

SAN JUAN DE DIOS: UN TIPO ICONOGRÁFICO PECULIAR. EN TORNO A LA EVOLUCIÓN PICTÓRICA DE LA IMAGEN DEVOTA.

Daniel José Carrasco de Jaime.

Resumen.

Con el presente estudio se pretende acercarnos un poco más a la imagen de uno de los santos que, en la actualidad, goza del beneplácito de la aceptación en el entorno de la cultura eclesiástica popular granadina¹. Se intenta solventar, a través del análisis iconográfico e iconológico, la problemática suscitada con el devenir, acerca de los modos de representación plástica por los que optaron algunos artistas. Se harán alusiones generales a otras obras relacionadas con san Juan de Dios, pero muy particularmente, a una de las imágenes más significativas del santo, la de Claudio Coello².

Introducción.

Este ensayo³ crítico parte ante todo de la idea de acercamiento al concepto de la imagen y el tipo iconográfico de san Juan de Dios⁴, de los hechos de su vida⁵, del estudio plástico que figuraron artistas de renombre⁶ y que hicieron factible un conocimiento duradero del mismo, de lo cual, siempre nos quedará la resonancia capital que adquirió no sólo en vida sino en generaciones venideras como veremos.

Un fin último que se nos plantea es la idea de promover el conocimiento intelectual a través de la degustación estética y hacer una llamada de atención al cristiano, ante lo que supone la presencia

¹ Siempre desde el punto de vista de un granadino como el autor, creyente manifiesto de la Historia de la Cultura de Granada y orgulloso de lo que supuso su presencia en la ciudad. De ahí que se pretenda hacer copartícipe al cristiano a través de esta llamada de atención sobre la importancia de su significación en todos los ámbitos, el artístico muy especialmente, y sobre la labor de la Orden Hospitalaria.

² Para Claudio Coello hay una monografía de SULLIVAN, EDGARD J., *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*. Madrid, Aerea S.A., 1989.

³ El más sincero agradecimiento al Director de *Archivo Hospitalario* y al Dr. Don Antonio Calvo, sin cuya inestimable ayuda, colaboración y confianza, no hubiera sido posible realizar este ensayo.

⁴ LARIOS, J. M. *El Claustro del Hospital de San Juan de Dios en Granada*, Excma. Diputación Provincial, Instituto Provincial de Estudios y Promoción Cultural, Granada 1979, pp. 62-65.

⁵ CASTRO, FRANCISCO DE., *Historia de la vida y Sanctas obras...*, Granada, 1585.

⁶ Aparte de las referencias que nosotros hacemos a los artistas que mencionaremos, sabemos que Murillo realizó un lienzo para el Hospital de la Caridad de Sevilla, que Alonso Cano también lo pintó en el acto de su muerte, así como también nos encontramos los documentados como de Pedro Raxis en la Casa de los Pisa y otro en La Asunción de Priego de Córdoba; también Zurbarán y antes que él, Francisco de Herrera el Viejo...

dentro de la cultura religiosa popular, ya no sólo granadina sino de ámbito universal⁷, a través de la implantación de una red de fundaciones hospitalarias que se reparten por los diferentes continentes⁸, de la imagen *juanista*. Por tal razón, hay que calificarla como un Patrimonio Universal⁹ ante los servicios que presta su fundación en estos días.

Se manejan unos límites cronológicos muy concretos. Nos apoyamos indudablemente en la hagiografía del santo para llegar a una conclusión contundente a través de una lectura analítica, comprensiva y reflexiva de los hechos de los que disponemos —obras de arte— que nos permitan hacer una correcta valoración de la obra de Coello, que en nuestra modesta opinión, debe ser considerada como el mejor punto de inflexión para revalorizar el fenómeno “devoto *juanista*”.

Si tenemos en cuenta que san Juan de Dios falleció en Granada en 1550¹⁰ y tomamos como cierto el retrato del sardo Pedro de Raxis —aceptándolo tal y como se desprende de la Crítica Literaria, la Historiografía, los estudios histórico-artísticos, y elocuentes opiniones de los entendidos en la materia—, consideramos como correcta la hipótesis de que el artista de Cerdeña conoció en persona a Juan de Dios en Granada. Lo cual significa que fue, muy posiblemente, un retrato tomado del natural aunque se baraje la hipótesis de que pudiera haber sido ejecutado a través de algún previo boceto o apunte tras el fallecimiento de aquél. Sabemos que para 1557 el artista no se encontraba en Granada sino en Cagliari, y que además, el paréntesis temporal que discurre entre 1560 hasta 1585 se documenta su presencia trabajando en la Abadía de Alcalá la Real¹¹.

⁷ Debe de ser ésta una correcta valoración pues nos encontraremos representaciones gráficas *juanistas* ya en Granda en 1579 en la versión castellana de la bula de Pío V. En 1585 con la publicación de la biografía de Castro. También en dos grabados publicados en Florencia en 1589, las medallas y estampas que se hicieron en Roma desde 1599 hasta bien entrado el siglo XVII con los grabados de Villafranca que ilustraron la biografía de GOVEA, ANTONIO DE., *Vida y muerte del Bendito P. Juan de Dios, fundador de la orden de la hospitalidad de los pobres enfermos...*Madrid. por Thomas Iunti, Impresor del Rey, Madrid 1624, que no llevará ilustraciones hasta su cuarta edición de 1659. Todo ello es sintomático, pues dada la proximidad cronológica de su muerte y la profusión de efigies, se explicaría muy bien la importancia que cobró en vida el santo ya famoso por su obra hospitalaria en otros lugares.

⁸ La fuente documental más fiable para visionar el origen de la Orden Hospitalaria es: SANTOS, JUAN O.H. , *Chronología Hospitalaria, y resumen historial de la Sagrada Religión del glorioso patriarca san Juan de Dios, ...*, 1ª y 2ª parte. Imprenta de Francisco Antonio de Villadiego, Madrid 1715.

⁹ Cuando realizamos una valoración de esta índole —san Juan de Dios como Patrimonio Universal— pretendimos en todo momento hacemos eco y no dejar pasar desapercibido una realidad cotidiana como su universalidad manifiesta, de la imagen devota para la cultura eclesiástica que se significó y que se significa para el creyente hoy día a través de una increíble labor de caridad que lleva a cabo la fundación con el fin de prestar auxilio al más necesitado mediante su presencia internacional en los cinco continentes.

¹⁰ Casa de Los Pisa, actualmente, Museo de San Juan de Dios.

¹¹ Referencia tomada del estudio de GILA MEDINA, LÁZARO., *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real*, Monográfica Arte y Arqueología, Universidad de Granada, Granada, 1991.

Por otro lado sabemos que Coello nació en 1642 en Madrid y falleció en 1693, también en esa ciudad. De éste tenemos documentados sus primeros trabajos en torno a 1660 bajo la protección y dirección de su maestro Rizi. Si el santo fue canonizado en 1691 por Inocencio XII¹², parece lógico que el lienzo sea de estos momentos. Un paréntesis temporal amplio cronológicamente hablando, que abarca desde antes de 1550 hasta 1691 aproximadamente. Es decir, realizamos el estudio que comprende obras pictóricas desde el renacimiento granadino al barroco madrileño, con lo que la idea de sincretismo cultural¹³ también ahora



Retrato de San Juan de Dios de Pedro de Raxis, El Viejo.
Museo de San Juan de Dios.
Casa de Los Pisa, Granada

en su aplicación a las artes, tiene razón de ser ante un Dogma de Fe que persistió en la historia y se hizo fuerte en la última década del Seiscientos, a saber, con la consecuente pervivencia de los modelos plásticos e imágenes del Renacimiento en el Barroco hispánico, pues el modelo que caracteriza la obra de Coello parece no sólo peculiar, sino cumplidor con los presupuestos contrarreformistas de acercamiento al devoto. La justa medida pretendida por un cliente que encargaría la efigie del santo para celebrar su culto y el hecho mismo de la beatificación.

Estado de la cuestión.

Cuando hablamos de la imagen de san Juan de Dios y la tratamos como de un tipo iconográfico —siempre a lo que a las artes plásticas compete—, no sólo se hace en el título del estudio para atraer

¹² Hecho que originó en Granada una fiesta sin par y la creación para la ocasión de un ciclo de la vida del santo a cargo de Pedro Raxis, pero no el sardo, sino el ya granadino.

¹³ Una idea de sincretismo que se ratifica para el momento que caracterizó a la Granada que habitó el santo, tanto en lo cultural como en la confluencia de modos de vida y desarrollo de las artes.

poderosamente la atención del lector, sino que revelamos buena parte de nuestras pretensiones señalando que dado que la mayoría de las representaciones *juanistas*, con el devenir han tipificado con mayor o menor fortuna unos rasgos fisonómicos concretos, hemos realizado una consideración como si lo hubiera hecho el mismo profesor Panofsky¹⁴. Es decir, que su rostro es un tipo iconográfico fácilmente asequible para identificar por parte del devoto su imagen y hacer factible la rapidez de asimilación del mensaje último por parte de aquel. Es lo que el ilustre profesor determinó como “significado intrínseco o contenido”, es decir, lo que configura el mundo de los valores simbólicos. Para el que visualiza la obra, tanto los clientes que la encargaron como nosotros hoy día, que consiste en la familiaridad de la obra con la intuición sintética por lo que la valoración personal parte siempre de los síntomas de la cultura o símbolos, visualizando las condiciones bajo las cuales se realizó, bien sean históricas diferentes, tendencias esenciales tanto en forma de pensamiento como de expresión plástica...

Y es que ciertamente, ha habido una evolución continua y lineal de los modelos, o quizá una pervivencia de estos durante los límites espacio-temporales que hemos marcado. Es creíble que el retrato del sardo Pedro de Raxis tuviera una continuidad en momentos posteriores, es decir, en los mismos umbrales del Setecientos; y parece muy factible y una realidad, el hecho mismo de que Coello pudiera inspirarse en otros modelos *juanistas* anteriores para la elaboración de su tela, muy concretamente de aquel conocido como verdadero retrato del santo a cargo del patriarca de la gran saga artística de los Raxis, que siempre se ha pensado como autógrafo y tomado del natural¹⁵.

No obstante, esto nos sirve para despejar una de las problemáticas suscitadas en torno a la figura del santo que durante mucho tiempo se debate sin muchos argumentos, ya que por el contrario, no tenemos más que los retratos de Raxis y de Sánchez Coello. Sin más dilación es oportuno hacer constar que más que el retrato de Sánchez Coello¹⁶, sería el de Raxis

¹⁴ PANOFSKY, ERWIN. *Estudios sobre Iconología*, Alianza Editorial, Madrid 1994.

¹⁵ Por supuesto también contaría con la presencia de obras literarias ilustradas y de estampas grabadas que circulaban con asiduidad por el Madrid de final del siglo XVII. En esencia pudo contar con la obra de GADEA Y OVIEDO, SEBASTIÁN ANTONIO DE. *Triunfales fiestas que a la canonización de san Juan de Dios Patriarca y Fundador de la Hospitalidad consagró la muy noble, leal y gran ciudad de Granada cuyo cabildo...*, En Granada, Imprenta Real de Francisco de Ochoa, 1692.

A las ya citadas biografías muy especialmente a la de GOVEA, ANTONIO DE. *Op. Cit.* 1624; habría que sumar otra obra muy estimada de SANTOS, JUAN O.H. *Lauros panegíricos aclamaciones reales y festivos aplausos en la canonización del Abraham de la ley de Gracia...* Madrid 1693, donde hace una detallada descripción del claustro del Hospital de Madrid que fundó Antón Martín, el sucesor de San Juan de Dios y del que no queda nada en la actualidad, pero que sin duda alguna, Claudio Coello conocería bien.

¹⁶ Pintor de corte en Portugal al servicio de Juan III y desde 1555 pintor de corte en España al servicio de Felipe II, para cuando el santo había expirado ya en Granada.

el verdadero. En 1552 tenemos documentada la presencia de Sánchez Coello con su mentor Moro en la corte portuguesa, momentos en los que el joven valenciano no estaba en posesión del título que le acreditaba como maestro pintor, por lo que no es factible un retrato tomado del natural por parte de Coello ante la imposibilidad de ejercer. Por otro lado, no se tiene constancia de su presencia en Granada, pero de ser cierta la noticia de que ese retrato *juanista* fuera autógrafo de Sánchez Coello, el cual ejerció en Madrid como retratista oficial de corte, es más probable aventurarnos en la hipótesis del hecho de que el modelo que inspiró al maestro barroco Claudio Coello fuera éste¹⁷, y no el de Raxis¹⁸.



San Juan de Dios atribuido a Sánchez Coello.
(Copia en la Basílica San Juan de Dios de Granada)

La única forma posible de que Claudio Coello realizase su tela inspirándose en un modelo próximo a la realidad fisonómica del santo recién canonizado, es decir, en torno a los primeros años de la última década del siglo XVII, es haciendo uso de un modelo próximo a él. Si tenemos en cuenta que tanto Sánchez Coello como Claudio Coello desarrollaron su actividad profesional como pintores de corte en Madrid, lo lógico es que utilizase el de éste. La duda viene al tratar la obra del valenciano como fuente que inspiró la tela barroca; cómo y de qué forma llegó el modelo de Raxis desde Granada a Sánchez Coello, es el interrogante al que deberemos dar respuesta.

¹⁷ Añadiendo por supuesto toda la amalgama de grabados e ilustraciones de los que dispondría personalmente y conociendo de ante mano el claustro del Hospital de Madrid.

¹⁸ Sobre la iconografía *juanista*, tenemos que hacer mención a la existencia de una pintura en la Sacristía de la Catedral de Granada que representa el mismo hecho milagroso, aunque no se acierta a vislumbrar a quien de los Raxis puede atribuirse la obra. Bien al Sardo Pedro Raxis el Viejo, o por el contrario, a Pedro Raxis, el que fuera considerado como “padre de la estofa” por SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. “El Arte Andaluz” en *Historia de Andalucía*, Vol. V. Ed. Planeta, Barcelona, 1981, que en numerosos encargos y contratos se autocalificaba como pintor y estofador.

Raxis hubo de estar en la Villa de Madrid por aquellas fechas, justo cuando se disponía partir para Cagliari cuya presencia se documenta allí en 1557 —siete años después de muerto el santo—. El patriarca de la saga que iba acompañado de su hijo Miguel Raxis, partiría desde el puerto de Barcelona para lo que tuvo que cruzar el país acercándose a Madrid. Allí se presentaría con algún boceto previo que realizaría para su tabla y que hubo de inspirar también al pintor cortesano. Tenemos que analizarlo de esta manera ya que tampoco tenemos noticias de la presencia de ninguno de los Coellos en Granada.

Análisis e interpretación.

La tela pertenece a Forum Filatélico, en concreto a la Fundación Cultural Forum Filatélico caracterizada por una admirable iniciativa que en los últimos meses y, de acuerdo a un magnífico programa de exhibición de sus fondos museísticos, lleva algún tiempo dando a conocer públicamente su *Colección de Pintura Antigua Española y Flamenca de los siglos XVI y XVII*. El **San Juan de Dios** de Claudio Coello tratado en una visión de conjunto, ofrece al espectador una imagen global de la producción pictórica en la Península Ibérica, aunque no menos importancia tiene cuando es tratado de forma individual, en parangón con otras obras de Ribera, Cano, Zurbarán, Rizi, Collantes, Arias, Arellano o Van der Hamen entre otros muchos. Es un óleo sobre lienzo de 102 x 84 cms., que representa una escena religiosa de exterior como denotan los elementos paisajísticos¹⁹ que se dejan entrever en la estructura y composición de la obra en torno a los primeros términos, en concreto, el tronco de árbol que se ubica en el ángulo inferior izquierdo según miramos.

Inmediatamente tras ese elemento naturalista también en el ángulo inferior izquierdo, pero en un término posterior aparece la figura de san Juan de Dios ataviado con el oscuro hábito de la Orden Hospitalaria en una actitud genuflexa de perfil, un cuerpo postrado en un magnífico medio oblicuo ascendente de derecha a izquierda, quedando con respecto a nuestra visual totalmente escorzado²⁰, mientras que un leve y elegante giro a tres cuartos de su cabeza sobre el hombro izquierdo, nos muestra claramente el tipo iconográfico que hemos señalado, es

¹⁹ Cuando nos referimos a elementos paisajísticos, no tenemos por qué hacer referencia a seres u objetos entresacados del entorno natural. En éste caso concreto sí, pero advertimos que por tal puede entenderse un bodegón sin frutas, solo sillas y mesas en una escena de interior; un trozo de tela ubicado en cualquier término de la composición; en realidad, hace referencia a cualquier objeto.

²⁰ Recursos plásticos de esta índole, es decir, utilizar el cuerpo humano dispuesto según líneas diagonales que se adentran en el espacio subjetivo de la tela, es lo que plásticamente denominamos como técnica del trampantojo. Consiste en un engaño óptico por el que el artista pretende confundirnos dando sensación de auténtica profundidad con el fin de hacer más real y veraz el espacio sugerido y la presencia de la figura en el espacio que habita.

decir, un rostro de duras facciones, huesudo, de una corpulenta complexión física, la propia vital de un hombre joven de mediana edad. El santo dirige su mirada hacia la figura ingrávida del Niño Jesús



San Juan de Dios de Claudio Coello. Fundación Cultural Forum Filatélico, Madrid.

suspendido en el aire, en equilibrio en torno a ese mismo plano aunque desplazado hacia el ángulo superior derecho. Éste, representado a

medio camino entre lo *rubeniano* y las carnaciones rubicundas²¹ *canescas*, mantiene un habilidoso y dinámico escorzo que le lleva a una actitud totalmente inestable aunque tremendamente elegante para volverse y señalar con su mano derecha la granada del plano superior. El Niño Jesús parece querer volatilizarse por la ingravidez que se le ha conferido, tanto por sus paños de color *tizianesco* como por sus cabellos rubios flotantes, pero siempre en el mismo plano que habita el santo.

La obra *Seiscientista* presenta muy buenas maneras. Lógicamente no vamos a descubrir la maestría del pintor en estas líneas pero, puede ser considerada en parangón a otras muchas, a saber de artistas considerados por la Crítica Literaria como mayores e insertos en lo que la Historiografía Ochocentista y Novecentista, determinó como *La Era de los Grandes Maestros de la Pintura del Siglo de Oro español*. Es recientemente cuando Claudio Coello está siendo considerado como se merece dentro del panorama artístico de la Escuela madrileña, hasta el punto de que en la actualidad, resulta ser el último de los grandes maestros del Siglo de Oro.

No sólo veremos la maestría como preponderante sino que nos daremos cuenta del por qué esta tela configura un punto de inflexión en lo artístico, y por supuesto, en lo iconográfico e iconológico, es decir, en lo que representa como tema y en lo que significa teológicamente, dado que el lienzo rezuma espiritualidad por los cuatro costados y ejemplifica muy bien, los valores y principios morales y espirituales del momento.

La realidad de la tela nos indica que estamos manejando un límite espacio-temporal concreto. Siempre el Madrid de la segunda mitad del Seiscientos. Una correcta visión de la misma debe partir del acercamiento al artista, vemos pues, cuál es el grado de afinidad que Coello tuvo desde sus primeros años de formación con la pintura de grandes maestros. En especial, con la técnica *velazqueña*²² o la

²¹ Término empleado por WETHEY, HAROLD E. *Alonso Cano: Pintor, escultor y arquitecto.*, versión española de Ramos Palencia del Burgo, Alianza Forma, Madrid 1983., para concluir la aproximación de las rosadas y prietas carnes de Alonso Cano al modo de Pedro Pablo Rubens, que estéticamente, gustaba de utilizar un canon de belleza tendente a la opulencia voluminosa y a la gordura.

²² Por tradición siempre se ha pensado que Coello viene a mejorar las cualidades de su maestro Rizi a través de un aporte estético-plástico adquirido con la visualización de otros maestros de entre los que destacaríamos el sensualismo opulento de Rubens, la monumentalidad veronesina y sus armónicos amarillos, el concepto de integración espacial de Tintoretto, el venecianismo tizianesco y de los Bassano, algo de Herrera el Mozo, etc. Ya en lo personal, dada mi relación con el Excmo. Arzobispado de Granada para el que he prestado servicios como Guía Especializado, tuve la gratificante labor y el placer de deleitarme y hacer disfrutar al visitante del Museo Diocesano Alonso Cano —con motivo de la Exposición que celebraba Forum Filatélico—, con esta entre muchas obras de los maestros citados. En el San Juan de Dios de Coello me detenía muy especialmente para compendiar la tradición pictórica de la Escuela madrileña de finales del XVII, y por supuesto, ante la ausencia de algún Velázquez. Era formidable deleitarse con la tela de Coello, así como con El San Pedro de

opulencia de Rubens, el sentido sobrio y el gusto de la forma y expresión contenida propia del Barroco Pleno; a la postre los referentes pictóricos del ámbito cortesano *par excellence* pasado el umbral de 1660, aunque no parece que tuviera la continuidad —en el caso de Velázquez— que hubiera de haberse esperado dado que el auge de otro concepto de la pintura muy diferente al del sevillano como resultó ser “la rápida pintura”, si se permite la expresión, truncó un posible acercamiento más subjetivo por parte del madrileño a la obra de aquél. Pintura rápida que no lleva aparejado —como término— una factura lo suficientemente habilidosa como para pensar que lo fuera realmente en la ejecución. Más bien nos referimos o hablamos de rapidez, en tanto en cuanto que el fin último del artista es pretender llegar lo más pronto posible al espectador, conmoviéndolo o conmocionándolo, e incluso, pudiendo incurrir en el error en procesos técnico-formales y metodológicos; pero advertimos que éste no es el caso, aunque si bien es cierto que pocos representantes de lo que podríamos denominar “iluminados”²³, quedaron tras la muerte del sevillano. Más grave se presentaba la situación con la pérdida de Carreño por lo que tan sólo Coello, quedó como baza y punta de lanza de ese concepto elaborado de la pintura tanto en lo técnico como en lo teórico —iluminado—, frente al panorama del que gustaban los artistas contemporáneos a partir del último cuarto del siglo XVII.

Por otro lado, no se pretender decir que Coello hubiera participado activamente de las enseñanzas del sevillano, pero sí es cierto que debió alentarle el hecho de encontrarse con las obras de aquél, y que sin lugar a dudas sintetizó las enseñanzas de su maestro Rizi²⁴ con la visualización de los grandes referentes e hitos representados en la Colección Real, a saber, Tiziano, Tintoretto, Veronés y Bassano por un lado, Rubens y Van Dyck por otro lado, y Ribera, Velázquez, Cano y Zurbarán por el otro. Así, el empeño que Velázquez puso en su afán de ascender como cortesano y en llegar a vestirse el hábito *santiaguista* para demostrar la liberalidad del Arte de la Pintura, no es factible con el desarrollo de un taller donde se pudieran ejercitar jóvenes que asiduamente se fueron incorporando al panorama cortesano con el tiempo, ante las labores que debía cumplir el Aposentador Real de Palacio. Aunque no es menos cierto que hubo en el Palacio un taller que reproducía asiduamente las grandes obras y muy especialmente las

Collantes. Viéndolas de cerca se puede comprender lo evidente; la suma formativa como fundamental en el tratamiento que confiere la presencia de Velázquez en las generaciones posteriores.

²³ CARRASCO DE JAIME, DANIEL JOSÉ., *Velázquez y el Barroco. Entre la postración y la ocultación. Hábitos intelectualistas y Las Meninas*. Http:// www.alonsocano.tk, Nº 4, Granada 2004.

²⁴ Insisto ante el asombro que puede llegar a producir para el entendido en la materia. A colación no parece factible el hecho de negar esa evidencia ante la tradición que recoge de Rizi, que todos sabemos se formó con Carducho, celebrísimo enemigo de Pacheco y que no llega a nombrar en sus Diálogos ni una sola vez a Velázquez.

del sevillano, para ulteriormente ser enviadas al resto de cortes europeas, por lo que su técnica no fue nunca un secreto para el resto de pintores cortesanos.

La sabia integración de los personajes en el espacio así como de los efectos lumínicos y de la hermenéutica teológica, nos pone de manifiesto que estamos ante una obra capital realizada por un artista bien conocedor de la teoría eclesiástica en general, y de la Eucarística en particular.

Ya hemos apuntado cuál es la problemática suscitada con la integración del tipo iconográfico *juanista*, y se ha hecho referencia a la correcta interpretación de lo que iconográficamente ha sido la asimilación del mismo por parte de los artistas²⁵ con el devenir. Ya desde antiguo se venía representando al santo con los rasgos fisonómicos²⁶ propios que se caracterizan en esta obra de Claudio Coello, es decir, un hombre joven de mediana edad de 46 años²⁷, bien dotado en cuanto a complexión muscular y ósea. Incluso, puede llegar a pensarse que, muchas de las imágenes que concurren en dichos rasgos podrían muy bien interpretarse como posibles



San Juan de Dios de Alonso Cano.
Museo de Bellas Artes, Palacio de Carlos V de Granada

²⁵ Cabeza de San Juan de Dios, obra de Alonso Cano. Talla policromada de 1660-1665 aprox., hoy en el Museo de Bellas Artes en el Palacio de Carlos V de Granada. De ésta, se dice: "Alonso Cano hace revivir al Santo, en cabeza de madera pintada, con penetración espiritual que rivaliza con las creaciones de un Donatello", en: GÓMEZ MORENO, MANUEL. *San Juan de Dios, primicias históricas suyas dispuestas y comentadas por...* 2ª Edición, Granada, 1976. P. 344. Talla en madera policromada de San Juan de Dios atribuida a Cano de 44 cm. Colección particular. Etc.

²⁶ Sin duda alguna, la referencia más fiable en torno a la problemática suscitada es la opinión y las elocuentes palabras de Doña María Elena Gómez-Moreno: "sigue, casi puntualmente, el retrato atribuido a Pedro de Raxis, el mejor pintor que había en Granada a finales del siglo XVI, y que procede del natural, más o menos directamente".

²⁷ CASTRO, FRANCISCO DE. *Op. Cit.* p. 16 r.

representaciones *juanistas*, lo cual queda por discernir. Aún así, esta es una idea que no parece tan descabellada ante el eminente papel que juega su figura dentro de la fervorosa tradición y devoción popular no sólo en el ámbito local sino a cotas más altas, por lo que el dogma de fe que envuelve al popular “icono” en el entorno español, cobró una merecida atención por parte del arte, atendiendo a las necesidades eclesíásticas habidas en aquel momento. Y por supuesto, ante el amplísimo número de imágenes que quedan por identificar y documentar.

Hay que tener en cuenta que el Arte Barroco en general y de la Pintura en particular, responde al deseo de reforma dentro de la estética religiosa no sólo en la conciencia española sino de la europea, por lo que los iconos se internacionalizan y universalizan pasando a todas luces las fronteras físicas; de ahí que el arte no las haya tenido nunca y que el paradigma católico que ahora más que nunca tiene su razón de ser tras los acometidos cambios contrarreformistas, es quizá el factor que más llama la atención de los entes eclesíásticos. Tenemos que hacer ver el importante papel jugado por las autoridades católicas que, ante el recelo del importante papel que jugaron, ejercieron un control que tuviera por fin el aventurar un equilibrio dogmático y el desarrollo de las nuevas devociones populares. Esta es la forma en la que explicaríamos el auge y evolución de las representaciones plásticas de san Juan de Dios en la España del siglo XVII.

Toda esta idea abunda en consecuencias que nos llevan a pensar que los recursos técnicos y formales utilizados por el maestro para la elaboración de su tela, fueron tomados o inspirados de una sensibilidad artística peculiar, y muy afín a la técnica *velazqueña*, como veremos. Por supuesto, también a una interpretación teórica no al alcance de muchos, próxima a lo *canesco* en una espectacular simbiosis de la plástica barroca como se deslinda del momento cronológico en el que insertamos a Coello.

Volviendo a la obra, hablamos de Coello como el perfecto definidor de un concepto de la pintura trabajado, elaborado, y que hace uso de las metáforas²⁸ plásticas como arma eficaz de la poética retórica del Barroco. Nada que ver sin embargo, con la estética de su maestro Rizi que lo encuadrábamos en esa otra forma rápida de concebir el arte. En lo técnico esto queda corroborado ya que el lienzo está estructurado

²⁸ ARGÁN, GIULIO CARLO. *Actas del Congreso de Historia*, Roma 1955. Donde dice: “*El Barroco es un arte retórico*”. En este sentido he querido entender que la Retórica es como la forma artística de un lenguaje hablado en el que entren a formar parte las llamadas metáforas —símbolos—, de ahí que esta llegue a resultar más expresiva que el mismo lenguaje llano. La metáfora hay que entenderla como una forma propia de la retórica que forma parte integrante de la plástica barroca.

mediante un juego de diagonales que marcan, no sólo la profundidad en el espacio, sino que en su composición ayudan a la correcta interpretación del mismo siguiendo una pauta pedagógica basada en la visual del espectador en tres momentos. El santo en correlación con el *acto milagroso* a través de la unión de las miradas por la diagonal, y tercero, en unión también con el *fruto simbólico* marcado a través del oblicuo del dedo que lo apunta. Es así como descubrimos que como un hilo de seda invisible se atan todos los referentes plásticos y naturalistas que se representan, hasta llegar al *sumum ascético* que se circunscribe en el rostro de nuestro personaje y su mirada en éxtasis espiritual cuando conecta con la visual del Niño.

De igual fortuna, esa sensación de profundidad está marcada o viene de la mano, gracias al empeño elegante de mostrar las figuras en perfiles y medios oblicuos consiguiendo que no nos perdamos en disquisiciones ante la aparente opacidad o tratamiento monocromo del fondo al modo de un naturalista de principios de siglo, pero no de una forma clara o definitoria, pues el tratamiento del fondo llama poderosamente la atención sin que los volúmenes se pierdan²⁹. Esa aparente opaca tez del fondo en coalición con la luz dirigida, consiguen acentuar las valoraciones plásticas y volumétricas de los personajes que vemos elaborados a base de un firme dibujo mostrando las enormes dotes para la retratística y la captación del natural. Casi, al modo *velazqueño*, pues las matizaciones y arrastres que configuran los volúmenes son susceptibles a los golpes de pincel propios de la mano ágil y la factura suelta, pero no acuarelada como resultaba de su maestro, unido esto a las leves veladuras que consiguen acentuar tanto el frontal como el perfil de los rostros dando sensación de veracidad y presencia corporal y, por supuesto, la suave verberación de los perfiles conforme al fondo más cercano que le circunscribe, nos habla de un Coello formado en la tradición naturalista de la primera mitad del siglo XVII.

A priori la obra puede resultar un tanto engañosa, es decir, es factible incurrir en equívocos interpretativos de orden iconográfico³⁰ y en cuanto a la pauta hermenéutica que se encarga del análisis iconológico, lo que indica que nos enfrentamos ante el estudio de una obra capital muy singular que nos remite a ejemplos muy concretos como las representaciones religiosas *canescas* y que muchos de los pintores de la

²⁹ Lo cierto es que la tela requiere de alguna propuesta de intervención y rehabilitación, pues dicha opacidad desaparecería con una limpieza, dando pie a un muestreo mucho más veraz y armónico tanto en colores como en valoraciones plásticas.

³⁰ De hecho el tema de La Aparición del Niño Jesús a San Juan de Dios, fue una iconografía que figuraba en torno a dos registros bien diferenciados tal y como detalló Govea y que bien asimiló Sarabia en el lienzo del Hospital de Granada; es decir, un plano con el Niño sobre el hombro derecho del santo portando en la mano izquierda una cesta de libros, y otro plano que muestra el descanso donde le revela el emblema de la futura Orden Hospitalaria y su misión trascendente.

época, hasta llegar Coello, menospreciaron. Quizá pudiéramos encuadrarlos a todos ellos dentro de ése concepto de pintura que hemos señalado. El estado de la cuestión nos remite a un momento muy determinado de la hagiografía del santo. *El milagro de la aparición*. Las fuentes documentales de las que disponemos indican que dicho suceso acontece en Málaga³¹. Es en dicho momento cuando Jesús le indica su futuro, el cual viene a significarse como un Dogma de Fe que el santo no puede dispensar ni demorar por más tiempo. *Granada será tu Cruz* es en definitiva el mensaje oculto que encierra el episodio tipificado iconográficamente por el fruto coronado³² por la Cruz que le señala el Niño.

El hecho de que el santo se represente con el hábito demostrará siempre una adecuación al culto católico según los alientos espirituales del momento, tenemos que pensar que nos encontramos ante una obra de carácter privado y devocional particular, pues el estilo que manifiesta Coello en la tela dista en esencia mucho de las cualidades denotadas y demostradas que le posibilitaron el aprendizaje con Rizi, es decir, una rica coloración y una variedad armónica de tintas tomadas directamente de su formación como decorador y fresquista, no olvidemos que constituyó el máximo exponente del Barroco Decorativo de final del siglo; y que incluso, su estilo llegó a sufrir una leve inflexión hacia el monumentalismo de los grandes cuadros de altar barrocos de los que gustaba al Madrid del momento. Como consecuencia, nos encontramos aquí ante una paradójica y un punto de inflexión que determina una sensibilidad muy concreta, la propia del gusto particular del comitente que no tiene por qué atar o condicionar la mano del artista, por lo que gozaría de la libertad que se le supone al artista, pintor del rey primero y de cámara después, ante este tipo de encargos. Por eso no nos debe parecer raro que el santo lleve el hábito de la orden dado que el mensaje pretendido es hacer una valoración poderosa y firme en todo momento de un valor y un principio que exalta una creencia por parte del cliente, es decir, su Fe hacia la devoción por este personaje, aún cuando el hecho se produjera antes de fundar la orden y de ser canonizado. Es más razonable el aventurar la hipótesis, sin pruebas de por medio, de que pudiera estar realizado para un personaje de origen granadino relacionado con el círculo próximo a la localidad andaluza, y por tanto, embebido en la tradición popular de la ciudad.

³¹ Escena con el tradicional pasaje de la vida del santo, según el cual el Niño Jesús se le apareció en la Fuente de la Adelfilla de Gaucín.

³² Que en esencia es el emblema de la Fraternidad de los Hermanos de la Misericordia en Granada.

Todo lo cual, se ve corroborado por el hecho de que la imagen se acerca mucho al naturalismo propio de la primera etapa de juventud de un Cano, lo cual indica que el cliente debía estar formado en la tradición por el gusto y sensibilidad del arte desarrollado en las escuelas andaluzas. No obstante, lo que la hace diferente una vez visto bajo el prisma del Barroco Pleno y no del naturalismo, se pone de manifiesto en el tratamiento que Coello confiere a las actitudes del santo y del mismo hecho milagroso. Parece participar activamente con relativos ecos de la tradición pictórica de Andalucía o Levante, pero el Barroco se hace fuerte en tanto en cuanto se caracteriza por la perfecta inserción de los ámbitos representados en un mismo plano, es decir, vemos cómo el



San Juan de Dios atribuido a Alonso Cano
Colección Particular, Granada

plano de lo supraterrrenal o celestial con la figura del Niño Jesús por bandera, está perfectamente embebido en el término que habita lo humano, por lo que la tela no adolece de frontera física que separe ambos mundos, cumpliendo así con la normativa contrarreformista de hacer más humana la representación religiosa acercando al devoto la imagen³³. Así se ha conseguido tipificar el mensaje pretendido atendiendo al dogma católico impuesto por las autoridades eclesiásticas, es decir, hacer cotidiano y cercano el mensaje evangelizador de la Iglesia a través de las imágenes destinadas al culto

³³ CALVO CASTELLÓN, ANTONIO. *Metáforas espaciales. Lo divino en lo terrenal*, en: El espacio como emblema, sugerencia y metáfora en la pintura de Alonso Cano., Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época, Granada, 14-17 de febrero de 2002.

de las devociones populares. Y, por supuesto, al estado inquieto que manifiesta el santo ante la impresión que le supone o merece la presencia celestial, cohibido ante el asombro del milagro que le sucede; una actitud muy propia de la pintura barroca que busca el instante en su justa medida para desatar la conmoción en el espectador.

Por si fuera poco, otro hecho que avala nuestra teoría es que nos encontramos ante una obra realizada por una gran individualidad, abunda en la razón que lejos de procurarse como un artista más del momento, Coello se significó como un hombre culto y formado en la tradición teológica para este tipo de cuadros y escenas religiosas. Primero destacamos el lenguaje armónico y elegante, no menos simbólico e importante, de los colores³⁴. Lo deja claro y manifiesto en el carmesí de los paños del Niño Jesús que viene a significarse por sus tonos rojizos, tonos cálidos, es decir, que recogen y transmiten el brillo y la luminosidad como tradicionalmente se ha dicho que representa el color de la Pasión del Señor. En segundo lugar, el haz o estrella luminosa que brilla en torno a la cabeza del santo —ahora sí con propiedad hablamos de santificado— es un recurso plástico que teológicamente implica el acto eucarístico de la epiclesis. Esto significa que san Juan de Dios está tocado por la gracia divina, pues es la forma retórica y plástica de representar la imposición de manos que hace el religioso para indicar que el Espíritu Santo le acompaña. Un recurso peculiar y característico de todos los santos; con él, Coello nos dice directamente que se trata de un personaje peculiar, que ya ha recibido ese galardón y en calidad de tal, ya habría fundado su orden Hospitalaria por lo que podría vestir el hábito aún cuando la escena se produjera incluso antes de llegar a Granada. En este sentido el cuadro no representa la escena religiosa, sino que es un recordatorio para el comitente de un hecho religioso que se sucedió sirviéndole como el ejemplo a seguir en su hábito de vida mundana ante lo que significó la presencia del santo en vida; y también sirve de manera óptima para los propósitos pretendidos por parte de las instituciones eclesiales ante el papel que debe jugar el arte y la representación de imágenes de devoción.

En síntesis el mensaje eclesiástico logrado es la imagen de la granada no sólo como el emblema de la Orden, sino que parece factible asemejarlo al fruto de la salvación de san Juan de Dios y de la humanidad, ya que al estar coronado por la Cruz como símbolo de la

³⁴ MARTÍNEZ MEDINA FRANCISCO JAVIER. *Imagen y pensamiento cristiano en el barroco español*, Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época, Granada, 14-17 de febrero de 2002.

Redención, junto al color rojizo de su fruto y del paño del Niño Jesús como símbolo de la Pasión de Cristo, parece evidente que ante una vida sin pena ni gloria, todos debemos seguir el ejemplo del santo y sumarnos con nuestra presencia a los Hombres de Dios y lo que consecuentemente conlleva una vida de servidumbre a Dios Padre, Hijo y Espíritu Santo con el fin de ayudar al prójimo desinteresadamente a través de la fundación de su Hospital y de la Orden Hospitalaria.

Por ende, una valoración crítica y estética de la tela, nos obliga a concluir en la capitalidad del artista que se convirtió en el referente pictórico de futuras generaciones en el Madrid del siglo XVIII. En suma se ha logrado llenar una laguna historiográfica, habida cuenta de cuanto supone la presencia de Claudio Coello para la pintura de corte; y por supuesto, con esta obra parece que ha recopilado toda la tradición iconográfica habida del santo interpretándola según los cánones que alientan el espíritu eclesial de la Contrarreforma, de ahí la profunda transformación con la versión dada por Francisco de Govea, su biógrafo, aún cuando en la cuarta edición de su obra contaba con el inestimable apoyo gráfico de las ilustraciones realizadas por su íntimo amigo el grabador y pintor Pedro de Villafranca, quien también fue discípulo de Vicente Carducho y colaborador. De ahí que para 1659 no resulte raro que Claudio hubiera estudiado muy profundamente dicha biografía, perfectamente asimilada a través de los símbolos, pues el ornato barroco que se destinaba a la conmemoración de la canonización y beatificación de santos, por tradición, había conllevado la celebración de festejos y la consecuente creación de conjuntos ornamentales de lenguaje alegórico y simbólico extremando la erudición como perfecta lección para la catequesis.