

Pequeños bodegones

Singulares apuntes de naturaleza muerta en pinturas de Alonso Cano

Small still life paintings, outstanding fragments of still life
in the paintings by Alonso Cano

Antonio Calvo Castellón
Catedrático de Historia del Arte
Universidad de Granada
ajcalvo@ugr.es

« ¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar?
Claro está que si, si son pintados como mi yerno los
pinta...»

FRANCISCO PACHECO

Resumen

En la pintura española de la Edad Moderna el bodegón fue considerado (con alguna excepción) como actividad menor, relegado a la condición de ejercicio de taller, práctica de destreza, e incluso como sencillo divertimento del artista. Si se tiene en cuenta, además, que el gusto estético de Alonso Cano se identifica con una percepción del naturalismo tamizada de poética, esta línea figurativa fue periférica a sus intereses. Sin embargo, sería un error afirmar de forma rotunda que el pintor granadino tuvo una actitud de rechazo hacia la pintura de naturaleza muerta; ya que, utilizándola como el complemento iconográfico más idóneo (atributo o símbolo) de algunas de sus creaciones religiosas, hizo sugerentes incursiones en el género. Retazos entresacados del natural, interpretados con sensibilidad y hábil tratamiento pictórico, que he calificado como pequeños bodegones.

Summary

Within the Spanish paintings of Modern Times, still life was considered (with a few exceptions) as a minor activity, consigned as a workshop exercise, a practice skill or even a simple artist entertainment. If one considers also that the aesthetic taste of Alonso Cano can be identified with a naturalism perception sieved in poetry, this figurative line of action was peripheral to his interests. Nevertheless, it would be a mistake to emphasize that the painter from Granada had a rejection attitude towards still life; as, using it as the ideal iconographic complement (attribute or symbol) of some of his religious creations made suggestive incursions in this genre. Remnants extracted from nature, interpreted with sensibility and a skillful pictorial treatment, that I have qualified as small still life paintings.

A pesar de la antigüedad y extraordinaria versatilidad figurativa del género pictórico de bodegón, asiduo ya en murales egipcios y greco-romanos, en la pintura española de la Edad Moderna fue valorado como actividad menor, frecuentemente denostada o infravalorada;

relegado, en el contexto de una consideración de excepcionalidad, a ejercicio de taller, práctica de destreza, e incluso como sencillo divertimento del artista.

Francisco Pacheco, maestro de Velázquez y también de Alonso Cano, en el Libro Tercero del *Arte de la Pintura*, tras



(Figura 1) *Eclesiástico* (The Hispanic Society of America, New York).

una amplia disertación en torno a la pintura de animales, aves, pescaderías y bodegones, establece con firmeza un canon de valor para los bodegones que pintó Velázquez; decantándose en este pasaje, sin ambages, a favor de aquella peculiar forma de sentir el naturalismo de Caravaggio que practicó su discípulo: “¿Pues qué? ¿Los bodegones no se deben estimar? Claro está que si, si son pintados como mi yerno los pinta alzándose con esta parte sin dudar lugar a otro, y merecen estimación grandísima; pues con estos principios y los retratos, de que hablaremos luego, halló la verdadera imitación del natural alentando los ánimos de muchos con su poderoso ejemplo...”¹. Sin embargo, seguidamente, en el marco de la indefinición que le caracteriza, Pacheco minimizó su propia experiencia en el género cuando escribe que, animado por las creaciones de Velázquez, “...me aventuré una vez, a agradar a un amigo estando en Madrid, año 1625, y le pinté un lienecillo con dos figuras del natural, flores y frutas y otros juguetes, que hoy tiene mi docto amigo Francisco de Rioja; y conseguí lo que bastó para que las demás cosas de mi mano pareciesen delante del pintadas...”². A pesar de la conclusión, cuando el pintor y teórico de Sanlúcar de Barrameda emplea los términos «lienecillo» y «juguetes» está indicando con nitidez la parca



(Figura 2) *Eclesiástico* (detalle).

consideración que él dio a aquella pintura suya, igual que cuando subraya su excepcionalidad: “...me aventuré una vez”.

A mi juicio, aquella suerte de veneración y reconocida ejemplaridad de que gozó Pacheco en la Sevilla de las primeras décadas de siglo le maniataron, impidiéndole adentrarse y experimentar en sus creaciones las sugestivas innovaciones del naturalismo caravaggista que admiró en las obras del joven Velázquez; consciente de que en ellas palpitaba el futuro, lo alentó sin coartarlo.

Alonso Cano, recién llegado al obrador de Pacheco (17 de agosto de 1616), tuvo el privilegio de asistir al nacimiento de aquellas innovadoras creaciones alumbradas por el genio de Velázquez³; pero, ni entonces, ni en ningún otro momento de su trayectoria artística, se sentiría atraído por aquellas singulares y veraces interpretaciones figurativas del natural a las que dio vida su genial compañero de taller. Desde sus primeras obras, Cano orientó sus elecciones estéticas en una senda muy distinta; el suyo es un naturalismo tamizado de poética que, desde el principio, ganó protagonismo en su paleta para convertirse en la más inequívoca señal de identidad de sus pinturas.

Sin embargo, a pesar de que en la producción de Alonso Cano hay una conocida ausencia de lienzos de bodegón, sería erróneo afirmar, en términos absolutos, que practicó una actitud de rechazo hacia la pintura de naturaleza muerta. Porque el granadino, quizá con sintética sencillez aunque con el talento e innata finura que lo caracterizan, también nos legó sugestivas incursiones en el género como complemento iconográfico idóneo de algunas de sus creaciones religiosas. Hábil retazos entresacados del natural que he calificado como pequeños bodegones; en todos los casos, singulares vestigios de naturaleza muerta. Aunque algunas de estas propuestas figurativas, de composición y diseño muy subjetivos,



(Figura 3) *Aparición de Cristo Crucificado a Santa Teresa* (Colección Forum Filatélico, Madrid).

(Figura 4) *Aparición de Cristo Crucificado a Santa Teresa* (detalle).

podrían entenderse y valorarse como prescindibles, de hecho Cano así lo estimó en alguna ocasión⁴, su oportunidad simbólica o de atributo les hace superar con creces lo anecdótico y banal para asumir un inusitado protagonismo en la comprensión iconográfica de la

historia en la que se incluyen.

En *El Eclesiástico* (The Hispanic Society of America, New York) (figura 1), Sevilla, 1625-1626, un lienzo posiblemente pintado con el aval y amparo de su maestro Francisco Pacheco antes de superar el examen gremial el 12 de abril de 1626⁵, Alonso Cano pintó el primero de una selecta serie de pequeños bodegones (figura 2),

hábilmente insertos en el organigrama figurativo de algunas de sus obras; en todos los casos, deliciosos fragmentos de naturaleza muerta que enfatizan y rubrican con su presencia la intención del discurso figurativo.

El Eclesiástico, imagen veraz alumbrada de fino realismo (figura de tres cuartos, de porte distinguido, que viste la tradicional sotana y manteo negros), rubrica y enfatiza su condición de clérigo y docto intelectual no solo por el pequeño breviario de guarniciones metálicas (de magistral ejecución) que sujeta entreabierto con la mano izquierda, sino también por la pequeña mesa (ubicada en oblicuo ascendente a un lado del lienzo y cubierta generosamente por un tapete rojo)⁶ en la que se ubican dos vetustos libros encuadernados con pergamino, un reloj de arena (en el que el clérigo descansa la mano derecha) y un abocetado crucifijo.

De entre las primeras creaciones de Cano en Sevilla (de los años en los que su paleta comenzó a orillar el duro realismo manierista de Pacheco) se conserva un lienzo titulado: *Aparición de Cristo Crucificado a Santa Teresa* (ahora, en la Colección Forum Filatélico, Madrid) (figura 3) que, a tenor de los últimos estudios, perteneció al programa de pinturas que el granadino hizo para el Retablo de Santa Teresa (Iglesia del Colegio de San Alberto de Sevilla) entre 1628 y 1629⁷. En el cuadro, donde Alonso Cano enaltece la figura de Santa Teresa como doctora de la Iglesia, la religiosa (con la pluma de ganso alzada) se apresta a escribir inspirada por la contemplación del Crucificado, epicentro de un amplio rompimiento que genera una metáfora espacial (lo divino en lo terrenal)⁸ al

4) En algunas de sus creaciones (siguiendo un mantenido criterio de parquedad en el uso de elementos subsidiarios de ambientación, frente a la idea acumulativa y de espectacularidad escénica que practicaron otros), aún cuando la historia pintada era propicia para ello, Alonso Cano renunció a recrear estos sencillos bodegones de enseres domésticos, escritorios con libros, o de humildes útiles de taller. Llamativa en este sentido es la ausencia de algún bodegoncillo con ajuar de costura, junto a Santa Ana y de la Virgen niña, en el tema de la *Educación de la Virgen* (Colección Central Hispano, Madrid), en el que (como era común) cabría también incluir algún animal doméstico. Especialmente, si se tiene en cuenta la costumbre generalizada de este prototipo de ambientación en otros pintores andaluces de su tiempo, como hizo con profusión de objetos y detalles Juan de las Roelas en un lienzo para la Merced hispalense y ahora en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (1610-1615), o se observa en el cuadro del Museo de la Universidad de Yale (atribuido a Velázquez en su etapa hispalense) y, también, en el de Murillo (ahora en el Museo del Prado), de hacia 1650, que, aunque más sobrio que los precedentes, no renuncia a la modesta canastilla de mimbre.

Es oportuno matizar ahora que la exuberancia del bodegón que pintó Roelas en el cuadro para la Merced hispalense, no debió complacer a Pacheco que, aunque lo cita como ejemplo y, también, como punto de partida de la extensión que esta historia apócrifa alcanzó entre los pintores, matiza: “...diestro en el colorido, aunque falto en el decoro...”, para detallar seguidamente: “...tiene a su lado Santa Ana un bufete con algunas colaciones del natural y, debajo, un gatico y perrillo; junto a la Virgen está una canastilla de labor con otros juguetes; y, aunque es verdad que ha parecido a algunos doctos no haber fundamentado bastante para reprehender semejante pintura, de lo mucho que al autor de la advertencia pasada sobra, nos valdremos de ésta, poniendo, primero, las razones con que se disculpa esta pintura...”. Véase: PACHECO, Francisco. *Arte de la ...*, vol II, pp. 220-221. A mi juicio, cuando el teórico de Sanlúcar indica: “falta de decoro”, posiblemente alude a la prodigalidad (a su entender innecesaria) de este bodegón; sin embargo, cuando señala: “ha parecido a algunos doctos no haber fundamentado bastante para reprehender semejante pintura”, teniendo en cuenta las reflexiones que siguen, creo que está refiriéndose a la oportunidad y ortodoxia de pintar esa historia cuando se debatía si María tuvo ciencia infusa o (aún teniendo en cuenta sus virtudes) debió aprender y progresar como cualquier otra niña de su edad.

A mi entender, la actitud que tomó Alonso Cano (al prescindir del bodegón en el lienzo que pintó en Madrid hacia 1651) estuvo alentada por su gusto personal y, en este caso, independiente de las tesis y opiniones del que fuera su maestro.

5) Siguiendo una pauta común en los obradores de la época, Alonso Cano, igual que Velázquez (adquiridas las destrezas necesarias, y en momentos ya cercanos al examen de maestría), no solo tuvo la oportunidad de colaborar en algunas de las obras que salieron del taller del maestro; también, en el marco de su tutela y amparo, recibió algunos encargos; con seguridad el *San Francisco de Borja*, para la Compañía, firmado en 1624, y muy posiblemente el espléndido retrato hoy conocido como *El Eclesiástico*.

6) Alonso Cano firmó el cuadro, con su nombre en forma abreviada, en el plano frontal del tapete.

7) El 27 de noviembre de 1628, el mecenas de la obra, Francisco de Ortega (casado con Sebastiana de Alderete), y Alonso Cano firmaron un contrato por el que el artista se comprometió a la ejecución de las pinturas. El proyecto estaba concluido en la Pascua de Resurrección de 1629, aproximadamente cinco meses después. Véase: AA. VV. *Corpus Alonso Cano. Documentos y Textos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría Técnica, 2002, pp. 97-98.

8) En torno a la definición y naturaleza de ese espacio metafórico véase: CALVO CASTELLÓN, Antonio. «El espacio como emblema, sugerencia y metáfora en la pintura de Alonso Cano». En: *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002, pp. 95-98.

1) PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, vol. II, p. 137.

2) *Ibidem*, p.137.

3) *Tres hombres a la mesa “Almuerzo”*, Museo del Ermitage, San Petersburgo (ca. 1617); *Almuerzo*, Museo de Bellas Artes, Budapest (ca. 1618); *La vieja friendo huevos*, National Gallery, Edimburgo (1618); *El aguador de Sevilla* (1620) y *Dos jóvenes conversando* (1620-1621), ambos en el Wellington Museum, Londres, entre otros, son lienzos ejemplares de ese género tan velazqueño.



(Figura 5) *Santa Inés (destruida)* (Kaiser Friedrich Museum, Berlín).

llenar con sus gradaciones lumínicas la hipotética celda cuya naturaleza y estructura solo intuimos.

Santa Teresa está sentada ante una sencilla mesa-escritorio (figura 4) que oculta su rústico entramado de madera bajo un tapete de recia textura y vivos tonos púrpura; el sencillo bufete asume un inusitado protagonismo al erigirse en una de las claves del organigrama compositivo y espacial del lienzo. El libro de páginas manuscritas que la Santa mantiene entreabierto, y un sobrio tintero de metal completan el austero escritorio en el que trabaja la doctora de la Iglesia y fundadora de las carmelitas descalzas.

La *Santa Inés* (que estuvo en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín)⁹ (figuras 5 y 6), pintada hacia 1635-1637 como parte del proyecto ornamental del Retablo de Santa Ana, uno de los nuevos retablos para la iglesia de las carmelitas de San Alberto en Sevilla, engrandece su incuestionable



(Figura 6) Pintor anónimo del XIX. *Copia de la Santa Inés de Alonso Cano* (Colección particular, París).

belleza acogiendo un pequeño bodegón, referencia cardinal para la identidad de la Santa a la vez que atinada y sugestiva reflexión del natural. Los lienzos para los nuevos Retablos de las carmelitas, como los realizados para el Retablo de San Juan Evangelista (del convento de monjas jerónimas de Santa Paula) fueron pintados por Alonso Cano en los años previos a su viaje a la corte, cuando en su paleta había arraigado su primer estilo, una pintura singular e innovadora en el contexto hispalense, técnicamente brillante y preciosista.

La sugestiva figura de Santa Inés, sin duda una de las santas con más carácter de la pintura moderna española (que encarna esa otra vertiente de la imagen femenina en la pintura de Cano, la de una mujer más cotidiana y profana, en definitiva, con un hálito más "mundano")¹⁰, encuentra el complemento más idóneo a su carisma, fascinación y serena hermosura en el fino bodegón que Cano ideó como atributo y rúbrica de su identidad. A un lado de la Santa, sobre una mesa de tablero moldurado que se proyecta hacia el fondo en

9) El lienzo salió de España en el expolio del mariscal Soult; más tarde, fue adquirido por el Museo de Berlín, perdiéndose en el incendio del Kaiser Friedrich Museum, el 5 de mayo de 1945; desde entonces y hasta 2001, solo se conservaba una vieja fotografía en blanco y negro. La publicación por la estudiosa Odile Delenda de una interesante versión de la *Santa Inés* de Cano hecha por un pintor francés seguidor de David a principio del XIX (figura 06), cuando el cuadro estaba en la colección del Duque de Dalmacia, así como el hallazgo por la misma erudita del lienzo original de *Santa Catalina* (pintado por Cano para el mismo retablo) han abierto nuevas e interesantes perspectivas en el conocimiento de estas obras. Véase: DELENDA, Odile. «Las Santas de Alonso Cano en la colección Soult». *Goya* (Madrid), 286 (2002).

10) En un reciente trabajo en torno a esa imagen (más cotidiana y humana) que la mujer asume en algunas de las creaciones de Alonso Cano, señaló el extraordinario valor que como referente de esa experiencia tiene la *Santa Inés*, a la que definió como: "...una santa, vestida con sencillez y elegancia...; su vivaz giro, siguiendo una oblicua marcada por la balanza de los hombros y la viva mirada de los grandes ojos negros, la llenan de expresión vital y hálito cotidiano. Es una mujer real, de belleza sosegada, encarnando un retrato a lo divino, aunque desconozcamos ahora cuál fue la modelo...". Véase: CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Cuando "lo mundano" atempera la poética, otra imagen de la mujer en la pintura de Alonso Cano». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. Homenaje a José Álvarez Lopera, 40 (2009), p. 138.



(Figura 7) *Cristo muerto sostenido por un ángel* (Museo del Prado, Madrid)
(Figura 8) *Cristo muerto sostenido por un ángel* (Museo del Prado, Madrid)

oblicuo ascendente¹¹, quizá velada alusión a composiciones de Velázquez para bodegones de figuras humanas, reposa el cordero (cuyo nombre latino agnus se vincula fonéticamente con el de la santa y mártir romana Agnes, y se le relaciona con el Cordero de Dios)¹². Más allá de su simbólica quietud, el diseño del cordero no está totalmente exento de una llamativa impronta del natural. La palma del martirio, que Santa Inés sujeta con firmeza, diseñada en elegante curva abierta en llameantes y fluidas líneas de fuga, además de volátil complemento al austero bodegón es también hermoso contrapunto a la elegante figura femenina.

A finales de enero de 1638, después de dejar debidamente asignados a otros artistas la conclusión de los trabajos que tenía contratados en Sevilla (esencialmente, la conclusión del ornato de los retablos de la Virgen de Lebríja y de las jerónimas de Santa Paula)¹³; Alonso Cano, acompañado de su segunda esposa María Magdalena de Uceda, viajó a Madrid. No

dimanan del vigor figurativo y la idoneidad del tratamiento pictórico) sobrecogen al espectador por la crudeza de su autenticidad. Sobre una árida y rugosa superficie rocosa, encumbrados sobre los vigorosos pliegues del manto de Cristo, una vieja escudilla de cobre, los clavos todavía manchados de sangre esparcidos en su entorno, y la tosca corona de espinas, componen un desolado bodegoncillo emblema de dolor y sufrimiento.

Tras la estancia de Alonso Cano en Valencia (entre final de junio de 1644 y final del verano de 1645), donde Alonso Cano trató de serenar su espíritu paliando la zozobra y aflicción personal que le produjo el asesinato de su esposa María Magdalena¹⁵, el artista se afincó de nuevo en Madrid. Reemprende su carrera artística (que a tenor de los encargos que se suceden parece no haberse resentido) con el contrato de los dos Retablos para la Magdalena de Getafe. A ese momento de reencuentro con Madrid, y con gran inmediatez a las

fue aquella una fascinante aventura sin horizonte, Cano llegó a la corte como pintor de don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares y todopoderoso valido de Felipe IV.

En dos cuadros del ciclo de historias de la Pasión que Cano pintó en sus primeros años en Madrid con la figura de Cristo muerto sostenido por un ángel (lienzos que, aunque relacionados con la Pasión, van más allá de la historia específica para erigirse en propuestas de profundo sentido teológico¹⁴) (figuras 7 y 8), el maestro granadino dejó dos sucintos bodegones pasionistas que, a pesar de su sentido dramático y austera sencillez, cumplen con creces el objetivo de ser atributo y símbolo de la muerte de Cristo en la cruz. Su realismo y veracidad (que

11) Alonso Cano firmó la obra con un monograma que sintetiza su nombre ubicado en el tablero vertical de la mesa que se orienta al espectador.

12) De entre las muchas interpretaciones a que ha dado lugar la presencia del cordero como atributo de la joven mártir, la más comúnmente aceptada lo interpreta como símbolo de *Agnus Dei*, el Cordero de Dios.

13) El tres de enero de 1638, Alonso Cano cedió la responsabilidad de concluir el *Crucificado* del Retablo de la Iglesia de Santa María de la Oliva (Lebríja) al escultor hispalense Felipe de Ribas, y la de terminar las pinturas para el Retablo de San Juan Evangelista de las monjas jerónimas de Santa Paula a su amigo el pintor Juan de Castillo. Véase: AA. VV. *Corpus Alonso Cano. Documentos...*, pp. 240-242.

14) De los dos lienzos, el de más interés y calidad pictórica es también el que muestra de forma más evidente el trasfondo teológico que subyace en las obras; es el que representa a Cristo de perfil (con un excepcional estudio anatómico) y sustituye el paisaje-fondo por una intensa monocromía que, con el concurso de la luz, rubrica intensamente la cercanía de las imágenes en primer término. Fue Harold Wethey el que interpretó con incuestionable tino el mensaje cardinal que subyace en la figuración: "...el ángel con las manos envueltas en velos para no tocar el cuerpo de Cristo deja bien claro que el tema es la personificación física de la Hostia...". Véase: WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza Forma, 1983. p. 60.

15) El diez de junio de 1644, María Magdalena de Uceda (segunda esposa de Alonso Cano, con la que había contraído matrimonio en Sevilla el 31 de julio de 1631) fue apuñalada en su casa, muriendo a causa de la terrible agresión. Alonso Cano "...por indicios de disgustos que tenía con ella sobre mocedades suyas..." (como indica José Pellicer de Ossau y Tovar, cronista de Felipe IV) fue acusado de inducir su muerte; por esta causa fue detenido y recibió tormento; tras ser juzgado fue exculpado. Véase: PELLICER DE OSSAU Y TOVAR, José. *Avisos históricos, que comprehenden las noticias y sucesos mas particulares, ocurridos en nuestra Monarquía desde el año de 1639*. T. XXXI-XXXIII, Madrid, 1790.



(Figura 9) *San José con el Niño* (Colección Masaveu, Oviedo).



(Figura 10) *San José con el Niño* (detalle).

pinturas de Getafe pertenece su espléndido *San José con el Niño* (1646), que estuvo en la Iglesia de San Ginés de Madrid y ahora se halla en la Colección Masaveu de Oviedo (figura 9).

A los pies de la monumental figura de San José, una imagen de incuestionables percepciones plásticas nítidamente emparentada en su gigantesca estructura corpórea con las grandes figuras de los cuadros de Getafe, Cano diseñó un bodegoncillo (figura 10) que reúne en hábil compendio algunas de las herramientas y aparejos más representativos de la actividad del carpintero; utensilios que fundamentan la identidad del Santo y se constituyen en su atributo inequívoco. Sobre un pequeño y rústico banco de trabajo una gubia, una barrena y un escoplo; junto al mismo, pequeños trozos de madera, unas vetustas tenazas de hierro, y un mueblecillo (perfectamente labrado) que el Santo utiliza, a manera de escabel, para apoyar uno de sus pies. Cano eligió el tablero frontal del pequeño mueble, orientado hacia el espectador, para firmar la obra, como fue usual en él, con un monograma.

Sin que se conozcan las causas que alentaron tal decisión, a principio del verano de 1651, Alonso Cano, con el respaldo de Felipe IV, solicitó una prebenda en la catedral de Granada, y a finales de febrero de 1652 ya se encontraba en la ciudad que le vio nacer. La catedral granadina fue la gran beneficiada de aquella inesperada y nunca aclarada decisión; desde su llegada, Alonso Cano puso su polifacético talento artístico al servicio del templo mayor, al que sus saberes de pintor, escultor y arquitecto engrandecieron con el legado de algunas de sus mejores

creaciones. Pero las relaciones con los capitulares granadinos fueron difíciles y, muchas veces, de intensa acritud; una compleja convivencia que alcanzó su momento álgido cuando en octubre de 1656 el cabildo declaró vacante la prebenda del artista. Ante esa situación, que Cano consideraba tan lesiva como injusta, en el verano de 1657 viajó a la corte para pedir el amparo de Felipe IV¹⁶.

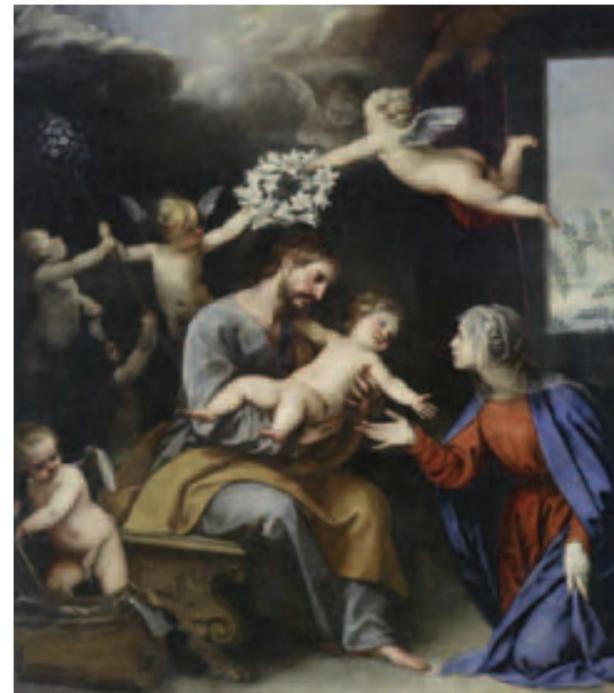
De entre las obras que Alonso Cano pintó en aquella segunda estancia en Madrid, que se prolongó hasta final de julio de 1660, destaca la *Visión de San Benito* que el maestro realizó para el Convento de Benedictinos de Madrid y ahora está en el Museo del Prado (figura 11). El lienzo enaltece la figura en oración (casi en éxtasis) de San Benito de Nursia (480-547), fundador de la orden benedictina y una de las grandes figuras del monacato occidental. El cuadro, que concita un extraordinario interés por la riqueza y versatilidad de sus valores pictórico-figurativos, muestra además la más bella e interesante mesa-escritorio-bodegón de la trayectoria artística de Cano (figura 12).

Delante de la vetusta imagen del Santo, que viste el hábito negro de la orden, una proporcionada mesita con una tela de densa textura y de matizados tonos en la gama del rojo; sobre ella: el báculo abacial, de fina traza, está coronado por molduras y un bello arabesco en voluta que emerge desde un apretado vástago de hojas de acanto; un atril, tallado con virtuosa labor de gubia, sostiene un libro abierto, quizá su Regla Monástica o cualquier otra obra piadosa; tras el atril, se alza presidiendo la mesa un bello crucificado de bruñido metal.

16) En síntesis, la historia del desencuentro de Alonso Cano con el cabildo de la catedral de Granada comenzó casi desde el momento de su llegada. El artista debía dedicarse plenamente a trabajar para la catedral; con tal fin, se adecuó como taller una estancia de la gran torre. Aunque se le dispensó de asistir a los oficios religiosos, contrajo la obligación de ordenarse sacerdote en el plazo de un año. Sus grandes creaciones en las parcelas de la pintura y la escultura no acallaron las reiteradas críticas de los capitulares; si a ello unimos la pertinaz negativa a aprobarle el examen de latín (indispensable para ser presbítero), se entenderá la difícil situación en que se encontraba el artista, que siempre entendió aquella actitud como deliberada. El 27 de febrero de 1655, Cano solicitó al rey que prorrogara el plazo para su ordenación sacerdotal, decisión que le deparó un exiguo periodo de calma; porque el tres de octubre de 1656, un nuevo suspenso en el examen de latín dio pie al cabildo para retirarle la prebenda. Para intentar reconducir la situación, en el verano de 1657, Alonso Cano viajó a la corte para pedir a Felipe IV que interviniera a su favor ante los capitulares granadinos.



(Figura 11) *Visión de San Benito* (Museo del Prado, Madrid).
(Figura 12) *Visión de San Benito* (detalle).



(Figura 13) *Sagrada Familia* (Convento del Ángel Custodio, Granada).

El atractivo de esta singular obra se ve reforzado también por haber sido ejecutada sobre un lienzo reaprovechado, en el que subyace una obra anterior con una propuesta iconográfica distinta¹⁷.

De entre los conventos para los que Cano trabajó durante sus años en Granada, el de las franciscanas del Ángel Custodio fue quizá para el que el maestro lo hizo más asiduamente, y realizó también un mayor número de obras en las distintas vertientes de la creación artística¹⁸. Del elenco de pinturas de devoción, ahora perdidas o en paradero desconocido, todavía se conserva un lienzo de singular belleza e interés iconográfico en el que,

además, Cano vuelve a reiterar su peculiar talento y sensibilidad en la figuración de esos pequeños retazos de naturaleza muerta que, con valores simbólicos o de atributo, ilustran algunas de sus creaciones. El cuadro es una *Sagrada Familia*, que todavía conservan las franciscanas en el nuevo convento del Ángel Custodio (figura 13); una tela de extraordinario valor pictórico y, también, a pesar de su aparente lirismo doméstico, de profundo calado teológico¹⁹.

Muy en primer término, junto al sitial en que se sienta San José, el pintor ubica una gran alforja de piel por la que rebosan las herramientas y útiles más empleados en las labores de carpintería: gubia, escoplo, cincel, hachuela, barrena, cepillo, clavos y, también, el martillo con el que juega un ángel niño. Por cercanía, y por su condición de mueble perfectamente imbricado con el trabajo de carpintería, Cano integró al bodegoncillo el perfil exterior del bello escaño que sirve de asiento a San José; una pieza de madera ricamente tallada con la pata labrada en forma de grifo clásico.

En otra importante obra granadina, de principio de la década de los sesenta, el *San Jerónimo y el ángel trompetero*, ahora en el Museo de Bellas Artes de Granada (figura 14) (un lienzo plagado de experiencias extraídas de

17) Los análisis de rayos X han descubierto bajo el *San Benito* una obra inacabada: *La Virgen de Monserrat rodeada por diez acólitos*; Pérez Sánchez y Cruz Valdovinos piensan que esta Virgen de Monserrat es de Alonso Cano; a juicio de Wetthey, la obra subyacente no es del granadino, Cano habría utilizado un viejo lienzo que debió comprar, una tesis que parece improbable. En la Real Academia de San Fernando hay un cuadro con: *La Virgen de Monserrat con monjes benedictinos y acólitos músicos*, de idénticas medidas que la *Visión de San Benito*; Pérez Sánchez y Cruz Valdovinos opinan que es de Alonso Cano, también para el lienzo de la Academia. Wetthey niega la autoría del pintor granadino. Véase: PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. «Un Alonso Cano "oculto" en el Museo del Prado». *Boletín del Museo del Prado*, 5 (1981), pp.117-122; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Las etapas cortesanas de Alonso Cano». En: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001, pp. 212-213; WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Pintor, escultor...*, p. 134.

18) Poco tiempo después de llegar a Granada, Alonso Cano dio los planos de la iglesia conventual, aunque la construcción del templo (entre 1653 y 1661) corrió a cargo de Juan Luis de Ortega. Con la colaboración de Pedro de Mena hizo también cuatro grandes tallas: *San José con el Niño*, *San Antonio de Padua con el Niño*, *San Diego de Alcalá* y *San Pedro de Alcántara* (que los especialistas atribuyen exclusivamente al discípulo). Realizó además un amplio programa pictórico del que destaca, muy especialmente, el ciclo de nueve *Historias de la Vida de la Virgen*; junto a otra decena de lienzos.

19) A pesar de la apariencia edulcorada, llena de sencillez e intimismo de la escena central, con San José con el Niño acunado en su regazo y la Virgen arrodillada ante ellos, subyace el trágico mensaje premonitorio de la futura Pasión y muerte de Cristo. José y María contemplan ensimismados al Niño que se orienta hacia ellos con ambos brazos abiertos inequívocamente en forma de cruz.



(Figura 14) *San Jerónimo y el ángel trompetero* (Museo de Bellas Artes, Granada).

la pintura veneciana, que Alonso Cano conoció muy a fondo en las colecciones reales), el pintor compuso uno de sus más bellos y atractivos bodegocillos (figura 15); una sugerente propuesta de naturaleza muerta que, además, es referencia cardinal para la comprensión de la obra. Delante del Santo que, arrodillado sobre la tortuosa superficie de una roca, recibe del ángel el anuncio de su cercana muerte; Cano, valiéndose de la compleja orografía de la cueva, compuso en forma escalonada, a partir del caprichoso deslizamiento del manto sobre la pared rocosa, una cascada de objetos que, con este recurso, se conectan entre sí. Parte del capelo cardenalicio (que pende de lo más alto de la pared) pasa, seguidamente, por el crucifijo y la piedra que el santo empuña con inusitado vigor, para concluir en la calavera que descansa sobre las rocas del suelo, el gran libro abierto y reclinado sobre ella (quizá la Vulgata), y otro gastado epítome, de menor entidad, con pastas y cordoncillos de pergamino.

Otros lienzos con apuntes de naturaleza muerta

Como fue usual en otros pintores de iconografía sacra, Alonso Cano ubicó en algunos de sus lienzos sencillos apuntes de naturaleza muerta que, a manera de sintéticos atributos, condensan rasgos personales, hagiográfico-taumatúrgicos, o valores cardinales individuales inherentes a las personas sagradas que conforman la historia pintada. Estas sutiles insinuaciones figurativas, aparentemente banales o testimoniales, más allá de su intrínseca belleza formal, colaboran a rubricar situaciones y definir o puntualizar identidades; en cualquier caso, ilustran o sugieren matices hacia lo humano y cotidiano.



(Figura 15) *San Jerónimo y el ángel trompetero* (detalle).

En esta línea de intencionalidad figurativa deben incluirse: la composición con viejo libro cubierto por un tallo de azucenas que el pintor ubicó en lo más alto de la escalinata en la *Visión de San Antonio de Padua* (Alta Pinacoteca de Munich)²⁰ (figura 16), lienzo de los últimos años de la primera etapa madrileña del artista; la calavera con funciones de atril, sobre un árido país, y el viejo libro abierto sobre ella, en la *Estigmatización de San Francisco*, pintada hacia 1658 para el Convento Franciscano de Santa María de Jesús, Alcalá de Henares, e identificada ahora con el cuadro que guarda la Iglesia de San Francisco el Grande, Madrid²¹; la finísima cesta de palma sobre la que fluye generosamente una vaporosa tela blanca, en la

20) Sin duda, de entre los lienzos atribuidos a Cano con este tema (en el County Museum de los Ángeles y en una colección particular), el de Munich es de gran calidad y cercano al talento y cualidades artísticas del maestro granadino. En todos los casos, se trata de composiciones gemelas que incluyen además el mismo bodegocillo. Wethey no termina de aceptar la autoría de Cano para el lienzo de la Alta Pinacoteca; sin embargo, sí reconoce la mano de Cano en el boceto que guarda el Museo del Prado. Véase: WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Pintor, escultor...*, pp. 65 y 133.

21) El lienzo pertenece a un ciclo pictórico en el que coincidieron Alonso Cano y Francisco Zurbarán, cada uno hizo dos lienzos. Wethey cuestiona que el cuadro ahora en San Francisco el Grande sea el que Cano pintó para los franciscanos de Alcalá; Cruz Valdovinos, en su última revisión de las pinturas madrileñas de Alonso Cano, afirma que tanto la *Estigmatización de San Francisco* como el *San Antonio de Padua con el Niño*, que guarda la iglesia madrileña de San Francisco el Grande, son las obras que el granadino pintó para Alcalá. Véase: WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Pintor, escultor...*, p. 133; CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Las etapas cortesanas de...», p. 212.



(Figura 16) *Visión de San Antonio de Padua* (Alta Pinacoteca, Munich).



(Figura 17) *Virgen con el Niño dormido* (Capilla Real, Granada).



(Figura 18) *Presentación-Purificación* (Catedral de Granada).

Virgen con el Niño dormido (Capilla Real Granada)²² (figura 17), obra también de los últimos años del pintor; o la frágil cestilla de palma de arabesco enrejado situada a los pies de la Virgen, con las tórtolas de la ofrenda, sobre la escalinata por la que asciende la Sagrada Familia, en el lienzo de la *Presentación-Purificación* (1664)²³ del ciclo de historias marianas para la capilla mayor de la catedral de Granada (figura 18).

Aunque la forma con la que Alonso Cano sintió, interpretó y dio vida en su paleta a los dogmas estéticos del naturalismo Barroco no favorece su identificación con la pintura de naturaleza muerta (de ahí que, a pesar del cercano ejemplo de Velázquez, nunca hiciera incursión alguna en la pintura de bodegón como género independiente). Como señalé en los prolegómenos de este trabajo, el maestro granadino, salvando esa peculiaridad tan inherente a su idiosincrasia artística, y en una práctica concebida a manera de complemento iconográfico (donde el bodegón asume substancialmente el papel de atributo o símbolo), ideó para algunos de sus lienzos originales fragmentos de naturaleza muerta, fruto de un talento singular y, también, de una cualificada sensibilidad para su diseño y tratamiento pictórico.□

22) Esta *Virgen con el Niño dormido* es una obra de atribución cuestionada entre los especialistas. Aunque en el catálogo de la exposición de 1968 se cita entre las creaciones de Alonso Cano, Wethey no admitió nunca la autoría del maestro granadino, incluso en su última monografía sobre el artista (1983), donde la señala como obra de un discípulo. En un trabajo publicado en 1994 la atribuyó a la paleta granadina de Alonso Cano, señalando su paralelismo con otros lienzos marianos del pintor en su etapa madrileña. Véase: AA. VV. Catálogo de la Exposición: Centenario de *Alonso Cano en Granada*. Granada: Ministerio de Educación y Ciencia, Caja de Ahorros de Granada, 1968, p. 67; WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Pintor, escultor...*, p. 129; CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Pinturas italianas y españolas». En: *Libro de la Capilla Real*. Granada: Cabildo de la Capilla Real, 1994, p. 224.

23) Alonso Cano concluyó el lienzo de la *Presentación-Purificación* en 1664, aunque el maestro ya trabajó en esta historia antes de su viaje a la corte en 1657. Martínez Medina señala que Cano pintó esta obra entre los meses de marzo de 1655 y 1656, y puntualiza: "...no quedando del todo terminada ni a gusto del cabildo ni del artista...". Es por lo que, a finales de 1664, una vez terminado el programa mariano, Cano retocó el cuadro y lo dio por terminado. Véase: MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. «Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano». En: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001, p. 333; Actas Capitulares (Archivo de la catedral de Granada), lib. 15, fols. 451 y 509.