

Una obra maestra de Alonso Cano: la *Encarnación* de la catedral de Granada

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de los proyectos de I+D titulados *Alonso Cano en Granada. Análisis Técnico-Científico y Estudio Histórico Artístico y Aplicación de nuevas tecnologías científicas al estudio de la Pintura y Escultura de Alonso Cano en Granada*, se ha llevado a cabo el estudio de la *Anunciación*, lienzo perteneciente al programa iconográfico sobre la *Vida de la Virgen* desplegado a través de siete lienzos en la Capilla Mayor de la Catedral de Granada. El estudio aborda, de una parte, una reflexión formal e iconográfica del cuadro, de otra, un análisis técnico basado en la aplicación de tecnologías científicas que nos han permitido conocer el proceso material de su creación, su estructuración interna y las modificaciones iconográficas introducidas por el artista. Precisamente porque la *Anunciación* o *Encarnación* fue un tema recurrente en la producción pictórica de Alonso Cano, sorprenden las singularidades compositivas y las innovaciones iconográficas que incorpora la versión pintada para la Catedral de Granada.

Pretendemos demostrar que el venecianismo inherente a sus recursos técnicos, puestos en evidencia por el análisis científico practicado a este cuadro, está también en la base de soluciones formales, compositivas e iconográficas adoptadas por el pintor granadino a partir del profundo conocimiento que, por su privilegiada situación en la

corte, tuvo de la colección real, especialmente rica en obras de Tiziano y de otros pintores venecianos. Influjos asumidos también desde su irrenunciable afición por la estampa que le procuraría el conocimiento de obras inaccesibles. Pero, en uno y otro caso, influjos asumidos desde la propia reelaboración personal, desde una actitud eminentemente dialéctica frente al prototipo admirado, alimentada por su proverbial talante discursivo y sus cultos intereses literarios¹.

El estudio técnico científico aporta una valiosísima información sobre el proceso de gestación de la pintura desde el punto de vista material, pero también sobre la evolución del planteamiento iconográfico que pasaría, como veremos, por una importante rectificación.

2. ESTUDIO FORMAL E ICONOGRÁFICO

La obra (fig. 1, tav. XXV) fue la primera del ciclo que Cano realizaría, entre mediados de mayo y mediados de agosto de 1652², poco después de la toma de su ración en la Catedral de Granada. La composición, netamente barroca, se organiza a través de dos grandes diagonales de discurso zigzagante que unen las manos del arcángel y las de la Virgen con el rayo de luz que irradia desde la bóveda de nubes y querubines. Idealismo y naturalismo, polos entre los que



1. Alonso Cano, *Anunciación*, Granada, Catedral, 1652.

bascula la poética formal del artista, sirven para formular sin contradicción alguna las dos figuras protagonistas. La de la Virgen se concibe con una compleja y elegante *serpentinata* que no evidencia esfuerzo alguno en la postura, ni artificiosidad en su formulación, solo una sinuosa elegancia ilustrativa de la mejor *sprezzatura*³. Con una postura menos formalista comparece el arcángel, reverencialmente arrodillado, exhibiendo unas bellísimas alas que,

acreditando un atento estudio del natural, hubieran satisfecho los intereses de Leonardo o Durero.

La complejidad de esta composición viene dada por la alineación oblicua al plano figurativo de María y san Gabriel, a diferencia de la disposición paralela que adoptan otras versiones del mismo artista: dibujos de colección particular de Sevilla⁴ (fig. 2) y antigua Colección Boix, Madrid⁵ (fig. 3). Esta solución, apenas insinuada en el dibujo del

Museo del Prado⁶, preparatorio del lienzo de la Catedral de Getafe (fig. 4), vino sin duda forzada por el estrecho y alargado formato del lienzo (4,52

x 2,52 m). Con la intención de atenuar la acusada tensión vertical que imponía su excesiva altura, el pintor introdujo en cuatro de los lienzos de esta





4. Alonso Cano, *Anunciación*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1645.

serie de la Catedral de Granada un gran escalón en la base que recortaba el espacio figurativo, al tiempo que servía de transición y enlace entre la ficción representada y la realidad arquitectónica de los arcos de la capilla mayor que los enmarcan⁷. En el de la *Anunciación*, por ende, la superposición de una tarima alfombrada, paralela al plano pictórico, rectifica aún más el formato del lienzo, intensificando en consecuencia la diagonal que sirve de articulación al tema. Pero independientemente de los beneficios procurados a la composición, esta tarima es un recurso utilizado por el pintor en otras versiones del misterio para situar a las dos figuras en planos de desigual altura, subrayando en consecuencia la primacía iconográfica de la Virgen⁸. La tarima enaltece básicamente el rango de María, siendo un elemento ya utilizado por Tiziano en la *Anunciación* que regalara a la emperatriz Isabel, obra que nuestro pintor tuvo que conocer durante su estancia en la corte. Hoy perdida, la versión veneciana consta documentada al menos hasta 1778 en la capilla del Palacio Real de Aranjuez⁹, siéndonos conocida por la estampa

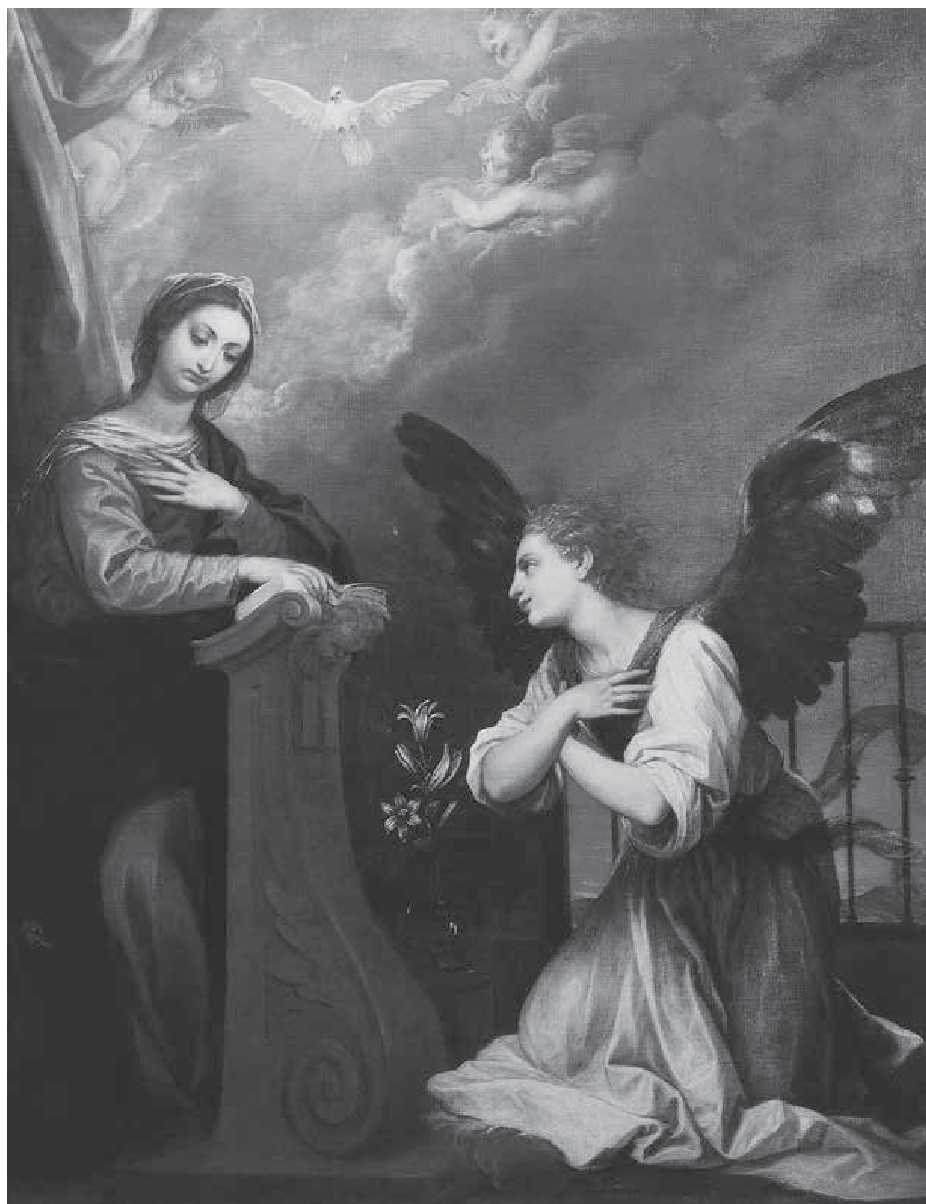
de Giovanni Jacopo Caraglio (fig. 5). Por otra parte, la preocupación por asegurar la legibilidad del tema desde su elevado emplazamiento late en el exuberante cromatismo del cuadro, de evidente sugestión veneciana, saldado con fuertes contrastes de luces y sombras¹⁰.

Frente a otros lienzos de esta misma serie de la Catedral de Granada y a otras versiones suyas sobre el mismo tema, Alonso Cano plantea aquí el espacio restringiendo al máximo las referencias materiales. Han desaparecido el baldaquino del dibujo del Museo del Prado (fig. 4), la balaustrada del dibujo de la antigua Colección Boix (fig. 3) o la baranda del posterior lienzo del Musée Goya de Castres (fig. 6, tav. XXVI); cierres estos que permitían, como en la *Anunciación* del Veronés en el Monasterio de El Escorial¹¹ (fig. 7, tav. XXVII), otra versión veneciana que Cano debió conocer, establecer una transición entre el espacio interior de la alcoba de María y un exterior abierto a imprecisos paisajes. Solo permanece la tarima escalonada, recubierta por una lujosa alfombra orientalizante, y el reclinatorio que, inalienable de la meditación piadosa de María interrumpida por la salutación del arcángel, aparece con frecuencia en la iconografía occidental del tema, frente a

5. Giovanni Jacopo Caraglio, a partir de Tiziano, *Anunciación*, ca. 1537, Madrid, Biblioteca Nacional de España.



6. Alonso Cano, *Anunciación*, Castres, Musée Goya, ca. 1653-1657.



la oriental que muestra a la Virgen hilando. Una actividad, la de la oración, no consignada por el *Evangelio*, tal como reconocía Gabriele Paleotti que, tan riguroso en justificar los temas representados a partir de las fuentes canónicas, acababa sin embargo por rendirse a la evidencia de una sólida tradición iconográfica: «ma tutti i pittori l'hanno sempre raffigurata in ginocchio nell'atto di pregare, e così probabilmente ci dobbiamo persuadere che debba essere stato»¹². También Molanus sancionaría como la iconografía más difundida y verosímil de este misterio la de María arrodillada meditando sobre la redención de la humanidad¹³. Pero lo cierto es que, con anterioridad, la propia literatura religiosa había redundado en la imagen de una Virgen orante en el momento de la Anunciación. Una de las más antiguas *Vidas de María*, la redactada por Epifanio de Constan-

tinopla, activo entre finales del siglo VIII y principios del IX, la describe «rezando en ayunas»¹⁴. Anteriormente, san Ambrosio y san Agustín la imaginaron meditando la profecía de Isaías: *Ecce Virgo concipiet*¹⁵. Contemporáneamente a la realización del lienzo, sor María de Ágreda recreaba al arcángel irrumpiendo en el estrecho aposento, «desnudo de los adornos que usa el mundo», de la humilde casa de Nazaret donde se hallaba la Virgen en oración¹⁶.

Tanto el reclinatorio, una elaborada obra de ebanistería¹⁷, como la lujosa alfombra, desacreditan en el lienzo de Cano la pretendida humildad de la morada de María, rara vez satisfecha por los pintores, hasta el punto de suscitar las oportunas censuras iconográficas de los teólogos contrarreformistas. El propio Paleotti se manifestaría en tal sentido, esgrimiendo como



7. Paolo Veronese, *Anunciación*, El Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo.

argumentos la sencillez natural de la Virgen y el testimonio de la santa Casa de Loreto¹⁸.

Por lo demás, el elevado emplazamiento del cuadro obligó a una composición de *sotto in su* que obvia el suelo, prescindiendo también de cualquier otra indicación vectorial o líneas de recesión que pudieran introducir una arquitectura inexistente en el lienzo. La ficción espacial se recrea así mediante recursos netamente venecianos¹⁹, desafiando la trama racional del espacio geométrico y mensurable de la construcción perspectiva y oponiéndole una intensa sombra en la que apenas se vislumbra el jarrón con azucenas. Tras él, la ausencia más absoluta, el vacío desconcertante que impone la penumbra, sugiriendo un espacio

indeterminado que reclama del espectador una participación activa para reconstruir no ya racionalmente, sino intuitivamente, el contexto físico en el que acontece el misterio.

Iconográficamente, la composición de Cano es en general bastante respetuosa con las prescripciones de su maestro Francisco Pacheco, salvo por la posición erguida de la Virgen que el tratadista había censurado a propósito de Miguel Ángel, que había situado a María «en pie como que quiere huir del ángel». En realidad, la representación de esta con el brazo extendido ante Gabriel, en la versión del artista florentino que Pacheco debió conocer por el grabado de Nicolás Béatrizet²⁰, lejos de ser un gesto indicativo de fuga, recrea una solución gestual

bien conocida de la tradición clásica, la *adlocutio*, indicando por tanto la aceptación verbalizada del mensaje divino por parte de la Virgen y, consecuentemente, la inmediata consumación del misterio de la Encarnación.

También suscribe Cano las indicaciones del pintor y tratadista de Sanlúcar de Barrameda a propósito de la posición de las manos: «Tenga Nuestra Señora las manos puestas, o cruzados los brazos, como diciendo las últimas palabras: *Ecce ancilla Domini*, pues, acabadas de pronunciar, se obró el sacrosanto misterio de hacerse Dios hombre en sus entrañas». A este respecto, Pacheco censuraría también la versión de Tiziano para S. Salvatore de Venecia, que conocería mediando el grabado de Cornelis Cort (fig. 8), por representarla «haciendo melindre de quererse cubrir con la toca cuando entra el arcángel». La acción de levantarse el velo que Tiziano, al parecer, tomó de un relieve del siglo IV de la colección Grimani, ha sido interpretado por la moderna historiografía como «una actitud de completa aceptación del acontecimiento»; o incluso, más ajustadamente, como un medio de subrayar la *conceptio per aurem*²¹.

Respecto del arcángel, Pacheco se había manifestado incómodo con las citadas versiones de Miguel Ángel y Tiziano que lo mostraban «muy desnudo». El del primero exhibía el torso descubierto y el del segundo solo los brazos. El pintado por Cano, revestido con túnica blanca y reverentemente arrodillado ante la Virgen, hubiera suscitado el *placet* del pacato tratadista, salvo quizá por el pie desnudo que, escorzado y en primer término, muestra la planta ostentosamente en una evocación indudablemente caravaggesca o riberesca. Es en la figura del mensajero donde nuestro pintor introduce una interesante innovación iconográfica al presentarlo con las alas abatidas. Tal solución, que no aparece en las versiones de Getafe y Castres, ni en las de los dibujos conservados, obedece fundamentalmente a razones compositivas. Las alas, dispuestas así, no compiten ni interfieren con el económico y efectista juego de diagonales que tan legible hacen el cuadro desde su elevado emplazamiento. Por otra parte, de haberlas desplegado enhiestas, hubieran irrumpido en la gloria que rompe en la zona superior del lienzo, arrebatándole protagonismo a la densa oscuridad que se cierne bajo ella. Aun siendo tan evidente esta sumisión de la iconografía del arcángel a los imperativos de la composición, la innovación resulta tan expresiva desde el punto de vista iconográfico que es difícil no evocar consecuencias semánticas. Obviamente, las alas así dispuestas subrayan la sumisión absoluta de Gabriel ante quien es ya la

madre de Dios. Su reverencia viene prefigurada, como no podía ser de otro modo, por la colorista y rica en anécdotas literatura mística: el Pseudo Buenaventura, a fines del siglo XIII, relata cómo el arcángel encarnado el Verbo «hincó la rodilla a su Señor, y a poco rato se levantó inclinándose otra vez hasta el suelo, y desapareció»²². Isabel de Villena en su *Vita Christi* sumaría a la postración del mensajero la adoración, una vez consumada la Encarnación²³. También María Jesús de Ágreda lo imagina haciendo una profunda reverencia a quien reconoce «como a su Reina y Señora», prestada sin embargo en el momento de la salutación, pero teniendo conocimiento del desenlace del misterio²⁴. Y es que, como Miguel Ángel y Tiziano, Cano se muestra interesado por representar el momento culminante que sigue a la Anunciación tras el consentimiento de María: la Encarnación del Hijo del hombre, no en vano ser este el tema del lienzo que centra y preside el programa iconográfico mariano de la capilla mayor como homenaje a la advocación del templo catedralicio: Santa María de la Encarnación.

8. Cornelis Cort, a partir de Tiziano, *Anunciación*, ca. 1566, Washington, National Gallery of Art.



La inexistencia de una fórmula iconográfica que ilustrara el momento de la Encarnación, diferente a la de la Salutación angélica o Anunciación, espoleó tempranamente la imaginación de los teólogos y artistas para representarla. El factor tiempo resulta decisivo en la discriminación de dos misterios que transcurren inmediatos. En puridad, según el *Evangelio de Lucas*, la única fuente bíblica que informa sobre el tema, la aparición del Espíritu Santo en las representaciones de la Anunciación sería referencial de la consumación de la Encarnación. Mediante una contracción del tiempo narrativo y simultaneando la salutación angélica con la presencia de la paloma del Espíritu Santo, se evidenciaría la sucesión de los dos misterios, una solución que, como ilustran las tentativas posteriores por enfatizar el momento de la concepción, resultó insatisfactoria.

Si en tal sentido Miguel Ángel había optado por rescatar un gesto de la tradición clásica, la solución de Tiziano en el citado lienzo de S. Salvatore tuvo que ser, mediando el grabado de Cornelis Cort (fig. 8), referencial de la adoptada por Alonso Cano en el lienzo de Granada. La gloria de nubes y ángeles que en ambos cuadros ocupa la mitad de su superficie se rasga, en la versión del pintor veneciano, mediante un relámpago de luz que, proyectándose sobre la cabeza de la Virgen, surca con su vuelo la paloma del Espíritu Santo. El planteamiento de Tiziano resulta, aún en la estampa de Cort, de mayor dramatismo: un tempestuoso fenómeno atmosférico que estremece toda la composición convulsionando en contorsionadas posturas los desnudos angelicales. La solución de Cano antepone sin embargo la claridad expositiva al drama sobrenatural, atenuándose la confluencia de espíritus angelicales y dejando traslucir un celaje de color más amable. El rayo de luz se deshace de la evidencia naturalista que en Tiziano lo asemejaba a un electrizante relámpago y, surgiendo de una bóveda de querubines, desciende metafísico con una trayectoria rectilínea, tal como en sus reflexiones sobre la luz había planteado Plotino²⁵, un filósofo bien conocido en los círculos neoplatónicos sevillanos frecuentados por Alonso Cano. Este haz de luz culmina no en la cabeza de la Virgen, sino en el parietal izquierdo, en el oído mismo de María. Estamos ante la expresión plástica de una fórmula enunciada por vez primera en el *Evangelio armenio de la Infancia*: «No bien hubo pronunciado la Virgen con toda humildad estas palabras, el Verbo de Dios penetró en ella por la oreja, y la naturaleza íntima de su cuerpo, con todos sus sentidos, fue santificada y purificada como el oro en el crisol [...] Y en el mismo momento dio comienzo el embarazo de la Virgen»²⁶.

La fórmula será reconsiderada por Tertuliano que establecerá un paralelismo entre la concepción del pecado por Eva a través del oído prestado a la serpiente y la del Redentor por María, que Efrén el Sirio resumirá gráficamente: «La muerte hizo su entrada por el oído de Eva, por tanto la vida entró a través del oído de María». La ingenua imagen, sancionada por numerosos teólogos desde Zenón de Verona a Teodoro de Ancira, Proclo de Constantinopla o Juan Damasceno, encontraría su justificación y su éxito como afortunada ilustración de la *conceptio per fidem* acuñada por san Agustín²⁷.

Alonso Cano reconocería tal solución iconográfica en la citada versión de Tiziano, mediando el grabado de Cornelis Cort (fig. 8), replanteándosela en el lienzo de la Catedral de Granada en unos términos metafísicos, neoplatónicos que, no obstante, traduciría iconográficamente de un modo bastante menos artificioso y ambiguo de lo que hiciera el pintor veneciano al representar a la Virgen apartándose el velo; gesto incomprendido por Pacheco que, como ya señalamos, lo identificó como el melindre de una Virgen turbada.

En este replanteamiento iconográfico, un dato fundamental va a ser la sustitución de la paloma del Espíritu Santo, que el examen radiográfico ha delatado incorporada en un primer momento de la realización del lienzo, por el foco que emite el rayo de luz. Tal innovación, sin precedentes iconográficos que sepamos, no es sino la transcripción plástica de una metáfora que, identificando a Dios con la luz, será recurrentemente expresada en el *Antiguo y Nuevo Testamentos* y, consecuentemente, en posteriores especulaciones teológicas. El propio Cristo, en el *Evangelio de Juan* (8, 12), se había autoproclamado «luz del mundo». San Agustín invocaría a Dios como «la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo»²⁸. Muchos Padres y Doctores de la Iglesia concibieron que el Espíritu «irradia luz inteligible e ilumina las almas [...] Iluminación ligada también con la purificación [...] Por eso el Espíritu Santo es llamado Luz inteligible»²⁹. En tal sentido, el culto y discursivo Alonso Cano, desde la posición privilegiada que le deparaba la Catedral de Granada en lo relativo a una rigurosa documentación o asesoramiento teológicos, pudo saldar, con la eficacia plástica de sus incomparables recursos pictóricos, la complejidad de semejante concepto teológico de manera tan convincente³⁰.

Al margen de la presencia del Espíritu Santo, tanto en la versión al óleo del retablo de Sta. María de la Paz de Getafe, como en su dibujo preparatorio (fig. 4), Cano pone el énfasis en la *Anunciación*, o sea en el momento en el que el

arcángel, con la vara de azucenas en una mano y la otra extendida recreando la *adlocutio* clásica, pronuncia su mensaje ante una Virgen arrodillada que atiende pudorosa³¹ con las manos cruzadas sobre el pecho. Con ese mismo gesto, Gabriel expone a María el objeto de su embajada en el dibujo que dio a conocer Sánchez Cantón en la antigua Colección Boix (fig. 3), el más próximo de los conservados al lienzo de la Catedral y con una evidente relación iconográfica, tanto por el *contrapposto* que describe la figura de la Virgen como por la postura arrodillada del arcángel. En las otras tres versiones del pintor granadino, el tema de la *Anunciación* ha sido replanteado muy expresivamente mediante el silencio de Gabriel que, evidenciando concluida la transmisión del mensaje, sitúa al espectador ante el *fiat* de María y, consecuentemente, ante el milagro de la Encarnación misma. En el dibujo de colección particular sevillana (fig. 2), un arcángel expectante y arrodillado presta reverencia a la Virgen con los brazos cruzados sobre el pecho, al tiempo que mira hacia arriba presenciando – y testificando ante el espectador – la concepción de María. También representada en el óleo de Castres (fig. 6, tav. XXVI) donde el mensajero reitera el mismo gesto, mientras que la Virgen se yergue ante el atril aceptando su destino.

Muy similar es el planteamiento iconográfico del lienzo de la Catedral, anterior en algunos años, si bien existe una deliberada acentuación de los síntomas de la Encarnación. Así la escasa altura del atril que, a diferencia del que aparecerá en la versión de Castres (fig. 6, tav. XXVI), evidencia que la Virgen leía la palabra de Dios arrodillada y, asimismo que, tras su inicial vacilación ha abandonado su pasiva actitud de escucha irguiéndose para aceptar su consumación. Este consentimiento se redobra, respecto del óleo de Castres, cruzando los dos brazos sobre el pecho. Al mismo tiempo, su posición enhiesta frente al mensajero postrado, revela la inversión de la jerarquía operada tras cumplimentarse la Encarnación del Verbo. La Virgen de Nazaret, la que se proclama ante el mensajero divino «esclava del Señor», se convierte, desde el momento mismo de la aceptación de su destino, en madre de Dios y reina de los ángeles. De ahí que Gabriel se arrodille ante ella, y la reverencia que le prestará en Castres con los brazos cruzados sobre el pecho, se enfatice en Granada colocando el pintor sus manos unidas en oración, tal como había sido prefigurado en la literatura mística. Con esta contundente afirmación del culto debido a la Virgen, prestado incluso por las más altas instancias celestiales, resulta ineludible afirmar una militante toma de postura

contrarreformista por parte del pintor frente a las tesis protestantes.

Pero existe en el lienzo de la Catedral un indicio más a favor del misterio de la Encarnación. En la versión de Castres (fig. 6, tav. XXVI) el rompimiento de gloria se producirá sobre un cielo añil –al que nos asomamos a través de la baranda de hierro– que en el horizonte se tiñe de rojo. En la de Granada existe una explícita negación del espacio interior o exterior mediante una densa y misteriosa sombra que se extiende, sin solución de continuidad con la gloria, envolviendo a los dos personajes: una indudable constatación plástica de la predicción del arcángel al comprobar la extrañeza de María ante su destino como madre de Dios aun siendo virgen: «El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra» (Lc 1,35).

3. ANÁLISIS TÉCNICO-CIENTÍFICO

Para el análisis técnico-científico hemos aplicado tecnologías que actualmente se utilizan para el estudio de las obras de arte, basadas, por una parte, en radiaciones electromagnéticas como rayos X, Infrarrojos y Ultravioleta; por otra en la interpretación de la secuencias estratigráficas derivadas del proceso de gestación de las pinturas. Todas ellas nos proporcionan información sobre la estructuración interna de la obra, el proceso material seguido por el artista para su creación, su historia material y la identificación de los pigmentos y aglutinantes que constituyen la materia prima del proceso creador.

Examen radiográfico.

La radiografía de esta pintura muestra un contraste muy acusado debido al uso del blanco de plomo tanto en la preparación e Imprimación del lienzo como en el modelado de las figuras, en las que se constatan también otros pigmentos radiopacos como el bermellón de mercurio y el amarillo de plomo y estaño. Repartidas por toda la extensión de los documentos radiográficos se aprecian las marcas de unos trazos con trayectoria curvilínea y diferente anchura que corresponden a la manera de extender la imprimación sobre el lienzo, que se distribuye sobre una base previa de yeso, realizada fundamentalmente con blanco de plomo y minio a modo de amplias paletadas siguiendo la trayectoria curva producida por el movimiento del brazo. Esta forma de proceder puede ser una consecuencia del gran tamaño del lienzo, que exigía un trabajo que facilitara la aplicación del estrato de imprimación. Esta misma manera de trabajar la imprimación se evidencia también en las radiografías de *La*

Fragua de Vulcano (hacia 1630) y en otros lienzos posteriores de Velázquez³². Ambos pintores, que colaboraron juntos en la restauración de los cuadros dañados por el incendio del palacio del Buen Retiro, pudieron adoptar este recurso de la pintura veneciana. Tenemos de hecho constancia de su utilización por Tintoretto en *El caballero de la cadena de oro*³³, pintor presente en la colección real.

En el conjunto radiográfico (fig. 9) predominan la figura del arcángel y la mitad superior de la imagen de María, el ribeteado de las nubes, las partes iluminadas de algunas cabezas angelicales, las masas de alto contraste del cuerpo de los angelitos, la parte superior del atril con el libro y el dibujo de la alfombra. Destacando sobre todo, por su alto contraste, el rayo de luz que surgiendo del rompimiento de gloria se dirige hacia la cabeza de María. No se detecta sin embargo todo el tra-

9. Alonso Cano, *Anunciación*, Granada, Catedral, 1652, radiografía general.



bajo pictórico realizado con numerosas veladuras a nivel superficial, ni tampoco algunos elementos realizados con pasta muy ligera como las azucenas y los querubines situados sobre Gabriel que apenas resultan perceptibles. La cortina, pintada con pigmentos de poca densidad radiográfica, como la laca orgánica, es absorbida por el alto contraste del fondo.

El análisis de la radiografía evidencia el encaje de los distintos motivos figurativos en su lugar predeterminado, sin titubeo alguno. No existen cambios relevantes introducidos en el transcurso de la realización pictórica, exceptuando las pequeñas modificaciones que sobre el modelado inicial suponen las veladuras. Una rectificación se advierte en la cintura de Gabriel, ceñida inicialmente por un cingulo rematado con flecos que caía por la pierna izquierda, siendo posteriormente ocultado por los trazos del alba, la túnica blanca que viste la figura, aunque en las placas se vislumbra con precisión, percibiéndose dibujado por una línea blanca de alto contraste que lo rebordea. Este mismo tipo de trazo claro lo encontramos también en algunos de los pliegues iluminados del manto de la Virgen, en las aristas del reclinatorio y en la silueta del libro. Suponemos que Cano se sirvió de este trazo blanco para crear determinados efectos ópticos de volumen y espacialidad, siendo un recurso que recuerda la forma de trabajar de Tintoretto en las dos versiones del *Lavatorio* (Museo del Prado y National Gallery de Londres) y en otras obras suyas³⁴. Esta línea clara se detecta también en la radiografía de *Carlos V en la batalla de Mühlberg* de Tiziano.

Visualmente el inicio del rayo de luz aparece como una mancha muy luminosa con destellos claros; sin embargo, el estudio radiográfico nos sugiere la presencia de parte del cuerpo de una paloma, configurada de forma similar a la que sobrevuela la cabeza de la *Inmaculada Concepción* de esta misma serie de lienzos de la Catedral de Granada. Analizando las huellas de alta radiopacidad de los trazos del pincel, pensamos que, en un primer momento, Alonso Cano pintó una paloma semejante a la del citado cuadro y estando la pintura aún fresca, borró la silueta de la misma, extendiéndola con el pincel y definiendo los destellos empastados que apreciamos visualmente, quedando el cuerpo y parte de la cola del ave como el germen de este fulgor resplandeciente.

Profundizando en el análisis radiográfico de esta pintura encontramos algunas soluciones pictóricas que nos recuerdan determinados recursos utilizados por Tintoretto en su *Lavatorio*³⁵, en donde destacan con gran fuerza y expresividad

las rápidas pinceladas que realzan las luces de los pliegues en las vestiduras de Cristo, san Juan y otros discípulos, apareciendo en forma de picos y de zigzags que se entrecruzan por las mangas de las túnicas con una grafía característica del pintor. Una forma de trabajar similar a esta la encontramos en los dobleces de la manga derecha de la túnica de la Virgen de Cano, aunque algunas pinceladas muestran trayectorias menos angulosas, si bien los dobleces más pequeños se resuelven con las aristas más pronunciadas. Cuestiones como esta que afectan al modo con el que se desenvuelve el pincel en el lienzo, nos sitúan ante la propia grafía de cada pintor, tal como ha señalado Carmen Garrido.

Los gruesos trazos que dibujan la espalda de la túnica del arcángel se vislumbran modelados en superficie con veladuras que no dejan huella en las placas, por lo que proporcionan una visión radiográfica que transmite una apariencia tupida y de gran amplitud al tejido blanco, evidenciándose además una grafía característica. La parte superior del reclinatorio está resuelta con amplias pinceladas directas, de un solo trazo hasta completar el dibujo semicircular de la voluta, entre las que destacan unos finísimos filos blancos pertenecientes a la rebaba que deja el pincel cuando se extiende cargado de pintura³⁶. Este mismo trabajo lo encontramos en la elaboración del libro y en la decoración escultórica del atril.

Los rasgos fisionómicos de la Virgen están formalizados con precisión; sin embargo, el rostro de Gabriel resulta menos definido, retocado con veladuras superficiales que le transmiten esa expresión de veneración y sobrecogimiento ya planteadas en el primer esbozo. De forma semejante, esta poca precisión radiográfica del semblante del arcángel la encontramos en los rostros de ciertos personajes pertenecientes a los documentos radiográficos de otras pinturas de Tintoretto, Tiziano, e incluso Velázquez. Teniendo en cuenta el íntimo contacto con las pinturas venecianas que restauró tras el incendio del palacio del Buen Retiro, resulta apropiado presuponer, con Paolo Spezzani³⁷, un perfeccionamiento de la técnica de la veladura.

Como dato curioso, en la radiografía destacan unas pequeñas manchas blancas con alto contraste que interpretamos como las huellas dejadas por el dedo índice del pintor al apoyarse en el lienzo, debido a sus grandes dimensiones. Y otras alargadas, como restregadas, que parecen la mancha del propio dedo salpicado de pintura al limpiarlo sobre la tela. Marcas similares a las descritas, e incluso la huella completa de la mano izquierda, han sido encontradas en mayor número en otro cuadro del pintor, el *San Jerónimo y el ángel trompetero* del Museo de Bellas Artes de Granada³⁸.

Examen mediante fotografía infrarroja.

Entre los dedos del pie del arcángel se han visualizado unos trazos oscuros subyacentes pertenecientes al dibujo previo realizado a pincel. También en el angelito que sostiene la cortina se detectan unos finos trazos inferiores que coinciden con los que siluetean su figura en superficie. La decoración de la alfombra muestra un diseño similar al aparecido en el pie de Gabriel, que podemos extrapolar a la totalidad de la composición, concluyendo que el encaje de las figuras y la puesta en escena del conjunto fue llevada a cabo mediante un dibujo, bastante preciso, realizado a pincel con una pintura oscura que destacara sobre el fondo coloreado del cuadro.

Los ya citados dibujos del artista que han llegado hasta nosotros sobre el tema de la *Anunciación*, permiten presuponer la realización de un boceto en papel que sería trasladado al lienzo catedralicio siguiendo algunos de los sistemas tradicionales de transposición que aún siguen vigentes. Dadas las grandes dimensiones del lienzo, parece razonable plantear que se aplicara el sistema de cuadrícula, utilizando finas cuerdas impregnadas de tiza blanca, sujetas y tensadas en los cantos del bastidor que, al tirar de ellas y soltarlas dejarían su huella sobre la imprimación coloreada, quedando marcadas las líneas rectas y perpendiculares del cuadrículado, facilitando así el encaje y la ubicación exacta de todos los elementos de la composición³⁹.

4. MATERIALES ARTÍSTICOS Y TÉCNICA PICTÓRICA

Este cuadro está pintado sobre un soporte de lienzo fabricado siguiendo un tipo de ligamento en tafetán con una densidad de 12 x 15 hilos/pasadas por centímetro cuadrado, y textura de apariencia fina en la que alternan hilos de mayor grosor de la urdimbre con otros más delgados de la trama. Conserva su bastidor original, claramente perceptible en la radiografía, con una construcción bastante compleja e interesante para adaptarse al vano semicircular de la pared donde va encastrado.

En la preparación del lienzo se comenzó con una primera impregnación con cola animal⁴⁰, para después aplicar un estrato de yeso también mezclado con el mismo tipo de cola, constituido a su vez por dos subestratos, el inferior con molienda más grosera y el superior con tamaño de grano más fino⁴¹. Extendida sobre esta base de yeso existe lo que denominamos imprimación, capa coloreada con finalidad estética, elaborada con los siguientes pigmentos: blanco de plomo, minio, negro de

carbono, negro de vid, cuarzo, algo de yeso y una pequeñísima cantidad de lapislázuli.

En la obra predominan las tonalidades rosas, carmines, blancas y azules, con algunas aplicaciones muy concretas de ocre y ciertos tonos verdosos, mostrando una gran simplificación en la aplicación de los colores, ya que en la mayoría de los casos se encuentra una única capa, a veces dos⁴², extendidas directamente sobre el fondo de imprimación. En el color azul del manto (tav. XXVIII) están presentes los pigmentos de lapislázuli y blanco de plomo extendidos en una primera capa de color matizada por una veladura más oscura de lapislázuli mezclado con negro de carbono. La túnica de la Virgen (tav. XXIX) está elaborada con laca roja⁴³ y blanco de plomo, predominando uno u otro pigmento dependiendo de la valoración del claroscuro. Para las carnaciones (tav. XXX) los pigmentos utilizados fueron: bermellón, calcita, blanco de plomo, laca roja, azul de esmalte, lapislázuli, óxidos de hierro y una pequeña cantidad de negro de huesos. Apareciendo, además, el amarillo de plomo y estaño en los angelotes, al igual que procedió Tintoretto en el *Lavatorio* del Museo del Prado⁴⁴. Asimismo añadió nuestro pintor calcita como material de carga para otorgar mayor transparencia al color; recurso que utilizado también por el pintor veneciano⁴⁵, se detecta igualmente en pinturas de Velázquez.

Para el alba del Ángel los pigmentos utilizados fueron: blanco de plomo, fundamentalmente, con pequeñas adiciones de negro de carbono, estando presente también la calcita. Para matizar las sombras Cano introdujo azul de esmalte, laca roja y una pequeña cantidad de bermellón. Sobre el color de sombra del plumado de las alas existe una primera capa de laca roja y blanco de plomo sobre la que superpuso otra de blanco de plomo y azul de esmalte. En los cabellos del arcángel el pintor aplicó una mezcla de amarillo de plomo y estaño, calcita, óxidos de hierro y blanco de plomo. Para los toques de luz aumentó la proporción de blanco de plomo, disminuyendo la presencia de amarillo de plomo y estaño e introduciendo la calcita.

El espléndido color violáceo de la cortina, típicamente canesco, está conseguido mediante la aplicación de un primer estrato de laca orgánica roja, sobre el que aplicó una mezcla de esta misma laca, negro de carbono, calcita, lapislázuli y una pequeña cantidad de blanco de plomo.

En el celaje del rompimiento de gloria están presentes los pigmentos blanco de plomo y óxidos de hierro. Sobre él está pintado el esbozo del *Paráclito* y el rayo de luz con amarillo de plomo y estaño y blanco de plomo (tav. XXXI).

En cuanto a la elaboración pictórica de la alfombra (tav. XXXII) realizada con azul, amarillo y blanco sobre una base roja, el color rojo está conseguido con bermellón, rojo de ultramar, óxidos de hierro, laca orgánica roja, azul de esmalte y blanco de plomo. En el tono amarillo de la misma encontramos una mezcla de amarillo de plomo y estaño, blanco de plomo y calcita. Igualmente la decoración azul está pintada con azul de esmalte y blanco de plomo.

La técnica pictórica con la que se ha elaborado esta obra viene determinada por los aglutinantes empleados. Siendo la cola orgánica la utilizada en las primeras capas de yeso de la preparación, con naturaleza magra; y el aceite secante en la elaboración de la imprimación, amasado de los pigmentos y elaboración de los colores, suscribiendo las prescripciones de la pintura al óleo.

La información suministrada por los exámenes analíticos del lienzo nos permite deducir influencias de Tiziano y Tintoretto en el trabajo pictórico, siendo destacable la complejidad de la mezcla de pigmentos presentes en las carnaciones, en las que introdujo el amarillo de plomo y estaño, posiblemente por influencia veneciana. Esta combinación de colores fue también utilizada por Alonso Cano en las carnaciones de otras pinturas de su etapa granadina⁴⁶.

En esta pintura hemos encontrado un pigmento negro con una elaboración especial, consistente en una matriz de negro de vid en la que aparecen incluidos granos de blanco de plomo y calcita⁴⁷. En casi todos los estratos correspondientes a las capas de pintura, aparece la calcita mezclada con el resto de pigmentos para la elaboración de los colores, con la finalidad de darles consistencia y, a la vez, aumentar su transparencia.

5. CONCLUSIONES

El conocimiento de la pintura de Tiziano durante la estancia de Cano en Madrid justifica buena parte de las soluciones compositivas, cromáticas e iconográficas de este lienzo que preside la capilla mayor de la catedral de Granada. Así la tarima que enaltece el rango de María frente al arcángel que ya aparecía en la versión que el pintor de Pieve di Cadore regalara a la emperatriz Isabel; el rico cromatismo del cuadro que, con agudos contrastes de luces y sombras, facilita su legibilidad desde tan elevado emplazamiento; o la recreación de un espacio en términos de color y sombra, obviando una construcción perspectiva racional.

Importantes novedades iconográficas vienen a subrayar el momento de la Encarnación del verbo frente al previo del Anuncio: la representación

de Gabriel con las alas abatidas subrayando su reverencial sumisión a quien es ya, tras su aceptación, madre de Dios; o la gloria de nubes y ángeles rasgada por un rayo de luz que Cano dedujo de la estampa de Cornelis Cort que reproducía la versión de Tiziano en la iglesia veneciana de San Salvatore.

Frente al pintor veneciano, el granadino introduce otra importante novedad iconográfica sin precedentes en el tema, la sustitución de la paloma del Espíritu Santo por un foco que emite un rayo luminoso, redundando en una recurrente metáfora teológica que identifica a Dios con la luz. De todos modos, esta importante variación respecto de la estampa de Cort venía a refrendar el concepto teológico de la *conceptio per aurem* formulada por Tiziano.

Aunque no se perciben cambios relevantes en la composición, en las placas radiográficas se detectan pequeñas rectificaciones sobre el modelado inicial, como es el caso del cingulo de la túnica de Gabriel.

Asimismo, el estudio radiográfico sugiere la presencia de parte del cuerpo de la paloma del Espíritu Santo en el inicio del rayo de luz que surge de la gloria.

Los documentos manifiestan también determinados recursos plásticos de posible sugestión veneciana, como el trazo blanco que rebordeando algunos elementos de la composición crea efectos de volumen y espacialidad. Asimismo las pinceladas con trayectoria en zigzag en la túnica de la Virgen mostrando la propia grafía del pintor.

En la radiografía destacan manchas blancas con un alto contraste que podrían tratarse de las huellas dejadas por el dedo índice del pintor al apoyarse sobre el lienzo.

Otro recurso pictórico que Cano perfeccionó con el conocimiento de la pintura de Tiziano y Tintoretto fueron las veladuras, lo que resulta especialmente evidente en las sombras proyectadas por los ropajes y en la concreción del rostro del arcángel,

La reflectografía infrarroja permite presuponer la puesta en escena de las figuras mediante un dibujo preciso, realizado a pincel con pintura oscura sobre el fondo coloreado del cuadro, y la posible existencia de un boceto en papel que serviría de modelo para su traslado al lienzo catedralicio.

La influencia de Tiziano y Tintoretto se detecta también en la complejidad de la mezcla de pigmentos, como es el caso de las carnaciones, en las que introduce el amarillo de plomo y estaño y en el uso de la calcita para otorgar transparencia a los colores.

Miguel Ángel León Coloma
Departamento de Patrimonio Histórico
Universidad de Jaén
maleon@ujaen.es

Luis Rodrigo Rodríguez Simón
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Granada
lrsimon@ugr.es

NOTE

Agradecemos al Ministerio de Ciencia y Tecnología la financiación de los proyectos de I+D con referencias: BHA2003-08671 y HUM2006-09262, y al Grupo de Investigación de la Junta de Andalucía HUM-839: Alonso Cano y la Escuela Granadina. Asimismo expresamos nuestro agradecimiento al cabildo de la Catedral de Granada.

1. «Su deleite y gusto era gastar lo más del tiempo en discurrir sobre la pintura, y en ver estampas y dibujos». J. Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, IX, ed. de M.E. Manrique Ara, Madrid, 2006, p. 238. B. Navarrete Prieto, *Hipótesis de reconstrucción de la biblioteca de Alonso Cano*, en I. Henares Cuéllar (dir.), *Alonso Cano: Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, 2001, pp. 153-155.

2. Como precisó documentalmente E. Orozco, *Los grandes lienzos de Cano en la Catedral de Granada*, en *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*, Granada, 1969, p. 355.

3. En relación con la figura de la Virgen, H. E. Wethey consideró el dibujo de Alonso Cano del Courtauld Institute de Londres como esbozo preparatorio (*Alonso Cano, painter, sculptor, architect*, Princeton, 1955, edic. española con el título *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 160, D12, lám. 4).

4. F.J. Sánchez Cantón, *Dibujos españoles, IV Alonso Cano*, Madrid, 1930, n. 308. Z. Véliz, *Anunciación*, en J.M. Medrano (ed.), *Alonso Cano dibujos*, Madrid, 2001, p. 130, n. 18.

5. Que le atribuyó Sánchez Cantón, *Dibujos...*, cit., n. 317. En la versión pintada del Musée Goya de Castres se insinúa una disposición semicircular de las figuras.

6. Wethey, *Alonso Cano...*, cit., pp. 159-160, D.10, lám. 62.

7. Tal como advirtió ya Orozco, *Los grandes lienzos...*, cit., pp. 362-363.

8. Aparece en el lienzo de Getafe, en su dibujo preparatorio del Museo del Prado y en el dibujo de colección particular sevillana.

9. F. Checa, *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, Madrid, 1994, p. 65.
10. Aspecto ya valorado por Wethey, *Alonso Cano...*, cit., p. 69.
11. El lienzo fue encargado por Felipe II al pintor veneciano con destino al altar mayor de la Basílica, si bien un replanteamiento iconográfico del mismo acabaría sustituyéndolo por una *Adoración de los Pastores* de Tibaldi, pasando a decorar entonces el Aula de Moral o de la Escritura. Checa, *Tiziano...*, cit., 123a.
12. G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, Bologna, 1582, Ciudad del Vaticano, 2002, p. 120.
13. Molanus, *Traité des saintes images*, Lovaina, 1570, París, 1996, pp. 175-176.
14. Epifanio el Monje, *Vida de María*, Madrid, 1996, pp. 68-69.
15. Testimonios invocados por Pacheco, a partir del *Flos Sanctorum* de Alonso de Villegas, en sus prescripciones iconográficas sobre el tema (*El arte de la pintura*, Madrid, 1990, p. 593 y n. 10).
16. M.J. de Ágreda, *Mística ciudad de Dios. Vida de María*, III, 10, Madrid, 1670, Madrid, 1992, pp. 387 ss.
17. La estructura troncopiramidal de lados achaflanados del reclinatorio es la misma de la citada versión dibujada de colección sevillana, incorporando el querubín enmarcado por una guirnalda que también decora el dibujo del Museo del Prado.
18. Paleotti, *Discorso...*, cit., p. 178.
19. D. Rosana, *Tiziano y el espacio virtual*, en A. Roche (dir.), *Tiziano*, Madrid, 1991, pp. 94-95.
20. Como presupuso B. Bassegoda en Pacheco, *El arte...*, cit., cap. 12, n. 15.
21. D. Rosana, *El arte narrativo de Tiziano: sacro y profano*, en M. Falomir (ed.), *Tiziano*, Madrid, 2003, p. 58.
22. San Buenaventura, *Contemplación de la vida de Ntro. Sr. Jesucristo, desde su concepción hasta la venida del Espíritu Santo*, 4, Valencia, 1588, Madrid, 1824, p. 30.
23. I. de Villena, *Vita Christi*, 36, Valencia, 1497, Barcelona, 1995, p. 120.
24. Ágreda, *Mística...*, cit., n. 16, p. 395.
25. Plotino, *Enéada IV*, 5, 2, Madrid, 2002, II, p. 440.
26. *Evangelio Armenio de la Infancia*, V, 8, 9, en *Los Evangelios apócrifos*, Madrid, 1984, p. 360.
27. Vid. J. Martí Ballester, *La Encarnación del Verbo. Una profundización en el misterio de la Encarnación*, Catholic.net, 2007.
28. San Agustín, *Las Confesiones*, IV, 15, 25, Madrid, 2007, p. 217.
29. J. Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, Barcelona, 1994, vol. III, s.v. Luz.
30. La sustitución de la paloma del Espíritu Santo por un haz de luz ha sido justificada por F. J. Martínez Medina como la afirmación de un planteamiento « eminentemente cristocéntrico: el inicio de la presencia del Hijo de Dios en el mundo como luz de las naciones » según fórmula recogida ya en el IV Concilio de Calcedonia: *El Ciclo de la Vida de la Virgen de la Capilla Mayor*, en F.J. Martínez Medina et al. (eds.), *Alonso Cano y la Catedral de Granada*, Córdoba, 2002, p. 36.
31. Federico Borromeo había censurado la expresión de regocijo de la Virgen en la iconografía del misterio (*Sacred Painting*, II, 10, Milán, 1624, Cambridge-London, 2010, p. 119).
32. C. Garrido Pérez, *Velázquez. Técnica y Evolución*, Madrid, 1992, p. 238.
33. M. Falomir, *El caballero de la cadena de oro*, en M. Falomir (ed.), *Tintoretto*, Madrid, 2007, pp. 282-285, n. 29.
34. C. Garrido Pérez, *El lavatorio de Tintoretto: la creación de un original*, en M. Falomir (ed.), *Una obra maestra restaurada. El lavatorio de Tintoretto*, Madrid, 2000, pp. 34-41.
35. Garrido Pérez, *El lavatorio...*, cit., pp. 40-41.
36. Esta rebaba dejada por el discurrir del pincel ha sido observada también en las radiografías de muchas pinturas de Velázquez.
37. P. Spezzani, *La técnica pictórica de Tiziano*, en M. Falomir (ed.), *Tiziano*, Madrid, 1991, p. 379.
38. L.R. Rodríguez-Simón, *San Jerónimo y el ángel trompetero de Alonso Cano. Estudio Técnico*, en E.A. Villanueva Muñoz (coord.), *Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, pp. 736 y 742.
39. Existe un dibujo a pluma con la representación de la Inmaculada Concepción en la Biblioteca Nacional, que tiene encima un cuadriculado, posiblemente como recurso para su posterior traslado a un cuadro de mayores dimensiones (A.M. Barcia, *Catálogo de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, n. 216).
40. Los análisis realizados nos sugieren que la cola de origen animal puede estar mezclada con cola de huesos, siendo la combinación de ambas la utilizada para la impregnación del soporte.
41. En algunas de las muestras analizadas han aparecido junto al yeso (sulfato cálcico) partículas de celestina (sulfato de estroncio), material asociado al yeso que sirve para la localización geográfica de las canteras, existiendo en Granada los yacimientos de celestina de Montevives entre Gabia la Grande y Alhendín y el de Escúzar.
42. El número de capas aumenta en las zonas de máxima luminosidad por los toques superficiales de luz y en aquellas otras que son oscurecidas intensamente con veladuras.
43. Como anota Garrido Pérez, *El lavatorio...*, cit., p. 47, la laca orgánica roja es una característica de la escuela veneciana, apareciendo en esta pintura amasada con blanco de plomo en los tonos claros y aplicada casi pura o mezclada con pigmento negro para los oscuros y las zonas de sombra.
44. Ivi, pp. 51-52.
45. *Ibidem*.
46. L.R. Rodríguez-Simón, *La técnica pictórica de algunas obras de Alonso Cano*, en *Alonso Cano, Arte e Iconografía*, Granada, 2002, pp. 145-157.
47. L.R. Rodríguez-Simón, *Alonso Cano en el Museo de Bellas Artes de Granada. Estudio Técnico*, Granada, 2000, pp. 40-42.