

# En torno a Alonso Cano, arquitecto

Alonso Cano, architect

Rodríguez G. de Ceballos, Alfonso \*

Fecha de terminación del trabajo: noviembre de 2000.  
Fecha de aceptación por la revista: noviembre de 2000.  
C.D.U.: 929 Cano, Alonso; 726.591.12.034.7; 72.034.7  
BIBLID [0210-962-X(2001); 32; 85-103]

## RESUMEN

Alonso Cano no fue un arquitecto profesional en el sentido estricto del término, pues nunca alcanzó a construir un edificio completo. Compuso, en cambio, varios retablos en madera y arquitecturas efímeras, diseñó numerosos proyectos de decoración arquitectónica y únicamente proyectó la fachada occidental de la Catedral de Granada, que no llegó a levantar personalmente. Fue lo que en terminología de la época se llamaba un arquitecto-artista, que sabía proyectar y decorar en el papel, pero no dominaba el difícil arte de la construcción y de la cantería. Ahora bien, su fecundidad e inventiva como arquitecto decorativo fueron excepcionales, situándolo en un puesto privilegiado en la evolución del barroco español.

**Palabras clave:** Retablos; Arquitectura efímera; Arte barroco; Arquitectos.

**Identificadores:** Cano, Alonso; Catedral de Granada.

**Topónimos:** Granada; España.

**Período:** Siglo 17.

## ABSTRACT

Alonso Cano was not a professional architect in the true sense of the term, since he never designed and built a complete building. He did make several wooden altarpieces and lesser works, undertook many decoration projects and designed the west front of Granada cathedral, which he himself did not see built. He was what was then called an artist-architect, one able to design on paper but who was no expert in the difficult art of building and the use of masonry. However, he had exceptional gifts as a decorative architect, and these gifts earned him a central place in the development of Spanish baroque art.

**Keywords:** Altarpieces; Ephemeral architecture; Baroque art; Architects.

**Identifier:** Cano, Alonso; Granada cathedral.

**Place names:** Granada; Spain.

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

Desde el tercer centenario de la muerte de Alonso Cano, conmemorado en Granada en el año 1967, hasta la fecha, se han sucedido algunos estudios, no demasiados, que han iluminado facetas de su vida y obra como pintor y escultor, pero han sido muy escasos los

\* Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid.

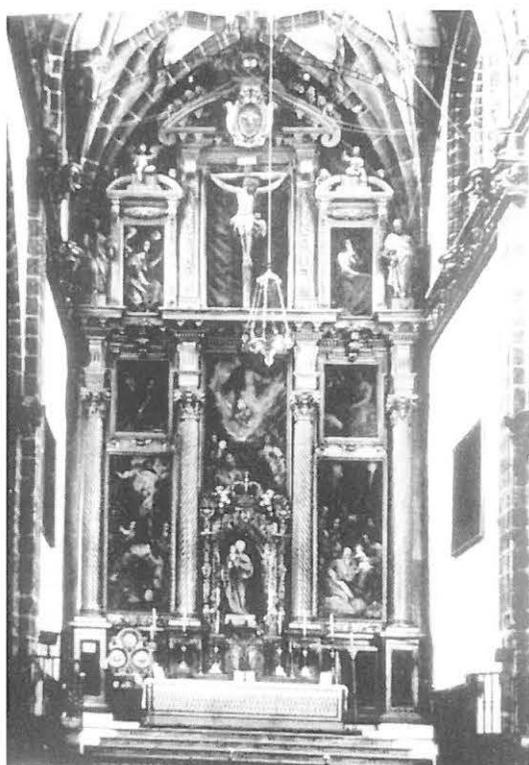
consagrados a su actividad como arquitecto. De todas maneras este último aspecto de su proteica personalidad se nos escapa y se nos seguirá escapando, pues Cano no fue nunca arquitecto en el sentido más riguroso del término, es decir una persona capaz no de proyectar en el papel, sino de construir de verdad un edificio completo, haciendo su planta y montea con cotas y pitipiés, realizando su exacta cimentación, calculando su estructura, definiendo su espacio interno, dominando la albañilería y los cortes de cantería, cerrando finalmente, como es debido, sus arcos, bóvedas y cubiertas.

Seguramente, como consecuencia de la caída en desgracia en 1643 de su protector en Madrid, el Conde-duque de Olivares y, antes de encontrar la protección de Felipe IV, con el fin de buscar una salida a su delicada situación laboral, Cano se presentó en Toledo a la oposición convocada para cubrir la plaza del aparejador, simultáneamente del Alcázar y de la Catedral, que había quedado vacante por muerte de Lorenzo de Salazar. Según el informe del maestro de las obras reales, Juan Gómez de Mora, que había de adjudicarla, fue rechazado pues, aunque «pintor grande en esta facultad traza todo género de retablos y otras obras de calidad de las que hoy tiene el Alcázar de Toledo y se pueden ofrecer en los demás Alcázares y Casa de Vuestra Majestad»<sup>1</sup>. Es a saber, Gómez de Mora reconocía en nuestro personaje a un excelente retablista y ensamblador de arquitecturas efímeras, así como a un primoroso dibujante de adornos y pormenores decorativos, pero no a un genuino arquitecto profesional.

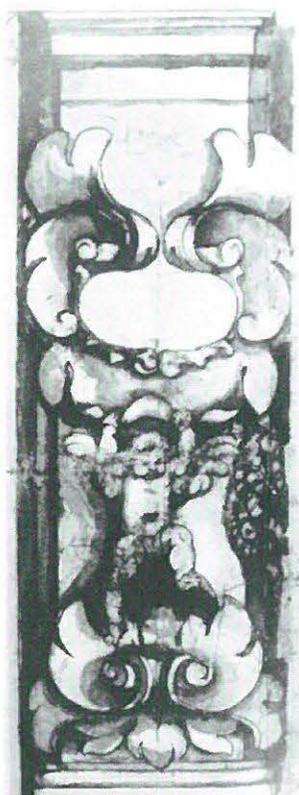
La polémica entre maestros de obras técnicas que dominaban la albañilería, la carpintería y la cantería, y los que podríamos denominar arquitectos adornistas que, procedentes de campos ajenos a la arquitectura, como el ensamblaje, la talla, la escultura, la pintura e incluso la orfebrería, se atrevían abusivamente a diseñar proyectos de arquitectura recargándolos de ornatos, se había desatado recientemente. Ya fray Lorenzo de San Nicolás, genuino representante de los primeros, prevenía a los que encargaban la construcción de los edificios contra el intrusismo de los segundos, y precisamente al tratar en 1639 de la adjudicación de obras reales a aparejadores y personas incompetentes. Escribía: «Gana a un Príncipe la voluntad muy ordinario un pintor, un platero, un escultor, un ensamblador, un entallador, y todos estos entienden la Arquitectura en quanto a su ornato exterior, y así adornan un retablo, una fachada o la traza de esto con muy buena traza y disposición. Y no negaré que aventajan en el sacar un papel a los canteros y alvañiles y carpinteros... Pagados de esta cortedad los Príncipes a estos arquitectos dan las plazas, siendo causa que los palacios, los reynos y los aprendizes que crían reciban notable daño...»<sup>2</sup>. Por el contrario al maestro Cano, el pintor Francisco Pacheco, daba ventaja a los arquitectos pintores y dibujantes sobre los constructores profesionales con estas significativas palabras: «Muchos valientes pintores han estudiado Architectura de propósito y si dexese que han sido mejores architectos no me parece erraría... Porque el que es avantajado dibuxador (cosa cierta es) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo ordinariamente los que estudian architectura canteros, albañiles y carpinteros, los quales aprenden en los libros las medidas pero no los adornos ni las galas de los recuadros, cartelas, tarjas, ornatos caprichosos, bizarría de remates, festones, grutescos, mascarones, serafines y otras mil galas que usan los pintores y escultores»<sup>3</sup>.

Es evidente que, en la mentalidad de la época, Cano habría sido conceptualizado, efectivamente, como arquitecto adornista, capaz de enriquecer, como muy pocos, sus retablos y proyectos dibujados con toda la gama de elementos ornamentales enumerados por Pacheco. El propio Cano debía ser consciente de su valía como creador de los más variados registros decorativos y de la estima en que los tenía el público entendido, pues Antonio Palomino, ponderando su generosidad con los pobres, escribía que, cuando no le quedaban monedas con que socorrerlos, «se entraba en una tienda y pedía un papelillo y recado de escribir y le dibujaba con una pluma alguna figura o cabeza u otro adorno de arquitectura y le decía al pobre: vaya a casa de fulano (donde sabía que lo iban a estimar) y dígame que le dé tanto por este dibujo»<sup>4</sup>.

Al decir que Lázaro Díaz del Valle, el ensamblador Miguel Cano enseñó a su hijo Alonso «los primeros principios de la arquitectura con que en breve tiempo dio muestras de lo que había de venir a ser, pues salió tan aventajado en la arquitectura que ha dado luz a los artífices de estos tiempos para que la sepan ornar, como se conoce en los nuevos templos de esta villa de Madrid, corte de su Majestad Católica, se han fabricado»<sup>5</sup>. Efectivamente nuestro personaje aprendió en el taller paterno lo que un retablista podía enseñar de arquitectura: el sistema de los órdenes de pilastras y columnas y los respectivos capiteles con sus molduras y proporciones, así como la composición y disposición de los ornatos, pero nada más. Para una y otra cosa era imprescindible el dominio del dibujo. Un contemporáneo de Miguel Cano, con el que más adelante colaboraría su hijo, el también ensamblador extremeño Salvador Muñoz, gustaba de llamarse arquitecto antes que retablista, entallador o carpintero en razón de que sabía dibujar y delinear perfectamente, cifrando en el dibujo el meollo y sustancia de la por él llamada «arquitectura científica», puesto que el genuino dibujo arquitectónico se basaba en el conocimiento de la geometría y de la matemática. Así lo manifestó reiteradamente en el manuscrito titulado *Libro de Prospetiba de barios Autores, con barias Reglas y curiosidades y juguetes particulares*<sup>6</sup>. Acaso por esta razón, es decir para que su hijo se perfeccionase en el dibujo, es por la que Miguel Cano le puso a aprender pintura en el obrador de Francisco Pacheco en 1616.



1. Alonso Cano: retablo de la Virgen de la Oliva, Lebrija.



2. Alonso Cano: dibujo para un retablo con "hoja canesca", Biblioteca Nacional, Madrid.

Sin embargo de lo dicho, Alonso Cano, ya en Madrid desde 1638, adquirió un número considerable de libros de arquitectura, con el fin aparente de llenar las lagunas que el aprendizaje de esta disciplina le había quedado en los talleres paterno y de Pacheco. La afición del artista granadino por los libros debió desatarse en la corte, donde sabemos que la almoneda de bienes de Carducho, en 1638, adquirió un ejemplar de las *Vidas* de G. Vasari, además de diversas estampas, dibujos y modelos, y que, diez años más tarde, compró otros cincuenta y dos grabados en la almoneda del pintor gallego Antonio Puga<sup>7</sup>. Gracias al testamento de 3 de septiembre de 1667 tenemos noticia de que había depositado en la hospedería en Valencia de la Cartuja de Porta Coeli «algunos libros de arquitectura, estampas y algunos moldes dentro de unos cofres, que pesará todo cincuenta arrobas de peso poco más o menos (1.720 kilos)»<sup>8</sup>. Todo el lote de libros, estampas y moldes fue adquirido en 1673 por el pintor valenciano Vicente Salvador Gómez, por lo que afortunadamente hemos venido en conocimiento de la famosa librería de Cano<sup>9</sup>. Contenía un total de 270 títulos, algunos desdoblados en varios volúmenes, y era, por consiguiente una de las más copiosas y variadas bibliotecas entre las que se conocen de artistas españoles del siglo XVII.

Por lo que hace a la arquitectura, que es lo que ahora nos interesa, había en ella un Vitruvio en italiano, el *Comentario a Vitruvio* de D. Barbaro, un Serlio, el *De Re Aedificatoria* de Alberti, los tratados de Pietro Cataneo, Antonio Labacco, Giacomo da Vignola, Andrea Palladio y Giuseppe Viola, por lo que toca a los italianos; en cuanto a los españoles, estaban

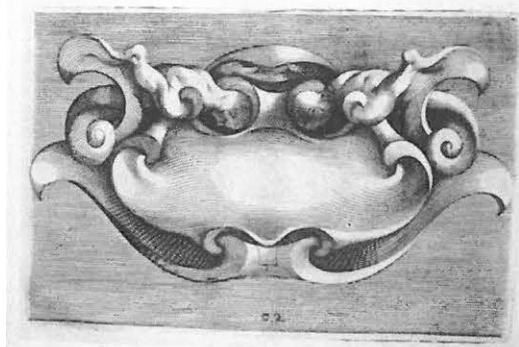
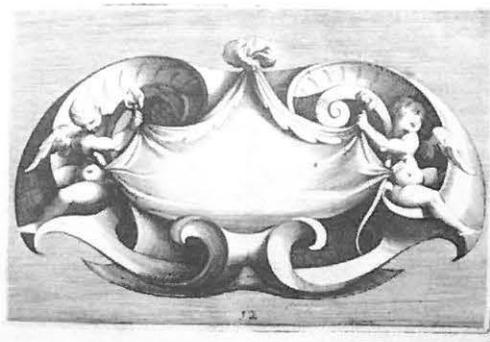
las *Medidas del Romano* de Sagredo, la *Varia Conmesuración* de Juan de Arfe y el *Arte y Uso de Arquitectura* de fray Lorenzo de San Nicolás. Había también tratados de fortificación y arquitectura militar, como el del capitán Cristóbal de Rojas, y algunas otras obras de geometría, náutica y astronomía. Que Cano se interesó también por los problemas de la perspectiva lo prueban tanto las tres ediciones que poseía de esta materia comentada por V. Danti, siguiendo las reglas establecidas por Vignola, como algunos otros libros sobre el mismo asunto.

Si no fuera por la presencia de escritos técnicos sobre perspectiva, geometría, etc., uno estaría tentado de pensar que Cano adquirió tantos tratados de arquitectura únicamente para tomar de sus láminas e ilustraciones el sistema de los órdenes y la variedad de los ornamentos, y no para aprender el arte de la construcción conforme a los principios de la albañilería y cantería, pues era bien conocida su irrefrenable avidez por los grabados y las estampas, atestiguada por Jusepe Martínez y Palomino. Quizás la compra de tantos libros de arquitectura y materias afines obedeció también, coyunturalmente, al deseo del apren-

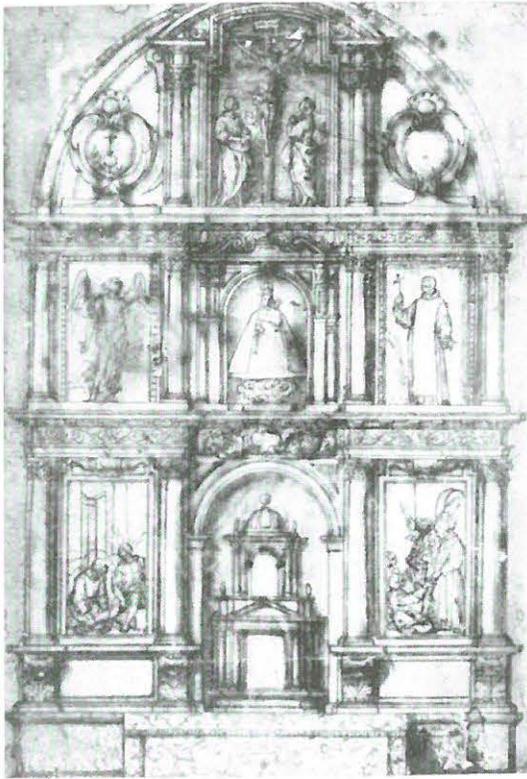
dizaje serio del difícil arte de la construcción en vistas al concurso a la plaza de aparejador del Alcázar y Catedral de Toledo. En todo caso cuando hubo de ejercitar aquella realmente, durante su última etapa en Granada, no pudo valerse de la ayuda de tanta literatura teórica y práctica por no haber podido recuperar sus lienzos y estampas depositados en Valencia en 1645.

Todos los biógrafos primitivos de nuestro personaje, Díaz del Valle, Jusepe Martínez y Palomino, subrayaron como algo excepcional y muy singular el que hubiese ejercitado con maestría las tres artes de arquitectura, escultura y pintura. Fue, sin embargo, el primero de aquellos quien resaltó especialmente su peculiar uso de los miembros y proporciones de la arquitectura, cosa que levantó la admiración de los demás artífices en razón de haberse apartado de las reglas de la antigüedad<sup>10</sup>. Por desgracia el proyecto dibujado por Cano para el arco de triunfo levantado en la puerta de Guadalajara de Madrid, el año 1649, con motivo de la entrada de la reina Mariana de Austria, no se ha conservado<sup>11</sup>. Este arco es el que dio lugar al comentario de Díaz del Valle que repite al pie de la letra Palomino. Ahora bien tal comentario suena a hipérbole retórica, propia del género biográfico al uso, que no debió corresponder del todo a la realidad de los hechos<sup>12</sup>. Y, sin embargo, se ha convertido en un tópico, repetido innumerables veces, para demostrar la originalidad o el vanguardismo de Cano en la manipulación de los órdenes arquitectónicos y de sus proporciones, así como la caprichosidad y personalidad de sus registros decorativos.

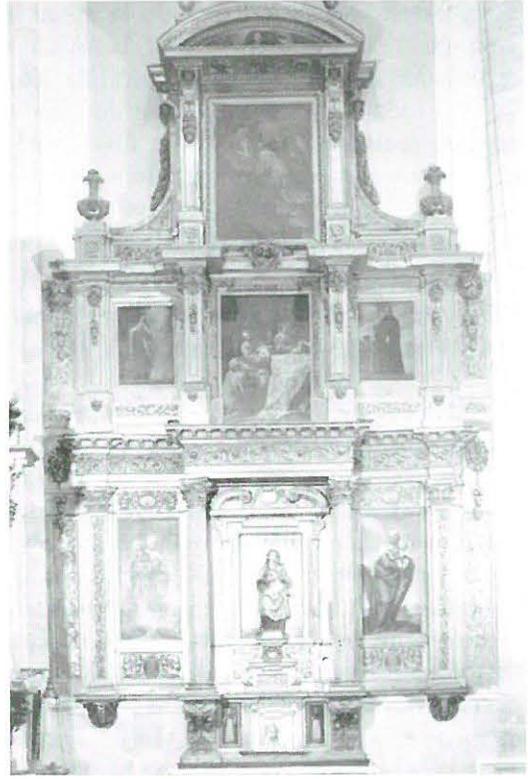
Retrocedamos a sus primeros años sevillanos. Si examinamos el retablo de Lebrija, contratado por Miguel Cano pero traspasado a su hijo en 1629, lo primero que puede llamar la atención es la utilización de columnas de orden corintio, cuyo fuste lleva, sin embargo, estrías helicoidales, frente a lo establecido en el contrato: «columnas enteras y estriadas derechas con sus transpilares»<sup>13</sup>. Las estrías helicoidales o el fuste entorchado no son un síntoma de vanguardismo frente a la normativa vitruviana, ni algo peculiar de Cano, puesto que, antes que él, las emplearon otros ensambladores, particularmente Diego López Bueno, con quien mantuvieron relaciones e intereses comunes los dos Cano. Es posible que estas estrías helicoidales se pensaran como sustitutivo del fuste salomónico, cuyos senos resultaban más difíciles de tallar. En todo caso frente a la columna salomónica que ofrecía la



3. Lucas Killian: motivos ornamentales cartilagosos.



4. Alonso Cano: dibujo para el retablo de San Juan de Dios, Museo del Prado, Madrid.



5. Salvador Muñoz y Alonso Cano: retablo colateral de la iglesia de la Magdalena, Getafe.

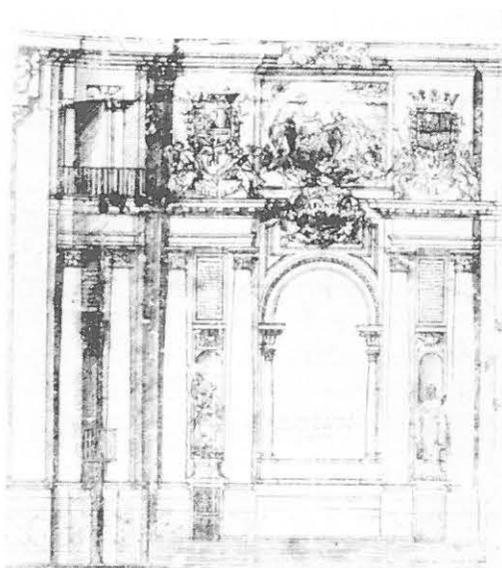
*Regla* de Vignola, los jesuitas J. Prado y J. B. Villalpando habían propuesto una reconstrucción diferente de las columnas del templo de Jerusalén, con fuste estriado y capitel corintio el primero, y con columna de estrías verticales y capitel pseudocorintio, formado por tallos de azucenas, el segundo. Pero ambos añadían entablamentos donde se mezclaban elementos de los tres órdenes canónicos<sup>14</sup>. En el retablo de Lebrija Cano, como en las reconstrucciones de los jesuitas, aisló el trozo de entablamento sobre las columnas y a sus tres caras antepuso no tanto los glifos pares de las columnas salomónicas de Prado y Villalpando, cuanto la ménsula recurvada de dos glifos que Vignola había asignado como soporte de las cornisas muy proyectadas hacia afuera.

El orden pseudosalomónico del retablo lebrijano está bien proporcionado pese a ser gigante, lo que puede confundir al incauto como descoyuntamiento, y además en ello siguió la pauta marcada por Alonso Matías en el retablo de la Casa Profesa de la Compañía en Sevilla. De este modo Cano se apartó ciertamente de su padre Miguel quien, en el retablo de la parroquia de San Juan de la Palma, usaba todavía la superposición canónica de pisos, articulado cada uno con sus pilastras o columnas correspondientes. La parquedad de

recursos decorativos de Lebrija fue compensada con el estallido ornamental del retablitto de San Juan Evangelista, de Santa Paula de Sevilla. Aquí hace aparición reiterada la célebre «hoja canesca» en sus formas diversas. Este ornamento va antepuesto, por lo general, a la cara anterior de una placa o conjunto de placas recortadas.

Se ha pensado a veces que la placa recortada fue asumida por Cano de las láminas del tratado de Wendel Grapp, llamado Dietterlin, publicado en Nuremberg el año 1598. Antes de lo que pensara J. A. Ceán Bermúdez, el libro del estrasburgués fue conocido en España ya en la primera mitad del XVII, pues, por ejemplo, lo cita el mencionado ensamblador Salvador Muñoz, figura en la librería del arquitecto madrileño José de Arroyo, en cuya almoneda lo adquirió Teodoro Ardemans, y en otras bibliotecas de artitas<sup>15</sup>. Opino, sin embargo, que no es imprescindible acudir a Dietterlin para explicar la génesis y el origen de tales placas; a mi entender son autóctonas y traen su origen en España de los tacos encolados y engatillados del ámbito de la carpintería, el ensamblaje y la ebanistería.

Por lo que toca a la «hoja canesca» o cogollo de hojas cartilaginosas, unas veces superpuestas y enrolladas en volutas, otras expandidas en capas de contorno sinuoso y picudo, que sirven generalmente de lecho a la cabeza de un querubín, procede en último término de las volutas afrontadas en forma de C mayúscula que, en un principio, flanqueaban como orla un escudo heráldico, una inscripción o una divisa. Con el tiempo se fueron complicando y sofisticando hasta convertirse en un recurso puramente ornamental. En su forma más simplificada comparecen en retablos y yeserías sevillanos en las primeras décadas del XVII, por ejemplo en los estucos diseñados por Herrera el Viejo en las iglesias de los colegios de San Buenaventura y San Hermenegildo, así como en sus dibujos de tarjas y cartelas decorativas<sup>16</sup>. Acaso de Herrera las tomase Cano, aun sin dar por sentado, como hace Palomino, que estudiase en su taller, pero dando a sus contornos una mayor maleabilidad, característica del llamado estilo «cartilaginoso» o «auricular». En un grado de evolución más avanzada, la hoja «canesca» guarda analogía con las yeserías del coro de la iglesia de Santa Paula, diseñadas hacia 1623 por Diego López Bueno<sup>17</sup>. En cualquier caso es menester enmarcar la génesis y aparición de la «hoja canesca» dentro de la evolución del ornato europeo, en el momento en que, a comienzos del Seiscientos, se produce el que los estudiosos germánicos denominaron «estilo auricular». Sin ser totalmente iguales, los elementos decorativos de Cano se parecen intensamente, por ejemplo, a los del dibujante



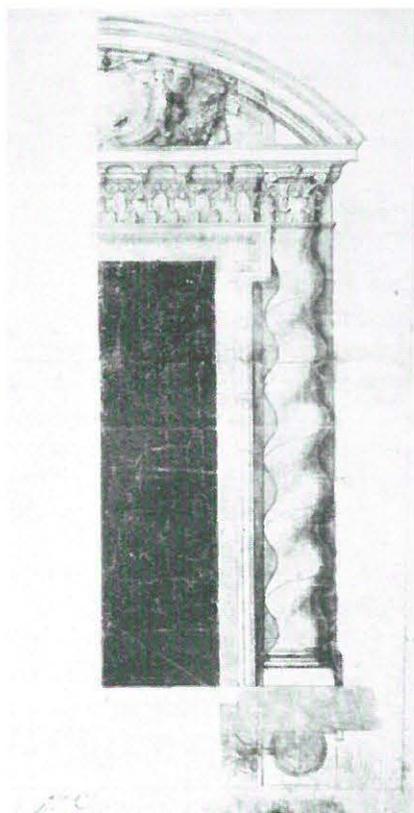
6. Alonso Cano: dibujo arquitectónico de la capilla de la Virgen del Sagrario, Catedral, Toledo.

de Ausburgo Lucas Kilian, quien falleció en 1637, el cual, a su vez, se inspiró en otros de Federico Zuccaro, aunque haciendo su materia más blanda y gelatinosa<sup>18</sup>.

Cano utilizó profusamente las placas recortadas y sus peculiares hojas decorativas durante la primera estancia en Madrid, de 1638 a 1655, tanto en los escasos retablos que proyectó cuanto en los muchos dibujos arquitectónicos y ornamentales que compuso. El retablo diseñado para la parroquia de San Andrés hacia 1644, cuyo dibujo se encuentra en el Museo del Prado (F.A.59), no se llevó por desgracia a efecto, pero es uno de los más bellos y originales ideados por el artista. El dibujo, también en el mismo Museo (F.A.60), de un retablo de San Juan de Dios, se ha pensado que fue realizado por Cano entre 1640-1650 para la iglesia del Hospital de Antón Martín<sup>19</sup>. Yo mismo así lo creí, si bien encontrándolo sumamente regresivo por comparación con los de Lebrija y San Andrés y adelantándonos a la época sevillana del artista, cuando en 1630 fue canonizado Juan de Dios<sup>20</sup>. Ahora pienso, sin embargo, que el proyecto de dicho retablo fue realizado en 1633 por Juan Gómez de Mora y el contrato de su factura fue firmado por el ensamblador Juan de Echalar

para, efectivamente, la iglesia del Hospital de Antón Martín. La estructura del retablo coincide punto por punto con las cláusulas del contrato publicado por Mercedes Agulló, excepto en algún insignificante detalle<sup>21</sup>. Con todo es posible que, cuando Cano llegó a Madrid en 1638, las pinturas con escenas de la vida del santo estuviesen por hacer y que éstas se le encargasen al artista, quien dibujó entonces todo el retablo ya fabricado con los episodios pintados que se estipularon, pues el estilo del dibujo del Prado es indudablemente suyo.

Igualmente, plantean problemas los dos retablos colaterales de la iglesia de la Magdalena de Getafe. El ya mencionado Salvador Muñoz otorgó carta de pago el 18 de noviembre de 1644 por el del lado derecho, dedicado a la Virgen de la Paz, aunque todavía se le dejaron a deber 233 reales, como declaraba en su testamento, otorgado el 7 de enero del año siguiente. El 1 de febrero de 1645 el retablista y entallador Gabriel Vázquez, testamentario y yerno del anterior, se obligaba al ensamblaje, talla y arquitectura del retablo del lado izquierdo, consagrado al Santo Nombre de Jesús. En 1646 se asentaban ambos retablos colaterales, de los que Cano no habría hecho aparentemente más que las pinturas<sup>22</sup>. Lógicamente ambos retablos serían diseñados por Salvador Muñoz, pues su yerno no haría otra cosa que seguir su traza en el Nombre de Jesús. Sin embargo, en los dos retablos los segundos cuerpos y los áticos se desmarcan total-



7. Alonso Cano: Puerta salomónica, dibujo de la Biblioteca Nacional, Madrid.

mente del estilo del primer piso, muy tradicional y conservador, donde se ha querido ver la huella, en la estructura y ornamentación, del Panteón de El Escorial, fabricado por J. B. Crescenzi<sup>23</sup>. En cambio los pisos de arriba ostentan muchas características canescas: pilastras cajeadas de orden indefinido en las que los capiteles han sido sustituidos por cogollos de hojas cartilaginosas, así como festones y sartas colgantes de frutas. ¿Es que Cano, que realizó las pinturas, modificó su estilo personal, amoldándolo al gusto de Cano, en el transcurso de la ejecución del primero de los retablos?

Durante su larga permanencia en Madrid Cano, más que a fabricar retablos, se dedicó a dibujar proyectos arquitectónicos y motivos ornamentales, pues no dispondría taller para lo primero, una vez disuelto el de su padre, en Sevilla, con motivo de su fallecimiento en 1644. Muchos, demasiados dibujos de tal índole le han sido atribuidos, sobre todo por Manuel Martínez Chumillas<sup>24</sup> de tal suerte que el catálogo de aquellos hubo ser drásticamente reducido por H. Wethey<sup>25</sup>. Alguno, como el de la fuente de la Plaza de la Cebada, ha sido restituido correctamente a Gómez de Mora; el dibujo de retablo, existente en el Museo del Louvre (p. 378 del libro de Martínez Chumillas) se debe relacionar, a nuestro entender, con el autor o autores del álbum de dibujos arquitectónicos sevillanos del siglo XVII, publicado por Sancho Corbacho<sup>26</sup>; otro, proyecto de un techo (Chumillas p. 381) es claramente de Sebastián de Herrera Barnuevo<sup>27</sup>. Sin embargo Wethey se muestra excesivamente restrictivo y no incluye, acaso porque no los conoció, los dibujos arquitectónicos y decorativos de Cano contenidos en el álbum de Antonio García Reinoso, depositado en la Biblioteca Nacional, que son claramente suyos y de los más hermosos que compuso<sup>28</sup>.

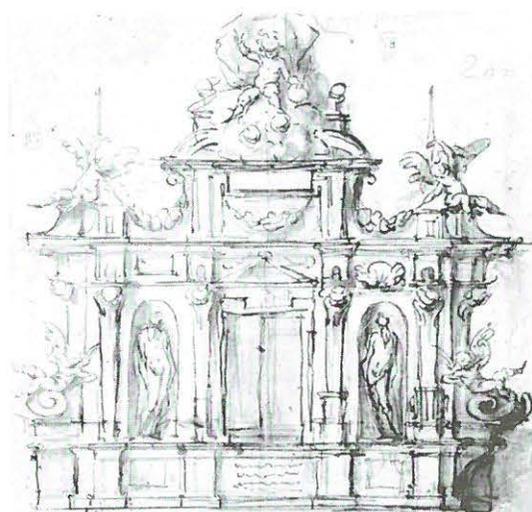
Entre lo que es preciso restituir a nuestro artista está el de un interior arquitectónico, perteneciente a la colección Fernán Núñez, publicado por Sánchez Cantón y también por Martínez Chumillas<sup>29</sup>. Una inscripción tardía en su centro dice: «fachada de Cárzel de Corte de la Villa de Madrid», identificación a todas luces equivocada. Tampoco es el proyecto de un retablo o portado para fiestas, como opina Sánchez Cantón. A nuestro entender se trata de un proyecto para la capilla de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo y sería la única representación de un espacio interior dibujada por el artista granadino. El arco central, que se abre en la pared del fondo, sería el de la



8. Alonso Cano: *Presentación de la Virgen en el Templo*, Catedral, Granada.



9. José Granados de la Barrera: Parroquia de la Magdalena, Granada.



10. Alonso Cano: dibujo de monumento eucarístico, Biblioteca Nacional, Madrid.

hornacina de la Virgen, flanqueada en nichos por las estatuas de Santiago y San Ildefonso. Encima de la hornacina está la inscripción «Assumpta», dentro de una cartela cartilaginosa, y, sobre ella, una pintura del misterio de la Asunción Nuestra Señora, flanqueada por escudos de Felipe IV.

En el zócalo se encuentran dos pequeñas puertas, sin duda las de acceso al camarín de la Virgen. La capilla tiene a la derecha púlpito propio con barandilla de hierro y, arriba, acaso una tribuna, también con antepecho de hierro. Se sabe, en efecto, que Cano fue llamado en 1650 por el cardenal Moscoso y Sandoval para participar en las obras de construcción y ornamentación de las capillas del Sagrario y del Ochoavo, unidas entre sí, como es sabido, y que se le pagaron 1.000 reales «por pareceres y trazas para el Sagrario»<sup>30</sup>. Incluso es posible que sea también de Cano un dibujo esquemático para la hornacina de la Virgen del Sagrario que se conserva en la sección de Obra y Fábrica del archivo de la catedral toledana con el número 10<sup>31</sup>.

Ciertamente nuestro artista presentó un proyecto para el Trono de la misma Virgen del Sagrario, que compitiese con los de Pedro de la Torre, Francisco Bautista y Herrera Barnuevo, cuyo dibujo obra, así mismo, en el archivo catedralicio. Se compone de una peana de mármoles taraceados sobre la que se sienta la sagrada imagen, flanqueada ésta por columnas salomónicas, a cuyas espiras se enroscan zarcillos de vid, columnas que sostienen una aureola de querubines en forma de arco<sup>32</sup>. Cano, en lugar del fuste entorchado pseudosalomínico que había empleado en Sevilla, utilizó ahora las espiras del orden salomónico habitual, pero no se atuvo a las seis espiras con que lo galibó Vignola, sino a las cinco con que lo usaban su contemporáneo Pedro de la Torre y tam-

bién Pedro Pablo Rubens en los bocetos para la serie eucarística de las Descalzas Reales, que llegaron a Madrid precisamente en 1648. En cambio, en el dibujo de la puerta de la Biblioteca Nacional (B.241), fechable hacia 1657-1660, las columnas salomónicas que la flanquean retornan a las seis torsiones canónicas, que son las que también empleó Bernini en el baldaquino de San Pedro del Vaticano. El capitel es corintio, pero sus caulículos no se enrollan hacia adentro sino, contra toda la tradición, hacia fuera. Esta excentricidad ha llevado a especular sobre si nuestro artista pudo conocer láminas de G. B. Montano (las hay en el álbum de A. García Reinoso) o de la obra de F. Borromini, quienes utilizaron a veces los caulículos de semejante manera<sup>33</sup>. Otra anomalía sería, en el dibujo, la extensión del follaje de acanto a todo el entablamento que soporta el frontón que corona la puerta.

Cano, contra lo que cabría esperar de él, casi nunca ubicó sus pinturas en escenarios arquitectónicos espectaculares. Una de las excepciones sería la del lienzo de la *Presentación de la Virgen* en la rotonda de la catedral de Granada, pintado en 1652<sup>34</sup>. Al fondo de la pintura hay un trozo de muro articulado por pilastras toscanas, cuyo capitel está formado, sin embargo, por sólo hojas de acanto. A nuestro entender, no se trata de un nuevo orden revolucionario inventado por Cano y añadido a los cinco normativos, en un caso similar al del mencionado F. Borromini<sup>35</sup>. Pienso más bien que es una adaptación al denominado «orden de Francisco Bautista», quien lo usó por primera vez en la iglesia del Colegio Imperial, de donde irradió a otros edificios madrileños que conoció indudablemente el artista granadino<sup>36</sup>.

Tampoco se puede exagerar, como algo subversivo, la utilización que hace Cano, en algunos de sus dibujos, del estípite. Aparece en el de una fuente adosada, supuestamente pensada para los jardines del Buen Retiro, cuyo cuerpo superior los ostenta terminados en capiteles jónicos. Este tipo de soporte, vinculado al juego y especulación manieristas sobre los órdenes arquitectónicos, se reiteró hasta la saciedad en tratados nórdicos y franceses de la segunda mitad del Quinientos. De todas maneras Cano lo resucitó en fechas muy tempranas, puesto que el dibujo, antes de la colección Beruete, se sitúa hacia 1638<sup>37</sup>. El otro dibujo (Biblioteca Nacional, B.239) representa, a mi parecer, el tabernáculo eucarístico de carácter efímero que Cano erigió en la iglesia madrileña de San Gil, que Díaz del Valle y Palomino ponderaron sobre manera. Escribe el primero: «También hizo el monumento que los religiosos franciscanos ponen en su convento de San Gil las semanas santas, donde es muy visitado de los artífices para su aprovechamiento». Su arquitectura se halla articulada por estípites antropomórficas, a saber culminados no por capiteles sino por cabezas de serafines a guisa de telamones, rasgo acertado por tratarse de un monumento eucarístico. Con todo no se debe ver en ello la creación de un orden nuevo, que alguien ha bautizado con el neologismo de «orden seráfico». El dibujo se debe fechar hacia 1649<sup>38</sup>.

Queda por examinar finalmente la obra que entendemos como más propia y estrictamente arquitectónica de Cano, la que realizó en su etapa de canónigo racionero en Granada, desde 1652 hasta su muerte en 1667. Hay constancia documental de que intervino en alguna reparación del Hospital Real, pero debió de ser cosa de poca importancia que se puede, por tanto, pasar por alto<sup>39</sup>. En 1653 inició la obra de la iglesia del Santo Ángel Custodio, de religiosas franciscanas, delineando la planta, que medía 108 por 30 pies, cuya ejecución dejó en manos de Juan Luis Ortega. A punto de inaugurarse la obra en 1661, «manifestó

flaqueza uno de los arcos de la capilla mayor y no se halló en Granada quien admitiese el corregirlo. Vino Fernando de Oviedo, maestro mayor de las fábricas de la ciudad de Sevilla y él lo remedió»<sup>40</sup>. De este desgraciado accidente se ha querido deducir que Cano no fue un arquitecto profesional, lo cual es absolutamente cierto, pues, como dijimos al principio, hay que clasificarle en la categoría de arquitecto artista<sup>41</sup>. Nuestro hombre se dedicó, como de costumbre, a los primores dibujísticos de la traza, descuidando el cálculo de estructuras y la resistencia de los materiales y dejándolos a los técnicos de la construcción. Así lo afirma el cronista fray Tomás de Montalvo: «Empezó sus estudios el artífice en dar a la luz una nueva planta, que en corto espacio de tiempo no sólo delinease todos los discurridos primores de la arquitectura, sino que ostentase un no practicado rumbo que fuese empleo de la admiración. Reconocióse luego ser la idea aun en el dibujo una maravilla». La culpa de la grieta en uno de los arcos torales recaería, pues, en el ejecutor material del proyecto, Juan Luis Ortega, quien no parece haber pasado, en cualificación profesional, del grado de albañil o alarife<sup>42</sup>.

El templo ya no existe, destruido en 1810 durante la invasión napoleónica, pero queda su descripción, bastante hiperbólica y abstrusa, hecha por el citado fray Tomás de Montalvo. Escribe lo siguiente: «Al entrar halla a cada paso nueva materia de admiración porque, siendo la fábrica en todo perfecta, no guarda las comunes reglas de arquitectura, sino que la ingeniosidad del artífice inventó una nueva nunca executada forma, adelantando esta sexta planta a las cinco que los arquitectos enumeran». Se presupone que la referencia, con la palabra «planta», no es a la planimetría del edificio sino a un sexto orden de columnas o pilastras inventado por Cano, y este nuevo orden no puede ser otra cosa que la pilastra de orden indefinido, pues le faltaban la basa y el capitel, sustituido este último por cartuchos de hojas y follajes cartilagosos; tal orden indefinido es efectivamente el que figura varias veces en sus dibujos arquitectónicos y en la parte superior de los retablos colaterales de la Magdalena de Getafe. Efectivamente, prosigue fray Tomás: «Sobresale el cuerpo del templo con ocho pilastras, cuatro a cada lado, sin basa ni capitel, su latitud de una vara (83,60 cm.), termínanse en la cornisa, formando en sus remates tarjas con hermosos voleos y follajes, y sobre este ornato estriba la cornisa alquitrabada que corresponde a lo exquisito de la fábrica».

La tradición asegura que la actual parroquia de la Magdalena, antiguo monasterio de Agustinas, fue realizada conforme en todo a la desaparecida iglesia del Ángel Custodio, e incluso que fue trazada por el propio Cano y construida también por Juan Luis de Ortega<sup>43</sup>. Esto último es completamente falso, pues, como demostró fehacientemente René Taylor, la Magdalena fue levantada por el arquitecto José Granados de la Barrera entre 1677 y 1686, es decir muchos años después de la muerte de Cano. Parece, en cambio, probable que Granados imitase la iglesia del Ángel Custodio, entre otras razones porque la Magdalena es de tipo y estructura muy madrileños y Granados no consta que hubiese estado nunca en Madrid<sup>44</sup>. En efecto, tanto la disposición de la fachada, con pórtico al que se entra por triple vano, el ritmo de articulación de sus pilastras, y las torres que dejan entre medias un retranqueo sobre el pórtico, están copiados con muy pocas variantes de la iglesia del Colegio Imperial madrileño, hoy Colegiata de San Isidro, que sí conoció muy bien Cano, quien realizó varias pinturas en su interior<sup>45</sup>. Los alzados de la nave repiten igualmente el

ritmo y la disposición ternaria de los arcos de acceso a las capillas de la iglesia madrileña. Esto pondría en evidencia, una vez más, que el artista granadino, al diseñar la traza del templo del Ángel Custodio, no se comportó precisamente como creador de nuevas estructuras arquitectónicas y espaciales, limitándose a copiar un modelo ajeno al que añadió, eso sí, su peculiar uso del orden arquitectónico y sus fantasías ornamentales.

Por lo que respecta a la cúpula sobre el crucero, no puede haber analogía entre la de la Magdalena y la del Ángel Custodio. La primera era, en palabras de fray Tomás de Montalvo, «media naranja, caprichosa en su disposición y rotundo adorno de faxas... y cuatro ventanas en la media naranja»; la de la Magdalena es probable que fuera originariamente también una media naranja, pero el proyecto de Granados de la Barrera fue alterado después de su muerte, transformando aquélla en un cuerpo ochavado, extradosado y rematado en una esbelta linterna<sup>46</sup>.



11. Alonso Cano: fachada de la Catedral de Granada.

La participación de Cano en la fachada occidental de la catedral de Granada es de todos conocida, pero merece que examinemos una vez más los datos documentales sobre su construcción. Fracasados los intentos del Cabildo de que se hicieran con la obra diversos maestros convocados y, rechazadas otras trazas, finalmente se examinó la presentada por el racionero Cano y, habiendo parecido bien, se decidió nombrarle maestro mayor de la obra, poniendo bajo su autoridad y dirección al aparejador, Juan del Páramo, y a los demás oficiales y canteros. Sucedió esto el 15 de mayo de 1667, pero como el racionero falleció el 3 de septiembre, sólo pudo estar al frente de la construcción el exiguo tiempo de cuatro meses escasos<sup>47</sup>. Esta situación plantea el problema de si, aunque se mantuviese la traza dada por aquél, sus sucesores en el cargo no habrían introducido cambios y modificaciones hasta el punto de hacernos dudas de si la fachada, que actualmente contemplamos, es atribuible íntegramente a Cano.

Por lo pronto, ofrecida de nuevo la plaza de maestro mayor al madrileño Gaspar de la Peña, éste se negó a volver. En abril de 1668 visitó la obra el maestro toledano Bartolomé Zumbigo, quien informó al Cabildo de que se estaba ejecutando con acierto conforme a la traza de Cano. Fue entonces cuando se designó maestro mayor a Granados de la Barrera, quien continuó con la construcción de la fachada hasta su muerte, acaecida en 1685. Para entonces parece que se había llegado hasta los arranques de los arcos por encima de la



12. Alonso Cano: dibujo de medallón, Pierpont Morgan Library, Nueva York.

1695. El Cabildo hizo pregonar la ejecución de los denominados significativamente «caprichos» en 1711, ejecución que dejó bastante que desear, como ya lo advirtió R. Taylor, pues son más bastos, secos y apergaminados de los que acostumbraba a diseñar Cano<sup>49</sup>. El relieve del óculo sobre la puerta principal fue encargado a José Risueño en 1617, y los restantes relieves, tondos y esculturas fueron realizados a partir de 1781 por Miguel Verdiguier y su hijo Luis Pedro.

¿Qué se puede, entonces, adjudicar a Cano? Indudablemente toda la estructura de la fachada, a excepción de las modificaciones señaladas que introdujo Aguirre. Ahora bien, dicha estructura estuvo muy condicionada por lo ya levantado en el interior de la catedral y por los arranques de la fachada misma, pertenecientes al proyecto primitivo, cuya reconstrucción ha sido efectuada por E. Rosenthal de manera convincente. Los pedestales, al menos, de los cuatro machones o estribos, que articulan el frontis, se encontraban ya contruidos e incluso la jamba de una de las puertas de ingreso, que aparece decorada en un tercio, decoración obsoleta que ya no se continuó<sup>50</sup>. El dibujo a ras del suelo de la catedral, realizado en 1594 por Juan de Vega a petición del arzobispo Vaca de Castro,

cornisa que separa los dos pisos de aquélla. A continuación fueron elegidos maestros mayores Melchor de Aguirre, para llevar a conclusión la fachada, y Teodoro Ardemans, para cerrar las bóvedas de las naves que faltaban en el interior<sup>48</sup>. Aguirre prosiguió, pues, el segundo cuerpo de todo el frontis y, a mi entender, es el autor del extraño óculo de la calle central, cuyo interior tiene forma de estrella de dieciséis puntas, ya que repitió este motivo en la fachada principal de la iglesia de San Felipe Neri, que levantaba simultáneamente. En 1692 Aguirre estaba a punto de cerrar los tres arcos de triunfo de la fachada, cuando solicitó permiso del Cabildo para añadir la terminación plana sobre estos arcos, decorada con pináculos, tal cual ahora la vemos, modificando la traza de Cano, quien había previsto seguramente frontones triangulares, a diferente altura, para coronar cada una de las calles. Además de estas anomalías es preciso advertir que, aunque Cano hubiese previsto los cogollos y racimos de follaje cartilagosos y tondos con relieves de escultura para ornato de la fachada, no llegaron a realizarse hasta muy tarde, incluso bastante después del fallecimiento de Melchor de Aguirre en

muestra el último machón del lado izquierdo con la proyección hacia adelante que hoy tiene<sup>51</sup>, lo que determinó la profundidad de los tres huecos de la fachada y, por consiguiente, la zona de intensa sombra que aquella determina, lo que muchos estudiosos han atribuido a Cano como si éste hubiese buscado con ello un efecto «barroco».

El esquema siloesco de fachada, realizado por Lázaro de Velasco en el XVI, preveía dos cuerpos separados drásticamente por una gruesa y proyectada cornisa; en el de abajo se disponía el motivo de arco de triunfo de tres huecos de igual altura que cobijaban las puertas; el piso superior funcionaba como un ático en el cual las tres calles tenían distintas alturas, la central mayor que las laterales, en ellas se abrían ventanas de iluminación, y las tres culminaban en sendos frontones triangulares. Lo que hizo Cano fue desvirtuar el equilibrio del ponderado reparto de pisos y calles, pues, al suprimir o no destacar suficientemente la cornisa de separación entre ambos cuerpos al prolongar el desarrollo de los estribos casi sin solución de continuidad hasta las impostas de los tres arcos de arriba, favoreció las proporciones verticales a expensas de los horizontales. Sin embargo, lo que seguramente pretendió Cano, al disparar hacia arriba los tres arcos del motivo triunfal siloesco, fue situarlos al mismo nivel de los que interiormente sostienen las bóvedas de las naves, más alto el correspondiente a la nave central, algo más bajos los pertinentes a las naves laterales. Asimismo, los estribos atirantados se asimilan en su vertiginosa ascensión a los pilares compuestos que separan entre sí las naves, tanto es así que esta fachada en su totalidad produce la impresión de estar contemplando desde la calle la estructura interior de la catedral. No es, por consiguiente, una fachada retablo, como tantas veces se ha escrito alegremente.

Lo que sí puede tener la fachada granadina de carpinteril, más que de retablístico, es su carencia de articulaciones de columnas a la manera tradicional y clásica. Probablemente en el proyecto primigenio los estribos llevaban adosados a sus frentes y costados pares de columnas, y columnas exentas flanqueaban las tres puertas del primer cuerpo. Cano destacó los machones como cuerpos prismáticos puros, animando únicamente sus superficies con cajeados y rehundidos lineales. Suprimió las columnas que ladeaban las puertas, dejando sus pedestales primitivos, y las reemplazó por una suerte de bandas estrechas, a modo de baquetones de sección cuadrada y frente también rehundido. Sobre ellos apoyó directamente, sin intermedio de capiteles, elementales y geométricos procedimiento, delineados como un cartabón y escuadra, dispuso una suerte de edículos planos, perforado cada uno con un óculo. En cambio, por en cima de estos edículos, recuperó el lenguaje clásico al cerrarlos por arriba con semicírculos paralelos, unidos entre sí por tondos circulares, un motivo que parece provenir del vocabulario bramantesco, empleado anteriormente en el cuerpo bajo de la torre adyacente.

La fachada trazada por Alonso Cano ha merecido los juicios más dispares, desde el elogioso de G. Kubler, quien la considera «una de las más personales y originales obras de toda la arquitectura hispánica», hasta el severo de F. Chueca Goitia, para quien «nada hay más lejos de la majestad clásica que esta fachada, excesivamente retablística, carpinteril. Para un tema de estas dimensiones le faltaba a Cano la verdadera formación de arquitecto. El diletante falló»<sup>52</sup>. En cualquier caso, y en descargo del artista granadino, hay que decir

que hubo de partir de un difícil pie forzado, el cual condicionó su composición, no dejándole libertad para desplegar toda su fuerza inventiva, y que no pudo controlar directa y personalmente la materialización de su proyecto, dejado en manos ajenas después de su muerte.

## NOTAS

1. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. «Arte y artistas del siglo XVII en la Corte». *Archivo Español de Arte*, XXXI (1958), pp. 125-128.
2. *Arte y Uso de Arquitectura*, Primera Parte. Madrid, 1639, p. 164.
3. *El Arte de la Pintura*. Sevilla, 1649, edición crítica a cargo de Bonaventura Bassegoda, Madrid: Cátedra, 1990, p. 394. Sobre la mencionada polémica véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre architectes and peintres». *Revue de l'Art*, 70 (1985), pp. 41-52; BLASCO 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, Forma* (Madrid), serie VII, 4 (1991), pp. 20-34.
4. *El Parnaso Español pintoresco laureado*, Madrid, 1714, edición moderna de M. Aguilar, Madrid, 1947, p. 994. Palomino fue acaso el principal responsable en propagar la fama de los arquitectos pintores por encima de los técnicos y profesionales, atribuyendo exclusivamente a los primeros, a causa de su habilidad para ornamentarlos, como a Herrera Barnuevo, Herrera el Mozo, Jiménez Donoso y Claudio Coello, edificios que levantaron los maestros de obras madrileños de la segunda mitad del XVII.
5. *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices...* En: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*. Madrid: Bermejo impresor, 1933, tomo II, p. 387.
6. GUTIÉRREZ, Ramón. «El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXII (1991), pp. 41-62; MARÍAS, Fernando. «Teoría e historia en el tratado de arquitectura de Salvador Muñoz». En: *Actas del Congreso: Madrid en el contexto de lo Hispánico desde la época de los Descubrimientos*. Madrid: Universidad Complutense, 1994, tomo II, pp. 1445-1462.
7. CATURLA, María Luisa. «Documentos en torno a Vicente Carducho». *Arte Español* (Madrid), 1968-1969, pp. 141-162 y «Un pintor gallego en la corte de Felipe IV: Antonio Puga». *Cuadernos de Estudios Gallegos* (Santiago de Compostela), Anexo VI (1952), pp. 60-73.
8. WETHEY, Harold E. «El testamento de Alonso Cano». *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII (1953), pp. 119-127.
9. NAVARRETE PRIETO, Benito. «Sobre Vicente Salvador Gómez y Alonso Cano: nuevos documentos y fuentes formales». *Ars Longa. Cuadernos de Arte* (Valencia), 6 (1995), pp. 135-140. Hasta que se realice la publicación definitiva y detallado de los libros de la biblioteca de Cano, el mencionado autor la ha dado a conocer en su conjunto en el libro *La pintura andaluza y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 70-71; véase también PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «La pintura de Alonso Cano». En: *Figuras e Imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid: Fundación Argentaria, Visor, 1999, pp. 234-235.
10. «Hizo de esta profesión (arquitectura) el arco triunfal que tocó a los mercaderes en la puerta de Guadalajara en la entrada y suntuoso recibimiento de la serenísima S.N. Doña María Ana de Austria...; obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la arquitectura que admiró a todos los demás artífices, porque se apartó de la manera que hasta estos tiempos habían seguido los de la antigüedad» (DÍAZ DEL VALLE, Lázaro. *Epígono y nomenclatura...*, p. 338).
11. Algún estudioso ha pensado que ese dibujo es el conservado en la Biblioteca Nacional (B.235), pero la mayoría opina que se trata del proyecto para el tabernáculo de la catedral de Málaga, aunque H. E. Wethey tiene por dudosa la autoría de Cano. Pienso que sí es del artista granadino, pero que lo hizo no para el citado tabernáculo malagueño, sino para el monumento de Semana Santa de la iglesia madrileña de San Gil; cfr. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Alonso Cano y el retablo». En: *Figuras e Imágenes...*, pp. 251-269. Más adelante volveré sobre este asunto.

12. En el folleto de la fiesta que se publicó con el título *Noticia del recibimiento i entrada de la Reyna Nuestra Señora Doña María Ana de Austria en la muy noble i leal coronada Villa de Madrid*, 1650, si bien su probable autor, Lorenzo Ramírez del Prado, describía ante todo las imágenes e inscripciones de los distintos arcos y tablados efímeros, prestando poca atención a su dispositivo arquitectónico, no manifestó especial admiración hacia su arco de la puerta de Guadalajara que costó el gremio de mercaderes; cfr. al respecto VAREY, J. y SALAZAR, A. M. «Calderón and the Royal Entry of 1649». *Hispanic Review* (Filadelfia), 1966, pp. 1-26; VAREY, John. «Motifs artistiques dans l'Entrée de Marianne d'Autriche á Madrid en 1649». En: *Actes des Journées Internationales d'Étude du Baroque*. Montauban, 1972, pp. 89-95. Juan Enebro y Arandía, refiriéndose al arco de la puerta de Guadalajara, sólo supo dedicarle en su poema esta alabanza excesivamente general e inconcreta: «Otro arco en Guadalajara / de puerta le dan el ayre / y mirando el verde al blanco / con el acierto le sale... / Más ser a la arquitectura / no pudo Lisipo darle / y el mármol quedó hecho un mármol / viendo que le vence el arte» (*Espléndido Aparato... a la entrada de la ínclita Reyna Nuestra Señora Doña María Ana de Austria*, año 1649. En: SIMÓN DÍAZ, José. *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1549-1649)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982, p. 507.
13. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Noticias para la Historia del Arte. Desde Martínez Montañés hasta Pedro Roldán*. Sevilla, 1932, pp. 30-31; GÓMEZ-MORENO, María Elena. «Problemas en torno al retablo de Lebrija». En: *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*. Granada: Ministerio de Educación y Ciencia, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969, pp. 211-222.
14. TAYLOR, René. «Juan Bautista Villalpando y Jerónimo de Prado: de la arquitectura práctica a la reconstrucción mística». En: *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el templo de Salomón*. Madrid: Siruela, 1991, pp. 154-211 y «El templo de Salomón según Prado y Villalpando». *El Paseante*, 14 (1985), pp. 54-74; MARIAS, Fernando. «Alonso Cano y la columna salomónica». En: *Figuras e Imágenes...*, pp. 291-321.
15. SOLER I FABREGAT, Ramón. «Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI y XVII): aproximación y bibliografía». *Locus Amoenus* (Barcelona), 1 (1996), pp. 145-164 y *El libro de Arte en España durante la Edad Moderna*. Gijón: Terea, 2000.
16. MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio. *La iglesia del Colegio de San Buenaventura*. Sevilla: Diputación, 1976 y *Francisco de Herrera el Viejo*. Sevilla: Diputación, 1978.
17. PÉREZ ESCOLANO, Víctor. *Juan de Oviedo y de la Bandera*. Sevilla: Diputación, 1977, p. 63; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Diego López Bueno*. Sevilla: Diputación, 1994, pp. 56-57.
18. BERLINER, Rudolf. *Modelos ornamentales de los siglos XV al XVIII*. Barcelona: Labor, 1928, texto, pp. 67-68; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Motivos ornamentales en la arquitectura de la Península Ibérica entre Manierismo y Barroco». En: *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*. Granada: Universidad, 1977, tomo II, pp. 560-567.
19. WETHEY, Harold E. *Alonso Cano, painter, sculptor, architect*. Princeton: University Press, 1955, p. 98 y «Alonso Cano's drawings». *The Art Bulletin*, XXIV (1952), p. 226.
20. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Alonso Cano...», p. 236.
21. Véase el contrato resumido en AGULLÓ Y COBO, Mercedes. *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid: Departamento de Historia del Arte - Universidad, 1978, pp. 59-60. Ya lo advirtió F. Marías en el trabajo citado «Alonso Cano y la columna salomónica», p. 291.
22. AGULLÓ Y COBO, Mercedes. *Documentos sobre...*, p. 114; CRUZ VALDOVINOS, Juan Manuel. «Varia Canesca madrileña». *Archivo Español de Arte* (Madrid), LVIII (1985), pp. 278-279; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Iglesia parroquial de la Magdalena de Getafe, retablos». En: *Retablos de la Comunidad de Madrid, siglos XV al XVIII*. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1995, pp. 215-217.
23. PITA ANDRADE, José Manuel. «Problemas en torno a Cano arquitecto». En: *Centenario de Alonso Cano...*, pp. 129-138.
24. MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. *Alonso Cano. Estudio monográfico de la obra del insigne Racionero que fue de la Catedral de Granada*. Madrid: Carlos-Jaime, 1948, pp. 349-402.
25. WETHEY, Harold E. «Alonso Cano's drawings». *The Art Bulletin*, XXIV (1952), pp. 317-334 y «Los dibujos de Alonso Cano». En: *Estudios de Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, tomo II. Granada: Universidad, 1979, pp. 547-561 y *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, versión española corregida. Madrid: Alianza, 1983, pp. 165-166.

26. SANCHO CORBACHO, Antonio. *Dibujos arquitectónicos del siglo XVII*. Sevilla: Instituto Diego Velázquez, 1947. En este mismo álbum el dibujo número 28 presenta una fachada, por cierto muy tradicional, con la inscripción «13 de julio de 63, viene de Alonso Cano» (p. 22).
27. WETHEY, Harold E. «Decorative projects of Sebastián Herrera Barnuevo». *The Burlington Magazine*, XCVIII (1956), pp. 41-46.
28. 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. 312-363.
29. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Dibujos españoles*, tomo IV. Madrid: Hauser y Menet, 1930, (nº. CCCLI); MARTÍNEZ CHUMILLAS, Manuel. *Alonso Cano...*, pp. 379-380.
30. ZARCO DEL VALLE, M. R. *Datos documentales para la Historia del Arte Español*, tomo II. Madrid, 1916, p. 354.
31. MARÍAS, Fernando. «Alonso Cano...», pp. 354 y ss.
32. Véase sobre este complicado asunto, además del trabajo antes citado, TOVAR MARTÍN, Virginia. «El arquitecto ensamblador Pedro de la Torre». *Archivo Español de Arte*, 183 (1973), pp. 290-292; WETHEY, Harold E. «Sebastián de Herrera Barnuevo». *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* (Buenos Aires), 1958, pp. 13-41; ABEL VILELLA, A. de. «Pedro de la Torre y los retablos-baldaquino de la Virgen del Sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo». *Espacio, Tiempo, Forma*, Serie VII, 8 (1995), pp. 140-153; NICOLAU CASTRO, Juan. «La maqueta del Trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo». *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 83 (1996), pp. 271-285.
33. 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...*, pp. 403-430.
34. OROZCO DÍAZ, Emilio. «Los grandes lienzos de Cano en la catedral de Granada». En: *Centenario de Alonso Cano...*, pp. 345-374; CALVO CASTELLÓN, Antonio. «La arquitectura diseñada por Alonso Cano como fondo en sus lienzos para el ciclo mariano de la catedral granadina, una curiosa simbiosis de la proyectiva real y pintada». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI (1984), pp. 329-347.
35. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «No importa...», pp. 415-416.
36. TORMO Y MONZO, Elías. «El hermano Francisco Bautista, arquitecto». En: *Pintura, escultura y arquitectura en España. Estudios dispersos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez - C.S.I.C., 1949, pp. 415-479; MARÍAS, Fernando. «Orden y modo en la arquitectura española». Introducción a la versión española del libro de FORSSMAN, Erick. *Dórico, Jónico, Corintio en la Arquitectura del Renacimiento*. Madrid: Xarait, 1983, pp. 7-45.
37. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Dibujos españoles...*, tomo IV, nº. CCCXLVIM; WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, traducción española, catálogo D.53, p. 166.
38. Tradicionalmente se ha supuesto que el dibujo era el preparatorio para el tabernáculo eucarístico de la capilla mayor de la catedral de Málaga, realizado por Cano en 1665, y que no llegó a construirse. Véase sobre el asunto SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio. *Historia de una utopía estética: el proyecto de tabernáculo para la catedral de Málaga*. Málaga: Universidad, 1995; CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario. «Alonso Cano y el Barroco en Málaga». En: *Figuras e imágenes...*, pp. 323-354.
39. Todavía siguen siendo muy importantes las consideraciones que dedicó a la actividad arquitectónica de Cano en Granada, acompañadas de la publicación de muchos documentos hasta entonces inéditos, Antonio GALLEGRO BURÍN, en su discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, *El Barroco Granadino*. Granada: Universidad, 1956, pp. 30 y ss.
40. MONTALVO, fray Tomás de. *Crónica del Convento del Ángel Custodio de Granada*. Granada, 1917. En: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, tomo V. Madrid, 1941, pp. 511-512.
41. TAYLOR, René. «El arquitecto José Granados de la Barrera». *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XII (1975), pp. 5-23. Este trabajo del historiador británico es el examen más sagaz y comprometido de la personalidad de Alonso Cano como arquitecto, poniendo en duda muchos tópicos que siguen circulando sobre su creatividad arquitectónica.
42. GILA MEDINA, Lázaro. *Maestros de cantería y albañilería en la Granada moderna, según los escribanos de la ciudad*. Granada: Ilustre Colegio Notarial, 2000, pp. 215-216. En los diferentes protocolos

figura como maestro de albañilería y veedor de las obras del arzobispado, cargo este último que acaso le procurase la construcción de la iglesia trazada por Cano.

43. GÓMEZ-MORENO GONZÁLEZ, Manuel. *Guía de Granada*. Granada, 1892, edición facsímil de 1992, p. 393.

44. Además de los datos ofrecidos por R. Taylor en el trabajo mencionado sobre Granados de la Barrera, véase también GILA MEDINA, Lázaro. *Maestros de cantería...*, pp. 162-164.

45. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «El Colegio Imperial de Madrid. Historia de su construcción». *Miscelánea Comillas*, 1970, pp. 407-433; SIMÓN DÍAZ, José. *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, segunda edición actualizada. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1992, pp. 79-91.

46. Aunque no lo señale R. Taylor, es posible que en la cúpula de la Magdalena, tal como hoy la contemplamos, se tuviesen en cuenta las láminas del tratado de Guarino Guarini, que se publicaron anteriormente por separado, en 1686, con el título *Disegni di architettura civile ed ecclesiastica*, pues en ese año se efectuó la transformación de su media naranja.

47. Los documentos pertinentes pueden verse en GALLEGO BURÍN, Antonio, *El Barroco...*, pp. 137-138; WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...* pp. 211-214; ROSENTHAL, Earl E. *The Cathedral of Granada. A study in the Spanish Renaissance*. Princeton: University Press, 1961, pp. 213-218. Véase también SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La portada principal de la Catedral de Granada como el gran retablo barroco de A. Cano». En: *Estudios sobre Literatura y Arte...*, tomo III, pp. 307-322.

48. En 1668 falleció el aparejador de la obra, Juan del Páramo, quien en el testamento declaró estar cubriendo las bóvedas del coro y unas paredes del trascoro; GILA MEDINA, Lázaro. *Maestros de cantería...*, p. 222. Véase también ROSENTHAL, Earl E. *The Cathedral...*, documentos 251-253.

49. En lo que no estoy de acuerdo con R. Taylor es en que la ornamentación de la fachada le resta fuerza y que Cano la hubiese preferido sin ella. Nuestro artista, como arquitecto procedente del campo de la pintura y de la escultura, nunca hubiese concebido una arquitectura desornamentada. Parece hacerse idea de cómo hubiera sido el tipo de decoración previsto por él, basta contemplar el tondo decorativo con una *Virgen de la Misericordia* y abajo un cartucho cartilaginoso, todo ello sobre una placa recortada, que Cano dibujó quizás para la fachada catedralicia, que se conserva en la Pierpont Morgan Library de Nueva York (WETHEY, Harold E. *Alonso Cano...*, traducción al español, D. 20, p. 174, dibujo fechado en 1667).

50. ROSENTHAL, Earl E. *The Cathedral...*, pp. 43-46, ilustración 92.

51. RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Sobre un dibujo inédito de la planta de la Catedral de Granada en 1594». *Archivo Español de Arte*, 280 (1997), pp. 355-374.

52. KUBLER, George. *Arquitectura española de los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Plus Ultra, 1957, p. 86; CHUECA GOITIA, Fernando. «Cano y su influjo en la arquitectura barroca». En: *Centenario de Alonso Cano...*, p. 121.

