintura, y cree ver en Rubens a su mayor representante. De este modo, obvia la visión intelectual que desde la Academia se tenía de las artes plásticas, en favor de una percepción sensorial en la que el cuadro actuaba como un engaño de la mirada que subyugaba al espectador. Se establecía, por tanto, una interrelación sensual con el medio artístico que confrontaba con los ideales tradicionalistas de una pintura creada y concebida para el intelecto. Así, mientras las obras de Rubens se anali-