

RAFAEL PÉREZ GÓMEZ

GRANADA, LA NUEVA JERUSALÉN
La última obra (inacabada) de Alonso Cano

UNIVERSIDAD DE GRANADA
2017

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA

© RAFAEL PÉREZ GÓMEZ.

© UNIVERSIDAD DE GRANADA.

GRANADA, LA NUEVA JERUSALÉN. LA ÚLTIMA OBRA
(INACABADA) DE ALONSO CANO.

ISBN: 978-84-338-6150-4.

Depósito legal: GR./1447-2017.

Edita: Editorial Universidad de Granada,

Campus Universitario de Cartuja. Granada.

Preimpresión: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S.L. Granada

Diseño de Cubierta: Josemaría Medina Alvea.

Imprime: Taller de Diseño Gráfico y Publicaciones, S.L. Granada.

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

PRÓLOGO

“... las matemáticas no sólo poseen verdad, sino suprema belleza...”
(Bertrand Russell)

Hace ya muchos años que técnicas de restauración y metodologías de análisis de pigmentos, fotografías con iluminación ultravioleta e infrarroja, radiografías y reflectografías, por citar algunas de las más usuales, han avanzado sobre los modelos atribucionistas basados en la caligrafía plástica de los artistas y que tuvieron su definición teórica en la obra de Giovanni Morelli (1816-1891), partiendo de detalles específicos en elementos secundarios donde el autor, a modo de modismos personales, se aleja de su entorno cultural y manifiesta, incluso de forma inconsciente, pequeñas “manías” que hacen sus obras diferentes y, por tanto, atribuibles por los “connoisseurs”. Pese a los errores que aquella metodología podía producir, también es cierto que los análisis formales minuciosos dieron lugar a catalogaciones que fueron conformando escuelas, talleres, círculos y obradores, organizando periodos culturales y círculos artísticos. La documentación archivística completaría muchas de estas apreciaciones y situaría con certeza obras y maestros del pasado.

Pese al amplio conocimiento de nuestra historia artística, aún quedan vacíos o sorpresas que se han de derivar de fondos desconocidos o de movimientos de obras no registrados. A veces, pinturas que se han mantenido como objetos heredados, no valorados artísticamente, en familias sin una clara formación humanista, aparecen o salen a la luz de modo fortuito convirtiéndose en escalones del conocimiento de un periodo o de un artista concreto.

Algo similar ha sucedido con la obra que se estudia en este libro. Casi destruida y amontonada como material de deshecho en una vivienda del

pueblo de La Zubia (Granada), un ojo no experto pero sensible ante el lienzo ha permitido su rescate y su análisis.

La recuperación física y el estudio, erudito y bien fundamentado, de Rafael Pérez Gómez nos devuelve esta obra, posiblemente de Alonso Cano, que podría corresponderse con alguna de las documentadas como inacabadas de los últimos años del pintor.

El mal estado del lienzo, con intervenciones y añadidos que complican su interpretación y reducen sus valores artísticos, hace que sean los análisis científicos los que sirvan para cimentar la originalidad y estética del lienzo.

Entre las aportaciones más relevantes para valorar la calidad de la obra estarían los análisis de la composición, la perspectiva y las proporciones siempre jugando con la geometría derivada de la proporción áurea que descubren la sólida formación del pintor, en diversas disciplinas, que no deja nada al azar, sino que todo encaja en un absoluto organigrama geométrico donde cada figura, cada detalle, está en el lugar exacto permitiendo, de esa forma, la correcta interpretación simbólica del cuadro, todo apoyado en un certero dibujo base que permite otorgar la autoría del lienzo a un solo artista. Es aquí donde aparece la sólida formación matemática del autor del estudio que, además, consolida sus hipótesis con la comparativa de otras obras de Alonso Cano que ofrecen composiciones similares.

Todo este proceso está apoyado en el libro en un número significativo de ilustraciones que exponen los resultados de análisis técnicos, del proceso de restauración del lienzo así como los dibujos con las distintas mallas y los cromatismos de las mismas que sirven de apoyo didáctico y comprensivo del desarrollo geométrico y los argumentos de la investigación.

Aunque en el subtítulo del trabajo aparece la autoría de Alonso Cano en la redacción, el autor del mismo, va haciéndose preguntas sobre el pintor o pintora, como señala en la página 41. Cuando, por ejemplo, encuentra la relación evidente, en cuanto a composición, con otras obras de Cano añade que otros pintores también la utilizaban (Pág. 44). Es decir, considera que los argumentos científicos (análisis y composición) nos acercan sin duda a la órbita de Cano pero, Rafael Pérez Gómez, no resuelve con verdades absolutas, sino que va analizando poco a poco la obra hasta llegar a una conclusión evidente: la belleza de lo representado y la maestría de su creador.

Retomo, ahora de forma completa, la cita de Bertrand Russell con la que iniciaba este texto: “Contemplada en sus auténticos valores, las matemáticas no sólo poseen verdad, sino suprema belleza –una belleza fría y austera, como la de la escultura, que si no presenta atractivos para las partes más débiles de nuestra naturaleza y carece de las brillantes galas

de la pintura o de la música, es sublimemente pura, y susceptible de la perfección severa que sólo el arte más grande puede exhibir” (Bertrand Russell. *Misticismo y Lógica y otros ensayos*. Buenos Aires, Paidós, 1951. Pág. 67). De alguna manera, a través de sus conocimientos matemáticos, el profesor Pérez Gómez, ha traspasado las “galas de la pintura” para adentrarse en la estructura, digamos “escultórica”, que define el cuadro para mostrarnos a través de su geometría, de la rigurosa divina proporción, su belleza íntima y las razones que en el vestir cromático la convierten en obra artística de calidad.

Ahora bien, la estructura compositiva y la plasmación formal de la temática del cuadro exige, también, profundizar en los valores simbólicos que convierten cualquier obra de arte en un producto cultural de su tiempo, en un objeto privilegiado de un momento histórico, en ejemplo de las contradicciones y valores del pintor y de la sociedad en la que se desarrolla. En este libro al aparente tema de la Anunciación, lectura directa y acertada en una primera impresión y no desdeñable, en absoluto, para los espectadores de su momento; Pérez Gómez añade otros significados más profundos, codificando propuestas anteriores del propio artista, de sumatorio de formas, que van a derivar en conceptos apocalípticos relacionados con la Nueva Jerusalén y que no eran ajenos a la concepción ideológica en la que se definía Granada a mediados del siglo XVII y que ha generado bastante historiografía al respecto. Estos análisis iconográficos aportan vías sugerentes de investigación, no excluyentes, pero que otorgan a esta pintura características nuevas capaces de incrementar su valor cultural y patrimonial.

Todo este complejo proceso de conocimiento e investigación nos viene de la mano, como ya hemos señalado, de Rafael Pérez Gómez, reconocido matemático que no es la primera vez que se acerca al mundo del arte intentando que la mirada del geómetra y de los números completen significados y nos permitan una mejor valoración de las obras artísticas. El surrealismo y el cubismo han sido referentes en algunas de sus publicaciones aunque, sin duda, el reconocimiento más importante en su larga trayectoria le viene de la mano de la identificación de los 17 Grupos Cristalográficos Planos que están presentes en las decoraciones de la Alhambra. El estudio de su trazado supuso un avance muy importante para el conocimiento de los palacios nazaríes, engrandeciendo su estética y la perfección técnica de los alarifes que la hicieron posible. La repercusión en la comunidad científica de este hallazgo así como la transferencia del conocimiento a la ciudadanía en general han llevado a nuestro autor a impartir numerosas conferencias, visitas guiadas, programas de divulgación

y un sinfín de acciones encaminadas hacia ese componente didáctico y de docente que son indisolubles de su propia personalidad.

Ese ojo crítico, pero sensible, hace que Rafael Pérez Gómez se imbrique con todos los retos de carácter cultural que le salen al paso, habiendo conseguido con este lienzo posible de Alonso Cano manejar una metodología científica bien asesorada por técnicos que le llevan a ofrecer al lector y al estudioso un resultado de alta investigación y a la colectividad la presencia de una pintura barroca de excelente factura y de cualidades acordes con las obras del Racionero.

Y es que su proceso de investigación parte de sus propias limitaciones en el campo de la autentificación de obras de arte, no dudando, por tanto, en asesorarse de investigadores reconocidos, de laboratorios y estudios bibliográficos que pueden aportarle las vías de conocimiento necesarias para caminar e ir cubriendo los objetivos planteados en este libro. Esa cualidad interdisciplinar, abierta y constructiva, le permite resultados de interés, aunque pareciera que se aleja de sus ámbitos de estudio frecuentes. Claro está que es la científicidad y la metodología ajustada la que permite interactuar en distintas disciplinas, no tanto el anquilosamiento académico. Razón por la que termino citando de nuevo al reconocido filósofo y matemático Bertrand Russell, un espíritu abierto, que curiosamente obtuvo el premio Nobel de Literatura no siendo para nada su principal campo de investigación.

Rafael López Guzmán
Universidad de Granada

1. INTRODUCCIÓN

... Crees lo que ves; y lo que no ves, niegas. Yo te probaré que se ve mejor lo que se cree a persuasión de la razón, que lo que se mira con los ojos...

Francisco de Quevedo¹

En la Villa de La Zubia, Granada, año 1999, una vieja casa que cimenta su raíz en el siglo XVII está a punto de desaparecer. Su historia, un devenir de herencias y particiones, concluirá con un proyecto de demolición redactado por el propietario en ese momento, L.M. GN. G. En las fases previas, entre basuras, un marco con termitas y un lienzo con cal llaman la atención de la actual propietaria que queda fascinada por la belleza de dos rostros.

Se trataba de un óleo sobre lienzo, en muy mal estado de conservación, enmarcado con madera de ébano, en el que aparentemente se mostraba una Anunciación. En el lado derecho de la escena figura la Virgen María. Está revestida de una túnica azul celeste sobre su vestido rojo amarroñado, consecuencia del deterioro de los pigmentos empleados en la capa pictórica-, la posición de sus brazos y manos expresan su conformidad frente al designio de Dios y su bellísimo rostro muestra la paz que esta espiritualidad conlleva derivada de saber que su seno espera al hijo de Dios.

1 Quevedo, F. de, *Providencia de Dios*, Ed. Fel. Buendía, p. 1547.

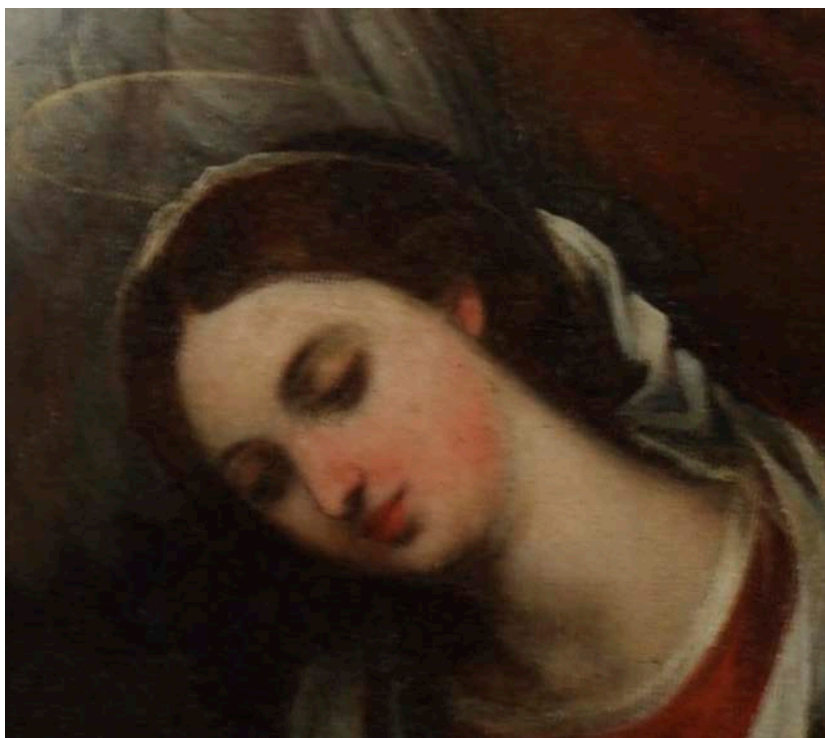


Imagen 1. Rostro de la Virgen María.

Frente a la Virgen, un apolíneo ángel transmite su mensaje. Lleva un cingulo de lino blanco como muestra de su pureza; su vestido es de color azul y cubre su cuerpo con túnica roja, que denota vigor y juventud, color no habitual para esta simbología ya que el ángel, en este tipo de pinturas, suele vestir completamente de color blanco. Su rostro es de tal belleza que se hace prácticamente imposible discernir su género.

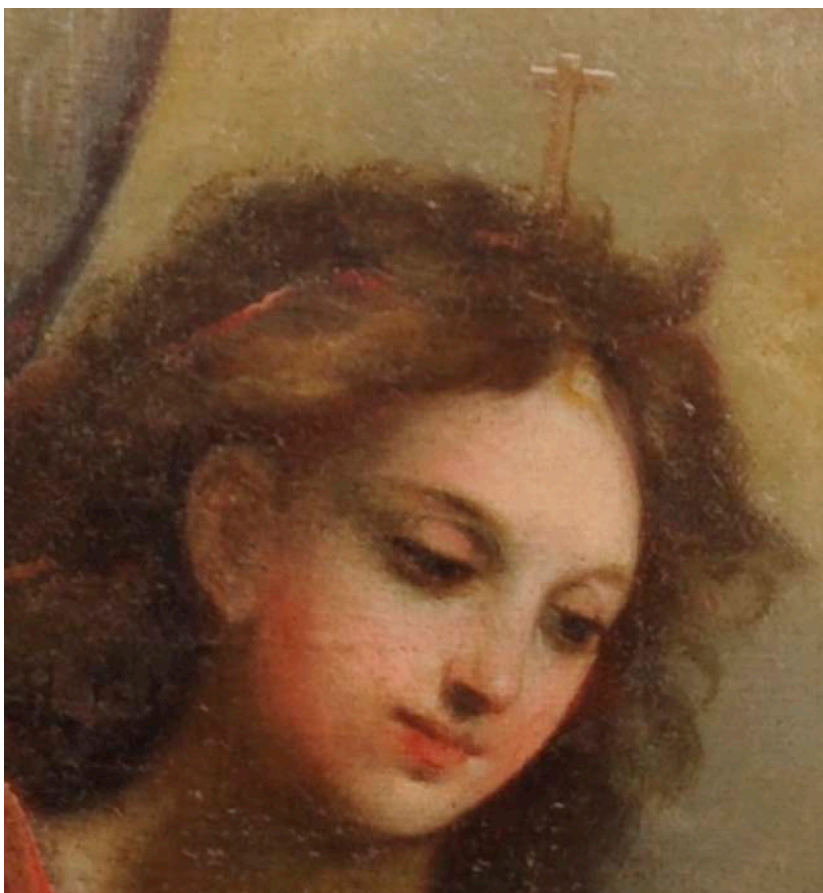


Imagen 2. Rostro del ángel.

Al estar la escena presidida por el Espíritu Santo, que adopta la popular forma de paloma, cualquiera diría que el motivo del cuadro es una Anunciación. Mas, como se verá en los párrafos que siguen, la historia que esta composición pictórica narra es bien diferente.

Junto a la emoción suscitada por la visión de tan bellos rostros surgió un lógico desasosiego por el mal estado de la capa pictórica (ver Imagen 3), de la parte de atrás del lienzo y del marco.



Imagen 3. El lienzo del cuadro antes de su restauración.

Se decidió intervenir sobre el cuadro, procediendo a su reentelado y a la restauración de la capa pictórica. Las consecuencias no fueron las deseadas ya que actualmente el cuadro está fuertemente intervenido, sobre todo en las capas más superficiales (barnices, fundamentalmente), la zona central inferior está totalmente rehecha y, sobre todo, de forma inexplicable se ha introducido en la zona inferior un jarrón que, como demuestran la radiografía y la reflectometría, nada tiene que ver con la obra (ver Imagen 4).

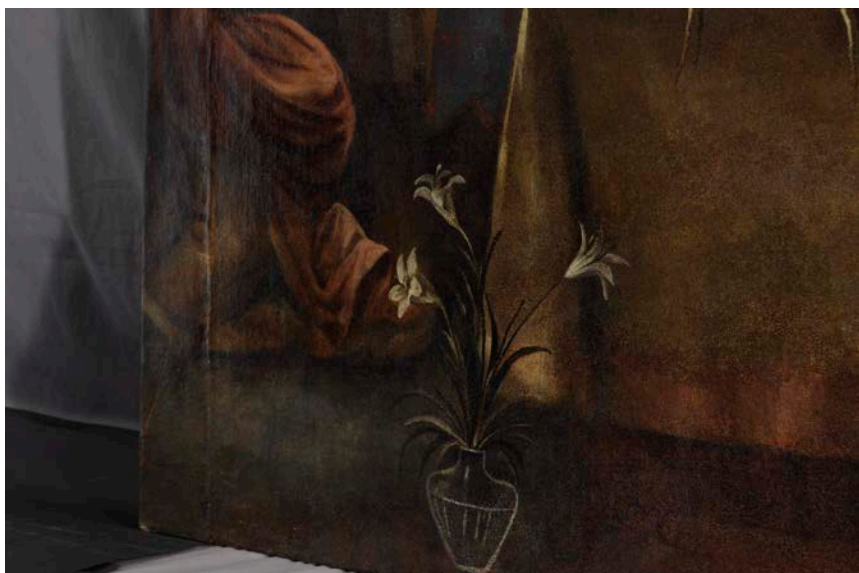


Imagen 4. Jarrón con azucenas.

Llegados a este punto, fue llamado el autor de esta investigación para dar consejo a su propietario. Lógicamente, y mientras se realizaba el análisis de la composición geométrica del lienzo en la que se basa la pictórica, la primera medida a adoptar fue la solicitud de un informe técnico sobre el estado real de la obra. El Informe “Estudio Radiográfico y de Pigmentos. Obra Óleo sobre Lienzo”², fue llevado a cabo en las instalaciones SGS Tecnos de Coslada (Madrid) a petición del Instituto Científico Criminalística Documental (Exp. OB-15/15.07) de Granada (ver Anexo 1). Se hicieron fotografías con iluminación ultravioleta e infrarroja, radiografías,

2. Informe al que en lo sucesivo llamaremos: Informe ERP.

reflectometrías infrarrojas y análisis de pigmentos. Se complementó este informe con el análisis de un pigmento de color negro que fue realizado por la empresa Arte-Lab, de Madrid (ver Anexo 3). La metodología seguida en este trabajo de investigación ha consistido en el análisis científico de esta documentación, por lo que las conclusiones obtenidas se apoyan en él y en las hipótesis hechas acerca de la interpretación de la escena derivadas de la observación de la misma.

La iluminación ultravioleta posibilita realizar una primera determinación del estado de conservación superficial de la obra, añadidos y barnices (homogeneidad, espesores, naturaleza, antigüedad) ya que bajo la luz ultravioleta determinados materiales constitutivos de la obra de arte son fluorescentes en diferentes gradaciones. Esto permite la identificación de alguno de ellos, la detección de materiales ajenos a los originales (como repintes, es decir, las restauraciones anteriores que presenta) o modificaciones, especialmente importantes cuando se refieren a las firmas; también da información del estado de la capa de barniz, la aplicación de falsas pátinas, etc.

Sin más que echar una mirada a la fotografía hecha con iluminación ultravioleta (Imagen 6), se puede corroborar lo antes dicho tanto del enorme deterioro de la capa pictórica como de las intervenciones que el lienzo ha sufrido y que, en unas ocasiones, han supuesto repintes excesivos y, en otras, añadidos pictóricos a la pintura original inacabada. Como aspecto positivo, cabe decir que el craquelado no presenta sino pequeños y aislados saltos de la pintura, de lo que se deduce su autenticidad (Imagen 5).



Imagen 5. El craquelado en el rostro de la Virgen demuestra la originalidad de la pintura. Se observan trozos de pintura desprendidos del lienzo.

La Imagen 5 muestra el primer aspecto, relacionado con el dibujo, que corrobora el carácter de obra inacabada que esta composición presenta. No están definidos rasgos faciales como el ojo derecho y la ceja correspondiente. Así mismo, en la Imagen 7, se aprecia un segundo hecho que abunda en la tesis de obra inconclusa: los dedos pulgares de la Virgen están sin terminar. Cabría pensar que el de la mano derecha está oculto, pero no hay duda de que al de la izquierda le falta la primera falange.

De la radiografía (Imagen 7), salta a la vista que la tela presenta dos añadidos al lienzo primario por haber sufrido roturas. El trozo lateral izquierdo y una gasa que cubre un trozo de la cortina que da el carácter de que la escena se ubica en un espacio interior. La reflectometría infrarroja (Imagen 8) aporta mucha información sobre la composición inicial y, además, confirma las observaciones anteriores.

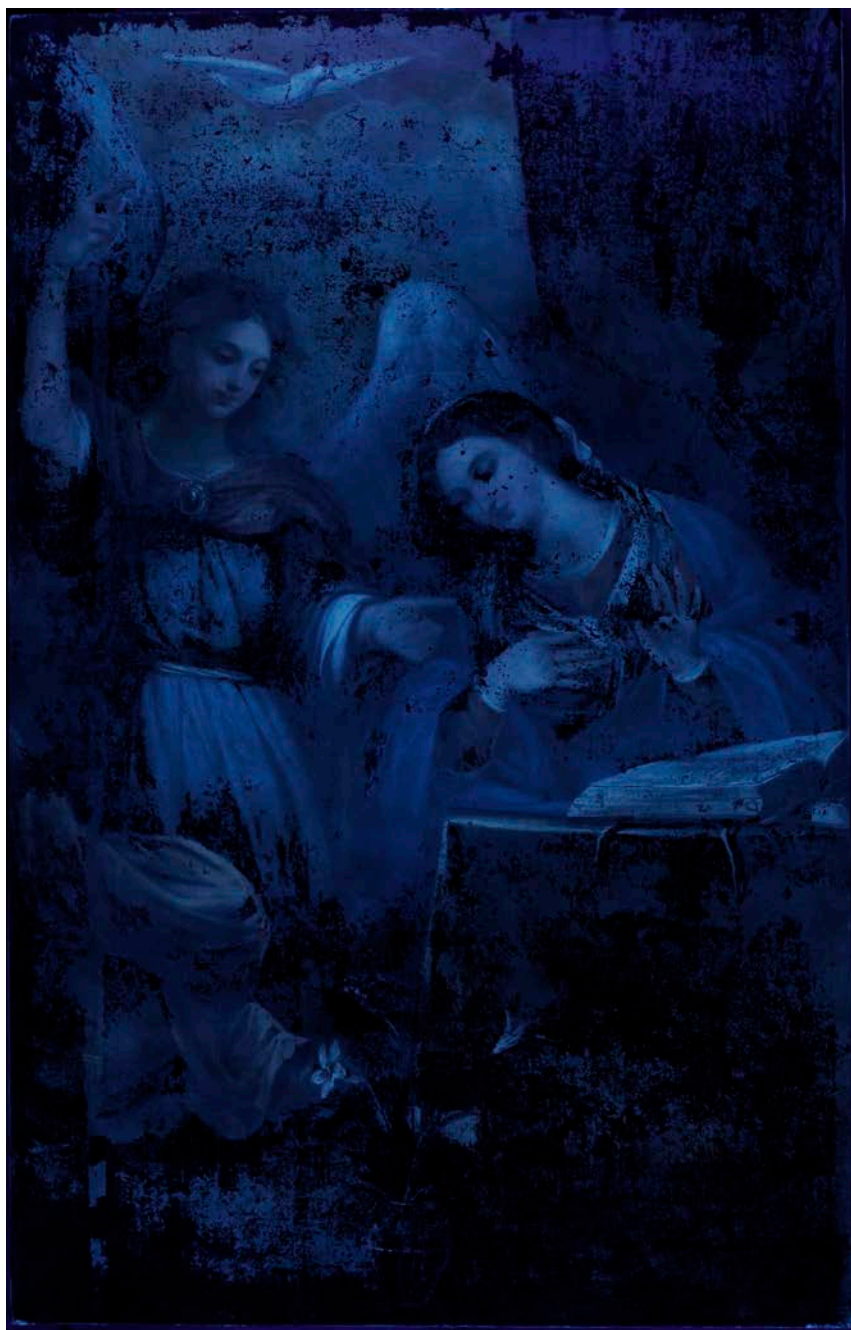


Imagen 6. Fotografía del cuadro con luz ultravioleta.

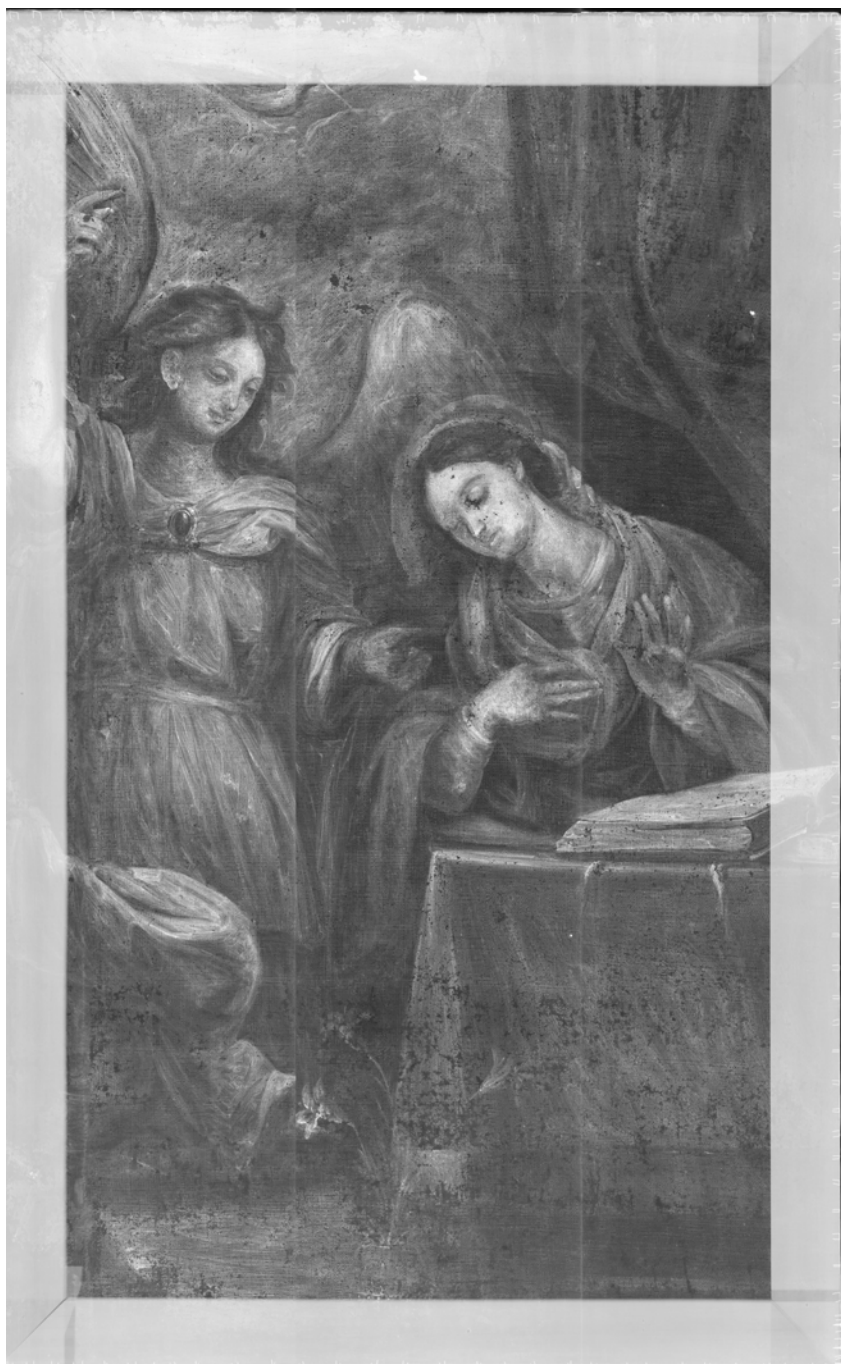


Imagen 7. Imagen obtenida por la unión de tres radiografías hechas al cuadro.



Imagen 8. Reflectografía infrarroja. Detalle de la zona central del lienzo.

2. BREVE APUNTE SOBRE LAS OBRAS DESAPARECIDAS DE ALONSO CANO

La producción religiosa pictórica de Cano es muy abundante aunque, por desgracia, en el primer tercio del siglo XIX desapareció un número considerable de sus cuadros. Por una parte, se debió a la Guerra de la Independencia, durante la cual los franceses expoliaron cuanto encontraron a su paso y, por otra, la desgraciada desamortización de Mendizábal, que dilapidó una gran parte del tesoro artístico eclesiástico. Se calcula que la mayor parte de los cuadros desaparecidos tuvo lugar en ese breve lapso de tiempo¹.

Cano puede considerarse el “pintor de lo sagrado”². La Biblia fue su principal fuente de inspiración para la producción de cuadros relativos a

1. del Olmo Veros, R. Alonso Cano, pintor de lo sagrado (1601-1667), Religión y Cultura, XLIX (2003), p.p. 395-424. Existe una abundante historiografía sobre este artista que se ha concentrado, fundamentalmente, en relación con los centenarios de su muerte (1967) y de su nacimiento (2001), acompañados de congresos y exposiciones. Citar entre la amplia bibliografía los siguientes trabajos como referencias genéricas: AA.VV. *Centenario de Alonso Cano en Granada*. Vol. I. *Estudios*. Vol. II. Catálogo de la exposición. Granada, Ministerio de Educación y Ciencia, Caja de Ahorros de Granada y Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969-1970; AA.VV. Symposium Internacional “Alonso Cano y su época”. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002; Henares Cuéllar, I. (Comisario). *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2001; Sánchez-Mesa Martín, D. (Comisario). Catálogo de la exposición “Alonso Cano, 1601-1667. Arte e iconografía. Granada, Arzobispado de Granada, 2002; Díez Jorge, M^a E. (Comisaria). Catálogo exposición “La Granada del siglo XVII: arte y cultura en la época de Alonso Cano. Granada, Ayuntamiento, 2001; Martínez Medina, F. J., Serrano Ruiz, M. y Caro Rodríguez, E. (editores). *Alonso Cano y la catedral de Granada: homenaje del cabildo de la catedral de Granada*. Granada, CajaSur, 2002; y, Aterido Fernández, Á. (Edición y coordinación). *Corpus Alonso Cano*. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.

2. del Olmo Veros, R. *op. cit.* p.p. 402-403. Ver también Álvarez Lopera, J. Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas. En: Henares Cuéllar, I. (Comisario). *Alonso Cano*.

temas del Antiguo Testamento, a la vida y pasión de Cristo, a la Resurrección y a la Virgen María, a quien dedicó un programa muy amplio que culminó con la grandiosa serie que el pintor comenzó en 1652 sobre la Vida de la Virgen para la catedral de Granada. En esta investigación se pondrá de manifiesto cómo, concretamente, el Apocalipsis fue un motor de inspiración recurrente para narrar sus escenas pictóricas.

Es oportuno señalar que se sabe de la deslocalización de, al menos, ocho cuadros sobre el tema mariano³:

- Siete, de la serie de la Vida de la Virgen que pintó para el convento del Ángel Custodio, de las franciscanas de Granada, desaparecidos en la invasión napoleónica: El Matrimonio de la Virgen, La Natividad de la Virgen, La Presentación de la Virgen en el Templo, La Presentación del Niño Jesús en el Templo, La Concepción y La Coronación de la Virgen y una Asunción.
- Una Anunciación pintada para la parroquia de san Ginés de Madrid.

Alonso Cano hizo testamento ante el notario (“escribano público”) Pedro de Urrea de 25 de agosto de 1667, nombrando como albacea al canónigo de la catedral de Granada Fernando Charrán. De su estudio veremos que se deduce que aún hay más cuadros suyos desaparecidos.

«Alonso Cano su testamento.
 Don Fernando Charran racionero desta Santa Iglesia mayor de esta ciudad de Granada = Digo que el licenciado Alonso Cano racionero que fue de dicha Santa Iglesia es muerto y passado de esta presente vida y otorgo su testamento cerado ante el presente escribano publico [En dos folios siguen las fórmulas generales de abrir el testamento el 3 de septiembre de 1667.]
 firmo como testigo por si y por Fernando Martin assimismo testigo instrumental de el dicho testamento
 En la ciudad de Granada en el dicho día mes y año dichos de Presentacion del dicho Racionero Don Fernando Charran el señor licenciado Don Diego de Torres Theniente de Corregidor desta ciudad recivio juramento a Dios y aun a Cruz en forma de derecho de Fernando Martin vecino desta dicha ciudad que uiue en la cassa de el Racionero Alonso Cano y que es de edad de cinquenta y seis años y no firmo por que dixo no sauer y su mano lo rubrico. [Siguen las fórmulas generales.]»

Imagen 9. Transcripción del primer párrafo del testamento de Alonso Cano.

Espiritualidad y modernidad artística. Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2001, pp. 157-176.

3. del Olmo Veros, R. *op. cit.* p. 398.

También hizo un memorial de deudas, aproximadamente, una semana antes: el 18 de agosto de 1667, ante Fr. Bartolomé de Arjona. En este memorial declara la existencia un único cuadro en su taller, un San Jerónimo, y otros en Madrid... Uno de ellos lo deja a su antiguo alumno Don Sebastián de Herrera, maestro mayor de su majestad y su pintor de cámara. Sin embargo, en el testamento de Alonso Cano se declara la existencia de, al menos, dos cuadros en el taller en el momento de su muerte: un San Jerónimo y una Anunciación. Veámoslo por si pudiera tratarse del cuadro objeto de análisis en esta investigación.

La Hispanic Society of America posee una completa reproducción fotográfica del testamento procedente de Don Antonio Cánovas del Castillo. Harold E. Wethey⁴ sostiene que el original desapareció en el incendio de los Archivos Notariales de Granada que sucedió en 1879 y que en el actual Archivo Notarial granadino no hay ningún legajo del notario Pedro de Urrea. Hecho cierto que hemos podido comprobar. En la página 34 del libro de Wethey: *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, publicado por la editorial Alianza Forma, se habla del testamento, antes mencionado, que fue dictado el 18 y el 25 de agosto de 1667, cuando Cano ya estaba en la cama para morir diez días después, afirmando que: «*En el testamento incluyó únicamente dos lienzos en su poder, los dos inacabados, uno de los cuales, un San Jerónimo, (...) Así pues, Cano no dejó un estudio lleno de lienzos tal como hicieron El Greco y otros artistas*⁶⁴.»

Recientemente ha salido a la luz una importante información histórica sobre Alonso Cano a raíz del hallazgo de su última voluntad y testamento⁶³. El testamento, dictado el 18 y el 25 de agosto de 1667, cuando Cano se encontraba ya en cama, solamente diez días antes de su muerte, comienza con una declaración de fe en los dogmas de la Iglesia Católica. A este documento adjuntó una lista de deudas, la mayoría de prendas de vestir a excepción de una de papel y otra de lienzos. Grandemente conmovedora es su declaración de que, a causa de su gran pobreza y numerosas deudas, no podía dejar dinero para que se dijeran misas por su alma. Esperaba que, por amistad, algunos de los canónigos dijeran misas por él y que le concedieran el acostumbrado enterramiento en la cripta de la catedral.

En el testamento incluyó únicamente dos lienzos en su poder, los dos inacabados, uno de los cuales, un *San Jerónimo*, le había sido encargado por un vecino de Granada llamado Don Jerónimo de Plasencia. Así pues, Cano no dejó un estudio lleno de lienzos tal como hicieron El Greco y otros artistas⁶⁴. Le faltó la fuerza para trabajar en los últimos meses de su vida. La traza de la fachada de la catedral de Granada, aceptada el 4 de mayo, fue su última creación importante.

Imagen 10. Reproducción de los párrafos de la página 34 del libro antes mencionado.

4. Wethey, H.E. (1953). El Testamento de Alonso Cano, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1º a 4º trimestres de 1953, p. 4.

En la página 174 del libro de Wethey⁵ están las dos notas a las que hace referencia los párrafos anteriores. La nota número 64 se refiere a una cita de Manuel Casares⁶ del capítulo *Análisis de la Vía dolorosa en el Catálogo* (núm. 30), del cual es autor, que dice:

«Un testamento de fecha de 1700 menciona una *Anunciación*, que fue acabada por Bocanegra (...).»

63. Véase el Apéndice: Documento 18. Se pensaba que el testamento de Cano se había perdido en el incendio de los archivos de Granada en 1878. Sin embargo, la Hispanic Society of America posee una serie de fotografías del documento, proveniente de la biblioteca del historiador Antonio Cánovas del Castillo. No se tiene ninguna información sobre cuándo o dónde se hicieron las fotografías. El manuscrito original salió a la venta en la Librería Pardiñas de Madrid en 1961, pero se desconoce su posterior destino.

64. Al *San Jerónimo penitente*, Cat. núm. X-9, no se le puede identificar con este cuadro, ya que ni es obra de Cano ni está inacabado. Provino, como su acompañante, la *Magdalena penitente*, Cat. núm. X-10, del Carmen Calzado de Granada.

Un testamento de fecha de 1700 menciona una *Anunciación*, que fue acabada por Bocanegra, una *Mater Dolorosa* y una *Vía dolorosa*, que Cano dejó inacabadas. Véase Manuel Casares, 1960, I, pág. 451. Véase también mi

Imagen 11. Reproducción de las notas 63 y 64 de la página 174 del libro de Wethey: *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*.

Obsérvese la alusión a “Un testamento de fecha de 1700...”. Es claro que debe referirse al testamento de otra persona, no al de Alonso Cano ya que en dicha fecha el granadino llevaba muerto más de 30 años. ¿A qué testamento se refería Manuel Casares? Como se verá en los párrafos siguientes, se refería a la herencia de Alonso de Cerezeda, Capellán Real de Granada y amigo de Cano.

5. Wethey, H.E. (1983). *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Ed. Alianza Forma.

6. *Varia Velazqueña : homenaje a Velázquez en el III Centenario de su muerte 1660 - 1960* / [edición planeada, dirigida y anotada por Antonio Gallego y Burín], Ed. Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes , 1960.

Manuel Casares Hervás sólo escribió tres libros: una pastoral sanitaria de 1976, la Memoria del Archivo Diocesano de Granada (hoy llamado Archivo Histórico Diocesano de Granada, AHDGr) de 1964⁷ y el Inventario General del Archivo de la Catedral de 1965⁸. En este último, dentro del apartado de Genealogía y limpieza de Sangre hay un documento, legajo 451 del Archivo de la Catedral de Granada, que es relativo a Alonso Cano; en dicha pieza se habla de inventarios de Capellanías. Por otra parte, en el AHDGr, en el Legajo 4F, pieza 12, hay una capellanía del sacerdote (Capellán Real) Alonso de Cerezeda⁹ que contiene un inventario y tasación de bienes *post mortem* que cita varias obras pictóricas de Alonso Cano, con lo que, tal vez, Wethey se pueda referir (de una manera un tanto compleja) a dicho Cerezeda por su relación con Alonso Cano y el elevado número de pinturas del mismo que a su muerte tenía en su poder. Por otro lado, en la página 451 de *Varia Velazqueña* figura la nota (17), que debe ser la nota (7) que figura en el texto de Wethey, en la que se dice que en el Archivo Histórico Diocesano de Granada, Sala A, Legajo 4-F-12 existe un expediente sobre herencia de don Alonso de Cerezeda, Capellán Real que fue de Granada, y en el testamento del mismo figura un inventario de bienes, de 21 de mayo de 1700, en el que se encuentra una relación de obras de Alonso Cano, entre las que hay¹⁰:

“Una Anunciación de Nuestra Señora, que dejó medio pintada el racionero Cano y la acabó Pedro Atanasio, quinientos reales”.

Dice, además, que:

“En la almoneda de bienes, quedaron sin vender «...por excusar más costas y gastos...». Se hizo cargo el señor D. Diego Luis Castillo con asistencia de Gerónimo Navarro y de Gregorio Pérez de Moradilla.

Se vendieron:

(...)

(Piezza 2ª de Tassaciones de los vienes muebles que quedaron por fin y muerte de don Alonso de Zarezeda, para la herencia de don Diego Luis Castillo, 8 de marzo de 1704.)”

7. Casares Hervás, M. Memoria de los Archivos Diocesanos, separata del Boletín Oficial del Arzobispado, 5. Granada, 1964.

8. Casares Hervás, M. Archivo Catedral. Inventario General. Granada: Publicaciones Archivo Diocesano, 1965.

9. La Dra. María Luisa García Valverde, Departamento de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas de la Universidad de Granada, tuvo a bien suministrar la información relativa a la capellanía de don Alonso de Cerezeda, perteneciente al Archivo Histórico Diocesano de Granada, Legajo 4-F-12.

10. El texto completo está transcrito en la página 27. No obstante, Casares en su obra sobre Velázquez (ver nota 6) comete, a nuestro juicio, el error de escribir Anunciación por Asunción.

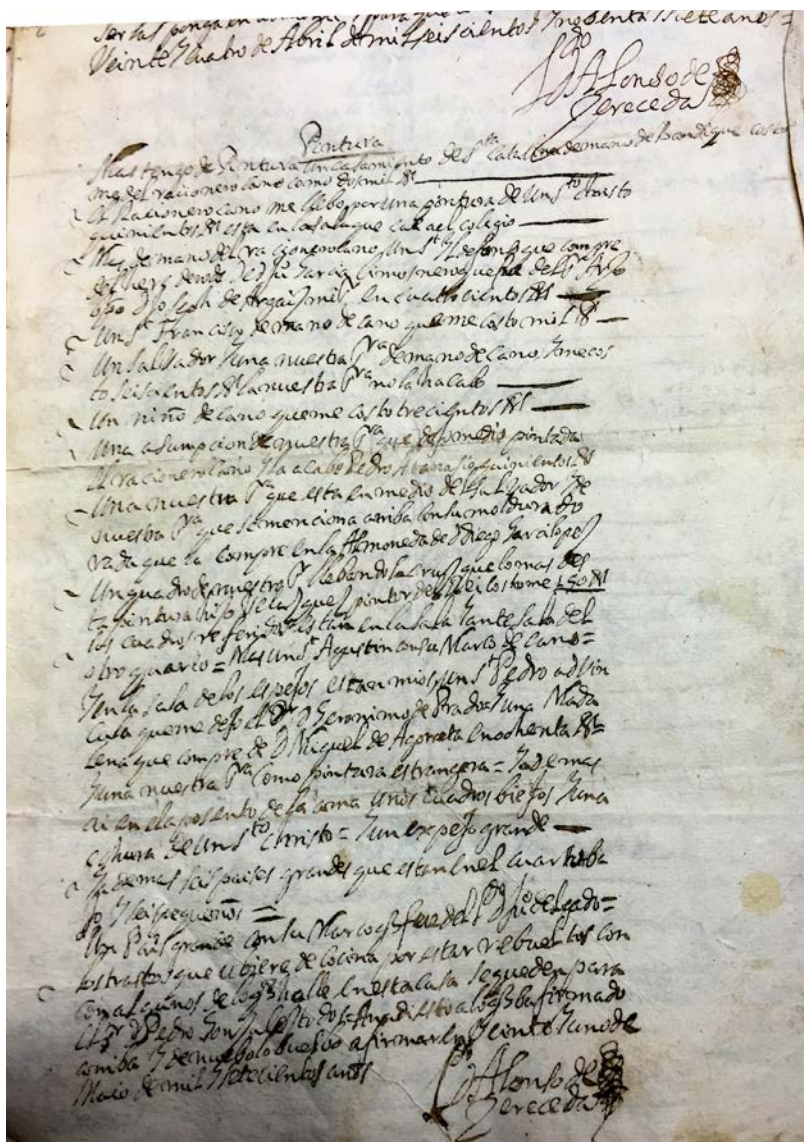


Imagen 12. Capellanía del Capellán Real Alonso de Cerezeda. Archivo Histórico Diocesano de Granada, Legajo 4F, pieza 12, p. 2.

Transcripción del inventario de Pintura¹¹:

11. Transcripción realizada por: M^a Luisa García Valverde, Dpto. de Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas, Universidad de Granada.

«(Cruz)

(Margen izquierdo): *Cuatro laminicas de Ribadeneira se las remitio a don Antonio de Argaiz.*

Mas una marina y un cuadro de Mapa de España. Una alabarda y un chuzo. Además¹². Y por aora no pongo más alajas por no acordarme de otra cosa que puede ser las ponga en adelante. Y para que conste lo fyirme de mi nombre en veinte y cuatro de abril de mil seiscientos y nobenta y siete años.

Licenciado don Alonso de Zereceda (firma y rúbrica).

Pintura

- *Mas tengo de pintura un casamiento de santa Catalina de mano de Bandique los tomé del racionero Cano como dos mil reales.*

- *El racionero Cano me llebó por una pintura de un Santo Christo quinientos reales está en casa Luque e al a el Colegio.*

- *Mas de mano del racionero Cano un sant Ildefonso que compré del heredero de don Juan García, limosnero que fue del señor arzobispo don Joseph de Argaiz, mi señor, en cuatrocientos reales.*

- *Un san Francisco de mano de Cano que me costó mil reales.*

- *Un Salvador y una Nuestra Señora de mano de Cano y me costó seiscientos reales, la Nuestra Señora no la hacabó.*

- *Un niño de Cano que me costó trescientos reales.*

- *Una Asunción de Nuestra Señora que dejó medio pintada el racionero Cano y la acabó Pedro Atanasio, quinientos reales.*

- *Una Nuestra Señora que está en medio del Salvador y de Nuestra Señora que se menciona arriba con su moldura dorada que la compré en la almoneda de Don Diego Garci Lopez.*

- *Un quadro de Nuestro Señor llebando la cruz que lo mas desta pintura hizo Velazquez, pintor del Rei. Los tomé 150 reales.*

- *Los cuadros referidos están en la sala y antesala del otro quarto.*

- *Más un sant Agustín con su marco de Cano.*

- *Y en la Sala de los espejos están mios:*

Un sant Pedro advincola que me dejó el doctor don Gerónimo de Prados.

Una Madalena que compré de don Miguel de Agorreta en ochenta reales

Y una nuestra Señora como pintura estrangera

Y además ai en el aposento de la cama unos cuadros biejos y una echura de un Santo Christo y un expejo grande.

- *Y además seis paeses grandes que están en el quarto bajo y seis pequeños.*

- *Un país grande con su marco que fue del licenciado don Juan Delgado.*

- *Los trastos que ubiere de cocina por estar rebueltos con con algunos de lo que hallé en esta casa se queden para el señor don Pedro Gonzalez todo.*

Añadí esto a lo que ba firmado arriba y de nuevo lo buelbo a firmar en veinte y uno de maio de mil setecientos años.

Licenciado don Alonso de Zereceda (firma y rúbrica).

=*Archivo Histórico Diocesano de Granada (AHDGr), Legajo 4F, pieza 12.*».

12. Tachado en el original: «cuatro laminicas que compré de la almoneda de don Eugenio de Ribadeneira»

Consultado el inventario de bienes de Alonso de Cerezeda se concluye que en la transcripción que hicieran para el artículo de Manuel Casares Hervás fue interpretado lo dicho en las líneas 12 y 13 del inventario de Pinturas en poder de Alonso de Cerezeda (Imagen 12) sobre una “asunción de Nuestra Señora” como “una Anunciación”. ¿Se trata, pues, de un error de transcripción del texto del inventario de bienes de Alonso de Cerezeda o es que don Manuel interpretó “asunción” como la acción de asumir haber concebido al Hijo de Dios y la escribió como “Anunciación”? Nótese que está escrita en minúscula, hecho que puede hacer pensar que se trata de la acción de “asumir” y no de la Asunción de Nuestra Señora. Evidentemente, no lo podemos saber. De ser este cuadro el objeto de esta investigación, que en una primera mirada puede interpretarse como una Anunciación, el término “asunción” implicaría el que fuera una Encarnación. La creencia de que pudiera ser éste el cuadro sobre el que se ha realizado la investigación que se describe en este trabajo por el hecho de que «dejó medio pintada el racionero y la acabó Pedro Atanasio...» ya que, en efecto, se deduce fácilmente de las radiografías que le han sido hechas que se trata de una obra inacabada. Se ha realizado una búsqueda en el Archivo Histórico de Protocolos de Granada con objeto de descubrir si el cuadro estudiado es el que figura entre los bienes del capellán Cerezeda. El trabajo figura en el Anexo 2 y ha sido infructuoso. Así, pues, sea una Asunción, sea una Anunciación, tal cuadro también está sin localizar hasta ahora.

Por último, y volviendo al Memorial de deudas que hizo Cano el 18 de agosto de 1667, y que incluyó en el testamento, se dice¹³:

“Mandó que se devolvieran quinientos reales a un clérigo, cuyo nombre no podía recordar, que se los había dado como primer pago de un lienzo que no se acabó.”
*«Mas deuo quiniento reales receuidos por un lienzo que esta bosquejado de fox [?] y no se acauó se de boluer a un hidalgo clérigo presbítero que es de Martos que por no acordarme de su nombre lo señalará el cura de Santiago que si es.»*¹⁴

¿A qué lienzo se refería Cano?, ¿qué escena representaba?, ¿...?

13. Wethey H.E., El testamento de Alonso Cano. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1º a 4º trimestres de 1953, p. 3, líneas 5 a 7.

14. Wethey, H.E. *opus cit.* p.10, líneas 4 a 7.