

Alonso Cano y la colección de dibujos arquitectónicos firmados por D. Z.

Alonso Cano and the collection of architectural drawings signed by D. Z.

Villanueva Muñoz, Emilio Ángel*

Fecha de terminación del trabajo: septiembre de 2007.

Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2008.

BIBLID [0210-962-X(2008); 39; 29-47]

RESUMEN

Cuando Sancho Corbacho publicó la colección de dibujos firmados por D. Z., advirtió que en dos de ellos se especificaba que “venían” de Alonso Cano. El análisis de aquellos dibujos y su comparación con la obra arquitectónica del artista granadino (retablos, proyectos de construcción y decoración, y fachada de la Catedral de Granada), pone de manifiesto una estrecha relación entre la colección de diseños y las creaciones de Cano, ya que partiendo de similares fuentes (la tratadística clásica y la arquitectura sevillana), presentan, en buena parte, el mismo espíritu de renovación con respecto a la arquitectura del siglo XVII.

Palabras clave: Dibujo arquitectónico; Diseño arquitectónico; Dibujo barroco; Arquitectura Barroca; Arquitectura sevillana; Tratadística.

Identificadores: Cano, Alonso.

Topónimos: Sevilla; Granada.

Periodo: Siglo 17.

ABSTRACT

When Sancho Corbacho published the collection of drawings signed by “D. Z.”, he noticed that 2 of them were marked as having “come from” Alonso Cano. A comparative analysis of these drawings and the architectural works of the Granada artist (altarpieces, building and decoration projects and the façade of Granada cathedral) reveals that a close similarity exists. Both use similar sources (classical treatises and the architecture of Seville) and, in general, they give evidence of the same renovating spirit in comparison with 17th century architecture.

Key words: Architectural drawing; Architectural design; Baroque drawing; Baroque architecture; Sevillian architecture; Architectural treatises.

Identifiers: Cano, Alonso.

Place names: Seville; Granada.

Period: 17th century.

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

Antonio Sancho Corbacho publicó en 1947 una colección de dibujos firmados con las iniciales D. Z. que tituló *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII*¹, sólo un año antes de que Manuel Martínez Chumillas editara su monografía sobre *Alonso Cano*², la primera propiamente dicha dedicada al maestro granadino. Siete años después vio la luz el estudio realizado por Harold E. Wethey sobre este artista, un trabajo original en inglés aparecido en 1955³ que no fue publicado en castellano hasta 1983⁴, coincidiendo con la reedición de los *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII* realizada por el Ayuntamiento de Sevilla con motivo de la desaparición del ilustre investigador del arte que en 1947 editó los dibujos⁵.

En el estudio que acompañaba la publicación de los diseños, Sancho Corbacho señaló cómo dos de ellos tenían que ver directamente con Alonso Cano. Sin embargo, y a pesar de las coincidencias cronológicas que hemos citado —o quizás precisamente por ellas—, ni Martínez Chumillas primero, ni Wethey más tarde, incluyeron en sus trabajos aquella información, iniciando así una tendencia en la que no han sido frecuentes los estudios dedicados al artista que se hayan basado, por lo menos en parte, en la colección de dibujos, aunque como siempre hay meritorias excepciones que iremos comentando a lo largo de este trabajo. Una de ellas es Rodríguez Ruiz, que se hizo eco de esta situación constatando que el célebre álbum no había sido “prácticamente nunca tomado en consideración en los estudios sobre nuestro artista”⁶, y refiriéndose concretamente a los dos dibujos de retablos de los folios 93 y 94 de la colección, advirtió que eran “habitualmente descuidados por los historiadores que han estudiado al artista granadino, a pesar de que llamara la atención sobre ellos Sancho Corbacho en 1947”⁷.

Los dibujos arquitectónicos firmados por D. Z. han sido relativamente conocidos en el ámbito de la Historia del Arte en España o en el más específico de la Historia de la Arquitectura⁸, siendo también tenidos en cuenta por los estudios de la época del Barroco⁹. Pero el mayor interés lo han despertado en lo concerniente a la arquitectura del siglo XVII en Sevilla, dada su estrecha relación con la capital hispalense, en la cual seguramente fueron realizados en pleno seiscientos¹⁰.

Uno de los avances más notorios de la investigación con respecto a los dibujos firmados por D. Z. ha sido la identificación de la persona que los realizó. Sancho Corbacho dedicó una parte de su estudio a «El autor», dando rasgos de su personalidad y de su formación como hombre culto que conocía la tratadística clásica y la arquitectura sevillana, proporcionando pistas que podían conducir hasta el anónimo dibujante, pero sin poder concretar un nombre y un apellido que respondieran a las enigmáticas iniciales, salvo la posibilidad de que se tratase de un descendiente de Miguel de Zumárraga, que se llamara Miguel Diego o Miguel Domingo¹¹.

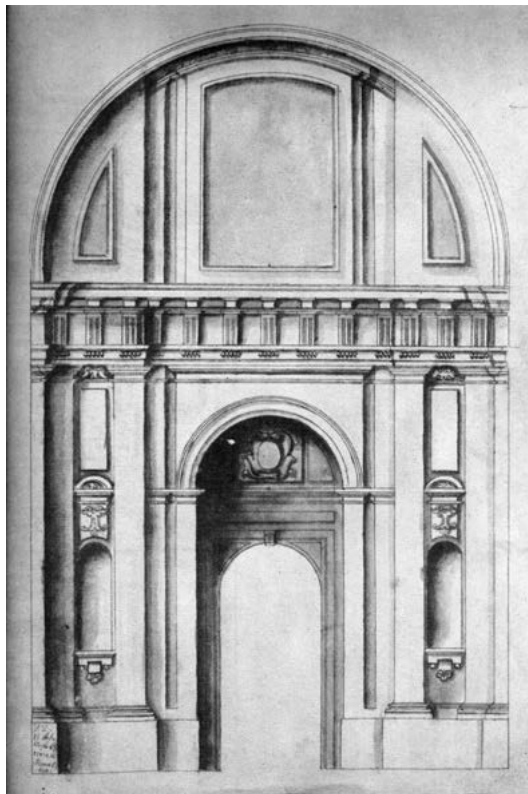
José Manuel Baena Gallé propuso la atribución de los dibujos a Diego de Zúñiga¹². Para ello se basó en noticias documentales relacionadas con la muerte de Felipe IV en 1665. Con este motivo, el Ayuntamiento de Sevilla decidió levantar un túmulo funerario, convocando para ello un concurso a pesar de haber recibido dos proyectos de catafalco de su arquitecto municipal Pedro Sánchez Falconete. Entre los diseños presentados resultó ganador el realizado por Diego de Zúñiga, un trabajo de calidad “que en concurso abierto

se impuso sobre los proyectos de los mejores arquitectos sevillanos de la época”¹³. Además, Diego de Zúñiga figuró al año siguiente en la almoneda de los bienes del escultor Juan de Arce, junto a artistas tan conocidos como Juan Valdés Leal y Bernardo Simón de Pineda¹⁴.

Por su parte, Juan Antonio Arenillas, primero en su tesis doctoral¹⁵ y más tarde en su libro *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*¹⁶, contrastando la información publicada con nuevos datos documentales, identificó al autor de los dibujos con don Diego Ortiz de Zúñiga, Caballero del Hábito de Santiago y Veinticuatro del Concejo Hispalense, escritor, cronista autor de los *Anales eclesiásticos y seculares de la M. N. y M. L. ciudad de Sevilla* y hombre de una considerable cultura que al morir dejó una biblioteca con 1139 volúmenes, confirmando la atribución de Baena Gallé y la hipótesis de Sancho Corbacho de que el autor de los dibujos era una persona culta, con conocimiento de las lenguas clásicas, de la tratadística arquitectónica y de las edificaciones de Sevilla. A todo cual habría que añadir su vertiente de coleccionista, habiéndose documentado que llegó a poseer “103 pinturas de entre las que sobresalían una “Virgen del Rosario”, un “Niño Jesús dormido” y su propio retrato, obras de Bartolomé Esteban Murillo. También tenía un lienzo del “Nacimiento de Jesús”, de Alonso Cano, una “Virgen con el Niño en brazos” de Carreño, comprada por Zúñiga tras su estancia en Madrid, así como un “Calvario” de Juan del Castillo”¹⁷.

Arenillas, después de su argumentación, “deduce que muy probablemente Ortiz de Zúñiga tuviese los dibujos para uso personal, es decir, sería por tanto una colección privada”¹⁸, lo que concuerda con la idea de Rodríguez Ruiz de que los dibujos no parecían propios de un arquitecto, “sino de un aficionado a la arquitectura y a trazar a la manera de los arquitectos, algo no extraño en la época en la formación y educación de los nobles”¹⁹.

Desde el punto de vista de las técnicas y de los materiales empleados, los dibujos difieren poco de los medios normalmente utilizados por Alonso Cano. Los 106 folios que forman la colección D. Z. son de papel verjurado, los diseños están realizados “con una tinta sepia y casi la totalidad sombreados con una aguada del mismo color, que le presta mayor



1. Dibujo del folio 26 de la colección D. Z. Firmado y fechado en el pedestal de la pilastra de la izquierda: “D. Z. 13 de julio de 63 viene de Alonso Cano”.

calidad”²⁰, tal y como ocurre en la mayor parte de los dibujos arquitectónicos atribuidos al maestro granadino.

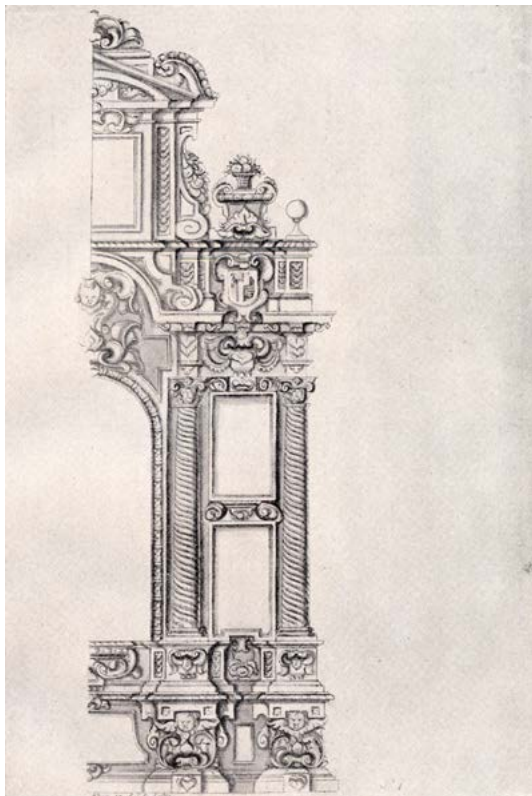
Después de referirse al soporte material de los dibujos en el apartado llamado «El código» y de exponer sus investigaciones sobre «El autor» de los dibujos, Sancho Corbacho enfocó su estudio a establecer las que serían las características generales del conjunto de la colección, bajo un epígrafe que denominó «La obra». En este apartado se dedicó a demostrar, analizando dibujos concretos y comparándolos con las imágenes de los tratados y con la arquitectura construida en Sevilla, que el autor se había basado para la realización de los diseños en dos fuentes fundamentales: por un lado la tratadística clásica, particularmente Vignola, pero también en parte Serlio (edición de Villalpando) y Palladio, y por otro en la arquitectura sevillana de los siglos XVI y XVII hasta las fechas de los dibujos, 1662 y 1663.

Pero más sorprendente que este conocimiento de la arquitectura de los tratados o la construida en Sevilla, era —como destaca Sancho Corbacho— que muchos de los elementos arquitectónicos y decorativos presentes en los dibujos no fueron empleados en la arquitectura sevillana, y en general española, hasta el último tercio del siglo XVII o en el siglo XVIII, es decir, después de la fecha en que aquellos fueron realizados, con lo que el autor de las imágenes se nos presentaba como un precursor del pleno barroco o del barroco tardío dicióchesco²¹.

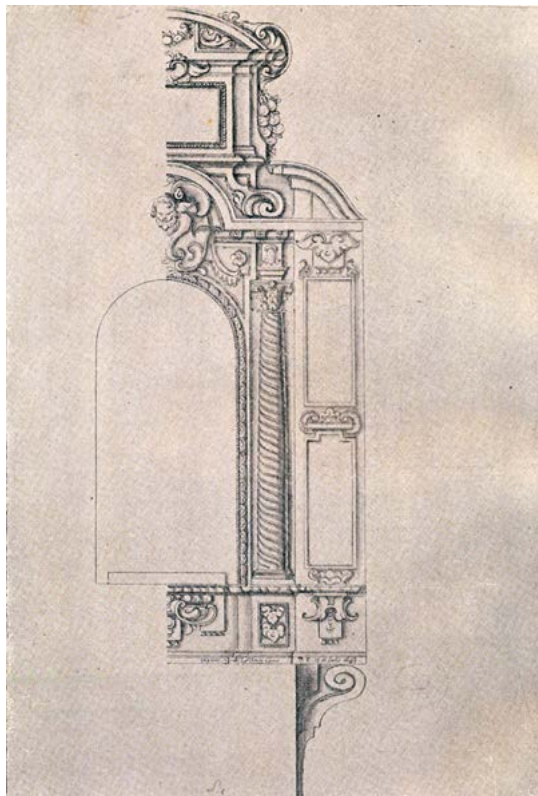
Estos planteamientos nos permiten establecer un claro paralelismo entre la colección de dibujos firmados por D. Z. en su conjunto y la figura de Alonso Cano. El artista nacido en Granada se formó en Sevilla como arquitecto, por consiguiente en contacto con la arquitectura del siglo XVI y del siglo XVII de la capital hispalense hasta 1638. Además, en sus obras se ha destacado la inspiración en los tratados del siglo XVI, reconociéndose singularmente su deuda con Vignola. Partiendo pues de similares fuentes que D. Z., a Alonso Cano siempre se le ha reconocido como un renovador de la arquitectura barroca española, un arquitecto legendario que fue capaz de transformar la arquitectura de este país, o cuanto menos, sentar las bases para que ésta se llevara a cabo, lo que resulta especialmente sorprendente dado el reducido número de sus obras conservadas.

Cuando Sancho Corbacho ejemplarizó la relación de los dibujos con sus fuentes de inspiración y, sobre todo, su carácter de precursores de la arquitectura posterior, lo hizo analizando una serie de elementos concretos: paramentos de ladrillos vitolados con formas arquitectónicas sobrepuestas, moldurón de perfil curvo bordeando los vanos, pilastras cajeadas, estípites, retablos, y cartelas y guirnaldas. Salvo los paramentos de ladrillo con elementos arquitectónicos sobrepuestos, tan típicos de la arquitectura sevillana, todos los demás elementos fueron utilizados por Alonso Cano en retablos, dibujos o en el proyecto de la fachada de la Catedral de Granada. Empleados además con las mismas características con que los destacaba Sancho Corbacho en los dibujos de D. Z.: inspiración en la tratadística clásica o en la arquitectura sevillana y, a partir de ahí, formulando una propuesta original, nueva, que se convierte en precursora de la arquitectura posterior.

Uno de los elementos seleccionados por Sancho Corbacho para ejemplarizar el carácter precursor de los dibujos de D. Z. fue el *moldurón de perfil curvo* que bordea puertas,



2. Dibujo del folio 93 de la colección D. Z. Firmado y fechado debajo de la imagen: “D. Z. 17 de julio de 1663”.



3. Dibujo del folio 94 de la colección D. Z. Firmado y fechado en la moldura plana inferior: “viene de Alonso Cano D. Z. 15 de julio de 63”.

ventanas, marcos, etc. Como precedente de los dibujos señaló la portada lateral de la iglesia de San Lorenzo (h. 1620), luego destacó su reiterada presencia en la colección (folios 10, 11, 17, 20, 24, 43, etc.)²² y, por último, mencionó ejemplos sevillanos del pleno barroco: iglesia de la Magdalena (1690), portada principal del Palacio Episcopal (h. 1705) y su uso imprescindible en las obras de Leonardo de Figueroa²³.

En los dibujos atribuidos a Alonso Cano aparece en ocasiones una moldura similar, con parecidos quiebros, e incluso con el mismo carácter de precursora de la arquitectura posterior. Un buen ejemplo es el dibujo que representa el *Detalle de la parte superior de un marco ornamental* con dos soluciones alternativas que perteneció a una colección particular madrileña²⁴. La descripción que del mismo hacía Martínez Chumillas es bastante expresiva: “Los baquetones quebrados que constituyen el recuadro son los que caracterizan nuestras portadas barrocas madrileñas, tal y como las aceptaron después Herrera Barnuevo y Ribera”²⁵. En otros casos la moldura se enriquece con abundante decoración, como en el *Proyecto para un retablo en torno una gran pintura con donantes orando*

del British Museum, fechado por Véliz hacia 1660-1665²⁶, prácticamente con la misma cronología de los dibujos de D. Z. En un sentido más estricto, es decir, sin decoración y enmarcando una puerta, un baquetón parecido con orejetas está presente en uno de los diseños más estudiados de Alonso Cano: el *Proyecto de vano con columna salomónica* de la Biblioteca Nacional (B 241).

Otro elemento destacado por Sancho Corbacho fue la *pilastra cajeadada*, que aparece en varias portadas diseñadas por D. Z. (folios 16v., 32, 52, etc.). Para su editor estaba claro que este soporte había que relacionarlo con la “iglesia del Sagrario de la Catedral [de Sevilla], único edificio que las utiliza en estos años” de realización de los dibujos, ya que el templo fue inaugurado en 1662, el mismo año en que se fechan los firmados por D. Z. más antiguos. El soporte, especifica el investigador sevillano, “no tiene verdadera difusión hasta el primer tercio del siglo XVIII, con las obras del arquitecto Diego Antonio Díaz (iglesia del convento de Capuchinos de Sevilla y la parroquial de Umbrete)”²⁷.

Por lo que se refiere a Alonso Cano, la pilastra cajeadada es un elemento que usa con frecuencia en sus diseños. La encontramos en dibujos de retablos que se le atribuyen, especialmente en sus áticos: *Proyecto para el retablo de la capilla de San Diego del convento franciscano de Alcalá de Henares* en una colección privada de Florencia, *Proyecto de un retablo con escultura de ángel* en The Hispanic Society of America de Nueva York, o *Detalle de un retablo con escultura de San Joaquín* del Museo de la Academia de San Fernando; en diseños de motivos decorativos: *Proyecto de marco ornamental para una pintura de Santa Catalina de Alejandría* de la Kunsthalle de Hamburgo; como variante de la pilastra en forma de pilares o pilastrones cajeados: *Proyecto para el retablo de la iglesia de San Andrés en Madrid* del Museo del Prado —D 3807—; e, incluso, retropilastras: *Detalle de un retablo con marco para lienzo y columna salomónica* del Álbum de Antonio García Reinoso en la Biblioteca Nacional —AB 881—. Pero sobre todo, es bien sabido el uso sistemático de pilastras o fajas cajeadas como elementos fundamentales del lenguaje empleado por Alonso Cano en la fachada de la Catedral de Granada, un proyecto preparado en 1667, sólo tres años después de las fechas que acompañan a la mayoría los dibujos de D. Z. Un diseño que tiene entre sus principales acierto la articulación de los muros a base de aquellos elementos cajeados, lo que permite considerar la fachada de la Iglesia del Sagrario de la Catedral de Sevilla, inaugurada en 1662, “como un lejano antecedente” (Morales Martínez)²⁸.

Comentando las pilastras, Sancho Corbacho señaló cómo la portada del folio 52 “inicia la superposición” de este tipo de soportes, “que se repite” en los diseños 47 y 55²⁹, y además, agregamos nosotros, en el folio 33. Por lo que se refiere a Alonso Cano, la superposición de pilastras es protagonista en el *Proyecto para una fuente mural* de hacia 1640-1650 conservado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba. Wethey, analizando el proyecto, se refirió a este recurso de composición arquitectónica como “las tres pilastras dóricas escalonadas, en el piso inferior y en la parte superior de la pared del fondo”, precisando que “se estaban empleando ya profusamente en esa época”³⁰.

El *estípite* fue también seleccionado por Sancho Corbacho en defensa de su tesis de que los dibujos firmados por D. Z. contenían soluciones arquitectónicas empleadas en la ar-

quitectura barroca posterior. Comentando la aparición de este soporte en los dibujos del códice destaca una primera utilización a modo de pilastras “acanaladas y rematadas en consolas de origen renacentistas” (folios 30 y 62), similares a las “empleadas en la época protobarroca, como las de la fachada de la iglesia del convento de la Paz”. Una segunda utilización (folios 15, 71 y 89) “adopta claramente forma de estípite”. “Su interés para la cronología del mismo en la región es excepcional, ya que el estípite en esta forma era desconocido en la arquitectura sevillana del siglo XVII; su empleo comienza con los retablos del primer cuarto del siglo XVIII”. “Hoy los modelos proyectados por D. Z. pueden ser considerados como los elementos de enlace entre aquellas pilastras-protobarrocas y el soporte diciochesco, y, desde luego los ejemplos más precoces de éste”³¹.

Casi los mismos comentarios que Sancho Corbacho dedicó a los dibujos de D. Z. podían utilizarse para diseños de Alonso Cano, en tres de los cuales el estípite se convierte en protagonista. El más temprano de los dibujos posiblemente sea el mencionado *Proyecto para una fuente mural*, con estípites de capiteles jónicos en su cuerpo superior, el segundo sería el discutido *Boceto para un tabernáculo* de la Biblioteca Nacional (B. 239) con cabezas de ángeles a modo de capiteles, y la tercera obra la constituiría el *Boceto de cariátide o estípite de perfil* atribuido a Alonso Cano del Museo del Louvre.

Por lo que se refiere a los *retablos*, las relaciones que venimos estableciendo entre los dibujos de la colección D. Z. y el maestro granadino las estableció el editor de los mismos hace más de sesenta años o, más aún, la había establecido el propio D. Z. Sancho Corbacho en principio se limitó a advertir que el dibujo de retablo del folio 94 “sigue a otro de Alonso Cano, como el propio autor indica”³², y que parte de los retablos dibujados por D. Z. podían relacionarse con Felipe y Francisco Dionisio de Ribas, seguidores de aquel maestro, en particular el correspondiente al folio 93, que siendo “canesco en su distribución general, recuerda al del Bautista de la iglesia del convento de Sta. Paula, que en 1638 fue realizado por el citado Felipe de Ribas”³³.

Los últimos elementos que analizó Sancho Corbacho fueron las *cartelas y guirnaldas* y, en general, la ornamentación de tipo vegetal que consideró propia de los retablos y monumentos de los años en que se hicieron los dibujos, mencionando en especial la iglesia sevillana de Santa María la Blanca. Morales Martínez, comentando los dibujos del códice D. Z., ha destacado cómo en “muchas de las tarjetas y cartelas, aún puede reconocerse su dependencia respecto a la «hoja canesca»”, dado que la “relación sería bastante extensa”, cita “a modo de ejemplo, las que figuran en los dibujos de los folios 13, 17, 27, 35, 36, 37, 46, 56, 69, 72, 76, 86, 92, 103, 104 y 106”³⁴.

Después de estas precisiones sólo tenemos que recordar la importancia que la decoración vegetal tiene en la contribución de Alonso Cano a la ornamentística barroca: desde la multitud de cartelas de diferente tipo, macollas y “hojas canescas”, hasta la variedad de guirnaldas ondulantes, colgantes, con cintas, etc. Una ornamentación de origen sevillano que se rastrea desde sus retablos en la capilla mayor de la iglesia de Santa María de la Oliva en Lebrija y San Juan Evangelista en la iglesia del convento de Santa Paula de la capital hispalense, pasando por sus dibujos arquitectónicos y decorativos donde rara vez faltan estos elementos, para culminar en el proyecto de la fachada de la Catedral de

Granada, donde todavía podemos ver la materialización e interpretación que después de su muerte se hizo de su rico y variado vocabulario decorativo vegetal.

Es de suponer que cuando Sancho Corbacho realizaba su investigación sobre los dibujos firmados por D. Z. no estaría pensando en Alonso Cano, pero la obra del maestro, como hemos intentando demostrar en las páginas anteriores, guarda un estrecho paralelismo con las características generales de la colección, hasta el punto que parece estar latente tanto en los dibujos como en su estudio. Por lo que se refiere a éste, Cano vuelve a cobrar presencia en las conclusiones, cuando Sancho Corbacho, tras calificar el conjunto de dibujos arquitectónicos como el más completo conocido de la España del seiscientos, termina diciendo que no tiene “parangón con ningún otro, ni siquiera como simple colección de dibujos, ya que el arquitecto más fecundo del siglo XVII, Alonso Cano —andaluz también y por formación sevillano— no puede presentar entre su numerosa labor una serie tan completa de estudios de Arquitectura”³⁵.

Una vez estudiada la colección en su conjunto, Sancho Corbacho pasó en el apartado llamado «Los dibujos» a comentarlos pormenorizadamente. En este análisis de detalle trató conjuntamente los correspondientes a los folios 93 y 94, advirtiendo que uno es variante del otro, el segundo ostenta, “además de la firma y la fecha, la frase *viene de Alonso Cano*, y, desde luego, ambos están inspirados en las trazas de época sevillana del famoso arquitecto”³⁶. Efectivamente, en el interior de una pequeña moldura recta en la parte inferior el dibujo del folio 94 puede leerse: “viene de Alonso Cano D. Z. 15 de julio de 63”. En el correspondientes al 93 sólo aparece debajo la firma y la fecha: “D. Z. 17 de julio de 1663”.

Centrándonos primero en el dibujo del folio 94, nos muestra un retablo relativamente sencillo, con sólo dos columnas flanqueando el gran vano central, y por tanto algo diferente a la solución más habitual en las obras conservadas de la etapa sevillana de Cano, donde dos parejas de columnas definen las calles laterales, casos de los retablos de Lebrija y Santa Paula de Sevilla, además del dibujado en el folio 93 de la colección D. Z. Curiosamente el paralelismo más estrecho de la estructura del folio 94 se establece con una obra que Cano proyectó e inició pero que fue construida en su mayor parte y terminada por la familia de los Rivas: el retablo de la capilla mayor de la iglesia de la población de La Campana en la provincia de Sevilla. Wetthey estimó que el espacio central del retablo, ocupado en este caso por un cuadro de marco rectangular, flanqueado por una columna a cada lado eran diseño de Cano³⁷, posiblemente heredero del proyecto original no modificado por las actuaciones posteriores. Una solución similar al dibujo del folio 94, con nicho central cubierto con arco de medio punto y una columna a cada lado, encontramos en el ya citado *Proyecto de un retablo con escultura de ángel* de la Hispanic Society, o el considerado una versión de aquel conservado en el Museo de Bellas Artes de Córdoba³⁸.

Estudiando los elementos de estos dos dibujos, Sancho Corbacho destacó que la “columna utilizada en ambos retablos es de indudable interés; parece ser la de estrías helicoidales, comunes en los retablos de comedio del siglo”³⁹. La primera impresión que sugiere la contemplación de los dibujos es que nos encontramos ante el tipo de columnas más utilizado por Alonso Cano en las obras que se conservan de su etapa sevillana: los retablos

de Lebrija y Santa Paula en Sevilla, además de en los sagrarios como el de este último retablo y el perteneciente a la capilla mayor de la iglesia de La Campana o, incluso, el desaparecido de la iglesia de Rota (Cádiz). Si tenemos en cuenta, además, que como explica el investigador sevillano, parte de los dibujos firmados por D. Z. están basados en obras edificadas en Sevilla, podemos pensar que ambos dibujos de retablos, y especialmente el del folio 94, es una imagen inspirada, no en un proyecto del artista granadino, sino tal vez en una obra construida que ha desaparecido.

Esta deducción se refuerza si consideramos que, a pesar de la importancia que las columnas de fuste con estrías helicoidales tienen en las obras documentadas en la etapa sevillana de Alonso Cano, su presencia es extraordinariamente excepcional en los dibujos arquitectónicos que le atribuye Wethey, quien en las sucesivas catalogaciones que hizo de los diseños canescos no identificó ninguno con este modelo de fuste, llegando a la conclusión de que esta particularidad no formaba parte de los proyectos, que representaban columnas

de fuste liso que recibirían este peculiar tratamiento en el proceso de construcción⁴⁰. Es posible que esta propuesta se apoyara también en la información documental conocida sobre el retablo de Lebrija, que en el contrato preveía columnas con estrías rectas y la obra terminó con fustes de acanaladuras helicoidales⁴¹. Es cierto que todos los proyectos de retablos catalogados por Wethey como dibujos del artista granadino presentan las columnas con el fuste liso, pero investigaciones posteriores han dado a conocer dibujos atribuidos a Alonso Cano que de manera excepcional dibujan el tratamiento de los fustes de las columnas, entre los cuales el más significativo es el mencionado *Proyecto para un retablo en torno a una gran pintura con donantes orando* del British Museum, con una doble alternativa en el tratamiento de los fustes de sus columnas: estrías verticales a la izquierda y decoración vegetal enroscada helicoidalmente la derecha.

Sin embargo, el problema de estas columnas de los dibujos 93 y 94 de D. Z. no termina aquí. Sancho Corbacho, tras destacar cómo la primera impresión del dibujo nos hace pensar en columnas de estrías helicoidales, nos advierte: “pero debido quizás al sombreado de las estrías, los dibujos dan sensación de ser entorchadas, en cuyo caso serían los únicos modelos que de este tipo de soporte se proyectaron en retablos sevillanos del siglo XVII. Sólo conozco en Sevilla unas columnas pequeñas de esta clase; decoran el frontal del altar



4. Alonso Cano. *Retablo de San Juan Evangelista*. Iglesia del convento de Santa Paula, Sevilla.

de la capilla sacramental de la parroquia de San Bernardo, que, lo mismo que el retablo, son obras precisamente del tercer cuarto de siglo”⁴².

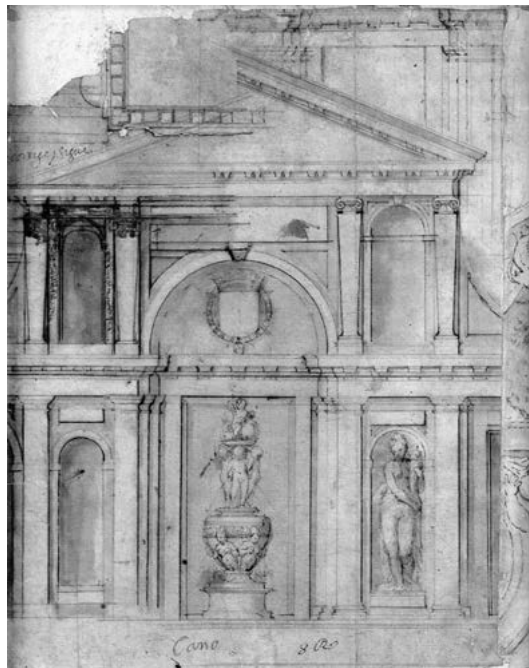
El análisis del dibujo y el comentario ponen de manifiesto que el tipo de fuste de que se trata no parece ni el de estrías helicoidales ni tampoco el salomónico. El sombreado apunta, si no es una imprecisión del dibujo, a un tipo de columna cuyo fuste en vez de tener estrías, es decir, acanaladuras convexas, tuviese a la inversa molduras cóncavas, en forma de baquetones o boceles helicoidales. En las columnas de los dibujos las molduras de los fustes terminan directamente en el capitel, mientras que en las columnas construidas de estrías helicoidales no llegan a tocar aquella pieza mostrando con claridad en la parte superior del fuste el arranque de los canales que las caracterizan.

El diseño del fuste tiene cierto parecido con el que se muestra en los dos tercios superiores de uno del *Dibujo con columnas de orden corintio* del tratado de Jacques Androuer Du Cerceau⁴³. En este caso, molduras cóncavas parecen rodear helicoidalmente la parte superior del fuste terminando directamente en el capitel corintio, de forma similar a como ocurre en los dibujos de D. Z.⁴⁴. De ser así, nos encontraríamos con un tipo poco frecuente de fuste que Alonso Cano utilizó en el diseño por lo menos de este retablo dibujado en el folio 93 de la colección, o tal vez en otros desaparecidos. Su parentesco formal con el fuste salomónico es aún mayor que el conocido de estrías helicoidales. Marías Franco ha puesto de manifiesto como la aparición en España de la columna salomónica estuvo muy vinculada con la Sevilla en la que se formó Alonso Cano⁴⁵. Rodríguez Ruiz, estudiando los dibujos 93 y 94 de la colección D. Z. y comparando sus columnas con las de fustes con estrías helicoidales de los retablos de Lebrija y Santa Paula de Sevilla, precisó que además “del significado salomónico y jesuítico que les ha atribuido F. Marías, cabe recordar que en la propia Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Sevilla existía, a comienzos del siglo XVII, en su rica biblioteca, un tratado sobre los órdenes de arquitectura, dibujado con elegancia y pulcritud sobre pergamino, del francés J. Androuer Du Cerceau (1520-1586) con columnas con estrías semejantes”⁴⁶. Molduras que a nosotros nos dan la impresión de parecerse más a baquetones o boceles helicoidales como los que podían haberse representado en los dibujos 93 y 94 de la colección D. Z. vinculados con Cano.

Todas estas relaciones y los dibujos atribuidos al racionero con columnas salomónicas en los años noventa del siglo pasado, como el *Proyecto para el Trono de la Virgen del Sagrario en la Catedral de Toledo* conservado en su archivo de hacia 1649⁴⁷ y el citado *Detalle de un retablo con marco para lienzo y columna salomónica* del Álbum de Antonio García Reinoso, posiblemente más tardío⁴⁸, han cambiado la idea que se tenía en principio de la escasa contribución de Cano a la difusión de este importante elemento de la arquitectura barroca, ya que sólo se conocía el *Proyecto de vano con columna salomónica*, que constituía por ello un caso “excepcional en la obra de Cano”⁴⁹, sin paralelo en sus retablos conservados, otros dibujos arquitectónicos u obras construidas⁵⁰. El sentido salomónico de las columnas con molduras helicoidales y las nuevas atribuciones, nos muestran a un Cano pionero en el uso de este destacado soporte arquitectónico del pleno barroco, además de que lo emplea en diferentes situaciones y con notorias variantes: para arquitectura u ornamentación con distintas escalas, con las seis vueltas canónicas de Vignola, pero

también con cuatro, con fuste liso o con tallos enroscados, con capitel innovador de caulículos terminados en volutas centrípetas⁵¹ sobre el que descansa directamente la cornisa⁵², etc.

Por lo que se refiere a la colección de D. Z., hay que precisar que solamente en un caso nos aparece una columna salomónica propiamente dicha, formando parte de un marco ornamental en el folio 98. Sancho Corbacho la relacionó con el modelo de seis vueltas de Vignola, destacando los sarmientos y pámpanos enroscados en sus gargantas. La vinculó con obras de Francisco Dionisio de Ribas contemporáneas de los dibujos y, particularmente, con el retablo de Benacazón (Sevilla)⁵³. Lo más parecido de la obra de Cano, a parte del *Proyecto de vano con columna salomónica*, con un fuste de seis vueltas, es el *Detalle de un retablo con marco para lienzo y columna salomónica* del Álbum de Antonio García Reinoso, ya que comparte con el dibujo de D. Z. su función de marco ornamental. El proyecto de Cano presenta una



5. Alonso Cano. *Proyecto para una fuente mural*. Museo de Bellas Artes, Córdoba.

columna salomónica con cuatro espiras y decoración vegetal en sus gargantas, pero con un dominio de la técnica del dibujo arquitectónico, una serie de importantes novedades formales y, sobre todo, un control en la representación del espacio que muestra, mejor que ningún otro ejemplo, la distancia que le separaba de Diego Ortiz de Zúñiga como dibujante, creador y arquitecto. Sin querer mermar la enorme importancia que la aportación de D. Z. tiene para la arquitectura española del siglo XVII, la comparación de sus dibujos con los de Cano manifiesta diferencias entre un noble culto aficionado a dibujar y trazar a modo de los arquitectos, y un arquitecto innovador que fue además uno de los mejores dibujantes de nuestra historia artística.

Una última imagen de la colección de D. Z. queremos comentar, la del folio 26. En el perfil del pedestal de la pilastra de la izquierda dice: “D. Z. 13 de julio de 63. viene de Alonso Cano”. Sancho Corbacho, que calificó este dibujo de fachada, pensó que estaba “copiada probablemente de una desconocida... o de un retablo desaparecido”, afirmando que “el arco que cobija la portada es de sistema canesco”⁵⁴. Como precedente cita la portada lateral de la iglesia de San Pedro en Sevilla, fechada en 1624⁵⁵, que para él también tenía “cierto ambiente canesco”⁵⁶. Por lo que se refiere a la división del medio punto superior consideró que era típico del Bajo Renacimiento⁵⁷. Una parte del diseño a modo de “ventana termal ciega”, que para Rodríguez Ruiz, Alonso Cano “volvería a usar, pintada, en el fondo de la *Presentación de la Virgen* de la catedral de Granada”⁵⁸.



6. Alonso Cano. *Proyecto de marco ornamental para una pintura de Santa Catalina de Alejandria*. Kunsthalle, Hamburgo.

La consideración de la portada lateral de San Pedro de Sevilla, con su “ambiente canesco”, como precedente del dibujo, apunta a la obra de Diego López Bueno como uno de los orígenes del lenguaje del artista granadino. Herrera García, tras estudiar las relaciones profesionales de aquel arquitecto con Miguel Cano, concluye que no “debe extrañarnos que muchas de las formulas ornamentales y constructivas incorporadas por Alonso Cano en los retablos de Lebrija, Sta. Paula, o en los múltiples dibujos arquitectónicos que de él conocemos, tengan claros antecedentes en el lenguaje empleado por Diego López Bueno”⁵⁹.

El arco que cobija la portada del folio 26 es uno de los rasgos más destacados de este dibujo en relación a la arquitectura de Alonso Cano, entendiéndolo que no debería despreciarse el hecho de considerarlo, en opinión de Rodríguez Ruiz, precedente de la fachada de la Catedral de Granada⁶⁰. Los grandes arcos que cobijan las portadas en ésta fachada pueden relacionarse con la necesidad, a la que con frecuencia se enfrentaban los diseñadores de retablos, de tener que adaptar sus obras a un espacio previamente construido normalmente cubierto por un arco o bóveda, como ocurre en los retablos de Cano en Lebrija y Santa Paula de Sevilla, además de en varios de sus diseños: los ya mencionados *Proyecto para el retablo de la capilla de San Diego del convento franciscano de Alcalá de Henares*,

Proyecto de un retablo con escultura de ángel en The Hispanic Society y *Proyecto para el retablo de la iglesia de San Andrés en Madrid*, a los que había que añadir el *Proyecto para la parte superior de un retablo con la imagen de San Diego de Alcalá* de la Kunsthalle de Hamburgo. Cabe pues la posibilidad de que la solución de los grandes arcos que estructuran la fachada de la catedral granadina dentro de los cuales se sitúan las portadas, pudiera tener su origen en la formación retablística del arquitecto que los diseñó.

Por otra parte, la idea de componer en torno a un gran hueco cubierto con arco de medio punto a modo de portada, como aparece en el dibujo del folio 26, fue especialmente utilizada por Cano en el diseño de retablos, creando un potente centro focal al que se subordinan las calles y los pisos, contribuyendo así a la renovación de la retablística a

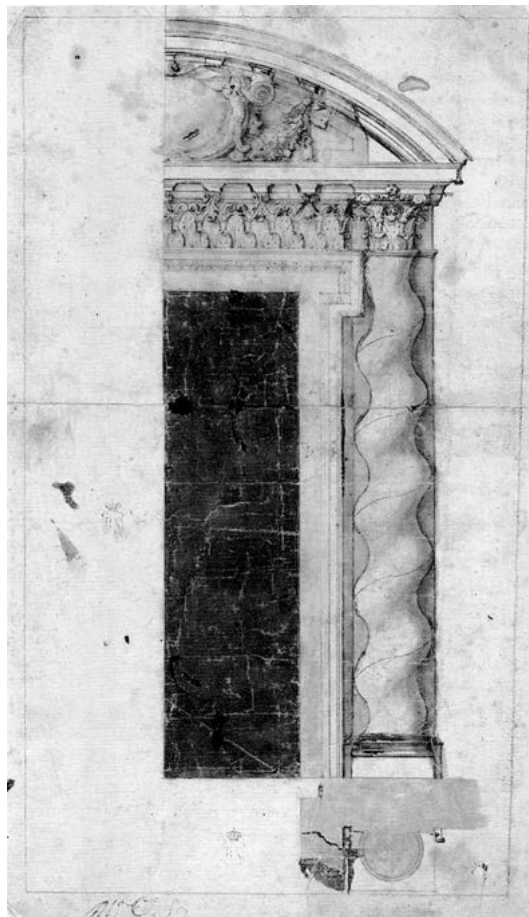
mediados del seiscientos. Es la solución que presenta el retablo del Evangelista de Santa Paula en Sevilla, los dos dibujos de retablos relacionados con Cano en la colección D. Z. y varios proyectos de este tipo presididos por un hueco central hegemónico.

Una vinculación semejante al dibujo del folio 26 habría que establecerla con aquellos diseños de Cano en los cuales el arco forma una especie de nicho en un muro a modo de arcosolio, como en un sentido estricto aparece en el cuerpo inferior del *Proyecto para el retablo de la iglesia de San Andrés en Madrid*, o con interpretación más libre en el centro del *Proyecto para una fuente mural*. La composición arquitectónica se muestra tan asociada con el modo de componer de Cano que su influencia se ha rastreado en obras sevillanas posteriores a la estancia del artista en la ciudad, como ocurre, además de en las cartelas, con el arco del cuerpo superior de la fachada de la iglesia del Hospital de la Caridad⁶¹.

La relación entre la colección de dibujos firmados por D. Z. y Alonso Cano no termina en el diseño de los elementos arquitectónicos que hemos comentado. Hay otro dato que, aunque conocido, merece una reflexión. Se trata de las dos citas que junto a la fecha y la firma mencionan expresamente a Alonso Cano en los dibujos de los folios 26 y 94.

El hecho es llamativo, pero lo es mucho más si analizamos el contexto en el que se produce, es decir, el mismo códice, ya que en las pocas anotaciones que se incluyen en los dibujos repartidos en 106 folios, hay sólo cinco menciones a arquitectos, y de ellas dos son con nombre y apellido al maestro granadino, casi la mitad.

Teniendo en cuenta que según el estudio de Sánchez Corbacho, una fuente fundamental en los dibujos fue la arquitectura sevillana de los siglos XVI y XVII hasta la fecha de los mismos, 1662-1663, sorprende que sólo se mencione a Alonso Cano entre los numerosos arquitectos de todo tipo, incluidos ensambladores de retablos, que trabajaron en la ciudad hispalense en la época en que ésta ejercía el monopolio del comercio con el Nuevo Mundo. Sancho Corbacho se dedicó a desgranar el posible origen concreto que había servido de base o de inspiración a los dibujos, cuando estos habían sido edificios,



7. Alonso Cano. *Proyecto de vano con columna salomónica*. Biblioteca Nacional, Madrid.

portadas o retablos construidos en Sevilla. En este rastreo menciona numerosas obras de la ciudad o de su área de influencia, acompañadas en ocasiones de los nombres de los maestros que las diseñaron: Juan Martínez Montañés, Felipe y Francisco Dionisio de Ribas o Bernardo Simón de Pineda, a los que hay que unir los que cita al esbozar a comienzos de su estudio el «Ambiente artístico»: Alonso de Vandelvira, Diego López Bueno, Juan de Oviedo, Juan de Segarra y Pedro Roldán.

Los sesenta años transcurridos desde la primera publicación de los dibujos ha permitido conocer mejor a los artífices de aquella arquitectura, empezando por los que precedentes del siglo XVI prolongan su carrera en el primer tercio del siglo XVII: Cristóbal de Rojas († 1614), Vermondo Resta († 1625), Juan de Oviedo († 1625), Alonso de Vandelvira († 1626), Miguel de Zumárraga († 1630), Diego López Bueno († 1632) y Juan Martínez Montañés († 1649). A los que seguirían los estudiados en su conjunto por Arenillas como «Arquitectos sevillanos del siglo XVII»: Antonio de Fuentes (doc. 1642-1646), Diego Gómez (1580-1659), Juan González (1606-1674), Pedro López del Valle (1602-1669), Diego Martín Orejuela (doc. 1601-1649), Cristóbal Ortiz (1582-1646), Andrés de Oviedo (ca. 1585-1632), Cristóbal Ramírez (doc. 1610-1641), Sebastián de Ruesta (doc. 1650-1669), Pedro Sánchez Falconete (1587-1666), Juan de Segarra (doc. 1621-1666) y Juan Bernardo de Velasco (doc. 1625-1638)⁶²; más los que el mismo autor agrupa como «Religiosos arquitectos»: Pedro Sánchez, fray Miguel de Peñalosa, fray Juan de Santa María, fray Francisco de la Serna y fray Juan de Bustinga⁶³. De todo ellos, contemporáneos de Cano y seguramente la mayoría conocidos por Diego Ortiz de Zúñiga, ninguno mereció el honor de que D. Z. le reconociera como autor de una obra que había servido de inspiración a alguno de sus diseños. Sólo el artista nacido en Granada y formado en Sevilla tuvo ese privilegio, y por dos veces.

En este panorama hay incluso un caso especialmente llamativo, el de Felipe y Francisco Dionisio de Ribas, artistas tan íntimamente relacionados con la retabística de Cano en Sevilla que su estilo, en parte, se ha considerado continuación del desarrollado por el maestro tras su marcha a Madrid. Son autores de numerosas obras, algunas de las cuales, o fragmentos de las mismas, parecen estar reproducidos en los dibujos de D. Z., que no merecieron el más mínimo comentario, ni una palabra de los Ribas. Más aún, si tenemos en cuenta la fecha de los dibujos, entre 1662 y 1663, las menciones a Alonso Cano se producen un cuarto de siglo después de que el artista hubiese abandonado Sevilla y cuando se encontraba trabajando en Granada en la última fase de su fructífera carrera artística, por tanto muy alejado temporal y espacialmente de la arquitectura sevillana con la que tanto tiene que ver el código D. Z.

Otro dato llamativo hace referencia a las fechas que aparecen en los dibujos de la colección relacionados con Alonso Cano. Resulta significativo que los dos diseños en los que se menciona al artista, los correspondientes a los folios 26 y 94, a pesar de estar muy separados en la colección, fueron terminados consecutivamente, el primero el 13 de julio de 1663 y el segundo dos días más tarde. Mientras, el dibujo correspondiente al folio 93, que sin mención a Cano es una versión del 94, fue terminado otros dos días después: el 17 de julio de 1663. Los tres dibujos relacionados con el maestro granadino en el código

D. Z. fueron terminados en el corto plazo de cinco días a mediados del mes de julio de 1663.

De las otras menciones a arquitectos, dos lo son a Jacome Vignola, en los folios 1 y 25v. Estas referencias se explican por dos razones: 1^a) los dibujos dan la impresión de estar realizados siguiendo los criterios de los tratados de arquitectura, y 2^a) su fuente de inspiración fundamental, junto a la arquitectura sevillana, son los tratados renacentistas, particularmente el de Vignola, “segun la doctrina de Jacome Vignola, oi la mas seguida”, en palabras de D. Z.⁶⁴. Parece pues evidente que el modelo a seguir era el tratado arquitectónico, y en cuanto a la doctrina, la más “seguida” en el momento, la de Vignola, lo que justificada su oportuna mención. En esta línea, no deja de tener interés el hecho de que buena parte de la faceta arquitectónica de Alonso Cano, especialmente en su etapa sevillana, deba bastante a Vignola. Es verdad que en la época era un tratado de referencia para motivos y composiciones arquitectónicas y un modelo para el sistema de proporciones, como en muchos otros casos que Sancho Corbacho precisa en su estudio.

La quinta mención a un arquitecto en la colección D. Z. no tiene desperdicio en relación con Cano. Se cita a Salvador Muñoz, que Sancho Corbacho confesó conocer poco, salvo las referencias que del mismo hicieron Ceán Bermúdez y Menéndez y Pelayo en relación con una obra suya dedicada a comentar la de Vignola⁶⁵. Hoy este artista extremeño es bastante mejor conocido⁶⁶. La primera obra importante que se documentó de Salvador Muñoz y a la vez la última de su carrera profesional, fueron los retablos de la iglesia de La Magdalena de Getafe, donde por lo menos los cuadros (¡qué casualidad!), son de Alonso Cano y su taller⁶⁷. Unos retablos en los cuales, y a pesar de las noticias documentales, algunos de los especialistas que los han estudiado no terminan de creerse que el maestro granadino hubiese limitado su intervención a los lienzos y no tuviese nada que ver con la estructura arquitectónica.

De las aportaciones de Sancho Corbacho en su estudio y del análisis comparativo entre el códice D. Z. y la obra de Alonso Cano, se deduce que la relación entre el autor de los dibujos y el maestro es más estrecha de lo que en un principio pudiera suponerse. Son



8. Alonso Cano. *Fachada de la Catedral de Granada.*

numerosos los rasgos de diseño que le unen, las mismas fuentes en la tratadística clásica, idéntica formación en la arquitectura sevillana de fines del quinientos y de comienzos del seiscientos, y, sin olvidar esta formación clasicista, ambos son capaces de formular unas propuestas que suponían la renovación del lenguaje arquitectónico orientado hacia el pleno barroco de finales del siglo XVII o a la vertiente más hispánica del barroco diciosesco.

El estudio comparativo de los dibujos firmados por D. Z. y la obra arquitectónica de Alonso resalta la importancia de la formación sevillana del artista granadino. Morales Martínez en un trabajo en el que asociaba la figura de Cano con la arquitectura de Sevilla, advertía de que “no se puede rechazar la posibilidad de que ciertos ecos de la arquitectura de la capital hispalense llegaran hasta su hoy única obra segura, la fachada de la catedral de Granada”⁶⁸. Efectivamente Morales estaba en lo cierto. Los puntos de contacto de la obra del racionero y los dibujos de D. Z., que tantos ecos guardan de la arquitectura de la ciudad de la Giralda, ponen de manifiesto la enorme trascendencia que para la carrera profesional de Alonso Cano como arquitecto tuvieron sus años de la formación y los primeros trabajos profesionales en el extraordinario ambiente artístico de la Sevilla del primer tercio del seiscientos.

Junto a la anterior afirmación, Morales Martínez formuló otra que las conexiones entre los dibujos de D. Z. y la obra de Cano también confirman, el que de “igual manera y, en sentido inverso, es factible relacionar con el quehacer del maestro algunos de los motivos ornamentales empleados en ciertos edificios sevillanos del segundo tercio del seiscientos”⁶⁹. La colección de dibujos realizados poco antes de terminar aquel segundo tercio del siglo XVII es un excelente repertorio no sólo de motivos ornamentales, sino también de composiciones arquitectónicas, algunas de las cuales tienen que ver con la obra de Alonso Cano, hecho que hemos comentado y que además, de forma absolutamente excepcional, reconoció el propio D. Z.

Este reconocimiento plantea otro tema importante: el del prestigio de que gozó Alonso Cano como arquitecto entre muchos de sus contemporáneos. A las alabanzas que le dedicaron algunos historiadores coetáneos como Lázaro Díaz del Valle, o posteriores como Antonio Acisclo Palomino, habría que añadir el significado que tiene la referencia de Diego Ortiz de Zúñiga, un escritor culto, conocedor de la teoría y la historia de la arquitectura y practicante del diseño arquitectónico, que consideró a Cano en su colección de dibujos por encima de cualquier arquitecto, y sólo comparable con otro mito como fue Vignola

NOTAS

1. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una colección inédita de 1663*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.
2. MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. *Alonso Cano. Estudio monográfico de la obra del Insigne Racionero que fué de la Catedral de Granada*. Madrid: [s.n.], MCMXLVIII.
3. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano: painter, sculptor, architect*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1955.
4. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983.
5. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII*. Sevilla: Ayuntamiento, 1983.
6. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «“No importa, pues lo iso Cano”. Dibujos y pinturas de un arquitecto legendario que sólo quiso ser recordado como escultor». En: AA.VV. *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Argenteria-Visor, 1999, p. 415.
7. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Alonso Cano y la arquitectura. Lenguajes y quimeras». En: AA.VV. *Alonso Cano y su época. Symposium Internacional*. Granada: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 2002, p. 268.
8. En ocasiones, el conocimiento de los dibujos no ha ido acompañado de referencias específicas que los identifiquen como pertenecientes a la colección D. Z. Así ocurre con PANIAGUA SOTO, José Ramón. *Vocabulario básico de arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1978, en donde las láminas LIV (Retablos), LV (Cenotafios) y LVI (Fuentes) reproducen seis imágenes extraídas de la colección D. Z. con el pie “Dibujos arquitectónicos del s. XVII”, sin más precisión, mientras que las láminas LIII (Chimeneas) y LVI (Elementos decorativos), anterior y posterior a aquellas, se acompañan de unos pies en los que se precisa su procedencia del Tratado de Arquitectura de S. Serlio, haciendo mención al libro y folio correspondiente (pp. s.n.).
9. CHECA CREMADES, Fernando y MORÁN TURINA, José Miguel. *El Barroco. El arte y los sistemas visuales*. Madrid: Istmo, 1982, pp. 259-260.
10. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «Alonso Cano y la arquitectura sevillana». En: AA.VV. *Figuras e imágenes del Barroco...*, pp. 281-282, y ARENILLAS, Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco. Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Diputación, 2005, pp. 51-56, entre otros.
11. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 15.
12. BAENA GALLÉ, José Manuel. «Dibujos arquitectónicos del siglo XVII. Una propuesta de atribución». *Archivo Hispalense*, 222 (1990), pp. 185-189.
13. *Ibidem*, p. 187.
14. *Ibid.*, pp. 197-188.
15. La noticia sobre la identificación de la firma D. Z. con don Diego Ortiz de Zúñiga fue publicada por MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «Alonso Cano y la arquitectura sevillana»..., p. 281, n. 12, especificando que la información procedía de la tesis doctoral inédita de ARENILLAS TORREJÓN, Juan Antonio. *Sevilla (1625-1675). Arquitectura y ciudad*. Sevilla, 1996. La reelaboración de este trabajo de investigación constituye la base fundamental del libro: *Del Clasicismo al Barroco...* ya citado.
16. ARENILLAS, Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco...*, pp. 53-55.
17. *Ibidem*, p. 56.
18. *Ibid.*, p. 55.
19. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Alonso Cano y la arquitectura...», p. 267.
20. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 13.
21. *Ibidem*, p. 17.
22. En la primera edición de 1947, Sancho Corbacho organizó la colección en figuras cuyos números no se corresponden con los que presentan los folios originales que contienen los dibujos, pero como estas cifras también las incluyó en cada lámina, se produce una doble numeración de fig. y dib. que puede inducir a confusión. Por ello, cuando mencionemos dibujos concretos siempre haremos referencia al número que tiene el folio del código en que se encuentra el diseño, y no al de la figura que le asignó el editor de la colección.
23. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 16.
24. MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. *Alonso Cano...*, p. 373, fig. 272.

25. *Ibidem*, p. 371.
26. VÉLIZ, Zahira. «Catálogo de dibujos». En: AA.VV. *Alonso Cano. Dibujos*. Madrid: Museo del Prado, 2001, p. 203.
27. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 18.
28. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «Alonso Cano y la arquitectura sevillana»..., p. 282.
29. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 18.
30. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto...*, p. 95.
31. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 18.
32. *Ibidem*.
33. *Ibid.*
34. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «Alonso Cano y la arquitectura sevillana»..., p. 282 y n. 13.
35. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 19.
36. *Ibidem*, p. 28.
37. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto...*, p. 112.
38. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Dibujos canescos de arquitectura y decoración. Precisiones y comentarios de un catálogo reciente». En: AA.VV. *Alonso Cano y su época...*, p. 255.
39. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 28.
40. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto...*, p. 93.
41. Esta particularidad ha sido destacada por MARÍAS FRANCO, Fernando. «Alonso Cano y la columna salomónica». En: AA.VV. *Figuras e imágenes del Barroco...*, p. 314.
42. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 28.
43. D.R.R. [Delfín RODRÍGUEZ RUIZ]. «Jacques Androuer Du Cerceau. Álbum de dibujos de arquitectura. Hacia 1570-1580». En: AA.VV. *Velázquez y Sevilla* [Catálogo de exposición]. Sevilla: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1999, vol. 2, pp. 156-157.
44. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Alonso Cano y la arquitectura...», pp. 292 y 293.
45. MARÍAS FRANCO, Fernando. «Alonso Cano y la columna salomónica»..., pp. 307-313.
46. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Alonso Cano y la arquitectura...», p. 268.
47. MARÍAS FRANCO, Fernando. «Alonso Cano y la columna salomónica»..., pp. 301-303 y 318.
48. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Álbum de Antonio García Reinoso (siglos XVI-XVIII)». En: *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, Biblioteca Nacional, 1991, pp. 315-322.
49. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto...*, p. 166.
50. SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad. «Artistas y arquitectos. Alonso Cano y sus dibujos de arquitectura». En: *Alonso Cano. Dibujos...*, p. 70.
51. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «“No importa, pues lo iso Cano”...», p. 421.
52. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto...*, p. 96.
53. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 29.
54. *Ibidem*, p. 22.
55. *Ibid.*
56. *Ibid.*, p. 10.
57. *Ibid.*, p. 22.
58. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Alonso Cano y la arquitectura...», p. 268.
59. HERRERA GARCÍA, Francisco J. «Las relaciones profesionales entre Diego López Bueno y Miguel Cano: un componente esencial en la formación de Alonso Cano». En: AA.VV. *Alonso Cano y su época...*, p. 608.
60. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Alonso Cano y la arquitectura...», p. 267, n. 20.
61. ARENILLAS, Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco...*, p. 47.
62. *Ibidem*, pp. 195-246.
63. *Ibid.*, pp. 249-257.
64. SANCHO CORBACHO, Antonio (Edición y estudio). *Dibujos arquitectónicos...*, p. 19.
65. *Ibidem*, p. 23.
66. Sobre Salvador Muñoz y los tratados destaca un interesante estudio publicado en esta misma revista:

GUTIÉRREZ, Ramón. «El tratado de Arquitectura y Perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 22 (1991), pp. 41-62.

67. A Salvador Muñoz se le documenta como constructor de uno de los dos retablos gemelos, el de Nuestra Señora de la Paz, y por el asentamiento de los dos (WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto...*, pp. 53-56 y p. 192, doc. 7).

68. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «Alonso Cano y la arquitectura sevillana»..., p. 273.

69. *Ibidem*.

