

ESTUDIOS

Fama temprana de Cano en Europa

Alonso Cano's early reputation in Europe

Álvarez Lopera, José *

Fecha de terminación del trabajo: junio de 2000

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2000

C.D.U.: 929 Cano, Alonso

BIBLID [0210-962-X(2001); 32; 17-43]

RESUMEN

Considerado por la tratadística como uno de los pilares fundamentales de la escuela española del Siglo de Oro, Alonso Cano fue, como todos sus integrantes a excepción de Murillo, Ribera y Velázquez, un gran desconocido en Europa hasta comienzos de la Guerra de la Independencia. En el presente estudio se tratará la fortuna crítica de Cano en Europa desde el s. XVIII hasta la Galería Española de Luis Felipe (1838-1848).

Palabras clave: Fama temprana; Fortuna crítica; Pintura barroca; Escultura barroca; Valoración crítica.

Identificadores: Cano, Alonso.

Topónimos: Europa.

Período: Siglos 18, 19.

ABSTRACT

Like most of the representatives of the Spanish Golden Age —with the exceptions of Murillo, Ribera and Velázquez— Alonso Cano, considered by critics as one of the crucial figures of this school, was generally unknown in Europe until the beginnings of the War of Independence. The present paper deals with his critical reputation in Europe from the 18th century to Louis Philippe's Spanish Gallery (1838-1848).

Keywords: Early fame; Reputation; Baroque painting; Baroque sculpture; Critical evaluation.

Identifier: Cano, Alonso.

Place names: Europe.

Period: 18th, 19th centuries.

Con una vida convertida en leyenda por Palomino y considerado por todos nuestros tratadistas como uno de los pilares de la escuela española del Siglo de Oro, Alonso Cano fue, como todos los pintores españoles a excepción de Murillo, Ribera y Velázquez (pero Ribera era considerado napolitano y Velázquez no pasaba de ser un nombre, por lo general mal escrito), un perfecto desconocido en Europa hasta el comienzo de la Guerra de la Independencia¹. Con anterioridad a esas fechas sólo se puede rastrear alguna pintura y unos

* Departamento de Historia del Arte III (Arte Contemporáneo). Universidad Complutense de Madrid.

pocos dibujos suyos en colecciones extranjeras². Y, por otra parte, exceptuando, lógicamente, las traducciones al inglés (1739) y al francés (1749) de las *Vidas* de Palomino, su nombre no aparece citado en la historiografía europea hasta el último cuarto del siglo XVIII.

De hecho, es posible que la primera referencia relevante aparecida en Europa fuese la contenida en el *Extrait des différents ouvrages...* de Papillon de la Ferté, quien introdujo en su obra, publicada en 1778³, veinticinco biografías de pintores españoles entre las que estaba una del racionero tomada directamente de la traducción francesa de las *Vidas* de Palomino (aunque él, quizá por error, no citaba a éste en la introducción entre las obras que había manejado, afirmando que había sido Pacheco quien escribió las vidas de los pintores españoles⁴). Por lo demás, y preludivo lo que se encontraría después en multitud de textos, la desinformación y el descuido de Papillon son evidentes. No sólo hacía nacer a Cano en 1610 (lo que podría tratarse de una errata), sino que decía que el pintor fue favorecido por el rey «Charles d'Autriche», que hizo «des statues de marbre & de bronze, représentant différents Saints», y que entre sus discípulos se contaba «Don Pedro Atanaze Ciesar»⁵. Datos a tener en cuenta para la imagen de Cano en Francia son, sin embargo, su afirmación de que «ses talens donèrent à l'Espagne un nouveau Michel-Angel» (añadiendo a continuación que «Il se distinga également dans la peinture, la sculpture & l'architecture») y la relación que establecía entre su estilo y el de los pintores italianos⁶.

Cuatro años después, en 1782, Richard Cumberland introduciría otra biografía, bastante amplia, del racionero en sus *Anecdotes of Eminent Painters in Spain*⁷. Sin embargo, cabe advertir que, como todo el libro, esta biografía no era más que un plagio de la contenida en las *Vidas* de Palomino, aunque, eso sí, sazónada con comentarios personales reveladores de la idea que tenía Cumberland de España⁸ y con una observación perspicaz, hecha por primera vez y en la que nadie volvería a reparar en décadas: que la respuesta que, según Palomino, había dado Felipe IV a los diputados del cabildo de la catedral de Granada («Andad, que hombres como vosotros los puedo yo hacer: hombres como Alonso Cano, sólo Dios los hace») era «the same retort... as Charles the Vth did to his courtiers in the case of *Titiano*»⁹.

Obviamente, también encontramos referencias, más o menos circunstanciales, al pintor o a sus obras en algunos de los contados libros de viaje publicados hacia esas fechas (en el de Peyron¹⁰, en el de Bourgoing¹¹, en el de Townsend¹²...). Sin embargo, esas referencias no pueden ocultar el desconocimiento real de sus autores¹³, quienes, en el mejor de los casos, se limitaban, como hizo Bourgoing, a lamentar que la escuela española fuese tan desconocida en Europa y a establecer una lista de los que ellos creían sus principales exponentes:

«... [En el Palacio Real de Madrid] Escasean los cuadros de la escuela francesa, y abundan los de la italiana, flamenca y española; esta última debiera ser más conocida y estimada. En el extranjero apenas se oye hablar de Navarrete, Alonso Cano, Zurbarán, Cerezo, Cabezalero, Blas de Prado, Juan de Juanes, etcétera, quienes gozan entre sus compatriotas de merecida reputación. Sólo de oídas, en Francia, se conoce algo a otros maestros mucho más famosos: Ribera, llamado *El Españolito*, porque, nacido en España, pertenece más bien a Italia que a su país natal; Velázquez, notable por la corrección del dibujo y por la

perspectiva; Murillo, uno de los primeros pintores del mundo por la dulce y viva expresión de sus figuras, bajo cuya piel sentimos circular la sangre»¹⁴.

Nótese que Bourgoing citaba a Cano, pero que no pasó de la simple mención, y que los únicos a los que caracterizaba —aunque mínimamente— era a los tres pintores cuyo nombre se conocía realmente fuera de España. Y ése —la simple mención de su nombre, la de alguna de sus obras, y, en el mejor de los casos, una rápida caracterización extraída antes de 1800 de Palomino y a partir de entonces de Ceán— sería su *status* (su grado de aprecio y conocimiento) en Europa hasta el inicio de la Guerra de la Independencia. A este respecto, un ejemplo bastante esclarecedor es el de Alexandre de Laborde, quien, en su *Itineraire descriptif de l'Espagne* publicado en 1808¹⁵, citó (generalmente siguiendo a Ponz) numerosos cuadros de Cano, alabando en ocasiones su calidad o su belleza («bons tableaux» de la Cartuja de Portaceli, «un *Ecce Homo* de la plus grande beauté» en la iglesia de San Francisco de Córdoba...) pero sin ir más allá. Curiosamente, lo citaba entre los pintores famosos de la escuela sevillana, de los que hacía una relación en la que olvidaba a Pacheco, Roelas, Valdés y Murillo, e incluía —por descuido o ignorancia— a algún escultor¹⁶, pero luego, al hacer una relación de hombres célebres de Granada —en donde no citaba ni una obra suya— lo alababa fundamentalmente por sus esculturas:

«Cette ville se glorifie aussi d'avoir donné le jour au peintre et sculpteur Alonso Caro [sic]; deux statues, sorties des mains de cet artiste, suffisent pour l'immortaliser: l'une est la Sainte-Vierge tenant l'Enfant-Jésus dans ses bras: on la voit dans l'église de *Nebrija* [sic]; l'autre est une Conception qu'on voit dans la cathédrale. Ces deux ouvrages sont si beaux, que plusieurs célèbres artistes ont fait exprès le voyage pour les copier»¹⁷.

Lo más interesante de la publicación de Laborde se halla en su segunda parte (el *Tableau élémentaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie...*), en donde incluía un capítulo de 29 páginas dedicado a exponer el «État des Arts en Espagne» y en el que decía que Pablo de Céspedes y Alonso Cano habían sido los primeros escultores españoles¹⁸, aunque luego ni siquiera citaba al racionero a lo largo de las diez páginas que dedicaba a la historia de la pintura, en las que nombró o caracterizó a más de medio centenar de artistas (si bien escribiendo generalmente mal los nombres y con un criterio valorativo tan desencaminado que acabó por conceder más espacio a Palomino que a Velázquez y apenas un renglón a Zurbarán).

Idéntica situación encontramos en los libros de J. F. Rehfues y William Jacob, ambos publicados en 1811 pero que narran viajes por España en los años anteriores. Rehfues incluyó en su *L'Espagne à 1808* un apéndice titulado *Notices sur la vie des principales peintres espagnols* que encerraba una breve biografía de Cano en la que seguía en todo a Palomino y hacía un juicio de valor que no le comprometía en nada («Les Espagnols admirent surtout la grâce qui y brille, et mettent cet artiste à côté de leurs plus grands maîtres»)¹⁹. En cuanto a William Jacob, al pasar por Lebrija hablaba elogiosamente del retablo del racionero («the most distinguished of the Spanish sculptors») y, atraído con seguridad por lo novelesco de su vida más que por su obra, trazó una biografía bastante amplia («...which I shall extract from the works of [Ceán] Bermudez, who has published

the best account of the different Spanish artists», decía), para acabar, curiosamente, disculpándose ante sus lectores por lo que él mismo llamaba «esta disgresión»²⁰. En realidad, quienes descubrieron a Cano durante la Guerra de la Independencia fueron los marchantes, y, obviamente, los militares franceses.

LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA. LOS MARCHANTES

Como es sabido, el primer gran marchante extranjero que apareció por España fue, en 1807, Jean Baptiste Pierre Lebrun, el marido de la célebre retratista Mme. Vigée-Lebrun. Lebrun había poseído el *Niño espulgándose* de Murillo, hoy en el Louvre (y que vendió a Luis XVI en 1782), pero no parece que tuviera conocimiento alguno de la pintura española antes de su venida. No obstante, y a fin de enmascarar sus intenciones, decía estar preparando un libro sobre la escuela española (*La Vie et les Gravures des Peintres Espagnols*) que debía seguir a su *Gallerie des Peintres Flamands, Hollandais et Allemands*, y con el que, según decía, esperaba ser «le premier après plusieurs Siècles» en tener «la Gloire de faire connaître l'École Espagnole dans le rapport brillant qu'elle mérite»²¹. De todos modos, se encontró aquí con Frédéric Quilliet (un personaje enigmático, «aventurero, oportunista, servil, sin dignidad y sin moralidad», al decir de Paul Guinard²², y que desempeñaría después, como Comisario de Bellas Artes de José I, un papel fundamental en el movimiento de obras de arte durante la Guerra de la Independencia²³), y, gracias a él, gozó del asesoramiento que necesitaba y pudo visitar lugares que, sin su ayuda, le hubieran resultado inaccesibles. Manuel Napoli denunciaría al año siguiente sus andanzas en un informe dirigido al ministro Pedro Cevallos en el que decía que «el año pasado 1807 se presentó en esta Corte Monsieur Lebrun, con el pretexto de perfeccionar una Obra suya intitulada Viage Pintórico, con este motivo sacó permiso de observar todas las colecciones de los Reales Palacios, y escuelas públicas [y] además observó las privadas y particulares y en donde hallava cosas de su gusto ofrecía cantidades grandes para conseguirlas...»²⁴ (sic).

Lebrun no obtuvo, lógicamente, todo lo que quería (Nápoli se refirió a la negativa de Diego Godoy a venderle cuadros y Quilliet aludiría después al intento, frustrado, de comprar en Sevilla el retrato de *D. Justino de Neve*, de Murillo, por 20.000 francos), pero, con todo, se hizo con una colección de al menos quince cuadros españoles (siete atribuidos a Murillo, cinco a Velázquez, uno de Ribera, otro de Alonso Cano y otro de Claudio Coello), que durante un tiempo expuso en su casa de París, abriéndola al público dos días por semana, y, además, publicó, como ayuda al visitante, pero sobre todo como medio de promoción, un *Recueil de gravures* de las obras que había adquirido²⁵. Como se ha señalado a menudo, gran parte de sus atribuciones (y especialmente las de Velázquez y Murillo) eran equivocadas, y, por otra parte, sus pintorescas confusiones (tomar al cardenal Camilo Pamphili por Felipe IV, al conde-duque de Olivares por Cromwell, o identificar al príncipe Baltasar Carlos como «Un joven cazador») muestran hasta qué punto desconocía la historia de España y la de su pintura. Quilliet se complacería después en dejar al descubierto sus carencias refiriendo cómo creyó que los zurbaranes de la Cartuja de Jerez eran obra de Le Sueur y cómo en otras ocasiones confundió a Fernando Gallego con Durero, a

Herrera Barnuevo con Guido... y a Cano con Albani²⁶. Pese a todo, el cuadro de Cano que adquirió, *La aparición de la Virgen con el Niño a San Antonio* (v. Lám. 1), hoy en la Alte Pinakothek de Munich, (llamado por él, curiosamente, «Un Rosaire» en la *Explication...* que redactó para los visitantes de su colección²⁷) sería uno de los cuadros más notables del racionero que salieron por esas fechas y, probablemente, uno de los que más contribuyó a su fama. En 1809 fue comprado por la emperatriz Josefina y de las manos de ésta pasó, en 1814, a las del príncipe Luis de Baviera. En 1848 sería ya señalado por Head como una de las obras más interesantes del pintor en colecciones públicas europeas²⁸. Por lo demás, conviene anotar que Lebrun introdujo en su *Recueil...*, como acompañamiento del grabado que reproducía el cuadro, una biografía de Cano que, aunque escasamente original²⁹, contenía, por convencimiento o por interés (no hay que olvidar su condición de marchante) el retrato más halagador que se hubiera trazado hasta entonces del racionero fuera de nuestras fronteras:

«Ce maître, que jamais je n'avais vu que dans quelques auteurs, a été plus loin que notre imagination dans les arts; en un mot, *il faut voir*.

Cano, contemporain de Murillo, est souvent son égal. Les ouvrages du Titien et de Vandyck paraissent avoir été ses guides. Il a la force et la richesse de l'un; la finesse, la couleur fraîche, brillante et harmonieuse de l'autre. Sa touche légère et facile ne laisse rien à désirer»³⁰.

Lebrun fue sólo el primero de la larga lista de comerciantes y coleccionistas que actuaron por esas fechas en España. Muy poco después que él llegó a Madrid, como agente del célebre marchante y especulador escocés William Buchanan, el pintor George Augustus Wallis, un artista llamado a veces «el Poussin inglés» y que vino con la misión de recuperar un cargamento de obras de arte sacadas por Buchanan de Italia que había caído en manos de los franceses y, a la vez, y a la vista de las dificultades cada vez mayores para operar en Italia, para explorar las posibilidades del mercado español (o, como escribiría el propio Buchanan: «with a view to acquiring some of those works of art which war and revolution invariably cause to change masters»³¹).



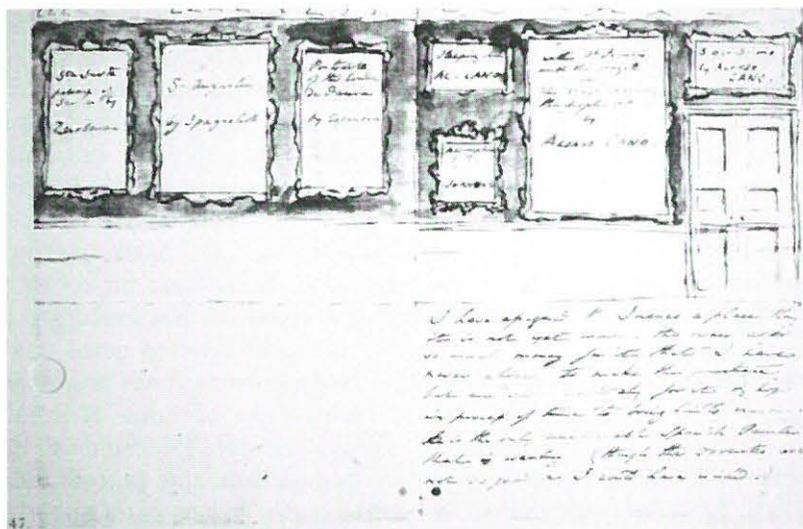
1. ALONSO CANO: *Aparición de la Virgen y el Niño a San Antonio de Padua*. Munich, Alte Pinakothek. Grabado de J. B. P. Lebrun. *Récueil de gravures...*, Paris, 1809.

Wallis salió de Inglaterra en octubre de 1807 y estuvo aquí cinco años, regresando de nuevo a Inglaterra en septiembre de 1813. Sacó entre otras obras la *Venus del espejo* de Velázquez, la *Virgen de la cesta* de Correggio y la llamada *Madonna Alba* de Rafael. No sabemos si compró obras de Cano, aunque cabe presumir que sí. En sus *Memoirs of Painting* Buchanan sólo dio detalles de sus gestiones para la adquisición de las obras máspreciadas como los murillos del Marqués de Santiago o los rubens del convento de Loeches, y proporcionó listas incompletas del envío que le hizo Wallis en 1809 y de las obras que éste se llevó con él en 1813. No obstante, al referirse al primer envío anotó que «There were other pictures by Spanish masters, whose works are not so much known in this country, but which possess great breadth and brilliancy of colouring»³², y es posible que entre éstas hubiera alguna de Cano. En una carta fechada el 5 de agosto de 1808 Wallis le comunicó a Buchanan que tenía intención de dejar Madrid para ir a Sevilla, Córdoba, Granada y Cádiz en unos quince o veinte días³³, y en su conocida alabanza de la escuela española, contenida en otra carta del 25 de septiembre de 1808, Cano aparece citado entre los grandes de nuestra pintura: «Of the Spanish School we have no idea whatever in England. If they could see the two or three best Murillos of the St. Iago family, and some of the fine pictures of Velasquez, Alonzo Canno [sic], Pereda, Zuberan [sic], Caregni, and del Greco, really first-rate men, whose works are quite unknown out of Spain, some estimate of the high excellence of this school might then be formed. This school is rich beyond idea, and its painters are all great colourists, some of their colossal works are surprising»³⁴.

Si conocemos en cambio algunas de las obras de Cano que sacó Coesvelt, el comerciante holandés que, en palabras del mismo Buchanan, formó «a union of interests» con Wallis reuniendo «a fine collection» de cuadros que después vendió al zar Alejandro I y entre los que estaban *El Niño Jesús con San Juanito* del Ermitage y *La Virgen de Belén* hoy en el Museo de Bellas Artes de Moscú. En cuanto a Edmund Bourke, que fue embajador de Dinamarca en España entre 1801 y 1811, y que también aparece asociado con Wallis en asuntos como el de la compra de los rubens de Loeches (que finalmente se quedó él), sacó de España, además del *Santo Domingo in Soriano* del Ermitage, hoy identificada como obra de Maino y no de Cano como se creía entonces, al menos tres obras del racionero que vendió a Esterhazy y hoy se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Budapest: el *Noli me tangere* (procedente de la Casita del Príncipe en El Escorial, en donde lo registraron Ponz y Conca), el *San Juan Evangelista en Patmos* y la *Cabeza de la Virgen*, considerada generalmente como fragmento de una *Virgen con el Niño* y que, curiosamente, Bourke tenía clasificada como una *Cabeza de la Magdalena* atribuyéndosela a Sebastián Muñoz.

Al margen de los traficantes de obras a gran escala ya citados, se sabe de otros diplomáticos o viajeros ingleses que pudieron sacar —aunque en algún caso no conste— obras de Cano al socaire de la situación creada por la Guerra de la Independencia. Entre ellos se cuentan Bartholomew Frere (ministro plenipotenciario inglés en Sevilla en el invierno de 1809-1810 y que compró al deán López Cepero la *Inmaculada Concepción* y el *San Juan Evangelista en Patmos* de Velázquez hoy en la National Gallery de Londres), y, por supuesto, el desconocido británico que, según el conde de Maule, compró, también en Cádiz, el *Cristo y la samaritana* (hoy en paradero desconocido) y el *Descenso de Cristo al Limbo* (Los

Angeles, County Museum) del racionero procedentes de la colección granadina de D. Manuel Martínez Verdejo³⁵. Pero el caso más extraordinario es, sin duda, el de William Bankes, que reunió una colección que Waagen consideraría la más rica en pintura española de las Islas Británicas³⁶ y creó con ella, dos décadas más tarde, la célebre «Spanish Room» de su residencia en Kingston Lacy, Dorset³⁷. Bankes, miembro de una rica familia que contaba ya con una buena colección de pinturas (y entre ellas una de *Niños comiendo fruta* entonces atribuida a Murillo aunque es en realidad una copia del cuadro de la Alte Pinakothek de Munich), estuvo en España desde agosto de 1813 hasta entrado 1815. No se conocen las motivaciones de su viaje, y, por otra parte, es bastante improbable que viniese con el designio de formar una colección de pintura española. Sin embargo, una vez aquí parece haber dedicado gran parte de su tiempo a comprar cuadros quizá con la intención de reunir un conjunto representativo y, de hecho, compró obras (unas originales y otras de taller o simples copias pero que él creía auténticas) de Morales, Ribalta, Velázquez, Murillo, Ribera, Zurbarán, Cano, Espinosa e incluso Orrente. Obviamente, no se interesó por el Greco (casi nadie lo hacía entonces), pero es revelador que pusiese todo su empeño en adquirir un Juan de Juanes, del que advertía a su padre en una carta que «He is the only master wanting to my collection, & is very rare»³⁸. Por lo demás, para lo que aquí interesa, baste con anotar que pasó una temporada en Granada, viviendo, al parecer, «in a beggarly, eccentric fashion»³⁹, y que, durante ese tiempo, compró al menos trece pinturas, de las que cinco estaban atribuidas a Cano y cuatro a Murillo⁴⁰. Cuatro de los cinco cuadros atribuidos a Cano han desaparecido desde entonces, y por lo tanto poco puede decirse sobre ellos (y especialmente, de *La Virgen con el Niño*, de medio cuerpo, que según él procedía de una familia de gente que habían sido criados de Cano, y del retrato que titulaba *El venerable Roelas de Cordova*). No obstante, es posible que al menos dos de los desaparecidos —y que según él procedían del convento de San Antonio y San Diego— fueran obras auténticas. El *St. Francis visited by the Angel* podría ser el *San Francisco recostado, oyendo el instrumento que tañe un ángel* que citó allí Ceán, «encima de la puerta de la Sacristía», y el *S. Bernardino* (que no sería tal, sino otro santo franciscano) quizá uno de los cuatro cuadros de santos de medio cuerpo que estaban en el banco del altar mayor de la iglesia del convento. Bankes no anotó las medidas, pero en uno de los dibujos que hizo con el plan de colocación de los cuadros en su «Spanish Room»⁴¹ (v. Lám. 2) lo representó sobre una puerta con un formato similar al de los otros tres cuadros de esa procedencia conservados en el Museo de Bellas Artes de Granada. En cuanto al quinto cuadro, y único que se conserva de los que compró en Granada atribuidos al racionero (*The Virgin receiving the sceptre from the hands of the Almighty*, procedente, según él, del convento del Ángel Custodio) se halla aún en Kingston Lacy. También está allí, en la «Spanish Room», otro cuadro de Cano, que no se sabe dónde compró aunque pudiera proceder, como supuso Wethey, de la colección madrileña del grabador Pedro González de Sepúlveda: el *Niño Jesús dormido*. Waagen, que registró su presencia allí a mediados del XIX, tuvo palabras muy elogiosas para él: «ALONSO CANO. A child sleeping on a white couch surrounded with a red curtain. Of great truth of form and colour, and of masterly painting»⁴². Por lo demás, Bankes lo consideraba una de las joyas de su colección y pensaba que Cano era, junto a Velázquez y Murillo, uno de los tres grandes pintores de la escuela española: «I am pleased to find that of the pictures [sent] from Cadiz the three which you admire are the



2. William BANKES: Dibujo con el plan de las pinturas a colgar en el «North Parlour» de Kingston Lacy, Dorset.

ones which I esteemed by much the best [le escribió a su padre el 3 de septiembre de 1815, ya desde El Cairo]: the Sleeping Child is in my mind a most delightful picture, it is in the very best manner of Alonso Cano the next best of all the Spanish School to Velasquez & Murillo he was superior to either of them in drawing, particularly of hands and feet»⁴³.

GUERRA DE LA INDEPENDENCIA. LOS FRANCESES

La selección de obras de Cano incluidas dentro de la lista de 50 cuadros destinados, como regalo de José I a su hermano, al Museo Napoleón pasó por varias alternativas como consecuencia, al parecer, del deseo de José I de que las colecciones reales resultasen lo menos mermadas posible. En la primera lista, fechada el 6 de julio de 1810, Quilliet incluyó dos cuadros del racionero que se hallaban en el Gabinete de invierno del Palacio Real —*La Virgen de Montserrat*, hoy en la Academia de San Fernando, y el *Cristo muerto sostenido por un ángel*, n.º 629 del Prado— incluyendo, junto al primero, una curiosa apostilla destinada a realzar su valor y que contenía ya la idea que él se había hecho de Cano y que repetiría en su *Dictionnaire*: «La douceur de l'Albane»⁴⁴. Sin embargo, en la lista realizada por Maella, Goya y Napoli en octubre de 1810 estos cuadros fueron sustituidos por otro de las colecciones reales (*La Virgen con el niño*, del Prado, hoy en depósito en el Museo de Bellas Artes de Granada) y dos de la colección de Godoy (un *Cristo crucificado* y un *Cristo a la columna*)⁴⁵. Finalmente, sólo saldrían en 1813, rumbo a París, los dos últimos, que serían recuperados tras la finalización de la guerra.

Los generales franceses sacaron, sin embargo, otros muchos cuadros de Cano que no serían devueltos y que, en buena parte, parecen además haberse perdido para siempre. Sabemos que Soult se llevó, al menos, los ocho lienzos del retablo de San Juan Evangelista del convento de Santa Paula de Sevilla, además de la *Santa Inés* procedente del Colegio de San Alberto (que para 1808 estaba ya en la colección de Godoy⁴⁶) y un *Niño Jesús* de su escuela de procedencia desconocida⁴⁷. Por otra parte, en los catálogos de ventas de colecciones francesas (varias de ellas de militares o familiares suyos) efectuadas en las décadas siguientes, aparecen, ocasionalmente, entre otras muchas obras españolas, algunos cuadros atribuidos al racionero: una *Jeune fille consacrée à la Vierge* en la venta de la colección de Amédée Constantin (1830), un *Saint François avec una tête de mort sur une table* en una venta anónima de 1835, una *Vierge en oraison* y un *Christ* en la colección del baron Mathieu de Faviers (1837), un *Job* en la del cardenal Fesch (tío de Napoleón) en 1840...⁴⁸. Pero es obvio que este puñado de obras que se han podido rastrear (y sobre cuya autenticidad es imposible pronunciarse) no representa más que la punta del iceberg de lo que los militares o agentes franceses sacaron durante la guerra. Como ha observado Ilse Hempel⁴⁹, no debe olvidarse que los catálogos de ventas dan una imagen incompleta del movimiento de obras de arte, ya que, por una parte, los mejores cuadros suelen quedarse en poder de la familia del coleccionista, y, por otra, hay que tener en cuenta las ventas privadas y más o menos directas. De hecho, no deja de ser llamativo que en la venta de la colección del general Sebastiani (gobernador francés de Granada), efectuada en 1851, sólo aparezcan registrados nueve cuadros españoles y, de ellos, ni uno solo de Cano. Sin embargo, se sabe que sacó una colección impresionante y que nada más acabar la guerra vendió, separadamente, un conjunto de 73 cuadros⁵⁰. Otro ejemplo que puede aducirse es el del también general de Napoleón Gaspard Gourgaud, que sacó el *San Juan Bautista joven en el desierto* hoy en el Cincinnati Art Museum. El cuadro, heredado por su hijo, permanecería al parecer en poder de su familia, y desconocido para los estudiosos, hasta que en 1957 apareció en manos de un marchante en Alemania.

Por otra parte, no puede olvidarse que el cierre de conventos y la creación de depósitos de obras de arte daría lugar a un descontrol que propició la «desaparición» de un gran número de cuadros. Los datos de que disponemos no permiten asegurar que algunos de los conjuntos desaparecidos —especialmente en Granada— fueran extraídos por los militares franceses. Es posible que alguno fuera dispersado durante la exclaustración del trienio liberal o incluso después. Lo que sí parece seguro es que a comienzos de 1810 la mayor parte de las obras religiosas de Cano estaban aún en los establecimientos para los que habían sido concebidos o que las albergaban desde hacía décadas. Pero a partir de entonces ya es imposible seguir el rastro de un gran número de ellas. A comienzos de ese año, Quilliet hizo una nota de obras existentes en Sevilla en la que registraba 32 de Cano⁵¹, y otra de obras de Granada que muestra que, aunque el pillaje había comenzado ya, la mayor parte de las obras del racionero debían estar aún en su lugar⁵². A partir de esos momentos se pierde ya, sin embargo, el rastro de conjuntos tan significativos como el ciclo de ocho cuadros de la Vida de la Virgen del Convento del Ángel Custodio (de los que hoy sólo se conocen tres, todos ellos en el Museo Goya de Castres, y que han aparecido en fechas muy recientes⁵³) y, probablemente, el Apostolado con el Salvador y la Virgen de la iglesia del convento de Santa Catalina de Zafra⁵⁴.

Algo parecido puede decirse de los cuadros que estaban en los establecimientos religiosos sevillanos. En 1810 se hallaban recogidos y expuestos por los franceses en el Alcázar 999 cuadros de los que 40 estaban atribuidos a Cano⁵⁵. Entre éstos no estaban ya los del retablo de San Juan Evangelista de Santa Paula (sacados seguramente antes por Soult) pero sí otros importantes conjuntos como los lienzos del retablo de Santa Teresa de la iglesia de San Alberto y los catorce cuadros de la Cartuja. Y aunque de nuevo no se pueda asegurar nada, es muy probable que alguno de estos conjuntos se desperdigara entonces pasando los cuadros a manos privadas. Por ejemplo, la serie de ocho cuadros, todos ellos de idénticas medidas (dos varas de alto por dos y media de ancho) y asuntos del Antiguo Testamento, salvo el *Cristo y la Samaritana*, que se hallaban en el refectorio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas, y que, según Ceán, habían sido comprados por la Comunidad no hacía muchos años⁵⁶. Tres de estos cuadros (*David con la cabeza de Goliat*, *José y la mujer de Putifar* y *Jesús y la Samaritana*) fueron enviados a Madrid en enero de 1811, junto con otro con *La Presentación de la Virgen*, formando parte de un envío de 27 lienzos destinados a complementar el regalo de José I al Museo Napoleón y en el que se incluían siete cuadros de Murillo⁵⁷. Por lo que sabemos, al final se desechó la idea, y los lienzos, tras estar en Madrid en el depósito del convento del Rosario, fueron devueltos al terminar la guerra a sus dueños. Sin embargo, algunos se quedaron en la Academia de San Fernando (por ejemplo, el *Cristo y la Samaritana* de Cano y *La resurrección de Cristo* de Murillo) y otros pasaron, probablemente, a manos privadas. *La Virgen con el Niño distribuyendo pan a unos sacerdotes*, de Murillo, por ejemplo, reaparecería, tras pasar por la Academia en 1813, en la colección del príncipe Esterhazy, de Viena, quien probablemente lo compró en 1822 a Kaunitz⁵⁸. Y, al margen del *Cristo y la Samaritana*, también los cuadros de Cano parecen haber desaparecido, saliendo —entonces o poco después— al extranjero⁵⁹.

ESTANCAMIENTO Y CONTINUACIÓN HASTA LA DÉCADA DE LOS TREINTA

La dispersión de obras de Cano que se produjo durante la Guerra de la Independencia acrecentaría su fama en Europa sirviendo para asentar su reputación como uno de los grandes pintores españoles del Siglo de Oro. Sin embargo, hay que hacer notar que esos efectos no fueron inmediatos y que habría que esperar hasta los años treinta para que se hiciesen visibles. De hecho, lo que se observa en las décadas de los diez y los veinte es una simple continuación —como un estancamiento— de la situación anterior. Los viajeros ingleses o franceses habían reparado en la importancia de la escuela española, se lamentaban del desconocimiento que había en Europa de ella y, siguiendo a nuestros tratadistas, citaban a Cano como uno de sus principales exponentes, pero es prácticamente imposible encontrar un juicio medianamente original ni que fuese producto del conocimiento directo de sus obras. Y, por lo demás, con alguna contada excepción, las referencias a él siguieron siendo mínimas. De hecho, en la bibliografía inglesa a veces ni siquiera aparece incluido entre los grandes de la pintura española (como sucede en *A visit to Spain*, de Michael Quinn⁶⁰) mientras que, en otras, se le sitúa en un lugar, aunque de honor, claramente secundario (Inglis en su *Spain in 1830*⁶¹). En cuanto a la francesa, se encuentran a veces referencias más amplias, pero no más informadas ni originales. A este respecto, se puede

aducir el caso del *Voyage Pittoresque* de Laborde (quien lo incluyó, sin embargo, junto a Velázquez, Murillo, Coello y Zurbarán entre los «quelques noms classiques» «qui effacent... les génies sans nombre de cette époque»⁶²), el del artículo que dedicó Mérimée en 1831 al Museo del Prado (también una simple mención, como de pasada: «Después de las obras de estos dos grandes maestros [Velázquez y Murillo], uno puede recrearse con las de Ribera, Alonso Cano, Roelas, Zurbarán, Morales, Pacheco, Tobar, Leonardo, y tantos otros cuyos nombres son poco más o menos desconocidos en todas partes excepto en España»⁶³) o el del *Traité ... de la Peinture* de Paillot de Montabert, un libro que es, de hecho, un ejemplo esplendoroso del desconocimiento que, todavía en 1829, seguían teniendo los historiadores y críticos franceses del desenvolvimiento de la pintura española y en el que apareció una corta noticia que sólo podía desorientar al lector:

«CANO Alonzo ou Alphonse. *Peintre, architecte et sculpteur*. - (Grenade, en Espagne). Né en 1601. Mort en 1676. [*F. Pacheco. J. del Castillos [sic]. Tiziano. Vandyck.*] - Ses élèves furent don Juan Nino, don Pedro Atanasio, Ciezar et autres; il y eut un Juan Cano de Arevalo qui mourut en 1696, à 40 ans, et un Juan Cano qui peignit des tableaux dits de genre. - Alphonse Cano fut imité par Rodriguez Blanez. *Voy. Herrera* (Sebast.) - Un Joachim Joseph Cano, élève de D. Martinez, copia très-bien Murillo et imita aussi Michel-Ange et Franç. Albani»⁶⁴.

Por lo demás, tampoco se encuentra nada interesante en el *Dictionnaire des peintres espagnols* de Frédéric Quilliet, aparecido en 1816 y que sería en los años siguientes el libro de consulta de la mayor parte de los críticos franceses. Quilliet había vivido en España durante dieciseis años, de 1797 a 1813, traficando con obras de arte, y, como ya se dijo, había desempeñado durante la guerra el cargo de Comisario de Bellas Artes de José I. Era, por lo tanto, un hombre que debía tener un conocimiento amplio, y fruto de la observación directa, de la pintura española. Sin embargo, se limitó a plagiar el *Diccionario* de Ceán, sin pretender siquiera ocultarlo⁶⁵, y no incluyó análisis de las obras que conocía ni, mucho menos, noticias sobre los movimientos de obras de arte en los que había intervenido. No ha de extrañar, por tanto, que su biografía de Cano fuese virtualmente una traducción abreviada de la de Ceán (con algunos malentendidos, como el de creer que Cano llegó a Madrid desde Granada o hacer a Maino maestro de dibujo del príncipe Baltasar Carlos) y que sus observaciones personales se limitaran a tres párrafos: uno (en realidad, poco original y tomado también de nuestros tratadistas) en el que lo convertía en el Miguel Ángel español⁶⁶, otro en el que lo comparaba con Albani⁶⁷, y un tercero en el que, como resumen de su idea del arte del racionero, decía: «Mais ce que l'on doit considérer comme un phénomène, c'est que, sachant donner à ses sculptures la vigueur de Michel-Ange, il a su donner à quelques-unes de ses productions en peinture la douceur de l'Albane»⁶⁸. Al margen, concedía un lugar importante a Cano en el desarrollo de la escuela española, colocándolo, como pintor, junto a Velázquez, Zurbarán y Espinosa, entre los «talentos superiores» que florecieron en el período de Felipe IV, y diciendo que, como escultor, «imitait la simplicité de l'antique avec la grâce que l'on retrouve en ses peintures»⁶⁹. Pero su caracterización de Cano, luego repetida innumerables veces por otros críticos franceses, estaría tomada al pie de la letra de Ceán:

«Alphonse Cano a été l'un des artistes qui ont le plus illustré l'Espagne, sans en être jamais sorti. Il avait le coup d'oeil de la plus grande justesse; dans son dessin pur, jamais il n'a manqué à la beauté de l'antique, ni à la vraie nature. Personne n'a possédé plus que lui la belle simplicité [...]. Peu d'artistes ont autant dessiné que lui; ses dessins, généralement estimés, et toujours courus, se trouvent chez tous les amateurs»⁷⁰.

MARCHANTES Y COLECCIONISTAS EN LOS VEINTE Y LOS TREINTA. LA DES-AMORTIZACIÓN Y SUS CONSECUENCIAS

La mayor parte de las obras de Cano que quedaron en los conventos de origen tras la Guerra de la Independencia fueron extraídas y dispersadas, desapareciendo muchas de ellas, durante el Trienio Liberal, al producirse una nueva exclaustación, y luego en la segunda mitad de los treinta como consecuencia de la Desamortización de Mendizábal y la Ley de Extinción General de Conventos de 29 de julio de 1837. Obviamente, dada la naturaleza privada —e ilegal en origen— de muchas de las transacciones que se produjeron en esos años, apenas tenemos información sobre los movimientos de obras concretas y sólo cabe certificar el desmembramiento y desaparición de determinados conjuntos y la venta o desaparición de algunos cuadros. De todos modos, las estimaciones numéricas que se han hecho y el recuento de las obras perdidas resultan pavorosos. Según Gómez-Moreno padre, en las primeras décadas del siglo desaparecieron 61 cuadros del racionero de los establecimientos granadinos⁷¹ (entre ellos, el célebre de *La Trinidad*, llamado «de la Chanfaina», un *San Pedro de Alcántara* y un *San Buenaventura*, todos ellos del retablo mayor del convento de San Antonio y San Diego y que fueron robados a comienzos de 1839 de los depósitos del Museo antes de que éste se inaugurase⁷²), y, con seguridad, los desaparecidos de los conventos sevillanos se acercarán al medio centenar (y a este respecto recuérdese que de los cuarenta recogidos por los franceses y expuestos en el Alcázar en 1810, sólo dos —el *San Francisco de Borja* y *Ánimas en el purgatorio*— pasarían a formar parte del Museo de Bellas Artes sevillano).

En diciembre de 1831, Richard Ford le escribía desde Sevilla a Dominic Conalghi: «Murillo very scarce & very dear here, alonzo Cano the same. Their finest works are in Cathedrals & convents & cannot be got out»⁷³. Sin embargo, apenas tres semanas más tarde le decía al embajador británico en Madrid que «We are all crazy here about pictures, such buying and selling...»⁷⁴, y lo cierto es que en los tres años que pasó aquí, de octubre de 1830 a octubre de 1833, reunió una notable colección, que vendió en parte en julio de 1836 en Londres («The pleasure is in the acquisition, not in possession»), le escribió entonces a su amigo Addington⁷⁵) y que incluía, además del *San Serapio* de Zurbarán y *La visión del padre Simón* de Ribalta, cuatro obras atribuidas a Cano: un dibujo con *La Magdalena* y tres pinturas: *Salomé con la cabeza del Bautista*, *La Asunción de la Virgen* y *La muerte de San Juan de Dios*⁷⁶.

Por lo demás, Ford, llegado en una época de relativo «orden» en lo que se refería al patrimonio artístico, parece haber adquirido casi todas sus obras de coleccionistas privados y marchantes que se habían hecho con obras sacadas de los conventos en la Guerra de la

Independencia y durante el Trienio Liberal: Pesquera en Valencia, el general Trujillo en Granada, el vicecónsul Williams, Andrés Cortés, Antonio Bravo y quizá el deán López Cepero en Sevilla... Años después, con la Desamortización, todos éstos —y alguno más, como Frank H. Standish en Sevilla, José Bueno y Serafín García de la Huerta en Madrid, y F. Choquet en Granada— aparecen en posesión de cuadros atribuidos a Cano que en su mayor parte fueron rápidamente exportados. El deán López Cepero, por ejemplo, tenía en 1842 en su casa de Sevilla un *Crucificado* del racionero que él mismo consideraba «la primera [obra] de su colección»⁷⁷ y es posible que pasaran por sus manos los cuadros del retablo de Santa Teresa de la iglesia de San Alberto, ya que poseyó *La aparición de Cristo resucitado a Santa Teresa* y *La aparición de Cristo crucificado a Santa Teresa* que estaban hace pocos años en la colección de José Gudiol. En cuanto al vicecónsul Julian B. Williams (llegado a Sevilla antes de 1818 y considerado por Disraeli como «the greatest connoisseur in paintings in Spain»⁷⁸, y por Ford como «by far the best judge in Europe of Spanish art»⁷⁹), tenía ya en 1832 una colección de más de doscientos cuadros (entre los que había tres de Cano: «Su retrato pintado por él mismo.- El Ángel conduce a Tobías con el pez.- La Virgen con el Niño en brazos y San Juan»⁸⁰) y un centenar de dibujos (40 del racionero⁸¹).

Williams, que según Herrera Dávila, «enriquece todos los días su colección con buenos originales que continuamente está adquiriendo»⁸², y era marchante más que coleccionista, vendió pronto la mayor parte de su colección y en 1844 Amador de los Ríos lamentaba ya la dispersión de la mayor parte del conjunto que había poseído⁸³. Con otro talante, Frank Hall Standish, otro inglés asentado en Sevilla, en donde murió en 1839, reunió otra colección de 220 cuadros y más de 260 dibujos que, desechado al parecer porque lord Melbourne rechazó hacerle *baronet* a cambio de cederla a su patria, legó al rey francés y quedaría incorporada a la Galería Española creada por Luis Felipe en el Louvre. Ford se referiría a él como *Mecoenas Standish*, calificando los precios que pagaba por las pinturas como «tremendous»⁸⁴. Y, desde luego, al menos dos de los tres Canos que adquirió eran de primera calidad: el *Adán labrando la tierra* y *Eva criando a sus hijos* procedente de la Cartuja de Sevilla (hoy en Pollok House, adquirido por William Stirling-Maxwell en 1853 en la venta de las colecciones de Luis Felipe y Standish) y el *Retrato de un caballero de la Orden de Calatrava* ahora en Bangor (Gales), Penrhyn Castle. El otro, una *Despedida de Cristo y la Virgen* (anotado en el catálogo de su colección como «Jésus annonce à la Vierge ses douleurs futures», 1,59 x 2,06 m.) se halla en paradero desconocido⁸⁵.

No ha de extrañar que fuese en ese contexto en el que surgiese la semblanza de Cano más inteligente y original escrita hasta ese momento: la incluida en los *Sketches in Spain* del Capitán S. E. Cook, un hombre que se honró con la amistad de Richard Ford y estuvo en Sevilla justo en los años anteriores a la Desamortización:

«

Alonzo Cano

Was born at Granada, but removed afterwards with his family to Seville, where he was placed with Juan de Castillo. His early manner is quite different from any others of the school, being a deep impasto and most powerful colour. He left this from the want of effect

of the style, and adopted the manner in which he generally painted. His colour is like Guido, but more fluid, and often with a reddish tint. His forms were acquired from Montañes, especially of his women, with a mixture of the antique. His drawing is generally faultless, correct and grand, especially his draperies. His industry was unwearied, although of a hard and morose temper. His drawings are numerous, and excellent. They are chiefly in bistre, and perfectly finished. There is a want of expression frequently in some of his works. Besides the early and the Guido manner, there is one resembling Caravaggio, or Spagnoletto, but it is rare. He painted portrait admirably and landscape, but the latter very seldom. His trees are massy, without the leafage, as the English school have since used, and there is often a resemblance to the style of Gainsborough»⁸⁶.

Habiendo frecuentado en Sevilla y Cádiz el medio de marchantes y coleccionistas británicos establecidos allí (Williams, Standish, Ford, Brackenbury...), Cook fue un hombre bien informado, capaz de darnos la clave de la «desaparición» de tantas obras de Cano («their resemblance to Guido», escribía⁸⁷) y de proporcionar algunos datos interesantes sobre cuadros hoy perdidos. Gracias a él sabemos, por ejemplo, que para las fechas en que visitó Sevilla (antes de la Desamortización) ya habían sido sacados de la Cartuja los once cuadros del racionero que Ceán había registrado allí, mientras que es probable que todavía estuvieran en su lugar las pinturas del retablo de Santa Teresa en el Colegio de San Alberto⁸⁸. Por otra parte, sus referencias y juicios sobre algunas obras concretas, como la *Aparición a San Felix de Cantalicio* entonces en el convento de capuchinos de Sanlúcar («...a large picture, probably his best, which is not mentioned in the books, and probably owes its not being lost, to that circumstance»⁸⁹) o el *Cristo de la Paciencia* de la iglesia de San Ginés en Madrid muestran que su conocimiento no era meramente libresco y que sus juicios se basaban en la observación directa. Pese a que la semblanza de Cano apenas ocupaba dos páginas de sus *Sketches*, en la literatura inglesa no se volvería a encontrar nada parecido sobre el racionero hasta la aparición, ya avanzados los cuarenta, de los hoy clásicos libros de Ford, Stirling y Head.

En Francia, sin embargo, aparecería, apenas un año más tarde, otro importante escrito y de repercusiones seguramente más amplias que el de Cook: la reseña de la colección Soult que publicó Théophile Thoré en la *Revue de Paris* en 1835⁹⁰. Thoré no había estado nunca en España y cabe presumir que su conocimiento de la pintura española fuese, en esos momentos, bastante limitado. Sin embargo, su perspicacia crítica y su influencia están fuera de duda. Y este hecho, unido al objeto de su estudio (una colección tan admirada en la época por su calidad como denostada por los métodos mediante los que había sido conseguida y cuya aureola se había visto incrementada por lo difícil que era acceder a ella) asegura la repercusión de un texto que es, probablemente, el más importante de los publicados hasta entonces sobre Cano en Francia. Significativamente, la biografía del racionero que trazaba en él Thoré estaba tomada directamente de Ceán, del que procedía también en buena medida su caracterización del pintor⁹¹. Sin embargo, es importante observar que en esa época Thoré consideraba que Murillo, Velázquez y Cano eran los «trois grands noms qui representent l'art espagnol du XVIIe siècle» y que su apreciación de los cuadros de la colección Soult le llevó a establecer una fina distinción entre las obras del racionero y las de Murillo a la vez que a subrayar el «lado italiano» de su arte. Curiosamente, pese a que

consideraba a Cano un artista eminentemente clásico (la observación de Ceán sobre el probable estudio por parte de Cano de las esculturas del duque de Alcalá caló hondo en los críticos extranjeros, que tendieron a darla por cierta), Thoré le atribuyó también parte de culpa en el deslizamiento de la pintura española hacia el materialismo. Pero lo que queda sobre todo de su reseña es la alta valoración que hizo del racionero —situándolo al mismo nivel que Murillo y Velázquez— y el entusiasmo que parece delatar la reseña que hizo de sus obras. De hecho, es probable que nadie hubiese escrito hasta entonces fuera de España párrafos tan encendidos sobre Cano como los que él publicó a propósito de la *sainte Félicité* (un cuadro, por lo demás, sobre el que no he encontrado ninguna otra referencia y sobre el que cabe preguntarse si realmente era de Cano, aunque dado el contexto en el que aparece citado —no había falsas atribuciones en la colección Soult— es muy probable que lo fuese):

«Toutes ces qualités appellent l'attention sur une suite de petits sujets tirés de l'Apocalypse, *saint Jean à Pathmos*, *saint Jean voyant l'agneau*, *saint Jean voyant la Jérusalem céleste*, et sur un *Saint en extase*, un *Evêque*, *sainte Agnès* à mi-corps avec un agneau couché près d'elle, et *sainte Félicité* tenant une palme à la main. Les trois visions apocalyptiques sont d'une finesse admirable, d'un dessin exquis, d'un ton brillant, mais un peu froid à côté de Murillo, tandis qu'on pourrait attribuer à Murillo le *Saint en extase*, dont la couleur est harmonieusement fondue et les contours dissimulés par les demi-teintes; car Murillo ne dessinait pas avec des traits, mais avec la couleur et la lumière. La sainte Agnès est tout-à-fait raphaelesque, comme l'ange qui montre la cité de Dieu. Sainte Félicité résume en elle toutes les perfections; il n'y a pas de plus noble figure, pas de plus délicieuse main, pas de plus éclatantes draperies; il n'y a pas de lumière plus vraie, pas de clair-obscur mieux entendu; il n'y a pas de style plus élevé. Sainte Félicité mérite place entre les chefs-d'oeuvre de la peinture»⁹².

Varios años después, en 1839, Duchesne y Reveil publicaron en el vol. II de su *Musée de Peinture et de Sculpture* sendos grabados de dos de los cuadros de Cano de la colección Soult: *San Juan Evangelista y su visión de Jerusalén* y *San Juan y la visión del cordero*. Reveladoramente, llamaban a Cano «Alexis Cano» y los comentarios de sus cuadros consistían en una descripción del tema —no de la composición— seguida de dos frases laudatorias que a nada comprometían y apenas decían nada⁹³. Sin embargo, la simple inclusión de los dos grabados en el *Recueil* muestra que la valoración del pintor seguía en alza precisamente en unos momentos en que, gracias a la apertura del Museo Español de Luis-Felipe, la pintura española estaba de moda en París.

LA GALERÍA ESPAÑOLA DE LUIS-FELIPE

Pese al abundante número de cuadros que se le atribuían en ella, en realidad la Galería Española de Luis-Felipe daba una imagen sólo aproximada —y en parte, distorsionada— del arte de Cano. Hoy es imposible pronunciarse sobre cinco de los veintidós cuadros que se le atribuían, ya que se encuentran en paradero desconocido desde entonces y no ha llegado a nosotros testimonio gráfico alguno⁹⁴, pero cabe apuntar que, de los restantes, al menos

ocho no eran suyos ni de su taller⁹⁵ y que otros dos (una *Virgen con el Niño* (v. Lám. 3), réplica del discutido ejemplar de la iglesia de Santa María en Arcos de la Frontera, y otra *Virgen de Belén*, réplica a su vez de la de la Catedral de Sevilla) eran, con seguridad, copias u obras de escuela⁹⁶.

Sólo siete de los veintidós cuadros que se le atribuían en la Galería Española eran, pues, con seguridad obra de Cano: una *Magdalena penitente*⁹⁷ que Wethey ha identificado convincentemente como la que pertenece ahora a Frau Violette Liessman (Rosenheim, Baviera), el *San Pedro* hoy en el Lancing College de Shoreham-by-Sea (Sussex)⁹⁸, el *San Pablo* de la Staatliche Gemäldegalerie de Dresde⁹⁹, y cuatro lienzos en paradero desconocido desde la venta de la Galería en 1853 pero que procedían, con toda probabilidad, del retablo de Santa Teresa en la iglesia de San Alberto de Sevilla: *Santa Teresa atravesada por una flecha* (v. Lám. 4), *Santa Teresa en oración*, *Santa Teresa curando a un niño pobre enfermo* y *San Luis*¹⁰⁰. Y ninguno de estos cuadros era, por otra parte, una obra maestra, ni —con la excepción quizá de la *Magdalena*— lo suficientemente característica del Cano maduro. Sin embargo, ello no impediría que los críticos proyectaran sobre las pinturas que se le atribuían las ideas transmitidas por los tratadistas españoles (que muchos de ellos parecen haber conocido, por lo demás, sólo a través del *Dictionnaire* de Quilliet). Y así, por ejemplo, casi parafraseando a Ceán, Léon Gozlan, que sería secretario de Balzac y era amigo de Théophile Gautier, escribió en su reseña de la Galería:

«Les plus fort critiques de l'Espagne s'accordent à dire qu'Alonzo Cano fut un de leurs meilleurs artistes. Nul, à leurs yeux, ne l'a égalé dans la rigoureuse exactitude du dessin, et ne l'a surpassé, soit dans le coloris, soit dans la simplicité de la composition [en la sencillez de la composición]; il disposa les draperies avec un art somptueux, et il excella



3. LUCAS JORDÁN: *La burra de Balaam*. Berlín, Museo. Atribuido en la Galería Española de Luis-Felipe a Alonso Cano.

surtout dans le fini des extrémités. Ses pieds et ses mains sont irréprochables. Comme il n'exécutait rien avant d'avoir arrêté sa pensée, peu d'artistes ont laissé autant de dessins que lui; la plupart sont à la plume et coloriés en gris»¹⁰¹.

Valoraciones similares encontramos en Félix Pyat (que resaltó «les grandes qualités du dessin et la richesse du coloris» del racionero¹⁰²), en Decamps (que alababa el torso del Cristo del *Descendimiento*, «modèle d'étude et de savoir»¹⁰³), o en el anónimo redactor del *Kunstblatt*, cuya reseña, más amplia y matizada que otras, sería reproducida después por Sir Edmund Head:

«The manner of Cano as a painter is soft, rich, and pleasing; he might be called the Spanish Coreggio, as much with reference to his execution as to the character of his genius : his free and fertile pencil worked gracefully and naturally, without effect and without ever sacrificing correctness of drawing. With regard to his colouring, it is rich and fine, but a little smoky; the outlines consequently appear somewhat indistinct when one is close, though the detail and purity of the form may be seen at a certain distance from the picture»¹⁰⁴.

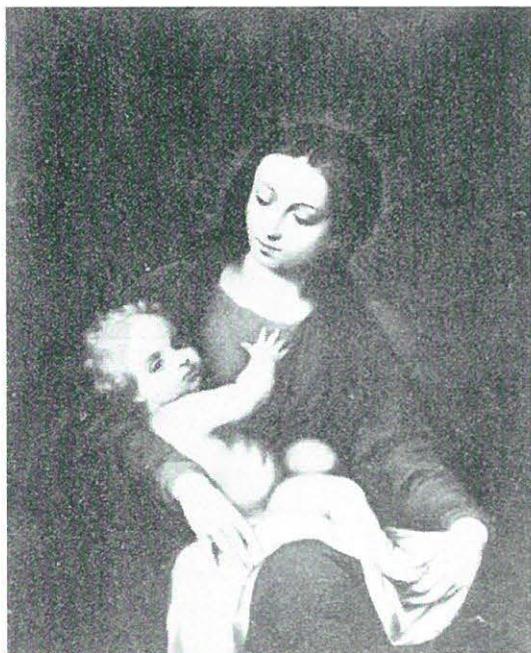
Hasta donde he podido comprobar, da la impresión de que los críticos de la Galería Luis Felipe apreciaron sobre todo la «corrección» de Cano y valoraron el equilibrio que creían encontrar en sus pinturas entre naturalismo e idealidad. O mejor: su capacidad para lograr la belleza sin renunciar a la realidad, una cualidad que, por lo demás, algunos atribuían al conjunto de la escuela española presentando a ésta, a partir de esa consideración, como alternativa al modelo italiano¹⁰⁵. No deja de ser curioso, de todos modos, que los críticos franceses basaran esa idea de Cano no tanto en el análisis de los cuadros que hoy consideramos originales como en el de los que le eran atribuidos equivocadamente o en el de las simples obras de escuela presentes en la Galería. De hecho, y con la excepción de la *Magdalena* (muy alabada por Circourt: «La Sainte Madeleine dans le désert de la Sainte Baume nous paraît l'ouvrage le plus irréprochable de Cano. Pour le dessin et le coloris, elle est supérieure à celle de Murillo, et parmi les Madeleines pleureuses, elle peut passer pour la plus belle»¹⁰⁶), ignoraron las obras auténticas y concentraron su atención en el



4. ALONSO CANO: *Santa Teresa atravesada por una flecha*. Paradero desconocido. Grabado de A. Jameson. *Legends of the monastic orders as represented in the Fine Arts*, Londres, 1852.

Descendimiento (sobre el que hoy no podemos pronunciarnos, pero que según el crítico del *Kunstblatt* «is extraordinarily like a Vandyke»¹⁰⁷), *La burra de Balaam* (en realidad, obra de Lucas Jordán y no de Cano), los dos cuadros con *La Virgen con el Niño* (copias o, en el mejor de los casos, versiones de taller) y los cuatro retratos (ninguno de ellos relacionado con el racionero). Y, llamativamente (porque demuestra hasta qué punto las valoraciones estaban basadas simplemente en prejuicios), la mayor parte de los críticos escogieron para caracterizar el arte de Cano *La burra de Balaam*, un cuadro en el que Felix Pyat encontró falta de elevación y de idealidad¹⁰⁸, pero que, de creer en la sagacidad crítica de Léon Gozlan, condensaría lo mejor del arte del racionero:

«Et que dire d'un autre chef-d'oeuvre signé par Alonzo Cano? *L'Âne de Balaam*, un âne, rien qu'un âne, suivi d'un homme qui le bat et qu'arrête un ange descendu du ciel. Combien faudra-t-il encore de preuves pour convaincre les incrédules, que le beau est partout, et que l'idéal, comme ils le conçoivent, est une sottise idéale? [...] La couleur en est ardente, pleine d'éclat, et pourtant pure d'exagération. Elle est fondue comme la teinte du ciel meridional, comme la poésie de Virgile. Abondante et retenue, elle coule dans les limites d'un rigoureux dessin, sans jamais en sentir la contrainte, sans jamais en franchir les bords. C'est de la peinture latine au temps d'Auguste»¹⁰⁹.



5. TALLER DE ALONSO CANO (?): *La Virgen con el Niño*. Paradero desconocido. Entre 1838-53, en la Galería Española de Luis-Felipe, n.º 15.

Gozlan se extendió asimismo en la descripción de *La Virgen con el Niño* (la n.º 15, copia del cuadro de la iglesia de Santa María en Arcos de la Frontera —v. Lám. 5—), viendo también en ella la mezcla de idealidad y realismo que él consideraba característica de Cano¹¹⁰. Otros, como el crítico del *Kunstblatt*, preferían la otra versión (n.º 16, copia de la *Virgen de Belén* de la catedral de Sevilla), al parecer muy mal colocada. Como se ha dicho, ambas eran, en el mejor de los casos, obras de escuela o taller, pero, de todos modos, puede que contribuyeran a forjar una cierta idea de Cano como creador de Vírgenes a la vez espiritualizadas y sensuales (otro de los tópicos de la época sobre los pintores andaluces)¹¹¹.

Finalmente, los tres supuestos autorretratos, otras obras que aún tenían menos que ver con el racionero, servirían para alimentar la leyenda del artista, ya que uno de ellos, conocido gracias al grabado que incluyó Stirling-Maxwell en sus *Annals*, y que representaba a un anciano, de busto, con un

libro en la mano y una avispa zumbándole al oído (v. Lám. 6), fue interpretado como una autoafirmación del artista, orgulloso y rebelde, frente a sus enemigos:

«Un portrait d'Alonzo Cano, peint par lui-même, attend son cadre au musée espagnol. Le rêche citadin de Grenade ne s'est pas flatté. Il a courageusement reproduit son nez d'aigle, ses yeux rougeâtres, sa figure pointue d'inquisiteur. Posé en homme qui médite, il écoute le bruit que fait à ses oreilles un frêlon, emblème de la critique, dont il n'était pas l'ami»¹¹².

Y es que no cabe olvidar que junto a la reafirmación de su imagen como pintor correcto y equilibrado —como el más italiano de los españoles, podría decirse— el otro gran efecto de la Galería Española en lo que se refiere a la fortuna crítica de Cano sería la magnificación de su «leyenda de artista». Cristina Marinas ha recordado la caracterización que hizo Achille Jubinal presentando a un Cano arrastrado por los celos («esa ardiente pasión totalmente africana, porque España es Africa», escribía Jubinal), y que, después de asesinar a su mujer, «camina de claustro en claustro, de catedral en catedral», hasta que encuentra asilo en Portacoeli y allí, para pagar la protección de los cartujos, «lega a España páginas sublimes con su mano criminal»¹¹³. Y aunque más contenido —no en balde escribía teniendo el *Diccionario* de Ceán a la vista— tampoco Gozlan se privó de presentar al artista que demandaba la imaginación romántica:

«Alonzo Cano a plus d'un trait de ressemblance avec Benvenuto Cellini. Son ame de feu ne le laissait jamais en repos; quand il ne peignait pas, il sculptait; quand il avait cessé d'être sculpteur, il devenait architecte; et lorsqu'il était las du pinceau et du ciseau il prenait une épée et tuait. Il tuait ses amis ou ses rivaux. Comme on ne manquait jamais de le poursuivre en justice, il se réfugiait dans le premier couvent dont il trouvait la porte ouverte, et il demandait asile aux moines toujours empressés de le recevoir. Cette générosité monacale n'étonnera pas. Pour alléger le poids de l'oisiveté et un peu pour s'assurer un abri en cas de nouveaux duels, Alonzo Cano peignait pour chaque couvent hospitalier quelque Vierge ou quelque saint en honneur dans la communauté, en sorte que, si son salut a eu lieu fort tard, il faut faire la part de la position difficile de ces bons



6. ANÓNIMO ESPAÑOL DEL SIGLO XVII: *Retrato de un anciano*. Paradero desconocido. Entre 1838-53, en la Galería Española de Luis-Felipe como *Autorretrato de Alonso Cano en su vejez*. Grabado de W. Stirling-Maxwell. *Annals of the Artists of Spain*, Londres, 1848.

moines, portés d'un côté à sauver une âme, et retenus de l'autre par cette pensée, qu'une fois revenu au droit chemin, Alonzo Cano ne tuerait plus, et conséquemment ne peindrait plus pour eux.

Il faut croire que les moines retardèrent, autant qu'ils le purent, ce moment de conversion, tant et si peu désirable; car après bien des captivités, toujours expiées par quelques chefs-d'oeuvre, Alonzo Cano assassina sa femme. Ses protecteurs naturels n'eurent pas, cette fois, la puissance ou le temps de le sauver. Arrêté, il fut mis à la torture. Tandis qu'il la subissait, un de ses admirateurs osa dire au roi que c'était une affreuse nécessité que celle de priver le monde d'un si grand peintre. 'Vous avez raison, répondit le roi; que la torture continue, mais je défends qu'on touche au bras droit d'Alonzo Cano, celui avec lequel il peint'»¹¹⁴.

Anotemos, para terminar, que la Galería Española de Luis-Felipe selló, en cierto modo, la fortuna crítica de Cano fijando una imagen, y una valoración, que ya apenas variarían en décadas. Por una parte, quedó asentada su reputación de artista correcto y equilibrado (y a este respecto no deja de ser significativo cómo se siguen encontrando repetidos, una y otra vez, los mismos juicios en los años siguientes). Pero por otra —y éste es un punto que por razones de espacio no puede ser desarrollado aquí— su estimación como uno de los grandes representantes de la escuela española descendió —digámoslo así— un escalón. Obviamente, se le seguiría reconociendo como un gran pintor, se subrayaría su papel de cabeza de la escuela granadina y se elogiaría profusamente su arte comparándolo ocasionalmente con los italianos o con el de otros grandes españoles (Murillo o Velázquez). Pero, en cierto modo, su consideración como genio creador se diluiría al no encerrar su obra un mundo tan personal y, sobre todo, tan específicamente español (de la idea que se hacían los críticos extranjeros de lo español) como el de otros artistas. Y sobre este punto baste con citar la conocida, y ultrarromántica, caracterización de la escuela española que hizo Gautier en un artículo sobre la Galería Española:

«... Ainsi que nous l'avons dit dans quelques pages écrites à Madrid, l'école espagnole peut se résumer en quatre peintres: Velázquez, Murillo, Ribera et Zurbarán.

Velázquez représente le côté aristocratique et chevaleresque; Murillo, la dévotion amoureuse et tendre, l'ascetisme voluptueux, les Vierges roses et blanches; Ribera, le côté sanguinaire et farouche, le côté de l'Inquisition, des combats de taureaux et des bandits; Zurbarán, les mortifications du cloître, l'aspect cadavéreux et monacal, le stoïcisme effroyable des martyrs. Que Velázquez vous peigne une infante, Murillo une Vierge, Ribera un bourreau, Zurbarán un moine, et vous avez toute l'Espagne d'alors, moins les pauvres, dont tous les quatre excellent à rendre les haillons et la vermine»¹¹⁵.

En ese mismo artículo, Gautier hacía el consabido elogio de Cano («...sa manière le distingue par l'élégance, la justesse, l'heureux arrangement et surtout par une grande perfection dans les extrémités»¹¹⁶), pero, significativamente, hablaba de él como de pasada, al referirse a los pintores andaluces, y le dedicaba menos espacio que al Greco. Parece claro que, por desgracia para su fama, Cano, el pintor español de vida más «romántica» y literaria, era también el de obra más «italiana» y por tanto menos apta para los paladares románticos. Y fue sin duda el movimiento romántico el que le condenó a ser sólo un astro pálido.

NOTAS

1. Sobre el conocimiento y valoración de la escuela española en Europa en los siglos XVII y XVIII, vid. esencialmente HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse. *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus, 1988, y GARCÍA FELGUERA, M.^a de los Santos. *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alianza, 1991.
2. En 1686 aparece registrada, excepcionalmente, una *Virgen con el Niño* suya en el inventario de bienes de Alexander Voet en Amberes (DENUCÉ, Jean. *De antwerpsche Konstkamers Inventarissen van Konstverzamelingen te Antwerpen in de 16 en 17 eeuwen*. Amsterdam, 1932, p. 318). En cambio no hay ninguna registrada en colecciones británicas (aunque recuérdese que, al parecer, Cano trabajaba en una escultura y una pintura para el rey de Inglaterra en 1658) o francesas. En el documentado estudio que presentó en el XXIII C.I.H.A., Bernard Dorival («Obras españolas en las colecciones francesas del siglo XVIII»). En: *XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*. Granada, 1973. Granada: Universidad, Departamento de Historia del Arte, 1978, t. III, pp. 67-94) registró la presencia de unos «dibujos» (sin que se especificara en el catálogo número, temas ni dimensiones) en la venta de la colección Crozat de abril de 1741 y la de otro representando a *Santa Catalina* (también sin dimensiones y quizá uno de los que había pertenecido a Crozat) en la venta de la del duque de Tallard en 22 de marzo de 1756. No encontró, sin embargo, referencias a ninguna pintura del racionero.
3. PAPILLON DE LA FERTÉ, Denis Pierre Jean. *Extrait des différents ouvrages publiés sur la vie des peintres*, 2 vols. Paris: Ruault, 1778 (Reimpr. Ginebra: Minkoff Reprint, 1972).
4. *Ibidem*, p. VIII.
5. *Ibid.*, t. I, pp. 470-471.
6. «Il fit pour Séville plusieurs tableaux d'histoire, où il réunit un dessein correct à une belle couleur; ses compositions sont nobles & ingénieuses, & tiennent beaucoup de l'École d'Italie» (*Ibid.*, t. I, pp. 470-471).
7. CUMBERLAND, Richard. *Anecdotes of Eminent Painters in Spain, during the 16th and 17th Centuries, with cursory remarks on the present state of the arts in that kingdom*. Londres, 1782, vol. II, pp. 72-96.
8. Repárese, por ejemplo, en sus referencias a la Inquisición tanto al narrar la anécdota de la disputa de Cano con el oidor de la Chancillería de Granada («Happily for Cano the story did not reach the ears of the Inquisitors, else he would have had a second rehearsal of his former tortures and the doom of Torrigiano»), como, más adelante, al referirse a la del rechazo del crucifijo mal tallado en su lecho de muerte, a propósito de la cual hacía una larga disquisición de más de seis páginas en la que narraba lo que le había sucedido a un conocido suyo en Madrid.
9. *Ibidem*, p. 82.
10. PEYRON, Jean-François de. *Nouveau Voyage en Espagne fait en 1777 et 1778, dans lequel on traite des moeurs, du caractère, des monuments anciens et modernes, du commerce, du théâtre, de la législation... et de l'Inquisition*, 2 vols. Londres y París: P. T. Barrois Jeune, 1782. Versión española: «Nuevo viaje en España hecho en 1772 y 1773». En: GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de Extranjeros por España y Portugal*, t. III: *Siglo XVIII*. Madrid: Aguilar, 1962, pp. 719-932. Peyron no añadía nada nuevo. Citaba varias obras de Cano en Madrid, pero no hacía una caracterización de su arte ni emitía juicios de valor salvo la referencia al «soberbio crucifijo en madera» de la iglesia de benedictinas de Montserrat.
11. BOURGOING, Jean-François de. *Nouveau voyage en Espagne ou Tableau de l'état actuel de cette Monarchie...*, 3 vols. París: Regnault, 1788. Versión española: «Un paseo por España durante la Revolución Francesa». En: GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de Extranjeros...*, t. III, pp. 933-1075.
12. TOWNSEND, Joseph. *A Journey through Spain in the Years 1786 and 1787...*, 3 vols. Londres: C. Dilly, 1791. Versión española: «Viaje a España hecho en los años 1786 y 1787». En: GARCÍA MERCADAL, J. *Viajes de Extranjeros...*, t. III, pp. 1354-1660.
13. A este respecto, baste con señalar que Townsend «pasó» por la catedral de Granada sin citar a Cano y llamando la atención especialmente sobre los cuadros de «don Pedro de Atanasia». *Ibid.*, p. 1.582.
14. BOURGOING, Jean-François de. *Nouveau voyage en Espagne...*, p. 972.
15. LABORDE, Alexandre de. *Itineraire descriptif de l'Espagne et Tableau Elementaire des différentes branches de l'administration et de l'industrie de ce Royaume*, 5 tomos. París: H. Nicolle, 1808 [ed. Utilizada, París: H. Nicolle, 21809].

16. «Séville fut une des premières villes de l'Espagne où les arts furent cultivés avec succès à l'époque de leur renaissance; il s'y forma une école particulière qui se glorifie d'avoir produit des artistes fameux. Elle cite avec raison parmi ses peintres: Zurbaran, Polanco, Fernandez, Velasquez, Herrera, Cano, Hernandez, Martinez et Roldan» (*Ibidem*, tomo II, p. 53).

17. *Ibid.*, t. II, p. 110.

18. *Ibid.*, t. V, pp. 315-316.

19. REHFUES, J. F. *L'Espagne à 1808*. Bibliothèque de S. M. le Roi de Wurtemberg [2 tomos en un vol]. Paris: De l'Imprimerie de Didot Jeune, 1811.

20. «I hope you will not be tired with this digression on the biography of so celebrated a man [acababa diciendo tras completar su biografía, trufada con todas las anécdotas sobre el artista]. His name you probably have never before heard; but in Spain he has great celebrity, and I thought I could not better occupy the solitude of an obscure posada than by compressing into a letter some observations respecting an artist, from the sight of whose labours, in different parts of Spain, I expect to receive considerable gratification» (JACOB, William. *Travels in the South of Spain, in letters written A.D. 1809 and 1810*. Londres, 1811, pp. 49-52).

21. Cartas a Godoy, fechadas en septiembre de 1807, solicitando ver su colección. Publicadas por WAGNER, Isadora Rose. *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense (Servicio de Reprografía), 1983, t. I, pp. 492-494.

22. GUINARD, Paul. *Zurbarán et les peintres espagnols de la vie monastique*. Paris: Editions du Temps, 1960, pp. 3 y 11.

23. Sobre Quilliet, vid. especialmente, ROUCHÈS, Gabriel. «Les premières publications françaises sur la peinture espagnole». *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 3 (marzo 1930), pp. 42-48, y LASSO DE LA VEGA, Miguel, (Marqués del Saltillo). *Mr. Frédéric Quilliet, Comisario de Bellas Artes del gobierno intruso (1809-1814)*. Madrid: Estanislao Maestre Editor, 1933.

24. Publicada por WAGNER, Isadora Rose. *Manuel Godoy...*, t. I, pp. 503-505.

25. LEBRUN, Jean Baptiste Pierre. *Recueil de gravures au trait, à l'eau forte, et ombrées, d'après un choix de tableaux de toutes les écoles, recueillis dans un voyage fait en Espagne, au Midi de la France et en Italie, dans les années 1807 et 1808*, 2 vols. Paris: De l'Imprimerie de Didot Jeune, 1809. Por lo demás, aparte de las quince reproducidas en el *Recueil...*, se sabe que Lebrun compró algunas otras obras como una *Alegoría de la Guerra vencida por la Paz y el Estudio* atribuida a Juan Niño de Guevara, un «tapiz» de Pereda, un *Retrato de Gabriel Bocangel* por Agustín Leonardo y un *Retrato de Felipe III* atribuido a Velázquez.

26. «... il [Cano] fit plusieurs tableaux d'un genre si nouveau en Espagne, d'une telle suavité, que, surnommé l'Albane espagnol, Lebrun lui-même se méprit à deux de ses compositions dans la Chartreuse de Triana» (QUILLIET, F. *Dictionnaire des peintres espagnols*. Paris: Chez l'Auteur, 1816, p. 47).

27. LEBRUN, Jean Baptiste Pierre. *Explication de la collection de tableaux exposée publiquement les Dimanche et Mercredi de chaque semaine... dans la maison de M. Lebrun, peintre*. Paris, 1809.

28. HEAD, Sir Edmund. *A Hand-Book of the History of the Spanish and French Schools of Painting*. Londres: John Murray, 1848, p. 125.

29. Para su biografía de Cano, Lebrun parece haber utilizado, como otros autores franceses, la traducción francesa de las *Vidas* de Palomino. Al igual que Papillon, también él convertía a Felipe IV en «Charles d'Autriche» y reproducía la anécdota de la respuesta del rey a los diputados del Cabildo de la Catedral de Granada. Y, también al igual que Papillon, cometió equivocaciones —en su caso, convertir a Herrera el Viejo en maestro de escultura de Cano— que demuestran su ignorancia de la historia del arte español.

30. *Ibidem*, t. II, n.º 141, p. 30.

31. BUCHANAN, William. *Memoirs of Painting, with a chronological history of the importation of pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, 2 vols. Londres: Printed for R. Ackermann, Strand, 1824.

32. *Ibidem*, vol. II, p. 235.

33. *Ibid.*, vol. II, p. 218.

34. *Ibid.*, p. 229.

35. CRUZ Y BAHAMONDE, Nicolás de la (Conde de Maule). *Viage de España, Francia e Italia*, t. XII. Cádiz: Imprenta de D. Manuel Bosch, 1812, pp. 313-314.

36. WAAGEN, G. F. *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*. Londres: John Murray, 1857, p. 383.

37. Sobre Bankes, vid. especialmente, MACLARNON, Kathleen. «William Bankes and his Collection of Spanish Paintings at Kingston Lacy». *The Burlington Magazine*, 1.043 (febrero 1990), pp. 114-125.
38. *Ibidem*, p. 124.
39. Op. cit. en BRAHAM, Allan. *El Greco to Goya. The taste for Spanish Paintings in Britain and Ireland*. Londres: The National Gallery, 1981, p. 23.
40. La lista, contenida en una nota manuscrita de Bankes, sin fechar, ha sido asimismo publicada por MACLARNON, Kathleen. «William Bankes...», p. 124.
41. *Ibidem*, p. 114. Vid. fig. 2.
42. WAAGEN, G. F. *Galleries and Cabinets...*, p. 382.
43. MACLARNON, Kathleen. «William Bankes...», p. 124.
44. Lista publicada por BEROQUI, Pedro. «Apuntes para la historia del Museo del Prado». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 40 (1932), Apéndices, doc. n.º 3, p. 94.
45. LASSO DE LA VEGA, Miguel (Marqués del Saltillo). *Mr. Frédéric Quilliet...*, pp. 54-55; ANTI-GÜEDAD DEL CASTILLO-OLIVARES, M.ª Dolores. *El patrimonio artístico de Madrid durante el gobierno intruso (1808-1813)*. Madrid: UNED, 1999, pp. 200-201.
46. WAGNER, Isadora Rose. *Manuel Godoy, patrón de las artes...*, t. II, n.º 89, pp. 63-65.
47. Todos ellos aparecen en el catálogo de la venta de su colección. *Catalogue raisonné des tableaux de la galerie de feu M. le Maréchal-Général Soult, Duc de Dalmatie, dont la vente aura lieu à Paris ... le 19, 21 et 22 mai 1852*. París, 1852, núms. 42-51.
48. Vid. HEMPEL-LIPCHUTZ, Ilse. *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid: Taurus, 1988, pp. 274, 275, 360 y 356, respectivamente.
49. *Ibidem*, p. 356.
50. *Ibid.*, p. 63.
51. La relación es meramente numérica. Registraba un cuadro en la catedral, cinco en San Martín, uno en Monte Sion, uno en San José (Mercedarias), uno en los carmelitas calzados, cinco en San Alberto, dos en Santa Paula, dos en la Universidad y catorce en la Cartuja. En cuanto a esculturas, registraba diez en Santa Paula, tres en San Alberto y una en San Andrés, en San Juan de la Palma y en Santa Lucía (LASSO DE LA VEGA, Miguel (Marqués del Saltillo). *Mr. Frédéric Quilliet...*, Apéndice I, «Nota de los cuadros de Sevilla», pp. 39-45). Curiosamente, en una carta fechada el 3 de febrero de 1810, Quilliet había informado de que «St. Albert a retiré ces jours-ci del Cano et des Zurbarán» (*Ibidem*, p. 16).
52. Las obras que registró de Cano eran las siguientes: «**St. Catherine de Zafra**: A. Cano, 14 tableaux [...] **Religs. del Angel**: A. Cano, 19 tableaux [...] **Sn. Diego**: A. Cano, 9 tableaux. [...] **La Cathédrale**: A. Cano, 15 tableaux et 3 sculptures. Le tableau du Chapitre manque (c'étoit l'Assomption). [...] **Les Carmes Chaussés**: A. Cano, deux tableaux [...] **Couvent de St. François**: Cano, une Vierge» (LASSO DE LA VEGA, Miguel (Marqués del Saltillo). *Mr. Frédéric Quilliet...*, pp. 46-48).
- El número de obras que registró Quilliet en algunos establecimientos coincide prácticamente con el que había registrado Ceán, por lo que podría pensarse en una relación previa con vistas a una posterior inspección. Sin embargo, las diferencias que se observan en otros (en San Diego Ceán registró doce cuadros y él sólo nueve), las referencias a la *Asunción* que no encontró en la catedral, así como lo que decía del monasterio de San Jerónimo «Les Artilleurs se sont chargés de l'exploitation de ce couvent où tout rétrace le vandalisme, on y a perdu quesques bonnes sculptures [...] et quelques peintures de Raxés» y del convento de agustinos calzados «Cano, Saavedra, Rincón [...] ont laissé chacun des traces de leur peritie, dans ce couvent, par hazard assez respecté» parecen indicar que se trata de una lista posterior a la inspección ocular y que los cuadros que registró seguían estando en su lugar de origen.
53. *La Anunciación, La Visitación y Los Desposorios de la Virgen*. Los primeros, que miden 2,20 x 1,75 m., fueron adquiridos para el Museo en 1983; el último (2,15 x 1,71 m.) entró como donación anónima en 1986. Vid. AA. VV. *Musée Goya. Petit Album des Collections*. Castres, 1989, p. 20, y AA. VV. *Dix ans d'acquisitions des Musées de Castres*. Castres, 1992, pp. 60-65.
54. LAFUENTE ALCÁNTARA, Miguel. *El Libro del Viajero en Granada*. Granada: Imp. Luis García 1849. Lo registra aún en la iglesia, pero no se conoce ningún otro testimonio que corrobore su afirmación, por lo que se cree generalmente que se trata de un desliz.
55. GÓMEZ IMAZ, M. *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla (año 1810)*. Sevilla: Establecimiento Tipográfico de M. Carmona, 1917, pp. 121-184.

56. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. I. Madrid: Imp. Vda. de Ibarra, 1800, p. 218.

57. LASSO DE LA VEGA, Miguel (Marqués del Saltillo). *Mr. Frédéric Quilliet...*, pp. 26-28.

58. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo*, vol. II. Madrid: Espasa-Calpe, 1981, p. 145.

59. Hoy sólo se conocen tres cuadros de la serie de ocho de la Cartuja: *Cristo y la samaritana*, *José y la mujer de Putifar* (reaparecido recientemente en una colección privada suiza) y *Adán labrando la tierra y Eva criando a sus hijos*, hoy en Pollok House (col. Stirling-Maxwell) y que, reveladoramente, estaba ya en la década de los treinta en poder de Frank H. Standish, el comerciante inglés establecido en Sevilla que, antes de morir en 1839, legó su colección al rey Luis Felipe de Orleans. Otro de los cuadros de la serie, el *Tobías con el ángel*, desaparecería tras pasar por la colección del vicescánsul Williams, en donde aparece citado en 1832 (HERRERA DÁVILA, José. *Guía de forasteros de la ciudad de Sevilla*, segunda parte. Sevilla, 1832, pp. 84-87). Vid. nota 80.

60. QUINN, Michael J. *A visit to Spain; detailing the Transactions which ocured during a Residence in that Country, in the latter part of 1822, and the first four months of 1823: With General Notices on the Manners, Costums, Custome and Music of the Country*. Londres: Hurst, Robinson and Col., 1823.

61. A propósito de la sala dedicada en el Prado a los pintores españoles vivos: «It is impossible to look upon these pictures without feeling more and more the excellences of those painters, who now live only in their works; for in the modern Spanish school, there is little to remind us of Murillo and Velasquez; or even of Juanes, Cano, or Morales» (INGLIS, Henry David. *Spain in 1830*, vol. I. Londres: Whittaker, Treacher, and Co., 1831, p. 244). Inglis, de todos modos, citaba dos obras de Cano en el Prado, así como las que había en San Isidro el Real y San Ginés, y al pasar por Valencia le dedicó un sincero tributo de admiración: «There are few good pictures in Valencia; I looked for them in the convents, but found scarcely any; and the only tolerable private collection is up five pair of stairs, in a remote alley in the house of a Peruquier. He has an extraordinary number of pictures, -some originals, but more copies: one picture by Alonzo Cano, and another by Juanes, are, however, sufficient of themselves, to repay the labour of mounting to the gallery of the peruque maker» (*Ibidem*, vol. II, pp. 343-344).

62. LABORDE, Alexandre de. *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*, tomo II. París: De l'Imprimerie de Pierre Didot l'Ainé, 1820, p. 34. Anotemos, por lo demás, que pese a citar a Cano entre los genios de la pintura española, no reprodujo ningún cuadro suyo (sí dedicó en cambio tres grabados a Velázquez, tres a Murillo, y uno a Ribera, Zurbarán y Claudio Coello).

63. MÉRIMÉE, Prosper. «Le Musée de Madrid». *L'Artiste* (París), 1 (1831), pp. 73-75. Reprod. en AA. VV. *Imagen romántica de España*. Madrid, 1981, pp. 163-166.

64. PAILLOT DE MONTABERT, M. *Traité complet de la Peinture*, t. I. París: J.-F. Delion Libraire, 1829, p. 516. Por lo demás, Paillot de Montabert, que no parece haber tenido ningún conocimiento directo de la pintura española hizo esfuerzos para documentarse extrayendo elementos de las pocas fuentes francesas que estaban a su disposición. La mayor parte de sus noticias proceden del *Dictionnaire* de Quilliet (del que copió los datos referentes a los otros Canos que citaba y que no tienen nada que ver con nuestro pintor) pero también parece haber leído el *Recueil* de Lebrun, del que sacó la idea de que Cano había seguido a Tiziano y Van Dyck.

65. De hecho, y aunque luego citaba un enorme número de fuentes, confesaba su utilización primordial de la obra de Ceán en el Prólogo de la suya, en el que comenzaba diciendo: «J'ai particulièrement consulté M. Cean Bermudes, dont l'ouvrage est un répertoire, où j'ai tellement puisé, que mon Dictionnaire ne serait qu'une pure traduction du sien, si je n'avais, par mes voyages, mes observations, mon emploi et les événemens qui se sont passés sous mes yeux, été à même de faire beaucoup d'additions» (QUILLIET, Frédéric. *Dictionnaire des peintres espagnols*. París: Chez l'Auteur, 1816, p. 9).

66. *Ibidem*, p. 46.

67. *Ibid.*, p. 47. Recuérdese que ya había hecho esta misma caracterización en la lista de cuadros que se preparaban para enviarlos al Museo Napoleón.

68. *Ibid.*, p. 49.

69. *Ibid.*, pp. XXI-XXII.

70. *Ibid.*, p. 49.

71. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo*. Granada: Imprenta de D. José López Guevara, 1884, p. 13.

72. Vid. VILAFRANCA JIMÉNEZ, M.^a del Mar. *Los Museos de Granada. Génesis y evolución histórica (1835-1975)*. Granada: Diputación Provincial, 1998, pp. 48-50.

73. Carta fechada el 21 diciembre 1831. Publicada por BEAN, Thomas. «Richard Ford as picture collector and patron in Spain». *The Burlington Magazine*, CXXXVII [1.103] (febrero 1995), p. 104.

74. Carta a Henry Unwin Addington, embajador inglés en Madrid, fechada el 11 de enero de 1832. Publicada en PROTHERO, R. E. *The Letters of Richard Ford*. London, 1905, p. 77.

75. Carta fechada el 20 de mayo de 1836. Publicada parcialmente por SUTTON, Denys y FORD, Brinsley. *Richard Ford in Spain. A Loan Exhibition*. Londres: Wildenstein, 1974, p. 88.

76. Sobre la colección de Ford, vid, fundamentalmente, BEAN, Thomas. «Richard Ford as picture collector...», en donde se reproducen las entradas del catálogo de la venta de la colección en las Rainy's Rooms de Londres, el 9 de junio de 1836, y WAAGEN, G. F. *Galleries and Cabinets...*, pp. 223-225, donde se registran las obras más importantes que siguieron formando parte de la colección después de 1836.

En el catálogo de la venta de 1836 se decía que la *Salomé con la cabeza del Bautista* era «a free imitation of the original Picture, by Titian, in the Royal Gallery at Madrid» y que la Virgen de *La Asunción* (que había comprado al pintor Andrés Cortés) «is taken from the well known Statue in the Cathedral at Seville by Montañez, the Master of Cano». Ambas se hallan en paradero desconocido desde el siglo XIX. En cuanto a *La muerte de San Juan de Dios*, que se decía pintada para el Hospital del santo en Granada y procedente de la colección del General Trujillo, se halla hoy en colección particular madrileña y está atribuida a José Risueño (vid. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Painter, Sculptor, Architect*. New Jersey: Princeton University Press, 1955, p. 189, y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *José Risueño, escultor y pintor granadino: 1665-1732*). Granada: Universidad, Caja de Ahorros, 1972, cat. n.º 168, pp. 290-291).

77. Cit. por CÓMEZ RAMOS, Rafael. «Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 5 (1992), p. 160.

78. Cit. por BRAHAM, Allan. *El Greco to Goya...*, p. 27.

79. Vid. SUTTON, Denys y FORD, Brinsley. *Richard Ford in Spain...*, n.º 167 del catálogo, p. 80.

80. De la descripción de la colección Williams contenida en HERRERA DÁVILA, José. *Guía de forasteros...* (op. cit. en nota 59), tanto el *Tobías con el ángel* como *La Virgen con el Niño y San Juanito* procedían, seguramente, de la Cartuja de las Cuevas, en donde los registró Ceán (*Diccionario...*, t. I. Madrid, 1800, p. 218). Por lo demás, y según el testimonio de Sir Edmund Head (HEAD, Sir Edmund. *A Hand-Book of the History...*, p. 125), éstas no fueron las únicas obras de Cano, o atribuidas a él, que pasaron por sus manos: «The finest Cano [...] which I saw in Seville, was the Tobit, belonging to Mr. Williams; the colour of the landscape was very beautiful, and the form of the angel good. Where this picture and the two Holy Families, formerly in the same hands, now are, I do not know».

81. HEREDIA DÁVILA, José. *Guía de forasteros de la ciudad de Sevilla*, segunda parte. Sevilla, 1832.

82. *Ibidem*.

83. AMADOR DE LOS RÍOS, J. *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla, 1844, p. 475.

84. Vid. G.W. [WILDENSTEIN, Georges]. «Le don d'un collectionneur anglais à Louis-Philippe, La Collection Standish». *La Chronique des Arts*. Supplément à la *Gazette des Beaux-Arts*, 1.086-1.087 (julio-agosto 1959), pp. 1-2.

85. Vid. *Catalogue des tableaux, dessins et gravures de la Collection Standish legués au Roi par M. Frank Hall Standish*. París: Crapelet, 1842.

86. COOK, S. E. *Sketches in Spain during the Years, 1829-30-31*, 32, vol. II. París: A. and W. Galignani, Baudry, 1834, pp. 241-242.

87. *Ibidem*, vol. II, p. 242.

88. «At Seville there is hardly any thing left which is public. Eleven of his finest works which were at the Cartuxa, are gone. At the cathedral is a beautiful Madonna and child. [...] At San Alberto are some small pictures left, and a few others may be found» (*Ibid.*, vol. II, p. 212).

89. *Ibid.*, p. 213.

90. THORÉ, Théophile. «Études sur la peinture espagnole. Galerie du Maréchal Soult». II. *Revue de Paris*, t. XXII (1835), pp. 44-64.

91. «Ce qui domine, chez Cano, c'est le sentiment de l'art grec: personne n'a surpassé Cano pour la rectitude des lignes et la pureté du dessin, principalement dans les mains et les pieds (*en las extremidades*); ses compositions ont le grandiose de l'antique et la simplicité de la nature; ses étoffes, drapées avec une extrême souplesse, laissent transparaître le nu y et révèlent un sculpteur» (*Ibidem*, pp. 59-60).

92. *Ibid.*, p. 60.

93. DUCHESNE, Jean y REVEIL, Achille. *Musée de Peinture et de Sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe*. Dessiné et gravé à l'eau forte par Réveil avec des notices descriptives, critiques et historiques par Duchesne aîné, vol. II. Paris: Audot, 1839, n.º 123 y 124.

94. Se trata de los números 12 (*David portant la tête de Goliath*, 1,21 x 0,92 m.), 17 (*L'Enfant-Jésus endormi*, 0,73 x 0,89 m.), 18 (*Descente de Croix*, 2,10 x 1,76 m.), 19 (*Saint Jean-Baptiste*, 1,32 x 0,99 m.) y 28 (*Tête de vieillard*, 0,46 x 0,38 m.). Del primero se decía en el catálogo de venta de la Galería, en 1853, que procedía de una colección privada de Cádiz; sobre el segundo se ha apuntado la posibilidad de que se tratase del que Ceán había registrado en la Cartuja de Portacoeli. En todo caso, todos ellos eran de procedencia incierta y es imposible identificarlos, con seguridad, con alguno de los citados por los tratadistas españoles, por lo que su atribución al racionero debe ser considerada más que dudosa. Para los cuadros de la Galería, vid. BATICLE, Jeannine y MARINAS, Cristina. *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre. 1838-1848*. París: Ministère de la Culture, Réunion des musées nationaux, 1981.

95. Se trataba de los números 11 (*L'Âne de Balaam*), 13 (*Saint Joachim*), 14 (*Sainte Anne, mère de la Sainte-Vierge*), 20 (*Saint Jean-Baptiste, Mi-corps*), 29 (*Portrait de don Pedro Calderon de la Barca*), 30 (*Portrait d'Alonso Cano dans sa jeunesse*), 31 (*Portrait d'Alonso Cano dans un âge avancé*) y 32 (*Portrait d'Alonso Cano au temps de sa vieillesse*). La *burra de Balaam* es, en realidad, obra de Lucas Jordán, *San Joaquín y Santa Ana* han sido atribuidos por Wethey a Antonio del Castillo y el *San Juan Bautista* es copia de un original de Guido Reni. En cuanto a los cuatro retratos, ninguno de los cuales representaba en realidad a Alonso Cano, eran obras de escuela española del siglo XVII.

96. El primero (n.º 15 del catálogo de la Galería) está en paradero desconocido desde 1919. Recuérdese que Wethey consideraba el cuadro de Arcos de la Frontera, del que éste era réplica, como obra anónima andaluza de finales del XVII, mientras que Angulo se inclinaba a considerarlo copia de un original perdido de Cano. En cuanto al segundo (n.º 16) está también en paradero desconocido desde 1854 y, según Richard Ford, era una versión de la *Virgen de Belén* de la catedral de Sevilla.

97. N.º 21. *Sainte Madeleine*. 1,69 x 1,21 m. Sobre su procedencia del convento de carmelitas de Madrid y su identificación con la que hoy se halla en Baviera, vid. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano*. Madrid, 1983, n.º 81.

98. *Ibidem*, n.º 83.

99. *Ibid.*, n.º 82.

100. N.º 24. *Sainte Thérèse percée d'une flèche*. 1,15 x 0,54 m.; n.º 25. *Sainte Thérèse en prière*. 1,12 x 0,46 m.; n.º 26. *Sainte Thérèse recueillant un pauvre enfant malade*. 1,12 x 0,46 m.; n.º 27. *Saint Louis*. Del primero hay un grabado publicado por Anne Jameson en 1852; de los otros no hay testimonio gráfico alguno. Sobre la probable pertenencia de estos cuadros al retablo de Santa Teresa en Sevilla, vid. BATICLE, Jeannine y MARINAS, Cristina. *La Galerie Espagnole...*, pp. 44-45, y WETHEY, Harold E. *Alonso Cano*, pp. 151-152.

101. GOZLAN, Léon. «Musée Espagnol à Paris». *Revue de Paris*, XLI (1837), p. 287.

102. Artículo en el *Moniteur Universel* (París), (10 enero 1838), p. 55. Cit. por GUINARD, Paul. *Dauzats et Blanchard, peintres de l'Espagne romantique*. París: P.U.F., 1967, p. 283, nota 33.

103. DECAMPS, A. «Le Musée espagnol». *Le National*, (15 febrero 1838). Cit. por BATICLE, Jeannine y MARINAS, Cristina. *La Galerie Espagnole...*, p. 41.

104. *Kunstblatt*, 40 (mayo 1838), pp. 159-160. Reprod. en HEAD, Sir Edmund. *A Hand-Book of the History...*, pp. 122-124.

105. Por ejemplo, GOZLAN, Léon. «Musée Espagnol...», pp. 288-289.

106. CIRCOURT, A. de. «Musée Espagnol». *France et Europe*, (25 mayo 1838), p. 242.

107. *Kunstblatt*, 40 (mayo 1838), pp. 159-160. Reprod. en HEAD, Sir Edmund. *A Hand-Book of the History...*, pp. 122-124.

108. «Peut-être l'ange qui s'oppose au passage de Balaam est-il d'une nature un peu trop corporelle pour un esprit céleste que le prophète ne doit pas voir. Celui-ci même pourrait être d'une corpulence moins triviale». Cit. por HEMPEL-LIPCHUTZ, Ilse. *La pintura española...*, p. 236.
109. GOZLAN, Léon. «Musée Espagnol...», pp. 115 y 291. Una valoración similar en el *Kunstblatt*, 40 (mayo 1838), pp. 159-160.
110. GOZLAN, Léon. «Musée Espagnol...», pp. 288-290.
111. Aunque, obviamente, el artista que encarnó esta idea fue Murillo. Vid. HEMPEL-LIPCHUTZ, Ilse. «Murillo et la brune aux longs cils noirs et yeux de velours». *Fragmentos*, 1 (1984), pp. 5-20.
112. GOZLAN, Léon. «Musée Espagnol...», p. 291. La misma idea, aunque con otros destinatarios, sería retomada por Stirling-Maxwell años más tarde: «The sickly emaciated features afford evidence that it was painted not many months before the artist went down to the Pantheon of the canons. The wasp buzzing near his ear is, perhaps, a contemptuous emblem of some troublesome rival in art or in the Chapter, the solitary record of some forgotten feud» (*Annals of the Artists of Spain*, vol. II. Londres: John Olivier, 1848, p. 799).
113. JUBINAL, Achille. *Notice sur M. le Baron Taylor et sur les tableaux espagnols achetés par lui d'après les ordres du roi*. Paris: E. Pannier, 1837, p. 23. Cit. por MARINAS, Cristina. «La Galería Española del Rey Luis Felipe». *Academia*, 57 (1983), p. 141.
114. GOZLAN, Léon. «Musée Espagnol...», pp. 115-116.
115. GAUTIER, Théophile. «Le Musée Espagnol». *La Presse* (Paris), (27 y 28 agosto 1850). Reimpreso en *Tableaux à la plume*. Paris: Eugène Fasquelle Editeur, pp. 92-114.
116. *Ibidem*.

