

Alonso Cano según Lázaro Díaz del Valle

José María RIELLO VELASCO

Departamento de Historia del Arte II (Moderno)
Universidad Complutense de Madrid
jriello@telefonica.net

Recibido: 26 de febrero de 2007

Aceptado: 7 de mayo de 2007

RESUMEN

Se plantean aquí algunas reflexiones en torno a la biografía que Lázaro Díaz del Valle escribió sobre Alonso Cano mediado el año 1658, con particular atención a la labor arquitectónica del artista.

Palabras clave: Lázaro Díaz del Valle, Alonso Cano, Diego Velázquez, Juan Gómez de Mora, fray Lorenzo de San Nicolás.

Alonso Cano by Lázaro Díaz del Valle

ABSTRACT

This article explains some reflexions about Alonso Cano's life, which was written by Lázaro Díaz del Valle in the middle of 1658, with particular attention to his architectural works.

Key Words: Lázaro Díaz del Valle, Alonso Cano, Diego Velázquez, Juan Gómez de Mora, fray Lorenzo de San Nicolás.

*A Félix Díaz Moreno,
por los ratos que pasamos hablando de esto*

Una de las partes más destacadas, citadas y comentadas del manuscrito que Lázaro Díaz del Valle elaboró entre 1656 y al menos 1662 es sin duda la biografía que dedicó a Alonso Cano, la segunda más amplia que escribió sobre un artista español tras la de Velázquez, pero desde luego aún más original que ésta pues en buena parte de la semblanza del sevillano se limitó a copiar los fragmentos que le dedicara su suegro Pacheco en el *Arte de la Pintura*; lo que viene a significar que, para Lázaro, Alonso Cano era el artista español más importante detrás de su amigo don Diego, quien para él como para tantos otros, entonces y después, fue siempre el pintor de pintores. Como veremos a lo largo de estas páginas, hay razones para pensar que fue el propio Alonso Cano el que inspiró las líneas que le dedicó Díaz del Valle,

pues éste conoció datos que difícilmente pudieron serle transmitidos por otras fuentes, o habría sido, en todo caso, particularmente complicado que así ocurriera.

Comienza Lázaro con algunos apuntes biográficos que se han demostrado verdaderos a la luz de modernas investigaciones, con lo que, como es habitual, Díaz del Valle se muestra especialmente fidedigno en los testimonios por él aportados. Efectivamente, nació Alonso Cano en Granada como dice nuestro autor, aunque aún más problemático sea afirmar con él que lo hizo en 1600; teniendo en cuenta el día en que fue bautizado en la parroquia granadina de San Ildefonso, en 19 de marzo de 1601, es probable pero no seguro que así fuera; desde luego sí fue hijo de Miguel Cano, natural de Almodóvar del Campo, y su mujer María de Almansa, de la villa de Robledo¹. Extraño resulta que Lázaro afirme que los padres de Cano eran nobles, pues Miguel fue ensamblador y arquitecto de retablos, y no más; quizás se refiriera a que la nobleza fue de espíritu, que no de sangre, o se deba al deseo de prestigiar los orígenes del artista y, por tanto, a Alonso mismo. Miguel Cano debió otorgar a su hijo los primeros rudimentos en la arquitectura, que es lo primero pero no lo único y desde luego no lo más importante, como veremos, que destaca Díaz del Valle. Aún hoy no se conocen las causas que motivaron el traslado de la familia a Sevilla en 1614. Ceán, participando de las constantes del género biográfico artístico, apunta que fue Juan del Castillo, después colaborador y amigo de Cano, el que espoleó al padre a llevar a su aventajado hijo a Sevilla puesto que allí obtendría una mejor formación y mayores oportunidades². Por su parte, Wethey apuntó que pudo deberse a algún encargo en particular o a la esperanza de encontrar un próspero futuro³, y hace años la marcha se relacionó con un asunto escabroso que implicó al hermano mayor del artista⁴. El propio Cano, en su testimonio durante las informaciones sobre la hidalguía de Velázquez para la concesión del hábito de Santiago, afirmó que se conocían desde ese año⁵, y de lo que no hay duda es que en 17 de agosto de 1616, Miguel Cano y Francisco Pacheco firmaron el contrato de aprendizaje vigente por un periodo de cinco años, con lo que Alonso Cano entró a formar parte del taller sevillano de Pacheco, sin duda

¹ Seguiré el orden cronológico de la vida de Alonso Cano para facilitar tanto la lectura como la comprensión de este texto, aún a pesar del desorden característico de la biografía que le dedicara Díaz del Valle y que es objeto de estudio aquí. Se pueden consultar hoy día las transcripciones que hicieran SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier: *Fuentes literarias para la historia del arte español*. Tomo II. Madrid, C. Bermejo Impresor, 1933, pp. 333, 377 y 387-390; CALVO SERRALLER, Francisco: *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, Cátedra, 1991, pp. 472 y 476-478 y *Corpus Alonso Cano*. Dirección de José Manuel Pita Andrade. Edición y coordinación de Ángel Aterido Fernández. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, Doc. 354, pp. 388-391.

² CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, vol. I, p. 208.

³ WETHEY, Harold E.: *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, Alianza, 1983, p. 24. Un poco después, Wethey yerra al afirmar que según Díaz del Valle “Felipe IV le hizo [a Alonso Cano] caballero de la orden de Santiago de la Espada” (p. 28).

⁴ GARCÍA POLO, Inmaculada y CASTAÑEDA BECERRA, Ana M^a: “Nueva aportación a la biografía de Cano”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVII (1985-1986), pp. 145-153.

⁵ *Corpus Alonso Cano*, Doc. 339, p. 379; *Varia Velazqueña*. Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, II, Doc. 183, pp. 328-329 y *Corpus Velazqueño*. Dirección de José Manuel Pita Andrade. Edición y coordinación de Ángel Aterido Fernández. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, I, Doc. 408, pp. 381-382.

el más importante y prestigioso de la ciudad hispalense, que era además la más activa de la península desde el punto de vista artístico⁶. Aunque por el testimonio de Díaz del Valle sabemos que sólo permaneció allí durante ocho meses, coincidió con Velázquez al menos hasta que éste culminó su aprendizaje en diciembre de 1616 o, como mucho, se examinó y consiguió la maestría en 14 de marzo de 1617⁷; veremos después el papel que pudo tener el sevillano en la venida a Madrid de Cano. Si dejó el obrador de Pacheco tan pronto no se ha podido constatar documentalmente, pero por ahora no hay razones para dudarlo y parece liviana la afirmación de que una obra tan madura como es el *San Francisco de Borja*, fechado en 1624, depende todavía de las sequedades de Pacheco, porque se hizo bajo su estrecha influencia y, quizá, inspiración⁸. Por Díaz del Valle tenemos noticia también del episodio del convento de la Merced de Sevilla que prueba la modestia del artista “siendo de edad de 24 años” —es decir, hacia 1624/1625—, al rechazar el encargo por no dominar aún los recursos de la perspectiva; aunque repitiendo los lugares comunes en las biografías artísticas, podemos dar cierta credibilidad al texto de Díaz del Valle sobre todo porque cita el nombre del provincial Juan de Herrera⁹, si bien resulta en extremo interesante y significativo que Cano se retirara a estudiar “el arte de la perspectiva” porque quien narra el episodio fue autor que defendió las raíces geométricas de la pintura para poder elevarla al rango de arte liberal¹⁰.

⁶ *Corpus Alonso Cano*, Doc. 16, pp. 36-37. Además, BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial, 1976 y BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*. Madrid, Alianza, 1980.

⁷ Para los datos sobre Velázquez, véanse *Varia Velazqueña*, II, Doc. 10, p. 217 y *Corpus Velazqueño*, Doc. 10, pp. 30-31.

⁸ WETHEY, Harold E.: *Op. cit.*, p. 24; más cauto pero de la misma opinión se mostró BERNALES BALLESTEROS, Jorge: *Op. cit.*, p. 23.

⁹ Tanto el tiempo que pasó en el obrador de Pacheco como esta anécdota las repite PALOMINO, Antonio: *El Museo Pictórico y Escala Óptica III. El Parnaso Español Pintoresco Laureado*. Madrid, Aguilar, 1988, p. 344.

¹⁰ RIELLO VELASCO, José María: “Geometría (a esta arte se reduce la pintura y dibujo). Lázaro Díaz del Valle y la nobleza del arte de la pintura”, en *Anales de Historia del Arte*, 15 (2005), pp. 179-195. Véanse las relaciones que plantea Zahira Véliz de algunos de los últimos dibujos de Cano con este episodio de la Merced sevillana en *Alonso Cano. Dibujos*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, pp. 25-28.

En todo caso y leído con detenimiento el párrafo, da la impresión de que la decisión de que Cano abandonara la obra fue del provincial y no del artista; véase *Origen E Yllustracion del nobilissimo y Real Arte de la Pintura y Dibuxo ... Por D. Lazaro diaz del Valle y de la Puerta natural de la ciudad de Leon de españa este año del nacimiento de xpto [sic, Cristo] 1656*. Madrid, Instituto Diego Velázquez (CSIC), Reserva 10, fols. 191-191v: “Y siendo de edad de 24 años teniendo mucha fama adquirida con su Gran natural y fatiga trayendole la Pintura para adornar el claustro del combento de n[uest]ra s[eñor]a de las mercedes, el Prouincial fr. Ju[an] de Herrera despido la obra diciendole con claridad q[ue] el conocia que le faltaba [tachado, el] sauer el Arte de la Prospectiua, muy necesaria para la perfeccion de aquella obra y q[ue] mas estimaba la reputacion q[ue] el aprouecham[ien]to q[ue] se le podia seguir [entre líneas, della] y dejando el Arte de la Pintura se dio a obrar con oficiales Retablos para los templos”. Palomino fue quien tergiversó el testimonio de Díaz del Valle, apuntando que fue Cano quien “se excusó, diciendo, que conocía su insuficiencia para el desempeño” (PALOMINO, Antonio: *Op. cit.*, p. 344); esa insuficiencia la explicó Portús como “incapacidad legal (...) pues todavía no se había examinado como pintor”; véase PORTÚS, Javier: “Alonso Cano: la creación de una leyenda”, en *Veintitrés biografías de pintores*. Madrid, Mondadori, 1992, pp. 319-344, en particular p. 327.

La primera obra realizada por Cano y citada por Díaz del Valle es el retablo de la parroquia de la Virgen de la Oliva en Lebrija. En realidad fue Miguel Cano quien lo contrató en 6 de junio de 1629, aunque en agosto del mismo año traspasó el encargo a su hijo quizá cumpliendo con un acuerdo previo entre ambos¹¹. La realización de las esculturas de la *Virgen con el Niño en brazos*, *San Pedro* y *San Pablo* que especifica nuestro autor era una disposición contractual. La pintura y dorado del retablo fueron encargados a Pablo Legot, que cobró en 1653 una importante cantidad por el trabajo, y en el resto de decoración escultórica participó Felipe de Ribas, particularmente en el *Crucificado* que corona el retablo y que Cano le traspasó en 3 de enero de 1638 porque partía para Madrid¹².

Desde entonces y hasta la llegada a la Corte, Díaz del Valle no otorga ningún otro dato de la actividad sevillana de Cano, y sin embargo la biografía se torna de veras jugosa a partir de ese momento. Es sabido, precisamente a través del testimonio de nuestro autor, que Alonso Cano llegó a Madrid en 1638 procedente de Sevilla por expreso deseo del conde duque de Olivares para que ejerciera como pintor y ayudante de su cámara. De hecho, como pintor del conde duque se titula en algunos documentos hasta la caída del valido en enero de 1643, aunque la única obra que pintó para él fue el *Crucificado* que estuvo en el convento de dominicas de Loeches, fundación del propio conde duque, y que hoy forma parte de la madrileña colección Curtó¹³. En todo caso, las relaciones con el conde duque le ofrecieron la posibilidad de relacionarse con personas cercanas a éste, y son varias las razones aducidas para explicar la decisión con respecto a Cano. Por un lado, no debe olvidarse el deseo del valido de formar un círculo de protegidos –y en ese sentido, deudores– que procedentes de Sevilla, se unirían a él en deuda de agradecimiento. Por otro, Serrera señaló que nombrando a Cano su pintor, se lo arrebató a su pariente rival el duque de Medina Sidonia y en cierta manera, emulaba al monarca en este sentido. Además, cabe preguntarse por el papel que pudo jugar Velázquez; los especialistas se debaten entre la posición de Wethey, que afirmaba que el sevillano era el inspirador del traslado, y Serrera, que desestimaba cualquier intervención¹⁴. La relación con Velázquez debió ser intensa al menos a la llegada de Cano a Madrid, pues como apuntó Cruz Valdovinos, fue padrino de Inés Manuela y José del Mazo, hijos de Juan Bautista Martínez del Mazo y por tanto nietos de Velázquez; y en 28 de septiembre de 1638, éste y su criado Juan de Pareja actuaron como testigos en la concesión de poderes legales al padre de Cano para poner en venta una casa que Alonso poseía en Sevilla¹⁵. Sea como fuere, es eviden-

¹¹ *Corpus Alonso Cano*, Doc. 61, pp. 108-110 y Doc. 64, pp. 112-113.

¹² *Idem*, Doc. 62, pp. 110-111. Sobre la actividad de Cano como retablero, véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “Alonso Cano y el retablo”, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, Fundación Argentaria-Visor, 1999.

¹³ *Idem*, Docs. 193, 200, 210 y 212. El primer documento en que Cano aparece en Madrid está fechado en 13 de julio de 1638 (Doc. 184, p. 243).

¹⁴ SERRERA, Juan M.: “Alonso Cano y los Guzmanes”, en *Goya*, 192 (1986), pp. 336-347.

¹⁵ *Corpus Alonso Cano*, Docs. 185, 186 y 199, pp. 244 y 252; además, CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Las etapas cortesanas de Alonso Cano”, en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*. Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. TF Editores, 2001, pp. 182-183. También, WETHEY, Harold E.: “Velázquez and Alonso Cano”, en *Varia Velazqueña, op. cit.*, vol. I, pp. 452-455.

te que una orden del conde duque tenía que cumplirse, y Cano partió de Sevilla al parecer con cierta precipitación para satisfacer los deseos del valido.

Cuestión espinosa es la afirmación de Díaz del Valle de que vino para servir al rey como “Maestro Mayor de las obras Reales”, ya que Palomino añade por su parte que tomó posesión de la plaza en 1638¹⁶. Wethey lo negó basándose en la autoridad de Llaguno –quien, por otra parte, en cuestiones relacionadas con el heterodoxo Cano no es nada objetivo–, pero Portús aventuró que caído en desgracia Juan Gómez de Mora ante el conde duque, quizá éste buscara un sustituto en Cano. Cruz Valdovinos afirmó que Cano nunca ocupó la plaza y nunca se pensó en él, ya que Alonso Carbonel sustituía a Gómez de Mora en sus funciones; además, hubiera sido necesario degradar a este último de su cargo –ante lo que no parecía dispuesto el rey– y, por último, en esos tiempos Cano no podía defender su valía en el ámbito arquitectónico estrictamente hablando¹⁷. Pienso que quizá, en caso de que la oferta existiera, se trató de una promesa del conde duque para hacer aún más atractiva la venida a Madrid –dado el ostracismo que sufría Gómez de Mora por su parte– y a la que se añadió, al parecer, una cuantiosa suma monetaria. No hay constancia documental de la petición de dinero que refiere nuestro autor, pero dado que la situación de Cano en Sevilla era más que favorable, pudiera ser que no deseara trasladarse a Madrid y que haya algo de cierto en las palabras de Díaz del Valle.

Terminadas las grandes empresas pictóricas en la Corte y en particular tanto las obras del Buen Retiro como las de la Torre de la Parada, es lógico pensar que Cano limitara su actividad a reparar las obras dañadas en el incendio del Buen Retiro del 20 de febrero de 1640, al menos en lo referente a lo que dice nuestro autor. Sabemos por el propio Alonso Cano que no sólo restauró ciento sesenta cuadros, sino que también acompañó a Velázquez en un viaje por Castilla la Vieja –seguramente a Valladolid– para recoger cuadros que completaran la decoración del nuevo palacio, acontecimiento que vuelve a mostrar la cercanía entre ambos pintores en esos tiempos¹⁸. Sin embargo, es particularmente destacable que Díaz del Valle pase por alto la participación de Cano en las decoraciones del Salón Dorado y de la Alcoba Real del alcázar madrileño, dos de las empresas cortesanas más importantes de la década de los cuarenta que en multitud de ocasiones se han interpretado como si de una sola se tratara. Y es relevante entre otras cosas porque la obra de Díaz del Valle fue la primera de las fuentes literarias que distinguió entre la decoración de una y otra estancia refiriendo, con mayor o menor acierto, las actividades de Diego Polo, Pedro Núñez del Valle, Félix Castelo, Francisco Fernández, Francisco Camilo y Antonio Arias. De hecho, Cano pintó para el Salón Dorado la pareja de los *Reyes Católicos*, que desapareció tras una larga historia de padecimientos en el incendio del Tribunal Supremo de 1915 y de la que sólo queda el vago recuerdo de un dibujo del Museo del Prado¹⁹; y para la Alcoba Real, también llamada Pieza de las Furias, realizó tanto el *Rey caste-*

¹⁶ PALOMINO, Antonio: *op. cit.*, p. 345.

¹⁷ Véanse CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Las etapas cortesanas de Alonso Cano”, *art. cit.*, p. 181; PORTÚS, Javier: “Alonso Cano: la creación de una leyenda”, *art. cit.*, p. 331; WETHEY, Harold E.: *Op. cit.*, p. 38.

¹⁸ *Corpus Alonso Cano*, Doc. 337, p. 377. Véase además MARTÍ Y MONSÓ, José: “Velázquez y Alonso Cano en Castilla la Vieja”, en *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, II (1904), pp. 333-337.

¹⁹ *Alonso Cano. Dibujos*, *op. cit.*, nº 80, p. 192.

llano-leonés como la pareja de *Sancho I el Graso* y *Ramiro III*, lienzos que poco después de realizados fueron trasladados al pasadizo de la Encarnación sin que se sepa aún el motivo, quizá el mismo que explicaría el silencio de Díaz del Valle a propósito de estas obras que se conservan hoy en el museo madrileño²⁰. Me temo, aunque no haya atisbo documental sobre ello, que algo debió ocurrir a Cano en palacio, pues estas circunstancias coinciden con que a partir de ese momento y tanto en lo que le restaba de primera etapa madrileña hasta su viaje a Valencia, como durante el segundo sexenio cortesano (1645-1651) y los últimos años en Madrid (1658-1660), ningún encargo procedió del monarca o de algún miembro de la familia real, sino de la clientela particular y del estamento religioso. Y todo ello aún a pesar de que tiempo después obtuviera el favor real en el pleito con el cabildo granadino.

Díaz del Valle sí se refiere elogiosamente, en cambio, a la obra de Cano más alabada por los tratadistas españoles de los siglos XVII y XVIII, *El milagro del pozo*, fechado hacia 1640 y hoy posesión del Museo del Prado tras su paso por el convento de bernardas del Santísimo Sacramento. Se pintó para el cuerpo alto del retablo de la iglesia de Santa María por encargo de la reina Isabel de Borbón, particularmente devota de la imagen de la Virgen de la Almudena; el lienzo de Cano iba flanqueado por los bustos de Felipe IV y la reina. Díaz del Valle fue testigo del favorable juicio que la obra mereció al “Padre fr. Ju[an] Bap[tist]a Marín Religioso Dominicó Maestro en esta facultad de su Mag[esta]d”, que como se ha supuesto siempre y como apuntó Palomino debía ser Juan Bautista Maíno, aunque nuestro autor se confundió al escribir el nombre²¹.

Díaz del Valle cita otras dos pinturas de carácter público, no sin antes avisar que había otras en casas de pintores que eran copiadas con asiduidad. Las fuentes son hartamente ambiguas al respecto de la obra que Cano pintó para la parroquial madrileña de Santiago, pues a lo afirmado por Díaz del Valle debemos añadir los testimonios de Palomino, Felipe de Castro, Ponz y Ceán²². Mientras que los fragmentos de Díaz del Valle, Palomino y Castro hacen pensar que se trataba de un único lienzo, los de Ponz y Ceán permiten deducir que se trataba, en realidad, de dos formando retablo; si en origen estuvieron juntas, sólo cabe conjeturarlo por ahora puesto que el *Ángel con la redoma* no se conserva, y el *San Francisco* se ha identificado, quizá forzada-

²⁰ Los retratos de *Sancho I* y *Ramiro III* fueron sustituidos por otra versión de Pedro Núñez del Valle; véase el estupendo trabajo de ATERIDO FERNÁNDEZ, Ángel: “Alonso Cano y ‘la alcoba de su majestad’: la serie regia del Alcázar de Madrid”, en *Boletín del Museo del Prado*, 38 (2002), pp. 9-36.

²¹ Véanse FREIWALD-KORTH, Gabrielle: *San Isidro Labrador und Santa María de la Cabeza. Patrone Madrid-Patrone der Bauern. Ihre Ikonographie in Spanien*. Hamburgo, Taschenbuch, 1981, pp. 96-97; PALOMINO, Antonio: *op. cit.*, p. 346; PORTÚS, Javier: “Alonso Cano: la creación de una leyenda”, *art. cit.*, pp. 333-334; WETHEY, Harold. E.: *Op. cit.*, pp. 57-58.

²² PALOMINO, Antonio: *op. cit.*, p. 346: “No es menos digna de inmortales aplausos la de Nuestro Seráfico Padre San Francisco, cuando el Ángel le mostró la redoma de agua (...) la cual está en el colateral de la Epístola en la iglesia parroquial de Santiago”; BEDAT, Claude: “Un manuscrito del escultor don Felipe de Castro: ¿esbozo inédito de una parte del ‘Viage de España’ de don Antonio Ponz?”, en *Archivo Español de Arte*, 163 (1968), anejo, fol. 21: “En el altar lateral de la Epístola, el San Francisco con el ángel mostrándole la redoma de agua”; PONZ, Antonio: *Viage de España*, V, iv, p. 160: “En el colateral de la Epístola hay un San Francisco de Asís, y un Ángel de medio cuerpo, pinturas de Alonso Cano”; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *op. cit.*, I, pp. 219-220: “Un S. Francisco á quien el ángel presenta una redoma, en el retablo colateral del lado de la epístola, (...). El ángel de la redoma ya no está en este retablo”.

mente, con uno que atesora el Arzobispado de Madrid²³. A ambas obras habría que añadir el *Buen Pastor* “en la tablita del Sagrario” que cita Palomino²⁴.

También son problemáticas las que pintó para el retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, actual basílica de San Isidro. Díaz del Valle cita una “N. S[ñor]ja de la Concepcion acompañada de Angeles y Serafines del tamaño del natural”, y Palomino apunta que encima había una *Coronación de la Virgen*, también de Alonso Cano. La primera fue trasladada a la sacristía y fue sustituida por una escultura de José de Mora siguiendo la voluntad de la fundadora, Isabel de Tébar y Robles, y finalmente fue destruida en 1936, aunque se conoce por fotografía; lo mismo sucedió a la añadida por Palomino, de la que se conserva dibujo en los Uffizi²⁵. Según Ceán, Cano pintó además unos santos para el zócalo y Tormo los identificó en los estilóbatos del retablo como *San Estanislao*, *San Joaquín*, *Santa Ana* y *San Bernardo* a los que se unía el *Niño Jesús*²⁶.

En cuanto a la *Virgen con el Niño en brazos* que aparece anotada al margen izquierdo del manuscrito de Díaz del Valle, nada tiene que ver con el retablo anterior, pues se encontraba en la capilla de Nuestra Señora del Buen Consejo, es decir la tercera del lado del evangelio y hoy por hoy parroquia, y no en la de la Inmaculada Concepción, que era la primera de ese lado junto al crucero²⁷; Palomino dice que

²³ RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel: “Una obra inédita de Alonso Cano en los fondos del Arzobispado de Madrid”, en *Actas del Symposium Internacional Alonso Cano y su época*. Granada, 2002, pp. 727-731. Mis reparos son sobre todo de carácter iconográfico, pues el *San Francisco* del Arzobispado más parece esperar la estigmatización que reflexionar sobre la redoma que le muestra el ángel, como en la versión de Ribera que se guarda en El Escorial y que, paradójicamente, el autor cita como comparación. Por otra parte, siendo el episodio de la redoma posterior al de la estigmatización, *San Francisco* no muestra ni los estigmas de las manos —una de ellas con la cruz—, ni los de los pies —que no se ven—, ni siquiera la quinta llaga —el hábito no está rasgado—. Cita Rodríguez Rebollo el supuesto proyecto de Cano para el retablo de San Diego de Alcalá; en el lateral del evangelio hay una versión de *San Francisco y el ángel con la redoma* muy distinta al lienzo del Arzobispado, con el santo arrodillado y la mano al pecho, a pesar de que la estructura del retablo y la disposición de los lienzos pudieran repetir las que presentaba el de la iglesia de Santiago. Por último, compárese esta obra con otras del mismo asunto pintadas por el propio Ribera —en el Museo del Prado, Inv. 1107—, Valdés Leal en su lienzo del Museo de Bellas Artes de Sevilla o el de Mateo Cerezo en la capilla de Santiago de la catedral de Burgos, en que se hace hincapié en el momento reflexivo; el asunto era caro a la religiosidad postridentina, puesto que una vez que el ángel mostró la redoma al santo para compararla con la pureza del alma que debería poseer aquel que aspirara al sacerdocio, el santo renunció al ministerio por humildad.

²⁴ PALOMINO, Antonio: *Op. cit.*, pp. 346-347. Con importantes aportaciones documentales, véase próximamente el trabajo de DÍAZ MORENO, Félix: “Alonso Cano y el retablo de San Francisco en la iglesia de Santiago en Madrid”, en *Homenaje a Julián Gállego*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2007 (en prensa).

²⁵ PALOMINO, Antonio: *Op. cit.*, p. 346; *Alonso Cano. Dibujos, op. cit.*, nº 29, p. 141.

²⁶ Véanse ÁLVAREZ LOPERA, José: “Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas”, en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística, op. cit.*, pp. 158-161 y TORMO, Elías: *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, Instituto de España, 1979, p. 112 (1ª ed. 1927).

²⁷ Cuesta creer que esta *Virgen con el Niño* sea una de las “pinturas de su mano [entre líneas, se vieron] en casa de Algunos Pintores insignes desta corte q[ue] la[tachado, s] estaban copiando”, como afirma ÁLVAREZ LOPERA, José: *art. cit.*, p. 158, puesto que estaba en la citada capilla del Buen Consejo. De todas formas, lo escrito en el manuscrito es aquí más ambiguo de lo deseable, ya que si Lázaro apuntó al margen que “vna de las cuales es vna imagen de n[uest]ra s[ñor]ja con su bendito hijo en los braços, de medio cuerpo”, una segunda mano añadió sin decir cuándo que dicha *Virgen* “oi está á la entrada de la capilla de n[uest]ra s[ñor]ja del buen consejo en el coll[egio] imp[er]ial de esta corte”. Véase *Origen E Yllustracion, op. cit.*, fol. 192.

había también un *San Ignacio* de medio cuerpo como la *Virgen*²⁸. Ambos se perdieron en 1936 y se conocen por fotografía.

Además de estas importantes labores pictóricas, Lázaro se refiere a las novedades aportadas por Cano al ambiente arquitectónico de la Corte, destacadas además al comienzo de la biografía canesca. En primer lugar cita los trabajos del granadino en la entrada de Mariana de Austria en Madrid, que llegó a la Villa y Corte en 4 de noviembre de 1649. Su entrada oficial tuvo lugar once días después en una ceremonia que venía preparándose desde algún tiempo antes bajo las directrices del refinado y culto Lorenzo Ramírez de Prado, a quien por cierto y dicho sea de paso, el enterrado Pellicer y Tovar se refiere en su calidad de arquitecto y artífice aludiendo a su condición de mentor general del programa²⁹. Lo extraño es que Díaz del Valle sólo mencione como obra de Cano el arco de la Puerta de Guadalajara y no los más importantes del recorrido, aquéllos que se referían a las cuatro partes del mundo relacionadas con los cuatro elementos y en simbólica alegoría a Felipe IV, la reina, el nuevo matrimonio y la monarquía hispánica. Quizá se deba, como ha sido justamente señalado por Suárez Quevedo, a que Cano sólo fue autor de esta estructura efímera y el resto se debió a la pericia de otros artífices³⁰.

El arco triunfal de la Puerta de Guadalajara fue sufragado por los mercaderes de sedas y paños, como demostrara Cruz Valdovinos³¹, a diferencia del resto de la decoración celebrativa, que dependía del ayuntamiento de la Villa y presentaba un complejo programa iconográfico como era usual en la época, si bien es cierto que con las novedades arquitectónicas propuestas por Cano como artífice de la estructura efímera y ya subrayadas por Díaz del Valle, sobre todo al enfatizar la pericia canesca en el “saber ornar” contraponiéndose casi diría que de forma intencionada con el “saber obrar, y trazar” que fray Lorenzo de San Nicolás consideraba como base ineludible para una cabal práctica arquitectónica³². En efecto, una de las aportaciones esenciales de la arquitectura de Cano fue la utilización de motivos ornamentales destacados en el conjunto arquitectónico como elementos plásticos y significativos, teniendo en cuenta además que la tendencia dominante en la capital por aquellos años seguía siendo el desornamentado clasicismo derivado de El Escorial. En este sentido, Díaz del

²⁸ PALOMINO, Antonio: *op. cit.*, p. 348.

²⁹ SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Madrid-institución monárquica cara al contexto hispano en 1650: el testimonio del cronista real Pellicer de Tovar”, en *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*. Madrid, 1994, tomo II, pp. 1484-1486 y Doc. IV, p. 1499.

³⁰ SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Alonso Cano y el arte efímero. Homenaje al artista granadino en el cuarto centenario de su nacimiento”, en *Anales de Historia del Arte*, 11 (2001), pp. 231-267, en especial p. 249. Además de las referencias citadas en los estudios de Suárez Quevedo, véase VIZCAÍNO VILLANUEVA, María A.: *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, pp. 242-272.

³¹ CRUZ VALDOVINOS, José Manuel: “Varia canesca madrileña”, en *Archivo Español de Arte*, 231 (1985), pp. 276-286, principalmente p. 280.

³² DÍAZ MORENO, Félix: *Fray Lorenzo de san Nicolás: Arte y uso de Architectvra. Edición anotada*. Tesis doctoral inédita. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, I Parte (1639), cap. LXXXII, p. 518; véanse así mismo los comentarios que Díaz Moreno dedica al problema (pp. 515-518, notas 1107-1111). El agustino recoleto se refiere mucho antes, significativamente, a “algunos que saben trazar y no ejecutar” (*ibidem*, cap. I, p. 49).

Valle hacía hincapié en la faceta *pictórica* del saber arquitectónico, si se me permite llamarla así, y es en ella donde Lázaro destaca la labor innovadora de Cano; no puedo dejar de señalar que su maestro Pacheco compartía una análoga manera de entender la arquitectura y es por eso que este pasaje de nuestro autor parece aludir al debate entre arquitectos constructores y arquitectos pintores; la cuestión es a mi modo de ver una de las claves para entender la biografía canesca³³.

Durante algún tiempo se relacionó con el arco de la Puerta de Guadalajara un dibujo que atesora la Biblioteca Nacional de Madrid (B.239) –a su vez relacionado con un proyecto de tabernáculo de la catedral de Málaga–, pero Ceballos ha dado suficientes argumentos para descartar la dependencia, ligándolo a la par con la otra obra efímera que Díaz del Valle atribuye a Alonso Cano, el tabernáculo eucarístico del convento de San Gil³⁴.

Uno de los motivos por los que Cano volvió a su Granada natal a comienzos de los años cincuenta fue la prebenda que allí le esperaba. Ceán ya conoció los documentos referentes a la ración de música de la catedral granadina vacante desde 1649³⁵. En efecto, Felipe IV concedió dispensa a Cano en 19 de septiembre de 1651, y la ración le fue concedida en 20 de febrero de 1652 con la condición de que en un año se ordenara sacerdote³⁶. El artista prorrogó en sucesivas ocasiones su ordenación, y en 1656 el cabildo decidió dejar vacante la ración de Cano por no ser apto en el examen de latín, iniciándose un largo pleito entre las partes que culminó con

³³ Ceballos, que piensa que no se puede seguir considerando a Cano como un arquitecto constructor, ya relacionó la biografía escrita por Díaz del Valle con el fragmento de PACHECO, Francisco: *El Arte de la Pintura*. Edición de Bonaventura Bassegoda i Hugas. Madrid, Cátedra, 1990, p. 394: “Porque el que es aventajado debuxador (cosa cierta es) enriquece y adorna más gallardamente sus trazas, siendo de ordinario los que estudian la 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, bizzarria de remates, festones, grutescos, mascarones y serafines, y otras mil galas que usan los pintores y escultores, como Gerónimo Fernández, Francisco Merino, Pablo de Céspedes y Antonio Mohedano en su Arquitectura”. Véase RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “L’architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes”, en *Revue de l’Art*, 70 (1985), pp. 41-52; *idem*: “Alonso Cano y el retablo”, *art. cit.*, p. 252.

³⁴ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso: “Alonso Cano y el retablo”, *art. cit.*, pp. 267-268 e *idem*: “En torno a Alonso Cano, arquitecto”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 32 (2001), pp. 85-103 y en particular p. 95; el autor fecha la composición h. 1649/1650, aunque no parece muy justificado dado el desbarajuste cronológico del relato de Díaz del Valle, que parece citar seguidamente este monumento de San Gil más por analogía tipológica y funcional con la Puerta de Guadalajara. Zahira Véliz amplía la cronología de 1638 a 1652 y se limita a citarlo como composición arquitectónica; véase *Alonso Cano. Dibujos, op. cit.*, n° 100, p. 212.

Sobre la actividad arquitectónica de Cano, véanse también GALERA ANDREU, Pedro A.: “La arquitectura en la obra de Alonso Cano”, en *Alonso Cano. Arte e iconografía*. Exposición del Museo Diocesano de Granada, 2002, pp. 95-109; RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “‘No importa, pues lo iso Cano’. Dibujos y pinturas de un arquitecto legendario que sólo quiso ser recordado como escultor”, en *Figuras e imágenes del Barroco, op. cit.*, pp. 403-430; *idem*: “Alonso Cano y la arquitectura”, en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística, op. cit.*, pp. 289-302 y SÁNCHEZ ESTEBAN, Natividad: “Artistas y arquitectos. Alonso Cano y sus dibujos de arquitectura”, en *Alonso Cano. Dibujos, op. cit.*, pp. 57-73, quien duda del juicio de Díaz del Valle sobre la acogida de las novedades canescas en Madrid debido al hermético carácter del gremio de arquitectos de la Corte.

³⁵ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *op. cit.* I, p. 212.

³⁶ *Corpus Alonso Cano*, Docs. 244 y 251, pp. 295-296 y 303.

la definitiva ordenación en 1658, la readmisión en el cabildo y el pago íntegro de su sueldo correspondiente al tiempo que duró el pleito. Es por ello, sin duda, que Díaz del Valle le llama al comienzo de la biografía “licenciado”, para la época casi sinónimo de clérigo. Como ha sido señalado recientemente, desconocemos la fecha de su ordenación como diácono y como sacerdote, aunque el subdiaconado le fue concedido en 15 de marzo de 1658 por el obispo de Salamanca; si, al parecer, en 24 de octubre debía haber accedido ya al ministerio —en tanto que ese día solicitó al rey una canonjía vacante en Granada, prebenda que sólo podía ser ocupada por un sacerdote³⁷—, la biografía de Díaz del Valle se escribió entre una y otra fecha, pues estaba enterado del subdiaconado —u orden de epístola, como él dice— y esperaba que se cumplieran los deseos de Cano de verse ordenado sacerdote³⁸.

Que el cabildo decidiera aceptar a Cano como racionero se debió sin duda a sus capacidades como pintor, escultor y arquitecto, dadas las imperiosas necesidades de las que adolecía, aún mediado el seiscientos, la catedral. Por ello, la primera labor que acometió Cano fue la elaboración del facistol para el coro, bastante bien documentada y a la que Díaz del Valle se refiere. En 9 de abril de 1652 el cabildo llegó a un acuerdo para la compra de materiales; sabemos que fue realizado en madera de caoba y cedro, mármol de serpentina y bronce dorado, y su ejecución correspondió a los maestros Blas Rodríguez y Gaspar Marín³⁹. El cabildo decidió en 4 de enero de 1655, por las demoras de Cano en la entrega, que se le retiraran los materiales y se le obligara a acometer las pinturas del altar mayor de las que se hablará⁴⁰. Poco tiempo después, Cano se comprometió en 6 de marzo de 1655 a entregar una imagen de la Virgen para el facistol en el plazo de un año⁴¹; esta *Inmaculada* se trasladó posteriormente a la sacristía —en la que debería construirse un tabernáculo que la cobijase del que al parecer dio trazas el propio Cano— dado el éxito que la talla obtuvo entre feligresía, artistas y cabildo, y fue sustituida en el nicho de la cima del facistol por la conocida *Virgen de Belén*⁴².

Hasta ahí eran todas cosas conocidas, pero otras que parecían evidentes han pasado desapercibidas en más de una ocasión. A pesar de las dudas iniciales, el cabil-

³⁷ CRUZ YÁBAR, Juan María: “Los retablos de la parroquia de Santiago de Madrid. Pedro de la Torre, Sebastián de Benavente y Alonso Cano”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XLV (2005), pp. 155-177, en especial pp. 160-161 y n. 18. Además, *Corpus Alonso Cano*, pp. 303-377 y GÓMEZ-MORENO, María Elena: “El pleito de Alonso Cano con el cabildo de Granada”, en *Archivo Español de Arte*, 39 (1937), pp. 207-233.

³⁸ Como escribe nuestro autor, “[Alonso Cano] estaba en esta corte [entre líneas, en edad de 58 años] donde se [tachado, ha] ordeno de epístola en el [tachado, año de] 1658 con deseo de ser [tachado, de missa] sacerdote dios le g[uard]e para q[ue] vea su deseo cumplido”; en *Origen E Yllustracion, op. cit.*, fol. 192.

³⁹ *Corpus Alonso Cano*, Doc. 257, p. 306 y Doc. 292, p. 341.

⁴⁰ *Idem*, Doc. 274, p. 312.

⁴¹ *Idem*, Doc. 283, p. 317.

⁴² *Idem*, Doc. 298, pp. 343-344 y Doc. 301, p. 345. Veánse también GÓMEZ-MORENO, Manuel: “Alonso Cano, escultor”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6 (1926), pp. 177-214 y en particular pp. 199-201; MARTÍNEZ MEDINA, Fco. Javier: “Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano”, en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística, op. cit.*, pp. 323-368.

Díaz del Valle se refiere a la medida “de poco mas de media uara” de la talla, exacta si hacemos caso a WETHEY, Harold E.: *Op. cit.*, p. 148, aunque nuestro autor no la debió conocer pues, que sepamos, no viajó nunca a Granada, con lo que sus fuentes son de primerísima mano.

do de la catedral decidió que las lámparas del altar mayor fueran realizadas con trazas del platero Diego de Cervantes y no de Alonso Cano, como se ha creído siempre⁴³; el platero debía tenerlas acabadas en 19 de junio de 1657, pues entonces solicita que se le paguen y pide tasación en 3 de julio⁴⁴. La documentación descubierta por Orozco Pardo desmiente el testimonio de Díaz del Valle –que sigue como siempre Palomino– y lo que se ha venido creyendo hasta ahora⁴⁵.

Por otra parte, el ciclo de pinturas para la capilla mayor de la catedral de Granada fue el reto que, además del asunto de la ración, estimuló el retorno de Cano a su ciudad natal tras la primera estancia en Madrid, pues a diferencia de lo habitual, los siete grandes lienzos programados descansarían sobre la estructura arquitectónica del templo y no sobre un retablo como era común, lo cual suponía una temeraria novedad, si bien Diego de Silóe ya previó la colocación de los lienzos en su primer proyecto para la capilla mayor de la catedral, y es probable incluso que antes de los de Cano hubiera otros en su lugar. Las pinturas narran los episodios más importantes de la vida de la Virgen: *Inmaculada Concepción, Nacimiento, Presentación, Encarnación, Visitación, Purificación de la Virgen y Presentación de Jesús* y, finalmente, *Asunción*⁴⁶.

A la par que las obras catedralicias, Cano comenzó los trabajos para el convento de monjas franciscas del Santo Ángel Custodio de Granada; según Díaz del Valle dio trazas para la capilla mayor, que se construyó bajo la dirección de Juan Luis de Ortega entre mayo de 1653 y junio de 1661. Lo cierto es que Cano y Ortega tuvieron que enfrentarse a cierto número de problemas constructivos que no supieron resolver y para los que se llamó al maestro mayor de Sevilla Fernando de Oviedo.

⁴³ Véase *Corpus Alonso Cano*, Doc. 260, pp. 307-308, en que se afirma: “(...) Otrosi se resolvió por mayor parte que, caso que se determine que se haga [la lámpara para el altar mayor; al parecer, en principio sólo se encargó una], sea con la traza que diere dicho platero”; a partir de entonces, toda la documentación se refiere siempre a Diego de Cervantes y nunca a Alonso Cano.

El desliz se ha venido produciendo desde las antiguas y excelentes guías de Granada de Gómez Moreno y Gallego Burín al célebre libro de Martínez Chumillas, en enciclopedias generales como *Summa Artis* y en últimas y recomendables publicaciones como *El libro de la catedral de Granada*. Coordinación y edición de Lázaro Gila Medina. Granada, Cabildo Metropolitano de la catedral de Granada, 2005, pp. 594-596. Más peregrina parece la atribución a Francisco Cervantes Pacheco; véase BERTOS HERRERA, Pilar: “Las lámparas del altar mayor. Diseño de Alonso Cano”, en *Alonso Cano y la catedral de Granada*. Granada, Caja Sur Publicaciones, 2002, pp. 135-137 e *idem*: “Lámparas”, en *Alonso Cano. Arte e iconografía*, *op. cit.*, pp. 340-341.

Diego de Cervantes nació en 1603 y murió antes de 1679; era platero de la catedral desde 1650.

⁴⁴ *Idem*, Docs. 321, 322, 323, pp. 366-367.

⁴⁵ PALOMINO, Antonio: *Op. cit.*, p. 351; *Alonso Cano: documentación de las actas capitulares de la Catedral de Granada*. Prólogo y transcripción de José Luis Orozco Pardo. Granada, Diputación Provincial, 1986, en especial p. 15.

⁴⁶ BERMÚDEZ DE PEDRAZA, Francisco: *Antigüedades y excelencias de Granada*. Madrid, Luis Sánchez, 1608, fol. 80 (ed. facsímil: Granada, 1981); CALVO CASTELLÓN, A.: “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 la pintada”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XVI (1984), pp. 329-347; *idem*: “La iconografía mariana de Alonso Cano en el programa catedralicio granadino a través de los textos sagrados y las recetas de Francisco Pacheco” en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 7 (1991), pp. 207-222; HENRÍQUEZ DE JORQUERA, Francisco: *Anales de Granada (1482-1647)*. Edición de Antonio Marín Ocete. Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1934 (reed. 1987), vol. I, pp. 62-63; OROZCO DÍAZ, Emilio: *La “Vida de la Virgen” de Alonso Cano en la catedral de Granada*. Granada, Obra Cultural de la Caja de Ahorros, 1977.

No fue el único encargo que acometió para el convento, pues pintó además un ciclo de la vida de la Virgen formado por ocho o nueve pinturas —con las que se han relacionado tres del Museo de Goya en Castres— y esculpió cuatro esculturas para los nichos de las pilastras del crucero que realizó en colaboración con Pedro de Mena, amén de la estatua marmórea del Ángel Custodio para la portada de la iglesia que posteriormente pasó a la nueva iglesia del siglo XIX y finalmente al interior del convento, donde se guarda actualmente⁴⁷.

La capilla mayor del granadino convento del Ángel Custodio es la última obra que cronológicamente cita Díaz del Valle. Por lo que se ha podido comprobar, nuestro autor estaba bien enterado de la trayectoria artística de Alonso Cano y si atendemos a algunas minucias como el episodio de la Merced sevillana, el asunto de las lámparas del altar mayor de la catedral granadina o las medidas de la afamada *Inmaculada* del facistol, podemos sospechar que quien inspiró las líneas de Lázaro fue el propio artista. Apunté antes que el episodio de la Merced rezuma cierta mala intención como para no recelar de él. Con respecto a las lámparas cabe recordar ahora que el propio Cano refirió en un memorial al rey de 1660 que las trazas las dio él, cuando la documentación del archivo catedralicio lo desmiente, lo que parece indicar que fue también el artista quien transmitió la falsa noticia a Díaz del Valle⁴⁸. Otro aspecto significativo de la biografía son los acontecimientos que se ocultan —como si nuestro autor se hubiera empeñado en que se recordaran únicamente los triunfos del artista—, y que hoy sabemos fueron cruciales en la vida de Cano, como por ejemplo el trágico asesinato de su segunda esposa Magdalena de Uceda; el hecho de que la única obra arquitectónica constructiva, por decirlo así, que Lázaro cita, aquella del cenobio del Santo Ángel Custodio, en realidad fue obra fallida a la que hubo de poner remedio un arquitecto profesional y de prestigio; y el frustrado intento de Cano por convertirse en maestro mayor de la catedral de Toledo. Es muy significativo que fuera el propio Juan Gómez de Mora, como presidente del jurado de la plaza en calidad de maestro mayor de las obras reales, el que más reparos puso a que Alonso Cano se convirtiera en maestro mayor de la primada tras la muerte de Lorenzo Fernández de Salazar, y que impusiera a un colega de profesión, más puro en ese sentido, para el puesto, Felipe Lázaro de Goiti, quien accedió a la plaza en 13 de agosto de 1643. La de maestro mayor del alcázar toledano al parecer quedó sin cubrir, pues en 1644 Goiti volvió a solicitarla, y Llaguno por su parte afirma que para el puesto fue nombrado José de Ortega en 21 de agosto de 1643⁴⁹.

⁴⁷ Véase al respecto ÁLVAREZ LOPERA, José: “Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas”, *art. cit.*, pp. 157-176 y en especial pp. 161-163.

⁴⁸ *Corpus Alonso Cano*, Doc. 365, p. 398.

⁴⁹ Precisamente Gómez de Mora reconocía la valía de Cano en “todo jenero de Retablos y otras obras de ensablaje y adorno”. Sobre el particular, véanse *Corpus Alonso Cano*, Docs. 213-215, pp. 269-271; LLAGUNO Y AMÍROLA, Eugenio: *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, Taurus, 1977, tomo IV, pp. 42-43; MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, en *Archivo Español de Arte*, 122 (1958), pp. 127-128; PÉREZ SEDANO, Francisco: *Datos documentales inéditos para la historia del arte español I (notas del archivo de la Catedral de Toledo)*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1914, pp. 91-92 y 120-121; SUÁREZ QUEVEDO, Diego: “Felipe Lázaro de Goiti y sus manuscritos de cantería de la Biblioteca Nacional (Madrid). Una aproximación a autor y obra en su contexto”, en *Anales de Historia del Arte*, 12 (2002), pp. 129-148, en especial pp. 131-132.

Sin duda, Díaz del Valle conoció a Alonso Cano si no en la primera estancia madrileña del artista, sí en la segunda, que tuvo lugar justo cuando Lázaro escribía su manuscrito, y así lo confirma el propio autor al afirmar “q[ue] lo [que] yo puedo decir es antes de conocerle de vista ni hauerle hablado, le estimaba por hijo de sus obras”, luego llegó a conocerlo y a entablar conversación con él. De hecho, nuestro autor fue el primero en dar a conocer muchos datos de la vida y obra de Cano antes de que la documentación comenzara a ser exhumada de los archivos, e incluso antes de que la novelada biografía de Palomino, quien por otro lado tantas cosas le debe al leonés. Pero eso no significa, pienso, que a Díaz del Valle le interesara resaltar la labor arquitectónica de Cano por encima del resto de sus facultades en pro de una tácita pretensión profesional del artista⁵⁰. Como se ha podido ver, de las obras citadas por Díaz del Valle, el facistol y las lámparas pertenecen al ámbito de las artes suntuarias, y las últimas no corresponden a Cano. Las escultóricas formaron parte en su momento de otras obras de, en conjunto, mayor entidad: el retablo de Lebrija y el facistol de Granada. Y de las cuatro obras citadas del ámbito arquitectónico, dos son construcciones efímeras, otra un retablo y la última una obra que, en verdad, mostró evidentes puntos de flaqueza.

Ahora bien, de las siete citadas de pintura, que son mayoría, cinco son encargos públicos en Madrid, es decir los que Díaz del Valle tenía más a mano y mejor podía conocer y por otro lado los más apetecidos y buscados por un artista. Añadamos, también, que en las partes en que Díaz del Valle cita a Alonso Cano, lo hace siempre siguiendo el mismo orden en sus facultades: pintor, escultor y arquitecto⁵¹. En efecto, a Lázaro lo que le interesaban eran los pintores de comienzo a fin de su manuscrito, pues era el carácter noble de la pintura lo que él pretendió demostrar, incluso encabezando su obra con el más importante artista vivo –al menos cuando comenzó a escribir– que además había conseguido un hábito aun a pesar de su actividad pictórica o precisamente por ella: Diego Velázquez⁵². Incluso parece tomar partido por

⁵⁰ Véase la propuesta de BLASCO ESQUIVIAS, Beatriz: “Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto”, en *Anales de Historia del Arte*, 15 (2005), pp. 127-150, que entiende esta biografía de Cano como un velado intento del artista para extender su fama como arquitecto y alcanzar así una maestría mayor, en particular la de las obras reales.

⁵¹ Y lo hace en varias ocasiones. La primera desde el punto de vista cronológico debe ser la que aparece en el fol. 184, en que escribe: “El [i]cencia]do Alonso Cano Pintor celebre Prospectiuo, Architecto y escultor insigne”; nótese en este caso como, además de que lo llama pintor en primer lugar, se refiere después a su liberalidad como “Prospectiuo” –con lo que ello significa; recuérdese el episodio de la Merced en Sevilla– y, finalmente, como arquitecto y escultor, en esta ocasión variando el orden como si no importara, pues lo relevante es, siempre, recalcar su faceta pictórica. Al intercalar después un nuevo excursus sobre Cano más minucioso –el que vertebra este artículo–, Díaz del Valle tachó esta parte del manuscrito a la que nos referimos.

En la otra ocasión que nuestro autor lo cita, la primera en el manuscrito pero la última desde el punto de vista cronológico pues forma parte del *Epilogo y nomenclatura* de 1659, fol. 3, vuelve a llamarlo “Pintor, escultor y Architecto” e inmediatamente antes de uno de los elogiosos fragmentos que dedica a su héroe Velázquez, con lo que ello conlleva de alabanza a su vez para Alonso Cano.

Aunque ya lo hayamos referido, en esta escueta nota podrá el lector hacerse una pequeña idea del desorden cronológico y de otras naturalezas que caracteriza al manuscrito de Díaz del Valle.

⁵² RIELLO VELASCO, José María: “Un caso singular de la literatura artística española del siglo XVII: Lázaro Díaz del Valle”, en *XVI Congreso Nacional de Historia del Arte. La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*. Tomo II. Las Palmas de Gran Canaria, Anroart Ediciones, 2006, pp. 483-489.

ellos en el careo que les enfrentaba a los arquitectos puros, abanderados como hemos visto por, entre otros, Gómez de Mora y, en el ámbito teórico, fray Lorenzo de San Nicolás. Es en ese contexto en el que la biografía y las obras de Alonso Cano deben ser entendidas al menos en lo que respecta al discurso de Díaz del Valle. El hecho de que llame a Cano, como llama a Velázquez en otras ocasiones, arquitecto, ha de entenderse como un guiño a su universalidad, a su ingenio y a su valía, y si enumera primero las pericias canescas en lo arquitectónico se debe sobre todo al orden del discurso, ya que previamente se refiere a la formación de Cano junto a su padre, arquitecto de retablos y ensamblador, a quien por cierto Díaz del Valle llama y no es baladí “c[i]entífico Artífice”, como si el deseo de nuestro autor hubiera sido durante todo el relato biográfico otorgar un estatuto liberal y por tanto equiparable a los arquitectos de profesión a aquéllos que según él *sabían ornar* ⁵³.

Cano fue arquitecto en tanto que era artista universal, o al menos así lo fue para nuestro autor. Cualquiera que hoy considere la arquitectura de retablos como arquitectura en su sentido más pleno, o incluso que entienda que los rasguños son meditación y reflexión arquitectónicas y por tanto arquitectura, puede considerar a Alonso Cano como un arquitecto en toda regla. Pero en su momento no fue así, y ahí permanece el veredicto de un profesional tan destacado como lo fue Gómez de Mora para constatarlo. Qué duda cabe de que el debate existió, y que en el primer enfrentamiento que afectó a Cano, salió mal parado. Lo que ocurre es que, para Díaz del Valle, Cano era de los que *sabían ornar*, es decir que pertenecía a esa estirpe de arquitectos pintores que estaban renovando “los miembros y proporciones de la Architectura” apartándose, aunque hiperbólicamente, “de la manera q[ue] hasta estos tiempos auían seguido los [tachado, Artífices] de la Antigüedad”, y volvió a demostrarlo en una obra que ni nuestro autor ni el propio artista conocieron, la fachada de la catedral de Granada, ésa que debería ser la verdadera piedra de toque de la querrela que tanto nos preocupa en torno al Alonso Cano arquitecto ⁵⁴.

⁵³ Del distinto uso que Díaz del Valle concedía a la palabra arquitecto da fe, si bien laudatoriamente como era habitual en la época, el hecho de que hiciera a Felipe IV sabio en matemáticas, cosmografía, historia, astronomía, música y, lo que aquí verdaderamente importa, arquitectura, perspectiva y pintura. Véase *Mapa de la muy alta, católica y esclarecida sangre austríaca ... al muy Alto y muy Católico y por esto, muy Poderoso Señor Don Felipe III el Grande ... Consagra y ofrece D. Lazaro Diaz del Valle y de la Puerta, Criado de su Magestad en su Real Capilla, y natural de la muy noble ciudad de Leon de España, Año de 1653. En Madrid.* Madrid, Biblioteca Nacional, Mss. 1073, fol. 4.

⁵⁴ Fachada que, por cierto, fue construida por dos arquitectos de profesión tras la muerte de Cano: José Granados de la Barrera (1667-1685) y Melchor de Aguirre (1688-1697), junto algunas intervenciones de Teodoro Ardemans.