

La *Coronación de la Virgen* de Alonso Cano y taller, del convento del Ángel Custodio de Granada a Kingston Lacy¹

The *Coronation of the Virgin* by Alonso Cano and his workshop: from the guardian Angel convent in Granada to Kingston Lacy

García Cueto, David*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2008.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 119-133]

RESUMEN

Una de las principales realizaciones de Cano durante su segunda etapa granadina fue el ciclo pictórico de la Vida de la Virgen para la iglesia del convento del Ángel Custodio, que se dispersó tras la invasión napoleónica y del que sólo se han localizado tres de sus nueve lienzos. A éstos se suma ahora un cuarto, la *Coronación de la Virgen*, conservado en Kingston Lacy (Dorset, Reino Unido), adquirido a las monjas en 1814 por William Bankes. Viene respaldado tanto por la historia externa de la pintura como por sus dimensiones, estilo e iconografía, cuestiones que se analizan aquí.

Palabras clave: Pintura barroca; Pintura española; Coleccionismo.

Identificadores: Cano, Alonso; Bankes, William; Kingston Lacy.

Topónimos: Granada; Dorset (Reino Unido).

Periodo: Siglos 17-19.

ABSTRACT

One of the most important series of works by Cano during his second period in Granada was the cycle of paintings on the life of the Virgin done for the Guardian Angel convent. The series was broken up after the Napoleonic invasion and only three of the nine canvases were recovered. There is now a fourth, *The Coronation of the Virgin*, kept in Kingston Lacy (Dorset, United Kingdom), was bought from the nuns in 1814 by William Bankes. We analyse the painting's turbulent history, its dimensions, style and iconography.

Key words: Baroque painting; Spanish painting; Art collecting.

Identifiers: Cano, Alonso; Bankes, William; Kingston Lacy.

Place names: Granada; Dorset (United Kingdom).

Period: 17th to 19th centuries.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: davidgcueto@gmail.com

Cuando la ciudad de Granada aún conservaba intacto el inmenso patrimonio artístico que a través de los siglos había ido atesorando, muchos se admiraban del extraordinario conjunto de pinturas que ornaba una de sus iglesias, la del convento de franciscanas del Ángel Custodio. Corrían por entonces los últimos años del siglo XVIII. Fue en ese momento cuando diversos autores ilustrados comenzaron a sentar las bases científicas de nuestra Historia del Arte y a estudiar nuestro ingente acervo. Uno de estos autores, el pintor y profesor Fernando Marín, en un conocido informe que redactó para Sebastián Martínez, del cuál se acabaría sirviendo Juan Agustín Ceán Bermúdez en la elaboración de su *Diccionario*, no dudó en calificar la discreta fundación religiosa como «el Escorial pequeño de Granada», paralelismo que estableció por encontrarse en ella «las pinturas de maior mérito y estimación» de la ciudad². Incluso en algunas obras publicadas por entonces fuera de España se hacía la misma alta consideración de la colección pictórica del convento. Así, el jesuita valenciano exiliado en Italia Antonio Conca, en su *Descrizione odeoponica della Spagna* (Parma, 1797), afirmaba que en Granada «no hay probablemente otro edificio que muestre tantas [pinturas] de escuelas diferentes»³.

En efecto, el elenco que nos ha llegado de las pinturas que la iglesia custodiaba es realmente fabuloso; aún cuando algunas atribuciones fuesen demasiado generosas, entre ellas se reconocían obras de Domenichino, Guido Reni, Pietro de Cortona, Massimo Stanzione o Tintoretto, a las que habían de unirse las de varios de los más relevantes artistas españoles del Siglo de Oro, como Murillo y sobre todo Alonso Cano, autor del extraordinario ciclo dedicado a la Vida de la Virgen que adornaba la nave y la capilla mayor. Tal riqueza artística estaba justificada por la alta procedencia social de las fundadoras, encontrándose entre ellas sor María de las Llagas, hija de los marqueses de Camarasa y por tanto de ascendencia en parte italiana⁴. Así se explicaría la presencia en la iglesia tanto de pinturas de esta escuela como de destacadas obras de autores españoles.

EL CICLO DE CANO EN EL CONVENTO DEL ÁNGEL CUSTODIO DE GRANADA

Es cuestión bien conocida y no exenta de polémica en su tiempo cómo durante su segunda etapa granadina, Alonso Cano empleó buena parte de sus esfuerzos creativos en realizar una serie de pinturas y esculturas destinados a «conventos pobres» de la ciudad⁵. Entre aquellos trabajos, con los que pretendía mejorar algo su precaria economía, los más relevantes fueron los que llevó a cabo para la comunidad de religiosas del Ángel Custodio, diseñando su nueva iglesia y realizando un importante número de esculturas y pinturas destinadas a su ornato. Entre las pinturas, destacaba la magnífica serie de la Vida de la Virgen, en la que, al igual que en la análoga pintada para la Catedral, hizo gala de lo mejor de su genio creador.

Desaparecido por completo el que fue convento del Ángel Custodio y dispersas las obras de arte que albergaba, la virtual reconstrucción de aquel singularísimo conjunto resulta hoy posible sólo a través de varias fuentes escritas, de diversos testimonios gráficos y por supuesto, de sus pinturas y esculturas subsistentes.

Entre esas fuentes escritas, destaca de manera muy especial tanto por su contenido como por su fecha de redacción —distante sólo poco más de cincuenta años de la consagración de la iglesia conventual— la del sacerdote y cronista de la fundación fray Tomás de Montalvo. Este autor, en la biografía que dedicó a una de las abadesas del convento, sor Beatriz María de Jesús, incluyó una importante descripción de la iglesia, en la que se hacía mención de las obras de Cano custodiadas en ella. Las obras del nuevo templo, diseñado por el maestro, se iniciaron en 1653, estando la ejecución de las mismas a cargo de Juan Luis de Ortega. Tras ocho años de trabajo y diversas vicisitudes, la consagración tuvo lugar el 12 de junio de 1661. Podían admirarse entonces en su interior «varias pinturas, todas de elegantes pinceles, distribuidas con notable armonía por las capillas, altares y arcos, que hacen hermosísima correspondencia y admirable consonancia. Los doce lienzos, de los cuales los nueve son imágenes de Nuestra Señora en diferentes misterios y los tres del Ángel de la Guarda, San Pedro Apóstol, y San Juan Bautista, todos son de la ingeniosidad del Licenciado Cano»⁶.

Las palabras de Montalvo no dejan duda de la intención que hubo de dotar el conjunto de unidad programática y estética. La iglesia del Ángel Custodio en efecto fue un ejemplo de lo que, dentro de los parámetros del siglo XVII español, podría denominarse «diseño integral», dando respuesta a la correspondencia e integración de las artes que imperaban entonces en la Europa católica. La arquitectura, con su innovador lenguaje decorativo, actuaba como un marco ideal para las esculturas y pinturas del maestro, las cuales compartían unas soluciones volumétricas, cromáticas y compositivas que contribuían a acentuar ese sentido unitario.

Al ciclo de la Vida de la Virgen y a las otras pinturas se unían cuatro imágenes de bulto redondo de tamaño mayor que el natural, que como es bien sabido, se disponían en otras tantas hornacinas situadas en los pilares del crucero, y representaban a San José, San Antonio de Padua, San Pedro de Alcántara y San Diego de Alcalá⁷. Pero aquel riquísimo programa decorativo no satisfizo del todo a las monjas, de tal manera que poco después de la consagración «procediose a la fábrica de un insigne retablo, que con brevedad se concluyó en la perfección que hoy se mira y en él se colocaron imágenes de talla del Santo Ángel Custodio, como titular de aquella Casa y de Nuestro Padre San Francisco y la Gloriosa Santa Clara. También se colocaron dos lienzos del pincel del Racionero Cano, uno del Ecce Homo y otro de Nuestra Señora, y otros dos de singular hermosura de San Joaquín y Santa Ana, obras del célebre pintor Pedro Atanasio»⁸. De esta forma, con la construcción de un retablo, se matizaba y enriquecía el programa iconográfico del templo, a la vez que se dotaba a su altar mayor de un aspecto más solemne y tradicional, pese a que Cano había por el contrario previsto en inicio una solución sencilla y novedosa al prescindir de retablo alguno.

Según Montalvo, Cano realizó hasta doce lienzos para la iglesia y convento del Ángel Custodio, de los cuáles nueve compondrían el ciclo de la Vida de la Virgen. Sin embargo, el cronista no llegó a enumerar cuáles eran los episodios representados por el maestro, información que sí suministraría ya a finales del siglo XVIII el antes referido Fernando

Marín, director de la Escuela de Bellas Artes de Granada. En el memorial redactado por Marín en 1795 y dirigido a Sebastián Martínez se dice:

«[En] el cuerpo de la Iglesia, hay por baxo de la cornisa seis lienzos, también de nuestro Racionero Cano, como de tres varas y media cada uno, y su correspondiente ancho, en los que está pintada la vida de Nuestra Señora: en el primero su Natividad: en el segundo su presentación al Templo: en el tercero sus Desposorios: en el quarto la Anunciación y Encarnación del Hijo de Dios: en el quinto la Visitación de Santa Isabel: y en el sexto la Presentación del Niño Dios en el Templo. Dentro de la capilla maior, hay otros dos iguales a éstos, que el uno es la Concepción y el otro la Coronación de Nuestra Señora. Todos estos ocho lienzos son tan superiores como obra de el singular mérito de nuestro Alonso Cano, pero el lienzo de la Coronación, es por todos términos tan superior, que parece del Guido Reni, y si estuviera entre las obras de este autor, no se echara de ver que no es suio»⁹.

Pero en las descripciones de Montalvo y Marín se encuentra una apreciable contradicción. Para el primero, los lienzos en los que Cano pintó la Vida de la Virgen eran nueve, mientras que según Marín eran sólo ocho. Podría pensarse que en el tiempo transcurrido entre una y otra narración habría desaparecido de la iglesia del Ángel una de las pinturas de Cano, pero en realidad la explicación de este hecho parece ser mucho más simple. Según Marín, en el cuerpo principal del retablo mayor se encontraba una *Inmaculada Concepción*, que él atribuyó a Guido Reni, pero que en realidad hubo de ser la novena pintura de Cano¹⁰.

No sólo Fernando Marín, sino al parecer también muchos de los granadinos de entonces, en efecto consideraban que el lienzo que presidía el altar mayor de la iglesia era nada menos que de mano del pintor boloñés Guido Reni y no del maestro Cano. Sin embargo, un autorizado viajero, el conde de Maule, puso de manifiesto con su atinado criterio pocos años después que aquella pintura no era de Reni, sino de un Alonso Cano que habría intentado con sus pinceles evocar el estilo del gran boloñés¹¹. Así se explicaría la supuesta disminución en un lienzo del ciclo al confrontar la crónica de Montalvo y el informe de Marín; las pinturas que integraban la Vida de la Virgen eran en efecto nueve, y el de la *Concepción* sobre el altar mayor era parte de él y de mano de Cano.

Aquella *Concepción* que centraba el retablo estaba flanqueada, según Marín, por otros dos lienzos suyos que representaban a *San Joaquín* y *Santa Ana*. Debajo de éstos, y también del maestro granadino, se encontraban dos pinturas más en las que se figuraban a *Jesús* y *María*. El centro de ese cuerpo bajo del retablo lo ocuparía el Sagrario, con una reputada pintura del Buen Pastor de Murillo sobre su puerta¹². Pero los lienzos de *San Joaquín* y *Santa Ana* no eran en realidad obra de Cano, como afirmaba Marín, sino de Pedro Atanasio Bocanegra, y no estaban seguramente previstos en el programa inicial, sino que fueron añadidos en la ampliación de éste. Se comprueba así que las atribuciones de Marín no fueron siempre acertadas, tendiendo a exagerar y elevar la categoría de ciertas obras en algunos de sus juicios críticos.

El ciclo de la Vida de la Virgen compuesto por los nueve lienzos fue dispuesto de modo que la escena colocada sobre el altar mayor, la *Concepción Inmaculada*, fuera al mismo tiempo triunfal inicio y grandioso colofón. La Virgen aparecía allí asociada a sus padres, Joaquín y Ana, así como gozosa en el disfrute eterno de la condición de Madre de Dios libre de pecado que le había sido otorgada. Continuaba en la nave, donde se sucedían las representaciones de su *Nacimiento*, *Presentación*, los *Desposorios*, la *Encarnación*, la *Visitación* y la *Presentación de Jesús en el Templo*. A los lados del presbiterio se encontraban, según la narración de Marín, la *Concepción* —una segunda obra de la misma iconografía— y la *Coronación*, pero no tendría sentido que en el mismo espacio de la capilla mayor se repitiese el tema de la *Concepción*, por lo que resulta muy probable que, como ocurre en otros ciclos marianos, uno de los lienzos colaterales representase en realidad la *Asunción*, episodio fundamental en la Vida de la Virgen que raramente habría sido excluido por Cano.

Concediendo tal protagonismo a la escena de la *Inmaculada Concepción*, que presidía el interior del templo, la fundación religiosa se adscribía a una de las devociones predilectas de la orden franciscana¹³, así como participaba del fuerte espíritu concepcionista que caracterizó la Granada del siglo XVII¹⁴.

El ciclo del Ángel Custodio era claramente análogo al realizado por Cano para la capilla mayor de la catedral entre 1652 y 1664, aunque había añadido los *Desposorios* y la *Coronación* y tal vez suprimido la *Asunción*. La narración de la Vida de la Virgen pintada por Cano para la catedral en siete enormes lienzos se inicia precisamente con la *Inmaculada Concepción*, a la que siguen el *Nacimiento de María*, su *Presentación*, la *Encarnación*, la *Visitación*, la *Purificación y Presentación de Jesús en el Templo*, y por último la *Asunción*¹⁵. Pero también resulta evidente que el sentido general de uno y otro ciclo difieren en ciertos puntos, sobre todo en el espíritu y la tensión narrativa que los domina. El de la catedral podría calificarse de monumental, grandioso y triunfal, mientras el del Ángel resulta mucho más sencillo, casi íntimo en comparación¹⁶, lo cual respondería no sólo al carácter profundamente distinto de ambos edificios, sino también al diverso modo de religiosidad que imponían un convento femenino y una iglesia mayor. Ambos tendrán un notable influjo en la pintura granadina del último tercio del siglo XVII, como evidencian los ciclos análogos realizados por Juan de Sevilla para la iglesia del convento de Jesús María —hoy de San Antón— o por Pedro Atanasio Bocanegra para la iglesia de la Cartuja¹⁷.

LA DISPERSIÓN DEL CICLO Y LAS COMPRAS DE WILLIAM BANKES EN LA GRANADA DE 1814

El goce conjunto de tales maravillas sólo fue posible durante poco más de ciento cincuenta años. Con la invasión napoleónica y la subsiguiente Guerra de la Independencia, la ciudad de Granada sufrió pérdidas irreparables en su patrimonio religioso, siendo el

convento del Ángel Custodio una de las fundaciones que más duramente padecieron el expolio y la destrucción.

Las tropas francesas, al mando del general Sebastiani, entraron en la ciudad el 28 de enero de 1810. Una vez se hicieron con el control, las nuevas autoridades no tardaron en decretar la expulsión de las órdenes religiosas y la consecuente incautación de sus bienes. Numerosas obras de arte fueron entonces requisadas, supuestamente con la intención de formar un museo, aunque en la realidad la mayor parte pasaron a engrosar el botín de guerra de los altos cargos del ejército francés o simplemente fueron vendidas. El convento del Ángel Custodio resultó en efecto muy gravemente perjudicado en aquella coyuntura, perdiendo, en palabras de Gómez-Moreno, «buen número de cuadros de autores italianos y españoles y algunas esculturas»¹⁸.

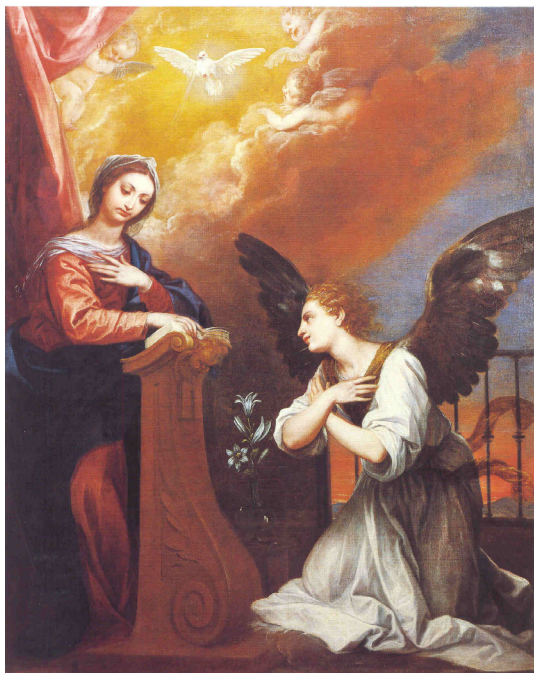
El expolio artístico llevado a cabo durante la Guerra de la Independencia fue en muchas ocasiones planificado y selectivo, es decir, se centró en los conjuntos más relevantes del patrimonio español, que podían ser identificados con facilidad consultando libros como el *Diccionario* de Ceán Bermúdez o el *Viage de España* del abate Ponz. Es por esto comprensible que un convento pequeño pero lleno de tesoros, como era el del Ángel Custodio, sufriese con especial intensidad la rapiña de los ocupantes.

Como consecuencia de las medidas anticlericales entonces decretadas, las monjas fueron expulsadas del convento, enviándolas al de las capuchinas. La iglesia fue demolida en 1810, justificándose tal vez aquella acción por el estado ruinoso que por entonces presentaría. Tras la retirada de los franceses de la ciudad, que tuvo lugar en septiembre de 1812, las religiosas volvieron a su convento de origen, edificando entre 1819 y 1830 una nueva iglesia de escasa entidad arquitectónica¹⁹.

De esta manera, el convento se vio privado de muchas de sus obras de arte. Algunas de las pinturas que ornaban la iglesia fueron no obstante salvaguardadas por particulares, como ocurrió con el lienzo de la *Inmaculada Concepción* que presidía el altar mayor²⁰. La mayoría, sin embargo, fueron enajenadas, bien por la incautación o por venta directa de las monjas, que sin duda habrían de hacer frente a gastos extraordinarios al encontrarse en tan difícil situación. Por lo que se refiere al ciclo de la Vida de la Virgen, está documentado que seis de sus pinturas pasaron a Francia, encontrándose durante el siglo XIX en el castillo de Courson (Ile-de-France) propiedad del duque de Padua, Jean-Thomas Arrighi de Casanova, primo de Napoleón I. El duque reunió una galería de pintura española hacia 1838, en los mismos años en que se inauguraba la de Luis Felipe en el Louvre²¹.

De aquellas pinturas de Courson, sólo se conoce hoy el paradero de tres, conservándose todas en el Museo Goya de Castres: *La Anunciación* (220 x 175 cm.) (fig. 1), la *Visita-ción* (215 x 171) (fig. 2) y los *Desposorios* (220 x 175) (fig. 3). Augé, en su estudio del ciclo, propone que el momento en el que los lienzos saldrían de Granada no sería con las tropas francesas hacia 1810, sino más bien con motivo de la desamortización de 1835. Para ello se apoya en que supuestamente las pinturas de Courson habrían sido adquiridas sólo poco antes de 1838²².

Sin embargo, hay evidencias de que las pinturas del Ángel Custodio estuvieron a la venta bastantes años antes de aquella fecha. De hecho, un séptimo lienzo del ciclo del que se



1. Alonso Cano. *La Anunciación*. Museo Goya, Castres (Francia)



2. Alonso Cano. *La Visitación*. Museo Goya, Castres (Francia).

tienen noticias fiables tras la dispersión, la *Coronación de la Virgen* (fig. 4), fue adquirido en Granada por el inglés William Banks durante su viaje a España de 1813-15, encontrándose hoy en la mansión familiar de éste, Kingston Lacy (Dorset). Al menos otro, que haría el número ocho —el de la *Inmaculada Concepción*— permaneció en Granada como mínimo hasta mediados de aquella centuria²³. Nada se sabe por ahora del rumbo que después de la Guerra de la Independencia tomaría la pintura restante.

Pese a las sólidas evidencias que se tienen sobre la pertenencia del lienzo de Kingston Lacy al ciclo de Ángel Custodio, la crítica aún no ha reconocido de manera clara tal relación. Como se verá en las páginas siguientes, ha habido sobre todo un impedimento de tipo formal —las medidas del cuadro— a la hora de identificar sin reservas el lienzo hoy en Inglaterra con el recordado por las fuentes en el convento granadino.

William J. Banks (1786-1855) (fig. 5), poseedor de una excéntrica y fascinante personalidad, fue el responsable de reunir una de las más tempranas colecciones de pintura española que ha habido en Gran Bretaña, en la cual se integró la *Coronación de la Virgen* de Cano²⁴. William nació en 1786, siendo el segundo hijo del matrimonio formado por Henry Banks y Frances Woodley. Se formó en Cambridge, donde cursó estudios clásicos y frecuentó personalidades de la talla de Lord Byron. Una vez finalizados sus estudios universitarios, emprendió una serie de viajes por Inglaterra y Gales, con los que ocupó los



3. Alonso Cano. *Los Desposorios de la Virgen*. Museo Goya, Castres (Francia).



4. Alonso Cano y taller. *La Coronación de la Virgen*. The National Trust, Kingston Lacy, Dorset (Reino Unido).

años 1808 al 1812. Durante aquellos viajes por su país, visitó y estudió varias importantes colecciones artísticas, tomando por ejemplo numerosas notas de una pintura conservada en Okerver Hall (Staffordshire) que por entonces se creía de mano de Rafael.

No mucho después de haber concluido aquella etapa, Banks decidió emprender un nuevo viaje, en este caso con España como destino. Los motivos de su viaje a España no se conocen con certeza, aunque su amistad con Lord Byron y la presencia del ejército inglés en nuestro territorio a causa de la Guerra de la Independencia sin duda debieron influirle. En agosto de 1813 ya se encontraba en Galicia, y de allí pasaría hacia el sur de la península, visitando con seguridad Sevilla, Granada, Valencia y Alicante²⁵.

Fue en esas ciudades donde realizó la mayor parte de sus adquisiciones artísticas, las cuales remitiría a su país durante la última etapa de su estancia española. Desde Cádiz, hacia octubre de 1814, partieron por orden suya con destino a Inglaterra tres cajones con la mayor parte de las pinturas que había comprado durante su viaje por la península. No se conoce con precisión el contenido de aquellas cajas, aunque sí se conserva una lista de los lienzos que Banks había adquirido durante su visita a Granada. Las pinturas de Granada al parecer no estaban, al menos en su totalidad, contenidas en aquellos cajones, sino que algunas de ellas salieron de España tiempo después, teniéndolas consigo el coleccionista en Alicante en octubre de 1814. Banks a continuación partiría de España con rumbo a Egipto, pasando

por Italia en el camino. Puede deducirse que permaneció en nuestro país probablemente hasta mediados de 1815²⁶.

Aquellas importantes adquisiciones artísticas entraron a enriquecer, por su expreso deseo, la mansión familiar de Kingston Lacy (fig. 6), donde sus antepasados vivían desde inicios del siglo XVII, encontrándose también entre ellos algún destacado coleccionista. Esa tradición familiar y su innato interés por el arte le llevaron a comportarse como un serio y juicioso comprador de cuadros; sus notas y cartas ponen de manifiesto que Banks utilizaba los títulos más relevantes de la historiografía artística española para guiar sus adquisiciones. Así, citó por escrito a Palomino en una nota relacionada con la compra de un *Buen Pastor* de Murillo, que al parecer era el mismo que adornaba la puerta del Sagrario de la iglesia del Ángel Custodio. Asimismo, consta que consultó a menudo el *Diccionario* de Ceán Bermúdez.

Las fechas exactas de la estancia de Banks en Granada no se conocen, aunque a través de varias de sus cartas puede deducirse que hubo de tener lugar en algún momento de los primeros nueve meses de 1814²⁷. En la ciudad llevó a cabo una verdadera campaña de adquisiciones, haciéndose entonces nada menos que con cinco pinturas atribuidas a Cano, como se refleja en la antes mencionada lista de los cuadros que compró. Entre ellas, había dos que procedían del desmembrado retablo del convento de San Diego; eran el *San Francisco visitado por el ángel* y el *San Bernardino*. A unos descendientes de los criados de Cano les compró una *Virgen con Niño*, y también se hizo con un *Venerable Roelas de Córdoba*. Asimismo, de una manera que parece no ofrecer lugar a dudas, recuerda haber adquirido «The Virgin receiving the sceptre from the hands of the Almighty belonged to the same nuns, by Alonso Cano»²⁸. De todas aquellas pinturas atribuidas a Cano, esta última es la única que aún hoy permanezca en Kingston Lacy.

La referencia de Banks resulta bastante clara, al referirse a un lienzo de Cano en el que se representaba a «la Virgen recibiendo el cetro de las manos del Todopoderoso» que procedía del convento del Ángel Custodio²⁹. No parece nada probable que el elenco redactado por Banks tuviese intención alguna de tergiversar la realidad, pues fue redactado para guardar memoria de aquellas adquisiciones o, si acaso, para informar por carta a su padre de las mismas.



5. Retrato de William J. Banks. The National Trust, Kingston Lacy, Dorset (Reino Unido)



6. *Vista de Kingston Lacy en la actualidad*

LA PERTENENCIA DE LA *CORONACIÓN* AL CICLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN

Importantes argumentos avalan la veracidad del testimonio proporcionado por Bankes, y en consecuencia confirman la pertenencia de la *Coronación* de Kingston Lacy al ciclo de la Vida de la Virgen del convento del Ángel Custodio de Granada. La historia externa de esta pintura parece no dejar lugar a dudas, a lo que vienen a sumarse los claros paralelismos existentes con los lienzos de Castres. En efecto, el análisis de su iconografía, su estilo, el tamaño y proporción de sus figuras, y la gama cromá-

tica de tonos rosáceos y violáceos refuerza esta idea, por resultar todos ellos análogos a los empleados por Cano en las pinturas conocidas del ciclo.

La iconografía del lienzo resulta un tanto original en el medio español, por alejarse de la forma más convencional de representar la *Coronación*. Es probable que su novedosa composición se extrajese, como tantas veces ocurre en la obra de Cano, de una estampa devocional. María aparece arrodillada ante Cristo y Dios Padre, mientras protege el Mundo con su manto. Jesús le hace entrega de un cetro, mientras Dios Padre coloca en su cabeza la corona de estrellas. Completan la composición la paloma del Espíritu Santo y una serie de angelillos, varios de los cuáles sostienen, a la derecha, la Cruz. Los tipos físicos usados como modelos son recurrentes en el arte de Cano, e incluso tienen un claro eco en los otros lienzos del ciclo. La figura de la Virgen es casi idéntica a la de los *Desposorios*, mientras Dios Padre tiene un rostro muy parecido al del Zacarías de la *Visitación*.

Sí que puede percibirse en el lienzo una ejecución desigual; mientras el grupo central presenta un acabado más cuidado, acompañado de ese vigor casi escultórico propio del pincel de Cano —evidente sobre todo en los ropajes de María—, las figuras de los angelillos y los celajes están tratados de forma apresurada y escasamente refinada. Sin querer aquí ahondar en la controvertida cuestión del taller del maestro, ha de reconocerse desde luego en esta obra una amplia intervención de alguno de sus colaboradores.

La existencia del lienzo en propiedad de la familia Bankes fue conocida ya por el primer estudioso contemporáneo de la obra de Cano, Gómez-Moreno González, si bien las hipótesis que sobre él elaboró, por no haberlo nunca contemplado en directo, resultaron erróneas. Harold Wethey resolvió aquellos errores, e incluyó la *Coronación* en su monografía sobre Cano, considerándola obra suya con intervención del taller. Las medidas del lienzo que el historiador americano proporcionaba (203 x 160 cm.) resultan ligeramente inferiores a las de los tres lienzos del ciclo conservados en Castres (todos en torno a los 220 x 175 cm.), reducción que bien podría haberse debido a un recorte en el momento de su traslado a Inglaterra o en el de ser adaptado a la ubicación que para él se eligió en Kingston Lacy³⁰. Las mismas dimensiones fueron suscritas algunos años después por Gaya Nuño en su monumental trabajo sobre las pinturas españolas conservadas en el extranjero³¹.

La cuestión de las medidas en este caso reviste una especial importancia, puesto que los tres lienzos conocidos del ciclo de Cano cuentan con dimensiones muy similares. Las proporcionadas por Wethey se acercan bastante a las de los de Castres, por lo que la pertenencia de la *Coronación de la Virgen* al conjunto del Ángel Custodio podría argumentarse también desde este aspecto. Sin embargo, la ficha técnica de Wethey ha sido puesta en duda por otras publicaciones posteriores, en las que se atribuyen medidas diversas a esta pintura. John Gore, en su estudio de la colección pictórica de Kingston Lacy, la describe como notablemente más alta (269 x 167 cm.)³². Para añadir más confusión, Katheleen MacLarnon, en fecha mucho más reciente, ha afirmado que el lienzo mide tan sólo 106 x 66 cm., de modo que resultaría del todo imposible —de ser cierta esta información— relacionarlo con el ciclo del convento granadino³³.

Ante un panorama tan complejo, José Álvarez Lopera apuntó con prudencia y fina intuición la posible relación de la pintura de Kingston Lacy con el ciclo del Ángel Custodio, pero sólo en caso que fueran ciertas las medidas dadas por Wethey³⁴. Gracias al examen directo de la obra durante una reciente visita a Kingston Lacy y a la amable colaboración del National Trust —titular de la casa y sus colecciones desde 1981— me resulta ahora posible resolver la incógnita de sus verdaderas medidas, corroborando la veracidad de las proporcionadas por Harold Wethey.

El lienzo se encuentra desde época de Bankes en el comedor principal de la casa, colocado a modo de sobrepuerta y encastrado en la *boiserie* que decora la sala con una gruesa moldura que impide descolgarlo de la pared. De este modo, el medir con exactitud la tela es tarea complicada, aunque he sido informado por Mr. Robert Gray, *House Manager* de Kingston Lacy, que las dimensiones exactas del lienzo visible, es decir, de aquello que puede contemplarse en el interior de la moldura, son de 204 x 160 cm., casi idénticas por tanto a las facilitadas por el profesor Wethey³⁵. Así, resultaría posible añadir otro elemento que apoyaría su procedencia del ciclo de Cano, al ser sus medidas análogas a las de las tres telas de Castres.

Pero no sólo las medidas, sino como antes se vio, también su iconografía, sus gamas cromáticas y el tamaño correspondiente de sus figuras permiten ahora, tras el visionado en directo de la obra, confirmar que se trate de uno de los lienzos que en su día ornaron el convento granadino. Lo que sí resulta igualmente seguro es la intervención de un ayu-

dante, cuestión que Wethey apuntó en su día, atribuyéndosela a Juan de Sevilla³⁶. En la guía oficial de Kingston Lacy está también catalogada como obra de Cano y su taller³⁷.

Como se ha visto, varios estudiosos ilustrados tuvieron oportunidad de contemplar el ciclo del Ángel Custodio antes de su dispersión. Uno de ellos, el ya mencionado conde de Maule, pese a su desigual calidad, llegó a detenerse específicamente en el análisis de la pintura de Kingston Lacy, afirmando que «es muy buena la Coronación de Nuestra Señora que está en la capilla mayor en la que parece imitó Cano también al Guido»³⁸. Resulta de gran interés constatar cómo algunos autores vieron en el pasado claros ecos de la pintura del gran maestro boloñés Guido Reni en el arte de Alonso Cano, ecos que desde luego no nacieron de la mera casualidad, sino de un clima religioso análogo y de un deseo de emulación del arte del italiano por parte del andaluz.

Reni no fue el único maestro al que Cano emuló; numerosas obras de distintos momentos de su carrera testimonian el deseo de evocación de reputados artistas como Correggio, Veronés, o el mismo Velázquez. Cano fue por tanto un artista que pintó *alla maniera di*, según el término empleado para definir una actitud análoga en el napolitano Lucas Jordán³⁹. Esa tendencia experimental de aprendizaje y maduración Cano la desarrolló con una enorme elegancia, no cayendo nunca en la vulgar copia. Desde luego, sí que hubo también ciertos rasgos de tensión espiritual y emotiva comunes a ambos artistas, como con fina intuición puso de manifiesto Henares Cuéllar⁴⁰. En fechas más recientes, Benito Navarrete ha vuelto a incidir en esta cuestión, afirmando que Cano fue en efecto «partidario de una manera de entender el arte y la belleza idealizadora completamente nueva y con claras resonancias del clasicismo boloñés»⁴¹. No extraña por tanto que, incluso más de cien años después de la muerte del maestro granadino, quienes contemplaban algunas de sus obras percibieran una clara unión estilística y emocional con el afamado pintor de Bolonia.

El arte de Cano, aún cuando confuso con ciertas intervenciones de sus colaboradores, ha resultado y resulta una de las más sugestivas y encantadoras experiencias que ofrece la pintura española del Siglo de Oro. Como afirmara Jovellanos hace ya más de doscientos años, «sus pinturas serán siempre la delicia de las gentes de gusto»⁴².

NOTAS

1. Este trabajo está dedicado, desde la más sincera admiración, a la memoria de José Álvarez Lopera. Deseo también expresar mi gratitud por su generosa colaboración a las siguientes personas: Christine Sitwell, *Paintings Conservation Adviser* del National Trust, Robert Gray, *Collections Manager for Kingston Lacy* de la misma institución, Zahira Véliz, José Luis Colomer, Marta Cacho Casal y Juan Alejandro Lorenzo Lima.

2. SALAS, Xavier de. *Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez*. Granada: Universidad, 1965, p. 151: «Me lleva la atención el caminar a el Escorial pequeño de Granada, que este es el convento del Angel Custodio o de Religiosas franciscanas descalzas pues en él están las pinturas de maior mérito, y dignas de maior atención».

3. CONCA, Antonio. *Descrizione odeoporica della Spagna, in cui specialmente si da notizia delle cose spettanti le Belle Arti*. Parma: Stamperia Reale, 1797, vol. IV, p. 423: «non v'ha forse altro edificio che tante ne mostri di Scuoli differenti, quanto la Chiesa intitolata all'Angelo Custode». Sobre la figura

de Antonio Conca y Alcaráz y las vicisitudes de su *Descrizione odeoponica*, véase el magnífico trabajo de BATLLORI, Miguel S.I. *La cultura hispano-italiana de los jesuitas expulsos*. Madrid: Gredos, 1966, pp. 547-571. Aquí Batllori pone de manifiesto que esta obra aspiraba ser una «refundición abreviada» del *Viage de España* de Antonio Ponz, con la particularidad de pretender en principio completar la tarea que el abate dejó incompleta, al añadir capítulos relativos al Norte de España, los archipiélagos canario y balear, Málaga y Granada. Conca sólo llegó a publicar, en el cuarto y último tomo de su *Descrizione*, las noticias relativas precisamente a Málaga y Granada, que según su propio testimonio, uno o varios informadores le enviaban por correo desde España.

4. SALAS, Xavier de. *Noticias...*, p. 154: «No dejará de causarle a Vm. alguna admiración cómo estas monjas tienen o poseen tantas pinturas buenas y de tantos autores; a lo que satisfaré a Vm. con decirle, que la Señora fundadora de este convento fue la Marquesa de Camarasa, la que vino de Italia y trajo este tesoro de pinturas y aún algunas que se han extrahido. Haviendo ayudado a esso haverle tocado la suerte a nuestro Racionero Alonso Cano, al dirigir la obra de Arquitectura de esta Iglesia, en la que hay assimismo esculturas suias y otras que no son de su mano, hiço los modelos para ellas». En realidad sor María de las Llagas, recordada en las crónicas franciscanas como «principal fundadora» del convento –y no única-, era hija de los marqueses de Camarasa, pero no poseedora del título. Véase al respecto TORRES, Fray Alonso de. *Crónica de la Santa Provincia de Granada, de la regular observancia de N. Serafico Padres San Francisco*. Madrid: Juan García Infançon, 1683, pp. 880-886.

5. Según un testimonio relativo al pleito que mantuvo Cano con la catedral, al maestro «le fue necesario valerse de hacer algunas [obras] en conventos pobres de la ciudad sólo por lo que le quisieron dar por vía de limosna para poderse sustentar, que a esto le obligó su extrema necesidad y las continuas y grandes persecuciones de su Cabildo». Citado por GÓMEZ-MORENO, María Elena. «El pleito de Alonso Cano y el Cabildo de Granada». *Archivo Español de Arte y Arqueología* (Madrid), 39 (1937), pp. 230-232. Sobre aquel episodio en la vida del artista, véase GILA MEDINA, Lázaro. «Cano y el Cabildo de la Catedral de Granada: memorial de agravios del racionero al rey y sus precedentes históricos». En: *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada: Junta de Andalucía, 2002, pp. 173-190.

6. MONTALVO, Fray Tomás de. *Vida prodigiosa de la extatica Virgen y Venerable Madre Sor Beatriz María de Jesús, Abadesa que fue del Convento del Angel Custodio de la Ciudad de Granada, de religiosas franciscanas descalzas (...) Chronica del mismo Convento y Memoria de otras religiosas insignes en virtud*. Granada: Imprenta de la Santísima Trinidad, 1719, pp. 421-427.

7. Sobre el sentido franciscano de esta serie escultórica, véase GALISTEO MARTÍNEZ, José: «Alonso Cano y la iconografía franciscana: hálitos de modernidad y belleza poética para una renovada tradición religiosa». En: PÉLAEZ DEL ROSAL, Manuel (ed.). *El franciscanismo en Andalucía. El arte franciscano en las catedrales andaluzas*. Priego de Córdoba: Cajasur, 2003, vol. I, pp. 45-64. La presencia de San José en este conjunto escultórico la he considerado en GARCÍA CUETO, David. «El San José de Cano y Mena y la abadesa del convento del Ángel Custodio de Granada». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 301 (2003), pp. 92-93.

8. SALAS, Xavier de. *Noticias de Granada...*, p. 153.

9. *Ibidem*, pp. 152-153.

10. *Ibid.*, p. 152: «En lo alto de dicho Altar [mayor] hay una Concepción de Guido Reni de lo que se llama buen Guido, tan excelentemente pintada, que es una admiración. Esta tendrá algo más de tres varas de alto, y más de dos de ancho».

11. CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de, Conde de Maule. *Viage de España, Francia e Italia*. Madrid-Cádiz: Imprenta de Manuel Bosch, 1806-1814, 14 vols, en especial vol. XII, pp. 220-223: «Dentro de la Iglesia [del Ángel Custodio] el quadro de la Concepción de Nuestra Señora que se vé en la parte superior del altar mayor lo tienen por original de Guido, pero a mi me parece de Cano imitando a Guido: el estilo y el colorido de Guido es algo distinto de la escuela granadina que manifiesta este quadro (...) Circunyendo la Iglesia hay ocho cuadros muy bellos originales de Cano que contienen la vida de la Virgen». Ningún indicio apoya la presencia en Granada de una *Inmaculada Concepción* de mano de Guido Reni. Sí hubo una en la catedral de Sevilla, encontrándose hoy en el Metropolitan Museum of Nueva York; véase al respecto GARCÍA CUETO, David. *Seicento boloñés y Siglo de Oro español. El arte, la época, los protagonistas*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006, pp. 197-198, con bibliografía precedente. Sobre Bahamonde en Granada, véase

GÓMEZ ROMÁN, Ana María. «Deleite y contemplación de Granada: el conde de Maule y sus impresiones artísticas sobre la ciudad». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 30 (1999), pp. 233-247.

12. SALAS, Xavier de. *Noticias...*, p. 152: «En el Altar maior en la puerta del Sagrario, hay un lienzo del Niño Pastor, como de tres quartas de alto, y su correspondiente ancho. Cuija pintura es de las cosas más superiores del célebre Murillo (...) A los lados [de la *Concepción*] hay dos lienzos, como de a vara y media de alto y su ancho correspondiente, donde hay pintados dos medios cuerpos de Sr. Sn. Joaquín y mi Señora Santa Ana, de nuestro Racionero Cano. Pero tan bien hechos que parecen de bulto. A la parte de abajo de éstos hay otros dos lienzos medianos como de cerca de vara, donde se ven pintados de bustos de Jesús y María del mismo autor».

13. ORTEGA, Ángel. *La Inmaculada Concepción y los franciscanos*. Loreto: Imprenta de San Antonio, 1904.

14. Sobre la repercusión de aquel fervor en el arte del siglo XVII en la ciudad, véase MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La Vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996.

15. Sobre su significado, puede verse MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca. Estudio iconológico*. Granada: Universidad, 1989, pp. 200-203.

16. Así lo afirma NAVARRETE PRIETO, Benito. «Integración de la pintura barroca granadina en el contexto cultural europeo». En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio y LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (comisarios). *Antigüedad y Excelencias*. Catálogo de exposición. Sevilla: Junta de Andalucía, 2007, pp. 94-117, en especial p. 107.

17. Sobre éste último, realizado hacia 1670, véase OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Facultad de Letras, 1937, pp. 43-45.

18. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. «Los franceses en Granada». *Gaceta del Sur* (Granada), 2 de mayo de 1908. También GALLEGO BURÍN, Antonio. *Granada en la Guerra de la Independencia*. Granada: Imprenta El Defensor, 1923, p. 70, confirma las desgracias sufridas entonces por la fundación granadina; dice al respecto: «Uno de los conventos que más sufrieron fue el del Ángel, del que se llevaron la mayor parte de las pinturas y arrancaron las puertas del Sagrario, mientras las religiosas, amedrentadas, oraban en el coro ante las Sagradas Formas que allí se llevaron para salvarlas de la profanación». Sobre aquella trágica etapa, puede verse también el más reciente trabajo de VIÑES MILLET, Cristina. *Granada ante la invasión francesa*. Granada: Ayuntamiento, 2004.

19. BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel. *Guía de la Granada desaparecida*. Granada: Comares, 2001, p. 209. Sobre las vicisitudes y reconstrucciones del templo, véase también PÉREZ DE LA TORRE, Rosa María. «Convento del Santo Ángel Custodio». En: *Alonso Cano, 1601-1667. Arte e Iconografía*. Catálogo de exposición. Granada: Arzobispado, 2002, pp. 264-265.

20. Véase al respecto VÉLIZ, Zahira. *Alonso Cano's Drawings and Related Works*. Londres: Courtauld Institute, 1998, p. 142, donde publica un documento, fechado el 22 de julio de 1847 y conservado en el archivo del actual convento del Ángel Custodio (legajo 8/12), en el que un tal Baltasar del Castillo confirma haber devuelto a las monjas «el cuadro grande de la Purísima, colocado en lo alto de la Capilla Mayor, y q. conservé en el tiempo de la traslación de la comunidad (...)». Reproducido en PITA ANDRADE, José Manuel. *Corpus Alonso Cano. Documentos y textos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 595, nº 601.

21. AUGÉ, Jean Louis y PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Obras maestras españolas del Museo Goya de Castres*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación BBVA, 2002, pp. 74-76. Véase también BATICLE, Jeannine. «La galerie espagnole de Courson». *La Demeure Historique* (París), 69 (1983), pp. 16-17. Agradezco a mi estimado compañero Gabriel Cabello el haberme facilitado la consulta de este último artículo.

22. AUGÉ, Jean-Louis. «Un ensemble exceptionnel: le cycle de la Vie de la Vierge d'Alonso Cano au Musée Goya de Castres». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 296 (2001), pp. 421-430.

23. Véase más arriba la nota 19.

24. MACLARNON, Kathleen. «William Bankes and his collection of Spanish paintings at Kingston Lacy». *Burlington Magazine* (Londres), 132, 1990, pp. 114-125. Sobre este mismo personaje y su actividad coleccionista, véase también la reciente biografía de SEBBA, Anne. *The exiled collector. William Bankes and the making of an english country house*. Londres: John Murray, 2005, pp. 55-57.

25. MACLARNON, Kathleen. «William Bankes...», pp. 115-117.
26. *Ibidem*, p. 117.
27. *Ibid.*, pp. 123-124, donde publica una carta de Bankes dirigida a su padre, fechada en Alicante el 19 de octubre de 1814, en la que narra sus adquisiciones en Granada.
28. *Ibid.*, p. 124: «List of Pictures bought in Granada/ The good Shepherd by Murillo that was in the door of the Sagrario of the nuns del Angelo/ The Virgin receiving the sceptre from the hands of the Almighty belonged to the same nuns, by Alonso Cano/ S.t Francis visited by an Angel from the convent of S. Diego by A. Cano/ S. Bernardino d .+.+ do.do./ The Virgin & Child half lenght by Cano was in the possession of some who had been servants of Cano/ S.ta Rosa by Murillo with his name from the collection of the Marquis of Diezma/ El venerable Roelas de Cordova. Cano/ El Conception a sketch by Murillo, from the Cartuxa, it was presented to the Cartuxa by Mr Wall of the Soto de Roma I suspect this served for the model of the great one in the Convent of S. Francis of Seville/ Samson & the Lion & Moses & the burning bush by P. Orrente/ An Old Man's Head much in Rembrandt's manner bought of the widow of an artist who had a large collection/ Heads of a man & woman bought of the same I think the man's is by Murillo».
29. *Ibid.*, p. 121, afirma sin ir más allá: «Banke's claim that it came from the *Convent del Angelo Custodio* at Granada is plausible».
30. WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect*. Princeton: Princeton University Press, 1955, p. 157. En la edición española de la monografía se mantienen estas mismas medidas.
31. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España*. Madrid: Espasa, 1958, p. 124, nº 476.
32. GORE, John. «The Bankes Collection at Kingston Lacy». *Apollo* (Londres), 123 (1986), pp. 302-312, en especial p. 311.
33. MACLARNON, Kathleen. «William Bankes...», p. 120, fig. 58.
34. ÁLVAREZ LOPERA, José. «Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas». En: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Catálogo de exposición. Granada: Junta de Andalucía, 2001, pp. 157-176, en particular p. 163. Reafirma esta hipótesis en ÁLVAREZ LOPERA, José. «Cano en Granada. Certezas e incertidumbres». En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio (comisario). *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*. Catálogo de exposición. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2002, pp. 91-108, en especial p. 102.
35. Agradezco encarecidamente a Mr. Robert Gray el haber respondido con puntualidad y rigor mi consulta sobre las medidas del lienzo aquí estudiado.
36. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 124, nº 33, la considera obra del taller de Cano, y la fecha hacia 1660-1667. Atribuye a Juan de Sevilla las intervenciones en el lienzo que no son del maestro.
37. *Kingston Lacy, Dorset*. Londres: The National Trust, 2005, p. 56, cat. nº 33.
38. CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de. *Viage de España...*, vol. XII, p. 221.
39. GRISERI, Andreina. «Luca Giordano *alla maniera di...*». *Arte Antica e Moderna* (Bolonía), 4 (1961), pp. 417-438.
40. HENARES CUÉLLAR, Ignacio. «El pensamiento estético y la práctica moderna del arte de Alonso Cano». En: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística...*, pp. 13-22, en especial p. 17, donde afirma: «Para explicar la naturaleza intelectual y estética de la poética de Alonso Cano queremos recordar lo que escribe a propósito de Guido Reni, en tantos aspectos psicológicos y morales relacionable con Cano a partir del retrato de Malvasia, Fumaroli que considera que no cabe hablar de una victoria "del espíritu neoplatónico sobre la materia, sino más bien de una espiritualización del interior de la materia, una transmutación física y no metafísica de la que sus obras maestras son, para el apetito espiritual del alma cristiana, frutos maduros y sabrosos"».
41. NAVARRETE PRIETO, Benito. «Integración de la pintura barroca granadina...», p. 107.
42. JOVELLANOS, Melchor Gaspar de. «Elogio de las Bellas Artes pronunciado en la Academia de San Fernando». En: NOCEDAL, Cándido de (ed.). *Obras publicadas e inéditas de D. Gaspar Melchor de Jovellanos*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1963, vol. XLVI, pp. 354-355.

