

VARIA

UN ENSEMBLE EXCEPTIONNEL : LE CYCLE DE LA VIE DE LA VIERGE D'ALONSO CANO AU MUSÉE GOYA DE CASTRES

En 1983, à l'instigation de Jeannine Baticle alors conservateur du Musée Goya, deux grands tableaux d'Alonso Cano furent acquis pour Castres par le biais du F.R.A.M.¹ et le troisième grâce à un don anonyme en 1986. Il s'agissait d'un *Mariage de la Vierge*, d'une *Visitation* et d'une *Annonciation*². A l'époque ces œuvres nécessitaient une restauration complète en raison, en particulier, du jaunissement du vernis qui occultait le coloris d'origine. Cette restauration fut menée durant quatre ans par Monsieur Michel Jeanne et Jacques Joyerot au sein de l'Atelier de restauration des Musées de France dirigé par Madame France Dijoud.

Pour ce qui est des cadres, l'*Annonciation* et la *Visitation* bénéficiaient de cadres moulurés datant du XIX^e siècle, la *Présentation* fut dotée par Monsieur Fabio Da tos d'un cadre identique sur le modèle des deux autres préalablement restaurés.

Malgré leur qualité première, peu de spécialistes ont, depuis lors, été conscients de l'importance d'une telle redécouverte qui jette un éclairage particulier sur l'œuvre peint d'Alonso Cano grâce à un grand programme de décoration religieux.

Il n'est pas question ici de retracer la vie et l'œuvre du grand artiste grenadin (1601-1667), il nous suffit de savoir que ce cycle marial avait été l'objet d'une commande de la part de religieuses franciscaines installées au couvent de l'Ange-Gardien de Grenade. A l'époque, si l'on en croit les papiers de Ceán Bermudez, le fameux érudit ami de Goya³, Cano avait acquis dans la *Calle de Lucena* une maison qui avait appartenu au grand sculpteur Diego de Siloé, demeure léguée à la mort de ce dernier au couvent San Gerónimo. En octobre 1655, Cano l'avait acquise pour 800 ducats⁴ et n'avait pas fait une bonne opération car elle était en mauvais état en raison du fait qu'elle n'avait pas été habitée. Ceci explique en partie la location contractée par notre artiste, le 9 décembre 1656, d'une demeure près de San José, location souscrite jusqu'en janvier 1657. Cette période 1656-1657 correspond précisément à l'exécution du cycle de

¹ Fonds Régional d'Acquisition des Musées : crédits spécifiques, mis en place en 1982, qui permettent d'acquérir des œuvres d'art grâce à une participation du Ministère de la Culture et de la Région Midi-Pyrénées, le reste étant à la charge de la Collectivité territoriale.

² *Annonciation* : n° INV : 85-1-1, H : 2,20 L : 1,73 m

Visitation : n° INV : 85-1-2, H : 2,22 L : 1,75 m

Mariage : n° INV : 89-1-1, H : 2,15 L : 1,71 m

³ Salas (Xavier de) : « Adiciones y aclaraciones a la biografía de Alonso Cano » - III Centenario de la muerte de Alonso Cano en Granada, 1667-1967. *Estudios*, p. 51-66, Patronato de la Alhambra, Granada, 1967

⁴ Il la revend pour la même somme le 26 décembre 1656 au sculpteur Pedro de Mena.



Fig. 1. Alonso Cano - *L'Annonciation* - H/T - Musée Goya, Castres - Achat FRAM 1983 - © Musée Goya - cliché J.C. Ouradou.
Fig. 2. Alonso Cano - *La Visitation* - H/T - id. - Achat FRAM 1983.

la Vie de la Vierge. Elle est aussi assez agitée car le chapitre de la cathédrale de Grenade, prétextant que Cano n'avait pas été ordonné Chanoine, avait déclaré vacante sa prébende. Cano se rendit à Madrid pour obtenir son ordination du Nonce du Pape et retourna à Grenade en 1658 sans toutefois dire une seule messe par la suite!

Les religieuses franciscaines avaient donc chargé Cano d'exécuter pour la nef de leur église un ensemble de neuf peintures dont seule subsisterait *La Sainte Famille* (2,46 × 2,06 m). Si l'on en croit Ceán Bermudez⁵, huit toiles peintes par Cano se trouvaient encore en place dans la nef à la fin du XVIII^e siècle, disposées entre les arcatures sous la corniche à cinq mètres du sol environ.

Cano avait tracé les plans de l'église elle-même, élevée de 1653 à 1661. Harold Wethey⁶ précise que quatorze peintures furent exécutées par lui à la demande de ces religieuses déchaussées et que la plupart disparurent lors de l'invasion française; il déplore leur perte car il s'agit de ses meilleures créations après «l'abandon de l'éclectisme de ses années à Madrid».

Toujours selon ce spécialiste, le cycle aurait été exécuté entre 1653 et 1657, avant le conflit avec le chapitre de la cathédrale.

Une autre source, presque contemporaine de Cano (il écrit quarante ans après sa mort), celle de Fray Tomás de Montalvo, mérite attention⁷ car elle précise quelque peu les conditions de la construction de l'église qui fut entamée en mai 1653 par Juan de Ortega d'après les plans de Cano. Elle mesurait 108 pieds sur 30 pieds, d'un plan nouveau en raison de l'espace très réduit disponible. Fernando de Oviedo, maître majeur des fabriques de la ville de Séville, fut amené à intervenir avant l'achèvement afin de rectifier un des arcs de la chapelle majeure qui s'était avéré défectueux. Le 11 juin 1661 l'église était achevée; son portail comportait trois arcs de pierre noire ornés de grilles avec au-dessus de l'entrée principale une niche où trônait la statue de l'Ange-Gardien en pierre blanche de la main de Cano. Au-dessus de deux oculi situés en couronnement des grilles collatérales étaient disposés deux écussons aux armes de la famille séraphique chacun orné de deux putti le soutenant. Elle possédait un chœur haut doté par en-dessous d'une «tribune pour la musique». La nef (corps) de l'église comportait huit pilastres sans base ni chapiteau d'une vara de large (0,835 m) et achevés en corniche dont le couronnement était décoré de feuillages enroulés surmontés par la corniche à architrave, véritable innovation selon l'auteur.

La nef, au-dessus de la corniche, était éclairée par des fenêtres hautes. A droite du transept se trouvait un autel et à gauche un chœur bas. La chapelle majeure avait quatre pilastres soutenant les arcs des transepts sur lesquels reposait la coupole. Celle-ci portait comme décor des bandes rondes qui donnaient une forme hexagonale à la chapelle. La coupole est percée de quatre fenêtres et les pilastres de quatre niches où l'on trouve des statues de Saint Joseph, Saint Antoine, Saint Pierre d'Alcántara et San Diego de Alcalá; toutes étant de la main de Pedro de Mena, sur des modèles de Cano. Le retable, exécuté postérieurement, abritait les statues de Saint François, de l'Ange-Gardien, de Sainte Claire, deux toiles d'Alonso Cano avec *l'Ecce Homo*, *La Vierge* et deux autres tableaux de Pedro Atanasio avec Saint Joachim et Sainte Anne.

Malheureusement le religieux franciscain est peu disert sur les peintures de Cano: il nous dit qu'il y en a douze dans les chapelles, les autels et les arcs dont neuf illustrent les mystères de Notre-Dame et les trois autres, *l'Ange-Gardien*, *Saint Pedro d'Alcántara* et *Saint Jean Bap-*

⁵ Ceán Bermudez (Juan Agustín) : *Diccionario Historico de los mas ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. I, p. 223, Madrid, 1800 - réédition Reales Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965

⁶ Wethey (Harold) : *Alonso Cano Pintor, scultor y arquitecto*, p. 69-70, éd. Alianza, Madrid, 1983 1^{ère} éd. Princeton, 1955.

⁷ Montalvo (Fray Tomás de) : *Crónica de la Provincia de San Pedro de Alcántara de la Observancia de N.P. San Francisco*, Granada, 1708, t. II, p. 359 (libro 4^o, cap. 4^o, p. 425)



Fig. 3. Alonso Cano - *Le Mariage de la Vierge* - H/T - don anonyme - 1986.
 Fig. 4. Id. *L'Annonciation* - cliché avant restauration.

tiste. Le reste du programme pictural comportait une *Assomption* de Guido Remi, un *Saint Michel* de Raphaël, cinq tableaux de la *Nativité*, l'*Adoration des Rois*, *Saint Etienne*, *Saint Augustin* et *Saint Christophe* de la main d'Orazio Borgiani.

Palomino⁸, quant à lui, ne nous donne que quelques lignes enthousiastes sur la chapelle majeure —il parle de «la gaillarde disposition de toutes les parties»— et ne cite que le tableau du *Christ disant adieu à la Vierge* peint par Cano ainsi que la *Sainte Famille*.

Plus prolixes, les *Noticias de Granada*⁹ offrent une véritable description du sanctuaire disparu. Selon Ceán, les peintures qui s'y trouvent sont du plus haut intérêt. Outre un *Saint Christophe* du Dominiquin et une *Naissance de Jésus* de Tintoret, un *Enfant-Jésus en pasteur* de Murillo, une *Conception* de Guido Reni, etc..., les œuvres de Cano sont les suivantes:

Dans la chapelle majeure:

- *Saint Joachim et Sainte Anne* (à mi-corps d'une vara de ½ de haut)
- *Jésus et Marie* (pendants des précédents)
- un tableau ovale avec l'*Enfant-Jésus endormi*
- une *Madeleine au désert*

Dans la nef: six toiles en-dessous de la corniche (donc à 5 m de haut environ) de trois varas et demi de haut (= 2,92 m): *La Nativité* (de la Vierge), *La Présentation au Temple* (de Marie), *Le Mariage de la Vierge*, l'*Annonciation*, l'*Incarnation*, la *Visitation*, la *Présentation de l'Enfant Jésus au Temple* (Purification).

Dans la chapelle majeure se trouvaient deux autres toiles de la série: la *Conception* et le *Couronnement de la Vierge*. Ceán ne cache pas son admiration, en particulier pour le *Couronnement* qui «paraît être de Guido Reni».

Au-dessus de deux portes se trouvent encore un *Saint Pierre dans la prison* et un *Saint Jean dans le désert*. Dans la sacristie, sous le trumeau, se situait une peinture de *Jésus Christ et de la Vierge avec un ange* aux moments de leurs adieux. Dans cette sacristie il y avait aussi un autre tableau de la main du maître, non identifié. Dans le couvent Cano avait peint une *Sainte Famille* de quatre varas de haut. Ceán précise que la fondatrice du couvent, la Marquise de Camaraza, venait d'Italie et apporta avec elle ce «trésor de peintures».

En fait le couvent fut fondé en 1626 par les franciscaines recolettes Soeur María de las Llagas, fille du Marquis de Camaraza et Doña María Centurión y Cordoba, sa tante. D'une première implantation dans le Realezo alto elles finirent par se fixer dans la calle de Elvira¹⁰. Les Français le détruisirent en 1810 et le sanctuaire fut réédifié entre 1819 et 1830 comme le précise le Guide de Grenade de 1892¹¹ en considérant qu'il n'a aucun intérêt.

La malchance devait s'acharner contre l'œuvre de Cano; ce dernier sanctuaire où se trouvait la statue de marbre faite par Cano représentant l'Ange-Gardien fut à son tour rasé dans les années 1950 pour édifier le siège de la Banque d'Espagne. Les religieuses furent transférées dès 1941 dans l'ancien siège de la Banque, édifice du XIX^e où se trouvait en 1961 une copie par Diego de Mora de la statue de l'Ange-Gardien et le tableau de la *Sainte Famille* dans l'escalier principal¹².

⁸ Palomino (A.) : *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*, t. III, p. 352, éd. Aguilar, Madrid, 1988

⁹ Salas (X. de) : « Noticias de Granada réunidas por Ceán Bermúdez ». *Seminario de Arte*, Universidad de Granada, 1966, p. 15-18. Ces notices étaient adressées à Sebastián Martínez. Leur première publication fut faite en 1966.

¹⁰ Gallego y Burín (Antonio) : *Granada. Guía artística e histórica de la ciudad*, Granada, Fundación Rodríguez Acosta, 1961, p. 284-85

¹¹ Gomez Moreno (Manuel) : *Guía de Granada*, Granada, 1892, p. 318-19

¹² Il en resterait une réplique dans l'église du Sagrario. A.E. Perez Sánchez affirme que la *Sainte Famille* est toujours conservée *in situ* (*Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Manuales Arte catedra, Madrid, 1992, p. 212. Ce qui n'est pas le cas.



Fig. 5. Plan de Cordoue en 1963. Le n° 82 correspond à l'emplacement du couvent et de l'église de l'Ange-Gardiens.

Le plan de Grenade daté de 1963 (cf. illustration) nous montre clairement au n.º 82 l'ancien emplacement du couvent et de l'église de l'Ange-Gardien entre la Grán Vía de Colón, la calle carcel Baja, la calle de Elvira et la calle Valentín Barrecheguren ¹³.

Comme nous pouvons le constater, l'idée communément admise est la destruction de 1810 et l'enlèvement des œuvres par les troupes napoléoniennes. Toutefois une autre hypothèse peut être avancée: celle d'un départ postérieur, au moment de la desamortización de 1835. En effet six peintures de cet ensemble apparaissent dans un inventaire du château de Courson (Ile-de-France), propriété du duc de Padoue, Jean-Thomas Arrighi de Casanova, cousin germain de Napoléon Ier. C'est vraisemblablement vers 1838 que le duc a acquis ces œuvres, au moment où il constituait la Galerie espagnole de Courson ¹⁴ dans le contexte lié à la constitution de la Galerie espagnole du Louvre par Louis-Philippe où le peintre Dauzats, le Baron Taylor et le banquier Aguado ont joué le rôle que l'on sait.

A l'heure présente nous ne savons pas où se trouvent les trois autres peintures qui complétaient l'ensemble de Castres. Au moins deux seraient en Angleterre.

Récemment encore le caractère représentatif de ces peintures a été réaffirmé dans le cadre de l'iconographie franciscaine ¹⁵. En effet la Vierge de l'Annonciation, par exemple, ne doit pas être représentée en train de se livrer à des travaux manuels mais à la méditation sur la prédiction d'Isaïe si l'on suit les Pères de l'Eglise, contrairement aux Vierges byzantines qui sont représentées avec une quenouille ou une cruche.

L'agenouillement de la Vierge devant l'ange, très caractéristique des vierges d'Occident, aurait été inspiré par les *Prédications* du Pseudo Bonaventure (chap. IV) en relation avec ses paroles « Ecce ancilla Domini » (voici la servante du Seigneur). De même le messager céleste, l'ange Gabriel, n'est plus debout mais agenouillé tout comme dans l'Annonciation du cloître de Silos. Dans le cas présent (cf. illustration) il adopte l'attitude des deux mains sur la poitrine en signe d'hommage à la future mère de Dieu, les fleurs de lys symbolisant, comme on le sait, la pureté et la triple virginité de Marie (avant, pendant et après l'enfantement).

Des dessins préparatoires sont attestés ¹⁶ pour l'Annonciation (Museo del Prado, n.º INV. 3819 et collection particulière Séville) et pour la Visitation (Museo del Prado, n.º INV. D49) avec toutefois par A.E. Perez Sánchez une attribution jugée douteuse tout comme Harold Wethey.

D'emblée, Cano a voulu imposer une vision majestueuse dans ces scènes religieuses faites pour être contemplées à distance. Comparables au cycle de la cathédrale de Grenade qui sont plus enlevées, plus baroques, ces trois toiles privilégient l'aspect monumental, imposant une composition équilibrée et soignée. Formes amples, coloris brillants et audacieux caractérisant ces peintures où transparaît à la fois l'habileté de la facture, l'art du sculpteur dans le rendu des plis et la recherche d'un idéal de beauté plastique, en particulier pour le visage de la Vierge. Equilibre et harmonie des attitudes, légère déformation des figures (cous allongés, jambes de Saint Joseph raccourcies) présagent, de la part de Cano, une véritable réflexion quant à l'emplacement en hauteur de ces tableaux afin de compenser la déformation due à l'éloignement.

¹³ Communiqué par José Manuel Pita-Andrade en 1983.

¹⁴ Information donnée par Jeannine Baticle. Cf. Baticle (Jeannine) : « La Galerie espagnole de Courson in Domaine de Courson », Ile-de-France, *La Demeure Historique*, [1983], s.p.

¹⁵ Perez Sánchez (A.E.): «La Pintura de Alonso Cano» in *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español*, colección Debates sobre arte, Fundación Argentaria, Madrid, 1999, p. 213-236

¹⁶ Id., «La práctica del dibujo en la España Barroca», p. 128 et *Alonso Cano, Dibujos*. Museo Nacional del Prado. 2 de abril-24 de junio del 2001. Cat. expo, Madrid. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. n.º 17, p. 129 ; n.º 18, p. 130 ; n.º 20, p. 132

¹⁷ Nous tenons à remercier Jeannine Baticle pour nous avoir associé, à l'époque, à cette entreprise de sauvegarde et pour ses conseils.



Fig. 6. Id. *La Visitación*.
 Fig. 7. Alonso Cano - *L'Annonciation* - plume et lavis sur papier - v. 1645 - 0,26 x 0,176 m - Museo del Prado - D 3819. Étude pour *l'Annonciation* du retable de Nuestra Señora de la Paz de Getafe, 1645.



Fig. 8. Id. *L'Annonciation* - crayon, plume et lavis sur papier - 0,202 x 0,17 m - collection particulière, Séville.
 Fig. 9. Attribué à Alonso Cano - *La Visitation* - plume et lavis sur papier - 0,127 x 0,10 m - Museo del Prado - D 49.

La restitución misma parcial de un tal conjunto que no tiene equivalente en un museo español o en el Louvre, muestra al artista desde un aspecto espectacular y grandioso, todavía ignorado en Francia donde Alonso Cano es casi desconocido. Haber salvado este conjunto gracias a la tenacidad de un conservador¹⁷ y la generosidad de un donante prueba, si es necesario, el papel esencial de los museos que, a veces, pueden suavizar las vicisitudes del tiempo. Sigue siendo significativo que estas maravillosas adquisiciones hayan sido el punto de partida de una política de enriquecimiento de los fondos del Museo Goya que en la actualidad es el santuario de la Hispanidad en Francia.

JEAN-LOUIS AUGÉ
Conservador en Jefe
de los Museos Goya y Jaurès

NUEVOS DIBUJOS DE ALONSO CANO Y SU CÍRCULO

No es fácil abordar el estudio de los dibujos de Alonso Cano¹. Su versatilidad, su dominio y aplicación en las diferentes técnicas y sobre todo las obras de su círculo más inmediato y de seguidores y copistas dificultan en grado extremo la catalogación correcta de sus diseños, algo imprescindible para poder conocer en profundidad la obra y el alcance de la pintura del artista granadino, así como su forma de trabajo, que ejemplifica sin lugar a dudas las preocupaciones de un hombre culto, formado en un ambiente intelectual y erudito y sobre todo con un bagaje cultural amplio según se deduce de su biblioteca comprada por Vicente Salvador Gómez en 1673² y que se publica en este mismo número de Archivo.

Precisamente tanto en el documento primero de la compra de los bienes de Cano como en el inventario de Vicente Salvador Gómez aparecen dibujos y estampas, elementos muy apreciados en la España del siglo XVII para el trabajo de los artistas, pues se convertían en verdaderas canteras para la inspiración en el proceso de elaboración de la obra artística³.

El propósito del presente artículo es dar a conocer seis nuevos dibujos debidos algunos a la mano del propio racionero y otros de su círculo más inmediato.

El primer grupo de dibujos viene a completar la serie de dibujos que Cano ejecutó para los lienzos del claustro del Real Convento de Santa Cruz de Granada dedicado a la vida de Santo Domingo e incluyendo algunos hechos franciscanos, para hermanar los dos órdenes mendicantes, que en su inicio tuvieron graves disensiones. El propio Palomino dio noticia de estos dibujos que pertenecían a su propia colección:

«Volvió, pues, a Granada nuestro Racionero, donde ejecutó diferentes pinturas, y esculturas, para algunos amigos, y personas particulares. Y en este tiempo hizo todos los dibujos, para las pinturas del claustro del Real Convento de Santa Cruz,

¹ Para el estudio de los dibujos de Cano siguen siendo útiles los artículos de H. Wetthey en el *Art Bulletin*, 1952 y en los *Estudios sobre literatura y arte dedicados al Profesor Emilio Orozco Díaz*, 1979, donde se aceptan y recogen las afirmaciones de A.E. Pérez Sánchez respecto a dibujos de los Uffizi en principio rechazadas. Recientemente véase el completo trabajo de Zahira Véliz, *Alonso Cano's Drawings and Related Works*, Londres, Courtauld Institute-London University, 1998.

² Navarrete Prieto, B., «Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano. Nuevos documentos y fuentes formales» en *Ars Longa*, 1996, pp. 77-82.

³ Véase nuestra tesis doctoral; *La Pintura Andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid, 1998. Especialmente el capítulo dedicado a las bibliotecas e inventarios de artistas como canteras de la inspiración, pp. 63-73.