



San Jerónimo y la trompeta del Juicio Final, obra de Alonso Cano en el Museo de Bellas Artes de Granada

Saint Jerome and the Trumpet of the Last Judgment, Work by Alonso Cano in the Fine Arts Museum of Granada

Miguel Ángel León Coloma

Universidad de Jaén (España)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5150-5784>

maleon@ujaen.es

Luis Rodrigo Rodríguez Simón

Universidad de Granada (España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2840-8027>

lrsimon@ugr.es

NOTA BIOGRÁFICA

Miguel Ángel León Coloma. Doctor en Hª del Arte. Grupo de Investigación HUM-839: Alonso Cano y la escuela granadina. Profesor Titular de Historia del Arte, Universidad de Jaén. Actividad investigadora centrada en estudios arquitectónicos e iconográficos del Renacimiento en Granada (Lonja, castillo palacio de La Calahorra, Pilar de Carlos V, Palacio de la Real Chancillería) y en las artes figurativas de los siglos XVI y XVII, tanto de escultura italiana en España, como de pintura e imaginería en ámbito andaluz. Cuenta con publicaciones sobre Alonso Cano relativas a su escultura en la Catedral de Granada y pintura: La Virgen con el Niño en un paisaje nocturno, La Virgen del Lucero, La visión del mundo de San Benito (Museo del Prado), La Soledad (colec. Particular), La Encarnación (Catedral de Granada).

Luis Rodrigo Rodríguez Simón. Doctor en Bellas Artes. Licenciado en Historia del Arte y en Ciencias Biológicas. Diplomado en Conservación y Restauración de Pintura. IP del Grupo de Investigación HUM-839: "Alonso Cano y la escuela granadina". Desempeña su actividad profesional como Profesor Titular de Restauración de Pintura de Caballete en la Universidad de Granada. Su actividad investigadora está dirigida a la aplicación de metodologías científicas para la investigación de pinturas, con especial interés en la obra de Alonso Cano y otros artistas de los siglos XVI y XVII. Materializándose en las atribuciones de una pintura de la "Soledad" a Alonso Cano, un lienzo de una "Inmaculada" a Pedro Atanasio Bocanegra, una escultura de la "Virgen con el Niño" a Alonso de Mena, "La Pequeña Madonna de Foligno" a Rafael Sanzio y la pintura sobre alabastro "Maja y Celestina" a Francisco de Goya.

RESUMEN

En este artículo abordamos un estudio formal e iconográfico del San Jerónimo del Museo de Bellas Artes de Granada, obra de Alonso Cano, de clara inspiración veneciana, endeudada con modelos de este origen y también boloñeses.

La radiografía, reflectografía infrarroja y las estratigrafías nos han permitido conocer los materiales artísticos empleados, incluido un pigmento negro característico de Alonso Cano, y una importante transformación en la figura del ángel trompetero, que nos autoriza a considerar este lienzo de Granada como una obra posterior a la versión que, con el mismo tema, conserva el Museo del Prado, que también estimamos como original del racionero.

PALABRAS CLAVE

Alonso Cano; San Jerónimo; siglo XVII; radiografía; pigmentos.

ABSTRACT

In this article we address a formal and iconographic study of Saint Jerome in the Museum of Fine Arts of Granada, the work of Alonso Cano, of clear Venetian inspiration, indebted to models of this origin and also Bolognese.

Radiography, infrared reflectography and stratigraphies have allowed us to discover the artistic materials used, including a characteristic black pigment by Alonso Cano and an important transformation in the figure of the trumpeter angel, which authorizes us to consider this canvas from Granada as a work subsequent to the version that, with the same theme, is preserved in the Prado Museum, which we also consider to be the original of the racionero.

KEYWORDS

Alonso Cano; Saint Jerome; 17th Century; x-ray; pigments.

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN. 2. ESTUDIO FORMAL E ICONOGRÁFICO. 3. MATERIALES Y MÉTODOS. 4. ESTUDIOS TÉCNICOS: RAYOS X Y RADIACIÓN INFRARROJA. 5. ESTRUCTURACIÓN INTERNA DE LA PINTURA. 6. CONCLUSIONES. 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

1. INTRODUCCIÓN

Esta pintura, original de Alonso Cano, está realizada con técnica de óleo sobre lienzo y tiene unas dimensiones de 222 x 167,5 cm. Procede de D. Antonio María de Ochoa Eguilaz, que la recibió como legado testamentario en 1884. Posteriormente pasó a la familia Bermúdez Pareja, que la donó al Museo de Bellas Artes de Granada en 1978, donde se exhibe en la actualidad¹.

En la documentación de la donación, el cuadro se atribuye a Pedro Atanasio Bocanegra, aunque según Wethey² es el original que se refleja en la citada versión del Museo del Prado, que catalogada con el número 626, considera obra de estudio y fecha hacia 1660.

Planteamos el estudio técnico de esta pintura basándonos en métodos físico-químicos de examen científico, con el propósito de conocer el planteamiento pictórico, el proceso creativo, la estructuración interna, la localización de elementos realizados con pintura fluida o empastada, la huella y trayectoria del pincel, los grafismos del dibujo subyacente, la determinación de las secuencias estratigráficas, y la identificación de los pigmentos presentes en las diferentes capas, su distribución, localización y porcentaje relativo con el que colaboran en el colorido final. También para constatar los posibles cambios de composición llevados a cabo en el transcurso de la ejecución de la pintura y, asimismo, su repercusión en el resultado definitivo.

Podremos así definir con exactitud el desarrollo seguido por el artista en la gestación de esta obra, como los materiales artísticos empleados, lo que nos facilitará poder llevar a cabo estudios comparativos con otras de sus realizaciones pictóricas, especialmente aquellas con atribución dubitativa, y autorizarnos a confirmar o desechar la autoría del racionero.

2. ESTUDIO FORMAL E ICONOGRÁFICO.

El doctor de la Iglesia figura arrodillado al abrigo de una cueva, empuñando una piedra y sosteniendo un crucifijo. Vuelve su cabeza, interrumpiendo la autodisciplina, hacia un ángel en vuelo que sopla una trompeta. El capelo cardenalicio cuelga en el interior de la gruta, y la capa magna recubre parcialmente la roca sobre la que, a modo de reclinatorio, el anacoreta permanece arrodillado. En el suelo figura una pluma y un pequeño libro junto a otro grande y abierto, seguramente la *Vulgata*, apoyada sobre una calavera que introduce un «memento mori»

¹ TENORIO VERA, Ricardo (coord.), *Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario de pintura, dibujo y escultura*, Granada, Junta de Andalucía / Mouliá Map, 2007, p. 112.

² WETHEY, Harold E., *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza Forma, 1983, p. 138.

en la composición. A la entrada de la cueva la silueta del león se confunde con la mancha oscura que la delimita, contra la que se recorta la figura del santo penitente exhibiendo su imponente desnudo “(Fig. 1)”.



Fig. 1: Alonso Cano, *San Jerónimo escuchando la trompeta del juicio final*, ca. 1658-1660, óleo sobre lienzo, Granada, Museo de Bellas Artes. 167,5 x 222 cm.

Respecto de su cronología, H. E. Wetthey barajó dos propuestas: verano de 1660, pudiendo tratarse en tal caso de una de las primeras obras realizadas por el pintor en Granada tras su regreso de Madrid; o bien hacia 1667, identificándola en este caso con la versión que, encargada por don Jerónimo de Plasencia, se encontraba inacabada y depositada en su estudio, según consigna su último testamento³. A. Calvo Castellón, que rechazó esta última hipótesis, remitió la pintura a 1660 por cuestiones de estilo y técnica⁴. Como ha demostrado F. Collar de Cáceres, la obra de Cano fue recreada en una versión de Andrés de Leito (Madrid, Coll y Cortés, *Fine Arts*), pintor activo en Madrid y Segovia entre 1656 y 1663, lo que avalaría una cronología en torno a 1658-1660, años de la segunda estancia de Alonso en la corte.

El rostro del santo, de rasgos leoninos, redonda en un tipo fisionómico recurrente en la figuración del pintor, entre otros, el sumo sacerdote de la *Circuncisión* de Getafe, el Cristo del *Noli me tangere* de Budapest o el *San Pedro liberado por el ángel* del Prado. El paisaje, de inspiración velazqueña, se disuelve en una luz argentada, abriéndose a un valle arbolado que se

³ *Ibid.* pp. 85-86.

⁴ CALVO CASTELLÓN, Antonio, “San Jerónimo y el ángel trompetero”, en Ignacio Henares Cuéllar (dir.), *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, 2001, p. 87.

dilata hacia un fondo montañoso donde la superposición de estratos tonales, progresivamente difuminados, prolonga la ilusión de profundidad.

La composición, que resulta netamente veneciana, recuerda la versión de Tiziano del Monasterio de El Escorial o la de Tintoretto en el Ateneo Veneto (Scuola di San Fantin), que Alonso Cano pudo conocer a través de las estampas abiertas por Agostino Carracci⁵ (Fig. 2) y Crispijn de Passe el Viejo (ca. 1600), que sustituía la aparición de la Virgen por la de las trompetas del Juicio Final (Fig. 3). Ambas composiciones sitúan diagonalmente la figura arrodillada del santo, sometiéndola Tintoretto a un acusado *contrapposto* mediante el cruce del brazo en torno al cuerpo y el giro en sentido opuesto de la cabeza, tal como la recrea el pintor granadino en una exhibición de ese vocabulario de torsiones manieristas que tanto le sedujo a lo largo de su carrera artística.



Fig. 2: Agostino Carracci, a partir de Jacopo Tintoretto, *Aparición de la Virgen a San Jerónimo*, 1588, grabado, Londres, The British Museum.



Fig. 3: Crispijn de Passe el Viejo, *San Jerónimo escuchando las trompetas del juicio final*, ca. 1600, grabado, Londres, The British Museum.

En la versión de Tintoretto san Jerónimo sostiene el crucifijo en una mano, teniendo la otra un protagonismo subsidiario al servir de apoyo al cuerpo. Cano rehabilita esa mano como

⁵ La relación con esta estampa ya fue señalada por COLLAR DE CÁCERES, Fernando “Andrés de Leito, revisión pictórica”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20, (2008), p. 90.

portadora de significado, mostrándola con el crucifijo, mientras la otra blande la piedra de la autodisciplina, tal y como habían planteado Agostino Carracci y Pietro del Po en grabados abiertos según composiciones del mismo Agostino (“Fig. 4”) y del Domenichino (“Fig. 5”), respectivamente. Compositivamente esta solución, de mayor densidad semántica, que reafirmaba la dimensión penitencial del santo, corría el riesgo de hacer interferir, por la confluencia de las manos, los dos atributos iconográficos, mucho más cuando el eremita se muestra volviendo su cabeza hacia la visión celestial. Esta competencia visual entre las dos manos y sus respectivos atributos resulta evidente en la composición de Domenico Zampieri y, asimismo, en la de nuestro pintor.

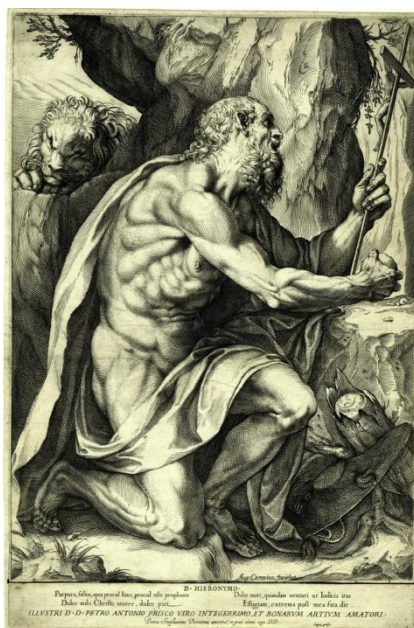


Fig. 4: Agostino Carracci (concluido por Francesco Brizio), *San Jerónimo penitente*, 1600-1602, grabado, Londres, The British Museum.



Fig. 5: Pietro del Pò, a partir de Domenichino, *San Jerónimo penitente*, ca. 1630-1650, grabado, Londres, The British Museum.

La mayor singularidad del *San Jerónimo* de Cano, respecto de las versiones venecianas y boloñesas que pudieron servirle de inspiración, radica en el desnudo, que el granadino extrema cubriendo al anacoreta con un paño sujeto por una cuerda a las caderas, a la manera de los

perizomas con los que él mismo cubriría sus Crucificados pintados y esculpidos. Tan conocida como la seducción del pintor por el desnudo, fue el rechazo de este por parte de la teorización contrarreformista sobre la imagen sacra. El pacato maestro de nuestro pintor, Francisco Pacheco, veedor en Sevilla de pinturas sagradas, censuraría iconografías jeronimianas como esta de su discípulo, que anteponían intereses formales en detrimento de la verdad, explicitada por el propio santo en una de sus *Epístolas*.

Cuando se pinta hiriéndose con una piedra en los pechos, todo desnudo y descalzo, advierto que los santos amaron mucho la honestidad, y no es necesario para darse en el pecho, desnudarlo hasta los zapatos, porque basta descubrir aquella parte, dexando lo demás vestido de un saco, como él dice, que antes parece ostentar los pintores lo dificultoso de su arte, que conformarse con la razón y verdad⁶.

La iconografía de San Jerónimo penitente, suscrita por la versión de Alonso Cano, surge en Italia hacia 1380, coincidiendo con la aparición de comunidades eremíticas que, seminales de la orden jerónima, vieron en el santo su referente espiritual. La novedosa efigie, que acabará imponiéndose como el tipo jeronimiano por excelencia, desplazando la reciente iconografía cardenalicia del doctor de la Iglesia, y la más lejana del monje eremita, quedó fijada en el círculo artístico de Lorenzo Monaco. De su éxito da cuenta su difusión en el siglo XV, más allá de los círculos doctos, para conectar, a través de las comunidades que reivindicaban su patronazgo, con un público laico más mundano que promovió su iconografía a través de pinturas devocionales privadas. Desde Florencia, la nueva imagen, con algunas variantes, se extendió a partir de 1450 por el ámbito véneto paduano, fijándose allí, en talleres boloñeses, ferrareses, paduanos o venecianos, el tipo que satisfará más cumplidamente las expectativas devocionales de los fieles: el santo arrodillado, junto a una gruta, delante del crucificado y ante un paisaje abierto con una ciudad al fondo. A fines de siglo, Giovanni Bellini, siguiendo las huellas de su padre, consiguió imponerse en Venecia con esta iconografía que regresará a Florencia veinte o treinta años después con las versiones de Matteo di Giovanni, Botticini o Botticelli⁷.

Será este el tipo más característico de la iconografía del santo eremita en el Renacimiento y Barroco; el mismo que refrendaría Alonso Cano siguiendo modelos venecianos del siglo XVI y boloñeses de la centuria siguiente. Fray José de Sigüenza reconocería su importante difusión⁸, ligada al desarrollo de la orden jerónima en la península Ibérica, protegida por las coronas de España y Portugal, pero vinculada asimismo a un contexto eclesiástico contrarreformista, como una contundente afirmación del sacramento de la penitencia. En esta propagación de su imagen será también fundamental el reconocimiento al magisterio del doctor de la Iglesia, explicitado en la IV sesión del Concilio de Trento, que había erigido la *Vulgata* en el texto bíblico oficial de la Iglesia Católica.

La iconografía del santo penitente está fundamentada en pasajes autobiográficos que, recogidos en sus *Epístolas*, serán asumidos por la posterior literatura hagiográfica. El lugar de refugio, la cueva, como sus ocupaciones -la oración ante el crucifijo y la autodisciplina-, están reflejadas por ejemplo en su *Epístola a Eustaquio*⁹. También el estudio, actividad ilustrada con la presencia de libros que, sin embargo, refrendan la traducción de la *Vulgata* y la producción teológica del doctor de la Iglesia, se explicita en otra de sus *Epístolas*¹⁰.

⁶ PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 691.

⁷ RUSSO, Daniel, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité, XIIIe-XVIe siècles*, Paris / Roma, Éditions La Découverte / École Française de Rome, 1987, pp. 201, ss.

⁸ “Está puesto este Santo por un dechado de penitencia en los ojos de todos los fieles, y como un ejemplo vivo, su pintura e imagen desnudo en desierto, hiriéndose el pecho, es repetida y frecuentada más que la de otro algún santo”. SIGÜENZA, José de, *Vida de San Gerónimo, Doctor Máximo de la Iglesia*, Madrid, Imprenta de la Esperanza, 1853, p. 120.

⁹ “Desamparado de todo socorro me arrojaba a los pies de Jesuchristo y los regaba con lágrimas [...] Acuérdomme [...] que no cesaba de herir reciamente mis pechos, hasta que mandándolo el Señor cesaba la tempestad y quedaba con la quietud y sosiego que solía [...] y si en alguna parte hallaba algún valle hondo, y algún monte áspero, y veía algunas peñas hendidas, y abiertas, aquel lugar escogía para hacer mi oración, y aquella era la casa de mi carne miserabilísima”. SAN JERÓNIMO, *Epístolas selectas del máximo doctor de la Iglesia San Gerónimo, traducidas de latín en lengua castellana por el licenciado Francisco López Cuesta*, LIV, *A Eustochio*, Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1783, pp. 464-466.

¹⁰ San Jerónimo, *op. cit.*, III, *A Rústico*, pp. 75-76.

En la iconografía del santo anacoreta es frecuente encontrar, como en la pintura de Alonso Cano objeto de nuestro estudio, la capa magna extendida sobre las rocas y el capelo colgado, salpicando de rojo la negra oscuridad de la gruta. Son los atributos de la dignidad cardenalicia que, no exenta de polémica, habían caracterizado su anterior iconografía. En efecto, frente a la dignidad episcopal que ostentaban los otros tres doctores de la Iglesia latina, el santo de Belén solo había sido presbítero, según su propio deseo explicitado en una de sus *Epístolas*, actuando con ese rango como secretario sinodal del papa Dámaso. Sin fundamento histórico por tanto, los textos hagiográficos medievales elevaron su dignidad al cardenalato. Así consta en una de las más antiguas biografías jeronimianas, la *Vita plerosque Nimirum*¹¹, una ampliación en realidad de la *Crónica de Marcelino* escrita en el siglo VI¹². En ella bebería Jacopo da Voragine, difundiendo la *Leyenda Dorada* la investidura cardenalicia de Jerónimo a los veintinueve años¹³, lo que reiterará Pedro de la Vega en su biografía del santo¹⁴.

Durante la segunda mitad del siglo XIII, pero sobre todo a partir del siguiente, el dato apócrifo fue rentabilizado por el estamento cardenalicio que, bajo el pontificado de Avignon, había alcanzado un creciente poder y prestigio en detrimento de los obispos.

Los cardenales, a través de su comitencia artística, promoverían una nueva iconografía de quien hasta entonces solo había sido representado como un sabio monje. Sin ruptura con la tradición, luciendo el capelo y la capa sobre el hábito monacal, Jerónimo seguirá siendo el doctor de la Iglesia, si bien ahora revestido de la púrpura. La nueva iconografía será sancionada y relanzada por el *Hieronymianus* de Giovanni d'Andrea (hacia 1337-1346), jurista de Bolonia muy vinculado a la curia aviñonense, que recomendaría representarlo con un gran capelo a la manera de los cardenales de la época, que estaban haciendo de él su santo epónimo. La nueva iconografía se generaliza hacia 1380 en Florencia y Venecia¹⁵.

Contradiendo la dignidad cardenalicia que se reconocía a san Jerónimo se alzaron las autorizadas voces de Erasmo de Róterdam, en su biografía del santo (1516)¹⁶ y, desde el seno mismo de la Iglesia, la de los cardenales César Baronio y Roberto Belarmino¹⁷. El argumentario resultaba históricamente irreprochable: el cardenalato era una institución nueva, y el capelo o galero se había impuesto ocho siglos después de la muerte del santo, concretamente en el I Concilio de Lyon convocado por Inocencio IV (1245). Consecuentemente, la iconografía cardenalicia resultaba anacrónica.

Entre los detractores de tales argumentos se alzaron Alonso de Villegas¹⁸ y fray José de Sigüenza, este con un largo y vehemente discurso espoleado por opiniones heréticas, pero también por los “malintencionados en las cosas de la Iglesia y de su jerarquía”, una velada referencia a Erasmo. El monje jerónimo se empeñaba en demostrar la antigüedad de la dignidad cardenalicia, que hacía remontar nada menos que al pontificado de San Silvestre, salvando así los inconvenientes cronológicos para poder proclamar sin ambages la investidura del santo. Respecto a su iconografía como purpurado, reconociéndola anacrónica, la justificaba como una licencia de los pintores en aras de la claridad: “Pues siendo el mismo oficio el que San Gerónimo

¹¹ De cronología debatida. VACCARI, Alberto (“Le antiche Vite di San Girolamo”, en *Miscellanea Geronimiana. Scritti varii pubblicati nel XV Centenario della morte di san Girolamo*, Roma, Tipografía Poliglotta Vaticana, 1920), la fecha a fines del siglo IX. Vid. RUSSO, *op. cit.*, p. 21, n. 63. Mientras que CAVALLERA, Ferdinand, *Saint Jérôme, sa vie et son oeuvre*, Lovaina, *Spicilegium sacrum lovaniense* / París, Librairie ancienne Honoré Champion, I, 1922, p. 141), la dató después del 570.

¹² PASTOR JULIÁN, Victoriano, “Erasmo, biógrafo de san Jerónimo: Hieronymi Stridonensis Vita (1516)”, *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, 31, 2020, p. 418.

¹³ VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982, p. 632.

¹⁴ VEGA, Pedro de la, *Están en este libro la hystoria nueva del bienaventurado doctor y luz de la yglesia sant hieronymo: con el libro del su transito, y la hystoria de su translacion: con la de santa Paula*, Zaragoza, Pedro Bernuz y Bartholome de Nagera, 1546, fol II v.

¹⁵ RUSSO, *op. cit.*, pp. 38, ss.

¹⁶ ERASMO DE RÓTERDAM, *Eximii doctoris Hieronymi Stridonensis vita ex ipsius potissimum litteris contexta*, Basilea, Ioannem Frobenium, 1519.

¹⁷ Molanus se hace eco del revelador silencio de Mariano Vittori, humanista, teólogo y obispo de Amelia, editor crítico de las obras de Jerónimo por encargo de Pío IV y Pío V, a propósito de la púrpura del santo o del episodio del león. MOLANUS, Johannes, *Traité des saintes images*, ed. de François Boespflug et al., París, Les Éditions du Cerf, 1996, p. 448.

¹⁸ VILLEGAS, Alonso de, *Flos Sanctorum. Historia general de la vida, y hechos de Jesuchristo, Dios, y señor nuestro*, Barcelona, Isidro Aguas Vivas, 1794, pp. 652-653.

ejercitaba que el que hoy ejercitan los cardenales, bien es que le pongan la misma ropa, para que todos lo entiendan así¹⁹. De este modo, en el argumentario barajado por Alonso de Chacón, Pedro de Ribadeneira o, más tardíamente, Francisco de San Andrés²⁰, no faltará la invocación a una secular iconografía del santo revestido con el capelo y la capa magna.

Desde la literatura contrarreformista sobre la imagen, las posiciones vendrían a justificar esta iconografía. Así, Giovanni Andrea Gilio²¹ defendería la jerarquía cardenalicia del santo, no obstante, el anacrónico capelo, mientras que Molanus (1570) la sancionaría argumentando que Jerónimo había desempeñado junto al papa Dámaso el oficio que cumplirían después los cardenales²². Federico Borromeo (1625) se manifestaría despreocupado por el anacronismo indumentario, afirmando del capelo ser solo el símbolo del honor cardenalicio que se reconoce al santo de Belén²³. Pacheco, por su parte, se limitaría a suscribir la opinión expresada por Sigüenza.

El más antiguo de los vestigios de la iconografía jeronimiana, el atributo monástico por excelencia fue el león, que en el lienzo de Cano aparece teñido por las sombras que proyecta la gruta y confundiendo con ella. Herido en una pata, habría sido curado por el santo, leyenda que en realidad aparece asociada a la vida de San Gerásimo en uno de los primeros textos hagiológicos que, traducido al latín, alcanzó una gran difusión durante la Edad Media: el *Pratum Spirituale*, una recopilación de anécdotas y máximas de ascetas redactada hacia el 610 o 620 por el monje sirio Juan Mosco²⁴. Por una cuestión de homonimia, la leyenda del león pasaría a la hagiografía de Jerónimo y, de hecho, ya se recoge en la citada *Vita plerosque Nimirum*. El episodio reaparece en *La leyenda Dorada*²⁵. Molanus optará nuevamente por distinguir los elementos históricos de la biografía del santo de aquellos otros legendarios que habían impregnado su iconografía, optando en el caso del león por investirlo de valores semánticos: con la advertencia de que el santo de Belén compartía este atributo con san Marcos, cuyo evangelio se inicia proclamando desde la soledad “una voz grita en el desierto”, el león jeronimiano vendría a significar también el abandono del santo en el desierto de Siria, respaldando este simbolismo con las vidas de Macario y Pablo de Tebas, santos también eremitas cuyas vidas estuvieron vinculadas a estos felinos. Sigüenza, que rechazaba el carácter legendario del león, se afanará por afirmar su historicidad, y redundando en una lectura semántica, lo propuso como símbolo de la fortaleza del santo eremita²⁶. Federico Borromeo planteó el tema como objeto de polémica, dejando abierta la posibilidad de que Gerásimo y Jerónimo tuvieran experiencias idénticas²⁷.

Una particular difusión va a tener en el Barroco la iconografía del santo penitente que, con la incorporación de una trompeta, soplada o no por un ángel, aparece en el cielo interrumpiendo su actividad y atrayendo su atención. El motivo del ángel trompetero cuenta con un especial protagonismo plástico en la composición de Cano, resuelto mediante una sofisticada postura que evidencia la seducción del pintor por los esquemas formales manieristas. Vestido con los mismos colores que el santo, la efébrica figura del ángel establece un agudo contrapunto con el anciano rostro de aquel.

El Museo del Prado conserva un dibujo a pluma, con ligera aguada amarillenta, del ángel haciendo sonar la trompeta, una realización de Cano con idéntica composición a la del lienzo del Museo de Bellas Artes de Granada “(Fig. 6)”. En general, la historiografía lo ha valorado como un estudio preparatorio para la figura del ángel de la obra granadina, estimación que suscribimos en tanto que el dibujo evidenciaría la preocupación del artista por replantearse la insatisfactoria

¹⁹ SIGÜENZA, *op. cit.*, pp. 184-204.

²⁰ CHACÓN, Alfonso, *De S. Hieronymi cardenalitia dignitate quaestio*, Roma, 1591. RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos*, Barcelona, Vicente Suriá, 1688, p. 329. SAN ANDRÉS, Francisco de, *La Purpura Sagrada justamente defendida: discurso historico apologetico, que en obsequio de el maximo doctor, y padre de la Iglesia San Geronymo*, Salamanca, Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz, 1757, p. 17.

²¹ GILIO, Giovanni Andrea, *Due dialogi*, Florencia, ed. de P. Barocchi, S.P.E.S., 1986, p. 83 v.

²² MOLANUS, *op. cit.*, p. 180.

²³ BORROMEIO, Federico, *Sacred Painting / Museum*, ed. de Kenneth S. Rothwell, JR y Pamela M. Jones, Cambridge, Massachusetts / Londres, The I Tatti Renaissance Library / Harvard University Press, 2010, pp. 132-133.

²⁴ MOSCHOS, John, *The spiritual meadow (Pratum Spirituale)*, ed. de John Wortley, Cistercian Publications Kalamazoo, Michigan, 1992, p. 86. VILLEGAS, *op. cit.*, pp. 655.

²⁵ VORÁGINE, *op. cit.*, p. 633. De donde lo retomará VEGA, *op. cit.*, fol. XV r.

²⁶ SIGÜENZA, *op. cit.*, p. 474, ss.

²⁷ BORROMEIO, *op. cit.*, pp.130-133.

figura angelical del lienzo del Museo del Prado, realizado con anterioridad al del Museo de Bellas Artes de Granada. El resultado de esta importante rectificación fue una elaborada composición del motivo que, con un más atenuado escorzo, deja ver ahora el brazo izquierdo apoyado sobre la roca de la gruta y las alas extendidas sin interferencia ya con la cueva.



Fig. 6: Alonso Cano. Dibujo del ángel trompetero, Madrid, Museo Nacional del Prado. ca. 1658-1660. 122 x 168 mm.

El motivo del ángel trompetero ha sido interpretado como el aviso al santo de su propia muerte²⁸. Sin embargo, la citada *Epístola a Eliodoro* nos sitúa en dos ocasiones ante un preciso significado escatológico de la trompeta como anuncio del Juicio Final, en consonancia, por otra parte, con pasajes evangélicos de san Mateo (24: 31), san Pablo (1 *Tesalonicenses* 4:16-17) o del propio *Apocalipsis* (8-11). Pacheco reseña esta nueva iconografía, situándonos ante el citado significado: “Píntasele una calavera, Crucifijo, o cruz, i Calvario, i una trompeta al oido, por la continua memoria de la muerte, i juicio final”. En otra epístola jeronimiana, la trompeta cobra un simbolismo diferente: el amor de Dios que mantiene en vigilia el alma del cristiano²⁹.

3. MATERIALES Y MÉTODOS

La metodología utilizada para el estudio técnico de esta pintura se ha basado, por una parte, en el empleo de radiaciones electromagnéticas (rayos X y radiación infrarroja) para la obtención de imágenes radiográficas y reflectogramas de infrarrojos; por otra, en la utilización de métodos microscópicos y otras técnicas instrumentales de análisis, para el reconocimiento de los materiales pictóricos, tanto pigmentos como aglutinantes; identificación que se lleva a cabo a partir de micromuestras extraídas de la superficie pictórica, convenientemente preparadas para su observación como secciones transversales. Sobre estas estratigrafías se ha realizado un examen detallado con microscopía óptica (Carl Zeiss, modelo Jenapol U). La microestructura de

²⁸ WETHEY, *op. cit.*, p. 138.

²⁹ “En lo que hiciéredes contentandoos con el juicio y parecer de los doctos no hagáis mucho caso de lo que dixeron los ignorantes de vuestro ingenio y habilidad; sino que bebáis cada día la médula de los Profetas como dedicado a las cosas de Christo y consagrado a las de los Patriarcas, ahora leáis, ahora escribáis, ahora veléis o durmáis, siempre el amor de Dios toque a vuestros oidos con su vocina, esta trompeta despierte vuestra ánima y alborozado con este amor, buscad en vuestra cama al que desea vuestra alma y decid con gran confianza: Yo duermo, más mi corazón está en vela”. SAN JERÓNIMO, *op. cit.*, XIX, *A Pammachio*, p. 251. A partir de la epístola *A Nepociano*, MARTINO ALBA, Pilar, *San Jerónimo en el arte de la Contrarreforma*, Madrid, Universidad Complutense, departamento de Historia del Arte, 2003, II, p. 173, n. 43, plantea la posibilidad de que la trompeta aludiera al comienzo del ayuno solemne proclamado por el santo.

las secciones transversales a nivel interno, así como la composición de los colores, su distribución, molturación y textura, han sido examinados con luz polarizada, transmitida y reflejada. Las imágenes se han obtenido con un sistema de microfotografía digital acoplado al equipo.

Posteriormente fueron analizadas con microscopía electrónica de barrido (SEM Leo 1430 VP), asociada a un sistema de microanálisis elemental por energía dispersiva de rayos X (EDX- Inca 350, versión 17), para la identificación de pigmentos y cargas.

La identificación de los aglutinantes o materiales ligantes que dan cohesión a los pigmentos se ha llevado a cabo con Cromatografía en fase gaseosa (HPLC).

4. ESTUDIOS TÉCNICOS: RAYOS X Y RADIACIÓN INFRARROJA

4.1 Interpretación radiográfica

La radiografía de esta pintura pone de manifiesto un juego de diferentes densidades producidas por los pigmentos presentes, apreciándose manchas claras, otras oscuras y una gama de grises dependiendo de la mayor o menor utilización de los pigmentos de plomo, de la fluidez del pigmento y de la ligereza o grosor de las capas de pintura. Como consecuencia, en el documento predominan las manchas oscuras, con poca densidad, como el área determinada por la gruta, el suelo y la silueta del león. La figura de san Jerónimo con el crucifijo, el ángel trompetero, la capa magna, el paño de pureza, el libro y el paisaje del fondo destacan por su alta radiopacidad, debido a la presencia de blanco de plomo y al mayor empaste de la pintura en las zonas más luminosas de las carnaciones, de los paños y del crepúsculo. El capelo se insinúa apoyado sobre la roca.

La imagen radiográfica se corresponde casi fielmente con la visible, observándose pequeñas modificaciones realizadas con pintura fluida en la figura del santo, entre las que destaca el cambio en la postura del brazo derecho, que pone en evidencia la preocupación del pintor por rectificar su deficiente planteamiento al quedar enmascarado por la piedra que sostiene en su mano derecha.



Fig. 7: Radiografía general de San Jerónimo escuchando la trompeta del juicio final. © Instituto del Patrimonio Cultural de España.

En conjunto, la figura de san Jerónimo muestra una imagen inicial abocetada, planteando un primer modelado con valoración del clarooscuro y finalizando con toques densos, materializados en pinceladas de color claro para las zonas iluminadas y con veladuras oscuras para reforzar el

claroscuro “(Fig. 7)”, mostrando estas una ejecución muy precisa, en la que queda bien patente la estructura escultórica de los doblados de la tela, realizados con aristas muy pronunciadas que recuerdan la talla de sus esculturas, como ocurre en el paño de pureza, en la capa magna y en las vestiduras del ángel. En este último caso, el pintor intensificó su modelado con veladuras superficiales de laca roja y resinato verde de cobre, consiguiendo los espléndidos colores de su túnica y capa. En el rostro de esta figura encontramos una fina línea blanca, un recurso que utiliza el pintor para conseguir la sensación de profundidad al crear un espacio intermedio entre la cabeza y el fondo. En sus cabellos encontramos, igualmente, pinceladas sueltas y vibrantes de pintura empastada, en las que se observa con claridad el grafismo dejado por el pincel.

Igual ocurre con el crucifijo que sostiene san Jerónimo, con alto contraste en las partes iluminadas, lo que permite mostrar un juego de pinceladas precisas que hacen destacar el espléndido modelado del cuerpo de Jesucristo y el virtuosismo de los trazos en una figura tan pequeña. En la mitad superior de la radiografía se observan unas imágenes con alto contraste repartidas de forma aislada, que pudieran ser restregones producidos por la limpieza de los pinceles, o bien la impronta dejada por los dedos del artista manchados de pintura. De hecho, hacia la mitad de la trompeta verificamos la existencia de una mano completa que podría ser la del propio Cano, con el pulpejo de los dedos índice, corazón y anular muy marcados, de los que parten restregones alargados más difusos producidos por el frotado de la mano para limpiarla. Además de estas marcas existen otros restregados más finos y alargados, que podrían deberse a la descarga de los pinceles “(Fig. 8)”.



Fig. 8: Detalle de la radiografía de la figura del ángel trompetero del cuadro de san Jerónimo escuchando la trompeta del Juicio Final, en el que puede apreciarse la primera idea para su ubicación dentro de la composición y la modificación definitiva. También se aprecian las huellas de los dedos e incluso la mano completa del pintor, que no se distinguen en la imagen visible. © Instituto del Patrimonio Cultural de España.

También la radiografía pone de manifiesto un importante cambio de composición en la figura del ángel, ya que coincidiendo con este se aprecian dos zonas bastante oscuras, que se corresponden con el esbozo inicial que Cano realizara para su primera ubicación. Sin embargo, en el transcurso de la realización de la obra, el pintor aborda una importante transformación al plantear una nueva imagen del ángel, que podría haberse inspirado en un dibujo suyo original que se conserva en el Museo del Prado³⁰ “(Fig. 6)”, ya que dibujó directamente, y a mano alzada, la figura sobre el lienzo granadino, a juzgar por el estrato oscuro existente en las estratigrafías correspondientes a las carnaciones de este.

Respecto del dibujo del ángel trompetero de la pinacoteca madrileña, difícilmente puede suscribirse la tesis de Z. Véliz que lo considera “una figura de repertorio de Cano, que podía adaptarse a diversos contextos compositivos”, dado que la imagen de un ángel soplando una trompeta es privativa de la iconografía de San Jerónimo penitente³¹. Tampoco podemos suscribir su hipótesis respecto de los trazos más gruesos del dibujo que, según la citada estudiosa, serían realizados posteriormente para transferir el diseño a otra superficie. Al menos, esto no sucede

³⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Dibujos españoles, IV*, Madrid, Hauser y Menet, s. f., p. CCCXIX.

³¹ VÉLIZ, Zahira. *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2009, p. 384-387.

en el lienzo de Granada, por tener unas mayores dimensiones que el dibujo y, asimismo, por revelar las estratigrafías signos de haber sido dibujado directamente sobre la tela³². Este importante cambio en la figura del ángel nos hace pensar que Alonso Cano pudo tomar como referencia el lienzo del Museo del Prado con el mismo tema, ya que los documentos radiográficos y reflectográficos ponen de manifiesto unas zonas oscuras que se asemejan a la forma del ángel en vuelo del óleo de la pinacoteca madrileña, llevándonos a plantear la hipótesis de que este sea anterior a la versión granadina³³.

4.2 Visualización con reflectografía infrarroja

En la visualización con reflectografía infrarroja se comprueban las mismas modificaciones observadas en la radiografía. En la figura del santo los infrarrojos nos permiten conocer la idea original de Alonso Cano para el modelado del cuerpo, que resultaba más delgado que en la imagen visible. Igualmente, con los infrarrojos, otros elementos tienen una visión muy clara, como el paño de pureza y la capa magna del santo, donde se vislumbran las veladuras dadas para potenciar el claroscuro, con una concepción escultórica de los pliegues. También los libros, la calavera, el león y el paisaje del fondo se perciben de forma nítida "(Fig. 9)". Con los infrarrojos se insinúa igualmente el espacio reservado para la ubicación del ángel trompetero en el primer proyecto, y el ala izquierda muestra una visión muy clara que no tiene en la radiografía.

Enrique Pareja afirmó que el lienzo se encuentra firmado sobre la roca de entrada a la cueva, como A. Cano y la fecha 16....³⁴, pero esto no se ha comprobado ni con la radiografía ni con los infrarrojos. Tampoco la diminuta inscripción en el borde de la nube próxima al ángel, que Wetthey consideraba una adición posterior del siglo XIX³⁵.



Fig. 9: Reflectografía infrarroja completa de la pintura *san Jerónimo escuchando la trompeta del juicio final* en la que se aprecian las mismas modificaciones observadas en la radiografía, como las piernas de la primera figura del ángel en vuelo y el ala izquierda, que no se vislumbra radiográficamente.

5. ESTRUCTURACIÓN INTERNA DE LA PINTURA

El soporte original está realizado con una única pieza de tela de lino o cáñamo, de trama apretada e hilo intermedio-grueso. Tiene una preparación coloreada de tipo magro-graso y espesor medio, constituida por dos estratos, el inferior magro de color blanco y el superior graso o imprimación de una tonalidad anaranjada, constituida por una mezcla variada de pigmentos.

³² VÉLIZ, Z., *op. cit.*, p. 384.

³³ RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo, *Examen técnico-científico de las pinturas de Alonso Cano y de las de sus principales continuadores en el Museo de Bellas Artes de Granada*, (tesis doctoral), Universidad de Granada, 1998, p. 57; *Id.*, *Alonso Cano en el Museo de Bellas Artes de Granada. Estudio Técnico*, Granada, Método Ediciones, 2000, p. 29; *Id.*, "San Jerónimo y el ángel trompetero de Alonso Cano, *Alonso Cano y su época*, Granada, Junta de Andalucía, 2002, pp. 735-744.

³⁴ PAREJA LÓPEZ, Enrique, "Pintores granadinos del siglo XVII", en *Actos conmemorativos del tricentenario de Bartolomé E. Murillo*, Sevilla, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1982, p. 48.

³⁵ WETHEY, *op. cit.*, p. 138.

La compleja imprimación de este cuadro muestra una peculiaridad que pensamos sea característica de Cano: la presencia en esta capa de otros pigmentos como el azul de esmalte, el cardenillo y el negro de vid, además de los óxidos de hierro amarillos y las tierras rojas. El conjunto de toda la preparación de este cuadro responde a un tipo intermedio entre dos de las descritas por Francisco Pacheco³⁶.

Sobre la imprimación anaranjada, Cano inicia el proyecto pictórico con la elaboración del dibujo de la composición, que pensamos pudo haber sido realizado a pincel. Pacheco se refiere a él como la parte más esencial de la pintura³⁷. En este caso, se materializa en una banda oscura que aparece en algunas estratigrafías, compuesta por una combinación bastante rica en pigmentos, entre los que se encuentran negro de manganeso y negro de vid.

5.1 Identificación de pigmentos y obtención de los colores

La forma de consecución de los colores superficiales ha sido estudiada con microscopía óptica y electrónica de barrido, a partir de los cortes estratigráficos de la pintura. El color blanco del paño de pureza está elaborado fundamentalmente con blanco de plomo y constituido por dos estratos en los que, además, el pintor incorpora otros pigmentos minoritarios para matizar magistralmente su tonalidad clara. En el inferior añade azul de esmalte, negro de huesos, negro de vid y óxidos de hierro rojos, que proporcionan a este estrato un ligero tono cálido. En el superior, aplicado a modo de luz, agrega únicamente negro de humo y azul de esmalte, con un matiz más frío que el de la capa inferior.

Resulta muy interesante esta mezcla tan numerosa de pigmentos para conseguir un tono nacarado: blanco, rojo, azul y verde y tres tipos de negros. También es importante su disposición en dos estratos diferentes con distintos matices, lo que influye en la tonalidad final del paño de pureza "(Fig. 10a)". A propósito de esta complejidad para pintar el color blanco, recogemos la opinión de Francisco Pacheco³⁸ que, al recomendar la forma de "labrar" los paños blancos, aseguraba que "los que tienen buen gusto en el colorido lo manifiestan en un lienzo blanco bien pintado"³⁹.

³⁶ PACHECO, *op. cit.*, p. 481.

³⁷ *Ibid.* p. 344.

³⁸ Es interesante conocer la opinión de Palomino, en el siglo siguiente, refiriéndose también a esta dificultad: "un pintor decía que en ellos se conocía el buen gusto del artífice, por la diafanidad que han de tener y tintas más flojas respecto de lo que se transparenta y se refleja con lo sobresaliente de las luces, que son más claras, que las de otros paños, junto con la dificultad de que no destemple su viveza el acuerdo de la composición del cuadro". Aconseja elaborarlos de la misma manera que lo hacía Pacheco. PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y la escala óptica, II. Práctica de la pintura*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 153.

³⁹ PACHECO, *op. cit.*, pp. 483-484.

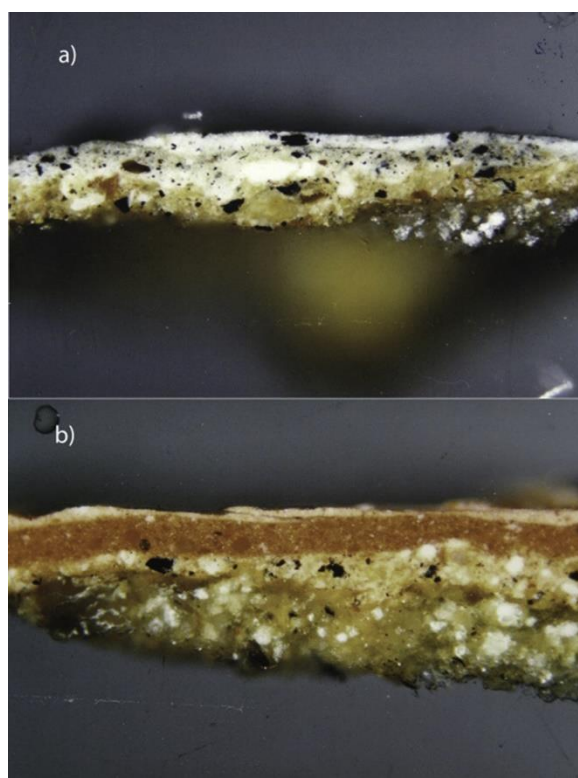


Fig. 10a: Estratigrafía correspondiente al paño de pureza de san Jerónimo, mostrando una inusual elaboración para un color blanco, materializado con una mezcla compleja de pigmentos y la superposición de capas de color con diferentes tonalidades.

Fig. 10b: Estratigrafía correspondiente a la capa magna de san Jerónimo, desarrollada con la superposición de varios estratos de color con óxidos de hierro rojos, mayoritariamente, pintados directamente sobre la imprimación anaranjada.

Para pintar los colores rojos de la capa magna del santo “(Fig. 10b)” y la del ángel, Alonso Cano utiliza laca orgánica roja mezclada con blanco de plomo, aumentando la proporción del albayalde en las zonas iluminadas y negro en las sombras, con la incorporación de óxidos de hierro rojos en la del santo y tierras rojas en la del ángel “(Fig. 11 a)”. El color verde azulado de la túnica del ángel “(Fig.11 b)” está elaborado con blanco de plomo y azul de esmalte, y algo de lapislázuli en las partes iluminadas. En las zonas en sombra el pintor emplea estos mismos pigmentos y añade algo de negro de carbón, aplicándose el color en uno y otro caso en dos capas, aunque en las zonas de sombra existe, además, superficialmente, una fina veladura de azul de esmalte y resinato verde de cobre, algo de blanco de plomo y una pequeña cantidad de lapislázuli para potenciar la intensidad del claroscuro en los plegados de la tela. Los cabellos del ángel, magistralmente tratados con virtuosas pinceladas sueltas, se resuelven en varios estratos debido a la superposición de trazos, obteniéndose el color dorado de los mechones con laca amarilla (anorca), óxidos de hierro amarillos, blanco de plomo, calcita y pequeñas cantidades de laca roja y cinabrio “(Fig. 11c)”.

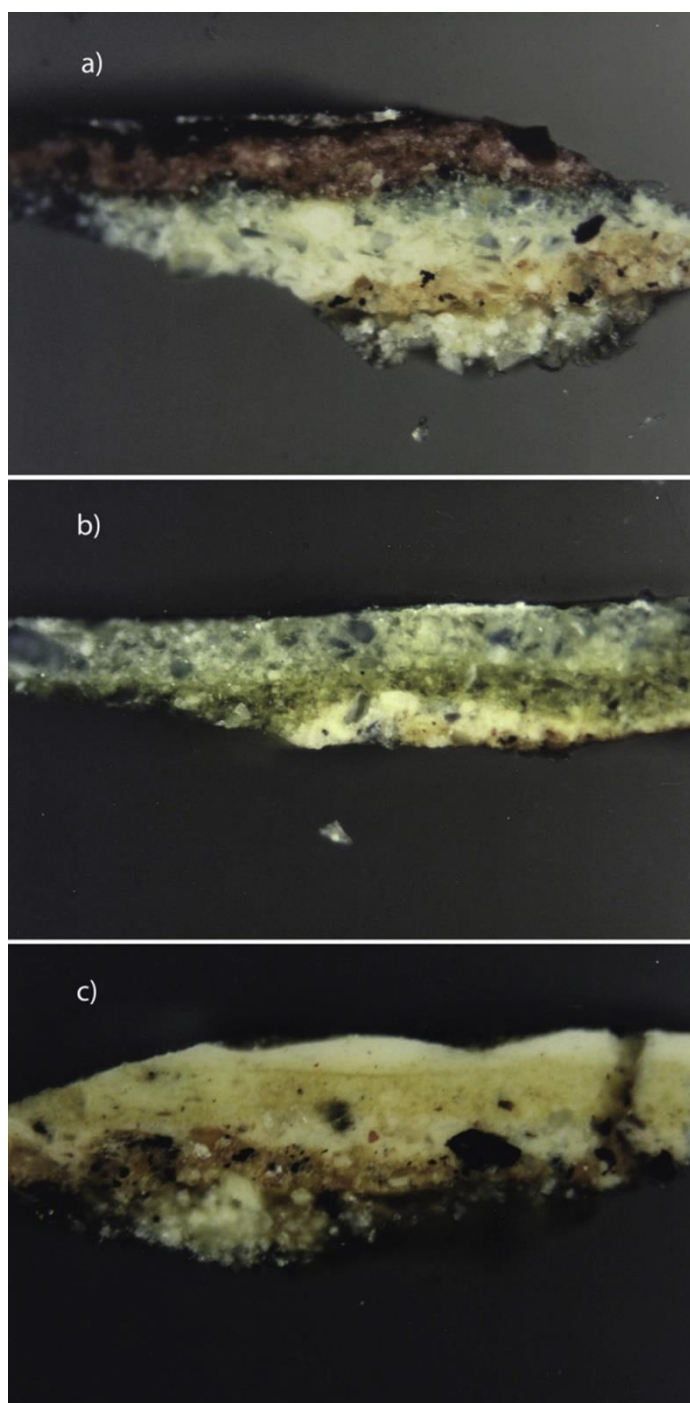


Fig. 11a: Estratigrafía correspondiente a la capa del ángel trompetero, pintada sobre el azul del celaje, indicando el cambio en la figura de este, que ya no se ajusta a los espacios reservados en la primera idea. Muestra el uso de la laca roja mayoritariamente, tanto para el color como para las veladuras superficiales más oscuras que intensifican las zonas en sombra.

Fig. 11b: Estratigrafía correspondiente a la túnica del ángel trompetero, que aparece realizada sobre la imprimación anaranjada, indicando que parte de la túnica se ejecutó sobre el espacio reservado en el primer bosquejo.

Fig. 11c: Estratigrafía correspondiente a los cabellos del ángel trompetero, en la que se vislumbra la superposición de varias capas gruesas de tonalidad amarillenta, indicativas de la pastosidad de la pintura al óleo y la soltura de la pincelada.

En las tonalidades azules del celaje, el pintor aplica una primera capa, muy clara, con blanco de plomo y algo de azul de esmalte, que consideramos corresponde al bosquejo. Sobre este, pinta el color del cielo con azul de esmalte, blanco de plomo y algunas tierras rojas para darle

calidez. Al referirse a los azules, Pacheco⁴⁰ recomienda "que se labren claros y que los más oscuros sean el mismo azul puro"⁴¹, tal como lo realiza Cano y se comprueba en la estratigrafía correspondiente.

En el desnudo del santo Cano utiliza una mezcla muy variada de pigmentos, entre los que se encuentran blanco de plomo, laca orgánica roja, óxidos de hierro, azul de esmalte, cardenillo, calcita y negro de vid, que no resulta habitual en las carnaciones de otros pintores de la escuela barroca granadina. Asimismo, el racionero plantea una diferenciación entre las áreas iluminadas, las medias tintas y las zonas en sombra. En las luces, en el estrato inferior, predominan los rojos; en el intermedio aumenta la proporción de blanco de plomo y de azul de esmalte, junto al resto de los pigmentos con proporciones menos representativas; y en el superior encontramos, prioritariamente, blanco de plomo y calcita, y en menor cantidad, laca orgánica roja, azul de esmalte y negro de vid "(Fig. 12a)". Las zonas en sombra "(Fig. 12b)" están constituidas por dos finos estratos, aplicados directamente sobre la base anaranjada de la imprimación; el inferior, más oscuro, y el superior de tonalidad algo más clara, extendido a modo de veladura. En estas dos capas encontramos blanco de plomo, tierras rojas, óxidos de hierro, azul de esmalte, calcita y negro de vid.

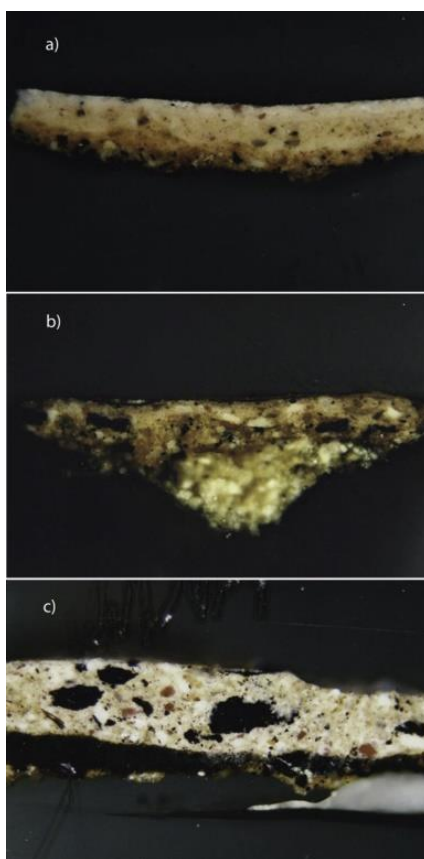


Fig. 12a: Estratigrafía correspondiente a los puntos de máxima luminosidad de las carnaciones de san Jerónimo, observándose la superposición de capas y la variación de la proporción de las diferentes tintas en cada una de ellas.

Fig. 12b: Estratigrafía correspondiente a las zonas en sombra de las carnaciones de san Jerónimo, en las que se aprecia una reducción en el número de capas, ejecutándose con una base de color y una fina veladura oscura.

Fig. 12c: Estratigrafía correspondiente a las medias tintas de las carnaciones de san Jerónimo, elaboradas con un único estrato de bastante grosor a partir de los mismos pigmentos utilizados en las zonas iluminadas, pero aumentando el porcentaje del color negro, como se aprecia en el corte transversal.

Las medias tintas "(Fig. 12c)" aparecen elaboradas mediante un único estrato de bastante grosor, conseguido con la mezcla de los mismos pigmentos utilizados en las áreas iluminadas,

⁴⁰ Sobre este mismo color, el pintor cordobés escribe: "el azul de esmalte es el más común y aconseja bosquejar el color junto con el añil y el blanco y estando seco se labra sólo con esmalte fino y con blanco, ambos templados con aceite de nueces". PALOMINO, *op. cit.*, pp. 156.

⁴¹ PACHECO, *op. cit.*, pp. 483-484.

aunque aumentando la proporción del color negro que destaca en el conjunto, como granos oscuros de gran tamaño junto a otros más finamente molidos. Al observar esta sección transversal, llama poderosamente la atención el gran tamaño de algunos granos de color negro, que en el microanálisis con EDX tienen como elemento de caracterización el potasio; constituyente que los encuadra dentro de los negros vegetales y, en particular, los identifica como negros de vid. Observados a mayores aumentos con microscopía electrónica de barrido, se detalla que están constituidos por una matriz de negro de vid, en la que se encuentran incluidos unos granos de blanco de plomo y otros de calcita⁴². Este grano negro tan característico, con esa preparación especial, no se ha detectado en las obras de sus discípulos, por lo que la presencia de estos granos negros en una pintura revelaría la autoría del racionero.

Para pintar las carnaciones del ángel “(Fig. 13a)”, Cano utiliza una técnica diferente a la empleada en la figura del santo, pues realiza una base de cierto grosor, dada posiblemente para ocultar el boceto de su primera idea, que elabora con blanco de plomo mayoritariamente, laca orgánica roja y azul de esmalte. Sobre ella encontramos el estrato correspondiente a las partes iluminadas con blanco de plomo y laca roja y esmalte en cantidades menores. En las zonas en sombra “(Fig. 13b)” ocurre lo contrario: seguimos encontrando los mismos pigmentos, pero disminuye la proporción de blanco de plomo y aumenta la de laca roja y la de azul de esmalte. Estos dos cortes transversales de la pintura son interesantes por la aparición, entre la imprimación general del cuadro y la base de la carnación, de un estrato de color muy oscuro y más delgado, elaborado con negro vegetal, potasio, plomo y calcio, mucha calcita y algo de azul de esmalte, que consideramos correspondiente al dibujo preparatorio que realizó Cano sobre la composición ya iniciada para encajar la figura del segundo ángel, expresamente diseñado para modificar su primera idea (Figs. 13a y 13b).

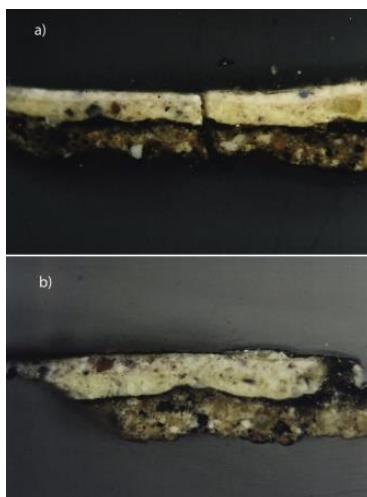


Fig. 13a: Estratigrafía correspondiente a las zonas iluminadas de las carnaciones del ángel trompetero, en la que se observa un estrato de bastante grosor, aplicado posiblemente para tapar el primer bosquejo y sobre este otro de tonalidad más clara.

Fig. 13b: Estratigrafía correspondiente a las zonas en sombra de las carnaciones del ángel trompetero, en la que se observa el mismo estrato grueso, sobre el que existe otro más oscuro, en el que aumenta la proporción de laca roja y de azul de esmalte.

En estas dos estratigrafías existe un estrato negro localizado entre la imprimación y el primer estrato de carnación, que consideramos se corresponde con el dibujo que hizo Cano directamente sobre la pintura para situar la nueva figura del ángel.

5.2 Identificación de los aglutinantes

El aglutinante utilizado por Alonso Cano para amasar los pigmentos presentes en esta composición es el aceite de linaza, identificado mediante Cromatografía de Gases acoplada a Espectrometría de Masas en tres muestras procedentes del paño de pureza del santo, del manto rojo del ángel y del celaje del fondo.

⁴² RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo, “Caracterización microscópica de un pigmento negro presente en las pinturas de la etapa granadina de Alonso Cano”, en *Preprints of the Papers to the 17th International Meeting on Heritage Conservation 2008*, Generalitat, Valencia, 2008, pp. 111-116.

6. CONCLUSIONES

La composición del *San Jerónimo penitente escuchando la trompeta del Juicio Final* es de clara inspiración veneciana, con una relación evidente respecto de versiones de Tintoretto -mediando estampas de Agostino Carracci y Crispijn de Passe el Viejo- y, asimismo, con otras boloñesas del mismo Agostino -a través de un grabado suyo-, y del Domenichino -según estampa de Pietro del Po-. La obra del pintor granadino se ambienta, sin embargo, en un paisaje de ascendencia velazqueña.

A diferencia de los presumibles prototipos invocados a propósito de esta obra, Cano plantea el desnudo del santo con una heroica anatomía, en agudo contraste con el ajado rostro que, por otra parte, suscribe un tipo fisionómico recurrente en la figuración del pintor.

La iconografía del *San Jerónimo penitente* de Alonso Cano tiene su origen en la Italia del Trecento, difundándose desde Florencia a partir de 1450 por el ámbito véneto paduano. Es allí donde se fija el tipo iconográfico que regresará a la Florencia del último cuarto del siglo XV, donde las versiones de Matteo di Giovanni, Botticini o Botticelli definirán una precisa iconografía del santo eremita que será la más característica del Renacimiento y Barroco.

La información autobiográfica suministrada por el propio santo en sus Epístolas irá nutriendo esta imagería a lo largo de su evolución, prescribiendo así el lugar de su refugio, sus ocupaciones habituales (el estudio, la oración, la autodisciplina) o la visión del ángel trompetero. En otras ocasiones son datos apócrifos, recogidos en su hagiografía medieval, los que consagran atributos como la púrpura cardenalicia o el león que, ya consignados en la *Vita plerosque Nimirum*, definirán una iconografía no exenta de polémica, que será sancionada por la literatura contrarreformista sobre la imagen, desde Giovanni Andrea Gilio a Johannes Molanus, Federico Borromeo, José de Sigüenza o Francisco Pacheco.

Los documentos radiográficos de la pintura granadina ponen de manifiesto la realización de esta composición a partir de una idea preconcebida, que bien pudiera tratarse de una pintura con la misma composición, seguramente el *San Jerónimo* del Museo del Prado, como evidencian las similitudes existentes entre las figuras de los dos ángeles.

Los resultados conseguidos a partir de la interpretación estratigráfica ponen de manifiesto el proceso técnico, los recursos plásticos y los materiales empleados en la gestación de esta pintura. En el caso de la preparación de la tela, Cano se aproxima a las recomendaciones de Pacheco. La imprimación coloreada fue aplicada por Alonso Cano con una finalidad estética, que actuará como un fondo adecuado para las capas de color y que consideramos una peculiaridad técnica de su pintura. También estimamos como propias la ejecución de unas carnaciones tan ricas en pigmentos, al utilizar tintas que en la escuela barroca granadina resultan poco habituales. Aunque la mayoría de estos pigmentos son recomendados por Pacheco en su *Arte de la pintura*, no son mencionados, sin embargo, ni al azul de esmalte, ni al cardenillo, a los que hace referencia Palomino en la centuria siguiente.

Alonso Cano realiza un dibujo preparatorio, posiblemente a pincel, sobre la base coloreada de la imprimación, diseñado como referencia del trabajo pictórico posterior y para el que utiliza una mezcla muy interesante de pigmentos como los negros de huesos, de manganeso y de vid, matizados minoritariamente por óxidos de hierro rojos, laca roja y azul de esmalte, combinación muy compleja para un dibujo subyacente, que podría considerarse como una peculiaridad técnica del racionero. Consideramos que Alonso Cano realizó a mano alzada el dibujo del ángel trompetero sobre la pintura ya iniciada, una vez bosquejada la primera idea.

Igualmente, la elaboración del negro de vid con inclusiones de granos de blanco de plomo y otros de calcita, se podría considerar como una característica técnica de Alonso Cano, permitiendo atribuir a sus pinceles aquellas pinturas dentro de su estilo, en las que aparecieran estos granos de pigmento negro.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORROMEIO, Federico, *Sacred Painting / Museum*, ed. de Kenneth S. Rothwell, JR y Pamela M. Jones, Cambridge, Massachusetts / Londres, The I Tatti Renaissance Library / Harvard University Press, 2010.

- CALVO CASTELLÓN, Antonio, “San Jerónimo y el ángel trompetero”, en Ignacio Henares Cuéllar (dir.), *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, 2001, p. 87.
- CAVALLERA, Ferdinand, *Saint Jérôme, sa vie et son oeuvre*, Lovaina, Spicilegium sacrum lovaniense / París, Librairie ancienne Honoré Champion, I, 1922.
- CHACÓN, Alfonso, *De S. Hieronymi cardenalitia dignitate quaestio*, Roma, 1591.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando “Andrés de Leito, revisión pictórica”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 20, (2008).
- ERASMO DE RÓTERDAM, *Eximii doctoris Hieronymi Stridonensis vita ex ipsius potissimum litteris contexta*, Basilea, Ioannem Frobenium, 1519.
- GILIO, Giovanni Andrea, *Due dialogi*, Florencia, ed. de P. Barocchi, S.P.E.S., 1986.
- JERÓNIMO, santo, *Epístolas selectas del máximo doctor de la Iglesia San Gerónimo, traducidas de latín en lengua castellana por el licenciado Francisco López Cuesta*, LIV, A Eustochio, Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1783.
- JERÓNIMO, santo, *Epístolas selectas del máximo doctor de la Iglesia San Gerónimo, traducidas de latín en lengua castellana por el licenciado Francisco López Cuesta*, LIV, A Pammachio, Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1783.
- JERÓNIMO, santo, *Epístolas selectas del máximo doctor de la Iglesia San Gerónimo, traducidas de latín en lengua castellana por el licenciado Francisco López Cuesta*, LIV, A Rústico, Madrid, Imprenta de Pedro Marín, 1783.
- MARTINO ALBA, Pilar, *San Jerónimo en el arte de la Contrarreforma*, Madrid, Universidad Complutense, departamento de Historia del Arte, 2003.
- MOLANUS, Johannes, *Traité des saintes images*, ed. de François Boespflug et al., París, Les Éditions du Cerf, 1996.
- MOSCHOS, John, *The spiritual meadow (Pratum Spirituale)*, ed. de John Wortley, Cistercian Publications Kalamazoo, Michigan, 1992.
- PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990.
- PALOMINO, Antonio, *El museo pictórico y la escala óptica*, II. *Práctica de la pintura*, Madrid, Aguilar, 1988.
- PAREJA LÓPEZ, Enrique, “Pintores granadinos del siglo XVII”, en *Actos conmemorativos del tricentenario de Bartolomé E. Murillo*, Sevilla, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, 1982.
- PASTOR JULIÁN, Victoriano, “Erasmus, biógrafo de san Jerónimo: Hieronymi Stridonensis Vita (1516)”, *Mirabilia: Electronic Journal of Antiquity, Middle & Modern Ages*, 31, 2020.
- RIBADENEIRA, Pedro de, *Flos Sanctorum o libro de las vidas de los santos*, Barcelona, Vicente Suriá, 1688.
- RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo, “Caracterización microscópica de un pigmento negro presente en las pinturas de la etapa granadina de Alonso Cano”, en *Preprints of the Papers to the 17th International Meeting on Heritage Conservation*, 2008, Generalitat, Valencia, 2008, pp. 111-116.
- RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo, *Examen técnico-científico de las pinturas de Alonso Cano y de las de sus principales continuadores en el Museo de Bellas Artes de Granada*, (tesis doctoral), Universidad de Granada, 1998.
- RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo, *Alonso Cano en el Museo de Bellas Artes de Granada. Estudio Técnico*, Granada, Método Ediciones, 2000.
- RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo, “San Jerónimo y el ángel trompetero de Alonso Cano”, *Alonso Cano y su época*, Granada, Junta de Andalucía, 2002, pp. 735-744.

- RUSSO, Daniel, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité, XIIIe-XVIe siècles*, París / Roma, Éditions La Découverte / École Française de Rome, 1987.
- SAN ANDRÉS, Francisco de, *La Purpura Sagrada justamente defendida: discurso historico apologetico, que en obsequio de el maximo doctor, y padre de la Iglesia San Geronymo*, Salamanca, Antonio Joseph Villagordo y Alcaraz, 1757.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Dibujos españoles*, IV, Madrid, Hauser y Menet, s. f.
- SIGÜENZA, José de, *Vida de San Gerónimo, Doctor Máximo de la Iglesia*, Madrid, Imprenta de la Esperanza, 1853.
- TENORIO VERA, Ricardo, *Museo de Bellas Artes de Granada. Inventario de pintura, dibujo y escultura*, Granada, Junta de Andalucía / Mouliaá Map.
- VACCARI, Alberto, "Le antiche Vite di San Girolamo", en *Miscellanea Geronimiana. Scritti varii publicati nel XV Centenario della morte di san Girolamo*, Roma, Tipografia Poliglotta Vaticana, 1920.
- VEGA, Pedro de la, *Estan en este libro la hystoria nueva del bienaventurado doctor y luz de la yglesia sant hieronymo: con el libro del su tránsito, y la hystoria de su translacion: con la de santa Paula*, Zaragoza, Pedro Bernuz y Bartholome de Nagera, 1546.
- VÉLIZ, Zahira, *Alonso Cano (1601-1667). Dibujos. Catálogo razonado*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2009, p. 384-387.
- VILLEGAS, Alonso de, *Flos Sanctorum. Historia general de la vida, y hechos de Jesu Christo, Dios, y senor nuestro*, Barcelona, Isidro Aguas Vivas, 1794.
- VORÁGINE, Santiago de la, *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1982.
- WETHEY, Harold E., *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza Forma, 1983.