

UNA PINTURA INÉDITA DE  
ALONSO CANO.

Por MARINO ANTEQUERA.

LA OBRA.—Entre los muchos y valiosos objetos que han figurado en la Exposición organizada recientemente por el Centro Artístico de Granada a beneficio del Ejército aparecía una puerta de sagrario pintada por Alonso Cano, obra que ya, en 1929, había figurado también con igual atribución en la Exposición Internacional de Barcelona. No se trata, pues, con estas líneas, de descubrir una obra inédita, sino de vulgarizar una pintura que, si no es lo exquisita que el tema representado y la personalidad de su autor parecían exigir, constituye, en cambio, un párrafo más en la turbulenta y complejísima vida de este artista, de quien nos son conocidas pocas obras de este tipo, aunque no sea extraño hallar alguna así de poco empeño, pues bien pudo también prodigarlas quien como Cano tanto prodigó apuntes y dibujos.

El asunto, no muy nuevo en la pintura española, es un Cristo Eucarístico, Jesús mostrando el Cáliz y la Sagrada Forma, y debió pintarlo el maestro en los finales de su vida. El tamaño es el más acomodado a los gustos de su autor, que tuvo singulares preferencias por los trabajos pequeñitos y de poco esfuerzo material, lejos de los que hacen de los oficios de arte labor de ganapanes, y su factura, no muy primorosa ni depurada, sino con gran descuido y con tendencia a borroncillo. Tal es la pintura que el generoso rasgo de su poseedora, D.<sup>a</sup> Carmen Rus de Olóriz, ha ofrecido a la curiosidad de los aficionados al arte del racionero de la Catedral granadina.

LA LEYENDA.—La obra viene de antiguo atribuída a Cano, a

pesar de que, muchas de sus características, no se conforman con su manera peculiar, y también, de antiguo, viene ornada por una leyenda que, en parte, hemos de desvanecer. Se cuenta que una mañana fué Alonso Cano a visitar a los Padres agustinos descalzos del Convento de Nuestra Señora de Loreto, situado en la plaza de Bibalbonud, de los que era muy amigo. Mientras los religiosos comían se retiró a la iglesia con pretexto de orar, y sobre una puertecilla de sagrario, que tenía un S. Juanito de mala mano, pintó el Cristo Eucarístico que nos ocupa. Terminada la obra se retiró a un rincón de la iglesia en espera de que los frailes entraran en el templo a rezar el Miserere, según solían, al salir del refectorio. Vista por los religiosos la mutación verificada en la puertecilla del sagrario, dieron voces reputando el cambio por cosa de milagro, y al ir a acercarse a la pintura para comprobar su realidad, Cano salió de su escondite para gritarles: “¡No la toquéis, que está fresca!”

Alguna de las personas de cuyos labios he oído esta versión, me manifestó que no constaba de modo cierto que el acontecimiento ocurriera en el convento de agustinos, sino en algún otro de los del Albaicín, y esto es más verosímil, pues la iglesia del Convento de Nuestra Señora de Loreto se acabó en 1694, o sea, veintisiete años después de muerto Alonso Cano y, en cambio, consta de modo cierto que éste fué muy amigo de los frailes franciscanos de S. Antonio, en cuya iglesia hubo gran número de cuadros suyos.

HALLAZGO DE LA PINTURA.—D. Salvador Branchat, canónigo que fué hace ya años de la Catedral de Granada y párroco de la Iglesia de S. José, encontró en un cortijo de esta misma provincia, hallándose de viaje, una pintura muy ennegrecida. Hombre de aficiones artísticas se interesó por aquella tabla en la que vislumbró, tras la suciedad que la cubría, algo interesante. Intentó comprarla, más su poseedor regalóse la de buen grado, ya que, a su juicio, nada podía valer objeto tan mugriento y estropeado, y ya en su casa el Sr. Branchat mandó limpiar la pintura y contento de ver confirmados sus atisbos la mostró a su amigo D. Manuel Gómez-Moreno González, quien le dijo que era un original de Alonso Cano. Todo esto es una versión conservada por los amigos del Sr. Branchat y por los, hasta ahora, poseedores de la tabla. Lo extraño de ello es que en ninguno de los escri-

tos del Sr. Gómez-Moreno se encuentre indicación alguna de tal obra del racionero.

LA ATRIBUCIÓN.—Sin embargo, es indiscutible la atribución a Cano, no obstante apartarse esta obra de la corriente seguida, no solo por su autor, sino por la pintura granadina, ya que en ella desaparecen las más decantadas cualidades de Cano y la primera, por ser la que antes salta a la vista, la nobleza del tipo representado.

Esto de la exquisitez de los personajes es una de las características más constantes del arte granadino. El rasgo más claro para conocer la labor de sus talleres es esa distinción que rebosan todos los tipos de sus cuadros y esculturas. Gran número de las más traídas y llevadas producciones de este arte (y en esto puede entrar la casi totalidad de la obra de Pedro Atanasio Bocanegra) no tendría apenas interés si no fuera por esa cualidad que las embellece y eleva.

Se ha comparado mucho a Cano con Guido Reni, pintor, como el nuestro, orgulloso de su arte, refinado y ansioso de reproducir en sus cuadros los tipos más nobles de la especie humana. Pero, en cambio, se ha hablado mucho menos de los contactos de Cano con el Correggio y, si acaso, para destacar que el "Noli me tangere" del Museo de Budapest, pintado por aquél, es un plagio del cuadro del Correggio que, con el mismo asunto, existe en el Museo del Prado. Y, sin embargo, Correggio es el gran inspirador de la escuela granadina. La gracia exquisita, el aspecto brillante del Allegri, atemperados por la seriedad española, son un rico venero que se transparenta en la pintura granadina del siglo XVII, tanto, por lo menos, como el influjo flamenco. Pues bien, con manifiesto olvido del espíritu de la escuela y alejándose de sus inspiradores, Alonso Cano pinta en esta ocasión un Cristo vulgar, de ojos pequeños, desiguales, como en algunos retratos de Holbein, y escasos de pestañas; de boca grande y deshecha; de cabellos lacios y pocos; de frente pequeña y deformada en las sienes; de rostro, en fin, tan ancho como el del Adán de la Catedral granadina, pero sin ninguno de los rasgos que hacen de esta escultura un tipo de belleza que, acaso, pueda ser contemporáneo de la pintura que estudiamos.

Otra característica de Cano que se ha divulgado en demasía es el aspecto escultórico de sus figuras pintadas. Esta obra,

por el contrario, es eminentemente pictórica. Más adelante, al relacionarla con la evolución de la manera de Cano, veremos que está lo más alejada posible de todo lo que tenga carácter dibujístico. A pesar de la ausencia de estas singularidades del maestro, la tabla es suya, sin ningún género de duda. Tiene su pincelada, su color, su plegado de paños—la única manga visible es sobremanera elocuente en este respecto—y tiene, sobre todo, su dominio de la técnica, que nadie, en esta época, en Granada, podría ni aún imitar, amén de esas peculiaridades casi más subjetivas que objetivas, más de sentimiento que de razón, que constituyen la guía más cierta de este aventurado menester de las atribuciones artísticas.

EL PRECEDENTE.—De este tipo de Cristo Eucarístico hizo una creación insuperable Juan de Juanes. Toda la unción y delicadeza que requiere el asunto fueron expresados, como en arrobó, por el pintor valenciano. Del favor con que el público acogiera este cuadro nos hablan las muchas veces que su autor lo repitió. Y aún el mismo tipo de Jesús lo dió en otros asuntos, como en el Ecce-Homo y en el Cristo de la Cena, ambos en el Museo del Prado. Jesús aparece en un cuadro con este tema, del Museo de Valencia, con la Sagrada Hostia en la mano derecha y en la izquierda el llamado Cáliz del Grial. En los del Prado la disposición es la misma. En la Santa Cena, Jesús tiene en una mano la Hostia y la otra mano posada sobre el pecho. Alonso Cano vivió en Valencia a raíz de la misteriosa muerte de su mujer, en 1644, y en aquella capital debió de aprender mucho. Sabido es lo extremo de su curiosidad por ver y estudiar pinturas ajenas hasta a través de simples estampas. La pintura valenciana, entonces en un período muy interesante y saturada de italianismo, debió producirle impresión muy honda. La estela dejada por Ribalta, desaparecido unos diez y seis años antes de la estancia de Cano en Valencia, y que pudiera ser una de las causas de la influencia del Correggio en el pintor granadino, ya que aquél estudió, como ha probado Mayer, con empeño, la obra del pintor de la Emilia; y el predicamento de Jerónimo Jacinto Espinosa, otro entusiasta italianizante, debieron afianzar a Cano en su devoción por el arte de Italia, que ya en Sevilla había aprendido a amar desde sus primeros pasos en el taller de Pacheco. En el caso concreto que nos ocupa, es innegable que Cano debió de conocer las figuras del

Jesús Eucarístico originales de Juan de Juanes y de las que algunas debía de haber en Valencia. Conoció también, sin duda alguna, el cuadro de la Cena del mismo autor, hoy en el Prado, y en aquella época en el retablo de la iglesia valenciana de S. Esteban. Del efecto que en el espíritu, pleno de idealismo, de Cano, hubieron de producir estas pinturas, nos habla el hecho de que, bastantes años después de haberlas contemplado, las trajera a las mentes para trazar una síntesis de las actitudes de ambas; del Jesús de la Cena copió la mano, suavemente posada sobre el pecho; del Cristo Eucarístico el Cáliz en la otra mano; la Hostia la colocó suspendida en el aire sobre el Cáliz. Lo que no pudo reproducir fué el dulce misticismo que rebosaban los cuadros en que se inspiró. Lejos de la ingenua visión de Juan de Juanes, él había visto demasiadas maneras magistrales de pintar, que ahora se le salían alma adelante y le ensuciaban de realismo aquellas visiones serenas del valenciano, por encima y muy distantes de todas las técnicas.

Precedentes en cuanto a tamaño debe de haber varios. Sabido es con cuanto primor trabajaron siempre los artistas granadinos las obras pequeñas. Cano dejó repetidas pruebas de este gusto en escultura y en dibujos; mas, de este género de pinturas no recuerdo sino la mención de Palomino <sup>1</sup> de una puertecilla de Sagrario con el Buen Pastor pintada por Cano para la parroquia madrileña de Santiago.

LA TÉCNICA.—Aparte los precedentes meramente formales que Cano debió de tener en cuenta al pintar esta obra, hay otros contactos, de carácter técnico, visibles en ella. De ordinario, al tratar de Alonso Cano, no se destaca con la intensidad debida el prolongado contacto que nuestro pintor tuvo con Velázquez. Si acaso, se menciona la coincidencia de ambos durante ocho meses en el taller de Pacheco y la protección decidida que en el bondadosísimo pintor de Sevilla encontró el granadino en su ida a Madrid. No se menciona el hecho de que Cano y Velázquez convivieran, aparte de lo sevillano, en varias épocas; primero en el corto espacio de tiempo entre la llegada de Cano a Madrid y el primer viaje de Velázquez a Italia; después, durante el período, interrumpido por la huída de Cano a Valencia y a la Cartuja de Por-

1. Antonio Palomino y Velasco: *El Parnaso Español*, tom. III del *Museo Pictórico*.—Madrid, 1724.

tacoeli, que se comprende entre el regreso de Velázquez de su primer viaje y la partida para el segundo en cuyo período, hacia 1635, Cano acompañó a Velázquez en su viaje a Castilla la Vieja para recoger pinturas por encargo del Rey <sup>2</sup> y, finalmente, los dos años que mediaron entre la llegada de Cano a Madrid, con objeto de ordenarse y la vuelta a Granada, casi simultánea con la muerte de Velázquez. Fué una convivencia muy prolongada que he dicho más arriba que es ordinario que no se destaque, como se debiera.

La fortuna del pintor de Felipe IV, colocado tan alto, debió de ser un acicate para sus compañeros (ya sabemos que la envidia no lo perdonó). Por otra parte, la factura de Velázquez, tan magistral y clara al mismo tiempo, influyó de manera patente en cuantos se acercaron a él. Alonso Cano, impermeabilizado casi por su idealismo italiano a las sugerencias velazqueñas, no pudo, en absoluto, dejar de sentir el influjo de su colega sevillano. Ciertamente es que, aparte de su credo estético, apartaban la práctica de uno y otro pintor su situación respectiva. Cano vivía, particularmente en sus últimos años, en un medio eclesiástico, su clientela le exigía tan solo cuadros de asunto religioso; la vida de Velázquez, por el contrario, se deslizaba en un ambiente cortesano y, salvo contadísimas excepciones, apenas cultivó otro género que el forzosamente realista del retrato. No conozco ninguno de los retratos de Cano que Gómez-Moreno González <sup>3</sup> cita y que son, el de un presidente de Indias, el de Inés Moncada y el del obispo de Málaga fray Antonio Enriquez y, por consecuencia, no puedo hablar de a qué altura andaría el pincel del racionero en esto de reproducir fisonomías con la verdad posible; solo diré que, en manifestaciones humildes de su arte, Cano dió algún escape al realismo aprendido de su amigo el pintor cortesano. A veces, en sus dibujos, como en los señalados con los números CCXCIV, CCCII, CCCIII, CCCXVI y CCCXX (el CCCIII, una mujer dormida con demonios al fondo, anticipo de ciertos divertimientos goyescos) de la "Colección de dibujos españoles", publicada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, hay ciertos ribetes de realismo que no se pueden explicar por completo con decir que son estudios tomados directamente del natural. Es

---

2. José Martí y Monsó: *Diego Velázquez y Alonso Cano en Castilla la Vieja*. (En el "Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones", t. I, año 11, n.º 19, pág. 333).

3. Manuel Gómez Moreno: *Cosas granadinas de arte y arqueología*.—Granada, 1888.

acercarse nuestro Cano, quien al idealismo y a Italia debía toda la razón de ser de su pintura.

En la obra de Cano de que tratamos hay otras concomitancias velazqueñas, como la atenuación de los contrastes y algunos contactos con la paleta del pintor sevillano.

Podemos comprender toda la evolución del arte de Alonso Cano comparando su cuadro de Santa Inés, en el Museo del Emperador Federico en Berlín, y esta puertecilla de sagrario que hoy nos ocupa. Son dos conceptos opuestos de pintura: dos extremos de una vida de arte. El cuadro de Santa Inés es duro; cada detalle del tocado está reproducido sin atenuación alguna de la forma; el velo que rodea la cabeza de la Santa, lejos de moverse, está como petrificado en fuerza de ser plástico; las calidades, en particular la del tisú de la manga, están fidelísimamente reproducidas; el contorno, sobre todo, se recorta sin fundirse lo más mínimo sobre el claro fondo. El Cristo Eucarístico, por el contrario, aún teniendo en cuenta que está pintado muy a la ligera y no como la Santa Inés, estudiada con cariño, es una obra eminentemente pictórica. La preocupación de línea ha desaparecido, la fuerza plástica se ha atenuado considerablemente y solo se perpetúa en algún detalle accesorio, en la manga derecha, por ejemplo. La figura se pierde en el fondo con detrimento del contorno. Y, todo esto, no es producto del descuido con que se ha pintado un cuadro de poco alcance. Con el mismo descuido está pintada otra obra, casi tan pequeña como ésta: el Cristo a la columna que, procedente del Escorial, se guarda en el Museo del Prado y en él—fase más atrasada de la misma evolución—aún se ve un sentimiento de corporeidad que en el cuadro que nos ocupa ha desaparecido.

Esta evolución, salvado lo enorme de las distancias establecidas por la desigual categoría de ambos pintores y por la magnitud y complejidad de los problemas que se propuso solucionar Velázquez, es paralela en este pintor y en el racionero granadino. Los dos comienzan con una pintura con anhelos de plasticismo: más clara, a lo Zurbarán, la de Cano; más oscura, a lo Caravaggio o a lo Ribera, la de Velázquez. Este acaba en la más genial incorporación de figuras y objetos a la luz y al ambiente. Aquél no pasa, en alguna obrita como ésta, de reconocer que contornos y perfiles son cosas que se pierden en la atmósfera. Los dos—aunque distanciados—realizan el espíritu de la frase que Dela-



croix había de escribir tiempo adelante: "Abro mi ventana y miro un paisaje. La idea de una línea no acude a mi mente".

Pero, hay otro influjo velazqueño sobre Cano, muy visible en esta obra. La pintura española del siglo XVII abusó de modo extraordinario del asfalto. Este color, muy agradable de manejar y de transparencia inconmensurable, es difícilmente sustituible. La química moderna anda tras ello y no lo ha conseguido del todo. Al lado de sus ventajas tiene el grave inconveniente de que, al poco tiempo de su empleo, pierde toda su belleza para convertir, la superficie que cubre, en negra y opaca. Los pintores granadinos, al igual que los del resto de España, sintieron gran predilección por un color que les simplificaba la difícil consecución de sombras transparentes y sus desastrosos efectos se pueden comprobar en multitud de cuadros de nuestra escuela. La Flagelación de Jesús, de la Catedral de Granada, una de las obras más conseguidas de Juan de Sevilla, es hoy un simple recuerdo de lo que debió de ser. Si el color de Risueño, el más completo colorista de Granada, se ve hoy oscurecido y desprovisto de todos sus encantos es por la mala costumbre de imprimir los lienzos con almagra y, sobre todo, por el abuso del asfalto. Velázquez, que tanto gustó de este color en sus comienzos, y aún mucho después, le encontró un sustituto que, aunque Beruete afirme lo contrario, <sup>4</sup> no llega a alcanzar la delicadeza de tonos calientes del asfalto, pero que, con el tiempo, ennegrece infinitamente menos; el negro de hueso que, en realidad, no es negro, sino pardo y que tiene para su empleo el inconveniente de que es tanto más excesivamente flúido cuanto más bello es su tono.

En este cuadrito de Cano, algunas de sus partes y, en particular, el cabello, parecen a primera vista pintadas con asfalto. Este mismo tono puede componerse con tierras de Siena y negro, pero esta mezcla no se ha empleado aquí porque, de haberlo hecho, el resultado sería una masa opaca y este trozo es muy transparente, hasta el extremo de haberse conseguido el claro obscuro todo lo más que, a Velázquez, pintor en quien se inicia y culmina, al mismo tiempo, la ruptura con el idealismo italianista, podía por la mayor o menor aminoración de la capa de color. Tampoco está el cabello pintado con asfalto, puesto que se mantiene con las cualidades iniciales. Sólo el negro de hueso ha podido dar la be-

---

4. Aureliano de Beruete y Moret: *La paleta de Velázquez*.—Madrid, 1922.

lleza y permanencia de tono que se advierte en esta pintura. He aquí un nuevo contacto de la pintura de Cano con la de su discípulo en el taller de Pacheco.

EL COLOR.—El colorido es el tradicional en estas representaciones; manto azul, de un azul parecido al Prusia, pero que debe de estar obtenido con cobalto. Túnica de un rojo suave con garanza en las luces, tierra de Sevilla, muy calcinada en las medias tintas y negro de hueso en las sombras. Las carnes, avivadas las medias tintas con toques de bermellón, para hacerlas más jugosas. Esta frescura del colorido está aumentada por un caso fortuito. Al limpiar el cuadro, seguramente cuando se halló, se desprendieron algunos trocitos de pintura que dejaron al descubierto la imprimación gris azulada. Estas manchitas, con las citadas de bermellón, dan a las sombras una calidad parecida a la que se obtiene por el divisionismo. El fondo es pesado, por exceso de tierras. Como se ve, una paleta muy simple.

Esto mismo del color echa por alto la leyenda que conté al principio y que dije que no podía ser cierta. Las luces de la túnica están dadas por veladuras y las veladuras requieren una capa de pintura seca debajo de ellas, así es que, antes de terminar Cano la túnica, hubieron de transcurrir los días necesarios para que la pintura se secara.

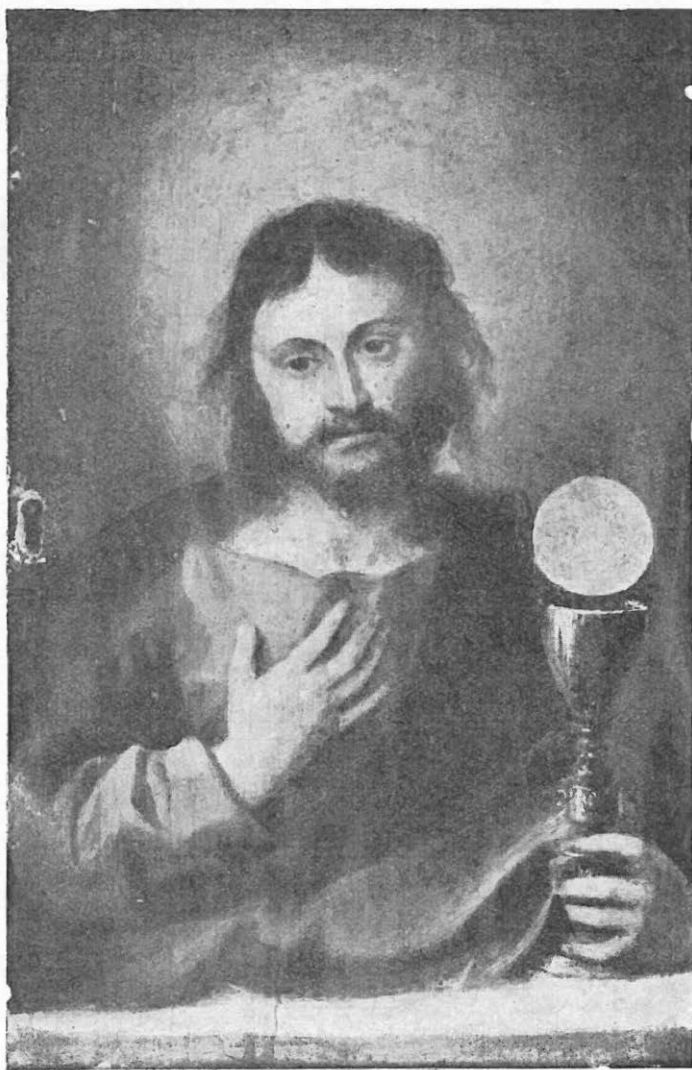
Pero, hay otra señal más elocuente aún, que demuestra que la ejecución de esta obra duró varios días. El Cáliz está pintado sobre el manto ya seco y, en el espacio comprendido entre la Hostia y el Cáliz, la pintura primitiva, seca al cabo de varios días, marca un reborde que corresponde al límite de la túnica modelada por el brazo y que es muy visible. Así es que, el Cáliz, se pintó días después de la túnica.

Tampoco me parece verosímil que esté pintado sobre un S. Juanito. El color ha perdido espesor en muchos trozos, a causa de la limpieza. En otras zonas, en particular, en los cabellos, la transparencia de la pintura dejaría ver lo que bajo él estuviese pintado. Lo que se ve bajo todo esto es una imprimación gris azulada, salvo en la parte de fondo que se aproxima al marco, dorado mucho después de pintada la puertecilla, en la que se ve, a través de los desconchones, la imprimación roja que los doradores acostumbran poner bajo las hojas de oro.

FINAL.—Cano es el pintor sobre quien más leyendas se han tejido. Hombre aventurero dió pábulo a todas. Esta obra, ensalzadora de su facilidad, verosímil de suyo, cae desmentida por su misma obra. Una obra más de Cano, sin el dulce idealismo de las demás de su autor; sin la unción religiosa propia de las pinturas místicas. Cristo feo, de boca grande y de cabellos lacios y escasos (más visible esta falta en el lado de la luz, porque en el contrario se disimula al arrimarse y fundirse con la sombra de la cara, lo que hace a la cabeza parecer desdibujada) tiene por encima de todos estos defectos, grandezas innegables; al fin, es obra del más alto de los pintores granadinos. De las cualidades de facilidad y desenfado ya se habló más arriba. De la maestría, aunque no se propuso demostrarla, al no conceder apenas importancia a esta obra, hay en ella suficientes vestigios para que no se dude de la grandeza de su autor. La gracia del colorido salta a la vista del que contempla el cuadro. De la habilidad de la pincelada no hay sino decir que en el cabello, en los ojos y en muchos trozos de los paños, raya en el virtuosismo, torpe, sin embargo, en la mano que se posa sobre el pecho y excesivamente amanerado en el Cáliz. Pero, hay una cualidad sobresaliente por encima de las demás. Ya que no emoción religiosa, hay vida interior en este Cristo de aspecto vulgar. La mirada se pierde en lejanías insondables y en los labios hay un leve gesto de amargura que nimba de melancolía todo el cuadro. Esta tristeza ennoblece toda la etapa final de la obra del maestro; el prodigioso S. Pablo de la Catedral granadina, cabeza de pensador hundida bajo la pesadumbre de altísimas ideas. La testa de Adán, con los ángulos de la boca descolgados en una expresión de desaliento. La de Eva, mujer que, triunfadora por su belleza, parece sentir sobre su frente la sensación de la culpa, cenizas penitenciales. Destellos del fin de una vida demasiado larga en hechos y, por ellos, agotada; rayos postreros de una obra, embellecida por amplias magnificencias renacentistas y creada en la estrechez de una existencia siempre oreada por vientos contrarios.

En estos días en que tantas obras de arte se han perdido para siempre, es un tímido consuelo que vuelva a la vista del público una, casi desconocida. Precisamente, tal es el fin de este trabajo: divulgar el conocimiento de esta pinturita, salida, merced a espléndida donación, de la clausura de una casa particular. Con esta salida, creo yo que se acerca a su fin primitivo. Aunque—y

Dios hiciera que lo fuese—no vuelva a ser puerta de Sagrario, sirvanos de consuelo que, durante una temporada, ha sido, si no admiración de las gentes, pues no es tanta su importancia, regalo, al menos, para la vista, de los enamorados de las creaciones del genial pintor y racionero de Granada.



ALONSO CANO. LA EUCARISTÍA.