

LOS PRINCIPIOS CIENTÍFICO-DIDÁCTICOS Y LA HISTORIA DEL ARTE: UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE ALONSO CANO

THE SCIENTIFIC-DIDACTIC PRINCIPLES AND THE HISTORY OF ART: AN APPROACH TO ALONSO CANO'S WORK

Javier CONTRERAS GARCÍA

Resumen

Queremos aquí aprovechar la conjunción de dos efemérides como son la celebración del 350 aniversario de la muerte del que quizá sea el mayor maestro del arte granadino, Alonso Cano. Aprovechando su coincidencia con la jubilación del profesor Antonio Luis García, hecho que nos permite analizar algunas de las obras más singulares de Cano mediante la propuesta metodológica implantada por el profesor García, el modelo de Principios Científico-Didácticos.

Palabras clave

Alonso, Cano, Arquitectura, Escultura, Pintura, Principios, Científicos, Didácticos.

Abstract

We want to take advantage of the conjunction of two ephemerides such as the celebration of the 350th anniversary of the death of perhaps the greatest art master in Granada, Alonso Cano, taking advantage of its coincidence with the retirement of the distinguished professor Antonio Luis García, which allows us to analyze some of the most unique works of Cano through the methodological proposal implemented by Professor García, the model of Scientific-Didactic Principles.

Keywords

Alonso, Cano, Architecture, Sculpture, Painting, Principles, Scientifics, Didactics.

Javier CONTRERAS GARCÍA, Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales. Facultad Ciencias de la Educación. Universidad de Granada, España. Personal Investigador de la Universidad de Granada, miembro del grupo de investigación Unes HUM 985. Doctor por la Universidad de Granada, Licenciado en Historia del Arte.

Recepción: 16/IV/2018

Revisión: 05/VII/2018

Aceptación: 21/VII/2018

Publicación: 30/IX/2018

LOS PRINCIPIOS CIENTÍFICO-DIDÁCTICOS Y LA HISTORIA DEL ARTE: UN ACERCAMIENTO A LA OBRA DE ALONSO CANO

THE SCIENTIFIC-DIDACTIC PRINCIPLES AND THE HISTORY
OF ART: AN APPROACH TO ALONSO CANO'S WORK

1. INTRODUCCIÓN

El 3 de octubre de 1667 moría en Granada, ciudad que le había visto nacer, Alonso Cano Almanza, por demás, el que sería gran maestro y fundador de la "Escuela Granadina".

Aprovechando este hecho, y el descuido quizá, de las instituciones a la hora de honrarle en tan representativa fecha, proponemos aquí nuestro más humilde homenaje, al tiempo que quisiéramos también dignificar la obra de otro autor, que si bien no tan conocida y significada, ha aportado un nuevo modelo de conocimiento a las Ciencias Educativas, como es el profesor de la Universidad de Granada Antonio Luis García Ruiz, y su incansable dedicación al desarrollo, investigación e implementación de la Teoría de los Principios Científico-Didácticos.

La incansable labor del profesor García en el desarrollo e implantación del modelo de Principios Científico-Didácticos ha permitido el desarrollo de más de 100 trabajos, la inmensa mayoría de los cuales centrados en campos

como la Historia, la Geografía y la Didáctica de las Ciencias Sociales. Será la apertura de esta teoría al campo de la Historia del Arte en los últimos años, la que nos permita realizar investigaciones como la presente, donde por primera vez abordaremos la implementación del modelo a las Artes Mayores: Escultura y Pintura.

2. ALONSO CANO, VIDA Y OBRA

Alonso Cano será bautizado en la granadina iglesia de San Ildefonso el 19 de marzo de 1601¹, hijo de Miguel Cano y María Almansa, ambos castellanos, tendrá además dos hermanas y tres hermanos, siendo el único de ellos en seguir los pasos de su padre, fabricante de retablos, en la producción artística (Wethey, 1983). Parece ser que en el año de 1614, la familia se traslada a Sevilla, importante centro del arte peninsular de la época. Allí será donde entre al taller del maestro Francisco Pacheco, donde además, conocerá a Diego de Silva y Velázquez, con el que mantendrá amistad el resto de su vida. A pesar de la controversia sobre la temporalidad de la estancia en el taller del suegro de Velázquez², será en 1624, cuando conozcamos su primera obra, un *San Francisco de Borja*, de

eminente influencia tanto de Pacheco como de su futuro yerno.

En su primera etapa granadina, por demás infecunda debido a la edad, Cano debió adquirir influencia de su padre, al menos en la escultura, así como de los modelos de corte *manierista* con cierto *barroquismo* de las obras creadas por Bernabé de Gaviria para la Catedral de Granada que sin duda conoció. En cuanto a lo arquitectónico será de nuevo su padre, la principal figura a seguir, una vez más con un concepto *manierista* tamizado por un *renacimiento* tardío inspirado por la obra de Ambrosio de Vico (Bernaes, 1996).

Palomino también ubica al joven Alonso en los talleres de Juan del Castillo y de Herrera el Viejo, si bien no hay más noticia de ello, y no parece clara la influencia de estos maestros en su obra. Con Pacheco se impregnó de la pintura tenebrista, tan en boga en aquellos tiempos en la Italia Manierista, así como en el desarrollo de los modelos de corte naturalista (Bernaes, 1996).

Si hacemos caso de las crónicas contemporáneas, Cano tuvo mala vida, llena de agravios siendo además de carácter pendenciero, lo que le acarreó más de una situación incómoda. Una de estas fue la pelea que tuvo con el también pintor Sebastián de Llanos, dejándolo malherido en una mano, lo que le acarreó la salida de Sevilla. Coincidieron estos hechos con una visita a Andalucía de Felipe IV y su valido, el Conde-Duque de Olivares, quién tomó a Cano como protegido y decidió llevárselo a la Corte donde

obtuvo la plaza de Maestro Mayor en 1638, ejecutándose bajo su dirección varias obras en los palacios reales (Palomino, 1988)³. Tal fue la fama de Cano en Madrid que alcanzó poco después el empleo de pintor de cámara de su Majestad, al tiempo que fue maestro del príncipe Baltasar Carlos. Será esta una época feliz para Cano, llena de encargos públicos y privados, destacan en este tiempo obras como: *El Milagro del Pozo de San Isidro*, o su pintura sobre los Reyes Católicos, entre multitud de obra religiosa.

En cuanto a su método, famosa es la frase de Palomino que dice:

No era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fueran de unas coplas; porque quitando, y añadiendo, tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos: y motejándole esto algunos pintores por cosa indigna de un inventor eminente, respondía: hagan ellos otro tanto que yo se lo perdono. (Palomino, 1988, p. 348)

Significa esta anécdota el carácter de Alonso y sus fuentes de inspiración, innovadoras en su método, como lo fue toda su carrera.

La fortuna vital siempre le fue esquiva, si bien su producción artística se encontraba en lo más alto, su vida personal fue muy distinta. Su mujer fue hallada muerta y sus joyas robadas, tras lo cual Cano fue investigado, siendo favorable la idea de que él mismo la había matado. En aquella situación decidió trasladarse en secreto a

LOS PRINCIPIOS CIENTÍFICO-DIDÁCTICOS Y LA HISTORIA DEL ARTE

Javier CONTRERAS GARCÍA

Valencia, haciendo correr la voz de su marcha a Portugal. Tiempo después, y tras trabajar en secreto sobre todo para instituciones religiosas, vuelve a Madrid, donde se instala y trabaja en la casa de Rafael Sanguinero. Poco después, tras un descuido fue atrapado y puesto bajo tormento, donde, cuenta además la leyenda, que el rey ordeno que no le dañaran su mano derecha, pues era con la que pintaba. Tras ser torturado, el rey lo tomó de nuevo bajo su protección, y será entonces cuando Cano decida tomar los hábitos. La vuelta al trabajo implicó la instrucción, una vez más, del príncipe Baltasar Carlos, que quejándose de su mentor, obligó a su padre a poner tierra de por medio entre Cano y la Corte. Habiendo una vacante en el puesto de Racionero⁴ en la Catedral de Granada, fue puesto en ella por real orden.

¡Bien está! ¿Quién os ha dicho, que si Alonso Cano fuera hombre de letras, no había de ser Arzobispo de Toledo? Andad, que hombres como vosotros los puedo hacer yo: hombres como Alonso Cano, sólo Dios los hace⁵.

En el templo metropolitano granadino cultivó todas las artes, siendo de esta época su conocida imagen de Nuestra Señora del Rosario para decorar el facistol de la misma, obra tan querida y admirada que poco después se colocó con todos los honores en la sacristía para ser contemplada. Las trazas de la nueva fachada de la misma catedral y el ciclo de pinturas sobre la vida de la Virgen, son también de esta época. Destaca igualmente en el aspecto escultórico las cabe-

zas de Adán y Eva, también para la cabecera del templo catedralicio (Palomino, 1988).

Pasó después un tiempo en Málaga, por mediación de Fray Alonso de Santo Tomás, para realizar las trazas del tabernáculo del altar mayor y la sillería del coro del templo malagueño, no sin previo conflicto, como nuevamente cuenta la leyenda⁶.

Cano gastaría el resto de su vida en la creación de obras piadosas y en el auxilio de los necesitados. Las leyendas envolverán los días que le quedaban como había ocurrido con los anteriores, muriendo en su lecho en 1676, siendo enterrado en la capilla bajo el coro de la Catedral de Granada. Sería por tanto el mayor genio del arte granadino y fundador de la escuela de la misma ciudad, siendo sus principales discípulos: Pedro de Mena, Juan Niño o Pedro Atanasio Bocanegra (Palomino, 1988)⁷.

3. LA APLICACIÓN DEL MODELO DE PRINCIPIOS CIENTÍFICO-DIDÁCTICOS A SU OBRA

Ahora bien, la intención de este artículo es la de honrar doblemente a nuestros homenajeados, por un lado Cano, y por el otro el Doctor Antonio Luis García Ruiz. La mejor forma de realizar tal acción sería usar el modelo teórico de los Principios Científico-Didácticos, implementados por el profesor García Ruiz a algunas obras seleccionadas de la producción de Alonso Cano. En este caso serán objeto de nuestro estudio *La Inmacu-*

lada, como obra escultórica y *Visión de Jerusalén*, en el aspecto pictórico. Obviaremos en este caso el uso del modelo sobre base arquitectónica por falta de espacio y además por la anterior implementación del método en este sentido, como fue la aportación: *El modelo de Principios Científico-Didácticos y su aplicación a la Historia del Arte: El Palacio de Carlos V* (García y Contreras, 2016), donde realizamos la primera aproximación de la propuesta tanto a la Historia del Arte como a un bien Arquitectónico Patrimonial.

Los primeros pasos de esta nueva teoría se dieron en el año 1993, como bien señala García Ruiz en su obra: *Breve bosquejo sobre la teoría de los Principios Científico-Didácticos para la enseñanza de la Geografía, la Historia y las Ciencias Sociales*⁸. Hasta ahora han trabajado sobre el tema alrededor de treinta autores y se han publicado cerca de cien trabajos entre: libros, artículos, tesis, trabajos de fin de máster y grado, así como ponencias y comunicaciones en congresos. Entre el material citado, quizá resida la mayor importancia en dos obras que son la base de todo el proyecto: *Los Principios Científico-Didácticos (PCD): nuevo modelo para la enseñanza de la Geografía y de la Historia: (fundamentos teóricos)*, (2006) y: *La implementación de los Principios Científico-Didácticos (PCD) en el aprendizaje de la Geografía y de la Historia*, (2007), ambas obras de Antonio Luis García Ruiz y José Antonio Jiménez López. Son la síntesis total del modelo teórico y de su implementación en las aulas. Tras años de investigación y desarrollo de la propuesta dentro del Grupo de Investigación Meridiano (HUM 200), el resultado daba como propuesta inicial el

uso de ocho principios, basados en los propuestos siglos antes por los padres de la Geografía y de la Historia: Humboldt (1724-1859), Ritter (1779-1859), De la Blache (1845-1918), Bloch (1886-1944) o Febvre (1878-1956). Estos ocho primeros principios fueron: *Espacialidad, Temporalidad, Modalidad, Actividad-Evolución, Intencionalidad, Interdependencia, Causalidad e Identidad*, añadiéndosele posteriormente los principios de: *Universalidad y Relatividad*.

Por tanto, se buscaba la implementación de un nuevo modelo de estudio que mejorase los resultados obtenidos por el alumnado en estas materias. Tras años de estudio se plantearon los siguientes objetivos:

1. Analizar los programas y la situación general de la enseñanza-aprendizaje de la Geografía y de la Historia en centros públicos y privados de Granada y provincia.
2. Identificar las características de los contextos socio-académicos y curriculares de la enseñanza de la Geografía y de la Historia.
3. Valorar la viabilidad (ventajas e inconvenientes) de la aplicación del modelo de Principios Científico-Didácticos.
4. Comprobar, a través de la experiencia en el aula, la viabilidad del modelo propuesto, basado en los Principios-Científicos Didácticos de la Geografía y de la Historia.
5. Conseguir, en los estudiantes, una formación geográfica e histórica, más rigurosa, más profunda y más asequible para ellos, basada en contenidos factuales, conceptuales, procedimentales, reflexivos y actitudinales.

LOS PRINCIPIOS CIENTÍFICO-DIDÁCTICOS Y LA HISTORIA DEL ARTE

Javier CONTRERAS GARCÍA

6. Capacitar a los alumnos las en el análisis, la reflexión y la interpretación de los hechos y acontecimientos de la vida real y dar respuesta a los problemas que ésta plantee.
7. Proponer modelos de unidades didácticas de Geografía y de Historia, según la metodología de los Principios Científico-Didácticos.
8. Contribuir a la fundamentación científica de la Didáctica de la Geografía y de la Historia.
9. *Paliar, en alguna medida, el fracaso escolar de estas disciplinas sobre todo en Bachillerato*⁹ (García Ruiz, 2015).

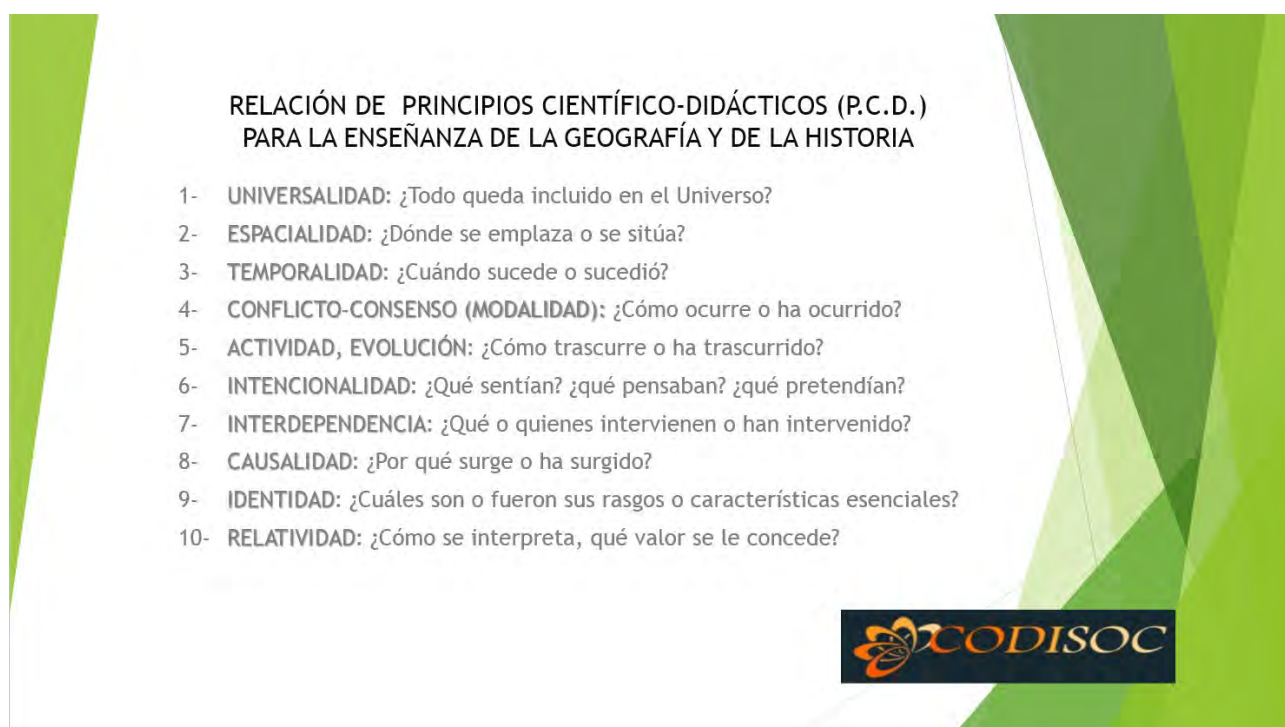


Imagen 1. Antonio Luis García Ruiz. Relación de Principios Científico-Didácticos.

Lamentamos una vez más, no poder extendernos en demasía por la falta de espacio, ya que además consideramos el tema ampliamente estudiado, lo que nos obliga a centrarnos en el estudio que queremos realizar, es decir, el uso de la teoría aplicada a sendas obras de Alonso Cano. Por tanto, nos remitimos a todo el material publicado sobre la Teoría de los Principios Científico-Didácticos y en especial al artículo: *Bases*

teóricas del modelo de Principios Científico-Didácticos para la enseñanza de la Geografía y de la Historia (García Ruiz y Rodríguez, 2009) donde se puede sintetizar el modelo propuesto.

Por tanto, ahora nos centraremos en la puesta en práctica, pues como decíamos, usaríamos dos obras del genial autor para ejemplificar el modelo: *La Inmaculada* y *La Visión de Jerusalén*.

4.1 INMACULADA CONCEPCIÓN



Imagen 2. Alonso Cano. Inmaculada Concepción. Talla en madera. Siglo XVII. Catedral de Granada. Granada. España.

En este caso utilizaremos la siguiente serie de principios para analizar la obra, ya que, su implementación no implica el uso obligatorio de los diez principios, por tanto, en este caso: *Espacialidad*, *Temporalidad*, *Intencionalidad*, *Actividad-Evolución* e *Identidad*, serán los seleccionados, ya que creemos que son los que mejor se adaptan al análisis que queremos realizar.

Ahora bien, si queremos utilizar este modelo como un nuevo medio didáctico, tenemos que plantear en un primer momento que queremos

enseñar y cuál será el método. Como decíamos ya se han dado los primeros pasos para la implementación del modelo a la Historia del Arte, esto implica que su uso, mediante la creación de unidades didácticas basadas en elementos histórico-artísticos sea un nuevo paso en la teoría, cuya primera idea sea la puesta en práctica de modelos de enseñanza basados en obras de arte.

4.2. El Principio de Espacialidad

Palomino describía esta obra de la siguiente manera:

Hizo también de escultura otra imagen de Nuestra Señora del Rosario, de poco más de media vara, para remate de dicho facistol; [el que debía construir para el coro de la Catedral] y habiendo visto el Cabildo la gran estimación que el pueblo, y los artífices hacían de ella, la retiró y la colocó con toda decencia en la sacristía, para mostrarla por una de las más preciosas joyas. (Palomino, 1988, p. 351)

Por tanto, situamos como emplazamiento de la obra, como concepto de *Espacialidad*, tres lugares: el Facistol, la Sacristía y en sí, la Catedral de Granada.

Gómez-Moreno dice: "Tan linda, tan adorable [resultó la obra] que su zafio Cabildo la quiso gozar más de cerca, presidiendo la sacristía, donde aún sigue colocada" (Gómez-Moreno, 1926, p. 199).

LOS PRINCIPIOS CIENTÍFICO-DIDÁCTICOS Y LA HISTORIA DEL ARTE

Javier CONTRERAS GARCÍA

Obviamente, el concepto *macro*, reside en el emplazamiento de la Inmaculada, como obra escultórica en un espacio físico, es decir, la Catedral como templo y espacio sacralizado; como lugar de culto, usado desde tiempo del reino nazarí, en forma de Mezquita Mayor, y reutilizado ya en época cristiana como Catedral Metropolitana.

Siguiendo a Palomino, sabemos que la idea original era situarla como decoración del *facistol* del coro, lo que condicionó su escasa altura. El *facistol* por tanto responde a la idea de un *atril*, que se situaba en el coro para colocar los libros de canto. Esto implica que como decíamos, su primer uso, condicionase la composición original.

Su traslado a la Sacristía, como espacio más sacro, implica por tanto un aumento de la consideración de la obra, que supone una revaloración de su valor artístico.

4.3. El Principio de Temporalidad

Cuenta Gómez-Moreno que llegado Cano a la Catedral, esta tenía un Coro míseramente decorado, así que Cano recibió el encargo de dotarlo de un *facistol* monumental. La temática elegida sería María Inmaculada, siendo elaborada entre los años 1652 y 1656 (Gómez-Moreno, 1926) esto sitúa nuestra obra en pleno Barroco, aunque si bien Cano, siempre mostró un estilo muy personal en todas las artes, matizando sus influencias y alejándose de los convencionalismos contemporáneos. La urna y la peana que

completan la obra, son una realización posterior del siglo XVIII. La policromía original ha cambiado con el tiempo. La obra primera se correspondía con la imagen iconográfica de la Inmaculada tradicional, es decir blanco y azul, pero los continuos re-barnizados han oscurecido el azul y tornado en verde el blanco (León, 2002). El momento de desarrollo de la obra no es casual pues, durante el reinado de Felipe IV, España desplegaba su diplomacia ante el papado con la intención de obtener el dogma de la Inmaculada Concepción, hasta entonces no definido (León, 2002). Otro concepto temporal sería el de situar la edad de la virgen, aún imprecisa, que estaría en torno a los trece años, edad que Pacheco en sus tratados, entendía como preceptiva para las representaciones marianas.

4.4. Principio de Intencionalidad

Como ya se ha dicho, la intención primera de esta obra era la de crear un *facistol* monumental para el coro, a la vez que decorarlo con nuestra imagen estudiada. Por tanto, el principio de intencionalidad se puede entender como el de ornamentar el espacio. Es verdad que el encargo, supone un condicionante más en el desarrollo de la obra, pues será el mecenas (es decir el Cabildo de la Catedral) quien condicione la elección del tema. La idea de engalanar el espacio, cambiaría después debido a la adoración popular de la imagen que hizo que se cambiara la ubicación final. No obstante, la idea primigenia, la intención original, siempre fue la de dar un toque más noble a un espacio tan sagrado.

4.5. Principio de Actividad-Evolución

En cuanto a este principio encontramos nuevamente una dualidad; es decir, por un lado, el desarrollo de la obra en sí, su talla en madera, y por otro, la vivencia propia de la historia de la escultura. Cuenta Palomino que en la última etapa de Cano en Granada tuvo por encargo una escultura de San Antonio proveniente de un Oidor de la Real Chancillería. Al tiempo de pagar su trabajo, Cano pidió 100 doblones, cantidad que sorprendió al Oidor, por escasa, y reprochó a Cano que fuese mal contador por haber invertido 25 días de trabajo en tal obra, lo que daba un total de 4 doblones diarios. A lo que Cano respondió: “Muy mal contador es vuestra merced, porque cincuenta años he estado yo estudiando, para saberlo hacer en veinticinco días” (Palomino, 1988, p. 355), acto seguido, y tras uno de sus frecuentes ataques de ira, lanzó al aire el San Antonio, de tal modo que quedó destruido. Esta anécdota, una más en la vida de Alonso, nos muestra su carácter y su formación, pues sabemos que ya desde pequeño cultivó también este arte. Los cronistas contemporáneos lo llaman siempre; *Maestro de todas las artes*, (entendiéndose por: Pintura, Arquitectura y Escultura), llegando a mezclar las tres en la composición de retablos. Según Gómez-Moreno, por el taller de Miguel Cano, pasaron los grandes artistas de la Granada de la época, no como discípulos, sino como colaboradores. Pablo de Rojas, futuro maestro de Juan Martínez Montañez, y compañero de Bernabé de Gaviria, precursor de Gregorio Fernández, Pedro de Raxis o Bautista Alvarado, ambiente este en el que el pequeño

Alonso se movió a diario (Gómez-Moreno, 1926). El mismo Gómez-Moreno descarta que la tradición, la cual dice que Alonso aprendió el arte de la escultura con Martínez Montañez, sea verdad.

Sus propuestas, como ya se ha dicho, se apartan de los modelos que en ese momento se daban por canónicos en el barroco oficial, siempre tamizando sus obras bajo su propia experiencia. Su *Inmaculada* no es barroca ni clásica, sino una mezcla de ambas surgida del genio de la gubia de Alonso Cano. Sobriedad de mujer con rasgos de niña, enseña de pureza, y oración, su volumen, se desenvuelve natural, fuera de rigideces y modelos, llevando la simplicidad a las mayores cotas de genio.

Servirá esta obra como imagen iconográfica del modelo de la *Inmaculada* de Cano, pues lo repetirá en multitud de obras, sobre todo en las pictóricas. Prueba de ello serán: *La Inmaculada de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada*, *la Inmaculada* del Museo de Vitoria o *la Inmaculada* del Marqués de Cartagena. Siendo también un modelo recurrente para su discípulo Juan de Mena.

En cuanto a la vivencia histórica de la obra, como hemos abordado ya, la idea original, pasaba por decorar el facistol del coro, pero fue tan aceptada y querida que pasó a la Sacristía de la Catedral. Entendemos que este paso dignifica la obra, al considerarse este espacio más sacro que el original, si bien, autores como Palomino o Gómez-Moreno consideran que la verdadera idea, era la de restringir el disfrute de la obra al propio clero.

Javier CONTRERAS GARCÍA

4.6. Principio de Identidad

La imagen iconográfica de la Virgen se basa en un modelo tradicional, a la vez que en las recomendaciones dadas por el propio Pacheco: *túnica blanca y manto azul*. El modelo procede de una serie de apariciones marianas que, según cuenta la leyenda, será la propia Virgen quien de las normas iconográficas para su representación. A finales del siglo xv, cuentan, la Virgen se apareció a Beatriz de Silva con estos mismos modelos y colores, ordenando a la visionaria la creación de una orden monástica que vistiera esos hábitos. Resultado de estos hechos fue la creación de la orden de la *Concepción Bienaventurada de la Virgen María*, aprobada por Inocencio VIII en 1489, quedando canonizado el modelo con la beatificación de su fundadora en 1636 (León, 2002).

De nuevo Palomino nos servirá de fuente al contar que, una nueva aparición mariana, esta vez al padre Martín Alberro, vestía la misma indumentaria, quedando finalmente en manos de Juan de Juanes la creación de un modelo iconográfico (Palomino, 1986).

5. VISIÓN DE JERUSALÉN

Abordamos aquí la primera aportación de la Teoría de los Principios Científico-Didácticos a la Pintura, como antes hemos hecho con la Escultura. Para ello la obra elegida será *La Visión de Jerusalén*, del maestro Alonso Cano. Para ello utilizaremos los principios de: *Universalidad, Espacialidad, Temporalidad, Actividad-Evolución, Intencionalidad, e Identidad*.



Imagen 3. Alonso Cano. Visión de Jerusalén. Óleo sobre lienzo. Siglo xvii. Originalmente en el Retablo de la Iglesia de Santa Paula, Sevilla. Sevilla. España. Actualmente en Museo de John y Mable Ringling. Sarasota. Florida. Estados Unidos.

5.1. Principio de Universalidad

Toda la obra de Cano se enmarca dentro de la *Universitas Christiana*, al ser prácticamente toda su producción religiosa. Por lo tanto, en el con-

cepto de Universalidad tendríamos que enmarcar todo lo que significa el triunfo religioso del Barroco europeo. La iglesia, como gran mecenas del arte, se encargará de decorar profusamente los templos, y los niveles de perfección y técnica alcanzados en la época, determinan el triunfo de la espiritualidad y tradición cristianas.

En cuanto a la obra propiamente dicha, debemos centrar la escena en las visiones de San Juan en la isla de Patmos, donde supuestamente se le reveló el *Apocalipsis*. El salmo 21 de la citada obra dice:

Vi un cielo nuevo y una Tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido y el mar no existía ya. Y vi la ciudad santa, la nueva Jerusalén que descendía del cielo del lado de Dios, enviada como una esposa que se engalana para su esposo. [...] Vi uno de los siete ángeles que tenía las siete copas, llenas de las siete últimas plagas, y habló conmigo y me dijo: ven y te mostraré la novia, la esposa del Cordero. Me llevó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo. [...] su brillo era semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspe pulimentado. Tenía un muro grande y alto y doce puertas, y sobre las doce puertas, doce ángeles y nombres escritos, que son los nombres de las doce tribus de los hijos de Israel: de parte de oriente tres puertas, de la parte norte tres puertas, de la parte del mediodía tres puertas y de la parte de poniente tres puertas. El que hablaba conmigo (el ángel) tenía una

caña de oro para medir la ciudad, sus puertas y su muro. La ciudad estaba asentada sobre una base cuadrangular y su longitud era tanta como su anchura. [...] Su muro era de jaspe, y la ciudad de oro puro, similar al vidrio puro; y las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas¹⁰.

Es por tanto el marco de Universalidad en el que podemos entender y enfocar la obra estudiada.

5.2. Principio de Espacialidad

De nuevo nos encontramos ante un concepto múltiple. En cuanto al espacio que ocupa la escena, podemos situarlo en un marco etéreo, pues es una visión de San Juan en un mundo que no es el físico, aun así, podemos tener en cuenta la isla de Patmos, como espacio geográfico en el cual se desarrolla parte de la acción, pues como bien dice el *Apocalipsis*, Juan cayó en profundo sueño en esta isla. Dejando de lado esta vertiente más espiritual, nos centraremos en la elaboración de la obra en sí. Pertenece esta pieza a la época sevillana del maestro, pues fue elaborada para decorar una de las hornacinas del retablo del Evangelista de Santa Paula (Bernales, 1996). Este retablo había sido encargado a Alonso en noviembre de 1635, debiendo ejecutar también las pinturas del mismo. Hacia 1637 Martínez Montañés elaboró la figura del santo para una de las cajas del primer cuerpo, y si bien parece que para esa fecha la obra estaba casi terminada, sabemos que por la marcha de Cano a Madrid, quedó en manos de Juan del Castillo, quien realizó el estofado y dorado de

Javier CONTRERAS GARCÍA

todo el retablo. Durante la invasión francesa, tanto las obras de Cano como de del Castillo fueron sustraídas por orden del Mariscal Soult, siendo repuestas en 1810 por otras de menor valor. De las ocho pinturas originales tres fueron vendidas en 1852, las cuales se han podido localizar, del resto nada se sabe. Este lienzo fue uno de los vendidos por el Mariscal Soult, por lo cual sabemos que su paradero actual está en la colección Wallace de Londres (Bernales, 1996).

5.3. Principio de Temporalidad

Como decíamos, sabemos por los contratos del citado convento, que Alonso se hizo cargo de la construcción del retablo en noviembre de 1635, estando casi acabado en 1637. Ese por tanto sería el marco temporal de la obra, que debemos situar a su vez en la explosión del barroco. Todo ello queda patente en las elegantes pero a la vez dinámicas formas que crean el conjunto. La composición en diagonal, la apertura de las alas del ángel y la posición arrodillada del santo, crean una puesta en escena que desvía la atención de hechos accesorios, terminando de configurar el espacio los paños volados de la figura angelical, que por composición y estilo, enmarcan todo el conjunto en los momentos más brillantes del barroco sevillano.

5.4. Principio de Actividad-Evolución

Bien veíamos antes la frase de Cano al Oidor de Granada al decirle que cincuenta años había

estudiado él, para realizar una obra en veinticinco días. Y es que para analizar la evolución de cualquiera de sus obras, deberíamos estudiar todo su proceso de aprendizaje, y mezclarlo, eso sí, con sus aportaciones propias. Está claro que no hay espacio para ello aquí, por lo cual nos limitaremos a la vida y azar de la obra, que por ende, ya hemos estudiado. Partiendo de ser un encargo para decorar el Retablo del Evangelista de Santa Paula, paso a ser obra expoliada y vendida por los franceses, acabando en una galería londinense. Hecho este que podría abrir el debate sobre el tráfico, robo y expolio del arte, pero que en este caso nos limitaremos a observar una obra que, por el azar del destino, ha quedado descontextualizada de su espacio original.

5.5. Principio de Intencionalidad

Sólo destacar aquí que además de la función decorativa y de culto, que obviamente tenía la imagen, cumple además un desempeño educativo, al ofrecer estas imágenes de la vida de santos una versión pictórica de las Sagradas Escrituras, que por demás, no estaban al alcance de todos los creyentes, pues eran analfabetos la mayoría de ellos. Por tanto, se entrecruzan dos vertientes, la meramente ornamental, con la educativa o catecumenizadora. Bien es sabido que antes del Concilio Vaticano II, la misa se daba en latín y de espaldas a la feligresía. En tiempos pasados la mayoría de la población no sabía leer ni escribir, con lo cual las imágenes eran la forma más directa de llegar al pueblo.

5.6. Principio de Identidad

Nos sirve este principio para analizar la obra en sí. Antes reproducíamos el texto del *Apocalipsis* al que hace referencia la obra, si bien hay algunas discordancias. El ángel acompaña a San Juan como bien se dice, pero no porta la vara de medir que el texto sagrado cita. La Jerusalén Celestial, queda enmarcada en la parte superior, bien adscrita al relato bíblico, es decir: una ciudad dorada, con doce puertas, y en planta cuadrangular. También están ausentes aquí los nombres y ángeles que debía haber sobre las doce puertas. El texto también habla de la no existencia en la Jerusalén celestial de ningún templo, si bien parece apreciarse en la obra de Cano la cúpula de la Mezquita de la Roca, aunque podemos creer que lo hizo como elemento definitorio de la ciudad, para su mejor representación. En la composición, como ya se dijo nada sobra. Las dos figuras en primer plano, y la Jerusalén Celestial emanando un brillo dorado que cierra todo el fondo. Desaparecen aquí cualquier elemento de claro-oscuro, siendo una brillante luz, representación de Dios, la que envuelve toda la composición. Esta a su vez despojada de símbolos iconográficos.

6. CONCLUSIONES

Llegados a este punto, creemos que, si bien la intención de este artículo no era la de aportar material inédito, sino la de homenajear a nuestros dos insignes maestros, se han puesto en relieve las dos primeras aportaciones en el campo de los Principios Científico-Didácticos a elementos patrimoniales como son la Escultura y la Pintura.

Estas breves aportaciones necesitan quizá de un modelo más adaptable a las mismas para una completa interpretación de las obras artísticas y patrimoniales, pero son un primer paso en este nuevo camino, dando pie a la elaboración de nuevas experiencias en este campo.

Como conclusión creemos que el profesor Antonio Luis García Ruiz deja un legado científico de gran calado, al promover un nuevo modelo metodológico, científico y didáctico, implementado en escuelas, universidades y centros de enseñanza tanto de España como de Latinoamérica, promoviendo el desarrollo de unidades didácticas y elaborando material nuevo. Su aportación al campo de la Didáctica de las Ciencias Sociales ha sido por tanto fructífero e innovador, y susceptible de ser puesto en valor. Su modelo, pensado y desarrollado para la Geografía y la Historia, se ha ido ampliando cada vez más a las Ciencias Sociales en general, si bien estamos dando los primeros pasos en su aplicación a la Historia del Arte y el Patrimonio.

Como elemento didáctico para esta disciplina en concreto, aporta un estudio más global al evitar que se pierdan datos de cuantioso valor por el camino a la hora de analizar obras de arte, si bien, por la propia idiosincrasia del Arte, resultan en ocasiones poco adecuados para abordar toda la dimensión que una obra puede albergar.

Proponemos aquí por tanto futuras aportaciones en este campo para adecuar y trabajar de una mejor manera en el uso de la Teoría de los P.C.D en el campo artístico-patrimonial. Solo recalcar por último la importancia del nuevo modelo

LOS PRINCIPIOS CIENTÍFICO-DIDÁCTICOS Y LA HISTORIA DEL ARTE

Javier CONTRERAS GARCÍA

propuesto y de las aportaciones que en varias universidades se han hecho de la teoría a uno y otro lado del Atlántico, teniendo como referencia la red internacional CODISOC, como marco en el que desenvolver las investigaciones en este campo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Díaz del Valle, L. (1659). *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices que por famosos y Aventajados en el nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo han sido por los Mayores Príncipes del Orbe honrrados con órdenes militares de Cavallería*. Madrid.
- García Ruiz A. (2006). *Breve bosquejo sobre la teoría de los Principios Científico-Didácticos para la enseñanza de la Geografía, la Historia y las Ciencias Sociales*. CODISOC. <http://www.ugr.es/~codisoc/pages/linea3.html>
- García Ruiz A. L., y Contreras García, J. (2016) El modelo de Principios Científico-Didácticos y su aplicación a la Historia del Arte: El Palacio de Carlos V. *En Innovación universitaria: digitalización 2.0 y excelencia en contenidos* (331-348). Madrid: McGraw-Hill.
- García Ruiz, A.L., y Jiménez López, J. A. (2006). *Los Principios Científico-Didácticos (PCD): nuevo modelo para la enseñanza de la Geografía y de la Historia: (fundamentos teóricos*. Granada: Universidad.
- García Ruiz, A.L., y Jiménez López, J. A. (2007). *La implementación de los Principios Científico-Didácticos (PCD) en el aprendizaje de la Geografía y de la Historia*. Granada: Universidad.
- García Ruiz, A. L., y Rodríguez, E. (2009). Bases teóricas del modelo de Principios Científico-Didácticos para la enseñanza de la Geografía y de la Historia. *Paradigma*, 30 (2).
- Gómez-Moreno, M. (1926). Alonso Cano escultor. En *Archivo español de arte y arqueología*. Madrid.
- Gómez-Moreno, M. E. (1954). *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954*. Madrid: Estades.
- León Coloma, M. A. (2002). La Escultura de Alonso Cano en la Catedral de Granada. En *Alonso Cano y la Catedral de Granada: Homenaje del Cabildo de la Catedral de Granada a Alonso Cano, en la Conmemoración del IV Centenario de su Nacimiento* (23-127). Granada: Caja Sur.
- Martínez Medina, F., Serrano Ruiz, M., y Caro Rodríguez, E. (2002). *Alonso Cano y la Catedral de Granada: Homenaje del Cabildo de la Catedral de Granada a Alonso Cano, en la Conmemoración del IV Centenario de su Nacimiento*. Granada: Caja Sur.
- Palomino de Castro y Velasco, A. A. (1988). *El museo pictórico y escala óptica. Tomo III El parnaso español pintoresco laureado*. Imprenta de Sancha.
- Palomino de Castro y Velasco, A. A. (1986). *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras, han ilustrado la nación y de aquellos extranjeros, que han concurrido en estas provincias con sus eminentes obras*. Madrid: Ed. Nina Ayala Mallory.
- Wethey, H. (1958). *Alonso Cano Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza.

NOTAS

1. Antonio Palomino sitúa su nacimiento en el año 1600 en el tercer tomo (*El Parnaso Español Pintoresco Laureado*) de su obra: *El museo pictórico y Escala óptica*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1724.
2. Lázaro Díaz del Valle apunta a que Cano sólo estuvo en el taller de Pacheco durante ocho meses en su obra: *Epílogo y Nomenclatura de algunos artífices que por famosos y Aventajados en el nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo han sido por los Mayores Príncipes del Orbe honrrados con órdenes militares de Cavallería*. Madrid, 1659.
3. Edición facsímil del original publicado en Madrid en 1724.
4. Racionero: se entendía como la persona que tenía derecho a "ración" dentro de los dispendios de la Catedral.
5. Tal frase pronunció su majestad el rey Felipe IV, al saber que el cabildo de la Catedral de Granada negó el puesto de racionero a Alonso Cano en primera instancia. Finalmente la orden real, hizo que ocupase el cargo. Extraído de: Palomino: *El museo pictórico y escala óptica. Tomo III El parnaso español pintoresco laureado*.
6. Cuenta Palomino que solicitando Cano 2.000 ducados por esta obra, recibió una remuneración mucho menor, por lo que rompió las trazas y marchó a Granada. Sabiendo esto el cabildo, mandaron buscarlo y ofrecerle cobrar lo que quisiera.
7. Para más información sobre la vida, obra y leyendas de Alonso Cano recomendamos la obra: Antonio Palomino de Castro y Velasco: (*El Parnaso Español Pintoresco Laureado*) en: *El museo pictórico y Escala óptica*. Madrid: Imprenta de Sancha, 1724.
8. Este documento sintetiza la Teoría de los Principios Científico-Didácticos y se encuentra publicada como recurso en la Web de la Red Internacional de Cooperación en la Enseñanza de las Ciencias Sociales: CODISOC.
9. Material Procedente de: García Ruiz, A. *Breve bosquejo sobre la teoría de los Principios Científico-Didácticos para la enseñanza de la Geografía, la Historia y las Ciencias Sociales*. Recurso online, CODISOC. <http://www.ugr.es/~codisoc/pages/linea3.html>
10. La descripción de la visión de Jerusalén por parte de San Juan en el Apocalipsis es más amplia, si bien aquí hemos seleccionado el material que creemos de interés para la representación pictórica que hizo sobre el tema Alonso Cano. Extraído de: Libro del Apocalipsis, versículo 21 "La nueva Jerusalén" (21,1-22,5).