1601
2001

IV CENTENARIO

ALONSO CANO *y su* ÉPOCA

actas

symposium internacional

© Autores
© Consejería de Cultura. Junta de Andalucía

ISBN.: 84-8444-503-8
Depósito Legal: Gr.-452/2002

Fotocomposición, impresión y encuadernación:
Ediciones El Partal, S.L. (Granada)

JUNTA DE ANDALUCIA
CONSEJERÍA DE CULTURA

Consejera de Cultura:
Carmen Calvo Poyato

Viceconsejero de Cultura:
Enrique Moratalla Molina

Directora General de Instituciones del Patrimonio Histórico:
María del Mar Villafranca Jiménez

Director General de Bienes Culturales:
Julián Martínez García

Delegada Provincial de Cultura en Granada:
María Escudero Sánchez

COMISIÓN CIENTÍFICA IV CENTENARIO
DEL NACIMIENTO DE ALONSO CANO

Presidente:
José Manuel Pita Andrade

Vocales:
Odile Delenda, Pedro Galera Andreu, Ignacio Henares Cuéllar, Francisco Javier Martínez Medina, Alfredo J. Morales Martínez, Javier Portús Pérez, Alfonso E. Pérez Sánchez, Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, Delfín Rodríguez Ruiz, Domingo Sánchez-Mesa Martín y Enrique Valdivieso González

Secretarios del Centenario:
Mercedes Mudarra Barrero y Carlos Sánchez de las Heras

Secretario de la Comisión:
José Luis Romero Torres

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Rector Magnífico:
David Aguilar Peña

Vicerrectora de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo:
María José Osorio Pérez

Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada

CE
HA
Comité Español de Historia del Arte

Presidente:
Ignacio Henares Cuéllar

Presidente Honorario:
Víctor Nieto Alcaide

Vicepresidentes:
Rosario Camacho Martínez, Catalina Cantarellas Camps y Rafael López Guzmán

Secretaria:
Esperanza Guillén Marcos

Vocales:
María Soledad Álvarez Martínez, Buenaventura Bassegoda Hugás, Cristobal Belda Navarro, Joaquín Bérchez Gómez, Gonzalo Borrás Gualís, María Victoria Carballo-Calero, Eduard Carbonell Esteller, Miguel Ángel Castillo Oreja, Concepción García Gainza, María de los Reyes Hernández Socorro, María del Mar Lozano Bartolozzi, Fernando Marías Franco, Alfredo J. Morales Martínez, Carlos Reyero Hermosilla y Paloma Rodríguez Escudero

PONENCIAS

Conferencia inaugural: «Alonso Cano en la nueva visión del Siglo de Oro». Ignacio HENARES CUÉLLAR 15

ÁLVAREZ LOPERA, José. «Alonso Cano. Una fortuna crítica declinante» 21

BELDA NAVARRO, Cristóbal. «Alonso Cano. Reflexiones sobre la escultura» 37

BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín. «En defensa de Alonso Cano arquitecto» 61

CALVO CASTELLÓN, Antonio. «El espacio como emblema, sugerencia y metáfora en la pintura de Alonso Cano» .. 87

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel. «Encargos y clientes de Alonso Cano en la Corte de Felipe IV» 107

DELENDA, Odile. «Alonso Cano y Francisco de Zurbarán: atribuciones problemáticas» 117

EGIDO MARTÍNEZ, Aurora. «De la mano de Artemia. Sobre la invención del barroco literario» 133

FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. «Los retablos de Alonso Cano en la Iglesia de San Alberto de Sevilla. Nuevos datos históricos e iconográficos» 141

GARCÍA GAINZA, María Concepción. «Sobre el envío del Cristo de Cano a Lecároz» 151

GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio. «La ciudad moderna barroca: palenque de la violencia y contradicción de la equidad. A propósito de la Sevilla de Alonso Cano» 161

GILA MEDINA, Lázaro. «Cano y el Cabildo de la Catedral de Granada: memorial de agravios del racionero al Rey y sus precedentes históricos» 173

MARÍAS FRANCO, Fernando. «Sobre Alonso Cano arquitecto: obras, dibujos y dudas» 191

MARSET FERNÁNDEZ, Juan Carlos. «La estética del desengaño en la época de Alonso Cano» 207

MARTÍNEZ MEDINA, Francisco Javier. «Alonso Cano teólogo del arte. Imagen y pensamiento cristiano en el barroco español» 215

MORALES MARTÍNEZ, Alfredo J. «La ciudad transfigurada. Fiestas en la Sevilla de Alonso Cano» 237

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Dibujos canescos de arquitectura y decoración. Precisiones y comentarios de un catálogo reciente» 249

RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín. «Alonso Cano y la arquitectura. Lenguajes y quimeras» 263

RUBIO LAPAZ, Jesús. «El Clasicismo como base estético-cultural en la época de Alonso Cano» 303

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «La escultura en los retablos de Alonso Cano» 311

SÁNCHEZ-MONTES GONZÁLEZ, Francisco. «Granada en el siglo XVII. Esplendor y miseria de una ciudad castellana» 327

URREA FERNÁNDEZ, Jesús. «Cano y Pereira contrastados» 339

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. «El proceso evolutivo de la formación de Alonso Cano: influencias y relaciones» 349

VALLÍN MAGAÑA, Rodolfo. «La pintura en la nueva Granada en los tiempos de Alonso Cano» 365

VILLANUEVA MUÑOZ, Emilio Ángel. «Alonso Cano frente a Diego de Siloe en la fachada de la catedral de Granada» 375

Conferencia de clausura: «Miscelánea de dibujos granadinos». Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ 395

COMUNICACIONES

ALMANSA MORENO, José Manuel. «Sobre las Inmaculadas de Ambrosio Martínez Bustos, pintor y poeta» ... 425

AMORES MARTÍNEZ, Francisco. «Una obra de Francisco Pacheco para la Condesa de Olivares» 437

CACHEDA BARREIRO, Rosa Margarita. «La alegoría de la Iglesia. Un acercamiento iconográfico a través de 5 grabados del siglo XVII» 445

CAMBIL HERNÁNDEZ, María de la Encarnación. «Aproximación a la personalidad artística de Esteban y Jerónimo de Rueda» 455

CARO RODRÍGUEZ, Emilio. «Alonso Cano en el Archivo de la Catedral de Granada» 467

CASTAÑEDA BECERRA, Ana María. «Aproximación al retrato en la pintura granadina del barroco» 473

CASTRO BRUNETTO, Carlos. «Espiritualidad y arte Barroco en Canarias: Una alegoría de la defensa eucarística franciscana en La Laguna» 483

COFIÑO FERNÁNDEZ, Isabel. «Pintores y escultores que ejercieron como arquitectos durante el barroco: sus detractores y defensores» 487

CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. «Ecos de Cano en unos lienzos inéditos de Bocanegra» 491

DE PABLOS RAMOS, Javier-SERRANO RUIZ, Manuel. «Las pinturas de la Virgen en la Capilla Mayor de la Catedral de Granada anteriores al ciclo de Alonso Cano» 501

DEL CASTILLO FONDEVILA, M.ª Esther. «La figura de Alonso Cano y sus obras desde la óptica de tres grandes nombres de la literatura artística: Palomino, Ponz y Ceán Bermúdez» 505

DIÉGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. «La pervivencia de las marginalias en la Edad Moderna: las polseras del retablo mayor de Santa María de la Antigua en Monforte de Lemos (1625-1636)» 513

FALERO FOLGOSO, Francisco José. «Alonso Cano como artista moderno y las ideas estéticas de su tiempo» .. 519

FERNÁNDEZ GASALLA, Leopoldo. «Público y arquitectura: la ciudad de Santiago en los relatos de los viajeros italianos y franceses (1598-1670)» 523

GALISTEO MARTÍNEZ, José-CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel. «El facistol de la Catedral de Granada, obra de Alonso Cano» 531

GARCÍA CUETO, David. «La Virgen del Rosario de Alonso Cano, en la tradición de la Virgen en Gloria» ... 541

GARCÍA LÓPEZ, David. «Alonso Cano y otros pintores-arquitectos a través de la literatura artística» 555

GÓMEZ LÓPEZ, Consuelo. «Texto e imagen en la configuración de la ciudad simbólica» 563

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. «Alonso Cano en Porta-Cœli: la lectio divina cartujana y el retrato heroico de Cristo» 571

GONZÁLEZ MORENO, Fernando. «La espiritualidad en la pintura española del siglo XVII a través de las representaciones de las Santas Justa y Rufina» 585

GONZÁLEZ ROMÁN, Carmen. «El eterno efímero. Proyectos y sugerencias escenográficas en la obra de Alonso Cano» 591

HERRERA GARCÍA, Francisco J. «Las relaciones profesionales entre Diego López Bueno y Miguel Cano: un componente esencial en la formación de Alonso Cano» 601

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. «Un discípulo de Cano en la Corte: José de Mora, escultor del rey» . 615

LORDA IÑARRA, Joaquín. «Alonso Cano, el friso volado y su influencia» 625

LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos. «Infortunio crítico de un pintor barroco: Vicente Berdusán» 639

MADERO LÓPEZ, José Carlos. «Cuatro "nuevos" cuadros de Alonso Cano» 649

MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. «Alonso Cano en el *fin de siglo* granadino. El III Centenario de su nacimiento: un "fracaso" de la intelectualidad local ante las corporaciones (1898-1901)» 661

MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis. «El taller de los Cano: Miguel Cano "el Mozo"» 665

MORENO GARRIDO, Antonio. «Alonso Cano y las fuentes grabadas: a propósito de las Inmaculadas de la Catedral de Granada» 669

NAVARRETE PRIETO, Benito. «De las musas a los sentidos. Metamorfosis de unos grabados de Cano» 677

OLMEDO SÁNCHEZ, Yolanda Victoria. «Granada, Sevilla y Madrid durante el Seiscientos: luces y sombras de tres ciudades ligadas a la vida y obra de Alonso Cano» 685

PEREGRINA PALOMARES, Manuel L.-MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. «Las exposiciones de 1911 y 1912 en Granada como recuerdo del III Centenario del nacimiento de Cano» 693

QUIROSA GARCÍA, Victoria-GARCÍA CUETO, David. «Los ángeles de Cano para el facistol de la Catedral de Granada» 697

RAVÉ PRIETO, Juan Luis. «Arquitectura de ida y vuelta o un enclave canesco cortesano en la campiña sevillana» . 707

RODA PEÑA, José. «Una Inmaculada de Juan de Sevilla en el Hospital hispalense del Pozo Santo» 721

RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel. «Una obra inédita de Alonso Cano en los fondos del Arzobispado de Madrid» .. 727

RODRÍGUEZ SIMÓN, Luis Rodrigo. «San Jerónimo y el ángel trompetero de Alonso Cano» 735

ROMERO NARANJO, Francisco Javier. «Aportación a la estética de la música policoral» 745

ROMERO TORRES, José Luis. «Alonso Cano en el contexto de la escultura sevillana (1634-1638)» 751

RUBIO MASA, Juan Carlos. «José de Arce y la cuestión de la autoría de la escultura del retablo mayor de la Colegiata de Zafra» 763

SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Francisco José. «Un ejemplo de la influencia artística de Cano: la Inmaculada de Atarfe» .. 773

SOCÍAS BATET, Inmaculada. «Algunas noticias en torno al mercado artístico tarraconense: análisis de unos inventarios de finales del siglo XVII» 781

TORRES DELGADO, Cristóbal. «Alonso Cano [Fernández] de Almansa. Nacido en Granada, era "persona virtuosa, de buena vida y costumbres, temeroso de Dios y de su conciencia"» 787

TRIADÓ TUR, Joan Ramón. «A propósito de un poema. Obras sin pintor. Pintores sin obra» 823

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. «Comentarios al tema de la Virgen de Belén. A propósito de una desconocida escultura granadina» 829

VALIÑAS LÓPEZ, Francisco Manuel. «Sobre la recuperación de San José y su reflejo en el arte de Alonso Cano» . 839

VALLEJO DELGADO, Consuelo. «Alonso Cano. Creatividad y morfogénesis» 849

VILLAVERDE SOLAR, Dolores. «Aportaciones iconográficas de Alonso Cano al arte gallego» 851

ADDENDA

SERRERA, Juan Miguel. «Alonso Cano en Sevilla. Las trampas del gremio» 861

Las relaciones profesionales entre Diego López Bueno y Miguel Cano: un componente esencial en la formación de Alonso Cano

FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA

Para la historiografía artística la figura de Miguel Cano no ha merecido apenas consideración, aunque se tratara del padre de una de las personalidades más relevantes del panorama artístico español del XVII, el arquitecto, escultor y pintor Alonso Cano. Sin duda, habría permanecido totalmente olvidado de no mediar esta circunstancia. En efecto, aún de los escasos conocimientos que siguen pesando sobre su andadura artística, el aspecto de ella que ha despertado la atención de algunos historiadores, es que en su taller recibió su hijo Alonso las primeras enseñanzas prácticas sobre el ensamblaje y talla de retablos [1]. Tan sólo Wethey y Bernales le han dedicado algunas líneas [2]. Pero el olvido generalizado que ha afectado al ensamblador Miguel Cano, puede encontrar su razón de ser si reparamos en la desaparición de la práctica totalidad de su producción. Sospechamos que en caso de subsistir la mayoría de las obras a las que hace referencia la documentación, ocuparía un lugar destacado entre los arquitectos de retablos sevillanos.

Son múltiples los interrogantes que planean sobre la personalidad de Miguel. Resulta difícil establecer su capacidad creativa pues no sólo faltan las obras sino que la mayoría de los proyectos que acomete no parecen ser producto de su inventiva. A partir de los años veinte, al tiempo que Alonso fortalece sus dotes artísticas, este problema se incrementa, haciéndose verdaderamente complicado distinguir el grado de intervención de uno y otro en la proyección de distintas obras. Por otra parte, hay datos que nos informan del alto grado de prestigio que gozó en Sevilla. Fue uno de los artífices predilectos de las autoridades episcopales, enfrascadas desde los primeros años de la centuria en la reforma de las parroquias de su jurisdicción, con el fin de adaptar los presbiterios a los dictados de las Sinodales del Cardenal Niño de Guevara. La actividad del maestro, al servicio de innumerables fábricas parroquiales fue incesante. El establecimiento en Sevilla, después de una larga estancia en Granada, plantea la posible transferencia de esquemas artísticos desde Andalucía Oriental a la Occidental. Sin embargo, no parece que fuera un profesional inquieto, curioso y ávido de experiencias en diversas parcelas del arte, por el contrario de Alonso. Antes bien, pesan sobre él las características de un

[1] Llaguno y Amirola destaca sencillamente esta faceta de Miguel Cano, informando como en su taller, Alonso «aprendió los rudimentos de su profesión de arquitectura y ensamblaje de retablos». Añade algunas notas sobre el retablo mayor de Lebrija, en principio concertado en 1629 con Miguel, siendo traspasado a Alonso un año después. LLAGUNO Y AMIROLA, Eugenio. *Noticia de los arquitectos y de la arquitectura en España desde su restauración*. Madrid, 1829, págs. 36 y 154-156.

[2] WETHEY, Harold E. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid: Alianza, 1983, págs. 174-175. (La primera edición en inglés apareció en 1955 en Princeton). En una nota del texto, el estudioso norteamericano hace una apresurada relación de las obras sevillanas de Miguel Cano, de algunas de las cuales como los retablos de San Juan de Aznalfarache, Niebla y Lebrija, realiza un somero análisis. Todo ello no pasa de ser la expresión de un «diestro ebanista... especializado en mobiliario eclesiástico...». Bernales no añade nada sustancialmente nuevo, volviendo a citar sus trabajos y destacando la probable intervención de Alonso en las obras del padre, algunas de las cuales pudieron responder a trazas elaboradas por el hijo. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Alonso Cano en Sevilla*. Sevilla: Diputación, 1976, págs. 17-49 y 80-81.

hábil artífice ejecutor, más que las de un artista completo, ocupado en la proyección y búsqueda de innovaciones. El ambiente cultural y artístico en el que desarrolla su actividad, capitalizado por figuras de la talla de Martínez Montañés, Juan de Oviedo o Diego López Bueno, contribuyó de manera notable a aquilatar y perfeccionar sus ya de por si buenas dotes para la confección de retablos.

Uno de los testimonios más edificantes sobre Miguel Cano, casi contemporáneo a sus días, es el que nos ofrece Lázaro Díaz del Valle, quien le calificó de «varón hacendado y adornado de virtud e ingenio para la arquitectura en que fué científico artífice» [3], aptitud con la que justifica seguidamente el rápido despertar y dominio de las normas de composición arquitectónica por parte de Alonso. En cualquier caso, es patente igual que ocurre con otros artistas, cómo los biógrafos cargan las tintas a la hora de dignificar al progenitor y maestro de las grandes figuras. Detrás de todo ello radica la concepción renacentista del arte como algo innato, de origen natural, susceptible de transmisión genética. De igual modo, parece improbable que Miguel dominara matemáticas, geometría y perspectiva, en la medida de merecer la calificación de «científico artífice», como tendremos ocasión de ver a la hora de repasar las noticias sobre su obra [4].

Conviene dejar claro desde ahora que, la actividad del maestro manchego, estuvo centrada en la ejecución de retablos y otras actividades técnicamente afines, tales fueron el ensamblaje y talla de mobiliario litúrgico y doméstico. Es significativo al respecto, que los documentos le citan la mayoría de las veces como «maestro entallador», en lugar de «arquitecto de retablos», expresando así un perfil de tipo artesanal, alejado a todas luces de la consideración que le otorga Díaz del Valle.

Iniciado en Granada en las prácticas carpinteriles aplicadas al ensamblaje de retablos y mobiliario litúrgico, va a desarrollar allí distintas obras a lo largo de las dos últimas décadas del XVI y durante los primeros quince años del XVII. En el capítulo retablístico hay que destacar el seguimiento de las trazas elaboradas por el maestro mayor de obras del Arzobispado, Ambrosio de Vico, arquitecto y tracista del Arzobispo Castro y Quiñones [5]. Este carácter ejecutor sigue siendo una nota consustancial de su quehacer en Sevilla, donde será igualmente la Archidiócesis la institución que patrocina las distintas empresas de carpintería, talla y ensamblaje en las que aplicó su habilidad manual.

Instalado en Sevilla en 1615, parece que siguió manteniendo contactos profesionales con el ámbito granadino, al menos hasta 1619. Sabemos que ese año efectuó reparos carpinteriles en heredades del que fuera Arzobispo de Granada hasta 1610, Don Pedro de Castro y Quiñones, promovido este año a la Mitra de Sevilla [6]. Es posible que su anterior relación con el prelado, principal protector del arquitecto Ambrosio de Vico, y patrocinador de importantes empresas arquitectónicas en la diócesis granadina, al calor de las cuales Cano había desarrollado la mayor parte de su actividad en la ciudad del Darro, según dijimos, estuviera entre las circunstancias que facilitan el paso del ensamblador de Granada a Sevilla, sabedor de la confianza que la figura eclesiástica tenía en él.

Nada más llegar a Sevilla en 1615, entabló relación con los organismos eclesiásticos y especialmente con el maestro mayor de obras del Arzobispado, cargo que por entonces ostentaba Diego López Bueno [7], cuyas concepciones retablísticas, y sobre

[3] DÍAZ DEL VALLE, Lázaro. «Epílogo y nomenclatura de algunos artífices. Apuntes varios —1656-1659—». En: SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español,* t. II. Madrid, 1933, pág. 387.

[4] Rodríguez Gutiérrez de Ceballos ha llamado la atención sobre este, a nuestro juicio, inmerecido calificativo: RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. «Alonso Cano y el retablo». En: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano.* Madrid: Fundación Argentaria, 1999, pág. 251.

[5] GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel. *La arquitectura religiosa granadina en la crisis del Renacimiento (1560-1650).* Granada: Universidad, 1989, págs. 20-21. Del mismo autor *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico.* Granada: Universidad, 1992, págs. 126-140, 179-183 y 189-196.

[6] 1623-X-9. «Miguel Cano, maestro carpintero ensamblador, vecino de Sevilla en Triana, otorga carta de pago al Dr. D. Fernando de Quiñones, mayordomo de los bienes y rentas del Iltmo. Sr. D. Pedro de Castro y Quiñones, vecinos de Sevilla, de 1.253 reales, importe de lo que gastó el año de 1619 en el reparo y aderezo de las caballerizas de su casa del heredamiento *que dicen de LLisena?*, situado en el término de la Ciudad de Granada, conforme a una memoria que tiene en su poder. Los recibió por mano de D. Fernando *por ser vecino de la dha. ciud. de Granada...*». Archivo Histórico Provincial de Sevilla (A.H.P.S.). Secc. Protocolos Notariales. Leg. 16.255, (1623-4.º), fols. 839v-840r.

[7] Ocupó el puesto entre 1611 y 1628. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Diego López Bueno: ensamblador, escultor y arquitecto.* Sevilla: Diputación, 1994, pág. 48.

todo decorativas, debieron sugestionar y aleccionar desde pronto al joven Alonso. La relación entre Miguel y Diego, fue el vehículo que posibilitaría el aleccionamiento de aquél, en fórmulas ornamentales tardomanieristas, que comienzan a vaticinar una complejidad que posteriormente desarrollará y codificará el Racionero granadino.

Por razones de espacio no podemos referirnos en extenso a todos y cada uno de los trabajos en los que se materializó, o podemos intuir, la intervención de Miguel a las órdenes de Diego. Por ello, restringiremos nuestro análisis a los proyectos desarrollados en la parroquia trianera de Sta. Ana, templo en el que la actividad de López Bueno fue intensa y diversa, ofreciendo distintos proyectos que atañen tanto a su arquitectura [8] como a mobiliario litúrgico. Por otra parte, hasta ahora era inédita la vinculación del arquitecto diocesano con algunas de las trazas, como ocurre con el coro y el monumento eucarístico.

El primer capítulo en importancia es la sillería coral, que en su día marco el modelo a seguir por otras parroquias, como fue el caso de las de San Pedro, Sta. Catalina o Alcalá del Río y suponemos que otras posteriormente acometidas por Miguel Cano. De los numerosos coros realizados por el maestro, únicamente conservamos los de Sta. Ana y Alcalá del Río. El de Triana fue concertado el 23 de enero de 1620. Sus condiciones figuran firmadas por Diego López Bueno, quien además debía percibir 10 ducados por la redacción de las mismas y las correspondientes trazas. La elección de Miguel Cano para su ensamblaje no sólo se debe a los estrechos lazos que le unirían al maestro mayor del Arzobispado, pues asimismo parece justificada por su experiencia en este tipo de obras. López exige en primer lugar «...que el maestro que de esta obra se encargare a de ser maestro arquiteto entallador, que tenga taller y aya hecho obras semejantes...» [9]. Al parecer, estaba finalizado en noviembre de 1620 [10].

Consta de dos órdenes de asientos, distribuyéndose ocho a cada lado del inferior y diez en los superiores, a los que debemos sumar tres sitiales presidenciales. En total treinta y nueve asientos. El contrato habla de treinta y cuatro, por lo que podemos adivinar la ampliación del coro en alguna de las reformas sufridas en el mismo siglo o en los posteriores, agregándole quizás las sillas de los pies. Como tantos coros ejecutados en parroquias y conventos a finales del XVI y a lo largo del XVII, proyectados con escasez de medios e intenciones de funcionalidad, el de Triana destaca por su parquedad ornamental. No existen alardes artísticos en esta sencilla obra, en la que someramente se perfilan algunos elementos clásicos como las pilastras que delimitan los respaldares, totalmente lisos, y el entablamento que recorre todo el conjunto. La decoración se limita a los fondos de los asientos y frisos superiores de los mismos, donde mediante la técnica del embutido de maderas de distinta coloración, se perfilan motivos geométricos (entrelazados, rombos, marcos cuadrangulares con orejetas en las esquinas). En los paneles laterales y de separación entre las sillas figuran sencillos boceles tallados que conforman círculos y elipses enlazados, muy propio del ornato arquitectónico manierista. Podemos agregar los motivos calados ejecutados en caoba del remate, sobre el tornavoz, y el perfil delantero de los paneles de separación, recortados en curvas cóncavas y convexas y donde figuran apoyamanos avolutados y sencillos elementos como gotas, estrías y gallones, también en la órbita de las pautas ornamentales del bajo-renacimiento. Fruto

[8] Entre las obras de arquitectura destaca la capilla bautismal, cuyos elementos más notables son la portada y la bóveda *de pendientes* ejecutadas entre 1614 y 1617 por el alarife Pedro García. PLEGUEZUELO, Alfonso: *Diego...*, pág. 52. Podemos agregar las labores de cantería del cuerpo de campanas, que se obligaron a confeccionar en 1623 los maestros canteros Manuel Lobo, Diego de Quesada y Pedro Maeda, según condiciones y trazas de Diego López Bueno. Véase nuestro artículo HERRERA GARCÍA, Francisco Javier. «Diego López Bueno: el proyecto del campanario de Santa Ana de Sevilla». *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 11 (1998), págs. 461-473.

[9] 1620-I-23. «El precio de cada silla es de 17 ducados, si lleva coronación. Si no la lleva costará 16 ducados. Recibe por adelantado 100 ducados, para comenzar la obra. Las sillas son de borne, seco, limpio y sin sámago. Los antecloses, asientos, misericordias, cornisas, guarniciones, tableros, modillones, triglifos, cartones de la coronación de... *caoba limpia y sana enjuta y bien sasonada.* Estructura interna de pino de segura. Tableros donde se han de poner los presbíteros de pino de flandes y remates torneados de borne». A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n.º 16.235, (1620-1.º), fols. 430-439. Este y otros documentos citados aquí figuran transcritos en AA.VV. *Corpus Canesco*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, 2001.

[10] El 10 de noviembre de 1620 se le abona cierta cantidad a Miguel Cano por las labores de montar el coro. MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles. *La iglesia de Santa Ana de Sevilla*. Sevilla: Diputación, 1991, págs. 57-58.

de las reformas sufridas tras el Terremoto de Lisboa, de 1755, son los pinjantes o placas recortadas que figuran entre los asientos [11]. Salvo estas incorporaciones, las diferentes restauraciones sufridas [12], apenas han alterado su línea original.

El modelo desarrollado por López Bueno nos remite a los que venían siendo puestos en práctica desde la segunda mitad del XVI en distintas parroquias y conventos, caracterizados por la austeridad en el plano ornamental y arquitectónico. La experiencia acumulada a finales del XVI por Diego López, en obras como las sillerías alta y baja del Convento de Sta. Clara, en las que sigue trazas del maestro mayor de obras de carpintería del Arzobispado Martín Infante, debió ser decisiva a la hora de conformar sus pautas estilísticas en este tipo de trabajos. Realizadas aquellas en 1593-94 [13], son múltiples los paralelos formales que mantienen con la de Sta. Ana. Podemos citar la compartimentación de los respaldos mediante pilastras cajeadas, pareadas en el caso de las franciscanas, las labores de sencillos esquemas geométricos de maderas embutidas, etc.

En cuanto al facistol, la documentación correspondiente a la sillería, nada cita de esta pieza, por lo que debemos suponer es el ejecutado unos años antes, en 1618 por el ensamblador Francisco de Granadales [14]. Aunque no existe precisión documental al respecto, los caracteres formales de su pie y astil nos remiten una vez más a la gramática ornamental empleada por Diego López Bueno, por lo que es plausible la atribución de sus trazas. Sobre el pie cuadrilobulado se elevan cuatro volutones revestidos de ornamento vegetal, rematados por perillones en forma de jarra, que confluyen en un astil cilíndrico recorrido por gallones y una especie de costillas. Por último, destaca una pieza en forma de taza gallonada, con cuatro volutas sobresaliendo, similares a las que incorporan los flameros que rematan la portada de la capilla bautismal del mismo templo, también trazas de López.

Hay que insistir en la importancia que esta obra ideada por Diego López tendrá en otras del mismo tipo desarrolladas luego por Miguel y Alonso Cano. Como citábamos antes, el primer eslabón del modelo de Sta. Ana, fue el de la parroquia de San Pedro, concertado el 6 de julio de 1627, después de una dura subasta que redujo su precio a setecientos ducados [15]. Desgraciadamente, no ha llegado a nuestros días. Un año después el facistol de San Pedro sirve de modelo para el de la parroquia de San Vicente, también ejecutado por Cano [16]. Tampoco se conserva.

El otro gran proyecto en el que vuelven a intervenir Miguel Cano y Diego López, fue el monumento eucarístico de la parroquia trianera. Otra vez el segundo traza la obra, redacta condiciones y Cano asume su ejecución material. La realización tuvo lugar entre 1621 y 1622 [17]. Las condiciones redactadas por López Bueno permiten hacernos una idea general del monumento que, una vez más, pone en práctica una estructura de baldaquino claro reflejo de los aparatos tumulares acostumbrados en exequias así como de las custodias procesionales. El primer cuerpo estaba compuesto por banco, que incluía escalinata en el frente, pedestales y un total de dieciséis columnas, doce jónicas y cuatro corintias. Apoyaban sobre pedestales, entre los cuales corría una barandilla de balaustres. Parece lógi-

[11] A pesar de las dudas existentes sobre que fuera este el coro ejecutado por Miguel Cano, Falcón documentó una serie de reformas efectuadas tras el Terremoto de 1755, pues en el transcurso del sismo una serie de piedras desprendidas de las bóvedas causaron serios daños a la sillería, que vienen a demostrar cómo la obra conservada es la ejecutada por Cano, con ciertas adiciones dieciochescas. FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. «La reforma barroca de la iglesia de Sta. Ana». En: *Homenaje al prof. Dr. Hernández Díaz*. Sevilla: Universidad, 1982, t. I, págs. 381-390.

[12] Fue restaurado en distintas ocasiones como ocurrió en 1697, 1722 y a principios del s. XIX. MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles. *La iglesia...*, pág. 58.

[13] LAGUNA PAÚL, Teresa. «Las sillerías del coro del Convento de Santa Clara de Sevilla». *Archivo Hispalense* (Sevilla), 195 (1982), págs. 69-78.

[14] MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles. *La iglesia...*, pág. 58.

[15] MURO OREJÓN, Antonio. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla: Laboratorio de Arte, 1932, págs. 33-37.

[16] Fue concertado el 16 de Julio de 1628 en precio de 1.500 reales. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Montañés a Pedro Roldán*. Sevilla: Rodríguez G. y Cía., 1932, pág. 29. El 2 de Octubre de 1628 Miguel Cano cobraba a Juan de Benavides, mayordomo de la fábrica de San Pedro, 1.518 reales, importe del facistol que había ejecutado. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n.º 8.004 (1628-3.º), fol. 196r.

[17] El contrato otorgado en 1621 fue citado por LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...*, pág. 29. Sin embargo, este autor no dio a conocer las condiciones ni informó de la ejecución de las trazas por Diego López Bueno. En 1622 la Parroquia pagaba parte del importe que se adeudaba a Miguel Cano por el monumento. MARTÍNEZ VALERO, María de los Ángeles. *La iglesia...*, pág. 60.

co pensar que las columnas jónicas se distribuían a razón de tres en cada ángulo, mientras que las corintias, de menor escala, conformaban un baldaquino central en el que se dispondría la urna eucarística. En cada esquina de este cuerpo figuraba asimismo una pirámide. El segundo cuerpo o remate consistía en una estructura cupular sostenida por ocho columnas de orden corintio, agrupadas por parejas en los ángulos, con sus pedestales y dos pirámides en las esquinas [18].

La sombra del monumento catedralicio planea sobre el de Sta. Ana. Salvando sus diferentes dimensiones estamos ante la misma idea, incluso se recurre a la introducción de dos órdenes distintos en el cuerpo principal, si bien en el catedralicio los soportes principales eran toscanos y en el trianero jónicos. Debemos tener en cuenta, tal como informan las condiciones, que del anterior monumento, ahora sustituido, debían reaprovecharse un total de dieciocho columnas, entre ellas las doce jónicas del primer cuerpo, lo cual implica una clara dependencia formal y compositiva respecto a aquella obra, que no era otra que la ejecutada en 1602 por Juan de Oviedo según trazas del arquitecto milanés Vermondo Resta, a la sazón maestro mayor de obras del Arzobispado. El empleo del orden jónico en lugar del toscano o dórico, en la arquitectura del cuerpo bajo, nos remite a las ideas planteadas unas décadas antes por Juan de Arfe en la *Varia Commensuración*, y plasmadas en todas sus custodias, según las cuales la severidad y el carácter desornamentado del toscano y dórico no eran apropiados a obras donde el sentido ornamental primaba sobre lo arquitectónico. La contemplación de la custodia catedralicia o la familiaridad con los escritos de Arfe, pudieron orientar a Resta sobre esta particular concepción de la normativa clásica.

El empleo de pirámides en ambos cuerpos constituye un detalle muy propio del lenguaje de Diego López, a quien vemos introducir el motivo de raíz escurialense en numerosas producciones como la espadaña de Sta. Paula, portada sur de San Pedro, portada de la capilla bautismal de Sta. Ana, e incluso en la arquitectura lignaria (retablo del Ex-Hospital de las Cinco Llagas, tabernáculo de San Lorenzo...). Es posible que los contactos entre López y Vermondo Resta, justifiquen el empleo por el primero de estructuras y elementos característicos del segundo, como es el caso de las pirámides. Recordemos que López realizó en 1606 el retablo mayor de San Martín, siguiendo trazas del arquitecto milanés.

La elaborada composición que demuestra en el monumento de Sta. Ana no sólo cabe entenderla como la plasmación de las formas del existente en el Templo mayor de Sevilla, pues igualmente debió ser exponente de la experiencia acumulada por López en la práctica arquitectónica, durante más de una década.

Capítulo importante de esta primera etapa sevillana de Cano, no tanto por la categoría de la obra, como por el hecho de conservarse en nuestros días, es el retablo del Descendimiento de la Parroquia de Sta. Ana. Confeccionado entre 1625 y 1629 [19], consiste en un retablo marco, de un solo cuerpo flanqueado por columnas, que alberga el lienzo del Descendimiento realizado por Juan del Castillo [20] y un sencillo ático superior, donde igualmente encontramos una pintura atribuída al mismo autor, representando al Arcángel San Miguel. La autoría de las trazas representa un problema, pues una vez más nada apunta a la paternidad de Cano. En primer lugar hay que observar que el retablo encomendado al ensamblador debe imitar el modelo del dispuesto en la capilla frontera, que era titularidad de Gaspar Ramallo, familiar del Sto. Oficio. Se ha dado por supuesto que Miguel Cano debió encargarse anteriormente de ese retablo [21],

[18] Véase transcripción en *Corpus canesco*.

[19] El retablo fue concertado el 11 de Octubre de 1625 por Diego de Zuleta Urdiales, patrón de la capilla donde se encuentra el retablo. Lo más destacado del contrato es la insistencia en imitar el situado en frente de esta capilla, en el muro de la epístola del presbiterio de Sta. Ana: «Yten que en quanto a la bondad de la hechura deste retablo a de ser de igual bondad que lo es el dicho retablo de enfrente del dicho Gaspar Ramallo...». El importe del mismo queda establecido en 1.350 reales. MURO OREJÓN, Antonio. *Documentos...*, págs. 28-30. Miguel Cano otorgó carta de pago definitiva el 7 de Abril de 1629. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...*, págs. 29-30.

[20] Las pinturas que integran el retablo son el gran lienzo central que muestra la Quinta Angustia, el San Miguel del Remate y otros menores dispuestos en el intradós del arco que contiene el retablo y representan a San Pedro, San Francisco de Asís, San Juan Bautista, Santo Domingo de Guzmán, San Diego de Alcalá y San Francisco de Paula. Fueron atribuidos a Juan del Castillo por VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel. *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1985, págs. 328-330.

[21] MURO OREJÓN, Antonio. *Documentos...*, pág. 28.

cuyo modelo ahora reutiliza. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que sería una exigencia de la propia fábrica la similitud en los retablos dispuestos en los lados del presbiterio, de manera que contribuyeran a homogenizar el ornato de lugar tan principal del templo, lo cual no necesariamente implica la intervención del mismo artífice en ambos. Este otro contiene un lienzo con la Virgen del Rosario, también asignada a la producción de Juan del Castillo, como las pequeñas pinturas sobre tabla dispuestas a los lados de la hornacina que lo alberga [22]. Respecto a su cronología contamos con dos fechas extremas, separadas por veinte años. La primera 1605, año en que la fábrica trianera asigna este altar a su patrono, el citado Ramallo [23], y en segundo lugar el año de 1625, cuando Cano se compromete a realizar el gemelo del Descendimiento. El estilo de la Virgen del Rosario parece corresponder hacia 1624, por lo que podemos pensar que su ejecución debió tener lugar en los primeros años de esta década, etapa durante la cual estaba suficientemente experimentada esta modalidad retablística, de clara ascendencia manierista.

Existen pequeñas diferencias entre uno y otro, sin embargo no afectan a la organización estructural. El del Descendimiento aprovecha la predela para desarrollar una inscripción alusiva al patrocinio del mismo [24], mientras el frontero incorpora estilizados motivos vegetales, ejecutados a punta de pincel. Las columnas del primero presentan junquillos en el tercio inferior, el friso, recorrido por filetes es de mayor altura, los extremos de frontón incurvados acusan una mayor inflexión y en el ático advertimos cómo las pilastras del sencillo edículo contienen una especie de lenguetas en el cajeado. Pero sin duda, el detalle más llamativo en cuanto a la concepción del remate, es la presencia en el retablo del Rosario de un altorrelieve del Dios Padre, que nos recuerda el estilo de Francisco de Ocampo.

Este tipo de pequeño retablo, marco de pinturas o relieves, gozó de aceptación desde finales del XVI. Podemos relacionarlos con el retablo del Juicio Final, hoy del Cristo de la Misericordia (iglesia conventual de Sta. Isabel, 1610-1614) trazado por Juan de Oviedo y realizado por Montañés; retablos laterales de la parroquia de Sta. María Magdalena (Villamanrique de la Condesa, c. 1620), cuyas trazas parecen también de Oviedo mientras la ejecución corresponde a Diego López Bueno. Coetáneos al de Cano son los retablos tabernáculo del Convento de Sta. Clara, debidos a Montañés (1625-1630). Hay que advertir la mejor integración de elementos y la superior plasticidad de las obras citadas, frente a la notable pobreza de recursos que advierten los de Sta. Ana. Nota común en todos ellos, incluyendo los trianeros, es el adelantamiento del registro central y retranqueamiento de las columnas, intensificando así el protagonismo del espacio reservado al contenido iconográfico. Es herencia de las fórmulas ensayadas por el retablo romanista castellano, heredero de Becerra. El origen del recurso cabe buscarlo en la arquitectura miguelangelesca, siendo difundido por Vignola. Algunos retablistas a finales del XVI y principios del XVII habían experimentado con las columnas reentrantes, especialmente Andrés de Ocampo, como vemos en los retablos mayores de Sta. María de Arcos de la Frontera (1586-1608), Sta. Marta de Córdoba (1592-96), Santiago de Sevilla (1599-1600). Vermondo Resta había utilizado el mismo esquema compositivo en la puerta del apeadero del Alcázar (1607-9), modelo que pudo sugestionar a arquitectos como Juan de Oviedo, para luego desarrollarlo en retablos tabernáculo, donde según vemos alcanza gran difusión.

Pero si la influencia de Vignola resulta evidente, sobre todo por la canalización de los modelos miguelangelescos, no podemos ignorar los ecos de otro de los grandes teóricos italianos de la arquitectura del XVI: Andrea Palladio. Respecto a las obras que nos ocupan, parece evidente que los extremos de frontón incurvados y avolutados, son de clara sugestión palladiana, al igual que los frisos, tanto el principal jalonado de filetes convexos,

[22] En estas pinturas se representa la Adoración de los Magos, San Antonio de Padua, San Fernando, San Gonzalo de Amarante, San Diego de Alcalá y Sta. Inés. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel. *La pintura...*, págs. 327-328.

[23] El altar le fue adjudicado el 31 de Enero de 1605, con la obligación de adornarlo y ponerle reja. Gaspar Ramallo, en su testamento otorgado en 1632, dejó dotada una memoria de misas en este altar, que habría de decir su hijo el bachiller Gaspar Ramallo. MATUTE, Justino. *Aparato para describir la historia de Triana y de su iglesia parroquial.* Sevilla, 1816, pág. 24.

[24] Dice la inscripción «Este altar / y entierro con tres capellanías / que en el se / cantan es de / Pedro González del Real difunto que / Dios haya y de / Diego de Zuleta / su descendiente que lo renovó / año de 1630». Este último año hará alusión a la fecha de finalización del dorado y quizás pinturas, pues en 1629 Miguel Cano había entregado el retablo en blanco.

como el correspondiente al ático, relleno de un trenzado de hojas de laurel. Ambos motivos pueden provenir de la lámina dedicada por Palladio a ilustrar los pormenores del «Baptisterio de Constantino» (bautisterio lateranense). Hay que advertir, no obstante, que esas secuelas palladianas, no debieron necesariamente implicar la consulta del tratado por parte del tracista, pues la difusión de estos y otros recursos estaban suficientemente extendidos en la retablística sevillana del momento. Los frisos acanalados o fileteados los utiliza a menudo López Bueno (retablo de la Asunción en Sta. Catalina, 1605; sagrario-manifestador de San Lorenzo, 1616-18) y los trenzados de laurel aparecen en el citado retablo del Juicio Final (Convento de Sta. Isabel), trazado por Juan de Oviedo (1610-14), retablo del Bautista de Sta. Clara, obra de Montañés (1625-30).

La influencia del caudal de experiencias obradas en el retablo sevillano a finales del XVI y principios del XVII, al calor de las propuestas que llegaban desde Italia a través de los tratados, explica la tipología estructural y ornamental de ambos retablos. Podríamos preguntarnos ahora sobre la autoría de las trazas del dedicado a la Virgen del Rosario, el primero en ser ejecutado. No podemos descartar la posible intervención de Cano, tanto en su proyección como manufactura. Pero igualmente es probable que las trazas procedan del propio López Bueno quien, según hemos visto, dirigió la mayoría de los proyectos arquitectónicos y carpinteriles que se ofrecieron entonces a la iglesia trianera. Quizás ello explique la elección de Miguel Cano para la ejecución de al menos uno de estos retablos marcos de pintura, convertido en fiel colaborador de López y maestro de crédito para el Arzobispado, sobre todo para Don Alonso Larios Monje, visitador general de fábricas, además de beneficiado de Sta. Ana, mentor de las remodelaciones que experimentó el templo entonces [25]. Ya citamos como la mayor parte de los elementos estructurales y ornamentales que manifiestan estos retablos están presentes en las producciones retablísticas de López: columnas corintias viñolescas, frisos fileteados, ménsulas recorridas por gallones y elementos geométricos, sartas de frutos, los marcos orejados en ángulos superiores, sin olvidar los extremos de frontón curvos. Echamos de menos, no obstante, las formas aveneradas, tan frecuentes en la obra del arquitecto, especialmente a la hora de rellenar con ellas los frontones enteros y partidos. Pudiera haber sido un detalle concluyente para su atribución al maestro mayor de obras arzobispales.

Podríamos referir otros contactos entre el padre de Alonso Cano y el arquitecto diocesano, si quiera a modo de cita, como pueden ser el caso de la sillería de la parroquia de Villamartín (1618), donde López Bueno actuó como fiador del primero [26] y, sin duda, tuvo igualmente el proyecto bajo su cuidado. Aunque la documentación carezca de la precisión que demuestra en otros casos, es posible que el monumento concertado por Cano en 1621 [27], destinado a la parroquia de la localidad onubense de

[25] Los contactos de Miguel Cano con el influyente Doctor Alonso Larios Monje debieron ser determinantes a la hora de resultar electo para estos y otros trabajos ya comentados, pudiendo haber sido el nexo de unión que posibilita la estrecha relación entre Miguel Cano y Diego López Bueno. Matute le califica como «... sugeto de mucho concepto y prudencia». Era natural de La Palma del Condado. El Cardenal Fernando Niño de Guevara le nombró Visitador General, cargo que le permite decidir la ejecución de numerosos retablos, monumentos, sagrarios, así como impulsar innumerables obras arquitectónicas en toda la Archidiócesis. El Arzobispo Castro y Quiñones le ratificó en el cargo. MATUTE Y GAVIRIA, Justino. *Aparato...*, págs. 64-65. Falleció en 1630, en su testamento otorgado el 3 de Enero de ese año, dejaba toda su plata labrada al Convento Carmelita de los Remedios, para invertirla en misas por su alma. Además proveía al cenobio de 100 ducados de limosna para ayudar a finalizar el retablo mayor que entonces se construía. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n.º 16.286. (1630-1.º), fols. 161-166.

Era hermano de Pedro Larios Monje, también beneficiado de Sta. Ana y Abad de la Universidad de Beneficiados. *Ibidem*, págs. 65-66. Con este debió mantener también relaciones Miguel Cano, pues en el testamento que otorga el 28 de Febrero de 1642, declara deber a Pedro Larios Monje, Beneficiado de Sta. Ana, 20 reales que le había prestado. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos escultores y pintores vecinos de Sevilla.* Sevilla: Rguez. G. y Cía, 1928, pág. 221.

[26] López Martínez señala la fecha del contrato sin precisar nada más sobre sus términos. LOPEZ MARTINEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...*, pág. 28. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n.º 16.228, (1618-5.º), fols. 41v-49v.

[27] 1621-I-9. «Miguel Cano, maestro ensamblador vecino de Sevilla en Triana y Alonso de Morales, pintor de imaginería, vecino de la collación de San Vicente, se obligan con Cristóbal de Olmedo, Mayordomo de la Fábrica Parroquial de la Villa de Villalba, a ejecutar un monumento para la citada iglesia, según las condiciones y trazas que le han sido facilitadas por D. Alonso Larios Monje, Visitador General de las iglesias y obras del Arzobispado. La arquitectura y ensamblaje importará 2.500 reales y el blanqueado y pintura 700 reales». A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. 16.240 (1621-1.º), fols. 153r-158r.

como el correspondiente al ático, relleno de un trenzado de hojas de laurel. Ambos motivos pueden provenir de la lámina dedicada por Palladio a ilustrar los pormenores del «Baptisterio de Constantino» (bautisterio lateranense). Hay que advertir, no obstante, que esas secuelas palladianas, no debieron necesariamente implicar la consulta del tratado por parte del tracista, pues la difusión de estos y otros recursos estaban suficientemente extendidos en la retablística sevillana del momento. Los frisos acanalados o fileteados los utiliza a menudo López Bueno (retablo de la Asunción en Sta. Catalina, 1605; sagrario-manifestador de San Lorenzo, 1616-18) y los trenzados de laurel aparecen en el citado retablo del Juicio Final (Convento de Sta. Isabel), trazado por Juan de Oviedo (1610-14), retablo del Bautista de Sta. Clara, obra de Montañés (1625-30).

La influencia del caudal de experiencias obradas en el retablo sevillano a finales del XVI y principios del XVII, al calor de las propuestas que llegaban desde Italia a través de los tratados, explica la tipología estructural y ornamental de ambos retablos. Podríamos preguntarnos ahora sobre la autoría de las trazas del dedicado a la Virgen del Rosario, el primero en ser ejecutado. No podemos descartar la posible intervención de Cano, tanto en su proyección como manufactura. Pero igualmente es probable que las trazas procedan del propio López Bueno quien, según hemos visto, dirigió la mayoría de los proyectos arquitectónicos y carpinteriles que se ofrecieron entonces a la iglesia trianera. Quizás ello explique la elección de Miguel Cano para la ejecución de al menos uno de estos retablos marcos de pintura, convertido en fiel colaborador de López y maestro de crédito para el Arzobispado, sobre todo para Don Alonso Larios Monje, visitador general de fábricas, además de beneficiado de Sta. Ana, mentor de las remodelaciones que experimentó el templo entonces [25]. Ya citamos como la mayor parte de los elementos estructurales y ornamentales que manifiestan estos retablos están presentes en las producciones retablísticas de López: columnas corintias viñolescas, frisos fileteados, ménsulas recorridas por gallones y elementos geométricos, sartas de frutos, los marcos orejados en ángulos superiores, sin olvidar los extremos de frontón curvos. Echamos de menos, no obstante, las formas aveneradas, tan frecuentes en la obra del arquitecto, especialmente a la hora de rellenar con ellas los frontones enteros y partidos. Pudiera haber sido un detalle concluyente para su atribución al maestro mayor de obras arzobispales.

Podríamos referir otros contactos entre el padre de Alonso Cano y el arquitecto diocesano, si quiera a modo de cita, como pueden ser el caso de la sillería de la parroquia de Villamartín (1618), donde López Bueno actuó como fiador del primero [26] y, sin duda, tuvo igualmente el proyecto bajo su cuidado. Aunque la documentación carezca de la precisión que demuestra en otros casos, es posible que el monumento concertado por Cano en 1621 [27], destinado a la parroquia de la localidad onubense de

[25] Los contactos de Miguel Cano con el influyente Doctor Alonso Larios Monje debieron ser determinantes a la hora de resultar electo para estos y otros trabajos ya comentados, pudiendo haber sido el nexo de unión que posibilita la estrecha relación entre Miguel Cano y Diego López Bueno. Matute le califica como «... sugeto de mucho concepto y prudencia». Era natural de La Palma del Condado. El Cardenal Fernando Niño de Guevara le nombró Visitador General, cargo que le permite decidir la ejecución de numerosos retablos, monumentos, sagrarios, así como impulsar innumerables obras arquitectónicas en toda la Archidiócesis. El Arzobispo Castro y Quiñones le ratificó en el cargo. MATUTE Y GAVIRIA, Justino. *Aparato...*, págs. 64-65. Falleció en 1630, en su testamento otorgado el 3 de Enero de ese año, dejaba toda su plata labrada al Convento Carmelita de los Remedios, para invertirla en misas por su alma. Además proveía al cenobio de 100 ducados de limosna para ayudar a finalizar el retablo mayor que entonces se construía. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n.º 16.286. (1630-1.º), fols. 161-166.

Era hermano de Pedro Larios Monje, también beneficiado de Sta. Ana y Abad de la Universidad de Beneficiados. *Ibidem*, págs. 65-66. Con este debió mantener también relaciones Miguel Cano, pues en el testamento que otorga el 28 de Febrero de 1642, declara deber a Pedro Larios Monje, Beneficiado de Sta. Ana, 20 reales que le había prestado. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino: *Arquitectos escultores y pintores vecinos de Sevilla.* Sevilla: Rguez. G. y Cía, 1928, pág. 221.

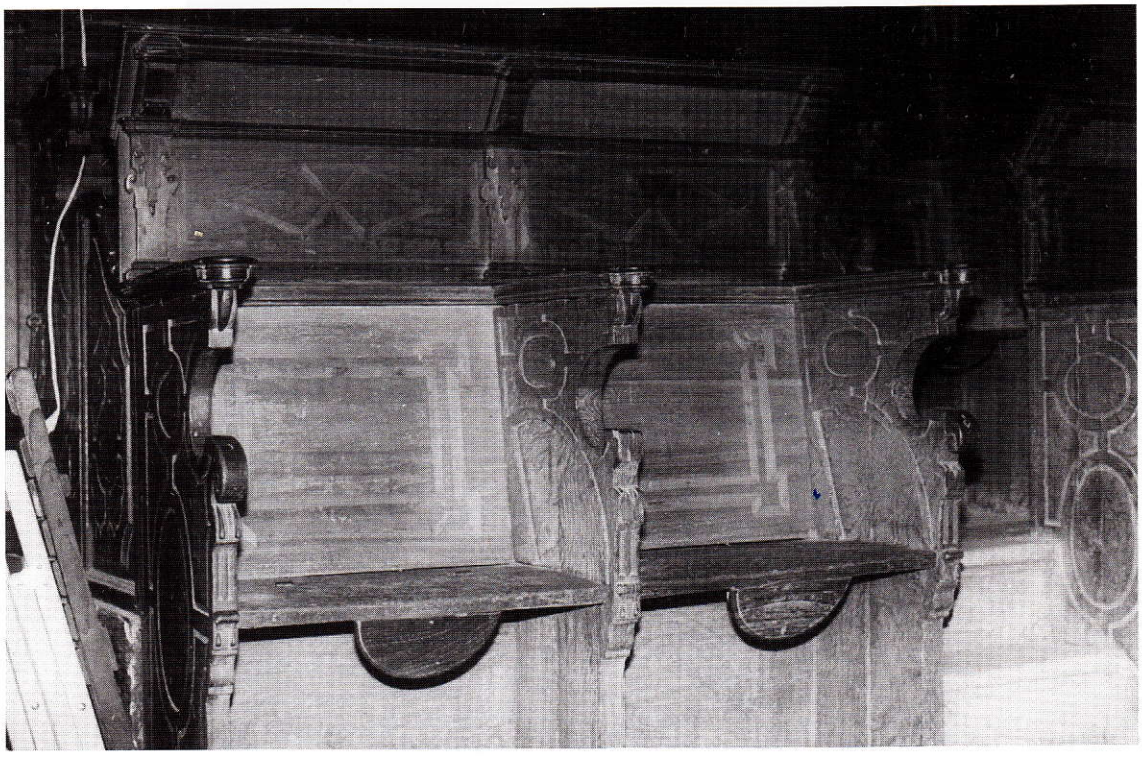
[26] López Martínez señala la fecha del contrato sin precisar nada más sobre sus términos. LOPEZ MARTINEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...*, pág. 28. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n.º 16.228, (1618-5.º), fols. 41v-49v.

[27] 1621-I-9. «Miguel Cano, maestro ensamblador vecino de Sevilla en Triana y Alonso de Morales, pintor de imaginería, vecino de la collación de San Vicente, se obligan con Cristóbal de Olmedo, Mayordomo de la Fábrica Parroquial de la Villa de Villalba, a ejecutar un monumento para la citada iglesia, según las condiciones y trazas que le han sido facilitadas por D. Alonso Larios Monje, Visitador General de las iglesias y obras del Arzobispado. La arquitectura y ensamblaje importará 2.500 reales y el blanqueado y pintura 700 reales». A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. 16.240 (1621-1.º), fols. 153r-158r.

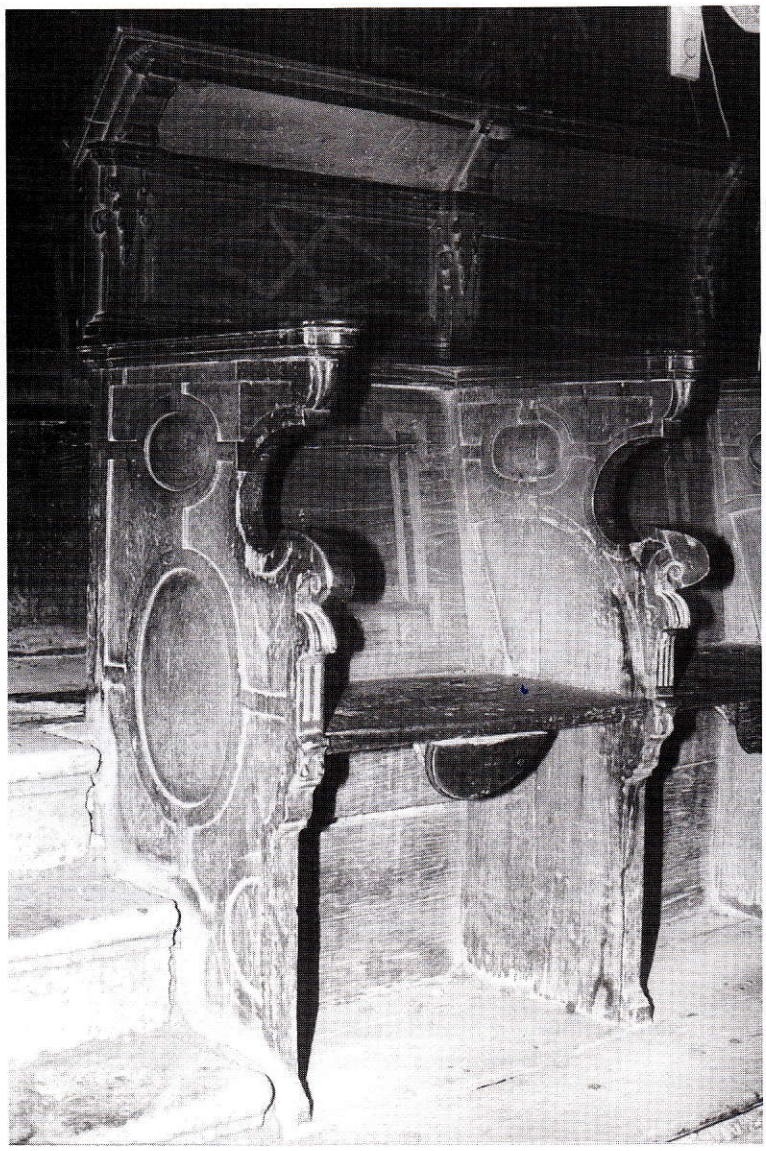
Villalba, deba también sus trazas al maestro mayor Arzobispal. En esta ocasión, el contrato y las condiciones permiten vislumbrar que el correspondiente diseño le fue impuesto al ensamblador por el Visitador General Alonso Larios Monje. Si bien no consta la firma de López Bueno, lo más lógico es pensar en su intervención si tenemos en cuenta que el proyecto proviene de la autoridad diocesana.

La colaboración entre ambos artífices debió ir más allá de la traza-ejecución de los distintos proyectos analizados. Buena prueba del reconocimiento que López dispensó a Cano puede ser la intervención de ambos en la inspección de retablos, sobre los que pesaba algún litigio entre las partes. El caso más evidente, es la presencia de ambos en el informe y tasación de un retablo que el ensamblador Alonso Sánchez ejecutaba en 1631 para el Convento de Sta. Isabel [28]. Sin duda, la relación con López sirvió a Cano para afianzarse en el marco local, tomando contacto con la abundante clientela parroquial y para formalizar un estilo acorde con las constantes propias del arte sevillano, en el seno de las cuales tuvo lugar la formación de su hijo Alonso. No debe extrañarnos que muchas de las fórmulas ornamentales y constructivas, incorporadas por Alonso Cano en los retablos de Lebrija, Sta. Paula, o en los múltiples dibujos arquitectónicos que de él conocemos, tengan claros antecedentes en el lenguaje empleado por Diego López Bueno.

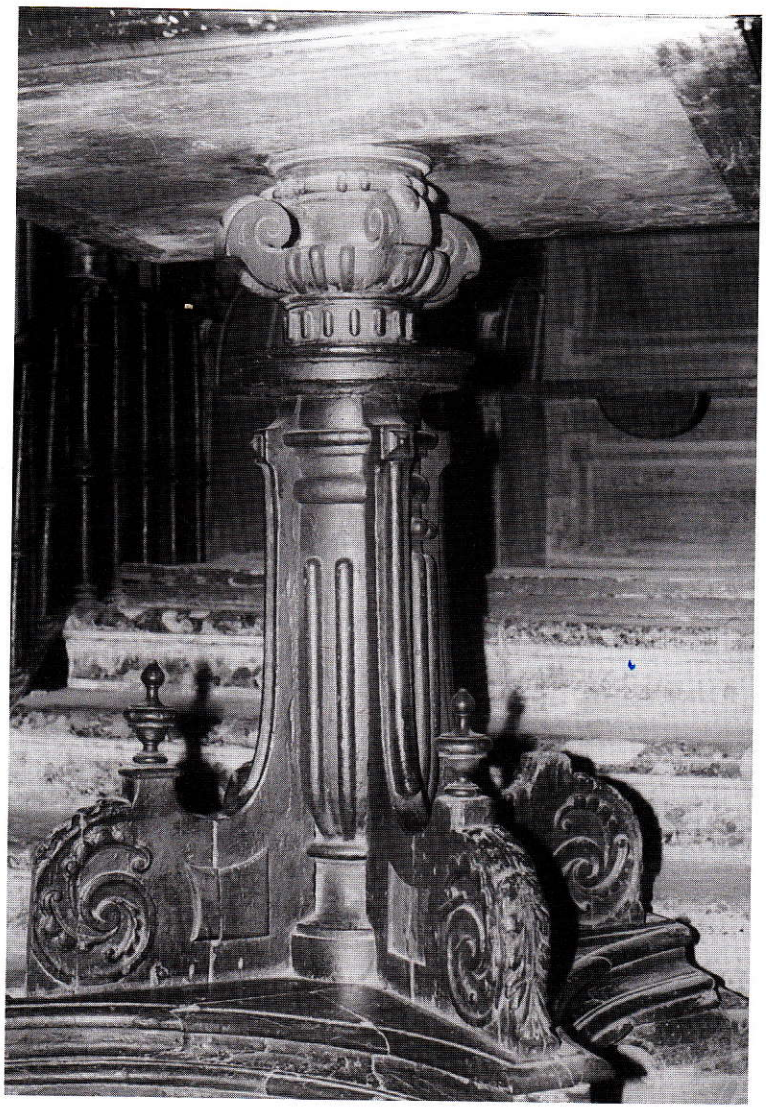
[28] LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Arquitectos...*, pág. 177.



1.—Diego López Bueno y Miguel Cano. 1620. Detalle de la sillería coral de la parroquia de Sta. Ana (Sevilla)



2.—Diego López Bueno y Miguel Cano. 1620.
Detalle de la sillería coral de la parroquia de Sta. Ana (Sevilla)



3.—¿Diego López Bueno? y Francisco de Granadales (c. 1618). Detalle del pie del facistol de la parroquia de Sta. Ana (Sevilla)

4.—Miguel Cano. 1625-29. Retablo del Descendimiento de la parroquia de Sta. Ana (Sevilla)

5.— ¿Diego López Bueno y Miguel Cano? C. 1620-24.
Retablo de la Virgen del Rosario de la parroquia de Sta. Ana (Sevilla)