

# Alonso Cano, diseñador. Aproximación contemporánea a un artista del Barroco

Alonso Cano, designer. A contemporary view of a Baroque artist

Villanueva Muñoz, Emilio Ángel\*

Fecha de terminación del trabajo: octubre de 2008.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2009.

BIBLID [0210-962-X(2009); 40; 157-177]

## RESUMEN

Este trabajo no pretende agregar una faceta más a la clásica trilogía profesional de Alonso Cano pintor, escultor y arquitecto, sino interpretar su producción artística desde la perspectiva contemporánea del diseñador, lo que contribuye a comprender su polémica obra arquitectónica, conectarla con su actividad en los campos afines de la retabística y la decoración, y subrayar, desde este enfoque, la importancia de sus dibujos arquitectónicos. Una perspectiva que además da sentido a otros aspectos puntuales como su logotipo personal y las incursiones en el ámbito del grabado, pudiendo, incluso, arrojar luz sobre su aptitud ante la escultura y la pintura.

**Palabras clave:** Diseño arquitectónico; Arquitectura religiosa; Arquitectura barroca.

**Identificadores:** Cano, Alonso.

**Topónimos:** Sevilla; Madrid; Granada.

**Periodo:** Siglo 17.

## ABSTRACT

In this paper we do not attempt to add yet another facet to the classic trilogy of the work of Alonso Cano—as painter, sculptor and architect—but rather to re-interpret his work from the contemporary viewpoint of the designer. This may well help to understand his polemical architectural achievement, relate it to his activity in the fields of altarpieces and internal decoration, and underline the importance of his architectural sketches from this standpoint. This gives a perspective which also throws light on other facets, such as his personal logotype, and his incursions into the field of engraving. It may even throw some light on his aptitude for sculpture and painting.

**Key words:** Architectural design; Religious architecture; Baroque architecture.

**Identifiers:** Cano, Alonso.

**Place names:** Seville; Madrid; Granada.

**Period:** 17<sup>th</sup> century.

\* Departamento de Historia del Arte y Música. Universidad de Granada. e-mail: eavm@ugr.es

“Cada época crea sus propios mitos  
y los proyecta sobre el pasado”  
José Álvarez Lopera

Formando parte del volumen *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, que recogía los textos de dos seminarios celebrados en Sevilla (1996) y Málaga (1997) dirigidos por Delfín Rodríguez, se publicó un denso y documentado trabajo de José Álvarez Lopera con el título «Licencias de la imaginación: Alonso Cano, héroe romántico». Este estudio concluía recordando que “cada época crea sus propios mitos y los proyecta sobre el pasado. Y ni la historia del gusto ni la historia del arte —mucho menos la historia de la historia del arte— pueden entenderse sin tener en cuenta este hecho, a veces tan fácil e ingenuamente pasado por alto”<sup>1</sup>.

Partiendo de esta idea, la de proyectar un mito contemporáneo sobre el pasado, queremos reinterpretar la aptitud artística y la práctica profesional de Alonso Cano contemplándola desde una de las vertientes estéticas más propias de nuestra época, la de diseñador. Por tanto, frente a la proyección inconsciente sobre la que advertía Álvarez Lopera, nosotros queremos hacer esa proyección intencionada, utilizándola como método de análisis para intentar comprender mejor la obra de Alonso Cano.

## EL DISEÑO COMO PROYECTO

Con este enfoque no pretendemos agregar una faceta más a la clásica trilogía profesional de Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto<sup>2</sup>, sino interpretar su producción artística desde una nueva profesión, en principio, específicamente contemporánea. Para esta labor no utilizaremos el concepto restrictivo de diseñador como artista que crea objetos de uso o decoración, que es la idea más generalizada que en nuestros días se tiene de estos profesionales, y en la cual también encajaría de manera estricta Alonso Cano como autor de elementos de ornamentación y mobiliario<sup>3</sup>. El concepto de diseñador que vamos a emplear estará basado en planteamientos metodológicos, en definirlo como un creador cuyo trabajo consiste fundamentalmente en proyectar obras artísticas, con la particularidad de que estos proyectos tienen componentes creativos esenciales de lo que, en una fase posterior, será la obra definitiva.

Utilizaremos, pues, un concepto de diseñador basado en el uso de una metodología proyectual, como el que en los años sesenta del siglo pasado propusiera Bruno Munari, que con la facilidad para simplificar los problemas complejos que le caracterizaba, a la pregunta de qué es diseño, contestaba de la forma más simple: “Es proyecto”<sup>4</sup>. Y, como consecuencia, a la interrogante de: “¿Qué es un diseñador?”, respondía: “Es un proyectista dotado de sentido estético”<sup>5</sup>.

Para Munari, el diseñador así definido era el creador contemporáneo por excelencia: “El proyectista es (...) el artista de nuestro tiempo”. Artista porque en el fondo realiza el

mismo trabajo que los creadores que jalonan la Historia del Arte: “como en los tiempos antiguos, cuando el artista era llamado por la sociedad para que plasmara informaciones visuales (...), para comunicar al pueblo determinados hechos religiosos”. Contemporáneo, además, “no porque sea un genio, sino porque, con su *método de trabajo* [las cursivas son nuestras], restablece el contacto entre el arte y el público; porque afronta con humildad y competencia cualquier demanda que le dirija la sociedad en la que vive; porque conoce su oficio, las técnicas y los medios más adecuados para resolver cualquier problema de diseño”<sup>6</sup>.

En la cultura contemporánea la definición del diseño como actividad artística es consecuencia de la Revolución Industrial del siglo XIX. La aplicación de máquinas y, sobre todo, la división y especialización de las personas que intervienen en la fabricación de objetos, convirtieron su producción en un fenómeno complejo en el que destacaba la necesidad de un diseño previo de la obra a realizar que diera sentido a todo el proceso. La mayor eficiencia del nuevo sistema industrial puso en crisis el procedimiento tradicional del artesanado en el que una misma persona desarrollaba todo el proceso productivo.

A comienzos del siglo XX, el nuevo sistema generado por la Revolución Industrial obligó a revisar el concepto de arte, estableciéndose un doble criterio según el cual se podían distinguir dos modelos de producción artística, una que mantenía los procedimientos y técnicas tradicionales más o menos artesanales adaptados o no a los nuevos tiempos (pintores, escultores, grabadores, etc.), y otra que asumía el nuevo sistema derivado de la división del trabajo y el empleo de máquinas que desplazaba la esencia de la actividad artística a la fase de proyecto, es decir, al diseño. De esta manera se definió el nuevo sistema creativo como un procedimiento artístico contemporáneo derivado de la Revolución Industrial

Cuando se concretó la metodología específica del diseño, la metodología proyectual, se comprendió que ésta había sido utilizada con anterioridad a aquella revolución decimonónica. La necesidad de proyectar previamente la obra de arte venía condicionada, en primer lugar, por su complejidad, que obliga a la intervención en la misma de un grupo de personas, cuyo número dependía del tamaño y dificultad de la obra, que desarrollaban, y esto es lo fundamental, actividades diferenciadas, con lo que se producía una incipiente pero real división del trabajo productivo. En esta especialización a la que conduce la complejidad de la obra, una o varias personas se dedican antes que nada, y de manera ineludible, a su planificación, a la preparación del proyecto de la obra a realizar, en definitiva, a su diseño.

La metodología proyectual ha sido empleada de este modo en la arquitectura y áreas afines durante milenios. Para Oriol Bohigas, “la arquitectura histórica presenta ya los rasgos de un proceso de diseño (...) que puede analizarse como tal”<sup>7</sup>. La concepción del arquitecto como artista está íntimamente ligada a su labor como diseñador, como tracista, y no a la ejecución real y material de la obra que realizan otros tipos de profesionales especializados. En sentido estricto, el arquitecto no construye, lo que hace es proyectar edificios, siendo por tanto su labor específica la de diseñador arquitectónico. Un hecho obvio “a veces tan fácil e ingenuamente pasado por alto”<sup>8</sup>, que diría Pepe Álvarez.

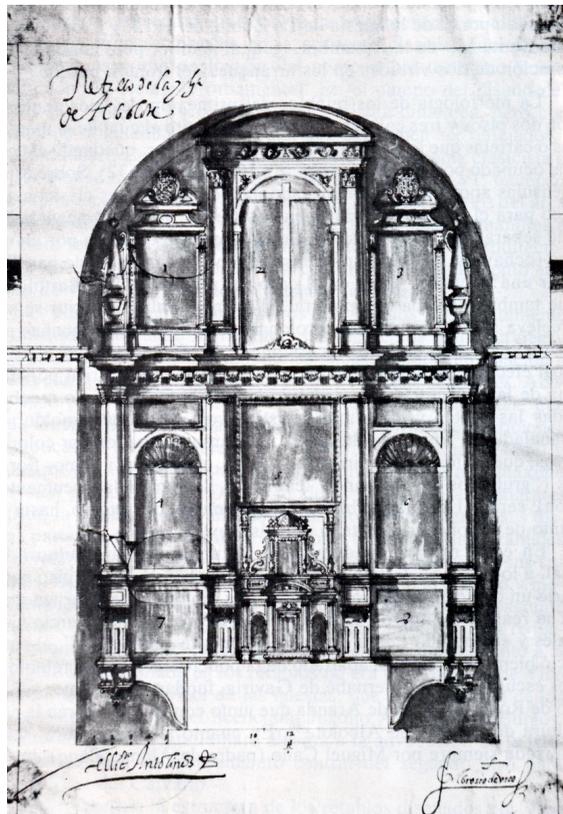
Pero no sólo en el terreno de la arquitectura y su entorno podemos hablar con pleno sentido de diseño antes de la Revolución Industrial. El interés económico propició, en algunos ámbitos, el desarrollo de tecnologías centradas en máquinas capaces de facilitar la producción en serie y provocar una división y especialización eficientes del trabajo, mucho antes de que Adam Smith expusiera sus teorías económicas o se desarrollara el maquinismo decimonónico. Excelentes ejemplos de estos fenómenos son los procedimientos históricos de reproducción de imágenes y textos, particularmente con la difusión de la xilografía en la Baja Edad Media y, más aún, con el descubrimiento de la calcografía y la invención de la imprenta en el Renacimiento, dando lugar a lo que Renato da Fusco llamó «La impresión como diseño»<sup>9</sup>, y al inicio de una actividad artística y profesional que hoy definimos como diseñador gráfico.

La metodología proyectual se extendió de esta manera mucho más allá del entorno de la arquitectura, aunque en el ámbito de la estampación y de la imprenta su empleo estuviese condicionado más que por la complejidad de la obra, por el empleo de unas máquinas sencillas pero creadas para la producción en serie, cuyo objetivo final era la reducción de costes, lo que obligaba a una clara división y especialización de las personas que intervenían en el proceso y a un diseño previo de la imagen o de la forma de los textos a reproducir.

Por tanto, en siglo XVII, el siglo de Alonso Cano, el diseño arquitectónico, en su sentido más amplio, incluyendo la decoración o el interiorismo, era una realidad. Pero por extensión también lo era el diseño de objetos que formaban parte de aquellos espacios: algunos tipos de mobiliario, alfombras y tapices, lámparas, etc., anticipando lo que en el siglo XX sería el diseño industrial. La diferencia fundamental entre aquel diseño preindustrial y el contemporáneo estaba sobre todo en los condicionantes impuestos por la fase de materialización del producto, ya que esta última antes de la Revolución Industrial se hacía normalmente por procedimientos artesanales diferentes al empleo de máquinas en el diseño industrial contemporáneo.

El diseño gráfico, por su parte, llegaba al seiscientos con una experiencia de más de un siglo, durante el cual creadores más o menos dotados habían dedicado su interés al mundo editorial proyectando imágenes para libros o estampas sueltas (diseño de ilustración), o con menos frecuencia por su mayor especialización, a diseñar la forma de las letras, de los bloques de texto, etc. (diseño tipográfico), o a definir formas de símbolos como portadores de significados a modo de marcas de impresor, monogramas, etc. (diseño de identidad).

Si esta metodología proyectual nos permite hablar de diseño con anterioridad al siglo XIX, es porque en la economía y en la sociedad del Renacimiento y del Barroco se producen, en algunos sectores, precedentes u orígenes de fenómenos considerados específicos de la contemporaneidad: una incipiente sociedad de consumo, una producción manufacturera con pretensiones masivas, una cultura basada en la imagen, etc. En definitiva, unos fenómenos llamativamente parecidos a los de nuestros días y que referidos al Barroco ya analizara José Antonio Maravall subrayando los “Objetivos sociopolíticos del empleo de medios visuales” en una cultura dirigida, masiva, urbana y conservadora<sup>10</sup>. Lo que expuesto así,



1. Ambrosio de Vico. Trazas del Retablo de la iglesia parroquial de Albolote, 1605. (Gómez-Moreno Calera, José Manuel. *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, p. 128, fig. 23).
2. Miguel Cano. Construcción del Retablo de la iglesia parroquial de Albolote, 1605-1610.

también parece responder a la sentencia de Álvarez Lopera: “Cada época crea sus propios mitos y los proyecta sobre el pasado”.

## EL DIBUJO COMO DISEÑO

Otra cuestión previa que hay que precisar es el concepto de diseño como proyecto y el de diseñador como proyectista, en relación con los términos dibujo y dibujante. La palabra italiana *disegno*, de donde procede la española *diseño*, tiene el doble significado de dibujo y proyecto, lo mismo que en parte tiene el término castellano que de ella deriva. La explicación está en que desde el origen del *diseño* entendido como proyecto el dibujo ha sido su instrumento de representación visual, y lo ha sido de manera tan absoluta que ambos significados se identifican. Un análisis más preciso pone de manifiesto que en el

pasado no todos los proyectos fueron dibujos, porque las maquetas, en obras de envergadura, jugaron su papel, pero el predominio del proyecto plasmado gráficamente en un dibujo es tan abrumador, que el empleo de otros sistemas de representación se convierte en la excepción que confirma la regla

El significado que a la palabra diseño proporciona el diccionario de María Moliner es esclarecedor en este sentido. Un diseño es un “dibujo previo a la realización de una cosa que se hace para tener una idea aproximada de cómo será en realidad”<sup>11</sup>. La palabra diseño adopta pues el significado de proyecto que emplea el dibujo como sistema de representación. El término diseño como la estamos utilizando se refiere a una metodología artística cuyo principio fundamental es el proyecto. La palabra dibujo, que podía tener también este significado, la entendemos como una técnica de representación gráfica utilizada por aquella metodología proyectual.

La distinción entre diseño y dibujo se manifiesta cuando éste deja de tener función de proyecto, bien porque no la tuvo nunca al concebirse como obra definitiva, así ocurre con los dibujos de enseñanza o aprendizaje, del natural, retratos, vistas o paisajes, etc., o porque ha perdido la función que tuvo de dibujo preparatorio para una obra a realizar y ha terminado valorándose de forma autónoma. “Miguel Ángel realizó a lo largo de su vida muchísimo dibujos sin intención práctica, sino concluidos en sí mismos —escribe Alfonso E. Pérez Sánchez—, y (...) a lo largo de toda la historia italiana, los dibujos, las huellas de los grandes maestros, fueron conservados con una extraordinaria atención, y como documentos válidos en sí mismos”<sup>12</sup>.

El protagonismo de todo lo relacionado con el diseño y la incorporación de nuevas tecnologías en la actualidad, han conducido a intentar discernir el diferente significado que en ocasiones tienen las palabras diseño y dibujo. Ilustrativo de este panorama es que el *Diccionario de la lengua española* hasta su vigésima edición, de 1984, definiera al diseñador como “persona que diseña o dibuja”<sup>13</sup>, mientras que en la siguiente, la vigésima primera, de 1992, un diseñador sea sólo la “persona que diseña”<sup>14</sup>.

La edición del *Diccionario* de 2001 define la palabra diseño como “Traza o delineación de un edificio o de una figura”, en su primera acepción que, como ha venido haciendo a lo largo del siglo XX, no emplea el término dibujo. Además, ha situado como segunda acepción: “Proyecto, plan”, un significado que en otras ediciones ocupaba un puesto más retrasado. Esta segunda definición de diseño no puede ser más precisa en relación al concepto de diseñador o de diseño que planteamos desde el principio: el diseño es proyecto y el diseñador un proyectista.

Aquella primera definición de diseño, a parte de más completa, es interesante si desde su contemporaneidad la proyectamos hacia el pasado. El término “traza” es el nombre histórico con que se denomina en España el proyecto de un edificio, un motivo decorativo o un objeto, y en este sentido las fuentes literarias o documentales nos hablan de las trazas de Alonso Cano en infinidad de ocasiones, con lo que nos moveríamos en el diseño arquitectónico y su entorno como uno de sus ámbitos históricos.

En cuanto a la palabra “delineación”, que a parte de asociarse a un edificio puede referirse también a una “figura”, nos conduce a la manera que se tenía en la imprenta del Siglo de

Oro español para identificar a los diseñadores gráficos dedicados a la ilustración. Con la especialización y división del trabajo que la imprenta ya presentaba en la época, y que nos permite hablar, junto a la arquitectura, del otro gran ámbito histórico del diseño, en las estampas se distinguía con abreviaturas de términos latinos al inventor de la idea (*invenit*), al diseñador que había convertido aquella idea en una imagen, en un proyecto gráfico (*delineavit*), al profesional que había grabado la imagen diseñada en la plancha (*sculpsit*) y, finalmente, al editor (*excudit*)<sup>15</sup>. Una división de tareas entre las cuales, desde el punto de vista artístico, “el dibujo del tema a grabar era el elemento fundamental”<sup>16</sup>. En la parte inferior de las “figuras” que ilustran el *Parnaso español* de Francisco de Quevedo publicado en Madrid el año 1648 aparece la inscripción *A. Cano Delin.*

### LA FORMACIÓN COMO DISEÑADOR

#### *El proyecto arquitectónico y la construcción de retablos*

Es suficientemente conocido el hecho de que Alonso Cano nació en 1601, hijo de un ebanista y constructor de retablos llamado Miguel, que tenía su taller en Granada trabajando para instituciones religiosas. En 1615 se trasladó a Sevilla donde se estableció desarrollando la misma actividad relacionada con la fabricación de mobiliario eclesiástico: sillerías de coro, facistolos, sagrarios, monumentos eucarísticos, etc., y, de forma muy especial, la talla y ensamblaje de retablos. Por la documentación conservada sabemos que su taller fue muy activo produciendo mobiliario para numerosos templos de Sevilla y su extensa área de influencia hasta la década de 1640<sup>17</sup>.

Durante los años en Granada y los primeros en Sevilla, el trabajo de Miguel Cano consistió en preparar las piezas de los retablos y montar estas estructuras en las iglesias, siguiendo fielmente las trazas diseñadas previamente por un arquitecto. Estas consistían fundamentalmente en un dibujo o modelo del alzado completo del retablo, al que acompañaba un pliego de condiciones detalladas y exigentes. En este documento escrito se incluían las características y calidad del material, dimensiones de las diferentes partes,



3. Juan Martínez Montañés. *Retablo Mayor del convento de Santa Clara*, 1621-1625, Sevilla.

forma del banco, aspectos del sagrario, el orden, proporciones y detalles de las columnas y de los entablamentos, talla de escudos, pormenores constructivos y estructurales para su estabilidad, etc. Las condiciones hacían referencias al modelo proyectado en el dibujo, pero también a otras obras ya terminadas y conocidas que debían de servir de pauta a la nueva obra a realizar.

De esta manera desarrollaba su trabajo el maestro ensamblador Miguel Cano que, salvo en obras de ebanistería de menor envergadura, se dedicaba a materializar proyectos previamente diseñados por arquitectos o maestros mayores de obras. Así, por ejemplo, ocurrió en Granada con el retablo de la iglesia de Santa Ana o el de la iglesia parroquial de Albolote, cuyas trazas y condiciones fueron preparadas, en 1603 y 1605 respectivamente, por Ambrosio de Vico, maestro mayor de obras de la catedral<sup>18</sup>, o en Sevilla con la sillería del coro y el monumento eucarístico de la iglesia de Santa Ana, trazados por Diego López Bueno, maestro mayor de obras del arzobispado, en 1620 y 1621<sup>19</sup>.

En este mundo del diseño y construcción de retablos estaban perfectamente delimitadas la fases de proyecto y la de materialización, con una clara jerarquía entre ambas, la primera a cargo de arquitectos o maestros mayores de obras, con una formación más científica e intelectual, concededores de la geometría, la perspectiva, el dibujo o las matemáticas, que realizaban un trabajo creativo, en definitiva artístico, frente a los maestros ensambladores que se comprometían mediante contrato a materializar las directrices fijadas por aquellos en un trabajo de menor categoría profesional, orientado a la producción de trazas ajenas con una vertiente artesanal.

La producción de retablos, que constituía en la época una actividad económica de primer orden, estaba organizada como una industria con una notable especialización y división del trabajo, de tal manera que además del tracista y del ensamblador, con los ayudantes que pudiera tener el taller, en un retablo intervenían otros muchos profesionales, apoyados también por talleres: pintores, escultores, doradores, plateros, etc.<sup>20</sup>, formando un núcleo empresarial y productivo en el que al contrato principal seguían otros dedicados a partes del mismo, trabajos especializados, avales, cesiones de obras, subcontratas, tasaciones, pleitos por incumplimientos, fianzas, etc. Una organización industrial que, en cuanto al diseño como origen de una estructura productiva de división y especialización del trabajo, poco tendría que envidiar en la época a la arquitectura de edificios o a la imprenta.

Este fue el ambiente en el que se crio Alonso Cano: un mundo en donde la precisión del dibujo en las trazas y la minuciosidad en las condiciones eran muy estrictas. Y siempre se ha considerado evidente que el primer aprendizaje lo hiciese con su progenitor y estuviese enfocado a la fabricación y montaje de retablos<sup>21</sup>. “La arquitectura y lo que podíamos llamar dibujo lineal fueron sus primeras experiencias en el terreno artístico”<sup>22</sup>. La formación de Alonso en el taller de su padre, “el ensamblador Miguel Cano... haría innecesario el habitual otorgamiento de la carta de aprendizaje que regulaba las relaciones entre maestro y discípulo. A pesar de ello, debió cumplir con la norma gremial del examen, que le facultaba para ejercer la profesión y abrir tienda”<sup>23</sup>.

Fue una formación que, a juzgar por las fechas tardías de las primeras obras documentadas de Alonso Cano en el campo de la retablistica, se debió alargar bastante en el tiempo y fue crucial para comprender la importancia que el artista granadino daría siempre a sus proyectos de retablos, motivos decorativos o mobiliario, pero también, como veremos más adelante, a los diseños previos de todas las artes que practicó.

Hay que tener en cuenta que el trabajo de ensamblador de retablos estaba muy ligado a la talla de la madera, y a través de ella a la escultura, con lo que era relativamente frecuente en la época de la formación de Alonso Cano que hubiese artistas que ejercían al mismo tiempo la profesión de escultor y ensamblador, como más adelante haría también nuestro artista. Lo que hace pensar que aprovechando los contactos que el taller de su padre le proporcionaba y el excepcional ambiente artístico de Sevilla a comienzos del XVII, supo también aprender de un gran número de personalidades que coincidieron en aquella ciudad.

Unos contactos que, a parte de formarle como escultor, le permitirían conocer los diseños de profesionales que formados en el ensamblaje de retablos habían alcanzado la categoría de arquitectos y el reconocimiento de maestros mayores. Alfredo Morales recuerda “el caso de Juan de Oviedo, quien habiéndose iniciado como escultor y retablista pasó posteriormente al campo de la arquitectura y al de la ingeniería. Igual ocurre con Diego López Bueno, quien compaginó su labor como escultor y ensamblador con la de arquitecto”<sup>24</sup>. Y Francisco J. Herrera García subraya “las relaciones profesionales entre Diego López Bueno y Miguel Cano [como] un componente esencial en la formación de Alonso Cano”<sup>25</sup>. Juan de Oviedo fue maestro mayor de obras de la ciudad y Diego López Bueno, como hemos dicho, maestro mayor del obispado.

A estas personalidades podíamos añadir otros arquitectos de la época que también diseñaron retablos, como Vermondo Resta, que fue maestro mayor de los Reales Alcázares, Miguel de Zumárraga, maestro mayor de la catedral, y, sobre todo, el gran escultor y también arquitecto, diseñador y constructor de retablos, Juan Martínez Montañés, que tradicionalmente se ha considerado como el principal maestro de Alonso Cano en el arte de la escultura.

El conocimiento de las obras de aquellos maestros le mostraría a Alonso Cano la necesidad de una formación intelectual y un conocimiento de diferentes disciplinas científicas que le permitiese poder aspirar a los escalafones más altos de la profesión de diseñador arquitectónico, el de arquitecto de retablos o, más aún, el de maestro mayor de obras, en definitiva, a alcanzar un nivel de tracista creador por encima del puro trabajo artesanal del ebanista.

Dejando a parte estas relaciones de Alonso Cano con maestros ensambladores, escultores y arquitectos, y la importancia que debieron tener para su formación en las artes de la arquitectura y de la escultura, y volviendo al tema del diseño, los llamados genéricamente “dibujos arquitectónicos” del artista, que no son otra cosa que proyectos, o detalles o fases de los mismos, en definitiva diseños, han destacado siempre por su extraordinaria calidad.

La valoración muy positiva que la crítica ha hecho de los proyectos arquitectónicos o decorativos, hasta el punto de ser apreciados por Harold E. Wethey “entre los más hermosos dibujos de Cano... [que] no deberían menospreciarse como obras de arte por derecho propio”<sup>26</sup>, unida a la circunstancia de que las obras para las que se diseñaron o no se llegaron a materializar o han desaparecido, tienen como consecuencia que aquellos proyectos hayan acabado siendo apreciados fundamentalmente como obras artísticas en sí mismas, dejando en un segundo plano su función de diseños.

La función específica de proyectos es apreciable en la imagen que representan: alzados de retablos, detalles de los mismos, motivos decorativos específicos, etc. Además, algunos añaden al alzado el dibujo de la planta y en otros se han realizado anotaciones sobre medidas, lienzos, etc. Los hay que sólo representa una mitad porque la obra lógicamente es simétrica. Por último, encontramos varios casos en los que se proponen dos soluciones alternativas a derecha e izquierda para que el cliente pueda elegir. Todo lo cual demuestra que los llamados “dibujos arquitectónicos” de Alonso Cano, fueron creados como diseños.

El dominio del dibujo “técnico” que los diseños arquitectónicos y decorativos presentan, lo tuvo que aprender Alonso Cano en el taller de su padre y bajo su supervisión. Zahira Véliz afirma que la “belleza del dibujo lineal, evidente en los dibujos arquitectónicos de Cano, fue indudablemente desarrollada bajo la tutela de su padre”<sup>27</sup>. A lo que también contribuirían las trazas ajenas que Miguel se comprometía a materializar, y las imágenes de los tratados de arquitectura que le servían de modelos.

Pero no sólo los “dibujos arquitectónicos” se pueden relacionar con la formación de Alonso Cano en el taller de su padre, como parece evidente. En general, los dibujos del artista presentan unas características formales que denotan su aprendizaje en un ambiente dominado por el proyecto arquitectónico. Como ha destacado Véliz, la “profesión de su padre requería una expresiva precisión de diseño, que debió proporcionar a Cano una base firme para su fluido dominio de la línea y de la sombra”<sup>28</sup>.

Y, profundizando más en el tema, Véliz precisa que dibujos de Alonso Cano destinados a servir de modelos a pinturas, tienen detalles de elaboración o de acabado que en el siglo XVII eran sólo normales en los proyectos para obras de arquitectura. Así ocurre con la preparación del papel con el grabado a punzón de tramas geométricas previas a la realización del dibujo propiamente dicho, empleado en la época en los diseños de los arquitectos<sup>29</sup>. O enmarcar el dibujo ya terminado “dentro de un contorno con el formato de las proporciones previstas para la obra definitiva, práctica que probablemente le venía a Cano de su experiencia como diseñador de retablos”<sup>30</sup>.

En consecuencia, la formación de Alonso Cano en el taller de su padre debió ser trascendental para el desarrollo de su carrera artística, y como iremos desgranando a lo largo del resto de este trabajo, la concepción del arte como proyecto, como diseño, fundamental para comprender muchos de los aspectos más originales y discutidos del extraordinario artista barroco.



4. Francisco Pacheco. *Asamblea de dioses*. Dibujo preparatorio, 1604. Museo de la Real Academia de San Fernando, Madrid.



5. Francisco Pacheco. *Asamblea de dioses*. Techo de la Casa de Pilatos, 1604, Sevilla.

### *El diseño preparatorio en la pintura y la escultura*

Hay un segundo componente en la formación de Alonso Cano, también de sobra conocido, pero que es necesario comentar desde nuestra línea de análisis: la influencia de Francisco Pecheco. Con el objetivo de aprender el oficio de pintor, el joven Cano se comprometió en 1616 a permanecer durante cinco años en el taller del maestro y tratadista andaluz.

Enrique Valdivieso cuestiona esta larga formación apoyándose en la diferente forma de pintar entre maestro y discípulo<sup>31</sup> y en la información de Lázaro Díaz del Valle, quien dio la noticia de que la estancia de Cano en el taller de Pacheco duró ocho meses, tras los cuales, “retirándose a casa de su padre se dio virtuosamente al trabajo de los estudios de la Simetría y a escudriñar la anatomía (...) con que rehaciéndose en breve tiempo se aventajó a todos los artífices que en la ciudad de Sevilla había”<sup>32</sup>.

Como alternativa, Valdivieso subraya la importancia de la inserción de la familia Cano en el riquísimo ambiente artístico sevillano de aquellos años, destacando los posibles contactos directos o indirectos, que del análisis de su escultura y su pintura se pueden deducir, con los escultores Juan Martínez Montañés y Juan de Mesa, y una larga nómina de pintores: Juan de Roelas, Juan de Uceda, Francisco Varela, Juan del Castillo, Pablo Legot, Francisco de Zurbarán, etc.<sup>33</sup>. Aquella noticia de la fuente literaria y este análisis histórico artístico subrayan de nuevo la importancia del taller del padre inserto en la Sevilla artística de la época, pero esta vez referido además de a su formación como arquitecto, a la de escultor y pintor.

A parte de esta opinión, hay bastante consenso en la historiografía sobre la influencia de Pacheco en el joven Cano por lo menos en dos aspectos: la importancia del dibujo en la práctica artística y el desarrollo teórico que la sustenta. Una influencia que a parte de directa, pudo producirse a través del círculo académico que le rodeaba y que incidía en el mundo artístico de Sevilla, sobre todo cuando Pacheco, tras la marcha de Juan de Roelas en 1616, se convirtió en el pintor más reputado de la ciudad.

Pacheco es uno de los artistas de los que más dibujos se conservan —como Cano—, con un estilo bastante uniforme y “fiel a una técnica aprendida en el siglo XVI: la pluma y la aguada sepia muy cuidadosa sobre el papel blanco, en el modo que él mismo indica ser el que usaron «Polidoro y el divino Rafael»”<sup>34</sup>, una técnica que será también la habitual en los diseños de Alonso Cano.

Son dibujos preparatorios de pinturas, es decir, proyectos, como sus figuras de santos o los temas mitológicos destinados al techo de la Casa de Pilatos. Incluso aquellos que pudieran parecer obras en sí mismas, como la colección de retratos, tenían la finalidad de ser grabados para formar parte de un libro que entonces no se editó y, por tanto, fueron proyectos gráficos<sup>35</sup>. Pacheco fue siempre un artista que dio una gran importancia al dibujo preparatorio para la pintura, y por lo tanto un practicante de lo que podíamos llamar el proyecto o diseño pictórico.

Los textos de Pacheco confirman estos aspectos de su práctica artística, mostrándose como un enérgico defensor de los dibujos preparatorios en el campo de la pintura, rechazando “explícitamente «el consejo licencioso» de los que se lanzan directamente a realizar lo «pensado en el lienzo o tabla sin más prevención», lo que, sin embargo, permite suponer —según Alfonso E. Pérez Sánchez— que estos últimos eran relativamente abundantes”<sup>36</sup>.

En los trabajos previos a la realización material de la pintura, el tratadista Pacheco establece unos pasos que nos recuerdan las fases de un proceso de diseño contemporáneo, desde el encargo hasta el proyecto definitivo: “pidiéndoles una figura, o historia antigua o moderna, procuran enterarse de cómo se ha de pintar o por información de sabios o por lección de libros y en su idea fabrican un todo; y en papeles, con carbón, con lápiz, con pluma, hacen los primeros intentos, los movimientos, los semblantes y acciones pertinentes a la vida de aquella pintura que se les pide”, ayudados por modelos de barro o cera y maniqués<sup>37</sup>. De los primeros intentos, llamados también rasguños, donde se fijan de manera rápida las ideas, se elige el que se debe seguir y se prepara el dibujo con la

composición y las actitudes de las figuras. Para que este dibujo sea más preciso como anticipo de la pintura, se le proporciona volumen mediante sombras realizadas con diferentes técnicas, y así se llega al dibujo definitivo que permite formarse una idea de lo que será la obra, un modelo para su empleo en el taller al mismo tiempo que un dibujo de presentación para el cliente, en realidad un proyecto de la pintura. Un proceso que en el diseño actual podía corresponderse, en términos generales, con las fases de encargo o promoción, documentación, análisis de la información, creatividad, ensayos y modelos, experimentación y verificación, y, por último, la realización del proyecto.

Esta importancia del diseño previo se comprende “si se piensa —como señala Pérez Sánchez— que en el siglo XVII gran parte de la pintura que conocemos o vemos es obra del taller, en el cual el artista, el creador, se ha limitado muchas veces a dar el dibujo, que es luego pasado al lienzo por sus ayudantes y sólo concluido o retocado por el maestro”<sup>38</sup>.

El concepto de diseño previo que Alonso Cano había experimentado en el taller del padre con respecto a la arquitectura, se amplía a otras artes, empleando métodos de elaboración progresiva que recuerdan las fases del proceso de diseño, utilizando el dibujo de figura como herramienta principal y las técnicas de representación consideradas por Pacheco más clásicas.

Juan Jesús López-Guadalupe, reflexionando sobre la arquitectura como problema de diseño en Alonso Cano y la trascendencia del “dibujo, como materia prima de la creación artística” en el entorno de Pacheco, destaca que el “elemento fundamental adquirido en su formación sevillana no estriba tanto en conocimientos técnicos y prácticos del quehacer artístico —que también— sino en una ponderación del diseño como control gráfico de la idea”<sup>39</sup>.

Los dibujos preparatorios o diseños para la pintura (o la escultura), a parte de su función en el proceso de una metodología del proyecto, tenían en nuestro país en la época del Barroco una importancia capital. Frente a la valoración del dibujo como obra artística terminada que hemos comentado que se producía en Italia, en “España, el dibujo tuvo siempre una función esencialmente práctica, esencialmente transitoria. Los dibujos eran

## A R T E DE LA PINTURA, SV ANTIGVEDAD, Y GRANDEZAS.

DESCRIVENSE LOS HOMBRES EMINENTES  
que ha auido en ella, así antiguos como modernos, del dibujo,  
y colorido, del pintar al temple, al olio, de la iluminación,  
y estofado, del pintar al fresco, de las encarnaciones, de polimento,  
y de mate, del dorado, bruñido, y mate. Y enseña  
el modo de pintar todas las pinturas  
sagradas.

P O R F R A N C I S C O P A C H E C O  
vezino de Sevilla.

Año



1649.

C O N P R I V I L E G I O .

*En Sevilla, por Simon Faxardo, impressor de libros,  
a la Cerrajería.*

6. Francisco Pacheco. Portada del libro *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simón Faxardo, 1649.

un instrumento de trabajo, y ese instrumento de trabajo circulaba en los talleres, pasaba de maestro a discípulo, se sobaba veinte veces, se repetía, se copiaba, se invertía...”<sup>40</sup>.

La función práctica del dibujo español se asentaba en dos razones, primera porque era un método básico en el aprendizaje, y segunda —fundamental para el tema que aquí nos ocupa— porque se empleaba de manera sistemática “como preparación de una obra definitiva”, es decir, como proyecto, que en el arte español del Antiguo Régimen adquiriría una enorme trascendencia en el proceso de producción artística, porque precisamente sobre estos dibujos previos se establecían los contratos de encargo.

Refiriéndose a los diseños para pinturas que como modelos los artistas debían de presentar a sus clientes, Pérez Sánchez subraya que los “dibujos de composición preparados para ser pasados al lienzo, son sometidos en España a un control mucho más duro que el que pudieran tener en otro sitio (...). El cliente español por excelencia es la Iglesia, y la Iglesia impone un severísimo control dogmático, y a veces incluso iconográfico. Estos modelos (...), han de pasar el control y la aprobación de aquellos a quienes se le presenta, y muchos de estos dibujos los encontramos con anotaciones de mano del comitente, que subraya matices, correcciones, y que nos dice que de estos dibujos, digamos completos, podemos hacer dos apartados: el de «antes de la censura» y «después de la censura»”<sup>41</sup>.

El mecanismo era esencialmente el mismo que hemos expuesto con respecto a la arquitectura. Si para la construcción de un retablo era necesaria la preparación de un proyecto que teniendo las características esenciales de la obra a realizar necesitaba de la aprobación previa del cliente, en el caso de la pintura y de la escultura los dibujos de composición muy elaborados y con los volúmenes definidos, se convertían en proyecto pendientes de la aprobación del comitente para su realización.

Para la tesis que venimos defendiendo, esta valoración del proyecto en función del control ideológico y económico ejercido por la Iglesia en la época del Barroco, es también fundamental. Hasta ahora habíamos explicado el diseño como una consecuencia de la división del trabajo o del empleo de máquinas. Un planteamiento que referido a la Edad Contemporánea con una sociedad que gira en torno a la producción industrial y al consumo es poco discutible. Pero resulta más difícil aplicarlo al Antiguo Régimen, por lo que nos centrábamos sólo en ciertos sectores económicos y culturales que por su compleja organización productiva o el empleo de pequeñas máquinas anunciaban desde el Renacimiento la Revolución Industrial.

Sin embargo, asociar el proyecto al control ejercido por la Iglesia sobre la inmensa mayoría de la producción artística española de la época de Alonso Cano, es encajar el diseño dentro de los parámetros específicos de una sociedad, la del siglo XVII, que giraba en torno a Dios, y en la que todos los aspectos de la vida están regidos por la Religión.

El diseño como proyecto adopta de esta manera un nuevo significado que sumar a la metodología proyectual que explicábamos al principio, al convertirse en un documento contractual del que depende su materialización, algo que en el campo de la arquitectura ha sido una constante histórica que se mantiene en la actualidad, pero que se ha destacado mucho menos en las artes de la escultura y la pintura.

Uno de los aspectos más conocidos del arte de Alonso Cano es la utilización de imágenes impresas para sus composiciones pictóricas. Aunque esta práctica parece que estuvo bastante generalizada en la pintura española de la época, las fuentes literarias de una forma u otra siempre le destacan. Una relación entre las pinturas y las estampas en las que se han centrado muchas de las investigaciones recientes sobre el artista. Se ha pensado que esta práctica pudo aprenderla en el taller de Pacheco, si bien, este teórico que reconoce en sus escritos el procedimiento, no se muestra, por lo menos en teoría, muy partidario de su utilización.

Puede ocurrir también que la insistencia de las fuentes literarias en destacar a Cano en esta práctica se deba a una particularidad del artista: su formación como arquitecto. Frente a los pintores y escultores que para sus trabajos siempre tenían la oportunidad de tomar como modelo la naturaleza, los arquitectos que no conocían directamente las obras clásicas, no tenían otra alternativa que inspirarse en las imágenes de los tratados de arquitectura, o en obras ya realizadas basadas igualmente en las fuentes impresas del Renacimiento y del Manierismo. Es probable que Cano intensificase el empleo de estampas para las composiciones destinadas a la pintura por la costumbre de utilizar las imágenes de los tratados como modelos de proyectos arquitectónicos.

Desde la perspectiva de una metodología del proyecto, el acopio de imágenes impresas puede entenderse como la primera fase del proceso de diseño, la recogida de información. Un aspecto muy importante en Cano como pone de manifiesto la extraordinaria biblioteca que formó a lo largo de su vida. Una vez conocidos los datos globales —a través de estampas, o como decía Pacheco “por información de sabios o por lección de libros”—, habría que pasar a una segunda fase del diseño como proceso: la elaboración de esos datos, el estudio de aquella información. Una tercera fase la podía constituir la determinación de la forma, y se terminaría con la preparación del proyecto. “No era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando, y añadiendo, tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos”<sup>42</sup>, explicaba Antonio Palomino en un texto frecuentemente citado.

El hacer hincapié en estas fases de estadio del diseño que desembocan en proyecto, significa dedicar gran cantidad de tiempo a la planificación de la obra, antes de que esta empiece siquiera a materializarse. Desde este punto de vista, algunas noticias documentales o anécdotas de las fuentes literarias que nos transmiten la apariencia de un Alonso Cano “poco trabajador”, pueden tener una interpretación algo diferente a la que se le asignaba normalmente hasta ahora.

A modo de ejemplo de esta perspectiva, la de invertir más esfuerzo en la fase de proyecto que en la ejecución, pueden interpretarse las palabras, también frecuentemente repetidas, de Jusepe Martínez: “pero hízome lástima el verlo tan poco aficionado al trabajo, no porque no fuese muy liberal en él sino que su deleite y gusto era gastar lo más del tiempo en discurrir sobre la pintura y en ver estampas y dibujos, de tal manera que si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa nueva lo iba a buscar para satisfacerse con la vista”<sup>43</sup>.

*La teoría de la Idea o del Disegno Interno*

La ampliación del proyecto al noble arte de la pintura (y la escultura), va acompañada de un soporte teórico que la eleva por encima de un instrumento en el proceso productivo o un documento contractual, para situarlo en la esfera más alta de la creación artística, con lo que la práctica del diseño además de estar asociada a las condiciones de trabajo del taller o las contrataciones, se convierte en un elemento fundamental de la dimensión simbólica del concepto de artista. También en este aspecto de la formación de Alonso Cano, el bien informado y excelente tratadista Pacheco pudo ser la persona indicada.

La teoría manierista que mejor sintetiza el pensamiento idealista del Renacimiento y tiene una mayor trascendencia es la llamada de la *Idea o Disegno Interno*. Expuesta por Giovanni Paolo Lomazzo en sus escritos, como el *Tratatto dell arte della pittura, scultura ed architettura* publicado en Milán el año 1584, y desarrollada y formulada desde una perspectiva más filosófica por Federico Zuccaro con su obra *Idea de' pittori, scultori et architetti* publicada en Turín en 1607. Pacheco desde el punto de vista teórico se encuentra próximo al pensamiento de estos autores italianos en su *Arte de la Pintura*, siendo en algunas partes el *Tratatto* de Lomazzo<sup>44</sup> y mostrando una enorme admiración por las propuestas de Zuccaro, si bien no llegaría a manejar su obra teórica definitiva<sup>45</sup>, al margen de que el tratadista español tuviese siempre una concepción menos abstracta y más práctica del arte.

Edwin Panofsky, después de relacionar la teoría de la *Idea* con Pacheco<sup>46</sup>, resume el pensamiento de Federico Zuccaro diciendo: “El autor comienza —totalmente de acuerdo con el pensamiento de su época y con la orientación aristotélico-escolástica clásica— afirmando que lo que se revela en la obra de arte debe preexistir en el espíritu del artista, a esta imagen espiritual la denomina «*disegno interno*» o «*Idea*»<sup>47</sup>. “Esta «representación interior» o «*Idea*» que precede a la realización, (...) no es más que un destello del espíritu divino, una «*scintilla della divinità*»<sup>48</sup>.

El mismo Zuccaro especifica: “Por diseño interior entiendo aquel concepto formado en nuestra mente para poder conocer toda clase de cosas (...). Después, conforme a dicho concepto interior, lo vamos conformando con la pluma, dibujando sobre el papel, y luego, con pinceles y colores, lo vamos coloreando sobre la tela o el muro”<sup>49</sup>. Es decir, que entre la *Idea o Disegno Interno* de origen divino y la obra terminada, hay una fase intermedia de proyecto: “conformando con la pluma, dibujado sobre el papel”.

Resulta que en la teoría de la *Idea o Disegno Interno* existe también, en palabras de Zuccaro, un “*disegno esterno*” que en una primera fase de proyecto “no es otra cosa que lo que aparece circunscrito como forma sin substancia de cuerpo, simple lineamiento, circunscripción, mensuración y figura de cualquier cosa, real o imaginada. El cual Dibujo así formado y circunscrito con las líneas, es ejemplo y es forma de la Ideal imagen”<sup>50</sup>.

Del pensamiento de Zuccaro sintetizado en las citas anteriores se deducen dos cuestiones importantes. La primera, que cuando habla de “*disegno esterno*” o “dibujo exterior”, se está refiriendo, en parte, al concepto de diseño como proyecto preparado mediante un



7. Alonso Cano. *Asunción*. Dibujo preparatorio, h. 1662. British Museum, Londres.



8. Alonso Cano. *Asunción*, 1662-1663. Catedral de Granada.

dibujo de la obra definitiva a realizar, tal y como lo estamos empleando aquí. Y segunda cuestión no menos importante, que ese proyecto es “ejemplo” y “forma” del diseño interior, de la *Idea* que Dios infunde en el espíritu de las personas, con lo cual la traza adquiere una dimensión superior derivada nada menos que de la *Idea* de origen divino.

Sobre el pensamiento de Zuccaro comenta Pérez Sánchez que “por su relación con la divinidad, el dibujo es origen y fundamento de todas las artes. Como Dios se manifiesta a través de la Trinidad, así el «disegno divino» se expresa y manifiesta a través de la trinidad de las artes, pintura, escultura y arquitectura. Consigue así una especie de justificación teológica del primado del disegno que va a tener largas e inesperadas repercusiones”<sup>51</sup>, sobre todo en ambientes teóricos españoles del Barroco impregnados por el pensamiento religioso.

La teoría de la *Idea* o *Disegno Interno* se ha utilizado con respecto a Alonso Cano para explicar su idealismo universalista frente al naturalismo barroco, porque el principio básico de aquella doctrina es que Dios infunde la belleza directamente en el espíritu humano, por lo que, en palabras de Emilio Orozco, la belleza “es una copia no del mundo exterior, sino de esa idea interior procedente de Dios”<sup>52</sup>.

Estas teorías de origen renacentista sirvieron para fundamentar la producción artística como una actividad superior, como un arte noble y no mecánico, y por tanto establecer una clara diferencia entre el trabajo del artesano y el concepto de artista genial, contribuyendo a comprender la fuerte autoconciencia artística de Alonso Cano<sup>53</sup>. Un pensamiento que nace en el Renacimiento y se consagra en el Manierismo, extendiendo su influencia al siglo XVII en el Barroco más intelectualizado de tradición clásica<sup>54</sup>.

El origen divino del arte y el concepto del artista como genio creador, son también la base ideológica sobre la que se asientan los grandes talleres del Renacimiento y del Barroco, sustentados en la importancia que la teoría concede al dibujo como diseño previo. El ejemplo paradigmático en la época de formación de Alonso Cano es el taller de Pedro Pablo Rubens, con “la aplicación de métodos de manufactura a la organización del trabajo artístico, la escrupulosa selección de colaboradores especializados y el modo racional de emplearlos”, en palabras de Arnold Hauser<sup>55</sup>.

“El método de trabajar de Rubens fue hecho posible por la interpretación clásica del proceso de creación artística. La organización racional del trabajo artístico, que por primera vez fue empleada de modo sistemático en el taller de Rafael, y que separa fundamentalmente la concepción de la idea artística y su ejecución, tiene como supuesto previo la noción de que el valor artístico de un cuadro ya está por completo en el cartón y de que la trasposición del pensamiento pictórico a la forma definitiva tiene una significación secundaria. Esta concepción realmente idealista era todavía predominante en la teoría y en la práctica del Barroco cortesano y clasicista”<sup>56</sup>.

A pesar de que encontramos estructuras productivas de división y especialización del trabajo que anuncian las que condujeron al concepto de diseño tras la Revolución Industrial, en el siglo XVII, dentro una sociedad dominada por el pensamiento religioso, el diseño se justifica por el origen divino de la *Idea* o *Disegno Interno*, y por la capacidad del artista para plasmar ese don en el dibujo como proyecto, quedando la materialización definitiva de la obra en un segundo plano, y por tanto, en parte, en manos de discípulos y colaboradores.

La mención al “divino” Rafael y la utilización que hacía en su taller de los dibujos como proyectos, resulta oportuna por la veneración que le profesaba Pacheco, propugnando unos diseños como los del genial artista del Renacimiento. Pero también debido a que representa un caso extremo de pintor, sin prácticamente experiencia en arquitectura, responsabilizado desde 1514 hasta su muerte en 1520, nada menos que de la construcción de la basílica de San Pedro. Situación que sólo se explica por la extraordinaria confianza en el artista genial, capaz de plasmar sus ideas “divinas” en los proyectos, que concentran el valor artístico de manera que “la forma definitiva tiene una significación secundaria”.

Con el uso instrumental del diseño como elemento fundamental de una metodología artística, la experiencia del proyecto arquitectónico o plástico como documento determinante en el proceso productivo a través de los contratos, y la base ideológica de la teoría de la *Idea* como fundamento de la máxima valoración artística del proyecto, Alonso Cano completó su extraordinaria formación a lo largo de la década de 1620.

Y aunque su metodología del diseño previo fuera practicada, además de por los arquitectos, por muchos pintores y escultores de la época, los hechos diferenciales que singularizan a Alonso Cano: su primera y fundamental formación en el campo de la arquitectura, su intensa dedicación además a la pintura y escultura, su destacado interés por la imagen impresa, su extraordinaria capacidad como dibujante y, finalmente, el uso sistemático del proyecto en toda su producción artística, le convirtieron en uno de los diseñadores más importante del Barroco.

Juan Agustín Ceán Bermúdez así se lo reconoció con unas palabras repetidas numerosas veces para explicar la cantidad de dibujos conservados del artista, pero casi nunca entendidas, a pesar de su sencillez y precisión, en su estricta literalidad: “De pocos artistas ha habido tantos diseños como de este, porque de ninguno hubo tanto motivo para ello. Jámás executó obra alguna en las tres bellas artes, que ántes no razase”<sup>57</sup>.

#### NOTAS

1. ÁLVAREZ LOPERA, José. «Licencias de la imaginación: Alonso Cano, héroe romántico». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Argenteria-Visor, 1999, p. 401.
2. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano painter, sculptor, architect*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955. Las citas las haremos por la edición española: *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983.
3. SERRANO RUIZ, Manuel. «El Facistol de la Catedral. Una muestra ejemplar del diseño en Cano». En: *Alonso Cano y la Catedral de Granada*. Granada: CajaSur, 2002, pp. 127-134.
4. MUNARI, Bruno. *Arte como mestiere*. Bari: Laterza & Figli, 1966. Las citas las haremos por la edición española reciente: *El arte como oficio*. Barcelona: Idea Books, 2005, p. 29.
5. *Ibidem*, p. 25.
6. *Ibid.*, p. 27
7. BOHIGAS, Oriol. *Proceso y erótica del diseño*. Barcelona: La Gaya Ciencia, <sup>2</sup>1978, p. 63.
8. ÁLVAREZ LOPERA, José. «Licencias de la imaginación... », p. 401.
9. FUSCO, Renato de. *Historia del diseño*. Barcelona: Santa & Cole, 2005, pp. 17-33.
10. MARAVALL, José Antonio. *La Cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona, Ariel, <sup>2</sup>1980, pp. 129 y ss. y pp. 499 y ss.
11. MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, <sup>3</sup>2007.
12. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «La práctica del dibujo en la España Barroca». En: *Figuras e imágenes...*, p. 115.
13. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, <sup>20</sup>1984.
14. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Real Academia Española, <sup>21</sup>1992.
15. CARRETE PARRONDO, Juan. «El grabado y la estampa barroca». En: CARRETE PARRONDO, Juan; CHECA CREMADES, Fernando y BOZAL, Valeriano. *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*. Summa Artis, XXXI. Madrid: Espasa-Calpe, 1987, pp. 211-223. También MATILLA, José Manuel. «Alonso

- Cano y el grabado». En: *Alonso Cano. Dibujos* [Catálogo de exposición]. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 78-79.
16. CARRETE PARRONDO, Juan. «El grabado y la estampa barroca»..., p. 219.
  17. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, pp. 174-175, n. 70.
  18. GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*. Granada: Universidad, 1992, pp. 127-128, 130, 134-135, 139 y 179-181, y nn. 89 y 90.
  19. HERRERA GARCÍA, Francisco J. «Las relaciones profesionales entre Diego López Bueno y Miguel Cano: un componente esencial en la formación de Alonso Cano». En: *Alonso Cano y su época. Symposium Internacional*. Granada: Consejería de Cultura. Junta de Andalucía, 2002, pp. 602-604.
  20. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. *El arte del Barroco. Escultura-pintura y artes decorativas*. Historia del Arte en Andalucía, VII. Sevilla: Gever, 1991, pp. 52-54.
  21. DÍAZ DEL VALLE, Lázaro. *Origen e yllustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibujo*. En: CALVO SERRALER, Francisco. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981, p. 476.
  22. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial, <sup>2</sup>1996, p. 21.
  23. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «Alonso Cano y la arquitectura sevillana». En: *Figuras e imágenes...*, p. 271.
  24. *Ibidem*, p. 272.
  25. HERRERA GARCÍA, Francisco J. «Las relaciones profesionales...», pp. 601-613.
  26. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, p. 20
  27. VÉLIZ, Zahira. «Alonso Cano dibujante». En: *Alonso Cano. Dibujos...*, p. 55, n. 78.
  28. *Ibidem*, pp. 19 y 44.
  29. *Ibid.*, pp. 27-28.
  30. *Ibid.*, p. 45.
  31. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «El proceso evolutivo de la formación de Alonso Cano: influencias y relaciones». En: *Alonso Cano y su época...*, pp. 349-350.
  32. DÍAZ DEL VALLE, Lázaro. *Origen e yllustración...*, p. 477.
  33. VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «El proceso evolutivo...», pp. 349-354.
  34. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia del dibujo en España. De la Edad Media a Goya*. Madrid: Cátedra, 1986, p. 176.
  35. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «La práctica del dibujo...», p. 142.
  36. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia del dibujo...*, p. 42.
  37. *Ibidem*, p. 43.
  38. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «La práctica del dibujo...», p. 118.
  39. LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «La huella de Alonso Cano en la arquitectura de re-tablos granadina». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 33 (2002), p. 54.
  40. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «La práctica del dibujo...», p. 115.
  41. *Ibidem*, p. 120.
  42. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio. *El museo pictórico y Escala óptica. III. El parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Aguilar, 1988, p. 348.
  43. MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* [Edición de María Elena Manrique Ara]. Madrid: Cátedra, 2006, p. 238.
  44. PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura* [Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas]. Madrid: Cátedra, 1990, p. 73, texto del editor a pie de página.
  45. BASSEGODA I HUGAS, Bonaventura. «Introducción». En: PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura...*, p. 34.
  46. PANOFSKY, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, <sup>9</sup>1998, p. 77, n. 197.
  47. *Ibidem*, p. 78.
  48. *Ibid.*, pp. 79-80.

49. TATARKIEWICZ, Wladyslaw. *Historia de la Estética. III. La Estética Moderna. 1400-1700*. Madrid: Akal, 1991, p. 279.
50. *Ibidem*, p. 280
51. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Historia del dibujo...*, p. 23.
52. OROZCO DÍAZ, Emilio. «La conjunción de manierismo y barroquismo como fundamento de la psicología y del arte de Alonso Cano». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 1969, pp. 30 y ss. y p. 45.
53. FALERO FOLGOSO, Francisco José. «Alonso Cano como artista moderno y las ideas estéticas de su tiempo». En: *Alonso Cano y su época...*, pp. 519-522.
54. RUBIO LAPAZ, Jesús. «El Clasicismo como base estético-cultural en la época de Alonso Cano». En: *Alonso Cano y su época...*, pp. 303 y ss.
55. HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, <sup>14</sup>1978, II, pp. 148-149.
56. *Ibidem*, p. 149.
57. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España* [Prólogo de Miguel Morán Turina]. Madrid: Akal, 2001, lib. 1, p. 214.

