

Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto

Beatriz BLASCO ESQUIVIAS

Universidad Complutense
Departamento de Historia del Arte II
bblasco@telefonica.net

RESUMEN

Con sus obras, Alonso Cano se granjeó una fama de artista universal que todavía hoy perdura y a la que también contribuyeron sus primeros biógrafos Lázaro Díaz del Valle (1656-1659) y Antonio Palomino (1724). Ambos textos tienen notables coincidencias, así como algunas elocuentes discrepancias que se analizan en este artículo. En primer lugar, se valora la intencionalidad y significado del orden medianamente el que se enumeran las facultades artísticas de Cano (pintor, escultor y arquitecto) y su proceso formativo en ambas biografías. A continuación, se analiza la importancia que se concede en ellas a la fama de Cano como arquitecto, relacionándolo con su trayectoria artística y con sus fracasados intentos por lograr un empleo oficial como Maestro Mayor de obras. Cano sólo obtendría este título pocos meses antes de su muerte, aunque buscó esta acreditación durante años, y su empeño resultó decisivo para su propia fama y para la evolución de la arquitectura española.

Palabras clave: Alonso Cano; artista universal; unidad de las artes; biografías artísticas; Lázaro Díaz del Valle; Antonio Palomino; Giorgio Vasari; Miguel Ángel; arquitectos expertos; tracistas; debate; arquitectos-artistas; pintura, escultura y arquitectura; maestro mayor de obras.

Considerations on Alonso Cano's universality and his fame as an architect (1601-1667)

ABSTRACT

With his works, Alonso Cano won renown as an universal artist, a fame that still lasts today in some measure thanks to the contribution of his first biographers: Lázaro Díaz del Valle (1656-1659) and Antonio Palomino (1724). These texts have remarkable coincidences as well as some significant discrepancies, all of them analysed here. First of all, I appraise the purpose and meaning, in both biographies, of the order used to elucidate Cano's artistic traits (painter, sculptor and architect) and his formative process. Next, I consider the importance given by Díaz del Valle and Palomino to Cano's fame as an architect in relation to his artistic development and his vain attempts to secure an official position as Master Builder. In fact, Cano would only obtain this title just a few months before his demise, although he sought after this accreditation for years and his endeavour proved to be decisive for him and for the evolution of Spanish architecture.

Keywords: Alonso Cano; universal artist; unity of the arts; art biographies; Lázaro Díaz del Valle, Antonio Palomino; Giorgio Vasari; Michelangelo; expert architects; planners; debate; artist-architects; painting, sculpture and architecture; master builder.

El asunto de la universalidad de Alonso Cano nos remite de inmediato a uno de los tópicos más característicos de la Edad Moderna: el del artista polifacético y con capacidad suficiente para ejercer simultánea e indistintamente todas y cada una de las tres Artes mayores, es decir, la pintura, la arquitectura y la escultura. La idea de la universalidad artística de Cano, forjada ya durante su propia vida, fue también proclamada por Harold Wethey en el título de su famoso libro, así como en la primera frase del mismo¹, y hoy constituye un lugar común de nuestra historiografía contemporánea que, sin embargo, sigue analizando por separado cada una de las actividades artísticas compendiadas en esta fraternal e indisoluble categoría².

Como es bien sabido, en los años 1656-1659 Lázaro Díaz del Valle proclamó sin ambages y con sincera admiración la extraordinaria capacidad de Alonso Cano para el ejercicio simultáneo de las tres Artes, afirmando que fue “*Pintor célebre, prospectivo, architecto y escultor insigne de nuestra edad. Es artífice general en todo lo tocante a estas cuestiones, y de tan grande espíritu, que se iguala con todos los de la antigüedad, y esto con aprobación general de los de su arte; con sus muchas e insignes obras ha ganado eterna fama para los siglos futuros... vive este presente año de 1658 en esta corte*”³. Más adelante desgrana por extenso otras noticias y compone el “*verdadero retrato de aquel famoso e incomparable artífice, el licenciado Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto, con quien queda corta toda alabanza según sus excelentes y generales partes en las honrosísimas facultades de su profesión*”⁴. Por lo que se refiere al proceso formativo de Cano, Díaz del Valle lo situó primero en el taller familiar, aprendiendo arquitectura bajo la dirección paterna, y a él debemos también la noticia de su paso por el taller sevillano del pintor Francisco Pacheco, de donde saldría el joven artista para perfeccionarse en el estudio de la simetría, la anatomía y la perspectiva, culminando su instrucción mediante la elaboración de retas-

¹ H. Wethey, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza, 1983 (primera edición, Princeton, Princeton University Press, 1955). La introducción comienza con la siguiente frase: “Entre los maestros españoles de los siglos XVI y XVII, Alonso Cano fue el que más se aproximó al ideal de genio universal”. Unos años antes de la primera edición de este estudio, el arquitecto y catedrático de la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, don Manuel Martínez Chumillas, daba a luz un estudio monográfico titulado *Alonso Cano* (Madrid, 1948) e intitulado, como él mismo afirma en la página 14, *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*.

² Symposium internacional *Alonso Cano y su época*, Granada, Ediciones El Partal, 2002.

³ *Epílogo y nomenclatura de algunos artífices que por famosos y aventajados en el Nobilísimo y Real Arte de la Pintura y Dibujo han sido por los mayores príncipes del Orbe honrados con órdenes militares de caballería y por premio de su virtud y fatiga colocados en puestos honoríficos y preeminentes...* Escrito entre 1656 y 1659 y publicado por F. J. Sánchez Cantón: *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, 5 volúmenes, Madrid, 1923-41. El manuscrito de Díaz del Valle se incluye en el tomo II, 1933, págs. 329-393. Según Sánchez Cantón, esta cita se encontraba tachada en el original manuscrito, en el folio 184 moderno, y precedía a la biografía de Pereda (t. II, p. 377).

⁴ Sánchez Cantón, op. cit., t. II, p. 387-390. A partir de esta compilación, F. Calvo Serraller hizo su propia selección de los textos biográficos redactados por Lázaro Díaz del Valle, incluyendo también la vida de Alonso Cano con las dos citas referidas, cfr. *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra, 1991, págs. 472 y 476, respectivamente.

blos y esculturas. Es decir, que el camino recorrido le habría llevado de la arquitectura a la pintura y de ésta a la escultura.

Tal y como reconocería él mismo, Palomino utilizó con fruición el texto de su antecesor, abonando con sus palabras la biografía de Alonso Cano que incluyó en su celeberrimo y afortunado *Parnaso español pintoresco laureado*⁵. Dispuesto a eternizar la memoria de Cano y a vincular su fama a los más sublimes y remontados espíritus, Palomino incluyó su biografía entre el total de 226 vidas que componen su escrito, aunque dedicándole una atención extraordinaria en prueba de su admiración y de la inusual relevancia del personaje, que destaca sensiblemente de los demás y se hermana —en lo que a extensión del relato biográfico se refiere— con el mismísimo Diego Velázquez (que disfrutaba ya de un merecido e indiscutible podio en el Olimpo de los artistas) y con el también afamado e insigne Luca Giordano. Palomino se identificó fácilmente con éste último cuando tuvo ocasión de conocerlo durante la estancia del napolitano en la corte de Madrid (primero con Carlos II y, luego, con Felipe V), y le admiró no sólo por sus virtudes sociales, buen trato y éxito profesional (que le llevarían a disfrutar de una riqueza considerable), sino también —y especialmente— por su habilidad, facilidad y destreza en el arte de la pintura. La admiración y simpatía de Palomino por Giordano llevó a considerarle “*compendio de todos los grandes artífices..., donde parece que en cierto modo coaguló el Omnipotente muchos hombres juntos; pues habilidad y práctica tan universal, no se ha visto jamás en artífice, con tan buena gracia y fresca manera*”⁶. Bonaventura Bassegoda nos alerta de la sutil jerarquización de Palomino, quien —no por casualidad— dio a Velázquez el doble de páginas —y, hemos de inferir también, que de importancia— que concedió a Luca Giordano, cuya vida duplica a su vez la extensión reservada para narrar las excelencias de Alonso Cano⁷; de este último proclama Palomino que “*fue príncipe en todas las tres artes de Pintura, Escultura y Arquitectura*”.

De hecho, es así como titula el de Bujalance la biografía del racionero Alonso Cano, empleando idéntico recurso al que utiliza también en las vidas de

⁵ Tomo tercero [de *El Museo pictórico y Escala Óptica*]. *Con las vidas de los Pintores, [y] Estatuarios Eminentes Españoles, que con sus heroicas obras han ilustrado la Nación: Y de aquellos Estrangeros Ilustres, que han concurrido en estas Provincias, y las han enriquecido con sus Eminentes Obras; Graduados según la serie del tiempo, en que cada uno floreció. Para eternizar la memoria, que tan justamente se vincularon en la posteridad tan sublimes y remontados espíritus*, Madrid, Viuda de Juan García Infançon, 1724. En el Preludio, Palomino reconoce haberse socorrido de “un manuscrito de Don Lázaro Díaz del Valle, criado, que fue del Señor Felipe Cuarto, en tiempo de don Diego Velázquez, y aficionadísimo a la Pintura, en cuyo obsequio escribí un libro traduciendo de Jorge Vasari las vidas de los pintores italianos, e introduciendo las de algunos españoles” (Citamos por la edición de N. Ayala Mallory, *Vidas*, Madrid, Alianza, 1986, p. 20).

⁶ Libro I, cap. IV, epígrafe VIII de *El Museo Pictórico* (ed. de Madrid, Aguilar, 1988, p. 121).

⁷ “Antonio Palomino y la memoria histórica de los artistas en España”, en Checa Cremades, F. (ed.) *Arte barroco e ideal clásico: aspectos del arte cortesano de la segunda mitad del siglo XVII*. Ciclo de conferencias, Roma, Seacex, mayo-junio de 2003, págs. 89-113.

Alonso Berruguete, El Greco, Sebastián Herrera Barnuevo y Juan de Valdés Leal, todos ellos reconocidos en el encabezamiento de sus respectivas vidas como “pintores, escultores y arquitectos”, respetando siempre este mismo orden en la enumeración de sus facultades artísticas. Por lo que se refiere a Alonso Cano, sabemos que Palomino siguió a la letra las palabras de su antecesor Díaz del Valle y que ambos se vieron influidos a su vez por el monumental y glorioso ejemplo que les proporcionó Giorgio Vasari en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, que culminan con el artista universal (y no sólo polifacético) “Miguel Ángel Buonarroti, florentino, pintor, escultor y arquitecto”⁸. Mediante esta fórmula —y quizá de un modo intencionado— Vasari consagró una secuencia en la enumeración de las destrezas artísticas de un individuo que llegaría a hacer fortuna entre otros biógrafos, incluso desprovista de cualquier sentido u orden cronológico. En el autorizado caso del tratadista florentino, el orden de aparición que otorga a cada una de las artes al encabezar la biografía de Miguel Ángel obedecía al proceso formativo seguido por el artista y a la secuencia de los aprendizajes que adquirió consecutivamente hasta lograr su consideración “universal”⁹. En efecto, Vasari nos relata la primera formación de Miguel Ángel como pintor en el taller de Ghirlandaio; su sucesiva incursión en el arte de la escultura, mediante su incorporación a la escuela que fundó Lorenzo el Magnífico en su jardín —a donde llegó el joven Buonarroti precedido ya por su inaudita capacidad artística—, y, por último, su irrupción en el arte de la arquitectura, en la que se inició con un proyecto para la fachada de la iglesia florentina de San Lorenzo, recorriendo después un camino largo y próspero, cuajado de éxitos tan renombrados como los que logró en el ejercicio de las otras fraternales disciplinas.

Pese a conocer la obra de Vasari, en la que cada biografía iba precedida de un breve subtítulo enumerativo de las facultades del artista en cuestión (por ejemplo, “Michelozzo Michelozzi, escultor y arquitecto florentino”), Lázaro Díaz del Valle se limitó a encabezar sus notas biográficas con el mero nombre del artista; de modo que hemos de concluir que, si bien Palomino se sirvió largamente del manuscrito del leonés para componer su *Parnaso*, siguió en cambio los pasos de Vasari para consignar cada una de sus semblanzas con el nombre y acreditación del biografiado, aprovechando del tratadista florentino otros muchos recursos. En este sentido, al registrar la vida de Alonso Cano, Palomino dio por buena la secuencia utilizada por Vasari para encabezar la biografía de Miguel Ángel e identificó al granadino como “pintor, escultor y arquitecto”, contribuyendo decisivamente a fijar esta secuencia descriptiva para la posteridad, donde cundió el ejemplo por igual entre los biógrafos y los estudiosos de Alonso Cano, desde Ceán Bermúdez en su famoso *Diccionario histórico*, hasta el seminario

⁸ Citamos por la edición de Madrid, Cátedra, 2002 (Florenia, Lorenzo Torrentito, 1550).

⁹ Este orden, a su vez, contradice la secuencia utilizada en el título del libro y en su mismo desarrollo, pues los capítulos previos a las *Vidas* comienzan interesándose “por la arquitectura, como la más universal, necesaria y útil para los hombres, y al servicio y ornamentación de la cual están las otras dos”; op. cit., Prefacio, p. 40.

titulado “Alonso Cano: pintor, escultor y arquitecto”¹⁰, pasando por Wethey y por otros muchos que repiten inalterado el orden.

A diferencia de Miguel Ángel, sin embargo, esta sucinta enumeración no esconde ni refleja una hipotética cadencia en el camino emprendido por Cano para adquirir una formación especulativa y práctica tal que le permitiera el grado de universalidad artística ensalzado por sus biógrafos y avalado por sus propias obras; es decir, no describe un proceso cierto de aprendizaje y evolución artística, pues en la narración biográfica de Alonso Cano, Palomino comienza describiendo su formación como arquitecto al lado de su padre. El tratadista cordobés empapó su pluma en el tintero de Díaz del Valle y utilizó sin remilgos su información, al menos en lo que se refiere a la primera instrucción del racionero. Trasladando casi con literalidad las palabras de su predecesor a este respecto, Palomino afirmó que Cano había comenzado a formarse en el arte de la Arquitectura, si bien luego alteró la trayectoria trazada por Díaz del Valle y le hizo pasar de aquí a la Escultura y, desde ella, por fin a la Pintura. De este modo, el granadino habría iniciado su formación especulativa de la mano de la más abstracta de las artes mayores y, en opinión de Leone Battista Alberti, superior a cualquiera de ellas por su capacidad para expresarse e imitar la naturaleza en términos exclusivamente geométricos y matemáticos. Provisto de este bagaje intelectual, y gozando de una notable destreza para el dibujo, Cano pudo acreditarse después como escultor y perfeccionarse como pintor.

Cabe preguntarse, entonces, porqué Palomino registra la biografía de Alonso Cano utilizando una secuencia inversa a la que, según él, recorrió el biografiado en su aprendizaje y también cuáles fueron los motivos que le indujeron a modificar el relato de Díaz del Valle en este punto¹¹. Respecto a la primera parte de la demanda (el porqué del encabezamiento “pintor, escultor y arquitecto”), las respuestas pueden ser muy numerosas: Para empezar, podría conjeturarse que el orden utilizado por Palomino respondía solamente a una enumeración secuencial inconsciente de las artes plásticas que todavía hoy predomina en nuestra cultura y que, de hecho, utilizó el propio escritor en los casos similares de Berruguete, El Greco, Herrera Barnuevo y Valdés Leal, señalados más arriba. También cabría pensar que Palomino quiso hermanar a los cinco artistas españoles con el divino Miguel Ángel, remarcando de un modo inconsciente la vinculación de aquellos con éste. Es asimismo posible que la enumeración escondiese una jerarquía en la apreciación de las distintas facultades o bien que se refiriese al orden en que se adquirieron las diferentes maestrías y se realizaron los encargos consiguientes.

¹⁰ A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800. Citamos por la edición facsimilar de Madrid, Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de la Historia, 1965, t. I, p. 208-225. Por lo que respecta al seminario, tuvo lugar en Málaga del 7 al 9 de abril de 1997 y se publicó en Madrid: *Figuras e imágenes del Barroco*, Visor-Argentaria, 1999.

¹¹ Conviene señalar que la secuencia (arquitecto, escultor y pintor) descrita por Palomino en la formación de Cano, coincide con la enumeración de sus facultades que hizo el propio artista en 1643, cuando concursó a las maestrías mayores de obras de la catedral y el ayuntamiento de Toledo. Véase más adelante.

Por lo que se refiere a Alonso Berruguete, la relación puede corresponder a una supuesta secuencia formativa, pues Palomino nos advierte que en Florencia “*cursó las artes de la Pintura, Escultura y Arquitectura en la escuela del gran Miguel Ángel*”¹². En el caso de El Greco, la secuencia obedece tanto al proceso formativo del artista como al predominio de su facultad de pintor sobre las demás, mientras que en el de Herrera Barnuevo no responde al orden de aprendizaje, pues Palomino comienza señalando que aquel se formó primero como escultor al lado de su padre “*y después se arrió a la escuela de Alonso Cano, más por imitación que por disciplina, y así siguió sus pisadas; pues no solamente salió excelente pintor, sino escultor, y arquitecto consumado... y en todo se portó con gran modo, y superior inteligencia; porque más debió a su gran genio, altamente dotado del Cielo, y a su aplicación, y estudio, que a la instrucción de maestro alguno*”¹³, (incluido, hemos de suponer, Alonso Cano). El mismo o similar comentario sirve al biógrafo para justificar la maestría de Juan de Valdés Leal, que debía más a su genialidad innata y a su dedicación que “*a la enseñanza de los maestros*”, y cuya enumeración de facultades artísticas vuelve a explicarse otra vez por el orden de su aprendizaje y por el predominio de la actividad pictórica sobre las otras, que solo ejerció de manera puntual¹⁴.

Lo cierto es que en ninguna de estas biografías se detalla de forma tan específica como en la de Alonso Cano el proceso formativo que condujo a cada individuo de una a otra arte. Por lo que respecta a este asunto Palomino es nuevamente deudor de Díaz del Valle, que le proporcionó los datos sobre los comienzos formativos del racionero al lado de su padre Miguel Cano, “*varón hacendado y adornado de virtud e ingenio para la arquitectura en que fue científico artífice*”¹⁵. Para componer el relato biográfico de Alonso, Palomino aprovechó con refinamiento las palabras de su predecesor, quien escribió que “*desde niño [Cano] se dedicó al ejercicio de su nobilísima arte debajo de su educación y doctrina, el cual conociendo su grande natural e ingenio le enseñó 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 que en esta villa de Madrid corte de S.C.M. se han fabricado*”¹⁶. Pese a las notables similitudes entre ambos relatos, hay también sutiles e

¹² Ayala Mallory, op. cit., p. 28. Para justificar el desequilibrio en la producción artística de Berruguete, explica Palomino que “si en la Pintura no son sus obras tan notorias, fue porque la ocupación en las otras artes fue tan continua que no le dieron lugar a explayarse en las de la Pintura”.

¹³ Para El Greco, véase Ayala Mallory, op. cit., p. 100-101 y para Herrera Barnuevo, p. 230. Hay que advertir que Díaz del Valle, al referirse a Barnuevo, le denomina “excelente Arquitecto, Pintor y escultor” (Sánchez Cantón, op. cit., t. II, p. 327)

¹⁴ Ayala Mallory, op. cit., p. 310-311.

¹⁵ Son palabras de Díaz del Valle, que reproduce a la letra Palomino; cfr. Sánchez Cantón, op. cit., II, p. 387 y Ayala, 247.

¹⁶ Sánchez Cantón, op. cit., II, p. 387. En este párrafo, Palomino sigue casi al pie de la letra el texto de Valle, Ayala Mallory, op. cit., p. 247.

importantes diferencias, que a nuestro juicio vienen determinadas por las fechas en que se escribieron y por la relación de los biógrafos con el biografiado.

Díaz del Valle conoció personalmente a Alonso Cano, como él mismo se encarga de señalar al referir que *“estaba en esta corte en edad de 58 años, donde se ordenó de epístola en el de 1658, con deseo de ser sacerdote, Dios lo guarde, para que con los lucidos trabajos de su ingenio aumente el lustre grande que ha dado a las artes que profesa: que lo que yo puedo decir es antes de conocerle de vista y haberle hablado, le estimaba por hijo de sus obras...”*¹⁷. Probablemente, el leonés recabó de primera mano la información necesaria para redactar su texto y pudo vivir también en primera persona la admiración que despertó Alonso Cano en Madrid, así que tras relatar la primera etapa de su aprendizaje en Granada bajo la dirección paterna, pasó a renglón seguido a referir su actividad como arquitecto en la Villa y Corte, haciendo especial hincapié en la fuerte impronta que dejó aquí y enumerando sus principales obras. Este agrupamiento “temático” y anacrónico de la actividad artística de Cano, llevó a Díaz del Valle a saltar las fases intermedias, pasando del aprendizaje a la madurez del artista mediante el hilo conductor de su faceta como arquitecto y de sus realizaciones madrileñas y granadinas. Tras formarse con su padre, Cano acudió al taller sevillano de Francisco Pacheco, donde lo sitúa enseguida Díaz del Valle, refiriendo que *“en cuanto al arte de la pintura en que se aventaja a todos los grandes artífices de su tiempo, así de grande como de chico tuvo en sus primeros rudimentos por su maestro a Francisco Pacheco, vecino de Sevilla pintor muy conocido, gastando debajo de su doctrina ocho meses de tiempo y dejando a este maestro, retirándose a casa de su padre se dio virtuosamente al trabajo de los estudios de la Simetría y a escudriñar la anatomía y variedad de movimientos que la naturaleza humana hace en uso de los músculos, con que rehaciéndose en breve tiempo se aventajó a todos los artífices que en la ciudad de Sevilla había. Y siendo de edad de 24 años teniendo mucha fama adquirida con su gran natural y fatiga, trayéndole la pintura para adornar el claustro del convento de N.S. de las Mercedes el provincial Fray Juan de Herrera, despidió la obra, diciéndole con claridad que él conocía que le faltaba saber el arte de la perspectiva muy necesario para la perfección de aquella obra y que más estimaba la reputación que el aprovechamiento que se le podía seguir de ella, y dejando el arte de la pintura se dio a obrar con oficiales retablos para los templos...”*¹⁸.

Si hemos de aceptar el relato de Díaz del Valle —que es presentado por el autor como *“el verdadero retrato de aquel famoso e incomparable artífice”*¹⁹—, Cano pasó de la arquitectura a la pintura, cuyos rudimentos aprendió en el taller de Pacheco, aunque lo abandonó a los pocos meses para perfeccionarse de forma autodidacta mediante el estudio de la simetría y la anatomía, “rehaciéndose” en pintor y adquiriendo ya una temprana fama en Sevilla. Le faltaba, sin embargo,

¹⁷ Sánchez Cantón, *ibidem*, p. 390.

¹⁸ *Ibid.*, p. 388-389.

¹⁹ *Ibid.*, p. 387.

conocer en profundidad la ciencia de la perspectiva, útil por igual a todas las artes y necesaria para cumplimentar el que parecía ser su primer encargo como maestro pintor (siempre según las noticias del leonés), y con inusitada modestia no sólo reconoció Cano esta carencia sino que la subsanó “dejando el arte de la pintura” y pasando a “obrar con oficiales retablos para los templos”. Díaz del Valle nos presenta un Alonso Cano formado en primera instancia como arquitecto, después como pintor y, finalmente, como perspectivo, arquitecto de retablos y escultor, pasando luego a describir su traslado a Madrid a instancias del Conde Duque.

Por ser ocioso, no vamos a insistir en el tema de la construcción de la fama del artista mediante la invención de anécdotas y sucesos destinados a erigir el monumento postrero de su gloria, aunque sí queremos destacar la insistencia de Díaz del Valle en la faceta de Alonso Cano arquitecto (incluido el episodio de su supuesto paso por Obras Reales) y en el interés del artista por culminar su formación pictórica mediante el aprendizaje profundo y consciente de la perspectiva, de la que volvemos a subrayar aquí su íntima relación con la capacidad de un individuo para aprehender y representar el espacio arquitectónico, bien sea el finido en una cuadratura o bien el generado en un edificio, siendo uno de los instrumentos esenciales del arquitecto tracista²⁰.

A diferencia de su predecesor, Palomino continuó el relato formativo de Alonso Cano afirmando que de la arquitectura “halló fácil entrada a la Escultura, ayudado de su gran genio, altamente favorecido del Cielo, para ilustración de estas artes. Y últimamente pasó a Sevilla, para perfeccionarse en ellas; por cuyo motivo entró a dibujar en casa de Francisco Pacheco, donde estuvo ocho meses; y pasó a continuar en la escuela de Juan del Castillo (aunque también dicen en la de Herrera el Viejo) en que se dio tan buena maña, que a poco tiempo se alzó con la habilidad de la Pintura en grado tan superior, que ejecutó de su mano diferentes obras públicas en dicha ciudad...”²¹ Siguiendo a Díaz del Valle, Palomino también quiso vincular la andadura artística de Cano con el oficio paterno, según una costumbre muy arraigada en la época, y le hizo —antes que nada— arquitecto, pero luego modificó sutilmente las noticias proporcionadas por el leonés.

Alterando el orden de los factores o la secuencia formativa descrita por Valle, resultaba que el aprendizaje de Cano había transcurrido desde la más abs-

²⁰ Dejamos al margen las exactitudes y errores de Díaz del Valle al relatar el paso de Cano por el taller de Pacheco, donde coincidiría con Velázquez y donde pudo estar más tiempo que el señalado por su biógrafo. En cambio, sí consideramos significativo el interés de Valle en minimizar la influencia de Pacheco en la formación de Cano, alentado quizá por el propio interesado para subsanar el hecho de que aquel no le mencionara en *El Arte de la pintura*, de donde excluye a la mayoría de artistas de las generaciones más jóvenes, con la sonada excepción de su yerno Velázquez (B. Bassegoda, op. cit., p. 42).

²¹ Ayala Mallory, op. cit., pág. 247. En su relato, Palomino trata de dar coherencia al proceso formativo de Alonso Cano y, a diferencia de Díaz del Valle, continúa el hilo de su narración hasta completar todas las fases del proceso, emprendiendo a continuación el relato detallado de su andadura personal y artística.

tracta hasta la más ilusionista de las artes, pues la pintura se veía obligada a fingir una profundidad, un espacio y un volumen que, a diferencia de sus hermanas, no le eran propios, siendo éste uno de los argumentos más recurrentes esgrimidos por los pintores a favor de la supremacía de su disciplina. Entretejiendo las noticias proporcionadas por Díaz del Valle con otras nuevas y ordenando los datos de forma más o menos cronológica, Palomino compuso una biografía en la que destaca por encima de cualquier otra la faceta pictórica del granadino, tanto en lo que a volumen de producción se refería como en lo que atañe a la estimación del propio interesado, que Palomino evidencia mediante diversas anécdotas. Entre todas, la más significativa es aquella “sentencia graciosa del Racionero acerca de la Pintura, y la Escultura”, que relata como sigue: “*Solía algunas veces nuestro Cano, cansado ya de pintar, pedirle al discípulo (que le asistía) las gubias, el mazo, y otros instrumentos, para trabajar de escultura, diciendo, que quería descansar un rato. Reíase de esto el mancebo, y le decía: Señor, ¡pues es buen modo de descansar dejar un pincelito, y tomar un mazo! A que respondió el Racionero: ¡Eres un gran mentecato! ¿Ahora ignoras que es más trabajo, dar forma, y bulto, a lo que no lo tiene; que dar forma, a lo que tiene bulto? Sentencia digna de observar, en quien practicaba ambas facultades; y que no la dictó la pasión de una, ni otra, sino la fuerza de la razón, y la experiencia de ambas. Y así le decía a Don Juan Niño (su discípulo), que en ninguna de las tres artes, que manejaba, hallaba tanta dificultad, como en la Pintura; de suerte, que trasudaba para hacer cualquier cosa*”²².

Si entendemos dificultad como sinónimo de excelencia, la pintura emerge de entre sus hermanas y destaca por la superioridad que le confiere su capacidad intelectual y su agudeza para fingir un volumen impropio sin otro esfuerzo que el del entendimiento. Enalzando la supremacía de la pintura, Palomino no sólo legitimaba su propia actividad artística sino que retomaba también el viejo y ya desfasado asunto del parangón de las artes, que alcanzó su cenit en la Italia del siglo XVI y se incorporó con renovada vigencia a la literatura artística española durante el XVII; los pintores españoles (“profesores” o aficionados) aprovecharon los argumentos de sus predecesores para reivindicar el triunfo de su disciplina e incorporaron además otros nuevos, relacionados más específicamente con las particularidades de la actividad artística española y con la mentalidad que la sostenía. El mismísimo Leonardo habría suscrito la ocurrente sentencia atribuida a Alonso Cano, si bien Miguel Ángel habría respondido otra vez con aquel soneto burlón en el que se parodiaba a sí mismo en el esforzado trance de pintar la Capilla Sixtina, embarrado de pintura y con el cuerpo hecho trizas por el esfuerzo²³.

²² Ibidem, p. 252-253.

²³ “Se me ha hecho ya buche en la fatiga, / como a los gatos hace el agua en Lombardía / o en cualquier otra región en que esto ocurra, / que a fuerza el vientre se junta con la barbilla. / Siento la barba al cielo y en el dorso / la memoria, y tengo el pecho de una arpía, / y el pincel sobre el rostro, goteando, / me lo va convirtiendo en pavimento rico. / Los riñones me han entrado hasta la panza, / y hago del culo en contrapeso grupa, / y en vano sin los ojos pasos nuevo. / Por delante se me estira la

Palomino no silenció la actividad de Alonso Cano como arquitecto (todo lo contrario), y remarcó en cuanto pudo su maestría en las tres artes, pero siempre dejó que venciese la pintura, aun cuando a alguna obra de arquitectura (en concreto, al arco triunfal de la Puerta de Guadalajara en Madrid para la entrada de doña Mariana de Austria, en 1649) le dedicó elogios tan encendidos como éste: “obra de tan nuevo gusto en los miembros, y proporciones de la Arquitectura, que admiró a todos los artifices; porque se apartó de la manera, que hasta aquellos tiempos habían seguido los antiguos”²⁴.

Llegados a este punto, conviene reflexionar sobre la “invención” de la biografía de Alonso Cano, que en el aspecto fundamental de su proceso de aprendizaje debe más a la narración de Lázaro Díaz del Valle que a las del copión Palomino. Aquel fechó sus noticias sobre Alonso Cano en 1658, año en el que ambos coincidieron en el Madrid de Felipe IV y en el que —casi con toda certeza— llegaron a trabar un conocimiento directo y personal²⁵. Esta estancia —que se prolongaría hasta 1660— era la segunda de Cano en Madrid, que ya había residido en la Corte durante el periodo 1638-1652. En el relato de este episodio discrepan ligera y significativamente Lázaro Díaz del Valle y su secuaz Palomino: Aquel empieza su narración con “la grande estimación que el pueblo y sus artífices” hicieron de la famosa y proverbial escultura de Nuestra Señora de la Concepción, obra célebre de Cano trasferida a la sacristía de la catedral de Granada en prueba, precisamente, del alto aprecio que suscitó. Y, continúa Díaz del Valle, “estando la opinión de este artífice divino en tan sublime lugar teniendo noticia el Excmo. Sr. Conde Duque de Olivares Don Gaspar de Guzmán (primer ministro de S. M.) de sus aventajadas partes, procuró traerle a su servicio para que juntamente sirviese a S. M. de Maestro Mayor de las Obras Reales y rehusándolo tomó por excusa pedir dineros y su excelencia mandó que no sólo se le diese lo que pidiese sino mucho más: Con que no se pudo excusar de venir a esta Corte a la obediencia y entró en el servicio en 1638 haciendo debajo de

corteza / y por plegarse atrás ahí se me arruga, / extiéndome como un arco de Siria. Mas falaz y extraño / el juicio brota que la mente lleva, / pues tira mal la cerbatana rota. / Mi pintura muerta / defiende en adelante, Juan, y el honor mío, / pues no estoy en mi sitio ni pintor me digo”. El soneto fue escrito hacia 1509 ó 1510, mientras Miguel Ángel pintaba los frescos del techo de la Capilla Sixtina, cfr. *Sonetos completos*, edición bilingüe de L. A. de Villena, Madrid, Cátedra, 1987, p. 39.

²⁴ Ayala Mallory, op. cit., p. 248. También en esto sigue a Díaz del Valle, que afirmó: “Hizo de esta profesión el arco triunfal que tocó a los mercaderes en la puerta de Guadalajara en la entrada y suntuoso recibimiento de la serenísima S. N. D^a María de Austria... obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la arquitectura que admiró a todos los demás artifices por que se apartó de la manera que hasta estos tiempos habían seguido los de la antigüedad” (Sánchez Cantón, op. cit., II, págs. 387-388). Sobre este famoso arco, véase D. Suárez Quevedo, “Alonso Cano y el arte efímero. Homenaje al artista granadino en el cuarto centenario de su muerte”, en *Anales de Historia del Arte*, Madrid, UCM, 11, 2001, págs. 231-267.

²⁵ El testimonio, así como lo acertado de otros comentarios de Lázaro Díaz del Valle, no sólo evidencian la cultura y afición artística de este personaje próximo a la corte de Felipe IV, sino que contradice el áspero juicio con que le despachó Gaya Nuño, tachándolo de “aficionado que ni tan siquiera debió mantener trato con artistas” (Calvo Serraller, op. cit. pág. 461).

su protección y amparo algunas obras y reparos en lienzos maltratados de los incendios del Buen Retiro muy a gusto y satisfacción de S. E."²⁶

Palomino difiere aquí de su antecesor y, al narrar las peripecias del primer viaje de Cano a Madrid y su encuentro con el Conde Duque, lo pone en relación con el carácter variable y endemoniado del artista, con su incipiente afición al manejo de las armas y con un lance a espada que tuvo contra el pintor Sebastián de Llanos y Valdés, en cuya casa y taller sevillano se encontraba pintando el de Granada: "*de suerte, que Cano hirió muy mal a Valdés en la mano derecha, pasándole la guarnición de la espada, de que resultó el quedar lisiado; por cuyo motivo, y el de pasar por aquella ciudad el señor Felipe Cuarto a registrar aquellos reinos de Andalucía; se resolvió a seguir la Corte, agregado a la familia del señor Conde-Duque de Olivares, con cuya protección vino a Madrid, y continuó su habilidad, favorecido de tan gran mecenas: con cuyo auxilio obtuvo la plaza de Maestro mayor, de que tomó posesión el año de 1638, ejecutándose por su dirección diferentes obras, y reparos en los alcázares y casa reales*"²⁷.

No deja de sorprender que Palomino no incluya en su *Parnaso* la biografía de este pintor de Sevilla, Sebastián de Llanos y Valdés, máxime cuando le reconoce maestro de Alonso Cano y le califica de "*pintor de crédito en aquella ciudad*". No lo menciona tampoco al tratar de Herrera el Viejo (de quien Ceán Bermúdez hace aprendiz a Llanos, afirmando que fue "*el discípulo que pudo sufrir más tiempo en Sevilla la dureza del genio de Herrera el viejo*"²⁸) ni en las vidas de los otros pintores que podrían haber tenido contactos con él, como Murillo, Francisco de Herrera el Mozo o Valdés Leal, con quienes el 1 de enero de 1660 —y en compañía de otros insignes pintores y artistas— fundó Llanos Valdés en la Casa Lonja de Sevilla una escuela o Academia para la enseñanza de las Bellas Artes, que estuvo activa hasta finales del siglo XVII y cuyas actas se conservan en el Archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría²⁹.

²⁶ Recogido en Calvo Serraller, 1991, *op. cit.*, pág. 477 y Sánchez Cantón, *op. cit.*, I, p. 389.

²⁷ Ayala Mallory, *op. cit.*, pág. 248. Según la autora, "la anécdota de Palomino no ha sido confirmada por ninguna otra fuente contemporánea, pero no es incompatible con las biografías de Llano (sic) y de Cano". Asimismo confirma que "Cano partió para Madrid en enero de 1638 para ser pintor y ayudante de cámara del Conde Duque de Olivares, quien fue su protector hasta 1643, año en que el ministro de Felipe IV cayó en desgracia". Por último, ratifica que no hay noticias de que Cano obtuviera el empleo de Maestro Mayor de Obras Reales que refiere Palomino.

²⁸ *Diccionario histórico*, *op. cit.*, t. III, pág. 40.

²⁹ La riña la refiere también Ceán Bermúdez, concluyendo que "desde entonces no hay más noticia de él, que haber seguido pintando en aquella ciudad con crédito entre los buenos profesores" (*Op. cit.*, III, 40). Respecto a la Academia, Ceán recoge la noticia del manuscrito fundacional existente en el archivo de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría de esta ciudad, donde consta —y así lo transmite el académico— que Llanos fue nombrado primer cónsul o vicepresidente en 1660, ascendiendo a la presidencia por vez primera al concluir el mandato de Murillo; algunos años después, y por "desestimamiento que hizo de este empleo D. Juan de Valdés Leal en 1666, fue elegido Llanos segunda vez, y volvió a serlo en 68; de manera que ninguno de sus individuos gobernó tanto tiempo aquel establecimiento ni con tanto acierto como él..." (*Ibidem*, t. III, pág. 40). En la biografía de Murillo, cuajada de reflexiones interesantes sobre las relaciones artísticas entre Italia y España y sobre las fuentes de información del propio Palomino, éste no menciona la relación de Murillo con la citada Academia ni tam-

Verdadera o inventada esta historia de espadachines, lo cierto es que Ceán dio por buena la versión de Palomino y, al trazar la semblanza de Cano no dudó en aprovechar el lance para poner de manifiesto la irascibilidad del granadino a quien “*por esta época [1636] pocos profesores le disputaban en Sevilla la primacía en las tres facultades, y su genio poco sufrido no le permitía concederle a ninguno. No sé —continúa Ceán— si sobre este punto o sobre otro tuvo entonces un desafío con el pintor don Sebastián de Llanos y Valdés, sugeto acreditado por su mérito y moderación; y siendo Cano más diestro en la espada, quedó su rival herido, por lo que hubo de salir huyendo de aquella ciudad, y se vino a Madrid el año de 37*”³⁰.

Don Agustín, que fue tan crítico en ocasiones con los métodos informativos de Palomino, y conociendo como conocía el manuscrito de Díaz del Valle, no dudó en aceptar la versión del cordobés para hilvanar el traslado de Cano a Madrid y convertir su marcha en huída, silenciando de paso la supuesta admiración que despertaron las obras del artista granadino en el Conde Duque de Olivares, romano de nacimiento e italiano de adolescencia. Con independencia de ello, tanto Díaz del Valle y Palomino como el propio Ceán coinciden en señalar la vinculación de Cano con las Obras Reales, aunque de nuevo estos últimos van a la zaga del leonés: El autor del *Parnaso* dio por bueno el nombramiento de Cano como Maestro Mayor de Obras Reales, cosa que nunca sucedió, y fechó incluso la toma de posesión del cargo en 1638, reinterpretando de un modo personal —y lisonjero— las ambiguas palabras de Díaz del Valle donde dice que Cano “*entró en el servicio en 1638 haciendo debajo de su protección y amparo algunas obras y reparos en lienzos maltratados de los incendios del Buen Retiro...*” Palomino especificó que, a raíz de su nombramiento, Cano se ocupó en la dirección de diferentes obras y reparos en los palacios y casas reales de Madrid, incrementando los datos de su antecesor mediante la sucinta enumeración de algunas competencias de la Maestría Mayor; pero el añadido no resulta de una verificación en los archivos del alcázar madrileño —que hubiesen contradicho sus noticias— sino que se debe sólo a un prurito de rigor por parte de Palomino y a una mala interpretación del texto de Díaz del Valle. Ceán sí llevó a cabo la búsqueda documental y así pudo constatar que Cano nunca ocupó dicha plaza, “*pues entonces la obtenía Juan Gómez de Mora*”³¹.

La biografía de Alonso Cano escrita por Palomino —y calificada de “perfecta” por Delfín Rodríguez, en alusión a su carácter modélico, que no a su exac-

poco, en consecuencia, la más que probable relación de Murillo con Llanos Valdés. Para conocer algo más al respecto debemos ir a la biografía de Valdés Leal, donde Palomino afirma que “presidió muchos años en la Academia, y era el que con mayor magisterio y facilidad dibujaba en ella; porque Murillo la tenía en su casa por no tropezarse con lo altivo de su natural; pues como decía el mismo Murillo, Valdés en todo quería ser solo; y así no podía su genio sufrir, no digo superior, pero ni igual en cosa alguna” (Ayala, op. cit., p. 312).

³⁰ Ceán Bermúdez, *Diccionario*, op. cit., I, 210.

³¹ Ceán Bermúdez, op. cit., I, 210.

titud y objetividad³²— no sólo es el resultado de un análisis y una ordenación presumiblemente rigurosa y ecuánime de determinados hechos, sino también el producto de la proyección personal del cronista en la interpretación de los acontecimientos que se propone estudiar. Palomino “inventó” ésta y otras biografías amparándose en el ilustre y universal ejemplo de su antecesor Vasari, es decir, incluyendo en su relato anécdotas y comentarios destinados no tanto a respetar la exactitud histórica cuanto a forjar una imagen legendaria del biografiado, capaz de proporcionarle la fama merecida y —esto es quizá más importante— capaz también de reivindicar mediante su ejemplo a la hermandad de artistas entre los que, lógicamente, se encontraba el propio Palomino. Tal y como se infiere del explicativo título del *Parnaso*, dicho colectivo no era otro que la heroica escuela de pintura de la “nación española”, cuya fama más allá de los Pirineos era casi inexistente entonces —y desde hacía tiempo— por diversos motivos. Construyendo una imagen adecuada de Alonso Cano y de otros colegas, Palomino levantaba el edificio de su propia concepción artística, así como un monumento a la historia moderna de la pintura y la estatuaria españolas. En tanto que “profesor” del arte de la pintura —implicado personalmente en el asunto tratado— podemos pensar que Palomino actuó con menos rigor que el “aficionado” Díaz del Valle, aunque puede que también éste acomodase la biografía de Cano a ciertos intereses.

Del relato sin desperdicio de Palomino destaca en primer lugar la “honradez” y buena cuna de Cano, determinada por la nobleza y virtud de sus progenitores, un aspecto común a muchos de los biografiados y que también podemos encontrar en las crónicas de Díaz del Valle y en las *Vidas* de Vasari. En segundo lugar, tanto Valle como Palomino subrayan el genio innato de Alonso Cano (es decir, su inclinación natural a la actividad artística) y su paulatino proceso de aprendizaje y perfeccionamiento.

Inspirándose de nuevo en el tratadista italiano, los españoles aglutinaron en la biografía de Cano los dos prototipos artísticos surgidos en el Renacimiento italiano y difundidos ya por toda Europa: el genio, que desde la cuna y por naturaleza se siente impelido a la creación artística, y el científico que accede al ejercicio de las artes mediante un temprano y aquilatado proceso de aprendizaje (facilitado, en este caso, por su progenitor, de quien a su vez heredó la impronta artística). Sin énfasis y casi con la cordialidad cotidiana de una narración novelística, Díaz del Valle y Palomino eluden toda posibilidad de profundizar en una cuestión tan compleja y debatida, desde Alberti hasta Lomazzo, como la del origen de la creación artística. Ninguno profundiza ni teoriza sobre ello, aunque ambos dejan clara su postura al afirmar, antes que nada, el carácter innato de la genialidad de Alonso Cano, quien desde la más tierna infancia (y, según puntualiza Palomino, sin más letras que los rudimentos de la puericia) puso de manifies-

³² D. Rodríguez Ruiz: “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, Visor-Argentaria, 1999, págs. 403-4430.

to una predisposición natural al arte. En ambas narraciones, Cano se prefigura como un artista genio, tocado por la mano de Dios —“ayudado de su gran ingenio, altamente favorecido del Cielo”, dice Palomino— y adornado con el don sobrenatural de la creatividad.

Transmutado así el artista en una obra de arte (en la obra de arte por excelencia) no bastaba con que naciera dotado de un temperamento genial, sino que debería educarlo correctamente mediante el aprendizaje de las disciplinas útiles al desarrollo del proceso creativo. El artista moderno —ya sea el “inventado” por Vasari o por cualquiera de sus hijos— precisaba del aprendizaje disciplinar o académico para liberar de su interior las ideas impresas en su alma (o en su mente) de genio, quedando asimilado en cierto sentido a la concepción neoplatónica de la obra de arte que había culminado en Miguel Ángel y en su famosa teoría sobre la idea contenida en el bloque de piedra y liberada por las sabias manos del artista, expuesta en el soneto donde dice: “No tiene el gran artista ni un concepto / que un mármol sólo en sí no circunscriba / en su exceso, mas solo a tal arriba / la mano que obedece al intelecto...”³³

Al margen de los biógrafos, los hechos —las obras— nos demuestran que Alonso Cano practicó con maestría la pintura, la escultura y la arquitectura, pudiendo en virtud de ello afirmarse que fue gran pintor, escultor y arquitecto o, como él mismo declaró en 1643 (utilizando la misma secuencia empleada después por Palomino al describir su formación), “*arquitecto, escultor y pintor*”; una enumeración de cualidades que en su conjunto le convertían en artista universal y le hermanaban con el insigne Miguel Ángel. Palomino, siempre excesivo y pródigo en sus alabanzas, no fue tacaño al ensalzar al artista de Granada y excedió a su primer biógrafo en la recopilación de anécdotas y sucesos reales e inventados para describir su vida intensa y tortuosa, salpicada de éxitos profesionales y dramas personales propiciados por un carácter al mismo tiempo modesto y desafiante, desinteresado y pendenciero, irascible y generoso, devoto y cínico, intrépido y gracioso; en definitiva, cambiante e imprevisible como correspondía a un genio moderno, emocional y saturnino. Pese a afirmar que “*fue verdaderamente digno de memoria inmortal, príncipe en todas las tres artes de Pintura, Escultura y Arquitectura... gran matemático y muy diestro en el manejo de la espada*”, Palomino no llegó a comparar a Cano con Miguel Ángel y hay que esperar hasta el siglo XIX para que Aureliano Fernández-Guerra moteje al artista de “*Miguel Ángel de Andalucía*” en una infortunada obra dramática estudiada por el profesor J. Álvarez Lopera³⁴.

Circunscrito a Andalucía por los diseños del teatro romántico, Cano se convertía en una suerte de Miguel Ángel menor o “de segunda”, frente a otros colegas más afortunados que fueron generosamente equiparados con el italiano en las postrimerías del Barroco español, para reivindicar una concepción unitaria

³³ *Sonetos completos*, op. cit., p. 131. Escrito entre 1541 y 1544 para Vittoria Colonna.

³⁴ “Licencias de la imaginación: Alonso Cano, héroe romántico”, en *Figuras e imágenes del Barroco*, op. cit., 1999, págs. 379-401.

de las artes y una universalidad que todavía se escamoteaba a algunos de nuestros más famosos y polémicos artistas vernáculos. Nos referimos con estas palabras al desproporcionado elogio fúnebre que dedicó la Gaceta de Madrid, el martes 6 de marzo de 1725, a José de Churriguera con motivo de su muerte: “*También murió, de edad de 60 años, Don Josph de Churriguera, insigne Architecto y Escultor, reputado de los Científicos por otro Michel Angel de España*”. Por azares del destino, la memoria de Cano no sólo se hermanaba con la de Miguel Ángel sino también con la del denostado padre del “churriguerismo”, de quien le separaron notables diferencias y con quien le unieron también algunas circunstancias muy significativas. Una de éstas situó a Cano y a Churriguera, respectivamente, en el principio y el fin de un intenso debate que tuvo lugar en España entre mediados del siglo XVII y el primer tercio del XVIII, vertebrado en torno al problema de la unidad de las Artes y la universalidad de los artistas. Más concretamente, en la capacidad y legitimidad de pintores y escultores para ejercer también la arquitectura, traspasando los límites impuestos por su primera “profesión” o maestría bajo el pretexto de poseer unos conocimientos abstractos de matemáticas, geometría, perspectiva y óptica que eran comunes a todas las artes y les capacitaban también, en consecuencia, para cultivar la arquitectura, ampliando sus dominios a un ámbito profesional hasta entonces ajeno a sus competencias.

En el transcurso de la polémica se buscó el amparo teórico de la hermandad de las Artes y se argumentó la universalidad de los artistas al modo italiano, invocando los ejemplos de Alberti, Miguel Ángel o Bernini para lograr los fines perseguidos por pintores y escultores. Sin embargo, el debate traspasó enseguida la frontera de lo teórico y puso de manifiesto su dimensión social y económica, perfilándose como una auténtica lucha de poder por acaparar los empleos que gobernaban la arquitectura pública, es decir, como un asunto de intrusismo profesional que enfrentó a los arquitectos expertos —aquellos que se habían formado al pie de las obras y habían circunscrito su actividad al campo de la edificatoria— con los llamados arquitectos artistas, individuos provenientes de la pintura o la retablistica que, alentados por su dominio de la perspectiva y otras ciencias afines, reivindicaron su derecho a concursar a los empleos oficiales de arquitectura que gobernaban las obras reales, las municipales o las catedralicias. En ello vieron, sin duda, un modo de legitimación artística moderno y “a la italiana”, pero vieron también una fórmula para medrar económica y socialmente, accediendo a unos prestigiosos empleos vitalicios y de gran solvencia (incluso política) que hasta entonces estuvieron copados por los arquitectos expertos.

Antes de continuar, conviene hacer una aclaración. Cuando hemos afrontado este mismo asunto en otras ocasiones, nos hemos referido a los arquitectos expertos con la expresión “arquitectos profesionales” o “arquitectos puros”, calificativos que hoy consideramos insatisfactorios y ambiguos. Es cierto que al denominarlos profesionales queríamos incidir en su proceso formativo y en su ulterior desarrollo laboral, centrado en el ejercicio exclusivo de la arquitectura. En este mismo sentido utilizamos también el término “puro”. Sin embargo, la profesionalidad —entendida como el desempeño riguroso, concienzudo y cuali-

ficado de un oficio tras culminar un proceso de formación— no es patrimonio de una determinada concepción de la arquitectura, sino una actitud ante el desempeño del trabajo que también hemos de presuponer a los arquitectos artistas. Aquellos litigaron abiertamente contra la ingerencia de quienes pretendían inmiscuirse en su ámbito laboral, usurpándoles una importante parcela de trabajo, y argumentaron en su defensa el insustituible papel que desempeñaba en el proceso arquitectónico la aplicación de una serie de conocimientos técnicos específicos tales como el cálculo de estructuras y de cimentación, la resistencia de los materiales, etc., pues de ellos dependía la firmeza y solidez del inmueble o, si preferimos, la *firmitas*. Siendo ésta responsabilidad del maestro titular de la obra, los expertos decidieron fundamentar su postura en las carencias técnicas —y, por tanto, en la incapacidad— de los pintores y retablistas para garantizar la estabilidad de un edificio. Abundando en esta misma línea, tampoco parece oportuno denominar a los expertos con las expresiones “arquitecto técnico” y “arquitecto constructor”, pues ambas tienen connotaciones restrictivas que en la actualidad pueden inducir a interpretaciones erróneas. En el primer caso, porque hoy en día las universidades politécnicas han desterrado el noble y tradicional título de aparejador a favor del de arquitecto técnico, con el que se designa —tal como se hacía con los aparejadores en la Edad Moderna— al profesional encargado de ordenar y dirigir la ejecución de obras de edificación, llevar a la práctica las ideas y el proyecto del arquitecto, controlar la calidad de los materiales, así como la normativa técnica y las certificaciones necesarias para la construcción, y organizar y gestionar la economía y la seguridad de las obras. Igualmente, el uso de la expresión “arquitecto constructor” puede desvirtuar aún más un problema que no pivotaba sobre la gestión y administración de las obras (es decir, sobre el acopio de materiales y obreros, estipulación de jornadas laborales, libranza de sueldos y otras competencias propias del constructor) sino sobre la formación precisa para proyectar un edificio y llevar a cabo con posterioridad la necesaria dirección técnica de la edificación en curso.

Hecha esta salvedad, hay que recordar que en el debate se implicaron algunos de los arquitectos, pintores y escultores más importantes del momento, tales como los expertos Juan Gómez de Mora, fray Lorenzo de San Nicolás o José del Olmo y los artistas Alonso Cano, Sebastián Herrera Barnuevo, Francisco de Herrera el Mozo, José Jiménez Donoso, Teodoro Ardemans o José de Churriguera, recorriendo en su disputa un largo camino que se adentró hasta el siglo XVIII. La historiografía artística española ha visto en la polémica el exponente de dos modos distintos de concebir la arquitectura. El de los expertos, capitaneado por Gómez de Mora, ha sido interpretado como una opción continuista y tradicional, destinada a lograr la pervivencia de un modelo de inspiración escurialense cuyas principales virtudes serían la abstracción geométrica, la claridad compositiva, la sencillez planimétrica y la severidad o contención en el ornato. Las obras de Gómez de Mora, fray Lorenzo de San Nicolás o José del Olmo, por citar a los más relevantes activistas de este grupo, evidencian un progresivo y natural distanciamiento del modelo escurialense al que se les creía supeditados (tanto en el fondo como en la forma) y niegan por sí solas esta lectura parcial del

problema, manifestando la necesidad de buscar nuevos enfoques metodológicos para analizar las claves del famoso debate. La postura de los “arquitectos artistas” se ha interpretado, en cambio, bajo el prisma de una actitud abierta y progresista, responsable de una renovación de la arquitectura española que se basó en la búsqueda de soluciones más audaces desde el punto de vista compositivo y formal, por medio de las cuales se fueron transfiriendo a la edificatoria ciertas cualidades plásticas y ornamentales que hasta entonces se consideraban más propias de las artes figurativas³⁵.

Indiscutiblemente, el debate puso de manifiesto dos concepciones distintas de la arquitectura, aunque ninguno de los bandos formuló una verdadera teoría artística o un manifiesto común donde se expusieran razonadamente los fundamentos de sus respectivas posturas ideológicas. Es decir, que la disputa careció de cohesión y autonomía, y no podemos ignorar el hecho fundamental de que se hizo patente cuando estaba en juego la obtención de un cargo público de reconocido prestigio, es decir, de una maestría mayor en las Obras Reales, en un ayuntamiento o en un cabildo catedralicio, un título competente por sí solo para acreditar la maestría del titular y útil, en muchos casos, para facilitar su promoción a otros empleos más codiciados, granjeándole de paso el máximo prestigio social, económico y laboral en su medio profesional. Hay que considerar también que en esta época la traza de un edificio no siempre llevaba aparejada la construcción del inmueble y su dirección técnica, pues el procedimiento habitual permitía la contratación independiente y por separado del proyecto y de la ejecución. Aquel solía encargarse directamente a un arquitecto y, una vez aprobado por el cliente y tramitadas las licencias oportunas, se procedía a concursar públicamente y a la baja el proceso constructivo, adjudicándose al mejor postor con independencia de que fuese el autor del proyecto³⁶. En muchos casos, éste se desligaba del proceso constructivo, posibilitando dicha circunstancia que los clientes pidieran trazas a artistas (pintores o escultores) versados en geometría y perspectiva y muy diestros en el dibujo, que les ayudaba a formular propuestas de notable belleza y sugestión, gracias a la incorporación de recursos propios de su disciplina y a su capacidad para representar el espacio imaginado.

La arquitectura, de hecho, siempre había mantenido una estrecha relación con la pintura y sus teóricos la consideraron parte primordial de esta disciplina. Así Francisco Pacheco concluye el capítulo VIII del libro segundo de *El Arte de la Pintura*, reconociendo que la arquitectura es “*tan forzosa a nuestra arte [que]*

³⁵ F. Marías y A. Bustamante, “Apuntes arquitectónicos madrileños de hacia 1660”, en *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1985, enero-marzo, p. 34-43. Los autores evidencian que, tras el impulso renovador de Alonso Cano, sus seguidores se limitaron a interpretar las novedades canescas mediante la acentuación plástica de unos elementos ornamentales (tarjas, cartelas, placas recortadas, guirnaldas...) que seguían decorando estructuras clasicistas inspiradas en los viejos tratados italianos, cuya vigencia nunca decayó.

³⁶ Sobre este asunto puede consultarse, entre otros, el estudio de M. Taín Guzmán, *Los arquitectos y la contratación de obra arquitectónica en la Galicia barroca (1650-1700)*, A Coruña, Edicions Do Castro, 1997.

viene bien rematar con ella las partes del Dibujo. Muchos valientes pintores la han estudiado de propósito, y si dijese que han sido los mejores arquitectos, no me parece erraría. Y así digo, que como fuese sin menoscabo de las demás partes de la pintura... sería útil el estudiarla de propósito para los edificios, templos y casas que se ofrecen en ejecución. Teniendo buena noticia de los cinco órdenes, de las medidas, diferencias de miembros y ornatos que a cada una de ellas pertenece. Porque el que es aventajado dibujador (cosa cierta) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo de ordinario los que estudian Arquitectura canteros, albañiles y carpinteros, los cuales aprenden de los libros las medidas; pero no los adornos ni la gala de los recuadros, cartelas, tarjas y ornatos caprichosos, bizarría de remates, festones, grutescos, mascarones y serafines, y otras mil galas de que usan los pintores y escultores..."³⁷ Aunque pasa de puntillas sobre el debate, el maestro de pintura de Cano confirma con sus palabras los vínculos que unían a la pintura con la arquitectura y legítima, además, la aspiración de los pintores a convertirse en arquitectos tracistas merced a las ventajas que les reportaba su destreza en el dibujo y su capacidad para representar los adornos que ennoblecían la edificatoria. Asimismo, refuerza su postura al subrayar el carácter eminentemente técnico de los expertos (canteros, albañiles y carpinteros), a quienes despacha señalando que sus estudios se limitaban básicamente al conocimiento de las medidas que les proporcionaban los libros. Desde este punto de vista, Francisco Pacheco (suegro del pintor y ocasional arquitecto Diego Velázquez) podría considerarse el primer exponente teórico de este debate, en el que tomaría partido a favor de sus colegas pintores.

Otro caso bien distinto sería el del también pintor y tratadista Jusepe Martínez, en sus famosos *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, manuscrito redactado hacia 1673 e inédito hasta el siglo XIX³⁸. Martínez compuso una valiosa crónica de la pintura española coetánea y confirmó su relación personal con Alonso Cano, a quien ensalza en su faceta de pintor y hermana con Velázquez diciendo lo siguiente: "*Felipe IV el grande, manifestó su ánimo e inclinación a todas las artes liberales, pero en particular se señaló en la pintura: escogió por privado al Excmo. Conde Olivares, el cual viendo a S. M. inclinado a esta profesión... envió a Sevilla por dos excelentes pintores, para honrarlos como a paisanos: el uno se llamó Diego Velázquez de Silva; y el otro se llamó Alonso Cano, muy general en cuatro facultades, que son pintura, escul-*

³⁷ El libro se dedica a la teórica de la pintura y partes de que se compone, mientras que el capítulo reflexiona sobre "Donde acaban las proporciones y partes pertenecientes al dibujo". Véase, F. Pacheco (Sevilla, 1649, edición de B. Bassegoda, Madrid, Cátedra, 1990, p. 394). En nota, Bassegoda señala la utilización de este mismo párrafo por A. Rodríguez G. de Ceballos ("L'architecture baroque espagnole vue à travers le debat entre peintres et architectes", en *Revue de l'Art*, 70, 1985, p. 41-52), en relación con la reivindicación de los artistas metidos a arquitectos frente a la exclusividad pretendida por los expertos. Ampliando el alcance de su significado —a propósito del carácter y trascendencia de la renovación arquitectónica efectuada por los pintores— Ceballos vuelve a analizar estas palabras en "Alonso Cano y el retablo", *Figuras e imágenes del Barroco español*, op. cit., 1999, p. 252.

³⁸ Citamos por la edición de J. Gállego, Madrid, Akal, 1988.

tura, arquitectura y perspectiva; también se explayó en grabar láminas de buril: fue gran dibujador y de grande relieve en el colorido... Estando yo en Madrid el año de 1634, me llevó a su casa donde me enseñó dos cuadros, uno comenzado y el otro acabado, y cierto vi en ellos un grandísimo magisterio; pero hízome lástima el verlo tan poco aficionado al trabajo, no porque no fuese muy liberal en él, sino que su deleite y gusto era gastar lo más del tiempo en discurrir sobre la pintura, y en ver estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabía que alguno tenía cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista: tuvo a la fortuna por muy enemiga, pues siempre lo tuvo cargado de considerables trabajos, que le obligaron a hacerse clérigo por quedar impedido de una grave enfermedad, y no poder lograr su trabajo como deseaba; finalmente murió con pocas comodidades, pero sus obras siempre han sido estimadas: tuvo pocos discípulos, por su poca asistencia duraron con él poco tiempo”³⁹.

Del relato parcial de Martínez se desprende un retrato poco halagüeño de Alonso Cano, pues aunque reconoce su universalidad y su maestría en la pintura y el dibujo, también reprocha su afición a la reflexión, su indolencia y su rara curiosidad. Martínez incluyó la Arquitectura entre “*las materias más necesarias y anejas a mi profesión*”, denominándola “*aprobación de las demás artes*” y admitiendo que “*conviene al laborioso pintor no ignore facultad tan noble, pues es un adorno muy necesario para hermohear sus historias*”. Sin embargo, al abundar en ello —y tomando como referente el libro de Vitruvio y la excepcional obra arquitectónica de Miguel Ángel en el Vaticano— destacó más los límites entre la arquitectura y la pintura que sus lazos de unión, razonando que “*esta profesión de arquitectura quiere a todo un hombre, por los muchos adherentes que incluye, de donde el científico arquitecto para hacer fábricas de palacios, iglesias y casas acomodadas a la vida humana, y a la vista principalmente, ha de conocer los sitios y terrajes para conocer la fortificación que ha de llevar su obra, haciéndose muy práctico de los minerales y piedras, reconociendo su fuerza y valor...; y así es necesario en esta facultad usar de grandísima prudencia, práctica agradable, simetría noble, geometría de buena elección y aritmética de mejor figura*”⁴⁰. Una vez declarado esto, explica las partes de la arquitectura que interesa conocer a los pintores y que reduce a dos: la representación del espacio en perspectiva y la iluminación conveniente de los edificios pintados, insistiendo en el carácter ilusorio de este arte, que sólo debe fingir tales asuntos sobre el lienzo⁴¹. Martínez dedica a la arquitectura más atención que Pacheco, aunque cir-

³⁹ Op. cit., p. 193-194.

⁴⁰ Ibidem, p. 84-85.

⁴¹ “y así solamente intento dar a nuestro profesor la parte que le importe, y la discreción en el uso que es no más que la superficial y aparente; porque aunque es verdad que se le han de ofrecer partes internas juntamente con la perspectiva, las finge en cosa llana, que es el lienzo, cuya parte de arquitectura podemos entender que es la que llama Vitruvio genografía (sic), además que hay mucho de esto escrito en libros venales. Otra dificultad es la que nos hace al caso, que es dar luz convenientemente a los edificios...., porque esta profesión de la pintura es inútil sin esta gracia y elección, lo cual podrá conseguir nuestro estudioso observando lo que hasta aquí se ha dicho”. Ibid., p. 85-86.

cunscribe su análisis a la utilidad que tienen ciertas formas de expresión arquitectónica para la pintura, soslayando la polémica levantada por algunos colegas suyos metidos a arquitectos, pese a que debió conocerla durante su estancia en Madrid.

De hecho, pocos años después de su encuentro con Martínez, Alonso Cano también se vio implicado en el litigio, al concursar —en 1643— a las plazas de maestro mayor de la catedral y el alcázar de Toledo, vacantes ambas por la muerte de su titular Lorenzo Fernández de Salazar. Para entonces Cano gozaba ya de un gran prestigio, así como de una prosperidad económica y una estabilidad familiar que se verían rotas algunos meses después. Desde 1638 se había instalado en Madrid, cerca de la Corte, había intimado con el pintor Diego Velázquez (a quien conoció en Sevilla) y se había granjeado la protección del todopoderoso Conde Duque de Olivares, que le otorgó los títulos de pintor y ayudante de cámara y le introdujo en la corte de Felipe IV para realizar importantes encargos. Poco antes de su concurrencia a las maestrías toledanas se había producido la caída y ulterior destierro de su mentor Olivares, argumentándose esta circunstancia para explicar el traslado de Cano a Toledo y su fracaso en el intento de lograr allí el título de arquitecto; sin embargo, no parece que ambos hechos estén relacionados, porque el artista siguió trabajando regularmente y siempre disfrutó del aprecio del rey, que nunca tomó represalias contra él por su vinculación con Olivares sino que siguió ofreciéndole su apoyo hasta el fin de sus días.

Mientras no exista una documentación concluyente sólo podemos hacer conjeturas y formular hipótesis avaladas en patrones de comportamiento similares al adoptado por Cano en esta ocasión. Por una parte, sabemos que su proximidad a Velázquez y al Conde Duque evidenciaba una sintonía intelectual y una concepción artística muy alejada de la que simultáneamente postulaba Juan Gómez de Mora desde la Maestría Mayor de Obras Reales, que entonces ejercía. Sabemos asimismo de su admiración por la cultura italiana y de su sincera aceptación del principio de unidad de las artes y universalidad del artista, que compartía con Velázquez y que el propio Cano puso de manifiesto al proclamarse “arquitecto, escultor y pintor” en el encabezamiento de su solicitud a las maestrías toledanas. Hasta entonces ningún pintor había conseguido desbancar a los arquitectos expertos en la maestría mayor de Obras Reales, pero ahora soplaban vientos de renovación en la Corte, como se acababa de evidenciar en la edificación del Buen Retiro y se confirmaba en el protagonismo adquirido por personas como Alonso Carbonel o el italiano Giovanni Battista Crezzenzi durante la privanza del Conde Duque. A ello habría que sumar la falta de sintonía entre éste y Gómez de Mora y el lamentable incidente que mantuvo al arquitecto apartado de su empleo hasta la posterior caída de Olivares.

En este contexto, puede que no resultase descabellada la pretensión de Alonso Cano de lograr las maestrías toledanas, aunque no como un fin en sí mismo sino como punto de partida de una carrera promocional de ascensos consecutivos que muy bien podría conducirle hasta la Maestría Mayor de Obras Reales, una vez que hubiese acreditado su condición de arquitecto (no sólo de tracista) con los títulos correspondientes del alcázar y la catedral de Toledo. Cuando Wethey se refiere a este episodio de la vida de Alonso Cano interpreta su concurrencia a Toledo “*como una prueba de su inseguridad respecto a su futuro*” y pasa luego a referir la decadencia artística que atraviesa-

ba entonces la ciudad de Tajo, concluyendo que no era un “*lugar de residencia apetitoso para un destacado maestro*” como Cano. En este punto suscribimos la opinión de Wethey, aunque no así la lectura interpretativa que hace del episodio en su totalidad. Es cierto que Toledo resultaba menos atractiva para Cano que la cercana Villa de Madrid, donde residía la Corte de Felipe IV, pero si hubiera obtenido el empleo solicitado en Toledo, no habría tenido necesariamente que instalar allí su residencia, sino sólo asistir cuando el curso de las obras lo hubiera requerido.

En el encabezamiento de su solicitud, Alonso Cano se presentó a sí mismo como “arquitecto, escultor y pintor”. En 1643 había realizado ya sus principales retablos andaluces y, aunque la traza y ensamblaje de estas monumentales fábricas de madera habían granjeado a sus autores el apelativo de “arquitectos de retablos”, esto no bastaba para acreditarle como experto en edificatoria. Su concurrencia a una maestría de obras pone de relieve la influencia que ejerció en su ánimo el ambiente cortesano, así como su fe en su propia capacidad para la arquitectura, pues a lo largo de su trayectoria no sólo había adquirido conocimientos de matemáticas y geometría sino también nociones técnicas aplicables a la construcción. Por último, pero no en último lugar, gozaba de una extraordinaria destreza para el dibujo artístico, es decir, para representar en una superficie la figura de cualquier cuerpo dado, su volumen y su ubicación en el espacio mediante líneas y sombras; esta cualidad —reconocida por todos sus biógrafos y por los propios dibujos que han llegado hasta nosotros— sin duda le resultaría también extremadamente útil y beneficiosa para realizar trazas o proyectos arquitectónicos, o sea, para discurrir, delinear y componer la planta de un edificio y el diseño de todos sus detalles. El dominio del dibujo ayudaría al artista a concretar su pensamiento abstracto y estimularía también su capacidad de invención en materia compositiva; incluso la maestría en la pintura favorecería su disposición para observar y traducir en imágenes la realidad natural y la imaginada, facilitando su acercamiento a la arquitectura. Sin embargo —y este es el pretexto que objetarían al unísono todos sus oponentes— la arquitectura no es sólo el arte de proyectar edificios sino también al oficio de construirlos, de modo que si el dibujo —técnico o artístico— resultaba imprescindible para el ejercicio de esta disciplina, no era por sí sólo una cualidad suficiente o exclusiva. Y lo mismo podría argumentarse respecto a los pretextados conocimientos de matemáticas, geometría, perspectiva y óptica, necesarios todos ellos para el arte edificatoria, pero no suficientes.

Pintor, escultor y retablista consumado, Cano se consideraba también un potencial arquitecto, aunque sin duda esto no bastaría para permitirle acceder a la Maestría Mayor de Obras Reales, un empleo público de gran prestigio y responsabilidad que tenía aparejado el título de Trazador mayor y para optar al cual, sin embargo, se valoraba más el aspecto técnico que el artístico (la capacidad constructiva que la proyectiva), de lo que tenemos numerosas evidencias⁴². En

⁴² B. Blasco Esquivas, “El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus aparejadores y su ayuda de trazas” en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1987, págs. 271-286.

caso de que Cano hubiese querido acceder a las Obras Reales tendría que haber acreditado su solicitud con una carrera profesional en el campo de la arquitectura de la que carecía o bien, tendría que haberla fundamentado en el ejercicio de un empleo similar y homologable como era, por ejemplo, el de las maestrías mayores del alcázar y la catedral de Toledo. Avalado por estos nombramientos, seguramente habría podido optar a un cargo más importante, conjurando los recelos y objeciones de los arquitectos de carrera con una titulación de larga tradición histórica y solvencia profesional. No debemos olvidar, a este respecto, que el proceso sugerido responde a un patrón de comportamiento confirmado por la trayectoria de varios colegas. En 1685 el pintor José Jiménez Donoso concurrió a la maestría mayor de Obras Reales, vacante por muerte de su titular el también pintor Francisco de Herrera el Mozo. Muy poco antes (en agosto del mismo año) Donoso había obtenido la maestría mayor de la catedral de Toledo, título que encabezó su solicitud a la de Obras Reales y que bastaba para avalarle en sus actuales pretensiones, si bien en este complicado proceso la plaza recayó en José del Olmo⁴³. Más afortunado sería, años después, el pintor Teodoro Ardemans, que a finales de siglo consiguió el título honorífico de maestro mayor de la catedral de Granada y esgrimió este cargo vitalicio para encumbrarse a la Maestría Mayor de Madrid e, inmediatamente después, a la de Obras Reales⁴⁴.

No es descabellado pensar que Alonso Cano no tuviera sus miras puestas en Toledo, sino en Madrid, y que recurriese a la ciudad del Tajo para lograr un título útil a sus verdaderos objetivos, inaugurando una modalidad en el camino de la promoción profesional a las Obras Reales que después recorrerían otros colegas suyos con más éxito. Su solicitud a los empleos toledanos fue desestimada a favor de la candidatura del maestro de obras Felipe Lázaro Goiti y mereció, además, una fuerte crítica por parte del presidente del tribunal Juan Gómez de Mora, restituido a su empleo de maestro mayor de Obras Reales al tiempo que Olivares emprendía su exilio en Loeches. Al margen de la animadversión que pudiera existir entre Cano y Gómez de Mora por su desigual relación con el valido, en la resolución del concurso toledano no se puso de manifiesto una mera renicilla personal sino la defensa grupal y corporativista de unos privilegios profesionales y un status social que habían conquistado los arquitectos expertos y a los que no querían renunciar; asimismo se evidenciaron dos concepciones distintas de la arquitectura, basadas a su vez en otras tantas maneras de valorar cada una de las dos partes fundamentales e inseparables de este arte: la traza (proyección o ideación) y la construcción, ninguna de las cuales puede subsistir sin la otra cuando se trata de levantar edificios.

Como era de esperar, el rechazo del aspirante se basó en un supuesto e insalvable desconocimiento de esta segunda parte, subrayando su incompetencia

⁴³ B. Blasco Esquivas, "Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", en *Espacio, Tiempo y Forma*, VII, t. 4, 1991, págs. 159-194.

⁴⁴ B. Blasco Esquivas, *Teodoro Ardemans y su entorno en el cambio de siglo (1661-1726)*, Madrid, UCM, 1999, t. I, págs. 62-77.

en materia de cantería y albañilería, sus incapacidades técnicas, su falta de experiencia en las peritaciones propias de este ámbito profesional, etc., sin dejar de ponderar en cambio —y para subrayar los límites entre las capacidades de Cano y las propias de un verdadero arquitecto— que era “*pintor grande en esta facultad, que traza todo género de retablos y otras obras de ensamblaje y adornos con gran primor*”⁴⁵. Los argumentos empleados por Gómez de Mora para frenar el intrusismo de pintores y retablistas son los mismos que repetirían en otras circunstancias fray Lorenzo de San Nicolás, José del Olmo y tantos otros, que siempre arreciaron contra sus oponentes al tiempo que ensalzaban sus notables cualidades para la pintura y la escultura, así como su primoroso desempeño de sus respectivas disciplinas artísticas, utilizando la evidencia en sí misma para reforzar su rechazo y cortar de raíz las aspiraciones de sus contrincantes.

En su afán por defender el terreno conquistado, los expertos no dudaron en enfatizar la importancia de la construcción en el proceso arquitectónico, exaltando el protagonismo de la tecnología sin menoscabo de la ideación y defendiendo siempre la nobleza y liberalidad de la edificatoria, que avalaban con prolijas citas de los principales tratadistas. El difícil equilibrio que trataban de mantener en beneficio propio tenía además otro componente digno de atención, pues no debemos olvidar que últimamente se había consolidado la figura del tracista, hasta el extremo —según explica Martín González⁴⁶— que especialmente en la Corte de Madrid apareció como una nueva profesión; esta disociación entre el proyecto y la construcción facilitaba el arribo de escultores y pintores a la arquitectura privada y también a las Obras Reales, como demuestran los casos de Alonso Carbonel, Francisco de Herrera el Mozo o Sebastián Herrera Barnuevo.

Pese a no haber salido victorioso en el concurso toledano y no haber asistido nunca como maestro titular de Obras Reales, Cano pasó a la historia como artista universal y logró ser aclamado como arquitecto por sus coetáneos y sucesores. En 1651 el cabildo de la catedral de Granada le mencionaba como tal y en junta de 24 de febrero del año siguiente fueron informados por el rey de “*que Alonso Cano, que reside en esta corte, es gran arquitecto, excelente pintor y escultor y persona condecorada de virtud y digno de una prebenda...*”⁴⁷ Años después, en 1719, Teodoro Ardemans le incluyó en la “Mantisa de Pintores y Arquitectos” que formó como apéndice a su tratado sobre las ordenanzas de Madrid, reseñándole como “*excelentísimo Pintor, Escultor y Arquitecto univer-*

⁴⁵ J. J. Martín González, “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, *Archivo Español de Arte*, 122, 1958, p. 125-142.

⁴⁶ *El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 61-68.

⁴⁷ “...suplicándome fuese servido por esta vez de hacerle merced de la dicha ración de música al dicho Alonso Cano, para que con más comodidad y mayor gloria de nuestro Señor se adorne su casa y templo, e illustre su fábrica por mano de este sujeto”, E. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España*, Madrid, Imprenta Real, 1829. Citamos por la edición facsimilar de Madrid, Turner, 1977, IV, p. 159-161.

sal”⁴⁸ y, como sabemos, Palomino no dudó en forzar la biografía de Cano hasta convertirle en Maestro Mayor de Obras Reales.

El primero, sin embargo, en vindicar la fama de Cano como arquitecto fue Lázaro Díaz del Valle, a quien debemos también el elogioso retrato del ensamblador Miguel Cano que precede a la biografía de su hijo, y merced al cual el padre aparece convertido en “*varón hacendado y adornado de virtud e ingenio para la arquitectura en que fue científico artífice... el cual conociendo su grande y natural ingenio le enseñó los primeros principios de la arquitectura*”. Cuando escribió estas palabras, en 1658, habían transcurrido varios años desde el fracaso de Alonso para lograr en Toledo un título oficial como maestro arquitecto, asunto que es convenientemente silenciado por el biógrafo, y faltaba todavía algún tiempo para que colmase sus aspiraciones con el postrer título de Maestro Mayor de la Catedral de Granada, que le concedió el cabildo en mayo de 1677, apenas cuatro meses antes de su muerte; así que esta noticia no pudo ser incluida en el relato de Díaz del Valle, que en cambio sí se molesta en justificar la ausencia de Cano de las Obras Reales esgrimiendo la modestia del interesado y sin nombrar si quiera a Juan Gómez de Mora.

Valle conoció en persona a Alonso Cano, que residió de nuevo en Madrid entre 1657 y 1660, y bien podemos pensar que fue él mismo o alguno de sus allegados en la corte quien facilitó al cronista los datos necesarios para componer su elogioso y pionero retrato. En cualquier caso, Cano debió inspirar las palabras del leonés: en ellas se publica su cualidad primera de arquitecto y la vinculación que, desde niño, mantuvo con esta disciplina, acreditándole como tal ante sus colegas y ante sus oponentes, pese a sus fracasos en la obtención de un título oficial. Anticipándose al nombramiento del cabildo de Granada, y con independencia de él y de cualquier otro, el escrito de Díaz del Valle parecía destinado a garantizar la gloria de Alonso Cano como arquitecto insigne, como artista universal y, quién sabe si también, como velado artífice del edificio de su propia fama.

⁴⁸ *Declaración y extensión sobre las ordenanzas que escribió Juan de Torija*, Madrid, Francisco del Hierro, 1719, p. 282.