

Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas

Alonso Cano in the paintings of his contemporaries and followers: an iconography

Calvo Castellón, Antonio *

Fecha de terminación del trabajo: julio de 2000.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2000.

C.D.U.: 75.034.7 (460.357); 75.041. (460.357)

BIBLID [0210-962-X(2001); 32; 45-76]

RESUMEN

A mitad del seiscientos, la escuela pictórica granadina había sido incapaz de alumbrar un naturalismo Barroco pleno y maduro; atrapada en un recurrente debate estético y creativo, bajo la óptica de un anacrónico manierismo, contempla muy excepcionalmente, casi a manera de anécdota, tímidas iniciativas naturalistas. Sólo después de 1652 se alumbra la renovación; su protagonista fue Alonso Cano, un maestro maduro en sus convicciones que atesora un bagaje como artista; regresaba desde la corte a la ciudad que le vio nacer para optar a una canonjía en su catedral. La novedad y solvencia de sus creaciones generan la perplejidad y admiración de los talleres; sin pretenderlo, su carisma y ejemplaridad le otorgan un liderazgo artístico rico y fértil. Muchos y diversos son los matices y percepciones de la paleta del Racionero que muestran las pinturas de sus epígonos granadinos; para todos, sin excepción, el legado pictórico del maestro fue, durante algo más de una centuria, motivo de un eterno y recurrente peregrinar; impulso, horizonte y referencia que fascinó a pintores muy dispares en talento, personalidad, calidad y saberes.

Palabras clave: Pintura barroca; Iconografía; Pintores; Escuela granadina.

Identificadores: Cano, Alonso.

Topónimos: Granada; España.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

By the mid-seventeenth century, the Granada school of painting had still not been able to achieve a full and mature baroque naturalist style. Enmeshed in aesthetic debates, under the influence of an anachronistic mannerism, it was only able to produce the very occasional naturalist work. Only after 1652 did a renewal become possible, and this was due to Alonso Cano, a fully mature artist with wide experience who had returned to his home town from the court, to become a canon in the cathedral. The novelty and inventiveness of his art were much admired by contemporaries, and he became, unwittingly, a model for others to follow. For more than a century his work fascinated other painters of greatly diverse styles, personalities and talents.

Keywords: Baroque painting; Iconography; Painters; Granada School.

Identifier: Cano, Alonso.

Place names: Granada; Spain.

Period: 17th century.

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

El magisterio y ejemplaridad de Alonso Cano sobre la escuela pictórica granadina de la segunda mitad del XVII y siete primeras décadas del XVIII es uno de los rasgos en torno al maestro que concitan una mayor unanimidad en la historiografía antigua y reciente. Los estudiosos de la obra del Racionero, o los que han desvelado en sus trabajos la personalidad humana y artística de sus continuadores, rubrican sin excepción ese peculiar carisma que convirtió la figura y obra de Cano en horizonte, guía y fuente para varias generaciones de artistas. Maestro de amplio saber, sólida formación, e incuestionables cualidades artísticas, llegaba a Granada desde la corte, a principios del mes de marzo de 1652, para optar, con el amparo real, a una canonjía catedralicia; con él se cerró una dilatada orfandad, abriéndose definitivamente el sendero de la renovación.

De entre la fértil nómina de creaciones alumbradas por los talleres granadinos desde 1652, y a lo largo de más de una centuria, son tan exiguas como anecdóticas las que muestran independencia o lejanía al acervo pictórico del maestro; como si obedecieran a un imperativo irrenunciable, pintores de talentos y capacidades desiguales, en las parcelas técnica y creativa, indagan fascinados entre el universo de sugerentes propuestas que emanan de un patrimonio común. Ese *tomar ocasión*, que diría Palomino¹, fue casi siempre punto de partida y valiosa referencia; en muchos casos, indujo y determinó la génesis y cristalización definitiva de las obras; en otros, la estela del Racionero se manifiesta más abocetada o diluida; integrada en figuraciones de naturaleza más ecléctica, emerge en el fértil mosaico de las alusiones, los matices, de las sutiles percepciones.

En la génesis de las invenciones iconográficas de la escuela granadina de la primera mitad del seiscientos, quizá más que en otros rasgos de la actividad pictórica, se observa una pertinaz carencia de frescura creativa, de capacidad de innovación. Como sucede en otros ámbitos periféricos, inmersos en una endogamia artística alentada por la lejanía y el aislamiento, la eclosión naturalista, capaz de generar renovadas experiencias, no acaba de implantarse, favoreciendo así la reincidencia en esquemas heredados de un tardo manierismo, ya en franca decadencia, alumbrados en algún caso por inspiraciones entresacadas de estampas de estirpe flamenca o italiana. Como en otras parcelas de la pintura, posiblemente en ésta con más vehemencia, la solvente personalidad de Cano ofreció a sus continuadores propuestas tan seductoras, que fueron capaces de alentar los intereses iconográficos de varias generaciones de pintores.

Las publicaciones especializadas en torno a maestro y discípulos recogen noticias, sugerencias y reflexiones parciales o puntuales que glosan su huella iconográfica en algunas de las creaciones de sus seguidores; son además de significativo punto de partida, presagio de una realidad incuestionable. Sin embargo, no existe un estudio pormenorizado de conjunto que partiendo de la obra del Racionero analice de forma seriada, en profundidad, y tomando en consideración la obra de un amplio elenco de artistas —algunos muy poco conocidos—², el arraigo y evolución de sus singulares propuestas iconográficas en la pintura granadina; de ahí la oportunidad de recuperar esa importante faceta de su magisterio ahora, cuando se cumple el cuarto centenario de su nacimiento, y su figura y legado se sienten especialmente próximos.

ICONOGRAFÍAS MARIANAS: LA INMACULADA, EL CICLO DE HISTORIAS DE LA VIDA DE LA VIRGEN, LA VIRGEN SENTADA CON EL NIÑO EN SU REGAZO Y SUS ALTERNATIVAS ICONOGRÁFICAS, LA VIRGEN DE BELÉN, LA EDUCACIÓN DE LA VIRGEN, LA VIRGEN DEL ROSARIO.

La iconografía inmaculadista de Alonso Cano parte de sus años de juventud en Sevilla, con premisas emanadas de intensas vivencias en los campos de la pintura y escultura. En el taller de Francisco Pacheco conoció las directrices que fueron norma en todos los obradores sevillanos, recogidas años después por el pintor y teórico en una precisa receta del *Arte de la Pintura*³; propuestas que también se hicieron lienzo en creaciones de Pacheco, Velázquez, y de un importante elenco de pintores sevillanos, en los años en los que el granadino vivió en la capital hispalense.

También en la parcela escultórica, bajo la óptica de idénticas premisas, se vivió un proceso creativo semejante; en el círculo de Montañés, Cano asistió a la cristalización de una imagen de la *Inmaculada* que gozó de ejemplaridad dentro y fuera de los talleres sevillanos. El maestro alcalaíno fue madurando su singular tipología en las destinadas a la parroquial del Pedroso y al Convento de Santa Clara, alcanzando la plenitud en la *Ciegucecita* para la catedral hispalense.

Si otorgamos a Alonso Cano una *Inmaculada* —ahora en una colección francesa— que irrumpe en el mercado como obra juvenil de Velázquez, y que en opinión de Pérez Sánchez ha de atribuirse al artista granadino entre 1620-21⁴; el lienzo, que antecede al *San Francisco de Borja* en casi tres años, sería el primer óleo conocido de Cano, y también el origen de sus propuestas iconográficas en torno a la Inmaculada. El desconocimiento de otras obras pictóricas concepcionistas de sus años en Sevilla impide vislumbrar con precisión la autoría y, muy especialmente, cuál pudo ser la evolución figurativa del tema en la paleta del artista.

En el lienzo de la *Concepción*, Alonso Cano parece haber resuelto ya la excesiva amplitud de paños a los pies de la Virgen, iniciando un precoz camino hacia lo que sería su peculiar tipología en huso; sin embargo, todo lo conocido de la etapa hispalense del granadino indica que, en el mejor de los casos, debe considerarse como un hito dimanado de un genial pero aislado ensayo premonitorio. La carencia de otras pinturas sevillanas de la *Inmaculada* incitan a rastrear los pasos de una posible evolución iconográfica en la producción escultórica; de entre las tallas de la *Purísima* atribuidas a Cano en esos años, la de la parroquial de San Julián es sin duda la asignación de más carácter.

Fecha entre 1633-1634⁵, trece o catorce años posterior al lienzo, la imagen muestra una incuestionable fascinación de Alonso Cano por las creaciones concepcionistas montañesinas. A pesar de sutiles modificaciones, que esbozan encomiables intentos renovadores: la alteración del ritmo en el contraposto general de la figura de la Virgen, la inclinación de la cabeza, la sutil modificación en la actitud de las manos, la inflexión de la rodilla, el juego de la capa o las novedosas cadencias en las telas; el granadino no alcanzó en esta hermosa *Inmaculada* la rotunda y singular innovación que caracteriza al óleo de la colección francesa.

Los argumentos que pueden esgrimirse para justificar estas alternativas de difícil conciliación, no pasan necesariamente por cuestionar la autoría del lienzo parisino. Quizá sean fruto del juvenil eclecticismo de un período en el que el artista no ha elaborado todavía, con la necesaria independencia y firmeza, sus propuestas iconográficas; de una etapa en la que priman todavía con excesiva fuerza los modelos que fueron punto de partida en la pintura y la escultura. Los rasgos de madurez y originalidad que dan esa pátina tan singular

a las *Concepciones* del maestro, se manifiestan ya sólidos e incuestionables en un escogido grupo de lienzos realizados en Madrid y, muy especialmente, en Granada.

La *Inmaculada* de Alonso Cano es una joven morena, de cabello azabache y rostro agraciado, de intensos y refinados rasgos, iluminado por grandes ojos y encendidas mejillas; el giro y leve inflexión de la cabeza hallan feliz concordancia en el sutil juego de suaves y cambiantes contrapostos al que somete el busto; la delicada ubicación lateral de las manos subraya la grácil dinámica ideada por el artista. El diseño en huso, enfatizado por la tendencia a magnificar el volumen del manto a la altura de la cadera, y su singular ritmo de caída hasta el pedestal de querubes, completa el boceto general para la figura de la Virgen.

Las *Inmaculadas* de Cano se caracterizan también por la drástica reducción del ámbito terrenal ubicado a los pies de la Virgen, con la consiguiente pérdida de los simbolismos lauretanos insertos en él; si excluimos la *Purísima* del Marqués de Cartagena, las demás prescinden de este recurso figurativo nítidamente ponderado en la receta de Pacheco. Otra de las singularidades radica en liberar el rompimiento de jerarquías angélicas y de los símbolos de las letanías destinados al celaje; habitualmente, los únicos pobladores de ese espacio diáfano son dos parejas de ángeles niños, portadores de las azucenas y el espejo, y los querubines a los pies de la *Inmaculada*. Cano, que conoce la estricta normativa de Pacheco en cuanto a términos y ubicación de simbolismos en los dos ámbitos⁶, la vulnera conscientemente para encumbrar con mayor nitidez la juvenil imagen de la Virgen. Muchos seguidores granadinos de Cano hicieron suyo este doble recurso figurativo; al prescindir del país, se favorece el protagonismo de un celaje conscientemente liberado de ángeles y simbolismos, sobre el que destaca la ingrátida figura de la *Inmaculada*.

Este diseño iconográfico, de entre los más originales que el talento de Cano modeló, heredero de un dilatado proceso creativo que se gesta en Sevilla, y, tras madurar en Madrid, dio sus mejores frutos en Granada, fue el horizonte que alumbró las figuraciones concepcionistas de los discípulos granadinos del Racionero. Razones de proximidad y conocimiento directo, dan prioridad, como estímulo y sugestión figurativa, al escogido repertorio de lienzos de la *Purísima* que Alonso Cano pintó en su etapa granadina⁷; la *Inmaculada* ahora en la colección del Marqués de Cartagena, la del ciclo mariológico de la Capilla Mayor de la catedral, la del Oratorio de su Sacristía⁸, o la que estuvo en el Museo de Magdeburgo, fueron, entre otras, carismática llamada capaz de generar la emulación. Además debe valorarse también como referente substancial para la pintura, la deliciosa talla, en madera policromada, que Cano esculpió para el facistol de la catedral granadina.

La etapa madura de Juan de Sevilla, décadas 70 y 80, alumbró sus más valiosos lienzos de la *Inmaculada*; en casi todos, la proximidad a Cano es tan intensa, que alguno ha sido considerado por la crítica como del maestro; cercanía iconográfica, fluidez y oficio en el diseño, y un especial talento para identificarse con las tonalidades cromáticas y efectos de calidez lumínica del Racionero, justifican los apretados paralelismos. Con acertado criterio Wethey atribuyó a Sevilla dos *Concepciones*, ahora en el Museo de Bellas Artes de Granada y la Colección Cook Richmond de Londres⁹; iconográficamente, las dos telas del discípulo se inspiran muy directamente en dos *Inmaculadas* de los años granadinos del

maestro, la de la colección del Marqués de Cartagena (1653-1657) y la pintada para el Oratorio de la catedral (1660-1667). Idéntica línea de emulación y resoluciones técnicas muestran otras dos importantes *Purísimas* de Juan de Sevilla; la excelente tela del Meadows Museum de Dallas¹⁰, y la de la Iglesia de San José de Granada, ambas de extraordinaria cercanía a la del Oratorio.

El Museo granadino custodia otro importante lienzo de Juan de Sevilla en el que, sin apartarse en lo esencial de las creaciones del Racionero, idea recursos innovadores para la figuración. Un abocetado paisaje de apagadas gradaciones cromático-lumínicas, en el que apenas se vislumbran los simbolismos, enlaza con el cálido rompimiento a través de un cielo salpicado de reverberaciones lumínicas crepusculares. La Virgen, que no ha perdido la sutil inflexión de la cabeza o el recato en la mirada, tiende la mano hacia el ramo de azucenas que le ofrece un angelillo volador. A pesar de lo atemperado del gesto; la separación de las manos, la intensa inflexión de la rodilla adelantada, la libertad del vuelo de la capa, o el dinámico grupo de ángeles niños a sus pies, la acercan también a inspiraciones emanadas de la iconografía canesca de la *Asunción*.

La llamada *Inmaculada del Oratorio* de Alonso Cano tiene una de sus más excelsas y fieles recreaciones en un lienzo de Pedro Atanasio Bocanegra, hace unos años en el comercio y ahora en paradero desconocido. El interés de esta obra, verdadero homenaje de admiración al maestro, se incrementa por su excepcionalidad. La pintura debe ubicarse en torno a 1674, año en el que Pedro Atanasio fue nombrado pintor de la catedral; lo que justificaría esa premeditada emulación. El óleo es fruto de uno de esos momentos de feliz equilibrio en los que el temperamental discípulo del Racionero es capaz de armonizar en la paleta lo mejor de sus cualidades.

Las innovaciones a partir de los modelos de Cano van a ser rasgo común en las *Inmaculadas* pintadas por Bocanegra; es incuestionable que en el origen de sus creaciones subyace la huella del maestro; pero no es menos cierto que en algunas de sus más características *Inmaculadas*, el pintor se aparta notablemente de los modelos del Racionero para abrir un sendero iconográfico que, en cierta manera, singulariza su paleta en los lienzos concepcionistas. La *Purísima* integrada en el Ciclo de historias de la vida de la Virgen, pintadas para la Cartuja Granadina en 1670, es una de las más llamativas en esta línea; la disposición de la capa, el blanco anacarado de la túnica, el protagonismo de la densa cabellera, la corona, o la iluminada esfera lunar, son quizá los matices más elocuentes.

A mi juicio, esta alternativa no se justifica en el retorno de Pedro Atanasio a los modelos inmaculadistas de Ambrosio Martínez Bustos, como señala Orozco¹¹. Aunque con anterioridad a la llegada de Cano, Ambrosio fue compañero de Bocanegra en el taller de Miguel Jerónimo de Cieza, y el conocimiento mutuo debió ser fluido y amistoso; las *Inmaculadas* conocidas de Martínez Bustos no se identifican con las nuevas propuestas de Pedro Atanasio. Su origen debe rastrearse en influencias emanadas de otros ambientes pictóricos; la posibilidad de un viaje a Sevilla, recogida por Palomino¹², y el contacto con su realidad artística, podrían justificar estas novedades.

La *Concepción* del Museo de Bellas Artes de Granada es un lienzo tocado de extraordinaria delicadeza; pintado en el último tramo de la vida del artista, en él se alumbra una renovada



1. Pedro Atanasio Bocanegra. *Inmaculada*.
Paradero desconocido.

propuesta figurativa que Bocanegra volvió a recrear en otras obras de cualidades muy próximas. A los rasgos más singulares de la *Inmaculada* para la Cartuja, se unen en ésta las posibilidades expresivas y comunicativas de una Virgen con los brazos abiertos en significativo gesto de acogida. La caída de la túnica sobre las cabezas de los querubes o las gráciles imágenes de angelillos voladores, muestran su irrenunciable peregrinar a las creaciones de Cano.

Hacia el epílogo de su trayectoria artística, la iconografía concepcionista de Pedro Atanasio abandona experiencias precedentes para buscar de nuevo la ejemplaridad del maestro; en la *Inmaculada* (Colección Las Heras)¹³, emerge con nitidez ese retorno. Orozco indica que la inspiración de Bocanegra parte directamente de las dos *Inmaculadas* pintadas por Cano para la catedral de Granada, la de la Capilla Mayor y la del Oratorio¹⁴; estimamos que la fuente de inspiración para Bocanegra no fueron los lienzos catedralicios, sino dos excelentes *Concepciones* del maestro, ahora destruidas, que muestran una incuestionable proximidad con el lienzo del discípulo. La

que estuvo en Magdeburgo, Museum für Kunst und Kunstgewerbe, pintada por el Racionero en sus últimos años en Granada¹⁵; y la que perteneció a la Iglesia de San Isidro de Madrid, obra de la primera etapa cortesana, que el discípulo pudo conocer en 1676, en los meses de su aventura madrileña. La de Magdeburgo es el gran precedente, una obra casi gemela a la de Pedro Atanasio¹⁶. La imagen de la Virgen, con las manos separadas, mantiene además un hálito de las tradicionales propuestas que ideó Bocanegra; la *Inmaculada* de canon esbelto, elegante, y de cierta fragilidad. La intensidad del amanerado contrapuesto emana del gusto barroquista cortesano que el pintor acusó en sus últimos años.

La reciente atribución a Bocanegra de un lienzo de la *Inmaculada*, propiedad de la Caja General de Ahorros, abre un nuevo capítulo en el fértil elenco de posibilidades interpretativas del tema. La Virgen se acerca a los modelos iconográficos de la *Asunción*, un matiz ya ponderado por Domingo Sánchez-Mesa en el estudio que dio a conocer esta importante obra del pintor; el profesor granadino, se hace eco del barroquismo que preside la composición, y la relaciona con la *Asunción* de Pedro Atanasio en la Iglesia del Sagrario¹⁷. A mi juicio, la obra debe fecharse después del viaje de Bocanegra a la corte en 1676, momento en el que el artista recibe la influencia del movimiento barroquista madrileño; de ahí la

extroversión, el sentido dinámico, y el énfasis en la gestualidad que singulariza la imagen de la Virgen.

Ambrosio Martínez Bustos (1614-1672), pintor y poeta como indica Orozco¹⁸, en la línea de un depurado sentimiento contrarreformista enaltecíó y defendió el dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen en lienzos y alabanzas poéticas. Formado en el círculo de Miguel Gerónimo de Cieza, era ya un pintor maduro cuando Alonso Cano llega a Granada; como otros artistas de su generación, su pintura acusó también la influencia del Racionero. Las Inmaculadas anteriores a 1652, cuyo ejemplo más relevante es la conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada, se caracterizan por una monumental tipología de la Virgen. Su extraordinaria presencia física, se acentúa por la abundancia y entidad de los paños del manto que ciñen su cuerpo y caen, con idéntica amplitud, hasta los pies de la imagen.

Las tipologías de Cano van a propiciar una profunda reflexión en los modelos de Martínez Bustos, la *Inmaculada* de la parroquial de San Andrés y, muy especialmente, la de la Iglesia de San Cecilio, son lienzos representativos de esa etapa marcada por la emulación al maestro. Las telas de la capa moderan su excesivo protagonismo, sus ritmos en torno a la silueta de la Virgen se modifican permitiendo que emerja la túnica a los pies de la imagen que, con estos recursos, gana en sentido etéreo y tiende a la característica forma de huso. La drástica simplificación del número de angelillos que pueblan los rompimientos de su primera época, optando por ubicar sólo algunas parejas portadoras de simbolismos, es también un rasgo que acerca estas Concepciones a las creaciones granadinas del Racionero.

Gerónimo de Rueda —hijo de Esteban de Rueda, compañero de formación y coetáneo de Bocanegra— se inició en la pintura en el taller paterno para girar más tarde hacia el círculo de Juan de Sevilla; casado en segundas nupcias, en 1692, con una prima de Gerónimo, María Teresa de Rueda Navarrete. En el obrador del discípulo de Cano fue donde Gerónimo maduró un estilo en el que se unen la tradición de la pintura del Racionero y los intensos ecos flamencos que caracterizan la paleta de Sevilla.

De entre sus obras conocidas, quizá la más relevante es su *Inmaculada*, una tela de gran formato, que centra el retablo de la iglesia parroquial del pueblo granadino de Cúllar Vega.



2. Ambrosio Martínez Bustos. *Inmaculada*. Iglesia de San Andrés, Granada.



3. Jerónimo de Rueda. *Inmaculada*. Iglesia parroquial de Cúllar Vega, Granada.

Obra firmada de la plena madurez del pintor¹⁹, la figura de la Virgen —de intensos valores escultóricos— es una de las versiones de la Concepción que con más solvencia y fidelidad evoca los prototipos de Alonso Cano dentro de aquella segunda generación de epígonos granadinos que alcanzaron la plenitud de su paleta en las tres primeras décadas del XVIII. La intensidad y efectos de las inflexiones lumínicas en la periferia del rompimiento, y el exceso de ángeles niños que lo pueblan, son quizá los matices más disonantes en relación con las propuestas iconográficas del maestro.

Es muy importante el elenco de lienzos de la *Inmaculada* de pintores granadinos de los siglos XVII y XVIII todavía sin atribuir; salvando la disparidad en la calidad artística, fruto de la solvencia pictórica de sus autores, casi todos responden a un denominador común, la fascinación por las creaciones del Racionero. Por su calidad y carácter ejemplar, el más representativo es la tela de la *Concepción* que centra el retablo barroco de Blas Antonio Moreno, ubicado en la Capilla de la Santa Cruz de la Capilla Real; una de las más cercanas y bellas réplicas de la *Inmaculada* de Cano ahora en la colección Cartagena. La proxi-

midad y el espíritu canesco que anima el lienzo son tan intensos que sólo la valoración directa de la obra y el conocimiento profundo de la paleta del maestro permiten su atribución a un epígono. Wethey, que pondera la semejanza de los dos lienzos, atribuye el óleo de la Capilla Real a un seguidor del Racionero, observando en los tonos amarillos del rompimiento y en la dureza del dibujo, sus rasgos más negativos²⁰. A mi juicio, un proceso de limpieza y restauración del lienzo daría la verdadera dimensión de una pintura de incuestionables calidades, que debe atribuirse a un discípulo próximo y de evidente talento.

El ciclo de *Historias de la Vida de la Virgen* para la Capilla Mayor de la Catedral granadina, es la serie de escenas marianas más relevante del barroco español, y la culminación de una trayectoria pictórica alumbrada por el magisterio técnico y la genialidad creativa; el programa ocupó gran parte de la actividad pictórica de Alonso Cano en Granada entre 1652-1664, exceptuando el paréntesis de su viaje a la corte, 1657-1660. El análisis de este elenco de monumentales lienzos plagados de sugerentes cualidades pictóricas, figurativas, de ambientación, idoneidad y adecuación al marco arquitectónico en el que se

insertan; e incluso su vigoroso lenguaje religioso, ha sido objeto de atención preferente para los estudiosos del maestro²¹. La valoración de su impacto desde la óptica de las evocaciones iconográficas, en las creaciones de los seguidores del Racionero, puede resultar clarificadora de la fascinación que despertó en la Granada de la época.

De entre los pintores granadinos, sólo Pedro Atanasio Bocanegra tuvo la oportunidad de recrear un ciclo de grandes lienzos en torno a la Vida de la Virgen; ocho historias de carácter monumental, insertas en un importante marco arquitectónico, la nave de la iglesia de la Cartuja. El encargo se produjo en 1670, tres años después de la muerte de Cano, cuando el pintor todavía no había alcanzado la plenitud de la madurez, aunque ya empezaba a ser cotizado. La correcta valoración de este significativo proyecto mariano y de otras obras posteriores del pintor, exige precisar cuál fue la fecha de ese viaje que Pedro Atanasio realizó a Sevilla. La influencia que pudo ejercer en el granadino el ambiente pictórico hispalense de este momento, y la contemplación del acervo pictórico de la escuela sevillana, es un importante parámetro a considerar. Palomino da la noticia del viaje sin indicar su cronología, ni hacer ninguna otra precisión, y Orozco lo ubica en torno a 1670; el investigador afirma que es imposible que lo realizara más tarde, por el gran número de obras documentadas a partir de 1671²².

El ciclo de Bocanegra no es una recreación literal del programa de Cano; aunque es incuestionable que parte de él, de un profundo conocimiento de cada uno de los lienzos a los que Pedro Atanasio regresó asiduamente para entresacar agrupaciones, imágenes, recursos compositivos o ideas para componer las escenografías-fondo. Bocanegra fue además uno de los discípulos que ayudaron al Racionero en la conclusión de los últimos lienzos del ciclo, una tesis que refuerza su conocimiento y familiaridad con las obras²³. También pueden documentarse otras posibles inspiraciones para alguno de los lienzos, pero nunca con carácter general o dominante. A la luz de estas reflexiones parece demasiado rotunda la opinión de Orozco cuando afirma que, a pesar de no haber cerrado su formación, Pedro Atanasio pintó la serie «cerrando los ojos a la gran obra de Cano de la Catedral, en la que sin duda estaba estudiando»²⁴. Compartimos con el ilustre especialista la tesis de una



4. Pedro Atanasio Bocanegra. *Presentación de la Virgen*. Iglesia del Monasterio de la Cartuja, Granada.

interpretación desde la independencia; aunque estimamos, como anteriormente se argumentó, que las conexiones discípulo-maestro en todo el programa son relevantes.

En la *Visitación*, la idea del protagonismo concedido a las robustas imágenes de María e Isabel, que dominan la figuración, reitera en lo esencial la propuesta catedralicia de Alonso Cano, aunque Bocanegra no llega a alcanzar la espectacular monumentalidad escultórica de las dos mujeres, ni la vigorosa intensidad y calidez del encuentro. Pedro Atanasio, con el pretexto de reforzar los valores narrativos, envuelve la historia de personajes anecdóticos, que contribuyen a diluir el papel protagonista y la nitidez de los volúmenes de la Virgen y de Isabel.

Para la *Presentación de la Virgen en el Templo*, el discípulo evoca en lo esencial el esquema del Racionero: la escalinata, la Virgen niña que asciende, el sumo sacerdote que le tiende los brazos, el empleo de medias figuras, o el uso de módulos arquitectónicos monumentales. Bocanegra, sin el talento de Cano para el diseño arquitectónico, inserta una escenografía más débil donde no tienen cabida ni la desbordante entidad de los gigantescos fustes de intensas tonalidades grises o la sutileza del trampantojo para la arquitectura de fondo²⁵. Otro lienzo del programa catedralicio que pudo inspirar al discípulo es el de la *Purificación*; los paralelismos con la *Presentación* de Bocanegra son evidentes, incluso en la acentuada inflexión y rasgos físicos del Sumo Sacerdote.

En el recinto de la catedral había otras figuraciones de la *Presentación* que Pedro Atanasio pudo tener en cuenta; la excelente tabla, del mismo tema, que Pedro de Raxis inserta en el retablo, pintado en torno a 1616, con las historias de la vida de Santa Ana, y la vidriera de Teodoro de Holanda, que Emilio Orozco considera como el único precedente compositivo del lienzo de la Cartuja²⁶. A mi juicio, el vitral de Holanda no debe considerarse como el precedente exclusivo de la *Presentación* de Bocanegra, hay en su génesis recursos iconográfico-figurativos ausentes en el lienzo de la Cartuja; quizá la propuesta del maestro vidriero fuera una más entre otras que el pintor granadino manejó.

Es evidente que en ninguno de los casos propuestos hay una correlación única y precisa entre el precedente iconográfico y la creación de Bocanegra, lo que incita a pensar que el artista elaboró una figuración de marcado carácter ecléctico. La primera y auténtica fuente de inspiración se halla en los textos sagrados; vidriera, tabla y lienzos dan consistencia figurativa a los detallados relatos insertos en los *Apócrifos*, el *Evangelio del Pseudo Mateo* y el *Protoevangelio de Santiago*²⁷.

En el *Nacimiento de la Virgen* los paralelismos figurativos entre los lienzos de Pedro Atanasio y Cano son tan evidentes que sólo pequeños matices los separan. Si en la figuración de Bocanegra se desplaza hacia el eje de la composición la cama coronada de dosel, ocultando así el medio punto abierto al fondo; y, respetando su ubicación, se dispone sentada la vetusta figura de San Joaquín con la Virgen niña entre sus brazos, obtendríamos una propuesta figurativa casi gemela a la del Racionero.

La *Purificación* de Pedro Atanasio se sustenta en opciones iconográficas del maestro, aunque foráneas al programa mariano de la catedral; el deseo de innovar, o quizá el de no reincidir en una idea demasiado cercana a la *Presentación*, le orientan hacia modelos que necesariamente conoció a partir de bocetos y dibujos de Alonso Cano. La escena de la

Circuncisión del Retablo de la Infancia de Cristo, para la iglesia de la Magdalena de Getafe, fue la propuesta iconográfica elegida; en las carpetas de diseños del Racionero debió encontrar Bocanegra la fuente, y también a través del interesante boceto hoy en la colección Gómez Moreno. En la cristalización definitiva de la obra, Pedro Atanasio logró una de las mejores pinturas de la serie cartujana; incluso en la armonización escenográfica. La hábil inserción de ese potente podio coronado por un robusto fuste salomónico, es referencia espacial, respaldo que dignifica y enaltece, y rubrica la monumentalidad de la historia.

La solución iconográfica para la *Asunción* parte de una síntesis figurativa de la creación de Alonso Cano²⁸, con rectificaciones adicionales orientadas a alterar los ritmos en la imagen de la Virgen. Bocanegra modifica la actitud de las manos, y le imprime un intenso contraposto lateral subrayado por el etéreo vuelo de la capa. En esos recursos radican los matices que animan los mejores rasgos de singularidad, sintetizados en la pretensión de enfatizar lo extrovertido y dinámico de la imagen frente a la mayor consistencia y equilibrio de la figuración del Racionero.

La síntesis se produce en la figuración de la pléyade de jerarquías angélicas que impulsan a la Virgen; Cano idea un compacto anillo de ángeles mancebos y niños que vuelan en sentido helicoidal mientras dibujan elegantes y complejos escorzos; el grupo nos hace percibir que es su dinámico girar lo que impulsa a las vaporosas nubes. Bocanegra simplifica el número y no consigue la sutileza del efecto; los dos ángeles mozos y el niño parecen afanarse, con inusitado esfuerzo, en elevar la grácil imagen de la Virgen asunta.

En una *Asunción*, ahora en el Museo de Bellas Artes de Granada, obra de plena madurez, Bocanegra introduce una importante innovación figurativa a la propuesta catedralicia de Cano para el tema al componer un modelo de Virgen sentada; un recurso que incita a señalar como precedente iconográfico para el lienzo un interesante dibujo del maestro que pertenece a la colección Masaveu²⁹. La huella emanada del cuadro del Racionero para la catedral se hace también evidente en el diseño del círculo de jerarquías angélicas. Wethey identifica como boceto preparatorio para esta *Asunción* de Pedro Atanasio un dibujo del Museo Británico que le atribuye; la semejanza dibujo-óleo es absoluta³⁰. La interpretación más singular e independiente de los mode-



5. Pedro Atanasio Bocanegra. *Asunción*. Iglesia del Monasterio de la Cartuja, Granada.

los de Cano que Bocanegra creó para esta historia de la vida de la Virgen, se encuentra en un lienzo de la parroquia granadina del Sagrario que pertenece a la etapa de afirmación artística del pintor.

A pesar del limitado repertorio de variantes iconográfico-compositivas que el pasaje de la *Anunciación* permite, Bocanegra se propuso innovar la fórmula del maestro para la *Encarnación* de la catedral, conciliando inspiraciones entresacadas de creaciones de Alonso Cano sobre el tema y otras foráneas; el resultado fue una figuración sin destello creativo, dominada por intensos rasgos convencionales. El modelo de Virgen conecta con las tipologías del maestro; el de arcángel, o la presencia del Padre entre el rompimiento establecen las pautas de independencia.

La imagen arrodillada de María muestra evidentes analogías con la esbozada por Cano en el dibujo preparatorio, ahora en la colección Gómez-Moreno, para la *Anunciación* de uno de los retablos de Getafe, el de Nuestra Señora de la Paz. Asimismo, por actitud, ubicación en el cuadro, y disposición de las manos, la Virgen pintada por Pedro Atanasio responde al esquema figurativo del Racionero para el arcángel Gabriel en la *Anunciación* de la Sacristía de la catedral de Granada.

En el modelo de arcángel, Bocanegra se aparta de las propuestas iconográficas del Racionero; la amanerada reverencia y su elevación próxima al perfil alto del reclinatorio, le alejan de los diseños del maestro. El criterio innovador se fundamenta en el deseo de repentizar una acción de descenso reforzada en otras percepciones que enfatizan su carácter dinámico: la conexión con el rompimiento celeste, el amplio despliegue de las alas, el intenso vuelo del manto, o la dinámica de los paños en túnica y cingulo. El ensayo no es satisfactorio, especialmente porque Pedro Atanasio no alcanzó a resolver con acierto el intenso escorzo que genera la genuflexión de Gabriel, incurriendo en evidentes disfunciones de su diseño anatómico.

El análisis del lienzo de la *Inmaculada* que Bocanegra pintó para su programa de la Cartuja está incluido en el apartado dedicado a sus iconografías en torno a la Concepción, integrándolo así en el contexto figurativo-evolutivo de sus obras sobre el tema.

Los *Desposorios de la Virgen* es el único lienzo del ciclo para la Cartuja que no tiene antecedentes documentados en la pintura de Cano, de ahí que en esa línea sea también el más singular de la serie; en opinión de Orozco, Bocanegra partió de un óleo del mismo tema ubicado en el retablo de la Capilla de la Santísima Trinidad de la Catedral, obra de escuela italiana³¹. A partir de él, el pintor inicia una metamorfosis orientada a hacerlo compatible con sus convicciones pictóricas; es en este punto de su definición en el que tienen cabida algunos matices evocadores de la paleta del maestro. Así, el sentido de la monumentalidad canesca, aunque encarnada en prototipos humanos distintos, anima las imágenes de María, José, y del Sumo Sacerdote; también el recurso de ubicar personajes de espalda en primer plano de la composición es un rasgo que alude a soluciones esbozadas por el Racionero.

A mi juicio, la más singular e interesante propuesta iconográfica de Bocanegra para el tema se recoge en el lienzo del Palacio Arzobispal de Granada; el talento pictórico mostrado en la figuración de los protagonistas de la historia, se corrobora en las excelentes figuras

femeninas y del niño que se ubican tras la Virgen. Esas dos mujeres vestidas a la usanza de la época, que conversan animadamente llenas de frescura naturalista, de hálito mundano, de espontaneidad cotidiana, y tocadas con la virtualidad del retrato, tratan de acentuar la religiosidad de la joven desposada.

Aunque el arraigado sentimiento de emulación hacia las creaciones de Alonso Cano, que fue nota distintiva de la escuela granadina, alcance caracteres de notoria ejemplaridad en el programa mariano de Bocanegra para la Cartuja; la fascinación que despertaron los grandes lienzos del Racionero para la catedral, fue capaz de alumbrar también las creaciones de otros pintores granadinos que hallaron entre sus propuestas iconográficas sugerentes motivos de inspiración. En muchos casos sorprende la extraordinaria cercanía de las elecciones figurativas; en otros, el pintor ejerce un criterio selectivo, entresaca de entre un amplio repertorio para más tarde componer a la luz de sus saberes la figuración definitiva; a veces son componentes episódicos o simples percepciones, aunque siempre con idéntico horizonte como referencia.

La *Virgen sentada con el Niño* es una de las propuestas iconográficas más singulares y con una más intensa proyección iconográfica de la paleta de Alonso Cano. Es un modelo que surge en su primera etapa en la corte, en torno a los últimos años de la década de los cuarenta, alcanzando plena madurez en lienzos presididos por la delicada belleza formal y solvencia técnica; la *Virgen con el Niño*, del Museo del Prado, o la *Virgen del Lucero*, del Museo de Bellas Artes de Granada, encarnan, entre otras, las mejores cualidades de esta sugestiva iconografía mariana³². Wetthey señala como precedente figurativo el tipo de madona que Rafael definió en Florencia, que Cano pudo conocer a través de dibujos o estampas; aunque estimo más acertada la tesis de María Elena Gómez Moreno que propone como modelo un grabado de Alberto Dürero³³.

El maestro granadino, siguiendo una norma inherente a sus creaciones, optó por la figuración del Niño desnudo; matiz que, a pesar de su interés, no es el rasgo esencial que singulariza y avala las propuestas innovadoras del lienzo. Sin perder ese peculiar sentimiento de intimismo tocado de idealidad, Cano imprime a la composición, especialmente a las imágenes de la Virgen y su Hijo, un hálito de naturalismo barroco que las hace más próximas, intimistas y cotidianas. La juvenil cabeza de la madre que contempla ensimismada al Niño dormido, se relaciona con algunas figuraciones concepcionistas de Alonso Cano.

La *Virgen con el Niño sentada entre nubes*, de la Curia Eclesiástica, es su versión granadina más importante³⁴; la introducción de algunas matizaciones compositivas no cambia en lo esencial el carácter general de la obra; el paisaje-fondo de los lienzos madrileños es reemplazado en éste por las armoniosas gradaciones cromático-lumínicas de un rompimiento que acoge la delicada imagen de la Virgen con el Niño sentado en su rodilla. Quizá, al prescindir del país como recurso para el fondo, Cano puso un especial énfasis en las percepciones religiosas de la figuración, eludiendo conscientemente el sentido más doméstico y mundano. De todas las propuestas figurativas de Alonso Cano ésta, de la Virgen sedente con el Niño, fue la que con más intensidad caló en la pintura granadina; con cercanía manifiesta, o en variantes que nunca pierden los peculiares rasgos de los modelos del Racionero, la composición de la singular Madona protagoniza un amplio elenco de

historias en las que la imagen de la Virgen con el Niño tiene un papel relevante: el Descanso en la Huída a Egipto, la Epifanía, o la figuración de encuentros o apariciones de la Virgen a santos.

La más hermosa versión del cuadro de la Curia es la *Virgen de Belén*, de la iglesia parroquial de Colomera, obra de Pedro Atanasio Bocanegra; en este lienzo de plenitud, la identificación iconográfica discípulo-maestro fue tan absoluta, que sólo desde el análisis de la técnica pictórica es posible diferenciar la autoría. Otra importante interpretación de Pedro Atanasio sobre el tema es *La Virgen del Rosario*, de la Cartuja de Granada; obra de gran calidad pictórica, evocadora de las mejores percepciones canescas³⁵. La cortina que comparte fondo con el país y la imagen vestida del Niño, son los recursos figurativos más lejanos al gusto del maestro. Idéntica línea de intereses figurativos preside la composición de un lienzo de Bocanegra publicado por Arnáiz, la *Virgen con el Niño y una santa*, de una colección alavesa³⁶; una obra de plenitud heredera de los mejores rasgos técnicos del pintor. En la parroquial de San José hay una interesante *Virgen de Belén*, obra de los primeros años de Miguel Pérez de Aibar, que versiona el cuadro de la Curia Eclesiástica; firmado y fechado en 1664³⁷, no muestra la calidad de los lienzos de Bocanegra, aunque es fruto de idéntico espíritu de emulación.

La figuración de la escena alusiva al *Descanso en la Huída a Egipto* es muy propicia para representar la figura sedente de la Virgen que acuna al Niño entre sus brazos; el entorno



6. Juan de Sevilla. *Descanso en la Huída a Egipto*. Museo de Bellas Artes, Budapest.

de paisaje, la imagen de San José o los angelillos que enfatizan el sentido religioso de la historia, se someten a su protagonismo compositivo. El modelo de Virgen madre instituido por Cano, retomado con sugestivas matizaciones por los pintores granadinos, toca a los cuadros sobre el tema de una singular analogía que los caracteriza. El lienzo de Juan de Sevilla del Museo de Budapest, es sin duda la más importante versión que se pintó en Granada; presidido por un naturalismo edulcorado, su excelente factura lo sitúa entre las obras cumbres del artista. La impronta de Cano en la definición del grupo de la Virgen amamantando al Niño es uno de los rasgos más singulares de la obra. En la iglesia del Sagrario hay otro lienzo del pintor, en idéntica línea figurativa, aunque sin la calidad y frescura pictórica del de Budapest. Jerónimo de Rueda, discípulo de Sevilla, versionó en 1709 el cuadro del Museo de Budapest en un óleo que se conserva en la Colección Fernández Figares³⁸; la proximidad figurativa entre

modelo y réplica es extraordinaria. Otra de las creaciones más brillantes en esa línea es el excelente lienzo de Bocanegra, de la catedral de Badajoz, en torno a ese idílico *Descanso* camino de Egipto. A pesar de su capital importancia, el diseño de la Virgen con el Niño no es el único rasgo evocador de una incontestable afinidad iconográfica con los modelos del maestro; los ángeles, la imagen de San José, toda la composición, parece tocada de esa especial atmósfera que envuelve las obras del Racionero.

La escena del *Descanso en la huida a Egipto* tiene rasgos de ejemplaridad en el marco de un proceso de adaptación iconográfica que llevó a los obradores granadinos a adecuar ese modelo de Virgen madre a composiciones que escenifican historias sagradas muy diversas: la *Epifanía* de Bocanegra, Cartuja de Granada; la *Virgen de los ángeles* de José de Cieza, Monasterio de San Jerónimo; o los *Desposorios místicos de Santa Catalina* de Risueño, catedral de Granada; son, entre otros, muestra del intenso poder de seducción y extraordinaria versatilidad que los talleres granadinos dieron a esa iconografía de la Virgen sentada con el Niño que tipificó el Racionero.

En Sevilla, hacia mitad de la década de los treinta, y antes de iniciar su viaje a la corte; Alonso Cano adopta una tipología de Virgen de medio cuerpo que estrecha amorosa entre sus brazos el cuerpo desnudo del Niño; una iconografía próxima al cuadro de devoción que tiene en la *Virgen de Belén* de la catedral de Sevilla su ejemplo más representativo. El modelo tuvo continuidad en la paleta del artista en sus años de Madrid, como muestra el lienzo del Museo de Bellas Artes de Moscú, de incuestionables paralelismos con el de Sevilla. La maduración definitiva del tema se produjo en otras creaciones cortesanas, en las que Cano enfatiza el lirismo de la escena con la imagen dormida del Niño acunada por las manos de la Virgen; el lienzo de El Escorial es prototipo y, también, la obra más representativa³⁹.

La etapa granadina del artista alumbra una de las más hermosas creaciones de esta propuesta iconográfica, la *Virgen con el Niño dormido* de la Capilla Real de Granada⁴⁰; un lienzo lleno de intimismo y sensibilidad, de naturalismo impregnado de lirismo y recogimiento. Bocanegra, en un óleo de la colección Rodríguez Bolívar, consigue una de las evocaciones más próximas; la sutil delicadeza, los rasgos de paz, y una



7. Pedro Atanasio Bocanegra. *Descanso en la Huida a Egipto*. Catedral de Badajoz.



8. José de Cieza. *Virgen de los ángeles*. Monasterio de San Jerónimo, Granada.

poética llena de dulzura, singularizan la escena. En dos composiciones de la Adoración de los Pastores, Palacio Arzobispal y Cartuja, proyectadas con figuras de medio cuerpo; Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra retoman el modelo de Cano y lo acomodan a la historia respetando su esencia y peculiaridades. Todo el esquema figurativo converge en la imagen próxima de una Virgen que contempla a su hijo ensimismada ajena al bullicio festivo que la rodea.

La capacidad de fascinación del tema alcanza a las creaciones de algunos epígonos tardíos que, a pesar de legítimas mutaciones figurativas, mantienen el hálito y las percepciones emanadas del modelo; en lienzos como la *Virgen de Belén*, del Museo de Bellas Artes de Málaga, y *La Virgen con el Niño*, de la catedral de Granada, obras de Risueño; y la *Virgen de Gracia* de Domingo Chavarito, para la parroquia de las Cuevas de Guadix, entre otros, se hallan algunas de las propuestas más significativas en esta línea.

El tema de la *Educación de la Virgen* es una de las historias apócrifas de su infancia que, por su carácter ejemplar, en la línea de enaltecer los valores de una vida familiar que modeló su personalidad, no fueron abolidas por la estricta normativa de una Iglesia contrarreformista. Amparados en esa tolerancia y en la fascinación del tema, los pintores idean una iconografía intimista y doméstica, con una Santa Ana madura que inicia en la lectura a la joven María. Juan de Roelas, en un lienzo pionero cercano a 1615, Alonso Cano y Murillo crearon algunas de las propuestas más sugestivas que alumbró el ámbito andaluz. Francisco Pacheco, que pone en tela de juicio la ortodoxia y oportunidad de su representación pictórico-escultórica, señala también el carácter innovador y popular de la escena, «con menos fundamento y más frecuencia, se pinta hoy la bienaventurada Santa Ana enseñando a leer a la Madre de Dios, cuya pintura es muy nueva, pero abrazada del vulgo;

digo nueva, porque he observado que habrá 24 años, poco más o menos, que comenzó hasta este de 1636...»⁴¹.

Este pasaje de la infancia de la Virgen carece de tradición en la pintura seiscentista granadina anterior y posterior a 1652. Quizá por desconocimiento, el lienzo de Alonso Cano ahora en la colección del Marqués de Espeja, que concita algunos de los rasgos más singulares de la paleta del maestro, no alcanzó la proyección que cabría esperar de una obra de tanta belleza y novedad. Sólo José de Cieza lo retomó con extraordinaria similitud en una escena que forma parte del ciclo de frescos para la Iglesia del Convento de Santa Clara de Loja, un programa de autoría compartida con su hermano Vicente. Ana María Castañeda afirma con rotundidad que la dependencia que el mural de Cieza tiene de la propuesta iconográfica del Racionero es total, con la excepción de pequeños matices irrelevantes⁴². Lo que realmente separa al lienzo del fresco, al maestro del epígono, no son percepciones de índole iconográfica, sino la solvencia técnica, el talento y la capacidad creativa.

En la parcela pictórica, una de las obras maestras de Alonso Cano es el gran cuadro de la *Virgen del Rosario* pintado en Málaga bajo el mecenazgo del obispo Fray Alonso de Santo Tomás; este extraordinario lienzo, de entre 1655-1656, fue excepcional epílogo de una fértil trayectoria que ya había dado sus mejores frutos en los años granadinos del maestro. Su reciente restauración⁴³, que le ha devuelto parte de esplendor perdido, desvela las mejores cualidades de la paleta del Racionero. Los estudiosos han glosado los ecos renacentistas que animan la composición de Cano; Wetthey abunda en la propuesta de Mayer que sitúa la inspiración en Ticiano; y, recientemente, Pérez Sánchez alude a referencias emanadas de la obra de Rafael⁴⁴. Las pautas que orientan este trabajo no permiten abundar en la sugestiva problemática abierta en torno a los modelos que inspiraron la creación de Cano, en las atractivas valoraciones estético-técnicas que el cuadro sugiere, o profundizar en el repertorio de interpretaciones sobre el definitivo sentido de la obra; rasgos que ya cuentan además con importantes aportaciones de especialistas⁴⁵. Interesa ahora valorar cuál fue la proyección del lienzo malacitano entre los epígonos granadinos del Racionero.



9. Juan de Sevilla. *Adoración de los Pastores*.
Palacio Arzobispal, Granada.

La versión más importante y próxima a la *Virgen del Rosario* de Alonso Cano es la atribuida por Orozco a Bocanegra, entre las obras vinculadas a su última etapa, 1676-1689⁴⁶, ahora en el Museo de Bellas Artes de Granada; una recreación de menor formato en la que el discípulo, con irrelevantes matices, sigue literalmente la propuesta iconográfica del maestro. Desvelar cómo pudo conocer Pedro Atanasio una obra que estuvo en el oratorio del obispo Alonso de Santo Tomás, como cuadro devocional privado, y, más tarde, en la catedral de Málaga, es sin duda el aspecto más sugestivo en torno al lienzo del Museo de Bellas Artes. La ausencia de respaldo documental o de cualquier otra referencia sólida, sólo permite la inconsistente aventura de la hipótesis.

No existe ningún dibujo con la iconografía del lienzo de la *Virgen del Rosario* que pueda atribuirse con certeza a Alonso Cano; el más próximo es un diseño asignado a Bocanegra, recogido por Sánchez Cantón⁴⁷, que estuvo en la colección Beruete; su calidad y rasgos técnicos en nada coinciden con el estilo del Racionero⁴⁸. La incontestable cercanía del dibujo al óleo de Cano sólo puede justificarse desde el conocimiento de la pintura; si el lienzo *del Rosario* fue pintado por Cano en Málaga, como aceptan la mayoría de los estudiosos del maestro, Pedro Atanasio sólo pudo verlo allí, gozando del privilegio de observarlo y dibujarlo. La autoría del diseño y, muy especialmente, del cuadro del Museo de Bellas Artes de Granada, quedaría así plenamente respaldada. De los trabajos de Orozco nada se deduce en torno a un posible viaje de Pedro Atanasio a Málaga; aunque no se antoja descabellado que el discípulo, todavía joven y ávido de aprender, ligado al Racionero en la conclusión de sus últimas obras granadinas, siguiera al maestro. Si Bocanegra estuvo en Málaga, en este u otro momento, su paso no ha dejado obras, noticias o huellas conocidas.

En un reciente trabajo en torno a la personalidad de Fray Alonso de Santo Tomás como mecenas artístico, Teresa Sauret señala que Alonso Cano pudo pintar el lienzo de la *Virgen del Rosario* en Granada, ya que no existe ningún documento o noticia precisa que defienda la tesis de su realización en Málaga a partir de un encargo personal del obispo Santo Tomás⁴⁹. Si la hipótesis planteada por la profesora Sauret alcanzara el necesario respaldo documental, obligaría a replantear los avatares biográficos y la producción artística de los tres últimos años de la vida del Racionero. Desde esa perspectiva granadina para el cuadro de Cano, el dibujo y el lienzo-réplica de Bocanegra quedarían satisfactoriamente fundamentados; una deducción incapaz de conciliar otros interrogantes. Cómo justificar que una pintura de tan extraordinaria capacidad de fascinación no hallara una proyección iconográfica inmediata en la escuela granadina; especialmente en pintores tan cercanos al Racionero como Juan de Sevilla. Las inspiraciones tardías son parciales, orientadas especialmente a la composición de la Virgen y el Niño, y proceden del lienzo de Pedro Atanasio.

En la producción conocida de Sevilla, sólo la composición de la Virgen con el Niño, en su *Transverberación del Corazón de San Agustín* del Museo de Bellas Artes de Granada, puede estimarse evocadora de la que Cano ideó para el cuadro del *Rosario*. Una práctica figurativa reiterada por Bocanegra en muchas obras de madurez, que pueden considerarse cronológicamente próximas a su réplica del lienzo del *Rosario*; especialmente representativas son, entre otras, la *Virgen con el Niño*, del Convento del Ángel, la *Virgen con el Niño y Santos*, del Convento de Carmelitas descalzas de Antequera, la *Virgen con el Niño adorada por niños*, a manera de donantes, de una colección privada madrileña, o la *Virgen*

con el Niño adorada por ángeles y santos del Museo de Bellas Artes de Granada, uno de los lienzos más brillantes emanados de la fascinación barroquista de Pedro Atanasio. Idéntica línea de emulación iconográfica muestran dos grandes óleos de 1674, pintados por el artista para la catedral de Granada, *Visión de San Bernardo* y *Aparición de la Virgen a San Juan de la Mata*.

La *Lactación de San Bernardo* de la antesacristía de la catedral de Granada, es una de las obras de más calidad de José de Cieza; fue pintada en los momentos de plenitud granadina, antes de su viaje a la corte en 1686; la idea compositiva de la Virgen y el Niño se inspira, a través de Bocanegra, en el modelo que tipificara Cano en el lienzo del *Rosario*⁵⁰. Una de las más hermosas evocaciones tardías es la versionada por José Risueño en su *Virgen del Rosario*, de una colección privada en Almería; un lienzo que Sánchez-Mesa ubica en el paréntesis 1713-1732, dentro de la última etapa de su producción artística⁵¹. La monumental composición de la Virgen con Cristo niño en su regazo, manifiesto de las mejores cualidades pictóricas de la paleta de un Risueño en plenitud, dimana del prototipo que Cano ideó para el gran cuadro del *Rosario* de la catedral de Málaga, que el epígono pudo conocer en la réplica de Pedro Atanasio. De la misma inspiración parte Jerónimo de Rueda en un lienzo, de la Iglesia de los Santos Justo y Pastor de Granada, que puede catalogarse entre los mejores conocidos de su paleta, en el que representa a *San Ignacio recibiendo de la Virgen las reglas de la Compañía*.

ICONOGRAFÍAS DE LA PASIÓN: EL CRUCIFICADO, LA PIEDAD O LAMENTACIÓN

Alonso Cano, como Velázquez, conciben el naturalismo desde una óptica de estabilidad y armonía que impregna todos los rasgos de su figuración pictórica; equilibrio corporal y emotivo, control de elementos realistas y dramáticos. Esta peculiar forma de entender el naturalismo aleja a Cano de los temas de la Pasión, tan propensos a lo conmovedor, a lo trágico. Sin embargo, en sus lienzos de este género, la sagacidad y talento del granadino logran conciliar los valores esenciales de su sentimiento naturalista y la necesidad de mantener intactos el vigor figurativo y la intensidad del mensaje religioso. Los cinco lienzos de la Crucifixión que pueden atribuirse con certeza a Cano son fruto de una esmerada síntesis iconográfica capaz de integrar la intensidad del tema sagrado y el talento de un buen anatomista; los de la Colección Curto, Academia de San Fernando y Colección March, pintados en Madrid en la década de los cuarenta; el de la granadina Academia de Bellas Artes, o el de una colección particular madrileña⁵², de los años inmediatamente posteriores a su llegada a Granada.

En todos los lienzos el artista presenta la imagen de Cristo muerto⁵³; su presencia próxima, consistente y veraz en lo físico, se aleja de cualquier atisbo de anatomía derrotada para buscar la dignidad orientada a lo majestuoso. El cuerpo, liberado de recursos dramáticos, sangre, golpes, o magulladuras, emerge libre desde la monocromía-fondo. La singularidad de cada obra es fruto de matices; la tendencia a modificar la inclinación de la cabeza, el diseño del paño de pureza —su textura, amplitud, y efectos volátiles—, o la entidad y particularidades de un ámbito terrenal con pretensiones de lejanía, son algunos de ellos. El

Crucificado de la Academia de San Fernando es el más cercano a las tesis de su maestro Francisco Pacheco, tanto en el plano teórico como en el práctico; un lienzo de excepcionales calidades pictóricas, que además es la única versión conocida del granadino para un Cristo de cuatro clavos; un modelo que no volvió a retomar ni en la pintura ni en la escultura⁵⁴.

El estado de la cuestión en torno al conocimiento de la escuela granadina de pintura, permite afirmar que en la obra de los seguidores de Cano, el tema de la Crucifixión no tuvo la respuesta cuantitativa que cabría esperar, si atendemos a su especial relevancia y significación para la iconografía religiosa y devocional. Una carencia que bien puede paliarse con tres importantes lienzos de la mano de los más cualificados discípulos del Racionero, Sevilla y Bocanegra.

En un reciente trabajo dábamos a conocer un extraordinario lienzo del *Crucificado*, una iconografía de Cristo de la Expiración, pintado por Juan de Sevilla para el convento granadino de las Tomasas⁵⁵, un Cristo de tres clavos, todavía vivo, que antes de expirar dirige con intensidad su mirada al cielo en el dramático momento de encomendar su espíritu al Padre. La gran innovación iconográfica del discípulo es pintar un Cristo vivo, un recurso que permite a Juan de Sevilla enfatizar los valores dramáticos en el rostro; el vigor de esa postrera mirada, y la boca entreabierta que, alentando el último esfuerzo, articula aquellas emotivas palabras. Si esa extraordinaria cabeza alzada al infinito es creación de Sevilla, estaríamos ante uno de los mejores logros de su paleta.

Su proximidad con la del *Cristo a la columna* de Alonso Cano para el Convento de Carmelitas descalzas de San José en Ávila, no es suficiente para corroborar una posible inspiración. Las noticias conocidas en torno a la historia y avatares del cuadro del maestro, lo ubican desde el principio entre los muros del convento abulense, lo que hace improbable que Juan de Sevilla conociera el lienzo; no es aventurado pensar que la inspiración llegara a través de algún dibujo ahora perdido⁵⁶. En la línea del más depurado sentimiento naturalista heredado del maestro, Sevilla pinta un extraordinario desnudo totalmente ausente de las huellas del sufrimiento que precedió a la crucifixión; sólo las heridas de los clavos y el pequeño reguero de sangre que emana de ellas, son atisbo necesario de realismo. El cuerpo del Cristo, bien proporcionado y armónico, muestra su solvencia en el diseño de la anatomía; también, siguiendo a Cano, al pie de las tonalidades neutras del fondo, esboza un abocetado país.

En la sacristía de la granadina iglesia de la Magdalena hay un importante cuadro del *Crucificado*, tradicionalmente atribuido a Cano, cuya autoría ya fue cuestionada por Wethey, que lo considera lejano al estilo del Racionero⁵⁷; a pesar de la excelencia del lienzo, comparto el parecer del ilustre estudioso. Su estado de conservación es precario, muy repintado, necesita de una limpieza y restauración que le reintegren parte del esplendor perdido. Con la prudencia que debe presidir la valoración de un óleo todavía pendiente de un imprescindible proceso de recuperación; se trata de una obra en una línea pictórico-iconográfica muy cercana a Juan de Sevilla, al *Crucificado*, en el dramático trance de la expiración, de la iglesia del convento de las Tomasas. Sin perder la huella del Racionero, el Cristo de la parroquial de la Magdalena se halla más próximo a la paleta del discípulo que a la del maestro.

Una de las grandes pretensiones de Bocanegra fue el ser pintor de la catedral, sintiéndose así el verdadero heredero del Racionero; para allanar posibles dificultades y provocar el beneplácito del cabildo frente a las aspiraciones de Juan de Sevilla, donó en 1672⁵⁸ un monumental lienzo del *Crucificado* que es una de sus obras maestras; su estrategia dio el resultado apetecido, y en 1674 recibió el ansiado nombramiento. El lienzo es una de las iconografías de Cristo en la cruz más compleja y rica en matices de toda la pintura seiscentista española⁵⁹.

Es un *Crucificado* que, antes de expirar, todavía guarda un último hálito de vida para dirigir su mirada al cielo; de tres clavos, y muy estilizado, en un canon de proporciones alargadas muy del gusto de Pedro Atanasio. Con percepciones emanadas del *Cristo* de Van Dyck, lo más canesco de esta obra singular, que se debate entre la independencia y el eclecticismo, es la figuración de un cuerpo sin los rasgos de sufrimiento originados por los avatares de la Pasión. Lo realmente distintivo es la pléyade de ángeles niños llorosos; y, especialmente, la escorzada imagen del arcángel que libra un vigoroso combate con la muerte —personificada en el esqueleto—, y con lucifer, que se precipita en violentísimo escorzo al pie de la cruz⁶⁰.

En el Museo de Bellas Artes de Granada hay otro importante *Crucificado* de Bocanegra, del tipo de Cristo en el instante de la Expiración, que Orozco considera una sencilla versión iconográfica del pintado para la catedral⁶¹. Sin su extraordinaria estilización, la imagen de correctas proporciones, armoniosamente escorzada lateralmente, sigue los modelos anatómicos de Cano, poniendo especial énfasis en la supresión de cualquier vestigio de sufrimiento físico. A mi juicio, el carácter y madurez que orientan los rasgos técnicos, y una cierta fascinación barroquista en el diseño de un paño de pureza, amplio, dinámico y de sutiles valores etéreos, aconsejan ubicar el lienzo en la última etapa del pintor, 1676-1689.

En el Museo Cerralbo de Madrid se conserva ahora el único lienzo de Cano con la iconografía de la *Piedad* o *Lamentación*; la Virgen que transida de dolor sostiene reclinado en su regazo el cuerpo muerto de Cristo. Una obra pintada en Granada que, como señala Wethey, sigue muy de cerca las pautas iconográficas de un grabado de Schelte Bolswert en el que el burilista flamenco reproduce una excelente pintura de Van Dyck⁶². El tema enraizó en la escuela granadina en el entorno artístico de los Gómez de Valencia.

La mejor versión del tema es una tela de Felipe Gómez de Valencia, ahora en el Museo de Bellas Artes de Granada, que Raquel Prados ubica hacia 1668⁶³. La similitud de la tela de Gómez de Valencia con la del Racionero es extraordinaria; aunque debe tenerse en cuenta también que el discípulo debió conocer el grabado de Bolswert, pues sigue al flamenco en la actitud de las manos de la Virgen, que Cano modificó en su lienzo.

También de Felipe Gómez se conserva en la Iglesia de San José de Granada un cuadro, firmado y fechado en 1668⁶⁴, que es una evidente simplificación iconográfica del precedente; representa a *Cristo muerto adorado por dos ángeles*. Tanto la imagen del yacente como el diseño y ubicación en el organigrama compositivo de los dos ángeles mancebos emanan de la composición de la *Piedad*.

De entre las versiones granadinas del tema, sin documentar o faltas de una atribución precisa, la Capilla Real guarda un interesante lienzo de la *Lamentación*, del círculo de los

Gómez de Valencia, heredero del modelo propuesto para su iconografía en la estampa de Bolswert y los lienzos de Cano y Felipe Gómez⁶⁵. Se trata de una de las mejores recreaciones de escuela para una iconografía de la Pasión que, con matices irrelevantes, fue encargo común para los obradores de la ciudad: *Piedad*, *Lamentación*, *Quinta Angustia*.

OTRAS PROPUESTAS ICONOGRÁFICAS: ICONOGRAFÍAS DE SANTOS, EL ÁNGEL CUSTODIO Y SU PROYECCIÓN FIGURATIVA

El *San Francisco de Borja*, primera obra documentada de Cano en Sevilla, apasionada simbiosis de realismo y caravagismo, de percepciones montañesinas y de experiencias entresacadas de la paleta de Francisco Pacheco; severa imagen imbuida de valores de distinción y grandeza destinada a la Casa de la Compañía, fue experiencia iconográfica aislada y única en la trayectoria pictórica del granadino. Obra de un Cano, de paleta indefinida tocada de un eclecticismo de juventud, que asume una iconografía de extraordinaria fortuna en la pintura barroca sevillana, la tipología de santo monumentalizado en primer plano del lienzo. Es una propuesta iconográfica sin vigencia en los talleres granadinos; que, entre otras razones, nunca vivieron aquella esplendorosa existencia dimanada de la fertilidad de encargos que hizo grandes a los obradores hispalenses; la gran pintura programática que alumbró Sevilla, fue en Granada apenas un boceto.

La Universidad de Granada posee entre sus fondos de pintura tres importantes lienzos de Juan de Sevilla que evocan el modelo del *San Francisco de Borja* de Alonso Cano. Forman parte de un grupo de obras, de sus primeros años de actividad artística, encargadas por la



10. Felipe Gómez de Valencia. *Piedad*. Museo de Bellas Artes, Granada.

Compañía para el Colegio de San Pablo. El mecenazgo de los jesuitas fue una de las primeras referencias de prestigio de la carrera artística de Sevilla, que desarrolló para el ornato de sus edificios en Granada una importante labor, que tuvo sus momentos álgidos en los primeros años de la década de los setenta.

El *San Francisco Javier*, *San Ignacio* y *San Francisco de Borja* fueron pintados para el retablo de la capilla del Colegio, pudiendo ubicarse cronológicamente hacia 1671. Los tres lienzos, con ligeras modificaciones en las actitudes, responden al mismo esquema compositivo; el santo, de configuración adusta, aunque llena de dignidad y porte aristocrático, viste la sotana jesuítica y el manteo, su imagen queda monumentalizada en los primeros planos. Sin la vehemencia de Cano, Juan de Sevilla también se vale de las contrastaciones lumínicas para valorar los rasgos y disposición de las imágenes o el juego de las percepciones ambientales. En todas las obras se adivina la ejemplaridad del maestro; aunque, con matices especialmente centrados en la disposición de las manos, la más cercana a su propuesta es el *San Francisco de Borja*. Se desconocen las vías que llevaron hasta Juan de Sevilla un modelo de juventud de Cano; quizá fue a través del trasiego de iconografías del Santo que se produjo entre las distintas casas de la Compañía, cuando en 1671 se preparaba su canonización.

La iconografía de San José, que tuvo importantes hitos en la obra pictórica y escultórica de Alonso Cano, carece prácticamente de proyección en la creatividad de los pintores granadinos. El lienzo de *San José* para el Retablo de nuestra Señora de la Paz de Getafe, de 1645, tuvo continuidad en el excelente óleo, ahora en la Colección Masaveu, pintado sólo un año después⁶⁶; una propuesta figurativa que maduró en Granada como experiencia escultórica, 1653-1657, con la grandiosa talla del Santo destinada al crucero de la iglesia del Convento del Ángel Custodio. La favorable respuesta iconográfica de los talleres escultóricos de Granada se justifica en la proximidad de la monumental escultura de *San José*, que Cano y Pedro de Mena hicieron para las monjas franciscanas del Ángel Custodio; la carencia de obras pictóricas de inspiración canesca, en la lejanía de las fuentes de inspiración⁶⁷; los lienzos más carismáticos de Alonso Cano sobre el tema fueron pintados en Madrid, y su posible repercusión en la pintura granadina plantea serias dudas.



11. Juan de Sevilla. *San Francisco de Borja*.
Rectorado de la Universidad de Granada.

En los fondos de pintura de la Capilla Real hay un *San José con el Niño*, obra de Esteban de Rueda; posiblemente un lienzo mayor adaptado para el retablo de la Capilla de la Santa Cruz. Por lo conocido del artista, no cuenta entre sus mejores creaciones, aunque deba insertarse en la última etapa de su trayectoria, cuando después de una primera formación en el círculo de Miguel Gerónimo de Cieza, enriquecida con una intensa impronta flamenca, recibe la influencia de Alonso Cano, que ya acusó hasta su muerte ocurrida en 1687. Los ecos canescos, especialmente en la figura del Niño y en la composición, no eximen la pintura de una notable indefinición figurativa⁶⁸. Un *San José que presenta el Niño al Padre*, de la Iglesia de Santo Domingo, firmado por Diego García Melgarejo en 1699, con una propuesta iconográfica fruto de la simbiosis de lo murillesco y granadino, tan común en la paleta del artista; está entre los cuadros más relevantes en torno a la iconografía del Santo⁶⁹.

Es evidente que en la pintura granadina no existe un criterio para la representación de San José; valorando la exigua producción, podría hablarse de un eclecticismo figurativo, a veces de difícil justificación. Ejemplo elocuente de lo argumentado es un lienzo de Melchor de Guevara, ahora en la Capilla Real; una obra esencial del artista, que debe fecharse en la última década del siglo, en la que el discípulo de Juan de Sevilla representa un San José sentado que sostiene amorosamente al Niño que descansa en el banco de trabajo del taller. De la composición, sólo la delicada figura de Cristo niño, y el angelillo volador que lleva la corona de flores, evocan modelos del Racionero⁷⁰.

Uno de los primeros compromisos de Alonso Cano en Granada, fuera de su actividad para la catedral, fue la realización de una serie de proyectos para las religiosas franciscanas del Ángel Custodio, en los que el artista dejó muestras de su talento polifacético: las trazas de la Iglesia, un programa pictórico de catorce lienzos, cuatro grandes esculturas para el crucero de la Iglesia, realizadas en colaboración con Pedro de Mena, y una imagen en mármol blanco del *Ángel Custodio*, destinada a la portada del templo. En relación con estas actividades, Alonso Cano va a tipificar un modelo iconográfico de Ángel Custodio que da respuesta a la devoción popular al Ángel de la Guarda; una manifestación de fervor religioso que emerge con fuerza en el seno de la Iglesia durante el XVI y se proyecta con extraordinario vigor a la centuria siguiente; en ese contexto se inscribe la fundación del convento granadino bajo esa advocación.

No es aventurado pensar que entre las pérdidas de lienzos del maestro, especialmente de los destinados a las monjas franciscanas, existiera alguno con la imagen del *Custodio*; el dibujo del Museo del Louvre puede ser el precedente de esa pintura ahora desconocida, y la imagen de mármol que estuvo en la portada de la Iglesia del Convento, la confirmación del prototipo iconográfico que creó Cano; a pesar de la sencillez del boceto⁷¹, sus paralelismos con la escultura no admiten duda. El Racionero idea una composición sencilla, tocada de un sentimiento religioso intimista y edulcorado, aunque representativa de los rasgos devocionales que encarna; un ángel mancebo que, en elegante contraposto, ampara con el delicado gesto de su brazo a un niño desnudo que atempera su temor abrazándose con vehemencia a su pierna.

En la obra pictórica de José Risueño se hallan las réplicas más sugestivas de la iconografía de Cano para el *Ángel Custodio*; a su paleta se deben varias obras, de singular belleza, en

las que el epígono recrea y proyecta el modelo ideado por el Racionero, con algunos matices figurativos tendentes a potenciar el sentido dinámico y liberalidad de actitud en la figura del ángel; el brazo levantado con el dedo índice orientado al cielo, introduce un incuestionable matiz de apertura a la composición de Cano. Un lienzo de la Abadía del Sacromonte⁷², es la versión más importante y representativa por su ejemplaridad, singular hermosura, y esa notable excelencia de los rasgos técnicos e iconográficos ponderada por Sánchez-Mesa⁷³. La tabla de idéntica iconografía perteneciente a una colección privada granadina⁷⁴, muestra la visión más dinámica, extrovertida y barroquista de las creadas por Risueño; también en manos de particulares, en Granada, se encuentra una tercera versión, de menos interés, que invierte la ubicación del niño a los pies del ángel. Del mismo horizonte iconográfico dimanaban otros lienzos de Risueño, los que representan a los arcángeles *Rafael* y *Gabriel*, de la abadía del Sacromonte.

Posiblemente a través de algún dibujo del importante elenco de diseños preparatorios que Cano hizo para los Retablos de Getafe, llegó a Granada una de las más excelentes figuraciones para el de Nuestra Señora de la Paz, la ingrávida imagen del *Arcángel San Miguel*; tan elegante, que casi parece esbozar un paso de danza sobre el cuerpo yacente de Lucifer. Monumental en su prestancia y etérea en su carácter liviano y aéreo, es, sin duda, uno de los lienzos más fascinantes del programa de Cano para Getafe.

Una tela de la etapa madura de Juan de Sevilla, ahora en una colección privada granadina, evoca una sugestiva versión; aunque el discípulo no consigue captar el carácter distinguido, tocado de percepciones de delicadeza, del cuadro de Getafe. En la tabla con el *Arcángel San Gabriel*, colección particular de Granada, Risueño retoma con extraordinaria cercanía el modelo de Alonso Cano para *San Miguel*; consiguiendo la figuración de una imagen de extraordinaria elegancia, gracilidad e intenso sentido dinámico; a mi juicio, heredera de sensaciones dimanadas de la estética barroquista. Una versión tardía e iconográficamente más distante, fechable hacia 1700, es el *San Miguel* de Diego García Melgarejo, de la Iglesia de Santo Domingo en Granada; pictóricamente más endeble, sorprende el excesivo énfasis con el que el pintor



12. José Risueño. *Ángel Custodio*. Museo de la Abadía del Sacromonte, Granada.

resolvió tanto la acción del arcángel como la descompuesta caída de satanás; rasgos figurativos imbuidos de las corrientes barroquistas de fin de siglo⁷⁵.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

El magisterio granadino de Alonso Cano queda fuera de los usos y costumbres de su época; quizá su condición de clérigo mutó todos los modelos preestablecidos en su tiempo para, sin pretenderlo, acuñar el propio. No tuvo ese gran taller tocado por la fortuna, espejo artístico de la ciudad, centro y referencia de los mejores encargos, cátedra ineludible de los saberes artísticos; no formó jóvenes discípulos al amparo y el dictamen del leonino recetario de los preceptos legales contenidos en los contratos de aprendizaje; ni tuvo el amparo, en el trabajo, y la complacencia, en el prestigio social, de una importante pléyade de discípulos. Aquel aspirante a clérigo de carácter tenaz e impetuoso, que llegó a su ciudad avalado por los éxitos de su trayectoria en la corte, fue capaz de despertar las inquietudes de una escuela dormida en la autocomplacencia e incapaz de romper con el pasado. Los talleres granadinos orientan sus intereses al carismático obrador de la torre de la catedral; desde el principio, las cualidades que por resentimiento negaron a Cano sus compañeros de cabildo, fueron enaltecidas por unos artistas fascinados por la extraordinaria singularidad y solvencia de sus obras.

Posiblemente el dilatado periodo de inquietud, presidido por las continuas disputas con los canónigos, que se cierra en su viaje a Madrid, le impidió una actividad más intensa fuera y dentro de la catedral; y, lo que es más importante, un contacto más sosegado y continuo con su entorno artístico. La definitiva posesión de su canonjía abre cuatro años de intensa actividad para la catedral; en torno a 1663-64, cuando trabaja en la conclusión del gran programa mariano, tenemos la primera constancia de discípulos a su lado. En la pintura, Pedro Atanasio Bocanegra y Juan de Sevilla tuvieron el privilegio de estar cerca del maestro, de verlo crear, colaborar en su trabajo y oír sus consejos; un honor que más tarde airearon como incontestable símbolo de su preeminencia en la ciudad. Algún nombre más, menos relevante, puede añadirse a ese reducido grupo de elegidos. En los últimos meses del 64, de nuevo el enfrentamiento y la ruptura con un cabildo que le obligó a abandonar su taller catedralicio; el viaje a Málaga, el retorno con la salud quebrantada, y un breve período antes de morir.

El magisterio de Cano emerge fundamentalmente desde la ejemplaridad de sus obras; es probable que los avatares de su biografía, o los rasgos de su carácter impidieran otras posibilidades. La singularidad y el carácter modélico que, aún en vida del maestro, tuvieron sus creaciones, no se eclipsa ni declina con su muerte; varias generaciones de artistas granadinos, siguiendo las pautas de esa peculiar forma de docencia, buscaron fascinados en la obra de Cano esa inspiración capaz de alentar el horizonte de sus creaciones.

NOTAS

1. Expresión llena de contenido que Antonio Palomino inserta en el pasaje de la vida de Cano en el que alude a su afición a inspirarse en estampas. Cfr. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Madrid: Aguilar, 1947, p. 988.

2. A pesar de los avances que en los últimos años ha experimentado la investigación en torno a la escuela granadina de pintura, con la edición de monografías y trabajos en revistas especializadas, todavía queda un buen número de pintores —algunos de ellos de especial relevancia— que carecen de un estudio monográfico en profundidad que ilumine su trayectoria vital y profesional.

3. Cfr. PACHECO, Francisco. *Arte de la Pintura*, vol. 2. Madrid: Instituto de Valencia de don Juan, 1956, pp. 208-212.

4. En torno a esta nueva atribución, Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «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. 216-218. Para otras tesis sobre la polémica autoría de este lienzo. Cfr. THIERRY Solange. «À propos d'une Immaculée Conception de Diego Velázquez». *L'Oeil* (Paris), 464 (1994), pp. 36-47.

5. Cfr. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Alonso Cano en Sevilla*. Colección Arte Hispalense. Sevilla: Diputación Provincial, 1976, pp. 65 y 141-142.

6. «Los atributos de tierra se acomodan, acertadamente, por país y los del cielo, si quieren entre nubes. Adornase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos». PACHECO, Francisco. *Arte...*, vol. 2, p. 212.

7. Los talleres granadinos no tuvieron la oportunidad de conocer muchas de las grandes creaciones de Alonso Cano en Madrid; es el caso de una de las más hermosas y singulares *Inmaculadas* del maestro, la de la parroquia de Berentevilla, ahora en el Museo de Vitoria, pintada en la corte hacia 1650. Una Virgen de extraordinaria vivacidad naturalista, dinámica, joven, vital, extrovertida, comunicativa, con la mirada dirigida al espectador, que parece ingravida entre las cálidas tonalidades del rompimiento. Aunque de un artista como Cano, de extraordinaria solvencia y talento para el diseño, nunca es desdeñable la posibilidad de algún dibujo, ahora perdido. Para los avatares que han marcado los destinos del lienzo de Berentevilla. Cfr. WETHEY, Harold. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983, p.125.

Otro importante cuadro de la *Concepción*, pintado por Cano en Madrid en los primeros años de la década de los cuarenta, y ubicado en distintos ámbitos de la Iglesia de San Isidro; sí pudo influir en la pintura granadina a través de los artistas que viajaron a la corte.

8. De la *Inmaculada* del Oratorio se conocen dos réplicas, que se atribuyen a Cano, una documentada en Lorca y otra en Málaga; Wethey en sus dos monografías sobre Cano (*Alonso Cano, Painter, Sculptor, Architect*. Princeton: Princeton University Press, 1955, pp. 87-88 y 159-160; *Alonso Cano...*, 1983, pp. 85 y 126) se plantea los problemas de atribución al maestro, semejanzas y avatares de ambos lienzos. Se desconoce el paradero de la *Concepción* de Málaga; sobre el de la de Lorca, las noticias son contradictorias.

En un trabajo de José Manuel Arnáiz de 1980, citado por Wethey en su monografía de 1983, Arnáiz ofrece nuevos datos y puntualizaciones de interés a las tesis esbozadas por Wethey en torno a estos lienzos, en su primer estudio de 1955: Cfr. «De Alonso Cano y su discípulo Bocanegra». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 209-212 (1980), pp. 186-189. De la aportación de Arnáiz se deduce que conoce el lienzo de Lorca, lo que le permite atribuirlo con certeza a Alonso Cano; indicando también que por sus medidas es distinto al que estuvo en la colección de María Teresa de Pliego en Málaga, inventario de 1733; por tanto, se trata de dos obras distintas, que siguen el modelo de la *Purísima* del Oratorio de la catedral granadina.

Quizá lo más sorprendente, entre otras contradicciones, es que Wethey, que en su libro de 1983 cita el trabajo de Arnáiz (catálogo, p. 126; bibliografía, p. 197), insista en que el lienzo no ha sido mencionado ni publicado por nadie, y defienda la tesis de su pérdida en la guerra civil, indicando que la familia Pelegrín Dum desconoce su paradero desde 1936. Mantiene también la duda para una firme atribución a Cano, ya que sólo conoce una fotografía. En el contexto del análisis en torno a la *Inmaculada* del Oratorio, el hispanista escribe: «de extraordinario interés es la desaparecida *Inmaculada Concepción* que antes se hallaba en la capilla privada de Mariano Pelegrín Dum, de Lorca, y que, al parecer, fue una de las víctimas de la guerra civil española. Ni publicada ni mencionada por nadie, se conoce únicamente a través de una fotografía del Profesor Enrique

Lafuente Ferrari de Madrid. Han fracasado todos los esfuerzos por encontrar el cuadro, ya que ni siquiera la familia Pelegrín Dum sabe qué ha sido de él desde 1936. En la vieja fotografía, la Virgen de Lorca da la impresión de ser un posible original de Cano, una variante del cuadro del oratorio...».

La única alusión de Wethey al trabajo de Arnáiz se halla en el Catálogo, a modo de breve reseña: «Arnáiz, 1980, págs. 187-189 (vuelve a publicar la Inmaculada de Lorca pero no revela el nombre de su actual propietario)», *Ibidem*, p. 126.

9. WETHEY, Harold. «Discípulos granadinos de Alonso Cano». *Archivo Español de Arte* (Madrid), XXVII (1954), p. 26.

Casi gemela a la de la colección Cook, hay otra *Concepción*, muy cercana a la paleta de Juan de Sevilla, en la Colección Granados.

10. En la Biblioteca Nacional se halla un excelente dibujo de Juan de Sevilla, que procede de la colección Carderera, con un prototipo de Inmaculada muy canesca que se cree precedente del lienzo ahora en el Meadows Museum. A mi juicio, un dibujo-modelo que sintetiza la esencia iconográfica de las propuestas granadinas del maestro en la pintura y la escultura; por lo que, más que referencia puntual, fue boceto de inspiración recurrente para varias Concepciones del pintor; es el caso de las de la Colección Cook, Meadows Museum, o la de la Iglesia de San José, entre otras.

El dibujo firmado por Juan de Sevilla fue publicado por Barcia en 1906; Cfr. BARCIA, Ángel María de. *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1906.

11. «Recuerda en todo, incluso en la manera de mover las telas, el tipo tan repetido de Ambrosio Martínez». OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio Bocanegra*. Granada: Facultad de Filosofía y Letras, 1937, p. 86.

12. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo...*, p. 1044.

13. Desconocemos el paradero actual de este importante lienzo de Bocanegra; por lo que indicamos la ubicación señalada por Orozco en el catálogo de su monografía sobre el pintor: «Propiedad de la Sra. Vda. de Las Heras». OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio...*, p. 121.

14. *Ibidem*, p. 121.

15. El modelo de la Inmaculada de Magdeburgo es recurrente en la obra de Alonso Cano; María Elena Gómez-Moreno publicó una *Purísima* idéntica en una colección Malagueña, señalando además la existencia de otra similar en Ciudad Real; duda en ubicarlas cronológicamente a finales de la primera etapa madrileña o principios de la granadina. Cfr. GÓMEZ-MORENO, María Elena. «Pinturas inéditas de Alonso Cano». *Archivo Español de Arte* (Madrid), XXI (1948), pp. 244-245.

16. En el catálogo de su monografía sobre Alonso Cano, Wethey señala que la de Bocanegra es la mejor copia de esta Inmaculada del maestro. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 127.

17. SÁNCHEZ-MESA, Domingo. *El arte del Barroco. Escultura, Pintura y Artes Decorativas*. Sevilla: Gever, 1998, pp. 457-458.

18. Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio. «El pintor y poeta Ambrosio Martínez Bustos». *Boletín de la Universidad de Granada*, 39-40 (1936), pp. 281-320.

19. Después de una reciente restauración, se halló en el lienzo la firma del artista. Cfr. REYES RUIZ, Concepción. *La Iglesia de la Asunción de Cúllar Vega. (Estudio Artístico y constructivo)*. Granada: Ayuntamiento de Cúllar Vega, Diputación Provincial de Granada, 1995, p. 83.

20. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 73.

21. Además del análisis y catalogación que Wethey hace del programa en su monografía sobre Alonso Cano: *Ibidem*, pp. 67-69, 86-87, 123. Para trabajos específicos en torno a este importante ciclo de historias de la Vida de la Virgen. Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio. «En torno a las pinturas de Alonso Cano en la catedral de Granada. Precisiones y comentarios a la serie de la Vida de la Virgen». *Goya* (Madrid), 85 (1968) pp. 12-21; «Los grandes lienzos de Cano en la Catedral de Granada». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Ministerio de Educación y Ciencia. Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, pp. 27-49; *La «Vida de la Virgen» de Alonso Cano en la catedral de Granada*. Col. «Temas de nuestra Andalucía», 44. Granada: Obra cultural de la Caja de Ahorros de Granada, 1977 (folleto de 16 p.); CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación/Universidad, 1982, pp. 185-188; «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; GARCÍA, Juan Alfonso. *Iconografía mariana en la catedral de Granada*. Granada: Cabildo de la Catedral, 1988; CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La iconografía mariana de Alonso Cano en el programa catedralicio granadino a través de los textos sagrados y las recetas de Francisco Pacheco». *Cuadernos de Arte e Iconografía* (Madrid), IV, 7 (1991), pp. 207-222.

22. La noticia del viaje a Sevilla en el texto de Palomino es totalmente imprecisa, «estuvo una temporada en Sevilla, donde hizo demostración de su habilidad en algunas obras particulares». Cfr. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El Museo...*, p. 1044. El pintor y teórico no especifica el momento en que pudo producirse, duración, relación con otros artistas y obras concretas que pudo realizar; su único intento de matizar una propuesta cronológica para la estancia de Bocanegra en la capital hispalense es el de ubicarla con anterioridad a la experiencia cortesana del artista, separándolas algunos años. No obstante, la fecha propuesta por Palomino, el año 1686, para el viaje a la corte de Pedro Atanasio es errónea en diez años; la estancia en Madrid del granadino y su nombramiento honorífico como pintor del Rey se produjeron en 1676. Bocanegra se sintió tan orgulloso, que en lienzos inmediatamente posteriores a este acontecimiento hizo constar junto a la firma su condición de pintor real. Cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Un lienzo inédito de Pedro Atanasio Bocanegra». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. XII, 24 (1975), pp. 163-166.

Orozco indica para el periplo sevillano de Bocanegra una cronología aproximada, ubicándolo hacia 1670. Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio...*, p. 28.

23. Cuando Cano regresa de Madrid en 1660 e inicia sus trabajos para concluir los grandes lienzos catedralicios, es muy posible que para algunos de ellos contara con la colaboración de discípulos; Wetthey se hace eco de esta posibilidad, señalando la ayuda de Miguel Pérez de Aibar en la *Inmaculada*, y la de Juan de Sevilla y Bocanegra en el *Nacimiento de la Virgen*. El hispanista norteamericano puntualiza que la presencia de los discípulos se remite a temas menores; y emite a continuación un juicio valorativo de conjunto sobre la solvencia artística de estos ayudantes, tan riguroso como impreciso: «le ayudaron en la ejecución de los querubes y en los accesorios de estos últimos cuadros. Sin su mano directriz estaban perdidos, y cuando posteriormente intentaron emularle sólo consiguieron producir numerosos lienzos marrones y negros de la mayor mediocridad». WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, pp. 86-87.

24. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio...*, p. 58.

25. Cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Los fondos arquitectónicos...*, pp. 299-300. Sobre los recursos escenográficos de Cano, Cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La arquitectura diseñada...», pp. 336-338.

26. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio...*, pp. 59 y 87.

27. Cfr. «Evangelio del Pseudo Mateo, IV»; «Protoevangelio de Santiago, VII, 1-2». En: *Los evangelios Apócrifos*. Edición crítica y bilingüe de Aurelio de Santos Otero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1988, p. 186 y pp. 142-143.

Para la inspiración en los Apócrifos y otros textos sagrados, Cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La iconografía mariana...», pp. 219-220.

28. En el Museo Británico hay un magnífico dibujo preparatorio de Alonso Cano para este lienzo, de una proximidad al óleo catedralicio casi total; Wetthey lo destaca «entre sus dibujos más hermosos». WETHEY, Harold. «Los dibujos de Alonso Cano». En: *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. 3. Granada: Universidad, 1979, p. 548, p. 551.

29. *Ibidem*, p. 547, p. 551. En este trabajo, Wetthey inserta definitivamente en el catálogo de dibujos del maestro granadino este tema de la Asunción, despejando cualquier duda sobre su carácter autógrafo.

30. Cfr. WETHEY, Harold. «Discípulos granadinos...», pp. 30-31.

31. Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio...*, pp. 59 y 88.

32. La excelente *Cabeza de la Virgen*, del Museo de Budapest, fragmento de una pintura de la misma época, debió pertenecer a un lienzo de idénticas características pictóricas e iconográficas que los citados. La *Virgen de la leche*, de la Diputación de Guadalajara, una de las mejores obras de la última etapa madrileña de Alonso Cano, 1657-1660, es también, en un momento de plenitud artística del Racionero, una de sus versiones más delicadas, intimistas y hermosas del tema de la Virgen con el Niño.

33. Cfr. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 59. GÓMEZ MORENO, María Elena. *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954*. Madrid, 1954, pp. 25 y 54. Wetthey no recoge el precedente en Durero señalado por María Elena Gómez Moreno; a pesar de los evidentes

paralelismos iconográficos de la estampa del alemán y el lienzo de Cano. Comparto el parecer de la historiadora granadina y, muy especialmente, el matiz que enriquece su atinada propuesta, «la comparación con la estampa original permite apreciar hasta qué punto está distante el espíritu de Cano del de Durero, aunque siga fielmente sus trazos», *Ibidem*, p. 54. Es incuestionable que el ánima que da vida al lienzo le aleja del grabado situándolo en otra dimensión.

34. Wethey relaciona este lienzo y el de la *Virgen de la leche*, de la Diputación de Guadalajara, con un dibujo a carboncillo de la *Virgen con el Niño*, fechable entre 1660-1664, que se conserva en el Museo del Prado. *Ibidem*, p. 161.

35. La cercanía al arte de Cano es tan intensa en este óleo que, como señala Orozco, fue atribuida a Cano. Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio...*, p.110.

36. Cfr. ARNÁIZ, José Manuel. «De Alonso Cano y...», pp. 193-194. A mi juicio, la propuesta cronológica señalada por Arnáiz, 1668, debe retrasarse. Los rasgos estilísticos del cuadro muestran una paleta más madura, del último periodo de la vida del pintor, 1676-1681.

37. Cfr. AA.VV. *Centenario de Alonso Cano en Granada. Catálogo de la Exposición*. Granada: Caja General de Ahorros, 1970, p. 100.

38. Cfr. *Ibidem*, p. 109.

39. Wethey cataloga un lienzo de rasgos muy semejantes, perdido en 1936, que estuvo en la madrileña iglesia de San Isidro. Cfr. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 129.

40. Cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Pinturas Italianas y Españolas». En: *El Libro de la Capilla Real*. Granada: Capilla Real, 1994, p. 224. A mi juicio, el lienzo es obra autógrafa de Cano, por lo que no comparto las dudas de Wethey en torno a su autoría y su catalogación de «imitación muy pobre». Cfr. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 129.

41. PACHECO, Francisco. *Arte...*, vol. 2, p. 220. No deja de ser llamativa la reticencia del pintor y teórico ante la figuración de la historia, a pesar de la opinión favorable de personas doctas. Toma como referencia el lienzo de Roelas para el Convento de mercedarias calzadas de Sevilla, aunque pone en tela de juicio el decoro en la pintura del artista y clérigo sevillano.

42. CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. *Los Cieza, una familia de pintores del barroco granadino: Juan, José y Vicente*. Granada: Universidad, 2000, pp. 167-168.

43. El lienzo ha sido restaurado en 1997 por el mecenazgo de la Fundación Argentaria. En torno a esta restauración, Cfr. *Obras maestras restauradas. Alonso Cano, Virgen del Rosario*. Madrid: Fundación Argentaria, 1997. Incluye estudios de Rosario Camacho Martínez, Alfonso Emilio Pérez Sánchez, y Estrella Arcos von Haartman.

44. Cfr. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 88; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. «Alonso Cano, pintor». En: *Obras maestras restauradas. Alonso Cano, Virgen del Rosario*. Madrid: Fundación Argentaria, 1997, p. 44.

45. Para algunas de las más relevantes aportaciones sobre este lienzo Cfr. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, pp. 88-89 y 131; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. «Alonso Cano...», p. 44; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. «Alonso Cano y Málaga». En: *Obras maestras restauradas. Alonso Cano, Virgen del Rosario*. Madrid: Fundación Argentaria, 1997, pp. 18-26; «Alonso Cano y el Barroco en Málaga». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria-Visor Dis., 1999, pp. 343-348; SÁNCHEZ LÓPEZ, Antonio. «El patrocinio de María, clave argumental para la revisión iconográfica e iconológica de la Virgen del Rosario de Alonso Cano». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria-Visor Dis., 1999, pp. 355-378. En torno a su conservación y proceso de restauración Cfr. ARCOS VON HAARTMAN, Estrella. «Restauración de la obra». En: *Obras maestras restauradas. Alonso Cano, Virgen del Rosario*. Madrid: Fundación Argentaria, 1997, pp. 51-62.

46. OROZCO DÍAZ, E. *Pedro Atanasio...*, pp. 58 y 122.

47. SÁNCHEZ CANTÓN. Francisco Javier. *Dibujos...*, tomo IV, número 359.

48. Existe otro dibujo publicado por Sánchez Cantón (*Ibidem*, tomo IV, número 312), ahora en el Prado, con la *Virgen rodeada de ángeles*, que tradicionalmente se relaciona con el lienzo de la *Virgen del Rosario* pintado por Cano; se trata de un interesante diseño a pluma, con aguada-sepia que no puede atribuirse con certeza a Cano; la reserva de Wethey en torno a su autoría resulta clarificadora de las dudas que plantea. En

ningún caso debe considerarse, por tanto, como un boceto preparatorio del ámbito superior del óleo de la *Virgen del Rosario*; en todo caso, debe valorarse como un diseño parcial entresacado de él.

49. SAURET GUERRERO, Teresa. «Fray Alonso de Santo Tomás y su promoción de las artes plásticas». En: *Fray Alonso de Santo Tomás y la Hacienda El Retiro*. Málaga: Benedito, 1994, p. 270.

50. Orozco lo considera «una réplica con variantes» del lienzo de Bocanegra, con el mismo tema, de la Iglesia de San Juan de los Reyes. José de Cieza debió conocer la obra de Pedro Atanasio, hay detalles compositivos que así lo indican; sin embargo, el cuadro de Cieza es iconográficamente más completo, de más calidad pictórica e interés figurativo; a mi juicio, su tipificación de la Virgen con el Niño parte de Bocanegra, pero del lienzo de la *Virgen del Rosario*. Cfr. OROZCO DÍAZ, E. *Pedro Atanasio...*, pp. 121. Para otros datos y reflexiones en torno a este lienzo de Cieza, Cfr. CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. *Los Cieza, una familia...*, pp. 110-111.

51. Cfr. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, pp. 292-293.

52. Se trata de un excelente Crucificado, recientemente atribuido a Cano por Pérez Sánchez. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *La Pintura de...*, p. 230.

53. Si se acepta la autoría de Cano propuesta por María Elena Gómez-Moreno para el *Crucificado* procedente del Convento de Loeches, sería éste el único Cristo en la cruz que el granadino pintó todavía vivo, en el momento de expirar, con la cabeza levemente inclinada y alzada al cielo. Mi conocimiento de la obra, sólo a través de una fotografía, no permite respaldar o cuestionar la paternidad de Alonso Cano para este lienzo; sin embargo, resulta tan extraño como inusual, el tipo de paño de pureza, en diseño, textura y policromía.

54. En el *Arte de la Pintura*, Francisco Pacheco inserta un amplio apartado en el que defiende la ortodoxia de la representación del Crucificado de cuatro clavos; una carta que le envía Francisco Rioja, su respuesta, y de un elenco de opiniones de hombres doctos sobre las dos epístolas. Cfr. PACHECO, Francisco. *Arte...*, vol. 2, pp. 362-433.

55. CALVO CASTELLÓN, Antonio, CRUZ GUZMÁN, Amelia y OSUNA CERDÁ, Inés. «Un «Crucificado» de Juan de Sevilla en el convento albaicinerio de las Tomasas». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*. 25 (1994), pp. 187-195.

56. La ausencia de nuevos datos nos reafirma en la línea argumental esbozada en el estudio que en 1994 dedicamos al lienzo, «Para encontrar un Cristo con un planteamiento pictórico de la cabeza que hubiera podido inspirar al discípulo la obra que analizamos hay que remitirse al *Cristo a la columna* del Convento de Carmelitas descalzas de San José (Ávila). Un lienzo de Alonso Cano fechado por Wethey en el paréntesis 1658-1660, durante el último viaje a la Corte, que a mi juicio es bastante improbable que conociera Juan de Sevilla a no ser a través de algún dibujo». *Ibidem*, p. 192.

57. Cfr. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 73.

58. Orozco ilustra el proceso de llegada con una serie de datos precisos, «este lienzo fue ofrecido al Cabildo Catedral, en 20 de Septiembre de 1672, por el Sr. Tesorero, con la intención de que se pusiera en el coro, sobre la silla arzobispal, y el 20 de Abril del siguiente año ya estaba colocado en su sitio». OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio...*, p. 97.

59. De entre las pinturas ubicadas en la Sacristía de la Cartuja granadina sorprende, por su reducido formato y singular belleza, un *Crucificado*, pintado sobre pequeña lámina de cobre, directamente inspirado en el de Pedro Atanasio para la catedral. Su rasgo más atractivo y original es el innovador ensayo cromático-luminico al que el pintor somete el ámbito espacial que respalda y soporta el proyecto figurativo. Orozco atribuye la obra a Bocanegra, y señala como fuente de inspiración una estampa flamenca. (Cfr. OROZCO DÍAZ, Emilio. *La Cartuja de Granada*. León: Everets, 1976, p. 90).

60. De este *Crucificado* de Bocanegra para la catedral, hay versión muy cercana, aunque más endeble, de José Risueño; su aportación más singular es el desarrollo y definición del ámbito de paño que se abre a los pies del Crucificado. El lienzo de Risueño se conserva en el Colegio de los Padres Escolapios de Granada, Sánchez-Mesa lo sitúa en torno a 1705, o entre las obras del último período del pintor, 1713-1732. Cfr. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño escultor y pintor granadino (1665-1732)*. Granada: Universidad-Caja de Ahorros, 1972, pp. 288-289; OROZCO DÍAZ, Emilio. *Pedro Atanasio...*, p. 97.

61. OROZCO DÍAZ, Emilio. *Guía del Museo Provincial de Bellas Artes de Granada*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes, 1966, p. 61.

62. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 119.
63. PRADOS MEGÍAS, Raquel. *Felipe Gómez de Valencia, pintor granadino (1634-1679)*. (Memoria de Licenciatura inédita). Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, 1998, p. 27.
64. Wethey relaciona este lienzo de Gómez de Valencia con el de Cano ahora en el Museo Cerralbo, señalando su carácter de versión reducida; también vincula con la obra del Racionero la tela de escuela granadina de la Capilla Real, y otras dispersas por las provincias de Jaén, Granada y Málaga. Cfr. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 119. Sin embargo, el investigador norteamericano no alude a las que sin duda son las más interesantes recreaciones del cuadro del Museo Cerralbo; el anteriormente citado lienzo de Gómez de Valencia, Museo de Bellas Artes de Granada, y otro de idéntico tema, ahora en la Capilla Real, al que aludiré seguidamente.
65. Cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Pinturas Italianas y...», pp. 227-229; PRADOS MEGÍAS, Raquel. *Felipe Gómez...*, pp. 35-36.
66. El boceto del lienzo recogido por Sánchez Cantón es un breve apunte, de escasa calidad, que Wethey rechaza como boceto preparatorio de Alonso Cano, considerándolo como copia de un discípulo. Cfr. SANCHEZ CANTÓN. Francisco Javier. *Dibujos...*, tomo IV, número 309; WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 138.
67. No se pueden considerar como precedente iconográfico lienzos o dibujos de dudosa atribución a Cano; o especular con posibles influencias que, por el estado de la cuestión que dimana de los estudios actuales, no ofrecen garantías.
68. Cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Pinturas Italianas y...», p. 224.
69. Cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Epígonos tardíos de Cano en el programa pictórico de la iglesia granadina de Santo Domingo». En: *Santa Cruz la Real V centenario de su fundación (1492-1992)*. Granada: Convento de Santa Cruz la Real, 1995, pp. 109-110; GARCÍA POLO, Inmaculada. *Diego García Melgarejo, pintor (XVII-XVIII)*. (Memoria de Licenciatura inédita). Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada, 1986, pp. 81-83.
70. Cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Pinturas Italianas y...», pp. 226-228.
71. Wethey piensa que el dibujo no es un diseño preparatorio para la escultura, sino una copia endeble de ella. Cfr. WETHEY, Harold. *Alonso Cano...*, p. 147.
72. En la colección pictórica del Sacromonte hay dos lienzos de Risueño con la iconografía del Ángel Custodio; uno, de intenso gusto canesco, al que aludimos; y otro, una versión muy singular e independiente, con la imagen voladora del Ángel de la Guarda sosteniendo al niño y la metamórfica figura de Lucifer bajo sus pies; la composición queda inserta en un tondo floral.
73. En torno a estas obras de Risueño, Cfr. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño...*, pp. 142 y 296-296.
74. Sánchez-Mesa indica que este *Ángel Custodio* y un *San Gabriel*, también en colección particular Granadina, pintados sobre tabla, fueron puertas de altar o manifestador; ambas proceden del Convento de la Encarnación. *Ibidem*, pp. 301-302.
75. Cfr. CALVO CASTELLÓN, Antonio. «Epígonos tardíos de Cano...», pp. 109-110; GARCÍA POLO, Inmaculada. *Diego García Melgarejo...*, pp. 84-85.