

LA ARQUITECTURA DISEÑADA POR ALONSO CANO -COMO FONDO- EN SUS LIENZOS PARA EL CICLO MARIANO DE LA CATEDRAL GRANADINA, UNA CURIOSA SIMBIOSIS DE LA PROYECTIVA REAL Y LA PINTADA

Antonio Calvo Castellón

La dinámica del fondo en la pintura de nuestro Siglo de Oro constituye uno de los matices más ricos y significativos en la lectura de la mayoría de las obras de los maestros seiscentistas, a pesar de que el uso y valoración que cada maestro hace del segundo término -en el marco de su lenguaje pictórico- estén marcados, en muchos casos, por la disparidad más absoluta. Incluso podemos constatar cómo, dentro de la producción de un pintor, existen constantes fluctuaciones en cuanto al empleo y concepción de los fondos. Una amplia gama de factores son responsables de estas oscilaciones, desde las exigencias iconográficas impuestas por un tema o ciclo determinado, a influencias en su paleta que derivan en cambios de estilo; y muy directamente, la formación personal y sensibilidad artística de cada maestro que tiene una forma peculiar de ambientar las historias, creando para sus personajes el ámbito más adecuado en el contexto de esa utopía espacial.

Los fondos arquitectónicos en la pintura de Alonso Cano tienen -como todos los matices de su arte- una nota distintiva, que es inseparable de su talante humano y de maestro, la originalidad, por esta razón el análisis y valoración de los mismos desvela un amplio abanico de sugerencias que -en muchas ocasiones- escapan a la sistematización preconcebida.

Quizás el tipo de fondo más empleado por los maestros andaluces sea el arquitectónico, en sus distintas variantes; el pintor barroco

está íntimamente familiarizado con una arquitectura que ha roto el sentido académico de los ideales clásicos -tan unido al renacimiento- poniendo el concepto de clasicismo en profunda revisión, marcada por una nueva interpretación del ideal de belleza. Nuestros artistas conocen a la perfección los secretos de la proyectiva arquitectónica, la figura polifacética de Alonso Cano es la más conocida, pero no la única; Pablo de Céspedes, Francisco Herrera "el Viejo", Francisco Herrera "el Mozo", Antonio del Castillo y José de Cieza, entre otros, son una muestra significativa.

Paradójicamente Alonso Cano, que sin duda es uno de los pintores barrocos que con más soltura y acierto diseñó perspectivas arquitectónicas, es uno de los maestros andaluces que con menos asiduidad lleva a su pintura el fondo de arquitectura. No hallaremos en su producción pictórica las monumentales escenografías de Zurbarán¹ y de los demás grandes maestros del barroco andaluz con excepción de Velázquez². Es curioso cómo el Racionero desdeña tan a menudo las posibilidades compositivas y de ambientación que este tipo de fondo permite, máxime cuando -nadie pone en duda- su pericia en el dibujo de proyectos de arquitectura. También es un dato significativo que sus discípulos Juan de Sevilla y Pedro Atanasio Bocanegra gusten utilizar, reiteradamente, las escenografías arquitectónicas y -de manera especial- el tipo de fondo que denominamos como arqueológico o de ruinas arquitectónicas.

A pesar de la parquedad con que Cano utiliza los fondos de arquitectura, en el contexto general de su obra, cuando los emplea surge la chispa del genio, y sobre todo pone de manifiesto una serie de connotaciones inmanentes en su formación artística. Los proyectos para retablos, su colaboración en la arquitectura efímera y las trazas para la real, son el aval que atestigua su talante frente a la proyectiva arquitectónica. Es por lo que esbozamos -aunque sólo sea en apretada síntesis- los matices y experiencias de su formación que le familiarizaron con la arquitectura, conocimientos que

van a encontrar también en su pintura un vehículo idóneo de expresión; son, en definitiva, esos factores personales y de época que conformaron al arquitecto.

Para Alonso Cano, desde niño, la arquitectura fue algo consustancial con su vida³, los trabajos en el campo del retablo -con los que muy pronto tuvo contacto- son de vital importancia para comprender su talante artístico de arquitecto, como señala el profesor Pita Andrade "un importante apoyo para valorar la personalidad de Cano arquitecto se encuentra en el análisis de sus retablos, tanto en los que adquirieron forma definitiva en estructuras de madera, como los que sólo quedaron esbozados en el papel"⁴.

Sin duda uno de los aspectos más significativos de la labor de Alonso Cano artífice y diseñador de retablos es el haber desempeñado un papel de puente entre el clasicismo tardío y el barroco, en este aspecto Pérez Sánchez escribe que es "figura capital en la evolución de las formas del retablo de tradición tardo manierista hacia las de un decidido barroquismo"⁵; este hecho puede constatarse en algunos de sus diseños arquitectónicos.

Las incursiones del Racionero en la arquitectura efímera corroboran -una vez más- su natural inclinación hacia la primera de las bellas artes; estos proyectos conmemorativos, que tanto abundan en el barroco, en nuestro país como en otros muchos núcleos trascendentes del seiscientos europeo⁶, atraerán poderosamente la atención del maestro granadino. Una arquitectura sin visos de futuro -ya que termina con la fiesta⁷- que no era despreciada por ningún artista aunque su prestigio fuese elevado; era, ante todo, un compromiso de prestigio cara a la ciudad y un halago personal no exento de vanidad. Alonso Cano colabora, tanto en Madrid como en Granada, en este tipo de proyectiva; la capital donde se asienta la corte brinda numerosas oportunidades para participar en proyectos de esta naturaleza. Una corte con un complicado boato emblemático, lleno de recursos teatrales, consiente una serie de festejos que tienen su ámbito idóneo en la calle; como apunta Julián Gállego

"...encontramos una vez más, el testimonio de la calle como espectáculo del urbanismo de teatro..."⁸. Ese proyecto de teatro se reforzará aún más con las tramoyas que con tanta frecuencia adornan las calles en múltiples celebraciones y acontecimientos; en este apartado debemos inscribir el arco triunfal que Alonso Cano proyectó para los mercaderes de la Puerta de Guadalajara, con motivo del recibimiento de Mariana de Austria⁹. También en Granada, el Racionero tiene un especial protagonismo en el ornato de algunos rincones granadinos con motivo de las fiestas del Corpus¹⁰. Estos trabajos en Madrid y Granada son muestras significativas de una actividad que amalgama al proyectista y decorador.

A este rápido boceto de factores que justifican la familiaridad de Cano con el diseño arquitectónico, resta agregar un hecho decisivo: el contacto directo y cotidiano del artista con el ámbito urbano, su ciudad. Alonso Cano ya se había ocupado en Madrid de proyectos ligados al urbanismo real¹¹, sin embargo será en Granada en donde su actividad como diseñador para la arquitectura real alcance su máximo grado, así lo justifica la creación de obras que van a ser claves para su fisonomía urbana.

Granada, en el seiscientos, por sus especiales circunstancias históricas, era una ciudad que todavía se estaba haciendo, sobre todo en su entramado de edificios más significativos; iglesias, conventos y casas nobles son a la vez reto y camino para que una serie de maestros, ávidos de dar a conocer sus proyectos, encuentren aquí el medio de hacerlos realidad.

Alonso Cano tendrá la gloria de ser el padre de la bella portada catedralicia que culmina la gran fábrica de Siloe, en la monumental fachada aflora de nuevo la originalidad característica del arte de Cano, a la vez que se pone de manifiesto su temperamento artístico tan lejano del de Siloe, como escribe el profesor Sánchez-Mesa, "...entre la figura de Siloe, arquitecto del humanismo en esta obra, técnico y creador, y la de Alonso Cano, no sólo cabe un siglo de separación, sino dos conceptos muy diferentes de archi-



Fig. 1.- Alonso Cano: *Visitación*. Catedral. Granada.

tectos y arquitectura¹². También responde a su traza -aunque no la ejecución- la que fue iglesia del Ángel¹³. Tema últimamente polémico -por las contradicciones que existen- es el de una serie de edificios señalados como de su estilo a causa de las connotaciones que sus proyectos tienen con la obra arquitectónica del Racionero; muy significativo es el caso de la iglesia de la Magdalena que Taylor atribuye al arquitecto José Granados de la Barrera¹⁴.

No deja de ser sintomático que los fondos de arquitectura más interesantes que Alonso Cano diseñó para sus pinturas estén precisamente en dos lienzos del ciclo mariano que el maestro realizó para la catedral de Granada. Sin duda el ámbito arquitectónico de la Capilla Mayor influyó poderosamente en la ambientación y concepción global de todo el programa pintado; hay una gama de exigencias ambientales que motivarán al Racionero a la utilización de la proyectiva arquitectónica como elemento idóneo para resolver el fondo, sin olvidar las motivaciones derivadas del mismo tema representado, que también cuentan -de forma importante- en esta ocasión. El pintor, con riguroso respeto al canon de Siloe, sin romper su dinámica, corrobora -en cierta manera- las líneas espaciales y de diseño. Era imprescindible que la arquitectura real de la Capilla Mayor no quedara disociada de la proyectada para el ciclo pintado; en esta línea Alonso Cano, integrando en sus diseños la experiencia clásica en arquitectura y matices intelectuales de tradición manierista, convierte esos fondos en reflexiones arquitectónicas no exentas de connotaciones simbólicas.

Los temas de la "Visitación" y "Presentación" son los elegidos por el maestro granadino para insertarlos en interesantes contextos de arquitectura. En la "Visitación" (figs. 1 y 2), nos atrae poderosamente una pilastra -destacada en primer término del fondo- con tonalidad más clara que el resto de la arquitectura; en ella el artista se recrea modelando elementos decorativos -grutescos- de clara estirpe renacentista. La pilastra, sin centrar la composición, forma parte de una hábil dinámica compositiva y ambiental ideada por el pintor. Así, mientras el volumen de la figura de la Virgen se



Fig. 2.- Alonso Cano: *Visitación* (detalle). Catedral. Granada.

recorta sobre un espacio abierto, el de Isabel está respaldado por el sentido ascensional y la entidad arquitectónica de la pilastra ¹⁵.

Los efectos de luz que matizan la plasticidad de las figuras centrales, al incidir sobre ella, no sólo valoran su decoración -destacándola del resto de la proyectiva arquitectónica- sino que al mismo tiempo codifican el espacio de fondo en varios términos, creando efectos de lejanía en el resto de la arquitectura que permanece en penumbra. El arco de medio punto, que da acceso a un exterior, constituye el último referente arquitectónico del fondo, con él se pretende continuar en el lienzo la galería abierta por el arco real que cobija la hornacina en donde está inserta la pintura; es como si el espacio que el medio punto abre en la arquitectura de la Capilla Mayor tuviera su continuidad en ese otro de ficción, un auténtico "trompe-l'oeil". El fondo del lienzo se completa con un celaje, visible a través del espacio abierto que deja el arco, resuelto a base de contrastadas gradaciones cromáticas. El escalón sobre el que están la Virgen e Isabel valora todavía más el sentido monumental de sus figuras; parece ser el último descansillo de una escalera, sugerida solamente por la terminación de una balaustrada de hierro, que accede al zaguán en que tiene lugar la escena del escuento.

En la "Presentación" (fig. 3), se justifican con más fuerza las determinaciones que impone la estructura de la Capilla Mayor a las soluciones arquitectónico-figurativas del lienzo. Desde el primer contacto con la obra, nos llama poderosamente la atención la creación de ese magno escenario en que encuentran cabida una serie de módulos arquitectónicos faltos de cohesión; en este estudio de arquitectura para el fondo Alonso Cano crea una proyectiva de claras connotaciones manieristas, el profesor Orozco Díaz señala cómo "...los elementos arquitectónicos aunque ilógicos, alcanzan una importancia y grandiosidad -respondiendo a visiones manieristas- cual nunca se dio en el arte de Cano..." ¹⁶.

El maestro granadino, lejos de romper el proyecto arquitectónico en el que se inserta el lienzo, refuerza con este fondo la dinámica



Fig. 3.- Alonso Cano: *Presentación*. Catedral. Granada.

espacial de tensión ascensional. La composición se modela en espacios fijados por distintos planos cuyo matiz más significativo es su manifiesta irrealidad. Hay unas evidentes evocaciones escénicas en la distribución de personajes, y la arquitectura es aquí el soporte que determina -sin lugar a dudas- cuál es el lugar más idóneo para cada uno de ellos. La escalinata, el balconcillo, los tres grandes fustes estriados, el panel de fondo, e incluso el elemento suntuario del cortinaje que recoge un niño, conjugados con una imaginación que desborda cualquier viso de realidad, constituyen una ambientación arquitectónica que -ante todo- dignifica el tema y refuerza además el funcionamiento simbólico. En esta ocasión los matices derivados de la luz colaboran también a la determinación de ámbitos espaciales. El muro que constituye el último término del fondo -de piedra más clara y fuertemente iluminado- refuerza con vigor la potencia, el sentido ascensional y la utopía de esos tres grandes fustes cuya función es múltiple: dignificar -con la grandilocuencia de sus volúmenes- el ámbito donde tiene lugar el recibimiento de María niña por el sacerdote, centrar la composición, y erigirse además en el elemento moderador del espacio creando una ruptura tajante entre el muro fondo -en donde Cano hace gala de su virtuosismo en el diseño arquitectónico- y el resto de la composición. Incluso el colorido intenso de los fustes estriados es otro motivo más que acentúa su protagonismo dentro de la dinámica compositiva del lienzo.

En la "Purificación" y "Natividad", Alonso Cano prescinde de esa arquitectura monumental, que utiliza en los lienzos anteriores para solucionar el fondo, sustituyéndola por esquemáticos y aislados elementos arquitectónicos que facilitan las composiciones -haciéndolas más coherentes- y la interrelación de personajes. En el primero (fig.4), el pintor ambienta la composición en un fondo -casi de tipo neutro- coronado por un rompimiento. La presencia de algunos módulos arquitectónicos obedece -más que nada- a experiencias compositivas que buscan una interrelación, más adecuada, entre los distintos términos del tema figurado. La doble escalinata que confluye en un descansillo, en el que se adelanta la figura del sacerdote,



Fig. 4.- Alonso Cano: *Purificación*.

tiene más de tramoya teatral que de arquitectura. La basa del fondo, de la que arranca un poderoso fuste, constituye un testimonio casi arqueológico; en todo caso, además de dignificar la escena, evoca de forma simbólica el acceso a un hipotético templo. En el lienzo, la luz corrobora el protagonismo del primer término y el deseo del artista de no realzar el segundo; el rompimiento es una llamada de atención que aminora -en cierta manera- la opacidad del fondo.

En la "Natividad" (fig.5), Alonso Cano vuelve a diseñar un fondo dominado por tonos azulados -de tipo neutro- con un rompimiento celeste, en la parte superior del lienzo, que en esta ocasión tiene más entidad en el contexto de la composición. La utilización de ese gran dosel que rodea el lecho de Santa Ana es un recurso interesante por las implicaciones que tiene en la obra, es el eje inequívoco en torno al que se organiza la composición, refuerza su dinámica ascensional, y además este elemento suntuario -de vivo cromatismo- se convierte en una poderosa llamada de atención para el que contempla la pintura. La presencia de una escalinata, poco perceptible, tiene como función primordial facilitar la interrelación de los personajes haciendo más viable el equilibrio compositivo.

La pericia de Cano y su imaginación desbordante para crear utopías arquitectónicas llenas de fuerza está justificada no sólo en algunos de sus dibujos para proyectos arquitectónicos, sino también en una obra clave: la "Presentación" del ciclo mariano para la catedral granadina, que anteriormente hemos analizado. Es una experiencia única ya que a lo largo de su obra no volverá a crear para un fondo un diseño con tanta vitalidad, dinamismo y belleza como el mencionado. Si queremos valorar -todavía más- la inteligencia de su factura basta compararlo con el pintado por su discípulo Pedro Atanasio Bocanegra en el programa mariano de la Cartuja granadina (fig.6). Bocanegra resuelve el escenario-fondo, en que tiene lugar la llegada de María niña al templo, con una agrupación de módulos mal conjuntados que suman a su carácter pesante y a la falta de coherencia la ausencia de una codificación arquitectónica clara; algunos de ellos son totalmente ajenos a los ideales estéticos de la

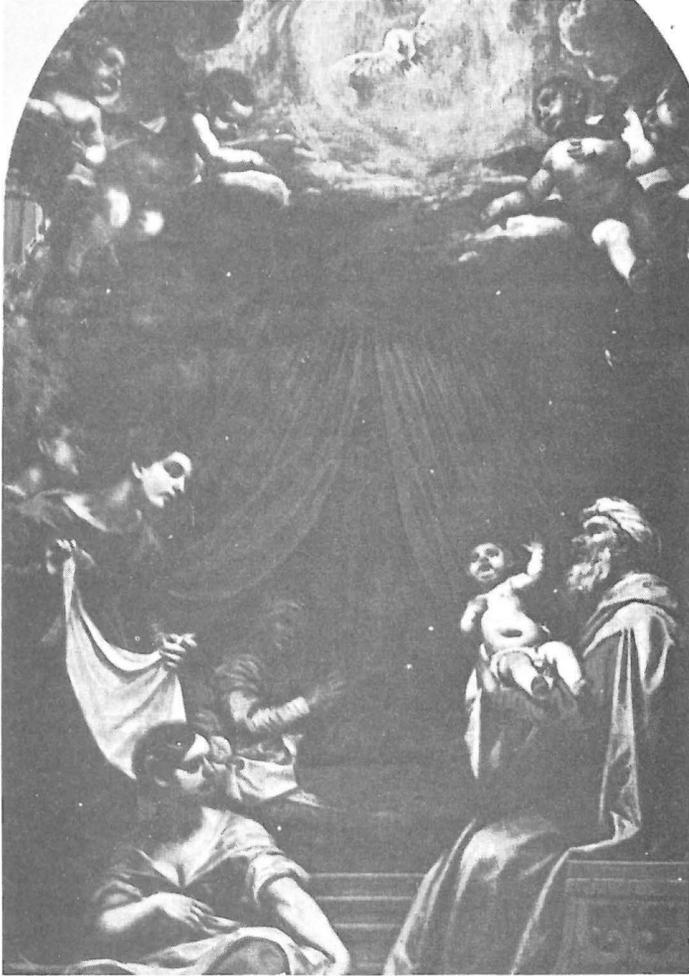


Fig. 5.- Alonso Cano: *Natividad*.

normativa arquitectónica, son elementos que parecen pesar sobre la composición y que nada tienen que les relacione con el ámbito de arquitectura real para el que iban destinados. Frente a estas circunstancias negativas surge con vigor la dinámica ascensional del diseño-fondo del Racionero, no exento de connotaciones utópicas -que duda cabe-, pero sujeto a soluciones arquitectónicas de evidente dignidad e innegable atractivo.

Es un hecho que en la mayoría de los lienzos de Alonso Cano en los que el maestro utiliza el fondo de arquitectura, ésta pasa casi desapercibida al integrarse en figuraciones temáticas llenas de fuerza e interés, apoyadas en cuidadosos esquemas compositivos. Sin embargo, si profundizamos, un poco más, estas ambientaciones de arquitectura -si bien no son espectaculares- corroboran a la perfección la intencionalidad del tema para el que se crearon, identificándose plenamente con él. Si recordamos el "Crucificado" (Colección March), esas ruinas -abocetadas y amalgamadas, que en muchos casos se confunden con los tonos monocromos del fondo neutro- constituyen un respaldo adecuado para el tema de la Cruz, reforzando además la intencionalidad dramática que subyace en la historia.

En el "Descenso al Limbo" (County Museum), el fondo arquitectónico de interior diseñado por Cano sugiere a la perfección ese espacio inabarcable, inmedible, casi inimaginable y por supuesto no real que es el Limbo; a la vez el fondo, con la decidida colaboración de la luz, valora las figuras de los distintos personajes.

La entidad escultórica y la monumentalidad del "San José" (Colección Gullón), están vigorosamente motivadas por la inconcreción de la arquitectura de ese fondo de interior tan cercano al de tipo neutro, tanto en la función que realiza en el contexto compositivo como en la ejecución técnica del mismo.

No cabe duda que en la pintura de Alonso Cano se establece una clara dicotomía entre lo que son sus abundantes dibujos de estudios y pro-



Fig. 6.- Pedro Atanasio Bocanegra: *Presentación*. Cartuja. Granada

yectos arquitectónicos y los fondos de arquitectura que diseña para algunas de sus obras. Es un hecho evidente que para el Racionero la arquitectura como fondo en la pintura tiene un sentido personal y portanto distinto del que le conceden otros maestros seiscentistas.

Sólo las exigencias ambientales, derivadas del gran marco de la Capilla Mayor de la catedral de Granada, y su deseo de no disociar el fondo del lienzo de la arquitectura real, le motivan a crear este tipo de fondo monumental en donde deja constancia de los recursos que un maestro de la proyectiva arquitectónica puede manejar, no cabe duda que con acierto; en estas premisas alcanzan plena justificación los fondos de la "Visitación" y "Purificación".

Es totalmente lógica la ausencia de arquitectura en los temas de la "Inmaculada" y la "Ascensión", así se desprende del contenido de los motivos figurados. Pero cabría cuestionarse el porqué de su ausencia en temas como el "Nacimiento de María" y la "Anunciación"¹⁷, y sobre todo en la "Purificación" en donde estaría plenamente justificado un fondo arquitectónico de gran envergadura; sin embargo -como señalábamos anteriormente- sólo hallamos algunos elementos sueltos, apenas valorables como arquitectura. Es muy probable que la ausencia de escenarios acordes con el ámbito que acoge a las pinturas, en estos temas, esté justificada por un hecho ampliamente divulgado y constatable documentalmente: los constantes apremios con que el Cabildo catedralicio instaba al Racionero para que concluyera la serie cuanto antes. Sin embargo, la soltura compositiva de Alonso Cano, su sentido del equilibrio y la proporción, unido a la fuerza y vigor de todas sus figuras, hacen que no sea tan notoria la ausencia de fondos de arquitectura en estos lienzos.

La problemática expuesta nos afirma que Alonso Cano, también en cuanto a la concepción de los fondos arquitectónicos, rompe cualquier esquema preconcebido, es cuando surge el genio intelectual y reflexivo para aportar soluciones novedosas íntimamente ligadas a su talante artístico y personal; así lo corrobora Lafuente Ferrari cuando escribe que Cano es "...la personalidad de más variados talentos y de obra más compleja..."¹⁸.

NOTAS

1. De entre otros muchos lienzos de Zurbarán con importantes ambientaciones arquitectónicas, que podíamos señalar, recordamos, además de la importante serie que pinta para el monasterio de San Jerónimo en Guadalupe, su "San Jerónimo, Santa Paula y Santa Eustaquia" (National Gallery, Washington), "Circuncisión" (Museo de Bellas Artes, Grenoble) y "San Buenaventura en el Concilio de León" (Museo del Louvre, París).

Pita Andrade señala ese gusto reiterado de Zurbarán por los fondos de arquitectura: "...es preciso reconocer que entre los grandes pintores de su tiempo tal vez fue el maestro extremeño quien con más frecuencia encajó sus temas dentro de escenarios con arquitecturas..." en "El arte de Zurbarán en sus inspiraciones y fondos arquitectónicos". 'Goya', 1965, págs. 247-248.

2. El profesor Pita escribe refiriéndose a Velázquez: "...sistemáticamente prescindió de ellas...", en Op. cit., pág. 248.
3. Hijo de un maestro ensamblador de retablos, sus primeras lecciones las tomó de su padre, hábil artífice de esa arquitectura en madera; ya Palomino se hace eco de la precocidad con que asimiló estas enseñanzas a las que sumaba además dotes excepcionales, "...en breve tiempo dio muestra de lo que había de venir a ser; pues salió tan aventajado en dicha arte, que dio mucha luz a los artífices de su tiempo...", en "Museo Pictórico y Escala Óptica", Madrid, 1947, pág. 985.
4. Pita Andrade, J.M.: "Problemas en torno a Cano arquitecto". Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios. Granada, 1968, pág. 132.
5. Pérez Sánchez, A.E.: "Introducción" al Catálogo: "El dibujo español de los siglos de oro". Madrid, 1980, pág. 19.
6. Una interesante publicación, aparecida recientemente, en la que se valora la importancia de la proyectiva efímera en Roma durante el seiscientos, puede servirnos de referencia para constatar la abundancia y trascendencia que este capítulo, dentro de las artes, tiene en los entresijos de la cultura del barroco; se trata del trabajo de Fagiolo Dell'Arco, M. y Carandini, S.: "L'effimero barocco. Strutture della Festa Nella Roma del 600" (dos volúmenes, Catálogo y Texto). Roma, Bulzoni Editore, 1978.

Para España recordamos por su interés el estudio de Ives Bottineau: "Architecture éphémère et baroque espagnol", en 'Gazette des Beaux Arts', 1968.

7. La fiesta y ese deseo de boato y solemnidad son el verdadero motor de esta arquitectura, la palabra fiesta tiene en la sociedad barroca un sentido muy especial; como señala Cervera, siempre hay un motivo para fiestas y algaradas "...palpita con intensidad una vida social, a la vez pobre y fastuosa, que llena

sus días de diversiones con cualquier motivo o pretexto. Los acontecimientos religiosos o profanos son aprovechados con ansiedad para solemnizarlos con toda clase de festejos... ", en "La época de los Austrias". Madrid, pág. 176.

Una relación completa de las solemnidades y fiestas, con numerosas aportaciones históricas y curiosidades más próximas a lo anecdótico, la encontramos en el trabajo de Jenaro Alenda y Mira: "Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España". Madrid, 1903.

8. Gállego, J.: "El Madrid de los Austrias: un urbanismo de teatro", en 'Revista de Occidente', núm. 73, 1969, pág. 36.
9. Muchos son los casos de entradas triunfales en los que es posible destacar la participación importante de pintores para estos proyectos escenográfico-conmemorativos. A manera de ejemplo recordemos cómo también en 1649, para la llegada de Mariana de Austria, Sebastián Herrera Barnuevo -discípulo de Cano- trabajó activamente en la confección de arcos y en la pintura de emblemas, cartelas y otros elementos de ornato. En 1680, 31 años más tarde, Claudio Coello tendrá un acentuado protagonismo en la organización de la entrada de María Luisa de Orleans, festejos populares y sobre todo en el engalanamiento triunfal del recorrido de la comitiva. Antonio Palomino -en el "Museo Pictórico y Escala Óptica"- nos describe minuciosamente su participación en los proyectos efímeros realizados con motivo del recibimiento de María Ana de Noeburgo en 1960. (Op. cit., págs. 657-664).
10. Francisco de Paula Valladar en "Fiestas del Corpus en Granada". Granada, 1886, pág. 63, recoge un texto de Jiménez de Serrano en el "Granadino", donde asegura que Alonso Cano, Juan de Sevilla, Pedro Atanasio Bocanegra y José Risueño, presentaron trazas para la decoración de Bibarrambla, Pescadería y Plaza Nueva, señalando además cómo galerías y calles se convertían en improvisados lugares de exposición de obras de arte.
11. Pensamos, fundamentalmente, en la fuente para la plaza de la Cebada. El original se conserva en el Museo Municipal de Madrid, según Chumillas es el mayor dibujo realizado por el maestro granadino, 35 x 25 cm.
12. Sánchez-Mesa Martín, D.: "La portada principal de la Catedral de Granada como el gran retablo barroco de Alonso Cano". Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz. Granada, 1979, vol. III, pág. 308.

Es interesante destacar cómo Sánchez-Mesa analiza esta magna fachada afirmando su carácter de monumental retablo: "La gran portada, pues, de la catedral granadina, resulta como un gran retablo de gran claroscuro...", Cp. cit., pág. 313.

Todo esto nos hace pensar que el retablo y su problemática, que ocupó los pri-

LA ARQUITECTURA DISEÑADA POR ALONSO CANO COMO FONDO

meros años de su vida y formación, quiere ser también protagonista de sus últimos días.

13. La dirección de la obra corrió a cargo de Juan Luis de Ortega.
14. Taylor, R.: "El arquitecto José Granados de la Barrera", en 'Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada', 1975, XII, núm. 23.

En este trabajo, Taylor aborda un problema de sumo interés en torno a la posible disparidad existente entre la pericia de Cano para el diseño arquitectónico -cualidad que siempre tuvo el Racionero-, y el dominio de los secretos técnicos que rigen la arquitectura real. También en este artículo, René Taylor -pensamos que con excesivo rigor- trata de desmitificar la figura de Alonso Cano, en esta línea escribe: "...el patriotismo local ha contribuido de tal manera a enardecer la personalidad de Cano que casi nadie más cuenta...", (pág. 5).

15. En una de las salas del Museo de los Uffizi cuelga un cuadro obra de Mariotto Albertinelli -con el mismo tema, la "Visitación"- que es un claro antecedente del cuadro pintado por Cano. En el lienzo del italiano, además de la semejanza compositiva, llaman poderosamente la atención los planos de grutescos que decoran los frontales de los pilares, sustento de una especie de pórtico que cobija la escena. Muy probablemente Alonso Cano debió conocer alguna estampa que reprodujera este tema y en ella se inspiró.

El recurso de la pilastra con grutescos, aunque con un diseño mucho más pobre, será utilizado por uno de sus discípulos, Juan de Sevilla, en la obra "Aparición de la Virgen con el Niño a San Agustín", (Museo de Bellas Artes, Granada).

16. Crozco Díaz, E.: "La 'Vidade la Virgen' de Alonso Cano en la Catedral de Granada". Caja de Ahorros de Granada. Temas de nuestra Andalucía. 1977, pág. 11.
17. De entre los lienzos de la Capilla Mayor que carecen de fondo arquitectónico, el de la "Anunciación" es significativo, sólo dos escalones -cubiertos con una vistosa alfombra- conforman la plataforma sobre la que se desarrolla la escena, favoreciendo la composición. El espacio fondo está dominado, en su totalidad, por un amplio rompimiento poblado de nubes, querubines y angelillos voladores. El tema se prestaba a su ambientación en un interior arquitectónico o, al menos, como ocurre en el lienzo de igual contenido -pintado por Cano-, hoy en la sacristía de la Catedral, haber recurrido al concurso de algunos elementos de arquitectura; aunque, eso sí, de naturaleza distinta a la de ese pesado basamento -del que arranca un fuste que se pierde entre un amplio cortinaje- que pinta en la "Anunciación" de la Sacristía, de tal forma que se mantuviese la correlación entre el proyecto arquitectónico real y el pintado.
18. Lafuente Ferrari, E.: "Introducción" a la monografía de Martínez Chumillas: "Alonso Cano". Madrid, 1948, pág. 8.