

EL BOCETO DE *EL ENTIERRO DE DON ÁLVARO DE LUNA* DE EDUARDO CANO

POR JOSÉ FERNÁNDEZ LÓPEZ

Francisco Mendoza en su obra *Manual del pintor de historia*, publicada en Madrid en el año 1870, calificada por algunos como auténtico “catecismo” para los pintores vinculados al género histórico en el último tercio del siglo XIX, señalaba en el capítulo *De la composición*: “Es indispensable hacer boceto en todo cuadro de composición que se quiera pintar, porque se engañará mucho el que en un ensayo de composición se contente con cierto aspecto de líneas, y no los someta a la prueba del efecto del color y de otros medios que ponen cada cosa donde corresponde, determinando los espacios, distinguiendo los objetos, atándolos y ciñéndolos a ciertos límites en sus necesarias relaciones de unos con otros”¹.

Según las normas y los cánones académicos, era pues imprescindible realizar un boceto de cualquier cuadro de composición y, más aún, de obras tan complejas como las historicistas. En él, habría que marcar con toda claridad las líneas de ejecución, la distribución y forma de los agrupamientos, prefiriéndose el clásico piramidal, y la conjunción de los distintos grupos, su armonía y dependencias recíprocas. Se ha de ensayar y cuidar la veracidad histórica de lo narrado en el lienzo, tendiéndose, en una etapa ya tardía como es el último tercio del siglo XIX, a resaltar el espíritu arqueologizante que predominó en la llamada segunda generación de pintores historicistas españoles; aunque estas premisas retóricas e históricas ya estaban presentes en generaciones anteriores. También el boceto cumplía la función de ensayar los colores, las intensidades cromáticas y la luz, atendiendo a las características y las peculiaridades de la escena a representar. Finalmente se cuidaría el dibujo en las formas y los modelos².

1. pp. 35-36.

2. Fernández López, J., *La pintura de historia en Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla, 1985, pp. 23-26. García Melero, J.E., “Pintura de historia y literatura artística en España”, en *Fragmentos*, 1985, pp. 59-61. Reyero, C., *La pintura de historia en España*, Madrid, 1989, pp. 42 y 43.

Ante este cúmulo de criterios académicos, válidos para la estética decimonónica, que constreñían la creatividad del pintor, el boceto tiene el interés hoy día, además de todo lo que en él significaba ensayo para la obra final, de estar concebido con mayor frescura imaginativa y libertad de criterios. Esto último es claramente perceptible en los mejores intérpretes del género histórico, por lo que el boceto o bocetos de sus trabajos nos ayudan a comprender mejor, no sólo el proceso creativo de aquellos grandes lienzos, sino a entender y conocer las cualidades artísticas de los intérpretes de este tipo de pintura. Tampoco puede olvidarse el valor cultural y sociológico del boceto, pieza requerida en concursos y encargos oficiales.

Eduardo Cano, pintor de origen madrileño aunque plenamente vinculado profesional y vitalmente con la escuela hispalense del siglo XIX, realizó en Sevilla su primera formación artística, completándola a partir de 1850 en Madrid³. En 1858, recibía nuevamente el galardón de primera medalla de la segunda Exposición Nacional de Bellas Artes con la obra *El entierro de don Álvaro de Luna*, repitiendo el éxito obtenido dos años antes con su famoso lienzo *Cristóbal Colón en el convento de La Rábida*⁴.

Hasta el momento no conocíamos bocetos preparatorios de la obra premiada en 1858. En la colección del Museo de Bellas Artes de Sevilla figura una pintura, no boceto, titulada *Fraila con la cabeza de don Álvaro de Luna*, firmada en el año 1892⁵. Esta obra, independientemente de la datación en la firma, no puede considerarse como boceto preparatorio o previo a la realización del gran cuadro de historia de Eduardo Cano, ya que sus características de estilo pertenecen a una etapa final en la evolución del pintor impregnada de realismo y de una técnica netamente diferente a la de sus años de triunfo en las Exposiciones Nacionales.

El entierro de don Álvaro de Luna, fue calificado por Manuel Ossorio y Bernard, dentro de la producción de Cano, como “su principal obra, la que le proporcionó el justo crédito de que hoy goza”⁶. Efectivamente observando la pintura, su autor volcó en ella todo su talento como dibujante, su capacidad compositiva, su conocimiento histórico cultural del hecho narrado y todo su saber de la historia del arte y de la trayectoria de los grandes maestros de la pintura. Respecto a este último considerando, a mediados del siglo XX Sánchez Camargo calificaba despectivamente la labor de Eduardo Cano en esta pintura tratándola de “amaño de remembranza italianizante”⁷. Parece cierto que algunos de los elementos y personajes desplegados en esta obra se inspiran en modelos de la pintura italiana. Algo lógico si tenemos en cuenta la formación del artista. Pero, además, la inspiración en formas ajenas se extiende a modelos

3. Sobre la biografía de este artista y su labor como pintor de historia, además de las fuentes tradicionales de la pintura española y decimonónica, puede consultarse: Pérez Calero, G., *El pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897)*, Sevilla, 1979. Fernández López, J., *ob. cit.*, pp. 84-87. Valdivieso, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pp. 93-98; *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, pp. 411 y 412.

4. Pantorba, B. de, *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales celebradas en España*, Madrid, 1980, p. 73.

5. Izquierdo, R. y Muñoz, V., *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*, Sevilla, 1990, p. 194, n° 361.

6. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, 2ª ed., Madrid, 1983-1984, p. 126.

7. Sánchez Camargo, M., *La muerte y la pintura española*, Madrid, 1954, p. 417-420.

del purismo francés, lo que no deja de ser un proceso natural teniendo en cuenta dos factores. En primer lugar la preponderancia de la estética tardorromántica en los años de formación madrileña de Cano, en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, dependiente de la Real Academia de San Fernando de Madrid, entre 1850 y 1853. Recuérdese que el ambiente pictórico madrileño estaba dominado en aquellos años por el quehacer de Federico Madrazo y sus seguidores, partidarios del purismo francés, y que entre los profesores del pintor figuraron también José Madrazo, padre del primero, y Carlos Luis Ribera. En segundo lugar la vinculación de Eduardo Cano con la pintura francesa del momento, lejana todavía al triunfo de los planteamientos renovadores realistas de Gustav Courbet, se acentuó con su estancia en Francia, desde 1853 hasta 1856, año de su regreso a Sevilla. Finalmente, hay que señalar también que en la obra final se ha advertido, en algunos fragmentos y personajes, la influencia de la pintura española del Siglo de Oro, concretamente de Zurbarán, Velázquez y Murillo ⁸.

Por lo tanto un trabajo con estas pretensiones, que buscaba dejar claramente palpables la calidad artística de su artífice, su valía y conocimientos, en expresión inequívoca de los más acendrados, resueltos y sinceros ideales académicos, necesitaba al menos de un boceto previo a su resolución final que, hasta el momento, no era conocido. Se presenta aquí el único boceto conservado de este famoso cuadro, *El entierro de don Álvaro de Luna*, que hemos localizado en una colección privada sevillana ⁹. Creemos que pudo haber otros bocetos de esta obra pues, aunque el estudio del lienzo muestra ya un proceso de resolución final muy avanzado de ejecución, como en otras piezas historicistas, Eduardo Cano debió realizar varios estudios previos y bocetos. Así ocurrió con su *El testamento o últimos momentos de Miguel de Cervantes* y con su *Don Juan de Austria visitando a Cervantes*, obras de las que se conocen varios bocetos y que, parece ser, o no se llegaron a concluir, o no se han localizado aún ¹⁰. De hecho, Cascales Muñoz respecto al primer asunto señala, refiriéndose encomiásticamente a la dedicación y perseverancia en el trabajo del anciano Eduardo Cano: "amaba tanto su profesión que casi ciego y hasta poco antes de expirar estuvo pintando su admirable cuadro *El testamento de Cervantes*, que felizmente dejó terminado" ¹¹. De la otra gran pintura que dio fama a este pintor, *Cristóbal Colón en el convento de La Rábida*, sabemos que existió un boceto que formó parte de la Galería de los Duques de Montpensier, en el salón cuadrado del palacio de San Telmo ¹².

8. Reyero, C., *La imagen histórica de España (1850-1900)*, Madrid, 1987, pp. 209-211. Díez, J.L., *Pintura de historia del siglo XIX en España* (Catálogo de la Exposición...), Madrid, octubre 1992 - enero 1993, nº 10, pp. 170-175.

9. Óleo sobre tabla, 40 X 55 cm. Firmado: "E. Cano / boceto / 1882".

10. Pérez Calero, G., *ob. cit.*, pp. 100 y 101-154 y 156. Fernández López, J., "Un nuevo boceto del *Testamento de Cervantes* de Eduardo Cano", en *Archivo Hispalense*, nº 215, 1987, pp. 185-189. Díez, J.L., *El mundo literario en la pintura del siglo XIX del Museo del Prado* (Catálogo de la Exposición...), Itinerante, 1994, nº 3, pp. 128 y 129.

11. Cascales Muñoz, J., *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla, Toledo, 1927*, p. 142.

12. *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la Galería de los Serenísimos Sres. Infantes de España, Duques de Montpensier*, Sevilla, 1866, nº 252, p. 58.

Respecto a este boceto de *El entierro de don Álvaro de Luna*, hemos de indicar, en primer lugar, su similitud con la obra final ya que todos los elementos esenciales en la resolución última están perfectamente definidos. Como suele ocurrir, la tabla ofrece una mayor plasticidad y frescura y su expresividad, retórica y teatral, alcanza un alto grado de vitalidad. En su realización se advierte que el pintor ha meditado profundamente sobre el asunto, eligiendo o decantándose por una escenografía propiamente literaria característica del romanticismo. En años anteriores a la realización del trabajo, poetas como el Duque de Rivas y Ochoa, dramaturgos como Gil de Zárate y novelistas como Manuel Fernández y González, dedicaron obras a la historia del desafortunado condestable y favorito de Juan II de Castilla. Se resalta en ellas, como en la pintura, el trágico fin del personaje que hubo de ser enterrado de caridad, extramuros de la ciudad de Valladolid, tras ser decapitado en su Plaza Mayor el 2 de junio de 1453.

Destaca en el cuadro el grupo principal del entierro, aunque toda la composición se unifica en una cierta disposición diagonal, desde el ángulo inferior derecho, marcada por la sencilla parihuela que transporta el cuerpo del ajusticiado, pero difuminándose en el gran grupo de personajes situados casi bajo el arco ligeramente apuntado de la puerta de la muralla o del cementerio de ajusticiados. Dos personajes, no esenciales pero sí destacables, presentes en el gran lienzo final no figuran en este boceto. Se trata del fraile de mirada inquietante, situado sobre el enterrador, y el personaje que aparece tras el fraile portador de un libro y un acetre con hisopo del extremo derecho de la tabla. En el grupo principal se representa la colecta de limosna para el entierro de don Álvaro, en cuya tétrica presencia destaca la cabeza separada del cuerpo. Le rodean las piadosas figuras de los frailes franciscanos, destacando en primer plano la imagen semi arrodillada y afectada del paje Morales, con el anillo de su señor entre los dedos de la mano derecha. La inspiración frailuna en la pintura de Zurbarán y Murillo, maestros que Cano conoce perfectamente desde sus años juveniles en Sevilla, contrasta con la derivación purista, tardorromántica, de la figura del paje.

La sencillez de este grupo, no armónico en sentido estricto, según los dictámenes académicos, pero sí coherente y correctamente estructurado, contrasta con la confusión aglomerada del grupo variopinto que compone la zona izquierda de la pintura. De este conjunto la crítica contemporánea ha destacado el carácter ecléctico de los distintos modelos que componían la resolución final del gran lienzo de 1858. En el boceto, estos personajes están presentes, pero su resolución es mucho más ágil y su expresividad más sincera, rompiendo el excesivo academicismo de su interpretación definitiva. Así la madre que porta a su hijo en brazos, mientras otro niño de mayor edad observa con miedo oculto tras el cuerpo de la mujer, seguramente también su madre, no parece aquí inspirada en modelos rafaelesco como ocurrirá en la obra final. La inspiración italianizante en el resto de personajes sí está clara en el boceto, destacando por su mesurada expresividad el caballero que entrega el óbolo al fraile. A pesar del carácter confuso de este grupo de personajes, todo el conjunto compositivo del lienzo final y del boceto resulta armónico, más aún en el boceto, cuyo sentido de perspectiva es

más racional y evita la excesiva aglomeración que los críticos contemporáneos han advertido en el gran cuadro final. En ambos casos, utilizando ese truco barroco que crea espacio en la composición, se ha ubicado a un enterrador de torso desnudo en “contrapposto” de espaldas en el ángulo inferior izquierdo. Aunque recientemente se ha querido ver en esta última figura un conocimiento del trabajo de Guido Reni en los frescos de la iglesia romana de San Gregorio al Cielo, pensamos, como ya se indicó de antiguo, que la inspiración en el personaje de espaldas de *La fragua de Vulcano* de Velázquez parece mucho más clara y fiable, dentro de las concepciones eclécticas y académicas propias del panorama pictórico español de aquel momento.

Respecto al fondo arquitectónico de la composición, este boceto apunta un perfecto ensayo de la resolución final del mismo, mostrando, además de su ruinoso aspecto, detalles como la hornacina, sin tejadillo aquí, con figura e iluminada con farol, el despliegue del arco gótico con sus distintos baquetones y hasta la tablilla con el cartel en el que se solicita limosna para el entierro del difunto.

Queremos finalmente resaltar aspectos de interés como el colorido matizado por tonos suaves, a veces, y otros brillantes del boceto, con un sentido de la iluminación algo arbitrario que tiende a resaltar el carácter casi diagonal antes señalado, pero que a pesar de sus contradicciones parece armonizar de manera curiosa la teatralidad del asunto. La soltura en la aplicación del color concede a este boceto esa frescura y agilidad de la que, como hemos señalado, la obra final carece.



Eduardo Cano. El entierro de don Álvaro de Luna (boceto)