

ALONSO CANO

(GRANADA, 1601 - 1667)

“Vision of St. Anthony of Padua”

Oil on canvas

136 x 111 cm

Painted circa 1660

Provenance:

John C. Walker Collection, Lower Stakesby, Whitby, 1882

Auction at Christie’s London, 2 July 1909

Mr. Grant’s Collection

D. I. Chapman Collection

Auction at Sotheby’s London, 5 February 1957

Mallet, London

William Randolph Hearst Collection, New York

Donated by the previous owner to the Los Angeles County Museum in 1949

Auction at Sotheby’s New York, 5 November 1986

Private Collection, Brazil

Exhibition:

London, Royal Academy, 1882

Literature:

Graves, A. *“A Century of Loan Exhibitions, 1813-1912”* Vol. 1 Pages 148 and 149. No. 229.
1913, London

Valentiner, W. R. *“Meat, Saints and Poetry”*, Art News, no. 49, 1950, Page 37

Wescher, P. *“A Catalogue of Italian, French and Spanish Paintings”*. County Museum,
Los Angeles, 1954. Vol I, Page 75 no. 77.

Wethey, H. E. *“Alonso Cano, Painter, Sculptor, Architect”* Princeton, 1955. Pages 130,180-181

Wethey, H.E. *“Alonso Cano, Pintor, Escultor y Arquitecto”*. Madrid, 1983. Page 134, no. 60;
Plate 100

Véliz, Z. *The Prado Museum’s Online Encyclopaedia (In Spanish)*

Alonso Cano was the most multifaceted artist of the Spanish baroque, being a painter, sculptor and architect. Together with Diego Velázquez he was the main artistic figure at the court in the second quarter of the 17th century. His father, Miguel Cano, a master joiner and altarpiece builder, must have taught Alonso to draw accurately and master the basics of architecture before the family made its definitive move from Granada to Seville in 1614. In 1616 he took up his apprenticeship with the artist and thinker Francisco Pacheco, and he soon forged a lasting friendship with his fellow disciple Diego Velázquez. It might also have been Pacheco who introduced him to Juan Martínez Montañés, whose style had an influence on sculpted pieces by Cano and with whom he would collaborate later on. In Seville, Miguel and Alonso Cano soon began to work on shared commissions with artistic dynasties such as the Uceda, Herrera and Castillo families, who shared the church's main commissions for the design and polychromy of altarpieces.

When Alonso reached adulthood he consolidated his position in artistic circles in Seville by becoming part of one of those families through his marriage to María de Figueroa in 1626, the same year in which he acquired the status of master painter. During the 1620s and 1630s he took part in numerous artistic ventures, yet in documents he tends to appear more as a sculptor or altarpiece maker than as a painter. Canvases such as the *Saint John the Evangelist's Vision of Jerusalem* (1636-1637, Wallace Collection, London) reveal a lyrical interpretation of the rigorous realism expressed by Pacheco.

Cano presided over the Painters' Guild in 1630, which shows he enjoyed the respect of his peers. In 1638, the Count-Duke of Olivares invited him to settle in Madrid as chamber painter and attendant. Meanwhile, Cano had married for a second time in 1631, with María Magdalena de Uceda, being also the daughter of one his colleagues. When he arrived in Madrid he was already an acknowledged master and professionally consolidated in artistic circles in Seville. Life at the court, and particularly in the unpredictable circle of the Count-Duke, promised a more varied and sophisticated clientele, albeit also the risks inherent to a system of personal favour and patronage. Cano must have felt a certain degree of insecurity when Olivares was stripped of power in 1643, as he unsuccessfully applied for the position of master builder at Toledo Cathedral. In Madrid his style quickly distanced itself from the intense naturalism that characterised painting in Seville at that time. The paintings he restored following the fire at the Buen Retiro Palace in 1640 enabled him to assimilate Italian and Flemish painting techniques. He seems to have submitted especially to the influence of 16th century Venetian painters and to the elegant forms and transparent hues of Van Dyck.

In 1639-1640 he responded to a royal commission by painting sixteen imaginary portraits of medieval kings of Spain for the golden room in the Alcázar in Madrid. They were almost all lost in the 1734 fire, with only two surviving, *Un rey de España - A king of Spain* and *Dos reyes de España - Two kings of Spain* (both now in the Prado) and they clearly show the interest Cano had in colour effects and transparency. The preparatory sketch for the *San Antonio de Padua* in the Alte Pinakothek in Munich, which is kept at the Prado, is an example of a small-scale model presented to the customer for approval, or perhaps used as a guide in the studio. Cano is believed to have moved from Madrid to Valencia in 1644-1645, following his second wife's violent death. Interrogated under torture, he was absolved of playing any part in the murder. In September



1645 he was back in Madrid, and from then until 1652 he enjoyed his most productive period, with numerous paintings of the quality of *El milagro del pozo – The miracle of the well* (1638-1640, Prado), where the fluent brushstroke, the glazes and the sparkling light of the Venetians are fully integrated in his style. The atmospheric *Virgen con el Niño en un paisaje – Virgin with Child in the a landscape*, one of the many Marian subjects he addressed throughout his career, and a work stylistically close to the *El milagro del pozo*, reveals a similar technique, with glazes of a luminous effect. The paintings from this time, such as the two versions of the *Cristo muerto sostenido por un angel – Christ in death supported by an angel* (Prado), are lyrical and restrained, being masterfully executed. In interpretations of the Passion, such as *Cristo atado a la columna – Christ bound to the column* (Prado), laden with tragic dignity, Cano provides some of the most authentic recreations of human anatomy in Spanish painting. Cano was in Granada from 1652, having recourse to a privilege that made him the de facto painter of the Cathedral, and he remained there until his death in 1667, with the exception of a sojourn in Madrid between 1658 and 1660, and two visits to Malaga in 1661 and 1665. Over the course of these years he painted one of his most important sets of pictures, namely, the one for the Cathedral Choir with a series of scenes from the Life of the Virgin (1653 and 1662), and he carved some of his most famous images, such as the *Inmaculada – the Blessed Virgin* in the sacristy (1655) and the *Virgen de Belén – Virgin of Bethlehem* (1664) for the lectern in the cathedral choir. During his second stay in Malaga he painted the *Virgen del Rosario – Virgin of the Rosary* for the Cathedral on the commission of the bishop Fray Alonso de Santo Tomás.

Between 1660 and 1662 he executed the scenes of the Life of the Virgin for the Convent of the Ángel Custodio in Granada. This series of canvases, removed by the French in 1810, recently came to light between 1982 and 1986, with the inclusion in the collections of the Goya Museum in Castres of three of his paintings: *Anunciación – Annunciation*, *Visita- ción – Visitation* and *Desposorios – Nuptials*.



Fig. 1.

The profile of the Virgin's face in the last of these (fig. 1) and the small and highly stylised hands are the same as in our canvas.

Over these years, Cano painted three versions of the *Visión de San Antonio de Padua – Vision of St. Anthony of Padua*. One of them, with a number of significant differences, is to be found





in the Alte Pinakothek in Munich (fig. 2); this one, without the two cherubs resting on the layered plinth that, nonetheless, is mentioned in the saint's hagiography; and a third clipped version, closer to the German one, in a collection in Paris.

Alonso Cano made a number of sketches for this study of St. Anthony, one of which is in the Prado Museum and another is in Berlin.

The painting has recently undergone a process of cleaning and preservation conducted by the ICONO studio in Madrid. It was very dirty, with oxidised and opaque glazes that concealed both its extremely high quality and its good underlying condition; extensive repainting masked the painter's technique of great transparency by applying a much diluted pigment. This meant that it had been dismissed by critics, which in Wethey's case led to a mistaken judgement on its state of preservation.



Fig. 2.

The cleaning has revealed Cano's characteristic colouring and marvellous transparencies.

Its authorship has been confirmed by Dr. Zahira Véliz and Dr. Benito Navarrete, both of whom are experts on the painter.

ALONSO CANO
(GRANADA, 1601 - 1667)

“Visión de San Antonio de Padua”

Óleo sobre lienzo.
136 x 111 cm.

Pintado hacia 1660.

Procedencia:

Colección John C. Walker, Lower Stakesby, Whitby, 1882.
Subasta Christie's Londres, 2 de Julio de 1909.
Colección Mr. Grant
Colección D. I. Chapman.
Subasta Sotheby's Londres, 5 de febrero 1957.
Mallet, Londres.
Colección William Randolph Hearst, Nueva York.
Donado por el anterior al Los Angeles County Museum en 1949.
Subasta Sotheby's Nueva York, 5 de Noviembre 1986.
Colección privada, Brasil.

Exposición:

Londres, Royal Academy, 1882.

Bibliografía:

- Graves, A. *“A Century of Loan Exhibition, 1813-1912”* Vol. 1 Págs. 148.149. N° 229. Año 1913, Londres.
Valentiner, W. R. *“Meat, Saints and Poetry”*, Art News, n° 49, 1950, Pág. 37.
Wescher, P. *“A Catalogue or the Italian, French and Spanish Painting”*. County Museum, Los Angeles, 1954.
Vol I, Pag. 75 n°. 77.
Wethey, H. E. *“Alonso Cano, Painter, Sculptor, Architect”* Princeton, 1955. Pags. 130,180-181.
Wethey, H.E. *“Alonso Cano, Pintor, Escultor y Arquitecto”*. Madrid, 1983. Pag.134, n° 60; Lam.100.
Véliz, Z. *Enciclopedia online del Museo del Prado*.

Alonso Cano fue el artista más polifacético del barroco español, practicó la pintura, la escultura y la arquitectura. Junto a Diego Velázquez fue el más importante en la corte durante el segundo cuarto del siglo XVII. Su padre, Miguel Cano, maestro carpintero y retablero, debió de enseñar a Alonso a dibujar con precisión y manejar los rudimentos de la arquitectura antes de que la familia efectuara su traslado definitivo de Granada a Sevilla, en 1614. En 1616 inició su aprendizaje con el artista y teórico Francisco Pacheco, y pronto entabló una amistad duradera con su condiscípulo Diego Velázquez. Pudo ser también Pacheco quien le presentara a Juan Martínez Montañés, cuyo estilo influyó en obras escultóricas de Cano y con quien colaboraría más tarde. En Sevilla, Miguel y Alonso Cano enseguida comenzaron a colaborar en encargos compartidos con dinastías artísticas como los Uceda, los Herrera y los Castillo, que se repartían los principales encargos eclesiásticos de diseño y policromía de retablos.

Al alcanzar Alonso la madurez consolidó su puesto en el arte sevillano integrándose en una de aquellas familias mediante su matrimonio con María de Figueroa en 1626, el mismo año en el que obtuvo el grado de maestro pintor. Durante las décadas de 1620 y 1630 participó en numerosas empresas artísticas, pero en los documentos suele aparecer más como escultor o retablero que como pintor. Lienzos como *Visión de la Jerusalén celestial de san Juan Evangelista* (1636-1637, Wallace Collection, Londres) manifiestan una interpretación lírica del realismo riguroso desarrollado por Pacheco.

Cano presidió el Gremio de Pintores en 1630, lo que indica que gozaba del respeto de sus colegas. En 1638 el conde-duque de Olivares le invitó a trasladarse a Madrid como pintor y ayudante de cámara. Entre tanto Cano había contraído segundas nupcias en 1631, nuevamente con la hija de un colega, María Magdalena de Uceda. Cuando llegó a Madrid era ya un maestro reconocido y profesionalmente acreditado en el ambiente artístico de Sevilla. La vida en la corte, y particularmente en el imprevisible círculo del conde-duque, prometía una clientela más variada y sofisticada, pero también los riesgos inherentes a un sistema de favor y protección personal. Cano debió de sentir cierta inseguridad cuando Olivares perdió el poder a comienzos de 1643, ya que solicitó sin éxito el puesto de maestro mayor de la catedral de Toledo. En Madrid su estilo se alejó rápidamente del naturalismo intenso que caracterizaba por entonces a la pintura sevillana. De los cuadros que restauró tras el incendio del palacio del Buen Retiro en 1640 asimiló aspectos de las técnicas pictóricas italiana y flamenca. Parece haberse dejado influir en especial por los pintores venecianos del siglo XVI y por las formas elegantes y las tonalidades transparentes de Van Dyck.

En 1639-1640 ejecutó el encargo real de pintar dieciséis retratos imaginarios de reyes medievales de España para el salón dorado del Alcázar de Madrid. Casi todos se perdieron en el incendio de 1734, pero se conservan dos, *Un rey de España* y *Dos reyes de España* (ambos del Prado) y en ellos se aprecia claramente el interés de Cano por los efectos de color y la transparencia. El boceto preparatorio para *San Antonio de Padua* de la Alte Pinakothek de Múnich, conservado en el Prado, es un ejemplo de modelo a pequeña escala presentado al cliente para su aprobación, o quizá empleado como orientación en el taller. Se cree que Cano pasó de Madrid a Valencia en 1644-1645, tras la muerte violenta de su segunda esposa. Interrogado bajo tormento, fue absuelto de complicidad en el asesinato. En septiembre de 1645 estaba de vuelta en Madrid, y desde entonces hasta 1652 se extiende su etapa más productiva, con numerosas obras de la calidad de *El milagro del pozo* (1638-1640, Prado), donde la pincelada suelta, las veladuras y la luz chispeante de los venecianos aparecen plenamente integradas en su estilo. La atmosférica *Virgen con el Niño en un paisaje*, uno de los muchos temas marianos que trató en su carrera, y obra estilísticamente próxima a *El milagro del pozo*, revela una técnica similar, con veladuras de luminoso efecto. Las pinturas de esta época, como las dos versiones del *Cristo muerto sostenido por un ángel* (Prado), son líricas y sobrias, y están ejecutadas con maestría. En interpretaciones de la Pasión, como *Cristo atado a la columna* (Prado), cargado de trágica dignidad, Cano ofrece algunos de los más logrados tratamientos de la anatomía humana en la pintura española. Cano se encuentra en Granada desde 1652, acogiéndose a una prebenda que de hecho le hacía pintor de la Catedral y permanece allí hasta su muerte en 1667, con la excepción de una estancia en Madrid entre 1658 y 1660, y dos en Málaga en 1661 y 1665. En estos años realiza uno de sus ciclos pictóricos más importantes, el del Coro de la Catedral con la serie de escenas de la Vida de la Virgen (1653 y 1662), y talla algunas de sus imágenes más famosas, como la “*Inmaculada*” de la sacristía (1655) y la “*Virgen de Belén*” (1664) para el facistol del coro catedralicio. En su segunda estancia malagueña pinta la “*Virgen del Rosario*” de la Catedral por encargo del obispo Fray Alonso de Santo Tomás.

Entre 1660 y 1662 realiza la serie de la Vida de la Virgen para el Convento del Ángel Custodio de Granada. Esta serie de lienzos sustraída por los franceses en 1810 ha reaparecido recientemente entre 1982 y 1986, con la incorporación a las colecciones del Museo Goya de Castres de tres de sus cuadros: “*Anunciación*”,

“*Visitación*” y “*Desposorios*”. El perfil del rostro de la Virgen del último y sus manos pequeñas y muy estilizadas son las mismas que las de nuestro lienzo.

Cano pintó en estos años tres versiones de la “*Visión de San Antonio de Padua*”. Una de ellas con algunos cambios significativos en la Alte Pinakothek de Munich. Ésta, sin la presencia de los dos angelitos apoyados en el plinto escalonado que, no obstante, si los menciona la hagiografía del santo. Y una tercera versión cortada y más parecida a la alemana en colección parisina.

Para este tema de San Antonio, Alonso Cano realizó unos bocetos que se conservan, uno en el Museo del Prado y otro en el de Berlín.

Recientemente se ha realizado un tratamiento de limpieza y conservación por el estudio ICONO de Madrid. La obra se encontraba muy sucia, con barnices oxidados y opacos que ocultaban tanto su altísima calidad como su buen estado de conservación; extensos repintes ocultaban su técnica de gran transparencia al aplicar el pigmento muy diluído. Debido a esto había sido tratada con mala fortuna por la crítica, llegándose en el caso de Wethey a expresar una opinión errónea sobre su estado de conservación.

La limpieza ha revelado el colorido característico y las extraordinarias transparencias de Cano.

Su autoría ha sido confirmada por la Dra. Zahira Véliz y el Dr. Benito Navarrete, ambos especialistas en el pintor.





Galería Caylus

Lagasca, 28
Tel. 91 578 30 98
28001 Madrid
www.galeriacaylus.com
info@galeriacaylus.com

