

La huella de Alonso Cano en la arquitectura de retablos granadina

Alonso Cano and the architecture of Granada altarpieces

López-Guadalupe Muñoz, Juan Jesús *

Fecha de terminación del trabajo: abril de 2001.

Fecha de aceptación por la revista: septiembre de 2001.

C.D.U.: 726.591.12 (460.357) "16"

BIBLID [0210-962-X(2002); 33; 53-73]

RESUMEN

La faceta más polémica de Alonso Cano es, sin duda, la de arquitecto, por la falta de obras y datos. Sin embargo, parece descubrirse un campo idóneo para el libre juego del diseño en sus trazas para retablos. Sus obras realizadas o sólo proyectadas nos permiten clarificar una serie de motivos, tanto ornamentales como compositivos, que a modo de «sugerencias» se rastrean en un ramillete de retablos granadinos de la segunda mitad del siglo XVII, que aquí se examinan.

Palabras clave: Arte religioso; Arte barroco; Arquitectura barroca; Mobiliario litúrgico; Retablos barrocos; Dibujo.

Identificadores: Cano, Alonso.

Topónimos: Granada; Granada (Provincia); España.

Período: Siglo 17.

ABSTRACT

The most controversial aspect of Alonso Cano's work is without doubt his architectural achievement, due largely to the lack of data. However, the artist seems to find the freedom to express his ideas in the design of altarpieces. The completed works, and those planned, show a series of ornamental and structural motifs which can be traced as «suggestions» in the series of Granada altarpieces dating from the second half of the 17th century, which are studied in this paper.

Keywords: Religious art; Baroque art; Baroque architecture; Church furniture; Baroque altarpieces; Drawing.

Identifier: Cano, Alonso.

Place names: Granada; Granada (Province); Spain.

Period: 17th century.

La faceta de Cano arquitecto ha sido historiográficamente motivo de especulación. Los panegiristas contemporáneos del Racionero dilataron su figura para equipararla a la de los grandes y polivalentes maestros del Renacimiento, que ejercían con éxito y solvencia las tres artes. Pero en parte fue así. Quizás deba quedar limitada esta cuestión por la concep-

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada.

ción especulativa e intelectualizada que Cano tenía de la arquitectura, esto es, ajena a preocupaciones técnicas, pero sí atenta a rangos expresivos y especulaciones compositivas y formales, en las que el diseño constituía la única metodología válida. Campo abonado para estas investigaciones resulta una parcela particular del campo de la arquitectura, la de la retablística, donde las preocupaciones formales del Racionero quedaban exoneradas de otras limitaciones que no fueran su propia capacidad analítica y creativa, y la presión de la comitencia.

Para acercarse a esta cuestión, parece ineludible, por tanto, adentrarse en el concepto canesco de la arquitectura, especialmente de retablos, y a sus obras, tanto proyectadas como realizadas. Este bagaje permitirá valorar su huella y difusión en el retablo barroco granadino durante la segunda mitad del Seiscientos, preparando la otra gran renovación decorativa de la retablística granadina, la de Hurtado Izquierdo, en el cambio de siglo.

LA ARQUITECTURA COMO PROBLEMA DE DISEÑO

La aproximación a la idea que Alonso Cano tuviera acerca del arte de la arquitectura no es tarea fácil y requiere la lectura espaciosa de sus obras y diseños, así como el conocimiento del contexto histórico-cultural en el que surgen. Resulta obvio que su formación en este campo la recibiera de su padre, Miguel Cano, ensamblador de retablos. Por referencias como la de Lázaro Díaz del Valle¹, sabemos que Miguel Cano, como después su hijo Alonso, entendía la arquitectura de retablos como un arte liberal y no meramente mecánica, requirente de conocimientos de geometría, perspectiva y dibujo, campos afines a los del arquitecto profesional. Lo cierto es que Miguel Cano trabaja en Granada en una especie de consorcio de artistas que realizan importantes retablos de los primeros años del siglo XVII, pero en el que las labores de diseño correspondían a un arquitecto *verdadero* como Ambrosio de Vico y lo mismo le ocurrirá posteriormente en Sevilla². Andando el tiempo la ambigüedad en este terreno profesional es patente, apareciendo indistintamente arquitectos, escultores o pintores en la realización de trazas para retablos, como ocurrirá con Alonso de Mena, Bernardo de Mora, Jerónimo de la Cárcel, Marcos Fernández de Raya, José de Bada, Blas Antonio Moreno o Alfonso del Castillo.

Este concepto quizás no fuera muy común en la Granada del primer Seiscientos pero sí en la Sevilla de la juventud de Cano, sobre todo al amor de un cenáculo humanista como era el taller de Francisco Pacheco. Lección fundamental en el mismo era valorar la importancia básica del diseño, es decir, del dibujo, como materia prima de la creación artística, lo mismo para la arquitectura que para la pintura o la escultura. Por tanto, el elemento fundamental adquirido en su formación sevillana no estriba tanto en conocimientos técnicos o prácticos del quehacer artístico —que también— sino en esa ponderación del diseño como control gráfico de la idea y ésto como propuesta o solución teórica al reto intelectual que suponía cada nueva obra.

Esta cuestión nos introduce en lo que es un debate abierto en el Barroco español entre arquitectos técnicos y tracistas de adornos procedentes de otros oficios, a los que la enseñanza académica termina por relegar en las últimas décadas del Setecientos³. El pulso

era ya un hecho en el debate teórico de las artes cuando Cano comienza a proyectar arquitecturas en el segundo cuarto del siglo XVII. Baste la simple comparación de dos testimonios casi coetáneos, de sobra conocidos. El agustino fray Lorenzo de San Nicolás arremetía contra lo que entendía una intromisión en el campo profesional de la arquitectura: «Gana a un Príncipe la voluntad muy de ordinario un Pintor, un Platero, un Escultor, un Ensamblador, un Entallador, y todos estos entienden la Arquitectura en cuanto a su ornato exterior», pero «no consiste este Arte (...) tanto en lo teórico de él, como en lo práctico». La cita resulta harto elocuente por atender a un concepto de arquitectura en el que artistas como Alonso Cano nunca tendrían cabida. Por el contrario, su maestro, Francisco Pacheco, acuña un concepto pictórico de la arquitectura, como no podía ser de otra manera, al afirmar: «Muchos valientes pintores la han estudiado (la Arquitectura) de propósito y si dixese que han sido los mejores arquitectos no me parece que erraría (...). Porque el que es aventajado debuxador (cosa cierta es) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo de ordinario los que estudian arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los quales aprenden de los libros las medidas, pero no los adornos ni las galas»⁴. Resulta claro que Pacheco conocía los escritos del agustino y parece que estuviera pensando en su discípulo granadino a la hora de escribir esto. Arremete de modo evidente contra la arquitectura únicamente práctica y falta de gusto (léase *adorno*, entre otras cosas) del círculo cortesano de Gómez de Mora, que le parece, en definitiva, poco artística.

Esto nos advierte de cuál sea el talante de Cano y de sus arquitecturas *pintadas*, sin obviar una amplia cultura artística, también en arquitectura, como delatan los libros que poseyó. En efecto, su interés por la Arquitectura como disciplina teórica y su conocimiento de la normativa clásica era profundo por lo que conocemos de su biblioteca, casi tres centenares de volúmenes, algunos de ellos adquiridos en almonedas de otros artistas —curiosamente pintores— en los que tenía a su disposición aquellos conocimientos técnicos o prácticos que le faltaron en las obras del convento granadino del Ángel Custodio.

Pero no era precisamente lo que más importaba a Cano, como se deduce de la *lectura* de sus proyectos. Su *modus operandi*, reflexivo, de generoso e intelectual diálogo entre las artes, posibilita el desarrollo de la especulación, muta y agreda la norma, elimina la estructura de elementos soportantes o estructurales y los sustituye por otros, que no poseen tal rango, pero que de su mano lo adquieren. En ocasiones casi renuncia al ornato, cuando éste no resulta racionalmente necesario para la resolución del problema de diseño al que se enfrentaba. Es la novedad recalcada por sus contemporáneos de un uso desinhibido del lenguaje arquitectónico. Y Cano deja siempre traslucir en sus proyectos arquitectónicos su condición de escultor y de pintor. La búsqueda de volúmenes, el estudio de luces, la resolución de problemas compositivos, la diferencia de lo masivo y lo vacío revelan problemas y soluciones no precisamente o no solamente arquitectónicos. El lugar común de las tres artes era, lógicamente, el diseño, el dibujo, campo o laboratorio de pruebas, tierra virgen para la reflexión y la especulación.

Como atinadamente reflexiona Delfín Rodríguez, «es desde los “trozos”, los detalles y los fragmentos, es decir, desde la cualidad *figurativa* de la arquitectura desde la que propone una forma de pensar la misma, a veces exquisitamente filológica, otras entendiendo la piel de lo arquitectónico como lienzo sobre el que disponer nuevas experiencias, incluidas las

espaciales, como ocurre con sus retablos, construidos o proyectados, o con la misma fachada de la Catedral de Granada»⁵. En efecto, dos apreciables rasgos de la proyectiva del Racionero, como son la monumentalidad y la cualidad ornamental —aunque necesitados ambos de las pertinentes matizaciones— no son esencialmente cualidades arquitectónicas, sino elementos por medio de los cuales fundir su sapiencia artística, ensayada en las artes plásticas. Cualquier empresa artística constituía esencialmente para Cano un problema teórico de diseño, cuya resolución resulta, por lo común, eminentemente plástica.

Quizás esto explique la falta de solvencia de Cano en la arquitectura práctica, cosechando algún sonoro fracaso (se incluyen aquí los problemas de construcción del citado convento granadino y la no consecución de las plazas de maestro mayor de la Catedral y del Alcázar toledanos en oposición) y una inequívoca vocación por la arquitectura de retablos, campo idóneo para traducir su reflexión arquitectónica, para cualificar el muro virgen, pasando primero por el reto del lienzo en blanco que es el papel, donde plasmar el diseño de esa estructura. La propia solución formal de sus proyectos así lo atestiguan: la dualidad de representaciones, que suelen resolver cada mitad del proyecto de distinto modo, no sólo habla de la presión de la comitencia y del deseo de satisfacerla, sino también de este talante intelectual de Cano y de su despierta inteligencia creativa. La obra de arte es un problema de creación, un juego intelectual de respuestas infinitas que se complace en resolver no en obras acabadas, sino en el campo virgen y primigenio del diseño.

Ésa es una de las condiciones que hacen de Cano un «renovador ante todo de la arquitectura y del retablo, conduciendo a este último, particularmente, de un clasicismo descarnado a un clasicismo desornamentado»⁶. Así lo reconocía Juan Gómez de Mora, juez en la oposición a la maestría mayor de la Catedral de Toledo, considerando a Cano «pintor grande en esta facultad, que traza todo género de retablos y otras obras de ensamblaje y adornos con gran primor; pero no ha tratado en obras de calidad de las que hoy tiene el Alcázar de Toledo y se pueden ofrecer en los demás alcázares y casas a Vuestra Magestad». Los conocimientos técnicos de Cano no eran suficientes a su juicio. Es evidente que, además de un gusto formal distinto, existe un divergente concepto de la Arquitectura, eminentemente técnico y práctico en Gómez de Mora y especulativo en Cano. De hecho, el gusto de Cano por la arquitectura se centra, como va dicho, en la especulación del diseño, la fantasía creativa en los adornos, en la problemática combinatoria de órdenes y proporciones, equiparando en rango las obras arquitectónicas y de retablos por cuanto se someten al rigor intelectual del diseño, bajo cuyo imperio nacen.

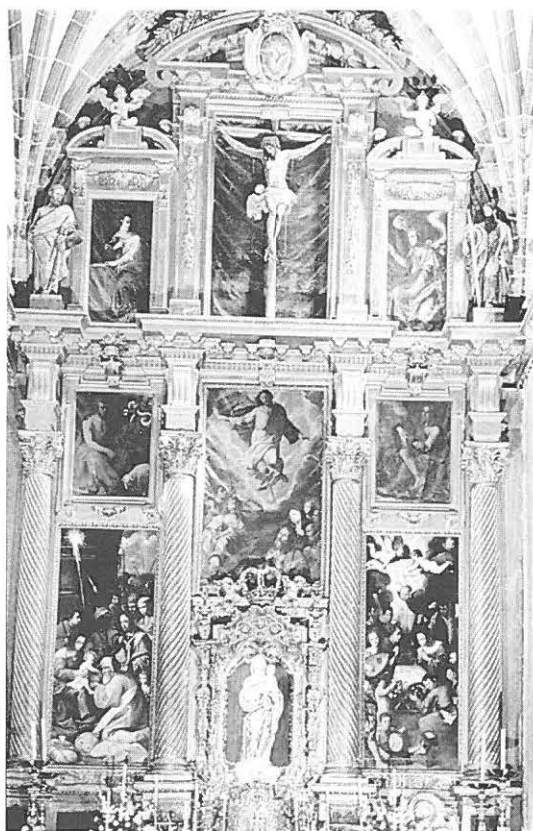
CANO Y EL RETABLO. OBRAS Y PROYECTOS

Sobre la casi inexistente actividad arquitectónica de Cano llama la atención el hecho de que sus inspirados biógrafos, desde sus contemporáneos, recalcaran la importancia y novedad de su obra. Parece seguro que despertó auténtica admiración en su época, por lo que necesariamente tuvo que tener una apreciable repercusión. Así lo recoge Díaz del Valle al cualificar el arco triunfal trazado por Cano para la puerta de Guadalajara en Madrid en 1649, con motivo de la entrada en ella de la reina Mariana de Austria: «obra de tan nuevo

usar de los miembros y proporciones de la arquitectura que admiró a todos los artífices, porque se apartó de la manera que hasta esos tiempos habían seguido los de la antigüedad». Como bien señala Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Cano no era el único en la Corte que abandonaba la rígida disciplina de lo escurialense, que en el campo concreto de la retablistica comienzan a quebrar en la década de 1630 Francisco Bautista y Pedro de la Torre⁷.

En esa línea, Cano era uno de esos usurpadores que los arquitectos veían en los artistas procedentes de otros oficios, ejerciendo la arquitectura. Reunía excelentes cualidades para ello, como pintor examinado en 1626, practicante de todas las artes y, además, trasgresor de la ortodoxia vigente, con trayectoria exitosa y gran fama. Era ese «tomar ocasión» que ponía en su boca Palomino lo que le proporciona un aire novedoso a los proyectos arquitectónicos de Alonso Cano, presentando incluso filiaciones borrominescas, como ha observado Delfín Rodríguez, por el uso de fuentes comunes (con Crescenzi como nexo) o de estampas y dibujos que circularon por la España de la época⁸.

En el *retablo de la Virgen de la Oliva de la parroquia de Lebrija* (1629-1631, fig. 1) la novedad la constituye la tensión grandilocuente del orden gigante que reduce drásticamente los elementos compositivos (entablamento restringido a fragmentos sobre los soportes fundamentalmente) y anula las relaciones de proporción al quedar un solo cuerpo y ático. La referencia del jesuita Alonso Matías en su retablo para la Casa profesa de la Compañía en Sevilla, de 1606, sirve a Cano para renovar esa tradición exasperantemente canónica de El Escorial y Herrera, y protagonizar un impulso hacia la tensión focal del retablo, al consagrar el cuerpo único de orden colosal y ático bien desarrollado. Para ello era indispensable transgredir la norma y orillar la proporcionalidad clásica. No parece sólo cuestión de libertad compositiva, sino también una resuelta tendencia que busca la eficacia didáctica de los retablos, con esculturas y pinturas en menor número y mayor tamaño, que permiten acrecentar la atención focalizada del espectador y la utilidad retórica del retablo. Esta tendencia queda apuntada en el futuro para devenir finalmente en un mero propósito formal, anulando en el Setecientos por una agobiante intensidad decorativa.



1. Alonso Cano. *Retablo de la Virgen de la Oliva*, 1629-1631. Lebrija (Sevilla), iglesia parroquial.



2. Alonso Cano. *Proyecto de retablo de San Andrés en Madrid*, hacia 1643. Madrid, Museo Nacional del Prado.

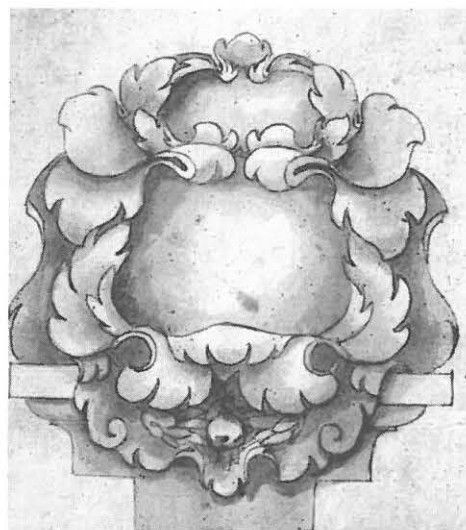
del convento de Santa Paula de Sevilla (1635-1638), o el dibujo para el *retablo de la capilla de San Diego de Alcalá* para el convento franciscano de Santa María de Jesús de

La misma tendencia puede ejemplificar el dibujo para el *retablo de la parroquia de San Andrés de Madrid* (hacia 1643, fig. 2) del Museo del Prado. Su gran desarrollo vertical se explica por el enorme banco o *podium* que debía albergar el sagrario y el sepulcro de San Isidro, sobre el que montaría el cuerpo principal y el ático. Se demuestra en este diseño cómo Cano trata siempre con libertad el lenguaje clásico: aunque respeta proporciones y entablamento, muta los denticulos y mútulos del friso en placas recortadas y hojas cartilaginosas, uno de sus motivos decorativos por excelencia. Para Cano, la norma clásica no era un límite, sino un punto de partida y un instrumento, que manipulado a voluntad, creaba novedades en proporciones, combinación de los órdenes, trasposición de elementos arquitectónicos y de ornato, profundizando en la mutabilidad formal de los mismos, lo que estaba reservado sólo para alguien con la capacidad dibujística y creativa de Cano. La cualidad ornamental en sus diseños debe manejarse con precaución y entenderse como algo liviano y pieza de un conjunto, no como aparato, excusa para la libertad formal y el ejercicio gráfico de inagotable mutabilidad morfológica, que encuentra cauce y control en el diseño, con toda la carga que su tradición renacentista conlleva. De hecho, la ornamentación o la ausencia de ella parece encadenar en sus diseños un ritmo versificado semejante al de vacíos y llenos, en una inteligente comprensión de la estructura y práctica arquitectónicas. Es la novedad de un uso desinhibido del lenguaje arquitectónico.

Las diferencias en la intensidad decorativa se pueden contrastar en el examen de obras como el *retablo de San Juan Evangelista*

Alcalá de Henares (hacia 1657) con los *estudios para la calle lateral de un retablo* de la Academia de San Fernando de Madrid. Frente a la monumentalidad del retablo lebrijano, en el sevillano de Santa Paula cuida los motivos decorativos al ser contemplables cercanamente y, por tanto, más perceptibles, aportando ya las hojas canescas enrolladas o sinuosamente expandidas, de gran fluencia formal. En el diseño para el convento de Alcalá de Henares ofrece un jugoso juego ornamental, casi un arrebatado barroquizante y abigarrado, poco frecuente en Cano, con un ático muy cercano a soluciones posteriores de los retablos granadinos, como es la gran placa recortada con el cogollo enrollado que se abre en hojas sajudas a los lados o la complicación geométrica del marco del lienzo superior, lleno de quiebros y ángulos. Frente a éstos y otros ejemplos, los estudios de la Academia de San Fernando⁹ se definen por su economía ornamental, con guirnaldas muy italianas, centrando Cano su interés en el tratamiento plástico del conjunto o en la ruptura de la norma al disponer columnas corintias con un entablamento dórico que aparece roto en los intercolumnios.

En estos ejercicios de proyectiva, la cualidad ornamental especula fundamentalmente en torno a dos motivos: la placa recortada y la macolla cartilaginosa. Ambos proceden del diseño manierista, tan difundido por toda Europa en los albores del Seiscientos. Pero cabe aun encontrar referencias más cercanas, como apunta Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, al relacionar las placas recortadas con el mundo del ensamblaje y la carpintería¹⁰, bien conocido para Cano por tradición familiar. La hoja canesca, clasificable dentro del estilo «auricular» de esa época, puede provenir de las volutas enfrentadas que orlaban los escudos heráldicos, mutando hacia soluciones de creciente complejidad. El propio ambiente artístico sevillano en que se forma le pudo ofrecer la base de este motivo que alcanza enorme difusión en el Barroco español. Su uso por Cano es claramente trasgresor cuando con frecuencia estos golpes de carnosa y retorcida hojarasca vienen a sustituir los capiteles¹¹, constituyendo una especie de rúbrica identificativa de sus diseños. Su influjo es evidente en los medios artísticos en los que trabaja, particularmente en Granada y en Sevilla, donde la simple comprobación cronológica de la aparición de estos motivos corrobora la dependencia de Cano. Los dibujos del álbum de Antonio García Reinoso del Museo del Prado (fig. 3), el dibujo para un *enmarcamiento ornamental* de la Colección Martínez Chumillas o el dibujo para un *retablo de Santa Catalina* de la Kunsthalle de Hamburgo ofrecen distintas variantes del motivo, siempre limpio y rico, que cala también profundamente en la retablística madrileña (Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente o Sebastián de Herrera



3. Alonso Cano. *Cartela decorativa*, hacia 1635. Madrid, Biblioteca Nacional (álbum de Antonio García Reinoso).

Barnuevo) y en las decoraciones de pintores y grabadores¹². En este sentido, la influencia de las estampas es clara, por ejemplo, en el dibujo para el *remate de un retablo con San Diego de Alcalá* de la Kunsthalle de Hamburgo, sobre todo en la cartela que sobremonta la hornacina lateral, rompiendo el frontón. Se mezcla aquí lo orgánico con lo geométrico, en un intento de redefinición de elementos que vuelven a avalar la capacidad creativa de Cano.

En definitiva, Cano no sólo recrea motivos ornamentales, sino que los dota de nuevos significados en un uso novedoso y *arquitectónico*. Se observa bien lo que constataron sus biógrafos, tanto el tomar ocasión —el «libar en flores ajenas» como escribió Gómez-Moreno— como el discurrir sobre la pintura, «pues por última —como decía Palomino—, lo que él hacía, ya no era lo que había visto».

SUGERENCIAS CANESCAS EN LOS RETABLOS GRANADINOS



4. Anónimo. *Retablo de la Virgen de la Candelaria*, 1660. Santa Fe (Granada), ermita del Cristo de la Salud.

La problemática de la huella de Cano en la retablistica granadina es compleja. Los retablos barrocos granadinos en los que rastreamos las sugerencias de los diseños de Cano no suelen poder transmitir las ideas fundamentales del maestro en cuanto a magnitud e incluso transgresión de proporciones, con la típica tensión focal y el ímpetu ascensional de un solo piso de orden gigante, por cuanto casi nunca se dispone del espacio adecuado. Por otro lado, no era Cano la única influencia relevante para los retablistas granadinos de la segunda mitad del siglo XVII. Debe ponderarse la imponente presencia del gran retablo mayor del Colegio de San Pablo de los jesuitas (actual parroquia de los Santos Justo y Pastor), construido hacia 1654-1660, por su monumentalidad, referencias cortesanas y amplia propaganda desarrollada por la Compañía de Jesús en Granada¹³.

Sin embargo, pueden rastrearse determinados motivos ornamentales y compositivos en retablos de variado calibre de esa segunda mitad de la centuria que, sin lugar a dudas, son novedades en el panorama granadino de este género, cuya única fuente

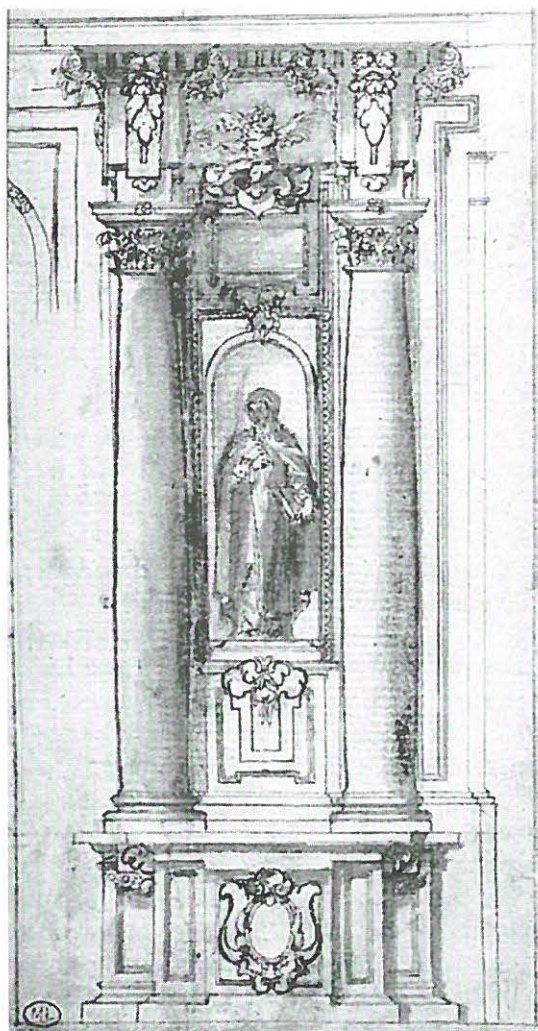
sólo pudo ser Alonso Cano. Sin comentar aquí queda el sugestivo campo de las portadas, que con frecuencia comparte pareja problemática de diseño que los retablos¹⁴.

Habida cuenta que no son muchos los dibujos ornamentales o proyectos arquitectónicos atribuidos al maestro en su periodo granadino, no caben filiaciones directas al Racionero, pero sí las enseñanzas en forma de directrices, esquicios e informes de Cano, que terminan por influir y modelar el rumbo artístico de los retablos granadinos, sobre todo del último tercio del siglo XVII. Por desgracia, ni las dificultades económicas de la época ni el espectacular volumen de retablos setecentistas que renuevan los templos granadinos en copiosísimo número han posibilitado que nos lleguen muchas obras de la época que nos interesa. Pero un ramillete de ejemplos bastante significativos iluminan estas huellas canescas con claridad suficiente y evocan nuevamente la novedad y frescura creativa del maestro, que su tierra supo captar en mayor o menor grado.

Comenzamos este análisis por una obra que permanece inédita hasta el momento, el *retablo de la Virgen de la Candelaria de la ermita del Cristo de la Salud o de los Gallegos de Santa Fe (Granada)*, fechado en 1660 (fig. 4). Posee sugestivas «coincidencias» canescas y la primera de ellas es la pintura de la Santísima Trinidad que lo corona, semejante a la copia de un lienzo perdido de Cano que existe en la capilla de este título de la Catedral de Granada (llamado *de la Chanfaina*), atribuida por Wethey a Juan Niño de Guevara, y a otro que corona el retablo de la Virgen de la Consolación en la iglesia del antiguo Hospital del Corpus Christi («Hospitalicos»), con el que parece que también tuvo alguna relación el racionero Cano¹⁵. Junto a esto, los motivos ornamentales y los principios compositivos se aproximan a las propuestas del maestro granadino. En este sentido, el uso desinhibido del lenguaje clásico se desenvuelve con mayor libertad pero menor fineza. Aún así, cabe anotar la fragmentación del entablamento que Cano ya ensayara en Lebrija, aunque no llega a ser tan eminente. Queda anulado sobre la calle central para albergar un extendido motivo cartilaginoso y casi desaparece en las calles laterales, al quedar retranqueado en el intercolumnio, mientras que se potencia claramente sobre los capiteles con un neto volumen cúbico que parece lucir un triglifo con sus gotas, pero que a la postre constituye una placa recortada para cobijar una ménsula cartilaginosa. Esta anomalía en el entablamento es muy semejante a la proyectada por Cano en su citado dibujo para el retablo de la parroquia de San Andrés de Madrid. En cuanto al movimiento del entablamento, se hace habitual en el Racionero en sus proyectos, como este mismo de San Andrés o en el *lado derecho de un retablo* del Museo del Louvre (fig. 5)¹⁶, preciosa articulación de lo geométrico y lo orgánico. Por último, como en el retablo de Lebrija, mantiene la unidad del cuerpo principal una secuencia de tacos o dentículos bajo potente cornisa.

En el ático, un presunto frontón semicircular queda roto por la propia pintura que alberga y sostenido por potentes pilastras cajeadas, casi medios pilares, cuyos capiteles inventan un riguroso juego de baquetones y pequeñas hojas cartilaginosas, que no conocemos en Cano. A los lados, dos fuertes enrollamientos con ángeles —bastante malos, por cierto— sí se asemejan a algunos diseños del Racionero.

Los motivos cartilaginosos eran casi desconocidos en Granada hasta la llegada de Cano, si bien tras él se adocenan y pierden brío, persiguiendo la simple disposición en capas y el



5. Alonso Cano. *Estudio arquitectónico, lado derecho de un retablo*, hacia 1652. París, Musée du Louvre.

extrañísimos capiteles —carnosas evoluciones de acantos que lejanamente recuerdan algún diseño de Cano—, y en el resto de motivos cartilagosos del entablamento. A esto se añade un elemento frecuente en la retablística granadina del Seiscientos: el uso de los lisos para crear juegos ornamentales de motivos vegetales a pincel, de soberbio efecto sobre el fondo de oro. Aquí vienen a componer un sinuoso juego de tallos, hojas y flores que se remata en pequeñas cartelitas con la data del retablo. Sin embargo, este tipo de decoración a pincel en los lisos no es privativo de lo granadino. Era conocida por Cano, como demuestran unas

carácter lineal y limpio del dibujo, con picos y sajaduras, sobre placas recortadas. Seguramente, manos mucho menos capaces para el diseño que las de Cano y, sobre todo, sin el manejo directo de fuentes del artista granadino, son las responsables de esta simplificación. Se asemejan algunos de estos motivos a la evolución de las hojas canescas en las yaserías sevillanas, como el Hospital de la Caridad, por ejemplo, de hacia 1670, quizás relacionado con Pedro Roldán. Además, se echa en falta entre estos motivos las guirnaldas y cabezas de querubín con que los liga Cano, mientras que en las macollas cartilagosas se pierden las volutas o «ces» que le servían de origen, partiendo de un simple cogollo de sencilla carnosidad, como se advierte con toda claridad en un dibujo de nuestro artista, el *estudio arquitectónico para un retablo* que guarda la Academia de San Fernando de Madrid (fig. 6), pero sin la granada guirnalda con que aparece asociada en él.

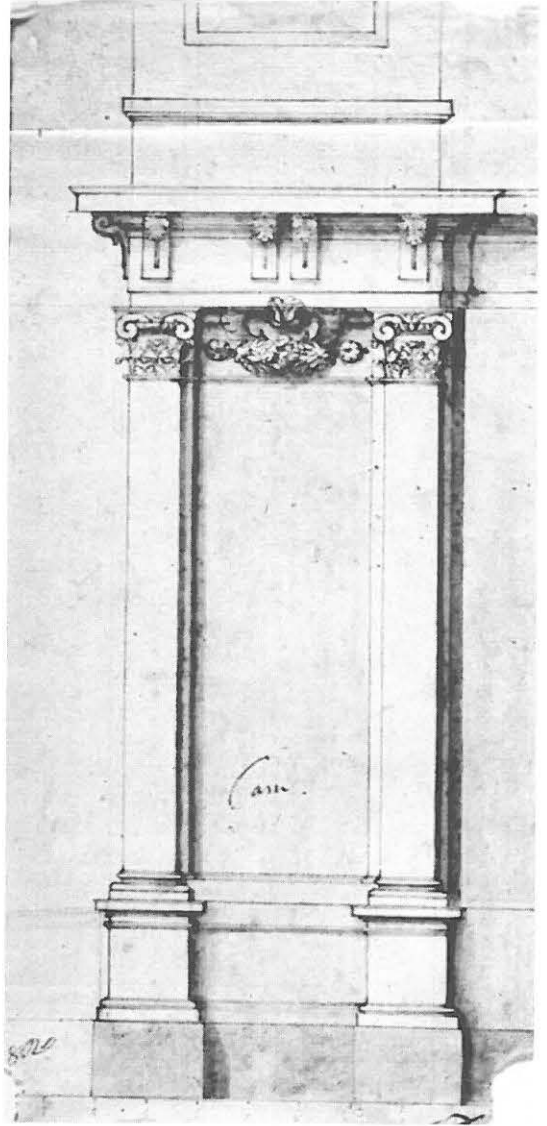
A cambio, comenzamos a ver un dato que las tintas y aguadas sepías del maestro en sus dibujos no permiten conocer: cuál sería el efecto cromático de estos motivos, que en el retablo de Santa Paula de Sevilla son sólo dorados, pero que aquí poseen interesantes corladuras carmines que dotan de fuerza plástica (y riqueza de color, claro está) a las capas de estas hojas cartilagosas. Ese efecto cromático aparece en todos los motivos en relieve, tanto en las grandes cartelas que centran ambos pisos, como en la menuda pero carnosa hojarasca de los

estrechas fajas rehundidas en los flancos del extraviado sagrario de la parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota (Cádiz), fechado por Wethey hacia 1630, y también difundidos en Madrid, como se observa en el retablo de las dos Trinidades (hacia 1650) de la antigua Catedral de San Isidro, por Sebastián de Herrera, por ejemplo.

Resta aún por comentar el interesante problema de sus columnas, que no llegan a ser ni seudosalomónicas. En efecto, su fuste liso en negro (imitando mármol) se adorna de los habituales motivos eucarísticos (pámpanos y racimos de uvas) en disposición espiraliforme, que vendrían a sustituir las torsiones del fuste salomónico. De haberse tallado, hubiera tenido cinco vueltas, a lo Rubens o como el propio Cano diseñara para el trono de la Virgen del Sagrario de Toledo¹⁷. Sin embargo, nada tienen que ver estas columnas con el Racionero, que no creo que fuera nunca inspirador de estas medias tintas, sino que se acercan más a una solución mucho más sencilla y económica que tallar las complejas torsiones de un verdadero fuste salomónico. Es una solución pareja a la de los retablos laterales de la antigua iglesia de los jesuitas de Granada.

Mucho más interesante por razones de proporción y calidad artística resulta el actual *retablo mayor de la iglesia de Santa María de la Alhambra* (fig. 7). Como es bien sabido, procede de la iglesia parroquial de las Angustias, de la que se removió en 1742. Se enmarca dentro de un imponente esfuerzo artístico en la zona sur de la ciudad y en torno a uno de sus grandes hitos devocionales, que en la séptima década del Seiscientos renueva totalmente el templo con otro de

nueva planta (1663-1671) y con él su retablo mayor. En esta obra arquitectónica, trazada por Juan de Rueda, interviene un aparejador de la órbita de Cano, como es Juan Luis Ortega. El influjo del Racionero se hace evidente en el importante retablo mayor. Recientemente se ha documentado como tracista del mismo al escultor Bernardo de Mora¹⁸, cabeza de una



6. Alonso Cano. *Estudio arquitectónico para un retablo*, hacia 1640-1645. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



7. Bernardo de Mora y Juan López Almagro. *Antiguo retablo mayor de la iglesia de las Angustias*, 1665-1671. Granada, iglesia de Santa María de la Alhambra.

colaboración en los cuatro grandes santos del convento del Ángel Custodio. Con Cano ausente en la Corte, Mena se traslada a Málaga en 1658, no sin antes traspasarle a Bernardo de Mora su último encargo, el busto de Ecce Homo para la Capilla Real de Granada. Al definitivo regreso de Cano a Granada en 1660, la relación con los Mora estaba servida, más cuando Bernardo de Mora demostró a lo largo de su carrera un fuerte deseo de superación y gran capacidad de asimilación, mientras que en su hijo José debió apreciar Cano buenas prendas para el ejercicio del arte y probablemente a instancia suya inició el joven Mora la aventura en la Corte, marchando primero a trabajar precisamente con un discípulo de Cano en Madrid, Sebastián de Herrera Barnuevo.

La influencia de Cano, por tanto, debía estar inexcusablemente presente a la hora de trazar este retablo, que aun pudo contar con el consejo y la corrección del mismo Racionero. Ciertamente, como se ha señalado, el retablo recoge una distribución similar al mayor de los jesuitas de Granada, diseñado por Francisco Díaz del Ribero (1654), incluyendo las

de las grandes sagas del arte de la escultura en el Barroco granadino. Hasta ese momento, desconocíamos su actividad retablística en Granada, no así en la zona norte de la provincia, donde desde el taller bastetano de su suegro, Cecilio López, intervino en distintas obras de retablos, aunque se supone que en labores escultóricas. Cabe ponderar, por tanto, su capacitación para el diseño arquitectónico de retablos y el fuerte impacto en él del magisterio de Cano. La simple comparación entre este retablo y una de las escasas obras subsistentes de Cecilio López, el retablo de la ermita de la Virgen de la Presentación de Huéneja (Granada) que realiza en la década de 1650, atestigua el copernicano cambio de rumbo de Bernardo de Mora en el campo de la retablística y su estrecha filiación canesca.

En las dos décadas precedentes, los acontecimientos han estrechado el círculo de relación entre los principales maestros del Barroco granadino. En 1646 fallecía Alonso de Mena y, de modo inmediato, Bernardo de Mora se traslada a Granada en donde está alquilando casas en 1648 y ya se encontraba avecindado. En 1652, el regreso de Cano a su tierra empieza a conmocionar el mundo artístico granadino, recibiendo su primer magisterio Pedro de Mena en su

monumentales columnas salomónicas, que en el retablo del jesuita alcanzan un extraordinario desarrollo de siete vueltas. Pero aquí acaban las coincidencias, que no semejanzas. En efecto, una óptica muy canesca se impone en este retablo de un solo cuerpo sobre amplio banco y gran ático, distribuido en tres calles. La central trae monumental arco de medio punto que enmarcara la imagen de la Virgen de las Angustias primero, para servir después como embocadura de su dieciochesco camarín. Como en el anterior retablo de Santa Fe, no deben despistar las modificaciones en esta calle central, después de su traslado a la parroquia de la Alhambra.

El juego de macollas cartilaginosas con sus volutas, frutas y cabezas de ángeles se ajusta mucho más que el de Santa Fe a las soluciones diseñadas por Cano. Espectacular resulta el enorme golpe de hojarasca que corona el ático, con un ángel de cuerpo entero dominándolo, que parece recordar de lejos un motivo empleado por Cano en el retablo de San Juan Evangelista para el convento de Santa Paula de Sevilla. Por otro lado, la fragmentación de planos en el entablamento se produce a través de otro motivo bienquisto por el Racionero: las placas recortadas. Sus volúmenes nítidos y perfiles aristados articulan plásticamente el friso, acompañados de las correspondientes hojas. Las molduraciones y recuadraciones para presentar lisos con motivos vegetales a pincel abajo y los escudos reales arriba, sin embargo, no están bien resueltas y quedan algo planas. Pero resultan perfectamente reconocibles los juegos geométricos de progenie manierista que trazan unas a modo de «orejas» en las esquinas, más perceptibles en el marco del relieve del ático.

Por otro lado, se hacen plenamente presentes las columnas de fuste salomónico con las seis torsiones canónicas de Vignola y Bernini, y un pulcro tallado de perfiles con pámpanos y racimos, de escaso relieve. En este sentido, se apartan de las salomónicas de Díaz del Ribero, cuajadas de una aparatosa decoración de ochos entrelazados aunque nítidas en sus perfiles, mientras que a éstas tan limpias de la iglesia alhambrena no hubiera puesto el menor reparo el gusto del Racionero. Rematan en curiosos capiteles, cercanos a los de Santa Fe, a base de acantos que toman un aspecto cartilaginoso a tono con el resto de la decoración, pero sin caulículos ni volutas. Cano usa en algún dibujo un friso de acantos que aquí parece curvarse para componer un capitel, en una caprichosa licencia de sus discípulos. Como antes se apuntaba, debe tenerse en cuenta la carencia de una auténtica formación como arquitectos de muchos diseñadores de retablos de la época y, por tanto, el profundo desconocimiento de la ortodoxia clásica.

Extrañas, resultan, sin embargo, las columnas del ático. No pueden considerarse fustes propiamente salomónicos, sino entorchados de estrías pronunciadas. Viene a ser una simplificación de la torsa, con un acento un tanto arcaizante, pero que parece ponerse de moda en la época, como atestigua su presencia en el retablo de Jesús Nazareno (hacia 1671) de la antigua iglesia de los jesuitas en Granada o en otros ejemplos en parroquias rurales (Béznar, Gabia Chica, Pampaneira). Ningún dato conocido permite establecer algún tipo de relación de este motivo con Alonso Cano.

Queda por examinar un último aspecto, tan estéticamente determinante como expresivo, cual es la policromía. La filia por las estructuras doradas de los retablos góticos y renacentistas no se quiebra en el siglo XVII a pesar del magnífico ejemplo en bronce y mármoles que diseña Herrera para el altar mayor de la iglesia de El Escorial, que tiene un directo reflejo

en el retablo mayor de la Catedral de Córdoba por el jesuita Alonso Matías. Cano también se ve imbuido de esa tradición de dorado en sus retablos de Lebrija y de Santa Paula de Sevilla. En los retablos granadinos de inspiración canesca se continúa esa elección, estética y ritual a un tiempo, que pondera el valor sónico o expresivo del oro como representación de lo apoteósico y milagroso. Pero, además, estos retablos de la segunda mitad del siglo XVII recogen la herencia del importante valor concedido a lo pictórico en este género durante la primera mitad de la centuria. En efecto, desde el alborar del siglo, en obras en colaboración con Ambrosio de Vico, Miguel Cano, Rojas, Gaviria o Pedro Raxis como participantes (retablos de Albolote o de Acequias, por ejemplo), continuado por la siguiente generación de retablistas, como Gaspar Guerrero (retablos en la Catedral de Granada y en el Hospital Real de la misma) o Alonso de Mena (retablos-relicario de la Capilla Real), hasta llegar a las obras del jesuita Díaz del Ribero, se encuentra una importante labor pictórica en detrimento de los volúmenes de talla, aprovechando los lisos —primero los frisos del entablamento, después los fondos y cajeados— para interesantes labores a pincel, normalmente de motivos vegetales, en rojo y verde, de sinuosos desarrollos y simétricas composiciones. La misma línea suscribe el retablo que hoy se encuentra en Santa María de la Alhambra. Junto a estas labores en los lisos —aquí enmarcadas con molduraciones de orejas como coronación de las calles laterales—, las corladuras en rojo, verde y azul aparecen en los motivos relivarios, singularmente en las macollas cartilagosas y en los extraños acantos de los capiteles, e incluso en el entorchado de las columnas del ático, en una conjunción de valores plásticos y pictóricos que no creo demasiado lejana del gusto de Cano, pero que de cualquier forma ya estaba presente en la retablística granadina del Seiscientos con anterioridad a la vuelta de Racionero.

En su conjunto, debe valorarse el ser el primer gran retablo pleno de sugerencias canescas en Granada. Junto a ello, no es un detalle menor el que se destinara a un lugar de singular importancia en la geografía espiritual de la ciudad como la parroquia de las Angustias, ni tampoco la presencia de Bernardo de Mora como tracista. Este último dato, al tiempo de diversificar la trayectoria profesional del escultor mallorquín, documenta la procedencia y formación de los arquitectos de retablos en la Granada de la época, revela el magisterio de Cano también en este campo (como aquí puede ponderarse debidamente) y estrecha la relación de los Mora con el Racionero.

Como vamos viendo, una de las aportaciones más originales de Cano al campo del retablo, la decorativa, cala profundamente en sus seguidores granadinos, hasta el punto de desvirtuarla, en un proceso paralelo al ocurrido en Sevilla. A pesar de esas novedades ornamentales, Cano concebía una arquitectura fundamentalmente desornamentada, en la que lo decorativo juega un papel subordinado, aunque expresivo, dentro de una personal interpretación del lenguaje arquitectónico clásico. Esto es lo que Díaz del Valle ponderaba como «novedades en miembros y proporciones». Sin embargo, sus seguidores granadinos en la arquitectura de retablos no llegan a una comprensión íntima del «sistema» de Cano —si es que tal existe—, en parte por falta de formación, en parte por el nuevo rango expresivo de carácter retórico que se atribuye a lo ornamental. Se comprueba claramente en los diseños de Sebastián de Herrera Barnuevo, con un notable acrecimiento de motivos decorativos, aunque en estructuras arquitectónicas de gran corrección.

La distancia que el tiempo proporciona, fallecido ya el maestro, opera a favor de esta corriente ornamental, quizás protagonizada por los mismos tracistas de obras anteriores, más sujetos al dictado de Cano. Este proceso parece descubrirse en el anónimo *retablo de Jesús Nazareno de la parroquia de los Santos Justo y Pastor de Granada* (fig. 8), antigua iglesia de los jesuitas granadinos. Su data puede aproximarse al año 1671, en relación con las fiestas de canonización de San Francisco de Borja, que enriquecieron notablemente el templo granadino de la Compañía, con participación de importantes artistas del momento como José de Mora o Pedro Atanasio Bocanegra. No cabe descartar la actuación de alguno de ellos como tracista de este retablo.

En él los «modos» canescos se complican un tanto, hasta el punto de quebrar la potente cornisa que separa sus dos cuerpos, que remonta sobre la calle central para albergar una guirnalda sobre una macolla cartilaginosa. En esto también se subvierte el «modo» de Cano, que normalmente cuelga la guirnalda bajo la hojarasca y no al contrario. Los fragmentos de entablamento que coronan a las columnas emplean placas recortadas y hojas canescas. Sin embargo, los frisos de los intercolumnios aparecen ocupados por placas relivarias con roleos vegetales, ajenos al Racionero y que se repiten sobre las hornacinas y en el banco. Otras guirnaldas en las calles extremas, una gran macolla sobre el ático y los marcos moldurados con «orejas» completan el tono canesco de la decoración de este retablo, junto a otras variaciones y complejidades distintas de la fuente original. A esto se añaden las columnas con bandas cartilaginosas espiraliformes, simplificaciones de las torsiones salomónicas, recurso sencillo, económico y de buen tono decorativo. Pero se pierden elementos tan canescos como las pilastras rehundidas o cajeadas.

Estos motivos canescos parecen diluirse en otras piezas, reformadas o diezmadas, en las que aún es posible rastrear estas huellas del arte de Cano. Es el caso del *retablo de San José de la iglesia parroquial de San Matías* o de otro lateral en la parroquia de San Juan de Letrán.

También en retablos menores de parroquias rurales puede otearse la extensión de estas soluciones. El *retablo de Jesús Nazareno de la parroquia de Béznar* (fig. 9) constituye una demostración de la versatilidad y



8. Anónimo. *Retablo de Jesús Nazareno*, hacia 1671. Granada, iglesia parroquial de los Santos Justo y Pastor.



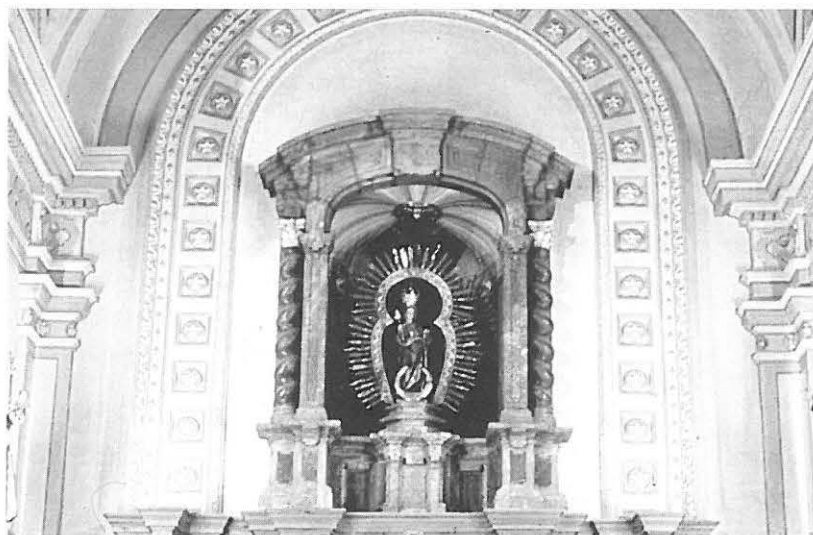
9. Anónimo. *Retablo de Jesús Nazareno*, último tercio del siglo XVII. Béznar (Granada), iglesia parroquial.

estirpe de canteros-arquitectos de tanta extensión en el Barroco andaluz. Se aplica una drástica reducción del elemento ornamental y se vuelve a ejercitar una preocupación por el correcto uso del lenguaje arquitectónico. Uno de los seguidores de Cano en esta senda será José Granados de la Barrera, cuya figura tuvo que reivindicar el profesor Taylor para deslindarla de la del maestro. Sus usos compositivos y ornamentales se hacen patentes en la actual iglesia parroquial de la Magdalena de Granada, con ecos cortesanos¹⁹.

La actual embocadura del *retablo de la parroquia de la Virgen de Gracia* (fig. 10) fue vinculada a Granados por Taylor, como parte de un tabernáculo de mármoles que existió en este templo, perteneciente a un convento desamortizado de trinitarios descalzos, de lo que guardo ciertas reservas²⁰. Lo que sí interesa destacar es el uso valiente de planos y perfiles geométricos, anulando las macollas cartilaginosa en favor de las recuadraciones con «orejas» en las esquinas, las placas recortadas y un rico movimiento en planta, de gran efecto plástico. Se aprecia meridianamente la depuración formal y sintáctica que aplica Granados a su diseño, en contraste con los retablos examinados hasta ahora. Un detalle lo

asimilación del lenguaje canesco, sólo en lo ornamental, como es constante en este tipo de obras secundarias. En este caso se reduce a una macolla cartilaginosa en el centro, mientras que la policromía a pincel se extiende por las calles laterales y por el friso del teórico entablamento. Las columnas abrevian las sinuosidades del fuste salomónico con una banda enroscada de hojas cartilaginosa, describiendo cinco vueltas. Llegados a este momento, la preocupación por las proporciones desaparece por completo, obviada por las urgencias de unas fábricas parroquiales de modesta economía y por la única búsqueda de la eficacia ritual de estas arquitecturas de interior. Algo parecido quiere demostrar el *retablo de la Virgen de los Dolores de la parroquia de Pampaneira*, con golpes de hojarasca canesca, profundas y plásticas volutas coronando las calles, placas recortadas en el entablamento, triángulos curvilíneos en los flancos del ático con decoración a pincel y estilizadas columnas entorchadas de nueve torsiones.

Una cierta vuelta al orden se advierte en el último cuarto del Seiscientos cuando se reactiva la producción retablística de la mano de arquitectos profesionales, peritos en construir más que en trazar, provenientes de la

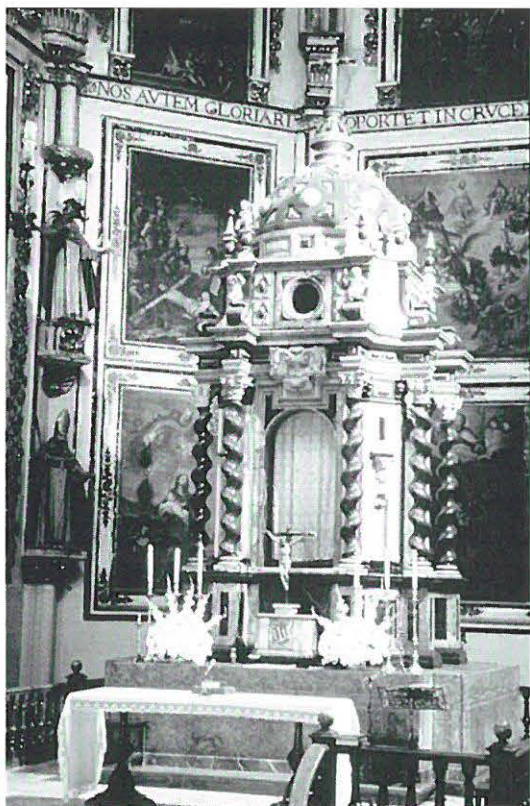


10. Atribuido a José Granados de la Barrera. *Embocadura de retablo*, antes de 1680. Granada, iglesia parroquial de Nuestra Señora de Gracia.

corroborar, al presentar columnas salomónicas de seis vueltas y capiteles corintios completos de pulcra corrección. A esto se añade la inédita valoración cromática que proporcionan los mármoles, usados por vez primera en la retablística granadina. En efecto, la estructura en piedra rojiza y los elementos portantes en negro (con capiteles en mármol blanco) preparan la auténtica eclosión de los mármoles policromos del Barroco andaluz de fines del siglo XVII en portadas, retablos, camarines, tabernáculos y otras piezas del mobiliario litúrgico.

Esta herencia se percibe con toda nitidez en el cantero vasco Melchor de Aguirre, quien finalmente recalca en Granada tras laborar en Córdoba y Málaga. Las propuestas de Granados se radicalizan en Aguirre a través de sistemas casi puramente geométricos, a los que los perfiles nítidos y aristados de la piedra convenían, como fruto de una sólida formación en la estereotomía. Prepara así la opción geométrica, que es componente primordial de la renovación decorativa que protagoniza Francisco Hurtado Izquierdo en la Alta Andalucía, arribando a Granada en los albores del Setecientos. La huella de Cano sigue fresca durante las últimas décadas del siglo XVII con el progreso de las obras de la fachada catedralicia, primero a cargo de Granados de la Barrera y después por el propio Aguirre, quien propone y consigue cambiar los remates de la misma, probablemente diseñados como frontones triangulares por Cano —en correspondencia con la arquitectura de Siloé— y mutados por Aguirre en netos planos con pináculos que recuadran el vuelo de los arcos²¹.

Entre sus trabajos granadinos cabe destacar el *tabernáculo de la iglesia de Santo Domingo de Granada* (fig. 11), diseñado por él, que dejó en avanzado estado de realización a su muerte en 1697²². Son muchos y muy interesantes los aspectos que pueden comentarse de



11. Melchor de Aguirre y Francisco Rodríguez Navajas. *Tabernáculo*, 1696-1699. Granada, iglesia parroquial de Santa Escolástica (Santo Domingo).

esta obra, como su movida estructura achaflanada, su inteligente uso cromático de la piedra que permite visualizar de modo palmario la estructura arquitectónica del edículo o su precedencia a los tabernáculos barrocos de la Granada del Setecientos. Pero para lo que interesa a este estudio conviene señalar la síntesis y evolución de esas sugerencias canescas, previamente manipuladas por Granados. Así, las macollas cartilaginosas crecen en volumen y dureza, la fragmentación de entablamentos se riza en sucesivos moldurajes y las molduraciones y rehundidos dinamizan un creciente movimiento de planos. Los óculos en el tambor, la pulcritud de las columnas salomónicas y el remate de angelería entran también en la órbita de lo canesco. Más dudoso, en cambio, resulta el origen del juego de molduras de la cúpula, con círculos inscritos en cuadrados, animados por el contraste de color de los mármoles utilizados.

Estos elementos vienen de largo en la trayectoria de Aguirre si se compara el tabernáculo granadino con el *retablo de la capilla de la Inmaculada o del obispo Salizanes de la Catedral de Córdoba*, que realiza el artista vasco entre 1679 y 1682. Las voluminosas macollas cartilaginosas, las placas recortadas, el remate superior en óculo

—motivo que emplea Cano en la fachada de la Catedral de Granada— o la profusión de figuras angélicas contrasta con esas otras soluciones ajenas al artista granadino, como el juego de molduraciones geométricas —fundamentalmente en el fondo de la hornacina—, llamado a tener tanto éxito en el Setecientos andaluz, o los cuartos de columna de fuste espiraliforme con que acorta y estrecha las calles laterales, meros respaldos para unas excelentes esculturas en madera policromada de Pedro de Mena. De nuevo, lo aristado y nítido de los perfiles, así como el generoso juego geométrico enriquecen los registros de la obra, avaloran la especial capacitación de Aguirre en estas estructuras de ornato interior y revelan las penúltimas consecuencias del lenguaje canesco, previas a la revolución dieciochesca de Hurtado Izquierdo.

Aún cabe dilatar la serie hasta el final del siglo XVII en otro modesto ejemplo, el *retablo del Cristo de Burgos de la iglesia de las Angustias de Granada* (fig. 12). Se conserva en la capilla que fue de la hermandad del mismo título (la más próxima al crucero en el lado

del Evangelio) y fue concertado por el escultor Andrés Martínez de la Peña el 7 de mayo de 1696, actuando como fiador el citado Aguirre. Se obligaba entregarlo a fines de agosto del mismo año «sin que falte cosa alguna de ángeles y serafines» por 1800 reales. Lo doró Gregorio de Rueda en 1698, al tiempo de ser adquiridos los lienzos de la Virgen y San Juan que flanquean la imagen escultórica del Crucificado²³.

Las placas recortadas en el entablamento que avanza sobre las columnas o las macizas macollas de las calles laterales son de progenie canesca. Incluso esa carnosa hojarasca se aplana en bajorrelieve en las coronaciones de las calles laterales y vuelven a aparecer los tableros ornados a pincel en estas mismas. Sin duda, el nexo con este casi desconocido escultor sería Aguirre, su fiador y quizás inspirador en el diseño, justo en las postrimerías de la centuria.

CONCLUSIONES

La huella de Cano es claramente perceptible también en el campo de la retabística, pero reconociendo una deuda mucho mayor de las artes plásticas granadinas con el arte de su maestro barroco más eminente.

No se observa, desde luego, la impronta directa del Racionero en ninguna obra, como ocurre en escultura y pintura, pero sí la aparición de nuevas formas decorativas e incluso de modos compositivos, cuyo introductor sólo pudo ser Alonso Cano. En este sentido, la distancia con respecto al maestro opera a favor de la transgresión. Poco a poco, la sintaxis clásica pierde elementos significantes, en simplificaciones poco peritas, y los módulos de proporción dejan de ser aplicados a favor del capricho y la adecuación física a los espacios disponibles. Parece que de Cano se apreciara el valor de su ruptura, sin llegar a comprender el sentido profundo de su arquitectura, su uso desinhibido pero exquisito del lenguaje arquitectónico y su libre comprensión de lo normativo, puesta al servicio de la problemática del diseño.

Sin ser directamente achacable a Cano, cabe constatar en estas décadas el fatigoso triunfo de la columna salomónica, que en contadas ocasiones adquiere un desarrollo pleno en las torsiones de su fuste e incluso en su capitel. En los pocos ejemplos conservados, casi



12. Andrés Martínez de la Peña. *Retablo del Cristo de Burgos*, 1696. Granada, iglesia parroquial de Nuestra Señora de las Angustias.

siempre obras menores, se imponen soluciones técnicamente más sencillas y económicamente menos onerosas, como el fuste liso pintado con tallos de vid enroscados o los entorchados y bandas en espiral que otorgan un aspecto salomónico a esos fustes. Se aprecia también una peculiar interpretación del capitel corintio, sobre un molde cilíndrico, coronado por una moldura de ovas y un cuerpo de hojas de acanto cartilaginosas, sin caulículos ni volutas. Esto significa, pues, un cierto margen de maniobrabilidad que «crompe» la herencia del maestro.

Sin duda, la extensión de los modos canescos, al menos en lo que a ornamentación se refiere —única herencia con cierta fortuna en este campo— hubiera sido más longeva de no tener lugar la renovación del género en los albores del siglo XVIII, con la presencia en Granada de Hurtado Izquierdo y el inicio de una tendencia a complicar los sistemas decorativos y a la paulatina disolución de la estructura arquitectónica del retablo durante toda la primera mitad de la centuria y aún más allá²⁴.

NOTAS

1. Al respecto afirmaba de Miguel Cano que fue «varón hacendado y adornado de virtud e ingenio para la arquitectura en que fue científico artífice».

2. Aunque Wethey lo considera un «trazador conservador» (WETHEY, Harold. E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983, p. 175), lo cierto es que también en Sevilla Miguel Cano dependió de trazas ajenas, especialmente de los maestros mayores del Arzobispado (agradezco al profesor Herrera García sus sugerencias al respecto).

3. Al respecto consúltese RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes». *Revue de l'Art* (París), 70 (1985), pp. 41-52; y BLANCO ESQUIVIAS, Beatriz. «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el Barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans». *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII —Historia del Arte—* (Madrid), 4 (1991), pp. 159-193.

4. Recientemente, Rodríguez Gutiérrez de Ceballos ha contrapuesto estas mismas citas como elocuente testimonio del debate abierto en la época (RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «En torno a Alonso Cano, arquitecto». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), p. 86).

5. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «No importa, pues lo iso Cano. Dibujos y pinturas de un arquitecto legendario que sólo quiso ser recordado como escultor». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria-Visor, 1999, p. 412.

6. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Alonso Cano y el retablo». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria-Visor, 1999, p. 252.

7. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Alonso Cano...», p. 254. Sobre el retablo madrileño de la época, vid. TOVAR MARTÍN, Virginia. «El arquitecto-ensamblador madrileño Pedro de la Torre». *Archivo Español de Arte* (Madrid), 183 (1973), pp. 261-297 y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez». En: *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: Departamento de Historia del Arte «Diego Velázquez» del CSIC, 1991, pp. 321-331.

8. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «No importa...», p. 422.

9. CIRUELOS, Ascensión y GARCÍA, Pilar. «Inventario de los dibujos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando». *Academia* (Madrid), 69 (1989), pp. 286-287.

10. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Alonso Cano...», p. 259 y «En torno a Alonso Cano...», p. 91.

11. MORALES MARTÍNEZ, Alfredo. «Alonso Cano y la arquitectura sevillana». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación

Argentaria-Visor, 1999, p. 276. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Álbum de Antonio García Reinoso». En: *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Biblioteca Nacional, 1991, p. 326.

12. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Alonso Cano...», p. 261.

13. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «El retablo barroco como máquina y espectáculo. Díaz de Ribero y la iglesia de los jesuitas de Granada». En: *X Congreso Nacional del C.E.H.A. Los Clasicismos en el Arte Español*. Madrid, 1994. Madrid: U.N.E.D., 1994, pp. 273-282; GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. «Fiesta y propaganda en la Granada barroca: celebraciones en el Colegio de los jesuitas durante el siglo XVII». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), pp. 209-227.

14. FÉLEZ LUBELZA, Concepción. «La huella de Alonso Cano en varias portadas granadinas». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Patronato de la Alhambra, 1969, pp. 203-209; y de la misma autora *Portadas manieristas y barrocas granadinas*. Granada: Caja de Ahorros, 1992, p. 77 y ss. SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La portada principal de la Catedral de Granada como el gran retablo barroco de Alonso Cano». En: *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Granada: Universidad, 1979, t. 3, pp. 307-322.

15. GALLEGO BURÍN, Antonio. *El Barroco granadino*. Granada: Comares, ²1987, p. 73; FÉLEZ LUBELZA, Concepción. *Portadas manieristas...*, pp. 87-88.

16. Negada la autoría de Cano por Wethey, le ha sido restituida recientemente por Véliz (WETHEY, Harold E. «Alonso Cano's Drawings». *Art Bulletin*, 34 (1952), p. 234; VÉLIZ, Zahira. *Alonso Cano's Drawings and Related Works*. Londres: Courtauld Institute, London University, 1998, n.º 86).

17. MARÍAS FRANCO, Fernando. «Alonso Cano y la columna salomónica». En: *Figuras...*, pp. 301-303.

18. GILA MEDINA, Lázaro. «Sobre el antiguo retablo de Nuestra Señora de las Angustias —hoy en Santa María de la Alhambra— de Granada, obra inédita de los Mora». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 27 (1996), pp. 73-83.

19. TAYLOR, René. «El arquitecto José Granados de la Barrera». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 12 (1975), pp. 11-12; RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «En torno a Alonso Cano...», pp. 96-97.

20. Granados intervino en las obras del camarín de este templo. Esta embocadura provenía de la capilla del Cristo de la Redención, situada en tiempos en una capilla del lado de la Epístola (GÓMEZ-MORENO, Manuel. *Guía de Granada*. Granada: Imprenta de Indalecio Ventura, 1892, p. 396).

21. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «En torno a Alonso Cano...», p. 98.

22. Aunque sin cita de archivo, cf. MORENO ROMERA, Bibiana. *Artistas y artesanos del Barroco granadino. Documentación y estudio histórico de los gremios*. Granada: Universidad, 2001, p. 459 y ss.

23. *Archivo de la Hermandad de las Angustias de Granada*, legajo 9, y Libro de Cuentas de la Hermandad de los pastores y los ganaderos (1675-1744), fols. 56 y 60.

24. Este trabajo se encuadra en la línea de estudio preferente del Grupo de Investigación HUM 362 (*Corpus de retablos en Andalucía Oriental*) de la Universidad de Granada.

