

LA ESTANCIA DE ALONSO CANO EN MADRID EN 1634

José Carlos Madero López

Pasó con más pena que gloria el IV centenario del nacimiento de Zurbarán, nos encontramos en el de Velázquez, que promete ser algo más sonado, y en el 2001, fecha de referencias cinematográficas, confiamos en que los organismos, museos y entidades encargadas de la cultura sepan dejar a un lado intereses particulares y se puedan aunar esfuerzos para hacer justicia a una de las personalidades más ricas, atractivas, polifacéticas, controvertidas y, a la vez, desconocidas de todo nuestro Siglo de Oro: Alonso Cano. Desde estas líneas queremos aportar nuestro granito de arena, como adelanto del estudio monográfico que estamos llevando a cabo sobre los dibujos de Cano, significando un dato que consideramos trascendental, por cuanto revulsiona la biografía canesca. No es nada original pues todos los autores lo citan aunque, por influencia de Wethey, tradicionalmente se ha tenido por erróneo. Nos referimos a la estancia de Cano en Madrid en el año de 1634 que, como pasaremos a documentar, es rigurosamente cierta.

Pero antes permítasenos referir una circunstancia curiosa que nos puede dar pie a fantasear un poco en tanto no se pueda documentar correctamente. Desde Díaz del Valle, que lo conoció en Madrid en 1658, se viene discutiendo sobre la formación pictórica de Cano dado que, aunque existe contrato de aprendizaje con Francisco Pacheco, la noticia de que sólo permaneció ocho meses¹ bajo su tutela, viniendo de quién le conoció personalmente, se ha de tener por cierta. Y aquí viene lo curioso: si cotejamos la fecha del contrato de aprendizaje de Cano con Pacheco (16 de agosto de

¹ Díaz del Valle (1991), dice así: “tuvo en sus primeros rudimentos por su maestro a Fran^o Pacheco vecino de Sevilla pintor muy conocido, gastando debajo de su doctrina ocho meses de tiempo y dejando a este maestro retirándose a casa de su padre se dio virtuosamente al trabajo de los estudios de la Simetría y a escudriñar la anatomía y variedad de movimientos que la naturaleza humana hace en uso de los músculos con que rehaciéndose en breve tiempo se aventajó a todos los artífices que en la ciudad de Sevilla había...” Referencia tomada de Calvo Serraller (1991), pp. 476-477.

1616) y la de la carta de examen como pintor de Velázquez (14 de marzo de 1617) observamos que el tiempo transcurrido entre ambas prácticamente coincide con los famosos ocho meses de que habla Díaz del Valle, concediéndole a Velázquez, empero, un mes para establecer su propio taller y ejercer como pintor independiente.

Así pues, nos encontramos que en fechas muy próximas abandonan el taller de Pacheco sus dos más célebres y aventajados alumnos. El uno para establecer taller propio. Y el otro, ¿qué sentido tiene incumplir un, de por sí, férreo contrato de aprendizaje? ¿Acaso podría encontrar maestro mejor? y, en todo caso, ¿no hubiera sido este acto objeto de pleito por incumplimiento de contrato y causa más que justificada de enemistad?. Las posteriores relaciones de Cano con Pacheco con quién en 1629 forma compañía² así como con el gremio de pintores del que llegó a ser Alcalde-Veedor hablan claramente de que la ruptura hubo de producirse de mutuo acuerdo, sin mediación de conflicto alguno. ¿Sería descabellado, llegados a este punto, suponer que Cano, con el consentimiento o a propuesta de Pacheco, pasase al taller del recién nombrado maestro?. La hipótesis es realmente tentadora, vendría a aclarar algunas incógnitas en la vida y obra del maestro granadino; daría una nueva significación al magnífico retrato (¿autorretrato?) de la Hispanic Society de Nueva York, al tenebrismo naturalista del *San Francisco de Borja*, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, explicaría el intenso realismo, absolutamente velazqueño, del Santiago del retablo de San Juan Evangelista de Santa Paula, y de paso aclararía el caso de la *Inmaculada* que Solange Thierry³ atribuye a Velázquez y Pérez Sánchez, con el que coincidimos, considera del granadino.

De haberse producido este hipotético “traspaso”, la educación de Cano ¿no habría estado basada más bien en lazos de amistad

² Valdivieso (1985), p.43. Con fecha 19 de enero de 1629 Francisco Pacheco, Legot, Francisco Hernández y Alonso Cano forman compañía para policromar el retablo de la Parroquia de San Miguel de Jerez de la Frontera

³ Thierry Solange (1994). La semejanza que se aprecia entre el rostro de esta *Inmaculada* y otros velazqueños, en los que se presume ver a Francisca Pacheco como modelo, habla también a favor de la hipotética tesis que mantenemos. La amistad de Cano no sólo se centró en Velázquez, sino que se extendió a toda la familia, hijos incluidos, como veremos. No hay que olvidar que también Cano pasó ocho meses en el taller de Pacheco en estrecho contacto con Velázquez y Juana Pacheco, futura mujer de éste. Nada hay de extraño en que floreciera entre los tres jóvenes una sólida amistad y sobre la base de ella no sería descabellado pensar que ambos artistas la tomaran como modelo y que incluso compitieran en el desarrollo de un mismo tema, como creemos que sucedió con la *Inmaculada* en cuestión o como pudo ocurrir con el modelo para el desnudo de Eva en la *Bajada al Limbo* y el de la *Venus del Espejo*.

que no en las estrictas normas gremiales?, ¿no habría sido mucho más relajada y transigente permitiéndole compaginar sus estudios de escultura en el taller de Montañés, ayudar en el taller paterno en el diseño, tallado y ensamblaje de retablos y sillerías, colaborar en el de Juan del Castillo, todo ello llevado a cabo de forma poco ortodoxa? Explicaría esto la falta de interés en examinarse como maestro pintor, lo que ocurre en 1626 diez años más tarde de haber contratado su formación con Pacheco. Que Cano trabajaba con identidad propia lo demuestra, por una parte, que recibiera el encargo del convento de la Merced, por otra, la firma en el *San Francisco de Borja*, en 1624. La educación artística de Cano es un misterio de difícil solución en el que especulaciones como la que realizamos pueden tener un cierto grado de verosimilitud. Nos parece, en cualquier caso, improcedente alegar que cuando Cano informa para la investidura de la Orden de Santiago a favor de Velázquez nada dice de ello pues, en este acto, lo que interesaba era poner en evidencia que éste jamás había usado del arte de la pintura como arte mecánica, artesanal, ateniéndose a las normativas gremiales en vigor, sino como actividad liberal, intelectual, reflejo de la actividad divina, y sin taller ni aprendices.

Volviendo al plano de la realidad probada acometamos el objeto de nuestro estudio, aunque todavía habremos de conceder un cierto espacio a la presunción, puesto que desconocemos cuando, cómo y quién hizo posible ésta primera estancia de Cano en Madrid en 1634. Presumimos, y esto entra dentro de cierta lógica, que fue por mediación de Velázquez que se requirió la presencia del artista granadino en la Corte. Sin embargo, la primera cuestión que se nos presenta es porqué no intervino en la decoración del Salón del Reino del Palacio del Buen Retiro que en esos momentos ocupaba los esfuerzos de varios de los mejores artistas de la corte y para la que fue invitado Zurbarán. Creemos estar en disposición de poder explicarlo, pero compete primero justificar fehacientemente dicha presencia sin la cual todo se desmoronaría.

Para ello nos bastaría citar tan solo el testimonio de Jusepe Martínez⁴ quién, en sus *Discursos Practicables* manifiesta haber estado en casa de Cano, en Madrid, en 1634, siempre que esta afirmación no hubiera sido puesta en entredicho alegándose documentalmente que se encuentra actividad de éste en Sevilla hasta el año 1637, fecha ésta última en la que prepara concienzu-

⁴ Martínez (1988), p.193.

damente su partida definitiva hacia la Corte. La posibilidad de una primera estancia de Cano en Madrid ha sido negada por Wethey aduciendo la información de Jusepe Martínez a error de imprenta o imprecisión del artista al redactar mucho más tarde sus Discursos, proponiendo invertir las dos últimas cifras para componer la fecha de 1643⁵. La opinión de Wethey se ha extendido entre todos los críticos de Cano, de forma que hoy se da poco crédito a la manifestación de Jusepe Martínez. Compete pues fijar la estancia de Jusepe Martínez en Madrid en el año de 1634 para que su testimonio sobre Cano sea irrefutable, tesis que pasamos a elaborar a continuación.

Wethey, no debió conocer la documentada biografía de Jusepe Martínez elaborada por Vicente González Hernández⁶ en 1981, aunque sí el resumen biográfico de Julián Gállego⁷ que sirve de introducción a la reedición de los *Discursos Practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*. En ambos estudios se corrobora la presencia de Jusepe Martínez en Madrid concediendo crédito a lo por él expresado, que pasamos a referir: “Estando yo en Madrid el año de 1634, me llevó a su casa donde me enseñó dos cuadros, uno comenzado y el otro acabado, y cierto vi en ellos grandísimo magisterio”.

La fecha, pues, que propone Wethey para la visita de Jusepe Martínez es la de 1643, añadiendo que “tan sólo después de que Felipe IV le nombrara pintor de corte el 10 de Junio de 1642, durante una visita a Zaragoza, se estableció Martínez en la capital durante algunos años [Ceán Bermúdez (1800), III, p.77]”⁸. Nada

⁵ Wethey (1983). (Traducción de su monografía de 1654.Princeton) Es tal el peso de la opinión de Wethey en algunos autores que, incluso, llevó a D. Xavier de Salas (1967), p.54, a corregir el dato cambiando la fecha original por la de 1643. Así dice que Jusepe Martínez escribió “estando yo en Madrid el año de 1643 me llevó [Cano] a su casa...” Tan solo se mantiene la fecha original en aquellos estudios en los que el dato es irrelevante.

⁶ Dado que no la cita entre la bibliografía de su traducción española de 1983. González Hernández (1981). Con todo éste autor se ciñe exclusivamente a lo expresado por Jusepe Martínez, sin entrar en polémica alguna.

⁷ Reedición facsímil de la publicada en 1950 que cita Wethey (1983) en su nota 26, p.172, publicada en 1988. Colección *Fuentes de Arte* (4) Editorial Akal. La noticia sobre Cano se encuentra en la p.193. Julián Gállego no se plantea el problema de la fecha por reproducir fielmente el texto de 1950, anterior a la monografía de Wethey del 54 y, por supuesto, de su traducción del 83.

⁸ Wethey (1983), nota 26, p.172.

se dice de esta prolongada residencia de Martínez en Madrid en la biografía de Vicente González, por el contrario, ese año (1643) esta documentado en Zaragoza, donde consta su presencia en la ciudad en el acta de defunción de su madre (6-3-43) y donde, varios meses después (15-5-43), redacta un codicilo al primer testamento en el que se dice “pintor, vecino de la ciudad de Zaragoza”⁹. Si en 1642 era pintor del rey, en 1643 lo hubiera hecho constar en documento tan importante. El cargo le fue conferido, según Julián Gállego¹⁰, el 8 de abril de 1644, sin embargo el nombramiento de tan esperado honor no se le comunicó hasta abril de 1645 en un Aviso de Don Francisco Rodríguez al marqués de Fromista en éstos términos: “Su Magestad, Dios le guarde, a echo honor a Jusepe Martínez del título de su pintor sin gages ni otros emolumento alguno”¹¹. Tan sólo a partir de esta fecha aparece firmando como pintor de su majestad, y no siempre, en función del tipo de documento.

Lo que, sin duda, zanja la cuestión, es una carta de Pacheco, (DocumentoII) dirigida al vallisoletano pintor Diego Valentín Díaz fechada a “postrero de febrero de 1634”. El encabezamiento, que es lo que viene al caso, reza así: “Sr. diº Balentín Díaz.- No quise perder la ocasión de escriuir a V.M. con Ju. Martínez Pintor, que me bisitó...”¹². Evidentemente en éste documento no hay error de imprenta, ni lejanía temporal entre hecho y escrito: Jusepe Martínez está en Madrid en esa fecha, visitando entre otros artistas a Pacheco, quien se sirve de él como correo para hacer llegar una carta (por otro lado bastante curiosa quejándose de que Carducho le tomara la delantera en la publicación de sus *Diálo-*

⁹ González Hernández (1981), pp.156 y 157.

¹⁰ Martínez (1988), p.21.

¹¹ González Hernández (1981), p.160.El único beneficio que obtuvo fue el de no pagar los derechos de “media annata”.

¹² Publicada por primera vez por Martí y Monsó (1901), p. 40 y en el tomo II de Varia (1960), T.II. p. 239, documento nº 59 de 28-II-1634. La llegada de Pacheco a Madrid hubo de producirse en fecha próxima a la fecha de la carta pues el día 22 de noviembre de 1633 otorga poder, en compañía de José del Castillo y Francisco Fernández, para que cobre lo que restaba del retablo de San Miguel, en Jerez de la Frontera. El 17 de Mayo de 1634 se encuentra de nuevo en Sevilla examinando como pintor a Juan Luzón. Vease Valdivieso (1985).

gos) a su común amigo¹³. Por extensión hemos de suponer la mencionada visita a Cano en ese mismo mes de febrero, o anterior, ya que en abril se encuentra de regreso en Zaragoza tras pasar por Valladolid para entregar la misiva y tomar conocimiento de lo realizado por los artistas castellanos, para su futura obra.

Conviene ahora fijar la presencia de Pacheco en Madrid para dar solidez a nuestra tesis. Aunque la referida carta no expresa el lugar en que fue escrita sin duda hubo de ser en la reciente capital de España, donde triunfaba Velázquez como pintor Real. El motivo de la visita a su yerno se debió a razones puramente sociales, familiares, más que a motivos profesionales. En efecto, aunque el contrato matrimonial de su nieta, Francisca Velázquez, con Juan Bautista Martínez del Mazo tuvo lugar el día 21 de Agosto de 1633, las velaciones, es decir, la ceremonia religiosa, no se celebró hasta el día 26 de febrero de 1634¹⁴, dos días antes que fuese escrita dicha carta. Aquí hemos de retornar a movernos en el terreno de la presunción, lógica igualmente pero presunción al fin. Y lógico es presumir que Cano, en compañía de los pintores de corte y de los que se encontraban trabajando en las faenas decorativas del Palacio del Buen Retiro, y entre ellos, como no, Zurbarán, asistiera a la ceremonia que tuvo lugar en la ermita de San Blas próxima al Palacio. Aquí pudo llevarse a cabo el primer contacto de Jusepe Martínez con Pacheco, si es que no había tenido lugar antes, ofreciéndose a servirle de correo. No sabemos el carácter que se le pudo dar a la ceremonia, pero, incluso si fue realizada en la más completa intimidad, no nos equivocáramos al afirmar que Cano se contaba entre los invitados¹⁵.

¹³ Lo extraño de todo es que Wethey no haga mención a ella, que desconozca el dato, publicado como aportación documental a unos estudios que sirven de homenaje a Velázquez en el tercer centenario de su muerte, unos actos en los que el mismo Wethey publica un estudio, breve, sobre Cano y Velázquez. El dato debió pasar desapercibido también a los eruditos españoles ya que en otro caso lo habrían significado pues con ser un dato, la fecha, sin trascendencia en la biografía de Pacheco o en la de Martínez no lo es para la de Cano ya que vendría a suponer un significativo vuelco en nuestro conocimiento del artista, abriendo puertas que quizás se cerraron demasiado bruscamente.

¹⁴ López Navío (1960), pp.388-389.

¹⁵ La vinculación de la familia Cano con el nuevo matrimonio viene avalada por documentos de la más absoluta intimidad, tales como las partidas de bautismo de varios hijos del prolífico Mazo. Así aparecerá años más tarde apadrinando el 16 de agosto de 1638 a Inés Manuela del Mazo Velázquez (Documento III) y el 18 de marzo del 40 a José (Documento IV), esta vez acompañado de su esposa M^{ra} Magdalena de Uceda, como madrina, y un tal Francisco Cano como testigo. Varia (1960), T. II.

Irrefutablemente situado Cano en Madrid en febrero de 1634, como fecha probable de la visita de Jusepe Martínez, la primera cuestión que nos asalta es saber desde cuando se hallaba en la ciudad. Desde luego no se encontraba de visita, como lo podía estar Pacheco y el mismo Jusepe Martínez. El texto referido es bien significativo: Cano le llevó a su casa donde le enseñó dos cuadros, uno comenzado y otro acabado. De ello se colige que ya debía llevar algún tiempo, quizás desde 1633, pues se encontraba situado y trabajando. El último documento que lo ubica en Sevilla en ese año tiene fecha de 17 de junio, mediante el cuál alquiló una casa a Francisco de Herrera¹⁶ “por el alto precio de siete ducados al mes”¹⁷. Aunque no cita documento ni fecha, Bernales Ballesteros afirma que a finales de 1633 el matrimonio Cano se trasladó de la citada casa a otra inscrita en la collación de La Magdalena donde habitó hasta su partida a la corte en 1638¹⁸. Sin embargo,

pp.246 y 249. López Navío (1960), pp.392 y 393. Francisco Cano, nunca ha sido mencionado por la crítica ni puesto en relación con Alonso Cano sin embargo es más que posible que se tratara, si no de un hijo, que pudiera ser, un sobrino. Wetthey menciona que pudo haber tenido un hijo de su primer matrimonio al hablar del Hernando Cano que aparece firmando en el documento del contrato de Getafe en 1645. Este Francisco Cano aparece también firmando como testigo en los bautizos de Baltasar, en el 45, al que apadrinó el Príncipe Baltasar Carlos, por poderes, y de María en el 48. Cuando el cabildo de Granada, perdido su pleito con Cano, le requiere para que vuelva a Granada, Cano hace una declaración que no ha sido valorada por la crítica y que, sin duda, abre una vía de investigación no exenta de dificultad e interés. Así a 24 de mayo de 1660 suplica a su Mgd. “sirva de mandar se le conceda otro mes de término para buscar dicho carruage y acabar de ajustar sus dependencias y llegar a dicha ciudad.- Y así mismo mandar que dicho racionero D. Diego de Villalobos dé y pague los cien ducados restantes al cochero que le a de llebar a él y a su familia, que en ello recibirá gran merced de la lival y piadosa mano de V. Mgd.” Publicado por Gómez-Moreno (1934), p.232, documento nº 17.

¹⁶ Wetthey (1983), p.183.

¹⁷ Bernales Ballesteros (1976), p.39.

¹⁸ El seguimiento en las idas y venidas del matrimonio Cano por las diferentes collaciones de Sevilla adolece de grandes lagunas, si hemos de seguir a Bernales Ballesteros. Según se colige de los diferentes documentos vinculados a Cano, este tuvo casa en la collación de San Vicente, como se expresa en la carta de examen como pintor, en 1626. En el 27, tras su matrimonio se instala en San Lorenzo, en la calle Naranjuelo, de donde se dice vecino también en el 28. El contrato de Lebrija, en el 29, lo vuelve a situar en San Vicente. En 1630 y hasta el 14 de 3 del 31 en todos los documentos se le cita como vecino de San Lorenzo, para volver a decirse vecino de San Vicente en cuantos documentos firmó desde el 5 del 7 del 31 hasta el 1 del 7 del 32 fecha esta en la que aparece una nueva domiciliación, en la collación de la Magdalena. Bernales afirma que tras el segundo matrimonio “los recién casados se trasladaron al barrio de San Lorenzo, quizá a la antigua casa de la calle Naranjuelo pero no fue larga la permanencia pues el 18 de julio de 1633 arrendaron unas casas en la calle de las Armas... por lo que se establecieron dentro de los límites de la parroquia de San Vicente”. Bernales Ballesteros (1976), p.39. Sin embargo en documento de 25 del 11 del 31 se le vuelve a ubicar como vecino de San Vicente y en el 32, para ser más exactos, el día 1 del 7, en dos documentos distintos se le dice vecino de San Vicente y de la Magdalena citándosele como de esta

por lo que se desprende de la nota, esta última información puede ser errónea dado que desde el año anterior se encuentran asentados en dicho barrio. Es pues factible que Cano se trasladara a Madrid en fecha anterior a fin de año, muy posiblemente entre agosto y noviembre de 1633.

La segunda cuestión nos plantea un dilema interesante ¿qué hacía y por qué estaba allí?. Evidentemente no se encontraba en Madrid para participar en la decoración del Salón del Reino, como Zurbarán. Lo que queda fuera de toda duda es que fue llamado por su amigo, condiscípulo y ¿posible maestro? (volviendo a fantasear) Diego de Silva y Velázquez, pintor de su Mgd. Felipe IV. ¿Con qué objeto? Intentaremos demostrar que para ocuparse de la educación artística del Príncipe Baltasar Carlos, asistiéndole como Maestro de Dibujo.

La primera noticia al respecto la encontramos en el controvertido Palomino en los términos que siguen: “Después de algunos años de su venida a Madrid, en que granjeó el merecido crédito en repetidas obras de todas las tres Artes, vino a lograr el honroso empleo de Pintor de Su Majestad y Maestro del Príncipe Don Baltasar Carlos de Austria, en cuyo tiempo ejecutó, para el salón antiguo de los retratos de Reyes, tres cuadros...” Posteriormente, tras relatar el episodio de la muerte de la segunda esposa de Cano continúa diciendo: “Prosiguió todavía en la instrucción del Príncipe Don Baltasar en el Arte de la Pintura, con quién se portó tan agriamente, vituperando lo que hacía, que el Príncipe se quejó a su padre, el cual, sonriéndose, le ofreció que lo castigaría”.

Ceán también lo hace Maestro de Dibujo del Príncipe, negando que obtuviera la plaza de Maestro Mayor como también aseguraba Palomino “pues entonces la obtenía Juan Gómez de Mora”. Aunque tradicionalmente se ha considerado que así fue, Wethey basándose en el hecho de que ningún escritor contemporáneo justificó esta afirmación, la descarta “como una más de las inexactitudes de Palomino, repetida una y otra vez por los historia-

última en el resto de los documentos hasta el fin de su estancia en Sevilla, salvo el citado de 17 de Junio del 33. Esto nos lleva a pensar que Cano debió conservar tanto la casa de San Vicente, como la de San Lorenzo utilizando una como taller y la otra como vivienda, sustituyendo la de San Lorenzo por la de la Magdalena en el 32. Tan solo se desprende de la de San Vicente el día 25 del 3 de 1636 fecha en la que la alquila a Juan del Castillo. (Todos los documentos referidos se encuentran publicados en Martínez Chumillas (1948.)

dores posteriores”¹⁹. Desde entonces es un dato que los historiadores utilizan con mucha reserva y sin embargo es rigurosamente cierto y documentalmente probado desde que en 1904 Martí y Monsó publicara un Memorial del propio Cano dirigido al Monarca (DocumentoI) solicitando, en 1658, le concediera una canongía vacante en la Catedral de Granada, de la que era racionero²⁰. El encabezamiento se expresa en los siguientes términos: “Señor - Alonso Cano Racionero de la Santa Iglesia de Granada = Dice que los años pasados sirvió a V. M^a *sirviendo a su alteza que santa gloria aía* pintando todo lo que le fue mandado y asistiendo en su Real quarto”²¹. La alusión es bien clara y refiérese sin lugar a dudas al malogrado Príncipe Baltasar Carlos, muerto el 9 de octubre de 1646 y el “servicio”, no cabe duda, se refiere a su magisterio artístico que conllevaba el de ser su pintor oficial. Lo que no especifica es el período en que le sirvió.

Si hemos de hacer caso a Palomino, el cargo lo obtendría a los varios años de estar Cano en Madrid, por lo que habría que situarlo, como pronto, en 1640. Como quiera que también aporta el dato de los retratos de Reyes para el Salón Dorado y, al menos de uno se encuentra documentado el encargo, el día 25 de septiembre de 1639²², la fecha se antoja razonable. Sin embargo creemos que disfrutó de tal honor bastante antes, en la primera estancia de Cano en Madrid, es decir, en 1634, y que éste fue el motivo del traslado del artista, como prueba el retrato del *Príncipe Baltasar Carlos* del Museo de Budapest, realizado en esa fecha, retornando a su magisterio en 1642²³ para abandonarlo, definitivamente, en 1643 fecha de la caída de su Protector, el Conde Duque de Olivares. En ésta fecha el cargo recae en la figura de Juan Bautista Martínez del Mazo.

¹⁹ Wethey (1983), p.28. Este autor presenta, a lo largo de su obra, un juicio peyorativo acerca de las opiniones de Palomino, muchas de las cuales cree infundadas y fruto de la fabulación y leyenda que siempre rodeó a Cano. Sin embargo, el tiempo parece estar dándole la razón a Palomino, documentándose muchas de sus “fantasiosas anécdotas”

²⁰ Martí y Monsó (1904).

²¹ Barrio Moya (1981), pp.456-457, publica un documento que viene a corroborar esta última aseveración, es decir, la asistencia en su Real Quarto. En él, con fecha de 11 de agosto de 1641, Alonso Cano se llama pintor del Conde-Duque y dice “bibir en la plaza y terreno de palacio.”

²² Caturla.(1947).

²³ No estamos del todo seguros de esta fecha, pues aunque creemos que debió ser con el regreso a Madrid, sobre 1638, todo lo más 1639, es plausible la fecha de 1642 en que Fray Juan Rizi, que había sido maestro de dibujo del Príncipe durante apenas un año en 1641, dejó el cargo para dedicarse a ser confesor en Santo Domingo de Silos. Brown (1991), p.155.

Es en calidad de maestro de pintura del Príncipe que recibe el encargo de retratarlo como cazador. La fecha de ésta pintura forzosamente ha de ser la de 1634, por la edad del retratado, más joven que el de Velázquez²⁴. La atribución a Cano formulada por Eva Nyerges²⁵ aunque basada en citas documentales erróneas, con referencias equívocas, achacables sin duda a una defectuosa traducción, no hace más que utilizar datos manidos, mecánicamente repetidos por diversos autores, sin entrar en el auténtico problema de la cuestión, ya que adelanta la definitiva salida de Sevilla a 1634 sin tener en cuenta que desde octubre de ese mismo año y hasta finales del 37 se encuentra documentado en Sevilla. Sin embargo en cuanto a las referencias estilísticas, que no necesitan traducción por ser lenguaje universal, entonces es cuando argumenta con propiedad y seguridad relacionando tan bella obra con el pincel del artista granadino. Como quiera que consideramos probada la estancia de Cano en Madrid, nos complace asentar documentalmente la atribución de Nyerges la cual, como dijimos, nos parece del todo acertada, a pesar de la opinión contraria de Wethey que bien pudo estar basada en imposibilidad física, ya que no hacía a Cano en Madrid hasta el año 1638 y este Baltasar Carlos se pintó, ineludiblemente, en 1634, con anterioridad al famoso retrato de Velázquez.

Las virtudes de cazador del Príncipe hubieron de ser notorias pues ya en 1634 Juan Mateos alude a ellas en el prólogo de su *Origen y dignidad de la caza*. Sin duda fueron ellas las que animaron a representarlo de tal guisa y, por qué no, bien pudo ser la inspiración para la serie velazqueña. Es evidente que aquí, Cano, recoge la tradición de los retratos cortesanos de Velázquez pero también lo es que se mueve en coordenadas diversas, lo que confieren carácter original al lienzo de Budapest.

Existe entre los fondos del Museo del Prado otro retrato del *Príncipe Baltasar Carlos* en un interior sujetando un arcabuz que

²⁴ Ello plantea una problemática bastante interesante por cuanto, al ser anterior, habría que invertir la tradicional opinión de dependencia, sobre todo cuando existe una cierta inconcreción de fechas para los Retratos de cazadores que pintó para la Torre de la Parada, inaugurada en 1638.

²⁵ Nyerges (1983). El retrato estuvo atribuido a discípulo de Velázquez singularizándose en Juan Bautista Martínez del Mazo la mayoría de las opiniones.

habría que poner en relación con Cano²⁶. De ésta paternidad habla el que en ambos retratos se respira el mismo candor, la misma inocencia, el mismo sentimiento hacía el retratado mezcla de cariño y admiración, de proximidad, algo muy ajeno tanto a la obra de Velázquez como de Mazo, en los que prima la etiqueta, la representación social del retratado. En éstos retratos no existe la majestuosidad de los de Velázquez, ese aire de lejanía mayestática propia de la etiqueta que solo un pintor *cortesano* es capaz de captar y plasmar. Cano, nuevo en la corte, no ha tenido aún tiempo de impregnarse de esa frialdad y distancia que da el trato asiduo con la Grandeza, magnificada, en éste caso por tratarse del heredero de la Corona. Aun no ha tenido tiempo de modificar sus modales, de limar asperezas, sobre todo en lo tocante a su concepto idealizado del arte, por lo que incluso se atreve a reprimir a su alumno provocando la queja de éste ante el Monarca, como indica Palomino.

En ésta su primera estancia en Madrid viene a justificarse plenamente el acertó de Jusepe Martínez, hartamente repetido por toda la crítica posterior. Nos referimos a su queja de verlo tan poco amigo del trabajo “no porque no fuese muy liberal en él [interpreto tuviese facilidad] sino que su deleite y su gusto era gastar lo más del tiempo en discurrir sobre la pintura, y en ver estampas y dibujos...” Si situamos la visita de Jusepe Martínez en febrero de 1634, como hemos referido más arriba, cuando Cano lleva pocos meses instalado en la Corte, se explica por sí sola la desmedida “curiosidad”. Para un pintor formado en la “tenebrista” Sevilla el contacto con las colecciones reales, con los venecianos, los flamencos, y, como no, con lo realizado hasta entonces por amigo Velázquez, hubo de espolear la de por sí innata curiosidad canesca, interesándose de tal forma por cualquier novedad que dejaba a un lado su trabajo para correr a conocerla. Y bien es sabido que muchas de esas novedades llegaban a todos los rincones de España en forma de estampas y dibujos, como bien a puesto en evidencia el estudio de Benito Navarrete²⁷.

²⁶ Pantorba (1955), nº160. p.228. Con todas las dudas que pueda generar el considerarlo solo a través de fotografía, y en blanco y negro.

²⁷ Navarrete Prieto (1998). Se ha repetido hasta la saciedad esta curiosidad hacia estampas y grabados, magnificada por Palomino al relatar las críticas que le hacían diversos pintores a las que respondió Cano: “hagan ellos otro tanto, que yo se lo perdono”. Navarrete ha venido a poner el dedo

Es en este espíritu de casi infantil curiosidad y entusiasmo donde hay que situar una serie de cuadros que Ceán referencia en la Cartuja de las Cuevas, de Sevilla. De ella, hasta hace bien poco, se conocían tan sólo dos lienzos: *Los Trabajos de Adán y Eva* y *Jesús y la Samaritana*, de Glasgow y la Academia de San Fernando. Afortunadamente, en fecha reciente, ha aparecido un tercero que representa a *José huyendo de la mujer de Putifar*.²⁸ Si los dos primeros denotaban un cierto eclecticismo, con éste último se ratifica sobremanera, viniendo a corroborar nuestra tesis de que la serie entera, de la que se significa que no fue pintada sino comprada sobre 1800. La pintaría Cano en este año de 1634 como puro ejercicio académico, siendo la plasmación pictórica de su manifiesto diletantismo, con el único fin de asentar las enseñanzas estéticas extraídas de su contacto con los cuadros de las colecciones reales. Un conocimiento que, con el incendio del palacio del Buen Retiro, en 1640, se verá enriquecido en sus aspectos técnicos y coloristas, al intervenir en la restauración de 167 lienzos²⁹ dañados por el fuego, además de los que trajo de su viaje a Castilla la Vieja, en compañía de Velázquez³⁰. En ellos, a pesar de apreciarse el impacto que ejerció este primer contacto con las obras atesoradas por el Monarca Español se evidencia claramente, sobre todo en el colorido, (como manifiesta M^a Elena Gómez-Moreno) que aún no ha llegado a expresar el profundo conocimiento de la obra de los maestros venecianos y flamencos que evidencia su obra madura. Aunque Wethey los fecha entre 1650 y 1652, al final de su segunda estancia en Madrid, Bernalles

en la yaga al significar como practica habitual en los talleres andaluces de la época (extensivo a los de España entera) el uso reiterativo de estampas y grabados en cuyo comercio obtenían pingües beneficios flamencos y franceses. En este estudio se pone en evidencia su utilización, en muchos casos puntual, por los grandes pintores sevillanos, desde Pacheco hasta Murillo. De los ejemplos que cita de Cano, la interpretación es tal que hay que esforzarse mucho para apreciar el parecido con el modelo propuesto. -

²⁸ Arnaiz (1980), pp.185-194.

²⁹ Dato éste que Cano aporta también en su citado memorial al Monarca, en 1658, hecho del cual no existe mas documentación, aunque fue ya referido, desde Díaz del Valle, por todos sus biógrafos.

³⁰ Martí y Monsó (1904). Este autor presupone el viaje anterior a 1635 en que tiene lugar el primer envío de cuadros procedentes de las colecciones reales de Castilla la Vieja, con destino al Palacio del Buen Retiro. Al principio, también lo creíamos así. Sin embargo la afirmación de Cano de que restauró los cuadros que se trajeron hace retrasar la fecha del viaje a la unánimemente aceptada por la crítica de 1640, ya que el primer envío de cuadros se produce en 1635 y entonces Cano se hallaba en Sevilla. Aunque pudiera parecer creíble el que Cano, con Velázquez, hubieran hecho la selección y el traslado se produjera a los varios meses, lo que no ofrece dudas es que entre el momento de la recepción y el de su restauración no podían haber transcurrido más de tres años.

teros, con reparos y siguiendo a M^a Elena Gómez-Moreno³¹, los considera de la etapa sevillana significando que “el fondo de paisaje no es tenebrista, es de tono claro, de luminosidad brumosa y de influjo veneciano en la composición, tipos y luces empleados, pero no así en el color”³². La fecha que propone Wethey para la serie se nos antoja demasiado avanzada pues en ese tiempo se expresaba Cano con un perfecto dominio de la estética veneciana en cuanto a formas, tipos y singularmente en el color, como manifiesta con magisterio absoluto en los espléndidos lienzos de la Capilla Mayor de la Catedral de Granada, que comienza a pintar a partir de 1652. Del cotejo de éstos con los de la serie cartujana se extrae la conclusión de que debe mediar bastante más tiempo del indicado por Wethey entre unos y otros, y lo que también parece poco probable es que los pintara en Sevilla sin más conocimientos de la pintura veneciana que los extraídos de grabados y estampas, como presupone M^a Elena Gómez-Moreno.

Algo hubo de ocurrir para que Cano regresara a Sevilla en octubre de 1634 donde se puede documentar su estancia hasta 1637. Es posible que fuera el incidente con el Príncipe que relata Palomino el motivo que le hizo perder el cargo o quizás no vio cumplidas sus expectativas. Lo cierto es que cuando se le propone volver a la Corte expresa sus reticencias, alegando estrecheces económicas, como años más tarde hará en el pleito con el Cabildo de Granada, y esto a pesar de que se le ofrecía el cargo de Pintor del Conde-Duque de Olivares e, incluso la posibilidad de trabajar en las Obras Reales que se estaban llevando a cabo en esos momentos. Eso al menos es lo que se desprende de las palabras de Díaz del Valle: “Y estando la opinión de este artífice divino en tan sublime lugar teniendo noticia el Excmo. Sr. Conde Duque de Olivares D. Gaspar de Guzmán (primer ministro de S. M.) de sus aventajadas partes, procuró traerle a su servicio para que juntamente sirviese a S.M. de Maestro Mayor de las Obras Reales y reusándolo tomó por excusa pedir dineros y su Excelencia mandó que no sólo se le diese lo que pidiese sino mucho más: Con que no se pudo excusar de venir a esta Corte a la obediencia y entró en el servicio en 1638 haciendo debajo de su protección y amparo obras y reparos en lienzos maltratados de los incendios del Buen Retiro muy a gusto y satisfacción de S.E.”³³.

³¹ Gómez-Moreno (1954), p.47, nº5.

³² Bernales Ballesteros (1976), pp.101-102. Aunque no la cita, la referencia a M^a Elena Gómez Moreno es evidente.

³³ Díaz del Valle, que conoció a Cano en 1658 cita la intervención de éste en el reparo de los lienzos dañados en el incendio del Palacio del Retiro, dato que debió obtener del propio pintor, que en esa fecha redactaba el documento citado en la nota 20. El contacto directo con el artista granadino avala

Otro dato que viene a corroborar esta tesis es el hecho de que Cano, al regresar definitivamente a la Corte, no rompe sus relaciones con la bella ciudad del Betis hasta que se consideró firmemente asentado, como comenta Bernales Ballesteros³⁴. El día 1 de Octubre de 1634 Cano sale fiador de Juan del Castillo para las pinturas de altar mayor San Juan de la Palma, cuyo retablo contrata Miguel Cano. Termina así la primera y fugaz estancia de Cano en Madrid. Sin duda que éste granito de arena que hemos querido aportar abre infinidad de vías a la investigación. Ojalá los actos que se puedan celebrar con motivo del IV centenario puedan seguir documentando aspectos todavía oscuros en el conocimiento de la personalidad humana y artística de un artista que merece ocupar un puesto más destacado del que ocupa en la actualidad entre los artífices del Siglo de Oro español.

APÉNDICE DOCUMENTAL

DOCUMENTO I

Copia del memorial de Alonso Cano y recomendación con que se envía.

Archivo General de Simancas, Camara-Memoriales, Leg. 1367.

Señor

“Alonso Cano Racionero de la Santa Iglesia de Granada = Dice que los años pasados sirvió a V.M.^a sirviendo a su alteza que santa gloria aya pintando todo lo que le fue mandado y asistiendo en su Real quarto. Demas de esto hizo el reparo de ciento y sesenta lienços que se rompieron y maltrataron en la primera quema del Real retiro y acompañó a Diego Velázquez en el viaxe que hizo a Castilla la Vieja quando V. M.^a se lo mando para efecto de buscar pinturas, y las que se truxeron las reparo.- También sirvió en otras cosas que le fue mandado por V. m.^a fuera de lo referido en dicha Iglesia donde es racionero ha pintado para el ornato del altar mayor tres lienços grandes de historia de N^a S^a y para el coro de dicha yglesia hizo un facistol de varias materias y una imagen de N^a S^a de escultura y otras cosas de adorno en que

la veracidad de algunos datos, puestos en cuestión por la crítica actual, sobre todo en lo que concierne al cargo de Maestro Mayor de las Obras Reales. Si no llegó a ostentar el referido título sí debió ser la razón última del Conde Duque para mover a Cano de Sevilla.

³⁴ Bernales Ballesteros (1976), p. 46.

ha aprovechado a dicha iglesia en mas de siete mil ducados. Y por que ai vacante de canongia y el suplicante desea con todo afecto aprovechar dicha iglesia, y estando en el estado de Racionero no puede hacerlo con comodidad: Y de hacerle V. M.^a merced de la dicha canongia es hacer bien a dicha iglesia y a el accomodarle para conseguir sus intentos en dicho aprovechamiento. A V. M.^a Supplica se sirva de darle su Real decreto passandole de Racionero a Canonigo en que recibira mrd como lo espera de la grandeza de V. M.^a

Por parte de Alonso Cano se me ha dado el memorial que va aquí. Remitole a la camara para que quando se haya de proveer la canongia que dice esta vaca en Granada se tenga presente su persona según sus meritos y partes=En San Lorenzo el Real a 24 de Octubre 1658=A Antonio Alosa Rodarte.
Decreto=En 30 de Octubre 1658_A su relacion”.

Bibliografía

Martí y Monsó (1904), pp.333-334.

DOCUMENTO II

28-II-1634. Carta de Francisco Pacheco al pintor de Valladolid, Diego Valentín Díaz.

Archivo del Colegio de Niñas Huérfanas de Valladolid

“S.^r di.^o Balentín Díaz.- No quise perder la ocasión de escriuir a V.m. con Ju. Martínez Pintor, que me bisitó y sabiendo que Vm. hera su amigo, conocido, le pregunté por la salud de Vm. y le hice saber como Vm. me auía Regalado los años pasados con tres Retratos uno de Martínez, otro de liaño, y con el de Berruguete. Los quales tengo en una sala cada día a la vista. En aquellos tiempos procuré una rrelación de la vida, obras y muerte de berruguete que me ynvió Vicencio Carducho. Pero tan corta que apenas se puede por ella hacer un elogio a este sin artífice [sic] porque no hace mencion de las obras que hiço en españa ni donde asistió ni murió ni la hedad que tenía quando pasó desta vida. Mui gran mrd. me ará Vmd. si ay quien de luz desto, dencaminarme vna copiosa Relación y mui cierta del año que murió, dónde y de qué hedad. Este libro de los retratos estuviera acabado si no me vbiera llebado el deseo del libro de la pintura en que á más de 30 años que trauajo, pero no me a valido tanto cuidado y tenerlo acabado para ympedir que el buen Vicenzo Carducho no me aya ganado por la mano, pues a sacado otro libro a este yntento con que gozará de la

gloria de ser el primero si bien yo no e sauido el camino que tomó y sencillamente le he manifestado los yntentos del mío, porque á más de 15 años que ympremí vn capitulo que andubo en manos de muchos pintores y llegó a portugal y a las yudias por donde es mui notorio que comencé primero y no pude valerme de sus escriptos, en efecto no pierdo las esperanzas de que saldrá a la luz mi trauajo aunque he sentido mucho el ympedimento. No ay seguridad en esta vida aún con los mayores amigos, holgaré mucho que esta halle a Vmd con la salud que yo deseo. Para que me ocupe en cosas de su gusto y me mande a quien gde. Nro. S^r muchos años- Postrero de febrero 1634.- Fran^o Pacheco”.

Bibliografía

Martí y Monsó (1901), p.40.

Varia (1960), T.II., p.239. Documento n^o 59.

DOCUMENTO III

16-VIII-1638. Partida de bautismo de Ynes Manuela del Mazo, nieta de Velázquez.

Archivo de la Iglesia parroquial de Santa Cruz de Madrid, Libro 14 de Bautismo de 1636 a 1642, fol.123v.

“Inés. En la iglesia parrochial de santa cruz desta v^a de m.^d en diez y seis dias del mes de agosto de mill y seiscientos y treinta i ocho años, yo el ldo. Alexo fernandez teniente cura de dicha Iglesia bauticé a Inés Manuela hija lejitima de ju.^o baptista martínez i de doña fran.^a de silba su lexitima mujer, biben a la concepcion jerónima, padrinos Alonso Cano y maria buena, testigos el ldo. ju^o de ayala y sebastián Fernandez y lo firmé .—Lizen.^{do} Alexo fer.^o”

Bibliografía

López Navío (1960), pp.392-393.

Varia (1960), T.II., p.246. Documento n^o 72.

DOCUMENTO IV

18-III-1640. Partida de bautismo de José del Mazo, nieto de Velázquez.

Archivo de la Iglesia parroquial de Santa Cruz de Madrid, Libro 14 de Bautismo de 1636 a 1642, fol.197.

“Joseph, hijo de Ju^o baptista.-En la yglesia parroquial de Sta. Cruz desta v^a de Md. en diez y ocho días del mes de março de mill

y seyscientos y qta. años yo el lizdo pº de la Carra tº de cura de la dicha iglesia bapicé a Joseph hijo legitimo de Juan baptista martínez del maço y de dª franª de silba belazquez, fueron sus padrinos Alonso Cano y dª magdalena de Uceda adbirtióseles a los padrinos el parentesco espiritual. testigos franº Cano y sebastián fernandez.—El lidº de la Carra”.

Bibliografía

López Navío (1960), pp.392-393.

Varia (1960), T.II, p.249.

OBRAS CITADAS

Arnaiz (1980)

ARNAIZ, José Manuel: “De Alonso Cano y su discípulo Bocanegra”. *AEA*, LIII, 1980, pp.185-194.

Barrio Moya (1981)

BARRIO MOYA, José Luís: “Noticias sobre Alonso Cano...” *AEA*, nº 216, Madrid, 1981, pp.456-458.

Bernales Ballesteros (1976)

BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Alonso Cano en Sevilla*. Arte Hispalense, Sevilla, 1976.

Brown (1991)

BROWN, Jonathan: *La Edad de Oro de la Pintura en España*. Madrid, 1991.

Calvo (1991)

CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1991.

Caturla (1948)

CATURLA, Mª Luisa: “Los Retratos de Reyes del Salón

Dorado en el Antiguo Alcázar de Madrid”. *AEA*, T.XX, Madrid, 1947, pp.1-10.

Ceán Bermúdez (1800)

CEÁN BERMÚDEZ, J.A.: *Diccionario histórico...* Madrid, 1800.

Díaz del Valle (1991)

DÍAZ DEL VALLE, Lázaro: *Epílogo y Nomenclatura*. Referencias publicadas por Calvo Serraller, 1991.

Gómez-Moreno (1934)

GÓMEZ-MORENO, Mª Elena: “El Pleito de Alonso Cano con el Cabildo de Granada”. *AEA*, y A. nº. XXXIX, Madrid, 1934.

Gómez-Moreno (1954)

Catálogo Exposición de Alonso Cano. Granada, 1954.

González (1981)

GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, Vicente: *Jusepe Martínez (1600-1682)*. Museo e Instituto de Humanidades “Camón Aznar”. Zaragoza, 1981.

López Navío (1960)

LÓPEZ NAVÍO, José: "Matrimonio de Juan Bautista Martínez del Mazo con la hija de Velázquez". *AEA*, 1960, pp.392-393.

Martí y Monsó (1901)

MARTÍ Y MONSÓ, José: *Estudios histórico-artísticos*. Valladolid, 1901.

Martí y Monsó (1904)

"Diego Velázquez y Alonso Cano en Castilla la Vieja". *B SCE*, nº19, Valladolid, 1904, pp.333-337.

Martínez (1988)

MARTÍNEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Madrid, Akal. Edición de Julián Gállego, 1988.

Martínez Chumillas (1948)

MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel: *Alonso Cano*. Madrid, 1948.

Navarrete Prieto (1998)

NAVARRETE PRIETO, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998.

Nyerges (1983)

NYERGES, Eva: "El retrato de don Baltasar Carlos en el Museo de Bellas Artes de Budapest". *AEA*, LVI. 1983, pp.143-150.

Palomino de Castro y Velasco (1724/1954)

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid, 1724, (Ed. 1954).

Pantorba (1955)

PANTORBA, Bernardino: *Velázquez*. Madrid, 1955.

Salas(1967)

SALAS, Xavier de: "Adiciones y aclaraciones a la biografía de Alonso Cano", publicado en los actos del *Tercer Centenario de Alonso Cano en Granada*. vol-II., Estudios, Granada, 1967.

Thierry Solange (1994)

THIERRY, SOLANGE: "À propos d'une Immaculée Conception de Diego Velázquez". *L'Oeil*, nº 464, 1994, pp.36-47.

Valdivieso-Serrera (1985)

VALDIVIESO-SERRERA: *Escuela Sevillana del primer tercio del XVII*. Madrid, 1985.

Varia (1960)

AUTORES VARIOS: *Varia Velázqueña*. T.I., "Estudios"; T.II., "Documentos e ilustraciones", Madrid, 1960.

Wethey (1983)

WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.



1. *El Príncipe Baltasar Carlos*. Alonso Cano. Museo de Bellas Artes. Budapest.