

Cuando «lo mundano» atempera la poética, otra imagen de la mujer en la pintura de Alonso Cano

When the «worldly» modifies the poetic; another view of the female figure in the painting of Alonso Cano

Calvo Castellón, Antonio*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2008.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 135-156]

RESUMEN

Entre las señas de identidad de la paleta de Cano está la singularidad con que da vida a sus planteamientos figurativos, paradigmas de culto a la belleza desde la poética. Las imágenes de la mujer son depositarias de las mejores experiencias de ese sentimiento que satura sus lienzos, desde las primeras creaciones hispalenses a las últimas en Granada y Málaga. La novedad del trabajo radica en descubrir otro modelo de mujer en algunas obras del maestro; una imagen femenina despojada de lirismo, creada desde una vivencia naturalista controlada pero auténtica, cercana a lo cotidiano; una mujer más terrenal y mundana.

Palabras clave: Pintura; Barroco; Escuela granadina; Mujeres en la pintura.

Identificadores: Cano, Alonso.

Topónimos: Sevilla; Madrid; Granada; Málaga.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

Among the characteristic features of the works of Alonso Cano is the way in which he gives life to his figures, which are paradigmatic in their poetic representation of beauty. The female figures are the finest representations of this “world-view” which imbues his paintings, from those of his first period in Seville to the last works in Granada and Málaga. The main contribution of this article is the discovery of another type of female figure present in some of his works: this figure is quite without lyrical tones and has been created from the vivid experience of nature, controlled, but authentic at the same time, near to everyday experience, a more earthy and mundane female.

Key words: Painting; Granada School; Women in painting.

Identifiers: Cano, Alonso.

Place names: Seville; Madrid; Granada; Málaga.

Period: 17th century.

* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: ajcalvo@ugr.es

A José Álvarez Lopera
 Historiador del Arte y amigo entrañable
In memoriam

Uno de los rasgos más atractivos y singulares de la pintura de Alonso Cano es su forma de sentir e interpretar el naturalismo seiscentista, peculiar y distinta a la de cualquier otro de los pintores de las escuelas española y europea de su tiempo. De lo cotidiano, elude la trivial vulgaridad, o el ser notario de cualquiera de las secuelas de una sociedad en crisis, depauperada y deprimida; lo feo, deforme y grotesco no tienen cabida en su paleta, ni siquiera bajo el tamiz de un naturalismo equilibrado, comprensivo y reposado. Practica también un rechazo consciente a la acritud de lo dramático, al desgarrar excéntrico, a la escenificación desmedida del dolor. Liberado de los influjos de Pacheco, pronto emergió en Sevilla su primera “manera pictórica”, una paleta de marcado carácter individual alentada por un naturalismo impregnado de poética y fascinado por la belleza; una pintura refinada y llena de equilibrio que dimana de un gusto por lo clásico de estirpe italiana¹.

Desde el principio, sus extraordinarias cualidades como pintor, sustentadas en el talento de los recursos técnicos, fueron rúbrica perfecta a su innovador ideario pictórico: «la sugestiva capacidad para inventar historias, reflejada en la construcción de los esquemas compositivos; un talento especial para el dibujo, suelto, ágil, fluido, nunca reticular; la pronta adopción de una rica gama cromática, de estirpe italiana, en la que rosas, amarillos, verdes, blancos, evocan un singular espectro cromático engalanado de peculiares sutilezas; y el progresivo abandono de la primera vocación tenebrista en favor de un proyecto lumínico diversificado, en el que el juego controlado de la iluminación deja de ser protagonista absoluto de la obra; son ya aptitudes consustanciales a la pintura de Alonso Cano antes de abandonar Sevilla»². Más tarde, con su llegada a la corte, recibe el impacto de la pintura italiana (que conoció en profundidad desde su labor como restaurador de obras dañadas en el incendio del Alcázar); este y otros ascendientes de sus años en Madrid (1638-1652) fueron determinantes en la consolidación definitiva de su paleta. Un acervo que, aliado con el bagaje hispalense, lejos de erosionar o mutar su exclusiva interpretación del naturalismo, la afirmaron definitivamente.

Esa singular poética que impregna la obra de Alonso Cano, alcanza uno de sus más exclusivos exponentes cuando pinta a la mujer; muy especialmente, en la rica y versátil galería de temas entresacados de los misterios y de la vida de la Virgen, y también, con menor calado iconográfico y figurativo, en la resolución de otras de sus figuras femeninas. El artista practica un fino naturalismo saturado de lírica, tan sugestivo, que la embelesada admiración popular lo elevó a tópico de hermosura; a emblema incuestionable de dulzura íntima, candor y edulcorada belleza. Pareciera que el artista granadino nunca había olvidado aquel consejo con el que su maestro Francisco Pacheco (después de enaltecer las bondades y hermosura con las que debía pintarse a la Inmaculada) apostilla: «...en fin, cuanto fuere posible al humano pincel»³.



1. Alonso Cano. *Santa Inés* (destruida). (Kaiser Friedrich Museum, Berlín).



2. Pintor anónimo del XIX “J.B.” *Santa Inés*. (Colección privada, París).

Aunque concebidas y ejecutadas, en su mayoría, bajo un singular halo de naturalismo iluminado de poética, y con unos rasgos humanos muy peculiares, las vírgenes de Alonso Cano no son una clónica y repetitiva sucesión de lienzos huérfanos de creatividad; razón por la que no comparto el parecer de Gaya Nuño cuando, antes de alabar algunas de las figuras femeninas del maestro granadino, escribe: «Sin que falten en su haber no pocas imágenes virginales adolecidas de impersonalidad...»⁴. A mi juicio, todos y cada uno de los lienzos “virginales” pintados por Cano, desde su inicio hispalense a su epílogo granadino, se caracterizan por sus valores de creatividad y personalísima singularidad; una cualidad esencial, de la que no están exentos aquellos que reiteran una misma propuesta iconográfica.

En esa línea argumental recordaré, a manera de ejemplo, sus pinturas de la Inmaculada; uno de los temas marianos más carismáticos y periódicos en la producción de Cano. En todos sus lienzos concepcionistas, amparado en los recursos pictóricos y en especificidades capaces de distinguir cada propuesta iconográfica, el maestro es capaz de evadirse de los imperativos de un canon muy personal. El análisis, incluso la sencilla contemplación de sus *Inmaculadas*: la del Colegio Imperial de Madrid (ca. 1638), Pedro de Urbina Montoya (ca. 1650), el Oratorio de la catedral de Granada (ca. 1656), el Convento de San Antonio



3. Alonso Cano. *Santa Catalina*. (Colección privada, París).

y San Diego (1654-1657), la Capilla Mayor de la catedral de Granada (1663), o la que estuvo en el Museo de Magdeburgo (1660-1664), rubrican el carácter y la individualidad de cada una de estas obras⁵.

En la producción de Alonso Cano, la figura femenina tiene también otra vertiente; una nueva y atractiva dimensión. En un escogido catálogo de lienzos, sin adentrarse en un naturalismo trivial, exacerbado o frívolo (manteniéndose siempre alejado de lo vulgar), el artista, de forma consciente, libera sus figuras de mujer de esa poética que dulcifica y sublima para acercarlas a lo cotidiano y profano, a lo “mundano”⁶. Por su inusual vivacidad y cercanía, encarnan otra imagen de la mujer en la pintura de Alonso Cano. Ese elenco de obras, cuyas primeras propuestas se hallan en Sevilla para afirmarse después en algunas creaciones de Madrid y Granada, constituyen una de las experiencias más atractivas de la pintura de Cano en su particular interpretación del naturalismo barroco.

La primera propuesta se encuentra en la *Santa Inés* que Alonso Cano pintó, hacia 1635, para uno de los retablos, ahora deshecho y disperso, de la Iglesia de Carmelitas de San Alberto⁷; sin duda, una de las mejores pinturas femeninas de Alonso Cano. Una santa, vestida con sencillez y elegancia, para la que el artista diseñó una portentosa cabeza; su vivaz giro, siguiendo la 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. No es probable que sea María de Figueroa, su primera esposa, muerta ocho o nueve años antes⁸; además, por entonces Cano se había casado por segunda vez. Y aunque es más verosímil y hasta lógico, no aseguraría que *Santa Inés* es la imagen de su segunda mujer, María Magdalena de Uceda, con la que contrajo matrimonio el 16 de julio de 1631, cuatro años antes de la fecha de ejecución del cuadro. En esa época María Magdalena, que cuando se casó tenía doce años, estaría cercana a los diecisiete; es evidente que la mujer que encarna a *Santa Inés* en el lienzo de Cano tiene algunos años más⁹.

Para el mismo retablo de la Iglesia de Carmelitas de San Alberto de Sevilla, Alonso Cano pintó la *Santa Catalina* (Colección privada, París); la tela, que se creía perdida, ha sido descubierta y publicada hace sólo unos años por Odile Delenda¹⁰. El lienzo, de gran calidad, aunque sin la especial seducción y atractiva belleza pictórica del precedente,

constituye una nueva reflexión en torno a ese naturalismo inspirado en una figura femenina entresacada de la realidad cotidiana. La imagen de Santa Catalina se alza sobre una monocromía, muy en primer término, enfatizando así los rasgos y el carácter que la identifican con un retrato a lo divino; algo irrefutable aunque ahora desconozcamos la identidad de la modelo. La firmeza e intensidad expresiva del rostro de la santa, con una buena dosis de energía contenida, no perturba su serena belleza y le concede una extraordinaria personalidad. Su ímpetu, mayor que el de Santa Inés, se rubrica en la atenta mirada de sus ojos azabache dirigida al espectador y, también, en el elegante giro de la cabeza.

Los estudios más recientes han documentado en fecha muy cercana a su llegada a Madrid, uno de los lienzos de la primera etapa cortesana de Alonso Cano más elogiados por sus contemporáneos: *El milagro del pozo*¹¹, pintado en 1640 para el retablo Mayor de la Iglesia de Santa María, y ahora en el Museo del Prado¹². En la ejecución de esta obra el maestro granadino muestra notables influjos de la pintura veneciana, especialmente de Tiziano, y, además, una inusitada afinidad a las maneras de Velázquez. Sin embargo, es necesario precisar que en la trayectoria de Cano este lienzo es una emulación puntual surgida de un momento en el que los dos pintores, amigos desde el taller de Francisco Pacheco, se habían reencontrado en Madrid, mantenían lazos de cercanía personal y compartían también intereses y proyectos artísticos¹³.

En *El Milagro del pozo*, la proximidad de Cano a Velázquez alcanza uno de sus hitos más sugestivos en la caracterización y tratamiento pictórico de las figuras femeninas que rodean el brocal del pozo, erigido en referencia cardinal para la narración figurativa del milagro. En la trayectoria de Cano, quizá hasta la matrona del *Nacimiento de la Virgen* de la Capilla Mayor de la catedral de Granada (1664), no se halla otra ocasión en la que la mujer haya sido representada desde un perfil tan sencillo, doméstico y cotidiano. La poética se desvanece ante la inusitada espontaneidad, vitalidad y aire popular de las tres espléndidas figuras femeninas. La más canesca y protagonista de la historia es la de María de la Cabeza, esposa de San Isidro; la joven mujer que, arrodillada en primer término, se aferra emocionada a su hijo que emerge vivo sobre el agua del pozo que desborda el brocal; la oración del Santo a la Virgen de la Almudena había obrado el milagro. Un



4. Alonso Cano. *El milagro del pozo* (detalle). (Museo del Prado, Madrid).

especial mimo en el tratamiento pictórico destaca sobre el de las demás el bello rostro de María de la Cabeza que, aunque nada idealizado, se significa también por la fervorosa mirada que dirige a su marido.

A principios de la década de los cuarenta, antes de su marcha a Valencia, Alonso Cano realizó la que a mi juicio es, por muchos de sus rasgos iconográfico-figurativos y pictóricos, una de las pinturas más sugestivas de su primera estancia en la corte, y también el más bello desnudo inserto en una pintura religiosa del seiscientos español: el *Descenso al Seno de Abraham* (incorrectamente llamado *Descenso al Limbo*¹⁴), una tela que ahora conserva el County Museum de Los Ángeles.

En la figura de Eva desnuda, que se ubica en primer término de la historia religiosa, Alonso Cano bordea los límites del decoro y se mueve en los márgenes de permisividad de la Iglesia Contrarreformista (tipificada en los escritos de los teólogos y en las recetas y consejos de los tratadistas), la tolerancia amparada en la naturaleza intrínseca de la historia pintada también tuvo sus límites. En la España de la época, la pintura de desnudos femeninos, que fue privilegio de algunos pintores próximos a los circuitos del poder (Velázquez y Cano tuvieron esa prerrogativa), halló su principal refugio en una exigua producción de historias entresacadas de los mitos greco-romanos. Téngase en cuenta que las colecciones de lienzos mitológicos en manos del rey o la nobleza cortesana proceden mayoritariamente de Italia y los Países Bajos.

La jerarquía religiosa y también de alguna manera el poder civil promulgan una estricta normativa que codifica, reprime y castiga la representación de la desnudez, especialmente de la mujer; considerada como sinónimo de erotismo, lascivia, sensualidad y perversión. La pintura mitológica estaba prohibida por impúdica, pecaminosa y atentatoria contra la moral; su posesión y contemplación sólo fue objeto de deleite y recreo para algunos privilegiados que la atesoraban y gustaban en la privacidad; de alguna manera fue un emblema de soberanía y de jerarquía social. En esa línea escribe Portús: «en la España de la Edad Moderna estaba muy incardinada la idea de que no todo el mundo estaba capacitado de la misma



5. Alonso Cano. *Descenso al Seno de Abraham* (detalle). (County Museum, Los Ángeles).

manera para percibir los productos culturales, y existían formas y mensajes que podían ser perniciosas para la masa sin cultivar y beneficiosas para la minoría culta. Y entre esas formas figuraba de manera especial el desnudo y la pintura mitológica en general»¹⁵.

Al amparo de su estatus de privilegio y alentado por el atrevimiento de un carácter independiente, Alonso Cano pintó un desnudo de Eva auténtico, nada idealizado, cercano y tocado de un fino naturalismo; a mi juicio, la plasmación pictórica de una experiencia, de un desnudo conocido, observado y admirado. Los especialistas que se han ocupado de Cano y de Velázquez coinciden en afirmar que este, junto a la Venus del maestro sevillano, son los dos desnudos de mujer más extraordinarios de la pintura barroca española. Para rubricarlo basta constatar la abismal diferencia que existe entre la fría y convencional Eva de la estampa de Giulio Bonasone, en la que se inspiró Cano, y la propuesta del granadino.

Aunque Eva da la espalda al espectador, un elegante giro de la cabeza nos descubre su atractivo perfil; un rostro de rasgos singulares, inusual en otras figuras femeninas de Cano. La intensidad expresiva, su atenta mirada hacia los justos que emergen del Seno de Abraham, las mejillas encendidas, o la larga cabellera rizada que se desliza generosa por la espalda, la caracterizan concediéndole una llamativa singularidad. Su desnudo descubre en Alonso Cano a un consumado pintor de anatomías femeninas; la ligera inflexión de Eva hacia delante le concede flexibilidad, permitiendo un fluir más natural de las cadenciosas formas del cuerpo; la blandura del modelado en la definición de las formas, la sutileza de los recursos técnicos, y el tratamiento de la policromía, le posibilitan componer una figura extraordinariamente humana (por su hálito de realidad) y magistral.

En un intento de dilucidar cuál fue el primero de los dos grandes desnudos de nuestro Barroco, la *Venus* de Diego Velázquez o la *Eva* de Alonso Cano, y plantear hipótesis en torno a posibles influencias, es fundamental determinar la cronología del *Descenso al Seno de Abraham*, una vez aceptada por los especialistas la fecha de 1648 para la *Venus del Espejo*. Estimo que el *Descenso* (ahora en el County de Los Ángeles) fue pintado por Cano en su primera etapa madrileña¹⁶, a pesar de que como señala Cruz y Bahamonde el lienzo estuviera a principios del XIX en manos del coleccionista granadino Manuel Martínez Verdejo¹⁷. Más complejo es precisar la fecha de una obra tan excepcional en un paréntesis tan amplio 1638-1652; en este sentido, los paralelismos del *Descenso* con obras pintadas por Alonso Cano antes de 1644 me inducen a discrepar de Wethey (que lo sitúa entre 1646 y 1653)¹⁸ y ubicarlo entre 1641 y 1644. A mi juicio, la Eva de Cano es anterior a la Venus de Velázquez. Para cerrar esta cuestión recorro a una afortunada y reparadora frase de Julián Gállego: «en cualquier caso, Velázquez aparece, como siempre, aislado, único, eternamente nuevo»¹⁹.

La figura femenina que sentada con su hijo en el regazo escucha atenta a San Vicente Ferrer, es otra atractiva propuesta de esa “nueva imagen de la mujer” en la pintura de Alonso Cano; de nuevo una llamada de naturalismo pleno inserta en una historia religiosa. Con su consciente ubicación en primer término, protagoniza el grupo de fieles que siguen la plática del santo dominico en el lienzo: *La predicación de San Vicente Ferrer*, ahora en la colección Santander Central Hispano; a mi juicio, la más firme atribución a Cano



6. Alonso Cano. *Predicación de San Vicente Ferrer* (detalle). (Colección Santander Central Hispano, Madrid).



7. Hermann Pannels. *Polimnia*. (Real Academia Española, Madrid).

de entre la exigua obra que ha llegado hasta nosotros de su corta etapa en Valencia²⁰. La espontánea sencillez de esa mujer sentada en el suelo, con la cabeza intensamente girada y alzada hacia San Vicente, es determinante en el contexto figurativo y doctrinal de la composición, y convive en perfecta armonía figurativa con el resto del apretado grupo de fieles que siguen al santo. Es la imagen de una joven madre, natural, digna en su porte, capaz de lucir con prestancia su sencillo vestir, que Cano ha entresacado de entre el pueblo llano para hacerla pintura y dar contenido y credibilidad a la actividad evangelizadora del ilustre predicador. Sin duda está emparentada con las figuras femeninas del *Milagro del Pozo*, aunque aquellas (pintadas en 1640) son anteriores.

En 1648 José Antonio González de Salas, amigo de Francisco Quevedo, decide editar una recopilación de sus poesías como homenaje póstumo al ilustre escritor fallecido tres años antes, el libro se tituló: *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas castellanas, donde se contienen poesías de don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago, y señor de la Torre...* Alonso Cano participó en la ilustración de la obra con un relevante elenco de dibujos cuya invención iconográfica se atribuye a José Antonio González de Salas. El granadino hizo una contraportada laudatoria donde Quevedo reverencia a las musas mientras es coronado por Apolo, y seis imágenes individuales de musas de las nueve proyectadas al principio; «inicialmente debía agrupar la poesía de acuerdo con un criterio temático alrededor de las nueve musas, pero finalmente sólo incluyó seis de ellas, al exceder el volumen el número de páginas susceptible de ser editado, dejando las otras tres para un segundo volumen que sería editado en 1670»²¹. A excepción de

Tersícore, grabada por Alonso Cano, el resto son obra de los flamencos Hermann Pannels (Polimnia, Erato, Clio y Thalía) y Juan de Noorth (Melpómene); a Noorth también se debe la contraportada.

En las figuras adolescentes de las jóvenes musas Alonso Cano vuelve a mostrar su talento para recrear una imagen vivaz, extravertida y mundana de la mujer; si excluimos a Melpómene, más reflexiva, el resto están tocadas de energía, efusión y espontaneidad expresiva. En este sentido, Polimnia, Thalía y Tersícore son las más comunicativas; aunque por su especial belleza e ímpetu y una vitalidad apasionada muy superior a las demás, merece destacarse la imagen de Tersícore, musa de la danza y del canto, la única del ciclo grabada por Alonso Cano. El giro intenso de la cabeza, el vigor de la mirada, o el gesto de la boca entreabierta en actitud de cantar, conceden a su figura un apasionado hálito vital.

La intención de dotar a este elenco de jóvenes mujeres de un llamativo y singular aire mundano halla su más evidente justificación en el espléndido dibujo de *Santa Catalina de Alejandría*, ahora en la Kunsthalle de Hamburgo, seguramente preparatorio para el lienzo de la santa que hubo en la Iglesia San Miguel de Madrid, perdido en el incendio de 1790. En la figura de Santa Catalina, cuyo esquema compositivo está íntimamente relacionado con Tersícore, Cano transformó la vivacidad y extraversión mundana del rostro de la musa en religiosidad y profunda poética para el de la Santa. Del mismo modo, la imagen vivaracha, expresiva y desenfadada de Polimnia se remansa, solemniza y llena de enfática religiosidad cuando Cano la hace modelo compositivo para la Virgen sedente sobre nubes de la *Aparición de la Virgen a San Félix de Cantalicio*; un lienzo de hacia 1648-1649 que estuvo en la Iglesia de los capuchinos de Sanlúcar de Barrameda y ahora se halla en el Museo de Bellas Artes de Cádiz²².

Ese tono más profano, libre y laico que caracteriza a las musas se transmite también a través del diseño y tratamiento de sus vestidos; modelos liberados del recato y decoro inherentes a los personajes sagrados que, de forma consciente, subrayan la lozana belleza juvenil y enfatizan su seducción.

En la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla hubo un programa de siete lienzos de Alonso Cano pintados en los últimos años de su primera etapa en Madrid (ca. 1650); sólo se conservan tres de ellos, los otros cuatro o se han perdido o están en paradero des-



8. Alonso Cano. *Terpsichore*. (Real Academia Española, Madrid).



9. Alonso Cano. *Cristo y la Samaritana* (detalle). (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid).

conocido. Conocemos los temas pintados por la detallada enumeración de Ceán Bermúdez, que tuvo la oportunidad de contemplarlos en el monasterio hispalense. En una escueta nota a pie de página el erudito asturiano aporta otro dato de gran interés: «no se pintaron estos lienzos para este monasterio, pues los compró la comunidad no ha muchos años»²³. En dos de las historias sagradas que se conocen: *Cristo y la Samaritana* (Real Academia de San Fernando, Madrid) y *José y la mujer de Putifar* (Colección privada, Ginebra), Cano vuelve a experimentar con la inserción de figuras femeninas que, aunque perfectamente imbricadas en la historia, muestran un vivaz naturalismo. La Samaritana que conversa con Cristo ligeramente apoyada en el brocal del pozo, es una hermosa y exuberante reflexión que dimana de un prototipo femenino veronesiano. Vestida con sencillez, su agraciado rostro de tez blanca iluminado por el color de las rosáceas mejillas, el ensortijado pelo rubio caprichosamente recogido y un generoso escote que enfatiza su feminidad, la

entresacan de cualquier atisbo de poética para zambullirla en lo real y cotidiano.

El contenido intrínseco del pasaje bíblico representado en el lienzo de *José y la mujer de Putifar* es una invitación, un pretexto, una oportunidad, para que el pintor, eludiendo la censura y las estrictas leyes del decoro pueda recrear un desnudo femenino integral o una propuesta figurativa muy cercana. Tras la Eva del *Descenso al Seno de Abraham*, Alonso Cano vuelve a poner a prueba su talento como anatómomo femenino en la tipificación de la imagen sensual, apasionada y lúbrica de la esposa del alto dignatario del faraón. Por su papel en la historia, la mujer de Putifar está exenta de cualquier poética, ya que encarna la lujuria, la infidelidad y el engaño. Alonso Cano, como la mayoría de los artistas que han pintado este tema, elige el momento en que José huye de la cercanía del lecho y la cortesana egipcia pretende retenerlo; lo que le permite proponer una figura femenina dinámica, de gran tensión emotiva y enfática extraversión, más atenta a conseguir al amado que a cubrir su desnudez. Cano juega con la luz para realzar la anatomía desnuda de la mujer, apenas oculta por la diafanidad de la seda, y aunque el rostro de la esposa de Putifar parece velado por la luz, el pintor no renuncia a la oportunidad de dejar entrever su gesto contrariado, su intensa frustración.

El talento y personalidad artística de Alonso Cano como pintor concepcionista está entre sus virtudes más reconocidas y valoradas. En Sevilla y más tarde en Madrid, como escultor y pintor, maduró una tipología de extraordinaria singularidad que cristaliza definitivamente

en los años de la plenitud granadina; «su ejemplaridad llega a ser tan determinante que, cuando se estudia la pintura de la primera mitad de siglo, es difícil sustraerse a establecer nexos comparativos entre ese momento y las profundas innovaciones que Alonso Cano generó después»²⁴. Aquel modelo rebasó con creces la vida del Racionero, para convertirse en canon ineludible para dos generaciones de artistas granadinos que, todavía hacia mitad del setecientos, la siguen versionando con incombustible fascinación.

Aunque en sus rasgos esenciales todos los lienzos inmaculadistas de Alonso Cano tienen esa afinidad (que explícitamente he llamado “aire de familia”) que los identifica y relaciona, cada uno de ellos tiene a su vez una impronta que lo hace único, concediéndole independencia y vida propia. Uno de esos rasgos comunes se halla en la tipificación del rostro de la Virgen, en cuya definición Cano parece tener muy en cuenta los consejos de su maestro Francisco Pacheco: «hase de pintar, pues, en este aseadísimo misterio esta Señora en la flor de su edad, de doce a trece años, hermosísima niña, lindos y graves ojos, nariz y boca perfectísima y rosadas mexillas ...»²⁵. Quizá lo más llamativo es que esos “lindos y graves ojos” miren discretamente hacia abajo, semiocultos por la caída de los párpados, en un bello e intimista gesto de humilde recato, de modestia, que ensimisma a la Virgen desconectándola del espectador²⁶. La desusada excepcionalidad de ese recurso tan consustancial a las concepciones de Cano es lo que hace tan atractiva la *Inmaculada* que ahora se conserva en el Museo de Vitoria; un lienzo pintado en Madrid hacia 1650 para el arzobispo Pedro de Urbina Montoya, devoto defensor del dogma.

De forma insólita y sin que se conozca la razón, el pintor renunció en este lienzo al tradicional declive de la cabeza de la Virgen y a la consiguiente inclinación de la mirada. Así, la *Inmaculada* de Vitoria, aunque mantiene el giro del cuello, levanta el rostro para mirar con insólita atención y desenvoltura al espectador; su expresividad y extraversión la acercan al natural. Su hermosura desprovista de poética es cercana, la belleza menos idealizada es más humana. Con Ella Alonso Cano propone un nuevo modelo para la Inmaculada, la imagen de una mujer más próxima, comunicativa y dinámica.

La *Inmaculada* de Berantevilla, como también es conocida porque estuvo en la parroquia de Berantevilla, es una de las obras de Alonso Cano que ha despertado más unánime ad-



10. Alonso Cano. *Inmaculada* (detalle). (Museo Diocesano, Vitoria).



11. Alonso Cano. *Juno* (detalle). (Colección privada, Madrid)

miración y reconocimiento entre estudiosos y seguidores del maestro. Como muestra de ello y también rúbrica de mi propuesta, nada más idóneo que las palabras de Harold Wethey, uno de los más ilustres conocedores de la obra del granadino: «en pura belleza, Cano no superó jamás la *Inmaculada Concepción* de Vitoria (...) la expresión de toda la figura, extraordinaria por su frescura, presenta una caracterización bastante mundana de la Virgen que Cano nunca retomó»²⁷.

Como pintor asentado en la corte y con un excelente circuito de relaciones, Alonso Cano conoció las colecciones madrileñas de pintura mitológica; tanto el rico acervo de la corona, como algunos repertorios en manos de privilegiados particulares. Esta circunstancia, su fascinación por el clasicismo, la influencia de Velázquez, su talento como anatómico y ese carácter independiente que le incitó a reaccionar contra lo prohibido o censurado le ganaron para la pintura mitológica; un género semiprohibido reservado sólo a una sucinta elite de artistas privilegiados; y él, sin duda, lo era. Aunque la dedicación de Cano a la pintura de mitos debió de ser

reducida y excepcional; estimo que fue mayor de la que se desprende de las noticias que nos han llegado de aquella actividad. En 1657, en el inventario de bienes de Margarita Caxés (hija de Eugenio Caxés), se recogen cuatro pinturas mitológicas del granadino: *Ícaro*, *Venus y Cupido*, *Palas* y *Apolo*²⁸. Pérez Sánchez señala la colaboración de Alonso Cano «en las decoraciones efímeras con que la villa de Madrid celebró las bodas de Felipe IV con Doña Mariana de Austria, en la que, según todos los testimonios, realizó un Monte Parnaso que fue admiración de todos»²⁹. Zahira Véliz rubrica también la autoría de Cano en un elenco de dibujos de tema mitológico: el conocido *Triunfo de Apolo* (Biblioteca Nacional, Madrid), un abocetado *Desnudo femenino* (Gabinete de Estampas, Museo de los Uffizi) que sugiere con nitidez una Venus clásica, y *Venus Cupido y un sátiro* (Gabinete de Estampas, Museo de los Uffizi)³⁰.

La fortuna nos ha conservado el que hasta ahora es único testimonio de la actividad de Alonso Cano como pintor de historias mitológicas, una magnífica *Juno* que guarda una colección privada madrileña³¹. Espléndida figura femenina, de hermosura madura y sosegada, ubicada en primer término del lienzo; su hábil composición, llena de sutiles matices, le concede un controlado hálito de vivacidad dinámica. La esposa de Júpiter, tocada de los atributos que le son inherentes (la corona, el cetro y, en su cercanía, el pavo real),

insinúa con elegante coquetería algunas de las virtudes de su todavía pletórica anatomía, al descubrir su pierna adelantada o la desnudez de uno de sus senos. El armonioso y elegante giro de la cabeza desvela el bello perfil de una atractiva imagen femenina, de hermosos y rotundos rasgos, llena de vida y realidad mundana. Qué lejos está esa figura de mujer del recato, el decoro y la poética imbuida de religiosidad de muchas de las creaciones femeninas de Cano; *Juno* es sin duda una cualificada protagonista de ese otro perfil de mujer que también pintó el granadino con incuestionable talento pictórico y solvencia figurativa.

Comparto el parecer de Alfonso Pérez Sánchez cuando señala la cercanía del rostro de *Juno* y el de la Virgen en la *Visión de San Antonio de Padua* (Alta Pinacoteca de Munich), una identidad repentizada en el mismo gesto de “nobilísima altivez”³². Un paralelismo que, entre otras cosas, es esencial para fechar la pintura de *Juno* en los años finales de la primera estancia cortesana de Cano, hacia 1650.

En la *Visión...*, una vez más Alonso Cano elige para la mujer protagonista de una historia religiosa a una modelo terrenal, tocada de un hálito de vanidad y de llamativa prestancia; una figura femenina llena de gracia, distinción y manifiesta elegancia profana.

La hermosura de *Juno* en sus perfiles iconográfico y pictórico despierta la curiosidad y, por qué no, la añoranza por la pérdida de otras figuras femeninas en mitos pintados por Alonso Cano; concretamente, en dos de los documentados en poder de Margarita Caxés: la *Venus* (en el lienzo *Venus y Cupido*) y *Palas*. A la luz de lo conocido, no es aventurado pensar que la sensibilidad y el talento pictórico de Cano impregnó sus imágenes de sensual aire mundano, de fina y sugestiva pasión pagana.

El lienzo de la *Educación de la Virgen* (Colección Santander Central Hispano, Madrid) está entre las últimas pinturas religiosas de Alonso Cano antes de su regreso a Granada; este hermoso cuadro de devoción, que dimana de una tradición apócrifa largamente debatida en la época³³, debe fecharse hacia 1651, cuando el artista ya había decidido sustituir el bullir de la corte por la reclusión en la vida religiosa. Entre las virtudes iconográficas de la historia, destaca sobremanera la sencillez y cercanía a lo cotidiano que Alonso Cano imprimió a una escena que, por su propia naturaleza, tiene un ineludible carácter domés-



12. Alonso Cano. *Educación de la Virgen* (detalle). (Colección Santander Central Hispano, Madrid).

tico. En un tema muy proclive a la poética, el granadino optó por lo sencillo y próximo, por la calidez humana; de tal manera, que si se prescindiera de la presencia cenital de los angelillos que recogen el pesado dosel rojo, el cuadro perdería su énfasis religioso para asumir la categoría de una propuesta sencilla, réplica de una actividad habitual en el devenir de la vida familiar.

A esta percepción colabora la imagen matriarcal, madura y nada idealizada, de una adusta Santa Ana que espera paciente, con la mano sobre el libro, recuperar la atención de su distraída hija; la rigurosa toca que envuelve su cabeza desvela un rostro curtido por los años e imbuido de una poderosa y serena veracidad. Comprometida con un naturalismo sin estridencias, esta Santa Ana es, sin duda, la mejor imagen de mujer próxima a la ancianidad de la pintura de Alonso Cano.

La Virgen niña, de importantes ecos tizianescos, es también una propuesta única y magistral en la paleta de Cano; reñida con la idealidad, es una imagen vivaz, expresiva, que a pesar de su quietud sugiere dinamismo apenas controlado, auténtica y real, llena de portentoso gracejo infantil y elegancia en el vestir. A pesar de la excepcional belleza formal y pictórica de la Virgen niña que asciende la escalinata del templo, en la *Presentación* para la Capilla Mayor de la catedral de Granada, su composición en perfil y, muy especialmente, la edulcorada expresión del rostro, le privan de un naturalismo vivaz y cotidiano.

La Virgen niña que Alonso Cano pintó en el cuadro de la *Educación...* es, sin duda, una de las mejores y más entrañables imágenes de una niña de la pintura española; y, también, en esta historia pintada por el granadino, el contraste más idóneo a la severa figura de su madre.

El más relevante y extraordinario reto pictórico que Alonso Cano abordó en su fértil trayectoria artística como pintor fue el gran ciclo de lienzos con *Historias de la Vida de la Virgen*, referencia cardinal en el programa iconográfico de la Capilla Mayor de la catedral de Granada; Martínez Medina, que ha estudiado en profundidad la propuesta iconográfica para este carismático ámbito catedralicio, señala que es un interesante compendio de «la



13. Alonso Cano. *Educación de la Virgen* (detalle). (Colección Santander Central Hispano, Madrid).

historia de la Redención en Jesucristo», en la que María asumió un papel cardinal³⁴. Muchos son los intereses que ofrece al estudioso la excepcionalidad de los rasgos pictóricos e iconográficos del programa mariano de Alonso Cano, como justifica la abundante bibliografía que ha originado³⁵. Referencia inexcusable para el barroco español, merece incluirse también entre los más extraordinarios ciclos mariológicos de la pintura barroca europea. Manifiesto de talento, conocimientos y pericia «en su ejecución se concitan algunas de las mejores cualidades de la paleta del Racionero, es compendio de un rico bagaje de experiencias, simbiosis de talento y madurez; el cenit de una trayectoria alumbrada por el magisterio, la invención y un ubérrimo compendio de saberes técnicos»³⁶.

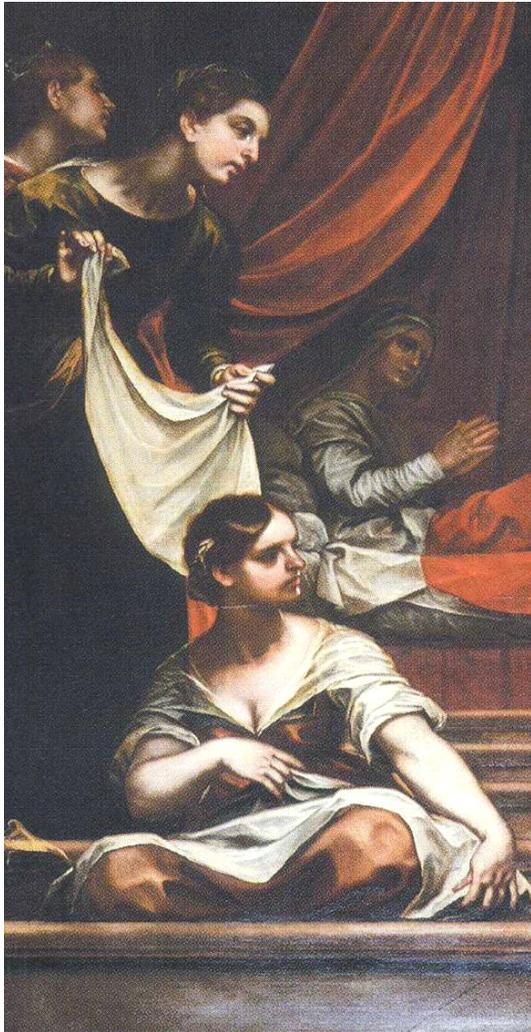
La gran protagonista de este atractivo elenco de historias es la figura de la Virgen, a la que Cano rinde culto pictórico representándola en los más distintivos misterios de su vida. En cinco de los siete grandes lienzos: *Encarnación*, *Visitación*, *Presentación-Purificación*, *Asunción* e *Inmaculada*, partiendo

de composiciones idóneas para cada escena, el artista concibe la figura de María desde un fino naturalismo impregnado de una intensa aureola de poética. Un halo de lirismo del que no están exentas la menuda y delicada figura de la Virgen niña que asciende con inusitada elegancia la escalinata del templo en su *Presentación*, y la Virgen acunada en los brazos de su padre en el lienzo que evoca su *Natividad*; la fervorosa actitud de alzar la mirada al rompimiento celeste y su piadosa gestualidad, absolutamente excepcionales en una recién nacida, así lo subrayan. Sin embargo, en tres de las grandes historias, Alonso Cano recreó además interesantes propuestas de esa otra figura de mujer; en la *Visitación*, asumiendo un espectacular coprotagonismo; en el *Nacimiento de la Virgen* y en su *Presentación en el templo*, como personajes episódicos. Mujeres, en todos los casos, cuya presencia está justificada o no está reñida con la natural coherencia de la escena.

El lienzo de la *Visitación*, pintado en 1653, está entre las creaciones más excepcionales del programa; su composición gravita en torno al emotivo abrazo en que se funden las monumentales figuras de María y su prima Isabel que, con su magna entidad corpórea, se erigen en únicos referentes de la obra; «el protagonismo de María e Isabel es tan rotundo, que todo lo demás en el cuadro es secundario o anecdótico, incluida la figura de Zacarías que presencia la escena discretamente ubicado tras su esposa»³⁷. A pesar de lo armónico y equilibrado de la composición, las imágenes de las dos mujeres responden a impulsos



14. Alonso Cano. *Visitación* (detalle). (Capilla Mayor de la catedral de Granada).



15. Alonso Cano. *Nacimiento de la Virgen* (detalle).
(Capilla Mayor de la catedral de Granada)

figurativos distintos; Alonso Cano muestra la decidida voluntad de conceder a cada una de ellas una singularidad evidente, paralela a su trascendencia e importancia; más palmaria aún por la cercanía e ineludible comparación con la otra. Desde estas premisas, en la figura de la Virgen enfatiza la elegancia y distinción, la pletórica y reposada belleza; una edulcorada hermosura fortalecida por la proximidad de Isabel.

La madre del Bautista que pintó Cano se caracteriza por una manifiesta humildad y sencillez; desprovista de cualquier atisbo de idealidad o poética, su figura es de un naturalismo cotidiano, casi doméstico. Es una mujer madura, que también en la evidente rotundidad de sus formas corpóreas (una propuesta figurativa consciente) rubrica la naturalidad y llaneza de su modesta condición social. En su rostro curtido de remarcadas facciones, quedan ya lejanas las glorias de una belleza ya marchita; y se hacen patentes, de forma evidente, las secuelas de la edad y de una vida austera. También la opacidad del velo, que cae excesivamente sobre la cara y oculta el cabello, corrobora y favorece la sobriedad de la imagen de Isabel³⁸.

En otro de los grandes lienzos para el programa mariano de la catedral granadina, el *Nacimiento de la Virgen*, hallamos formando parte de la historia algunas de las imágenes femeninas de más remarcado carácter profano y sugestión mundana de la producción de Alonso Cano. Pintado en 1664, año en el que concluyó el ciclo, el proyecto espacial

y compositivo de la obra tiene como referente esencial el dosel rojo cónico, de cortinas entreabiertas, que ennoblece el lecho donde descansa Santa Ana y es también elemento integrador de ámbitos; el celestial, presidido por el Espíritu Santo, y el terrenal, la cámara o estancia donde sucede la historia. La vehemencia de la alternativa luz-sombra es otra de las claves en la configuración espacial.

En la ordenación figurativa de la escena, la imagen de Santa Ana asume su papel relevante desde el fondo, como epicentro del gran vacío central en forma de rombo que generan el

lecho adoselado y los personajes ubicados en los primeros planos. La Virgen recién nacida, la gran protagonista, es presentada al Espíritu Santo por su padre San Joaquín, «venerable en su porte, agradecido al cielo por la madura paternidad, sentado en primer término con su hija entre los brazos, su imagen es un feliz compendio de todos los avatares que precedieron al nacimiento de María»³⁹. Frente al virtuoso patriarca, asumiendo un inusitado protagonismo, tres figuras femeninas, las matronas que han asistido el parto, que ahora relajadas contemplan con fascinación a la recién nacida. La novedad de la inserción de las tres mujeres, cuya presencia es consubstancial al acontecimiento, radica esencialmente en su inusual protagonismo y, lo que es más llamativo, porque abren la historia a lo natural y cotidiano, ubicándola también en un plano de doméstica sencillez.

Son el contraste necesario a la idílica religiosidad que transmiten la historia y sus protagonistas sagrados, el reclamo de que estos trascendentales acontecimientos se entienden mejor desde los usos y costumbres de la vida cotidiana; en definitiva, su atractiva presencia y sencilla espontaneidad conceden cercanía y verosimilitud a una escena de hondo calado religioso. De las tres, llama poderosamente la atención la ubicada, muy en primer término, en el ámbito inferior izquierdo del lienzo; concebida desde una inusitada espontaneidad, está sentada en el suelo sobre los pies cruzados, su pronunciado escote y porte desenfadado acentúan el sentido profano de su imagen. El rostro juvenil y sencillo, sin concesión alguna a la poética, subraya adecuadamente ese carácter laico y mundano de la mujer; su presencia, nada baladí, imprime a la composición un aire abierto, llano y de natural frescura.

La matrona situada tras ella adolece de su atrevida franqueza naturalista; de pie y ligeramente flexionada hacia adelante, su rostro dulcificado carece del gesto descarado, vivo y firme de su compañera; lo que mitiga en exceso el tránsito hacia lo mundano de su figura. La tercera de las matronas es apenas una referencia lejana y, por tanto, poco valorable; de ella sólo se contempla la cabeza, que emerge tras las otras dos mujeres casi abocetada por la intensa veladura que dimana de la contrastada iluminación que la envuelve. Aunque como he razonado cada una de estas imágenes femeninas tiene una vida propia fruto de planteamientos pictóricos singulares, sin duda conscientes; la presencia del grupo en los primeros términos, frente a San Joaquín y la Virgen, asume un papel nada trivial en la comprensión y mensaje últimos de la historia.

La escena *Presentación de la Virgen*, concluida en el verano de 1664, de tan diversos y singulares valores pictóricos (entre los que destaca la propuesta de arquitectura-fondo más ingeniosa y espectacular del programa); acoge también la imagen de una mujer cuya emotividad religiosa no oculta la veracidad y vigor de su sencillo y cotidiano naturalismo. Es un personaje apócrifo y prescindible, aunque enraizado en la historia con tan espontánea naturalidad que parece parte consustancial de ella. Ubicada detrás de la monumental figura del sumo sacerdote, emerge con discreción de entre el pesado cortinaje dorado que recoge un acólito. Es una mujer de mediana edad cuyo rostro sobrio y de rasgos rotundos, sin concesión alguna al idealismo, expresa con enfática intensidad (rubricada en el vehemente gesto de la mano derecha) la admiración que le embarga al contemplar la llegada al templo de la Virgen niña. El vigor de su naturalismo y su identidad con lo

cotidiano son rasgos comunes al anciano (también personaje anecdótico) ubicado en un plano próximo a la Virgen y al sumo sacerdote que la recibe.

El papel de esa mujer en la escena se antoja semejante al que asume la vieja profetisa Ana en la historia de la *Presentación-Purificación*; viuda que había consagrado su vida al servicio del templo y que, como señala el evangelista San Lucas (2,36), gozó del privilegio de contemplar la llegada de Jesús Niño, al que alaba y reconoce como redentor. La imagen de ese varón con rasgos de ancianidad, también apócrifa en esta historia, recuerda a la del piadoso Simeón, partícipe activo en la mayoría de las escenas de la *Presentación del Niño* (aunque Cano prescindiera de él en la que pintó para la catedral granadina); el pasaje evangélico (Lucas, 2, 25-35) lo evoca como el hombre justo, inspirado por el Espíritu Santo, que vio cumplida la promesa de contemplar a Jesús antes de morir y profetizó a la Virgen sus futuros sufrimientos.

Aunque la figura femenina sublimada desde el naturalismo por una fina y singular poética es emblema y rasgo cardinal en la pintura de Alonso Cano, este trabajo ha indagado en la obra del maestro granadino para mostrar que en un escogido elenco de obras Cano llevó a sus historias otro modelo de mujer. Una imagen femenina desprovista de lirismo, comprometida con un naturalismo sin estridencias pero auténtico y veraz que, en alguna ocasión, se hace eco o refleja actitudes y experiencias cotidianas entresacadas de lo vivido; una mujer más terrenal y profana.

Esta propuesta de modelo femenino no debe considerarse inherente a un momento, obra o etapa determinada del artista; se descubre con recurrencia a lo largo de su trayectoria. Vigente ya en algunas obras de la primera madurez hispalense, como la *Santa Inés* y la *Santa Catalina*; reaparece asiduamente durante sus catorce años en la corte, en lienzos de momentos distintos y de muy diversa naturaleza, como: *El Milagro del Pozo*, *El Descenso al Seno de Abraham*, *José y la mujer de Putifar*, el ciclo de las *Musas*, la *Inmaculada de Berantevilla* o la *Juno*, entre otras obras; incluso, entre lo poco conservado de la huida a Valencia, también se halla en la *Predicación de San Vicente Ferrer*. No falta entre las obras de plenitud del período granadino; y lo que es más llamativo, en tres de las grandes historias de la Vida de la Virgen para la catedral: la *Visitación*, el *Nacimiento* y la *Presentación de la Virgen*. En definitiva, versátiles caracterizaciones de una inusual e innovadora figura femenina, de una mujer impregnada de viva humanidad en la que «lo mundano» ha vencido a la poética.

NOTAS

1. Esa primera “manera pictórica” en Sevilla surgió con posterioridad a las pinturas del Retablo de Santa Teresa (1628-1629); lo conservado de este programa para la Iglesia del Colegio de San Alberto muestra todavía una paleta ecléctica y con manifiestos ecos de Pacheco. Las obras que le siguieron, realizadas en los primeros años de la década de los treinta, son ya premonitorias de un estilo singular en gestación. Los nuevos Retablos para la Iglesia de las Carmelitas de San Alberto (ca. 1635) y, muy especialmente, el ciclo de lienzos para el Retablo de San Juan Evangelista (Convento de Santa Paula) (1635-1637) son elocuente

testimonio de esa pintura, de extraordinario carácter individual, origen y preludeo inequívoco de la paleta madura de Alonso Cano.

2. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pervivencia de la poética de Cano en la pintura granadina». En: *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001, p. 371.

3. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*. Madrid: Instituto de Valencia de Don Juan, 1956, vol. II, p. 210.

4. GAYA NUÑO, Juan Antonio. «La belleza femenina en Alonso Cano». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Ministerio de Educación y Ciencia, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, p. 90.

5. La mantenida polémica entre especialistas sobre la autoría (Cano o Velázquez) de la *Inmaculada* comprada en París por el marchante Charles Bailly, y ahora en el Centro de Investigación Diego Velázquez de Sevilla, aconseja no incluirla entre la nómina de lienzos concepcionistas de Alonso Cano. Orillando problemas de atribución; el lienzo, pintado en Sevilla en las primeras décadas del seiscientos, es una pieza de gran valor. De confirmarse la autoría del granadino, sería la única pintura inmaculadista conocida de sus años hispalenses.

6. Calificativo empleado muy atinadamente por Harold Wethey para particularizar lienzos como: la *Santa Inés*, para uno de los retablos de la Iglesia de Carmelitas de San Alberto, o la *Inmaculada* que Alonso Cano pintó para Pedro de Urbina, ahora en el Museo Diocesano de Vitoria. De la joven mártir romana escribe: «su orgulloso porte, su mirada lateral y su rico atuendo le dan, por otra parte, un aspecto más mundano»; de la *Inmaculada* de Vitoria señala: «...presenta una caracterización bastante mundana de la Virgen...». Véase: *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza Forma, 1983, pp. 48 y 63.

7. Lienzo destruido en un incendio (1945), cuando se hallaba en el Museo Kaiser Friedrich de Berlín, del que sólo se conservaba una fotografía en blanco y negro. En 2002 la investigadora Odile Delenda ha dado a conocer una bella y precisa versión del cuadro de Cano, ahora en una colección privada parisina, realizada por un pintor del círculo de Jacques-Louis David cuando el lienzo de Alonso Cano estaba en la galería de pinturas del mariscal Nicolas Jean de Dieu Sout. Véase: «Las Santas de Alonso Cano en la colección Sout». *Goya*, 286 (2002), pp. 7-8.

8. Alonso Cano contrajo matrimonio con María Figueroa, en la Iglesia de San Vicente de Sevilla, el 26 de enero de 1625; una joven viuda de veinticinco años, sólo un año mayor que el artista, que pertenecía a una prestigiosa familia de arquitectos y escultores activos en Sevilla. Sin que se conozcan la causa y la fecha precisa, María murió en 1627, después de dos años de matrimonio; posiblemente, a consecuencia de problemas sobrevenidos de un parto. Aunque en la época ésta era causa común de muerte entre mujeres jóvenes, en el caso de la esposa de Cano no deja de ser una hipótesis. Se desconoce también si de aquella unión nació algún hijo.

9. Los especialistas no se ponen de acuerdo en la cronología de las pinturas del retablo para la Iglesia de Carmelitas de San Alberto del que formó parte la *Santa Inés*, que a mi juicio no es posterior a 1635. Aún aceptando la cronología límite de 1637, que estimo improbable, para el programa pictórico y para este lienzo, María Magdalena sería más joven que la modelo pintada por Alonso Cano.

10. La investigadora francesa ha dado a conocer también una espléndida copia del lienzo de Alonso Cano (ahora en el Museo de Bellas Artes de Béziers), realizada por Eugène Delacroix cuando la pintura del granadino formaba parte de la colección de lienzos de maestros españoles que el duque de Dalmacia tenía en París. Véanse: DELENDA, Odile. «El pintor Alonso Cano y las colecciones europeas del siglo XIX» En: *Alonso Cano IV Centenario. Espiritualidad y modernidad artística*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Tf. Editores, 2001, p. 34. y DELENDA, Odile. «Las Santas de Alonso Cano...», p. 6.

11. Díaz del Valle, que lo califica de «memorable lienzo», escribe del *Milagro del Pozo*: «esta pintura fue de tanta aprobación que el P. Fray Juan Bta. Maino religioso dominico maestro en esta facultad de S. M. le dijo en su apoyo que era la pintura de este lienzo la mas cabal que su ojos habían visto». DÍAZ DEL VALLE, Lázaro. «Epilogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes Varios 1656-1659» En: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid: C. Bermejo, Impresor, 1933, vol. II, p. 389.

En idéntica línea de alabanza y reconocimiento, Palomino señala: «...pintura de tanto acierto dibujada, y

colorida, que verdaderamente es un milagro. Y habiéndola visto Fray Juan Bautista Mayno (pintor eminente) se la celebró de suerte a el señor Felipe Cuarto, que fue su majestad a verla, con el pretexto de hacer oración a Nuestra Señora de la Almudena, que se venera en aquel sagrado templo». En: PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Aguilar, 1947, p. 987.

12. El relato de Juan de Vera y Tassis en su: *Historia del origen, invención y milagros de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de la Almudena*. Madrid: Francisco Sanz, 1692, p. 317, ha permitido fechar el *Milagro del pozo* en 1640.

13. La relación de amistad que unió a Alonso Cano y a Velázquez no es un tópico imaginado, sino un hecho real que se sustenta en acontecimientos documentados. Se conocieron en el taller de Francisco Pacheco en el verano de 1616, Cano tenía quince años y Velázquez había cumplido los diecisiete; en 1638, catorce años después de que Velázquez emprendiera la aventura de la corte, se reencuentran en Madrid, y desde ese momento hay noticias fidedignas de su cercanía personal.

Así, en 1638, Cano apadrinó a Inés Manuela, nieta de Velázquez; dos años más tarde, él y su esposa María Magdalena de Uceda fueron padrinos de José, nieto de Velázquez; desde 1639, con el apoyo del pintor real, hallamos a Cano vinculado a los proyectos reales: el programa de reyes para el Alcázar, o la restauración de lienzos destruidos tras el incendio de 1640; también fue Alonso Cano el artista que, ese mismo año, viajó con Velázquez a Valladolid para recoger algunas pinturas que debían sustituir a las perdidas.

Aunque no exista un documento preciso que lo rubrique, Cano no tuvo que abandonar la corte tras la caída del conde-duque en enero de 1643, como era usual, por el amparo de Velázquez y, quizá además, por el ya manifiesto favor del rey hacia el granadino; también se percibe el apoyo de Velázquez en los dramáticos momentos vividos por Cano tras el asesinato de su esposa en junio de 1644. Como epílogo a esta síntesis de referencias, debe recordarse que cuando Velázquez está empeñado en la consecución del hábito de Santiago, Alonso Cano testificó a su favor (27 de septiembre de 1658) en el expediente de limpieza de sangre abierto al maestro sevillano.

14. Una de mis aportaciones al último centenario del artista, detalla el porqué este lienzo de Alonso Cano no puede representar y, por tanto, titularse *Descenso al Limbo*, sino que debe llamarse *Descenso a los infiernos* o quizá, de forma más correcta, *Descenso al Seno de Abraham*. Entiéndase el término infiernos, no como un espacio de condena, sino como el ámbito en el que los justos esperaban la Resurrección de Cristo. 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: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, p. 89.

15. PORTÚS PÉREZ, Javier. «Desnudos en el limbo. El contexto de un cuadro singular». En: *Alonso Cano. Dibujos*. Madrid: 2001, p. 98.

16. Desde que Mercedes Agulló Cobo publicara la noticia de que en 1673 se hallaba un lienzo de Alonso Cano con el *Descenso al Seno de Abraham* entre los bienes de Francisco de Orcasitas (en: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Ayuntamiento, Delegación de Cultura, 1981, p. 178), algunos investigadores han mantenido la tesis de que existieron dos obras autógrafas de Alonso Cano con idéntico tema: la que ahora se halla en los Ángeles y otra, ahora perdida, que perteneció a Francisco de Orcasitas; José Manuel Cruz, José Álvarez y Javier Portús así lo aseguran (CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Varia canesca madrileña». *Archivo Español de Arte*, 231 (1985), pp. 284; ÁLVAREZ LOPERA, José. «Cano desconocido: sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas». En: *Alonso Cano, Espiritualidad y Modernidad Artística*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Tf. Editores, 2001, pp. 172-174; PORTÚS PÉREZ, Javier. «Desnudos en el limbo. El contexto de un...», pp. 102-105.

En un estudio de 2001, a la luz de nuevas indagaciones, José Manuel Cruz rectifica lo escrito en 1985 y señala que el lienzo ahora en el County Museum (que tuvo en Granada Manuel Martínez Verdejo) es el mismo que el de Francisco de Orcasitas. El equívoco, señala Cruz, procede de un error: «la transcripción correcta del documento de tasación de 1673 confirma que la altura que tenía el *Descendimiento* era de dos varas y no una». CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Las etapas cortesanas de Alonso Cano». En: *Alonso Cano, Espiritualidad y Modernidad Artística*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Tf. Editores, 2001, pp. 193 y 196.

17. CRUZ Y BAHAMONDE, N. de la. *Viaje de España, Francia e Italia*. Madrid-Cádiz: Imprenta Manuel Bosch, 1812, vol. XII, pp. 313-314.

18. WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Pintor, escultor y...*, p. 118.
 19. GÁLLEGO SERRANO, Julián. *Diego Velázquez*. Barcelona: Anthropos, 1983, p. 113.
 20. Se conservan dos lienzos con el mismo tema atribuidos a Cano, uno ahora del Banco Central Hispano (Madrid) que procede de la colección Guad-el-Jelú, y otro que pertenece a la Caja de Ahorros de Valencia. A mi juicio, como argumenté en el catálogo del centenario del maestro, el más valioso y cercano a la autoría del granadino es el de la colección Central Hispano. Véase: CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La predicación de San Vicente Ferrer» En: *Alonso Cano, Espiritualidad y Modernidad Artística*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2001 pp. 85-86.
 21. MATILLA RODRÍGUEZ, José Manuel. «Alonso Cano y el grabado» En: *Alonso Cano. Dibujos*. Madrid: 2001, pp. 85-86.
 22. En magnífico dibujo preparatorio para la *Aparición de la Virgen a San Félix de Cantalicio*, ahora en el Museo del Prado, rubrica el proceso de “divinización” de la Polimnia, que la convierte en modelo idóneo para la Virgen del gran lienzo para los capuchinos gaditanos.
 23. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*. Madrid: 1800, vol. I, p. 218.
 24. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La Inmaculada en la pintura granadina del quinientos al seiscientos». En: *A María no tocó el pecado primero. La Inmaculada en Granada*. Granada: Obra Social y Cultural CajaSur, 2005, p. 393.
 25. PACHECO, Francisco. *Arte de la...*, vol. II, p. 210.
 26. En su formación hispalense como pintor y escultor, más concretamente en sus maestros en estas disciplinas, Cano halló las referencias más próximas para tipificar una Inmaculada de mirada baja, en un enfático gesto de humildad, recato y modestia. Francisco Pacheco así lo aconseja en su “receta” inserta en el *Arte de la Pintura*, y también lo hizo óleo en sus *Inmaculadas*: de Miguel Cid (1616-1617), la del Palacio Arzobispal de Sevilla (1615-1620), la de Vázquez de Leca (1621) o la de San Lorenzo, de hacia ese mismo año. Del mismo modo, Juan Martínez Montañés es habitual de esta práctica, como muestra en algunas de sus mejores tallas concepcionistas, recordaré sus *Inmaculadas*: del Pedroso (Retablo de la Iglesia de Santa María de la Consolación, El Pedroso, Sevilla), de hacia 1608, la del Convento de Santa Clara en la capital hispalense (ca. 1627), o la más hermosa y carismática de cuantas hizo el gran maestro alcalaíno, la de la Capilla de los Alabastros de la catedral de Sevilla; que por esa causa es conocida cariñosamente por los sevillanos como *La Cieguecita* (ca. 1629).
 27. WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Pintor, escultor...*, p. 63.
 28. AGULLÓ COBO, Mercedes. *Más noticias sobre pintores madrileños ...*, p. 35.
 29. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. «La pintura de Alonso Cano». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria, 1999, pp. 223-224.
 30. VÉLIZ, Zahira. «Catálogo de Dibujos». En: *Alonso Cano. Dibujos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2004, pp. 193, 195 y 196.
 31. El lienzo que fue publicado por Pérez Sánchez en 1999 (PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. «La pintura de...», p. 223), fue conocido y estudiado por los especialistas y seguidores de la obra de Alonso Cano, en la gran exposición que tuvo lugar en el recinto del Hospital Real granadino con motivo del IV Centenario del artista granadino (Véase: NAVARRETE PRIETO, Benito. «Juno». En: *Alonso Cano, Espiritualidad y Modernidad Artística*, Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Tf. Editores, 2001, pp. 266-267).
 32. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. «La pintura de...», p. 223.
 33. El siglo XVII contempló un amplio debate teológico sobre la oportunidad y ortodoxia de que pintores y escultores representaran a la Virgen recibiendo el magisterio de su madre; en el contexto de esa dialéctica adquieren especial relevancia y significación los argumentos que Francisco Pacheco expone en su tratado teórico. (Véase: PACHECO, Francisco. *Arte de la...*, vol. II, pp. 220-223).
- Las tesis más extendidas pueden sintetizarse en tres vertientes de opinión: a pesar de su destino sobrenatural la Virgen necesitó aprender y formarse como cualquier otra niña de su edad; no precisaba de formación alguna porque desde el instante de su concepción tuvo la ciencia natural y sobrenatural; aunque lo conocía todo aceptó la enseñanza, no por ignorancia sino como acto de humildad. Más allá de enconadas discusiones,

la Iglesia fue permisiva con la representación de esta historia por su aceptación popular y, sobre todo, por la ejemplaridad que lleva implícita.

34. MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. *Cultura religiosa en la Granada renacentista y barroca (Estudio Iconológico)*. Granada: Universidad, 1989, pp. 179-213.

Abundando en la idea del protagonismo de la Virgen en el marco de un programa que gravita en torno a Cristo, el mismo autor escribe: «de esta forma, la gran originalidad de este singular ciclo pictórico es presentar la Vida de la Virgen no como un fin en sí al estilo devocional barroco, sino como un camino que nos lleva a Jesucristo, meta última de todo cristiano. Esta trama argumental condiciona por tanto no solamente la temática, sino la composición de cada lienzo», véase: MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. «Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano». En: *Alonso Cano, Espiritualidad y Modernidad Artística*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Tf. Editores, 2001, p. 330.

35. Mi fascinación por el programa generó varios trabajos dedicados al análisis de algunas de las vertientes del ciclo; de entre ellos, detallo por su especial significación: CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La arquitectura diseñada por Alonso Cano -como fondo- en sus lienzos para el ciclo mariano de la catedral granadina, una curiosa simbiosis de la proyectiva real y la pintada». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 16 (1984), pp. 329-347; «La iconografía mariana de Alonso Cano en el programa catedralicio a través de los textos sagrados y las recetas de Francisco Pacheco». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), 7 (1991), pp. 207-222. Para un estudio integral del ciclo véase: «La “Vida de la Virgen”, apoteosis artística y magisterio pictórico», inserto en: «La pintura en la Catedral». En: *La catedral de Granada. La Capilla Real y la Iglesia del Sagrario*. Granada, 2007, vol. I, pp. 335-347.

36. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La “Vida de la Virgen”, apoteosis artística y...», p. 335.

37. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pintura seiscentista granadina: génesis, rasgos y protagonistas de una experiencia estética singular». En: *Andalucía Barroca. Antigüedad y excelencias*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2007, p. 78.

38. En la *Visitación* que Alonso Cano pintó para las monjas del Convento granadino del Ángel Custodio, ahora en el Museo de Castres, algo posterior a la de la catedral, no existe una disparidad tan manifiesta entre las figuras de la Virgen y de su prima Isabel. A pesar de la juventud de María, y el consustancial hálito de poética que la envuelve, la propuesta figurativa de Cano para su prima (la esposa de Zacarías), más joven, estilizada, con mejores galas en el vestir y un rostro imbuido de un llamativo fervor no exento de lirismo, atempera notablemente el poderoso contraste entre las dos mujeres que el maestro granadino quiso destacar en el lienzo de la Capilla Mayor de la catedral. De ahí que en esta obra, Isabel no pueda incluirse entre la nómina de innovadoras propuestas femeninas de Cano, mujeres de un naturalismo más laico y mundano.

39. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La pintura en la...», p. 344.