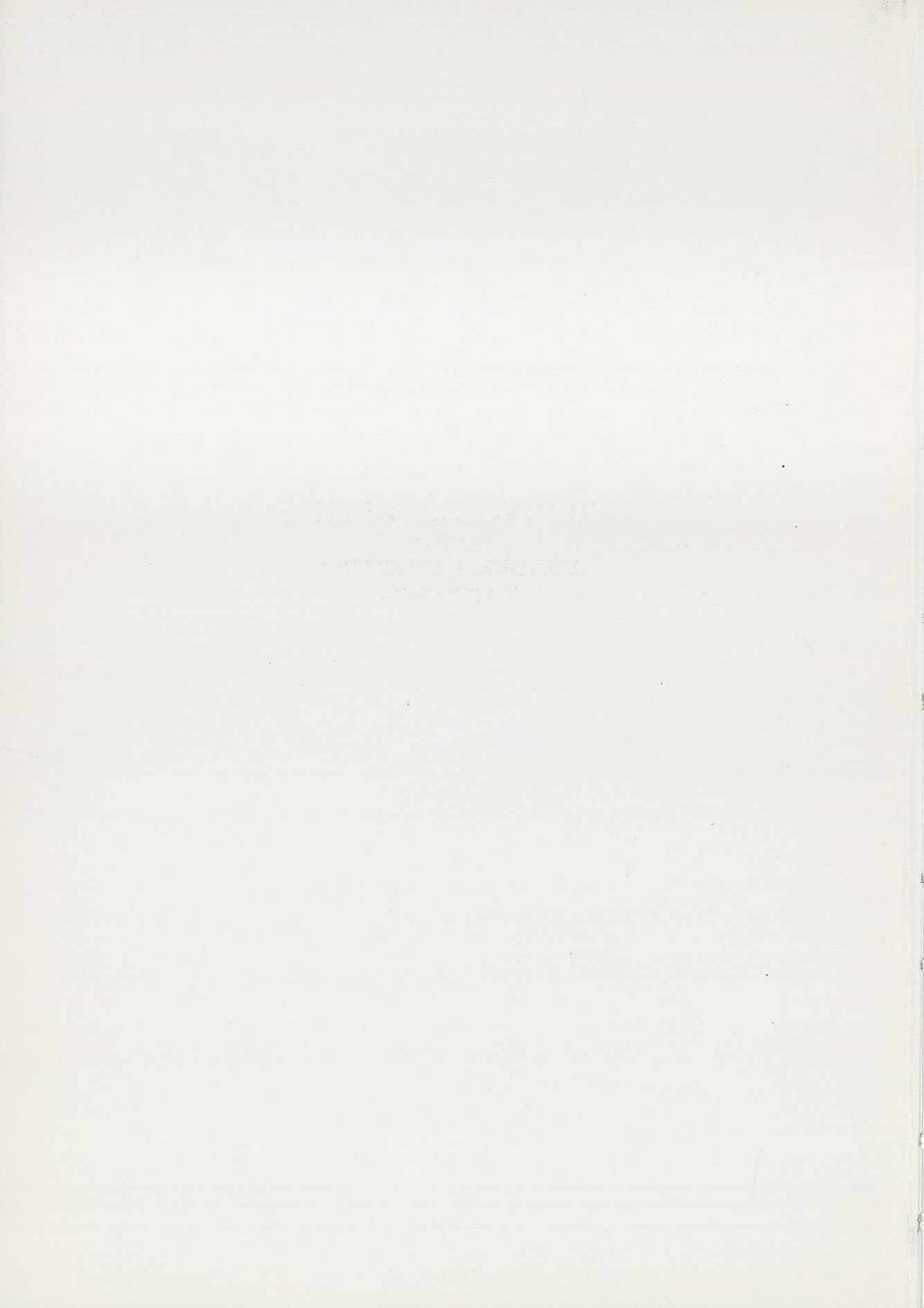


ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA 2001



ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA



2.º tomo
1951

TOMO LXXXIV
NÚM. 336-337



Publicaciones de la
DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

ARCHIVO HISTÓRICO
BIBLIOTECA
Y MUSEO

Depósito Legal SE-25-1958. ISSN 0210-4067

Imprime: Imprenta Provincial - Ctra. Isla Menor s/n. - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL

2.^a ÉPOCA
2001



TOMO LXXXIV
NÚM. 256-257

SEVILLA 2001

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA
2.^a ÉPOCA

2001

MAYO-DICIEMBRE

Número 256-257

CONSEJO DE REDACCIÓN

LUIS P. NAVARRETE MORA
Presidente de la Diputación Provincial

MARÍA JOSÉ FERNÁNDEZ MUÑOZ
Diputada del Área de Cultura y Deportes

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ
ANTONIO MIGUEL BERNAL RODRÍGUEZ
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR
CARLOS COLÓN PERALES
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ
JUAN BOSCO DÍAZ URMENETA
ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ
JUANA GIL BERMEJO
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ
ANTONIA HEREDIA HERRERA

ALFREDO MORALES MARTÍNEZ
FRANCISCO MORALES PADRÓN
VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ
ROGELIO REYES CANO
SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA
ESTEBAN TORRE SERRANO
ENRIQUE VALDIVIESO GONZÁLEZ
ALBERTO VILLAR MOVELLÁN
FLORENCIO ZOIDO NARANJO

Dirección Técnica:
CARMEN BARRIGA GUILLÉN

Redacción, administración y distribución: Avda. Menéndez y Pelayo, 32

e-mail: archivo@dipusevilla.es

<http://www.dipusevilla.es>

41071 Sevilla (España)

Teléfonos 954 55 00 29 y 954 55 02 01

SUMARIO

ARTÍCULOS

Páginas

HISTORIA

CORTS GINER, María Isabel: <i>La Real Sociedad Económica Sevillana de Amigos del País y la promoción de la mujer...</i>	13
PONCE ALBERCA, Julio: <i>Política y administración local en la Sevilla de Queipo (julio-diciembre 1936)</i>	31
YÑIGUEZ OVANDO, Rocío: <i>Primeras ideas económicas difundidas desde la Universidad de Sevilla, 1868-1918</i>	55
SÁNCHEZ MORENO, Cristina y VALIENTE ROMERO, Antonio: <i>Evolución de las propiedades eclesiásticas en el Aljarafe sevillano: El modelo de Palomares del Río</i>	71
VILLALBA RAMOS, Antonio: <i>Un caso de caciquismo en el distrito de Cazalla de la Sierra durante las elecciones generales del 19 de mayo de 1901</i>	91
BAEZA MARTÍN, Ascensión: <i>El proyecto de Antonio Pichardo: El Colegio Provincial de Sordomudos y de Ciegos de Sevilla (1873-1894).....</i>	103

LITERATURA

- PÉREZ GARCÍA, Rafael M.: *La biblioteca del convento de San Francisco del Monte de Villaverde del Río: libros de autor franciscano (1646)* 133
- GARCÍA MENÉNDEZ, Javier: *El "Discurso sobre la corrección del teatro español" (1798) de Diego de Vera y Limón* 153

ARTE

- HERRERA GARCÍA, Francisco J.: *Miguel Cano y su protagonismo en la retabística sevillana de la primera mitad del XVII* 171
- RECIO MIR, Álvaro: *Alfonso Martínez escultor en piedra en el Sagrario de la Catedral de Sevilla*..... 197
- RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio: *El Monasterio de la Cartuja de Sevilla. Ocupación napoleónica y vuelta al orden..* 211
- MÉNDEZ RODRÍGUEZ, Luis: *Gremio y esclavitud en la pintura sevillana del Siglo de Oro*..... 243
- FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde: *Las pinturas murales de Juan Miguel Sánchez Fernández en la estación de autobuses del Prado de San Sebastián de Sevilla*..... 257

MISCELÁNEA

- ILLÁN MARTÍN, Magdalena: *Un artista en la Sevilla de 1800: La figura de José Suárez* 271

- TEMAS SEVILLANOS EN LA PRENSA LOCAL 281

CRÍTICA DE LIBROS

CÓMEZ RAMOS, Rafael: <i>Los Constructores de la España medieval</i> . Por Andrés Luque Teruel	321
RAYEGO GUTIÉRREZ, Joaquín: <i>Vida y personalidad de D. Francisco Rodríguez Marín "Bachiller de Osuna"</i> . Por Carmelo Guillén Acosta	323
HALCÓN, Manuel: <i>Páginas sobre Sevilla. Estudio y selección de textos de José Vallecillo López</i> . Por María José Pozo Moreno	325
FERNÁNDEZ GAMERO, Manuel: <i>Romancerillo de Alcalá de Guadaíra</i> . Por Antonio José Pérez Castellano	328
RODA PEÑA, José: <i>La Hermandad del Prendimiento en los siglos XVII y XVIII</i> . Por Francisco J. Herrera García	330
ÍNDICE del tomo LXXXIV (número 255 y 256-257)	335
Normas para la entrega y presentación de originales	339
Boletín de suscripción	341

MIGUEL CANO Y SU PROTAGONISMO EN LA RETABLISTICA SEVILLANA DE LA PRIMERA MITAD DEL XVII

ARTE

La retablistica de Alonso Cano durante el primer tercio del siglo XVII, no ha facilitado la apertura de una serie valiosísima de los datos artísticos y profesionales de su peripatético Miguel Cano. Hoy tenemos muchos trabajos para saber que el retablistico sevillano fue una línea artística, sin embargo, como protección de la villa y alrededores de España y otras labores ligadas, de un oficio tan interesante en los siglos XV-XVI, quedamos hasta 1913, e incluso en 1925 y 1926, sin de su filiación. En virtud de la facultad parroquial de Alameda del Campo, donde vivió el mundo hasta 1600, las fechas de nacimiento se establecieron en Granada, ciudad en la que coexistió con María de Arceles (1535) y nacieron todos sus hijos, en total dieciséis, de los que en 1616, al tiempo de su adolescencia, fallecieron ocho: Juan Antonio, Miguel y Alonso. En aquella ciudad se abrió en calidad de aprendiz de obra, y después, principalmente, retablistico, el taller de su padre, el maestro Juan Antonio de la Torre. Se establecieron en Sevilla debido a que, según el Mayorazgo de 1615 y 1616, el día 17 de abril último entró en la vida Alonso como aprendiz del hijo de la plaza, en el taller de Francisco Pacheco.

1. Los datos genealógicos de Miguel Cano, en lo que respecta a aspectos de familia, los dio conocido por GÓMEZ DE VERA CALERA, J. Manuel, el arquitecto granadino. *Antecedentes de vida*, Granada, 1902. Sobre los últimos sucesos y progenitores de Miguel Cano véase CALERA DE VERA, Manuel, "El retablistico granadino y su familia de tiempos de su nacimiento y sus sucesos de familia", *Revista de Arte*, Madrid, 1902, pp. 441-451. De aquellos que a la "familia de los maestros" se refieren en el Mayorazgo de 1615 y 1616, GÓMEZ DE VERA CALERA, J. Manuel, *Antecedentes de vida*, Granada, 1902, pp. 441-451. De los datos de familia de Miguel Cano, véase CALERA DE VERA, Manuel, *Antecedentes de vida*, Granada, 1902, pp. 441-451. De los datos de familia de Miguel Cano, véase CALERA DE VERA, Manuel, *Antecedentes de vida*, Granada, 1902, pp. 441-451.

2. El día 17 de abril de 1615 Miguel entró como aprendiz en la ciudad del Campo de la Torre, donde se establecieron en compañía de la familia hasta 1625. En otros documentos de la

MIGUEL CANO Y SU PROTAGONISMO EN LA RETABLÍSTICA SEVILLANA DE LA PRIMERA MITAD DEL XVII

La relevancia de Alonso Cano dentro del panorama artístico español del siglo XVII, no ha facilitado la apreciación y justa valoración de las dotes artísticas y profesionales de su progenitor, Miguel Cano. Hoy tenemos razones sobradas para sospechar que su capacitación artística fue más bien limitada, sin embargo, como profesional de la talla y ensamblaje de retablos y otras labores lignarias, desarrolló una intensa labor en las Archidiócesis granadina, hasta 1615, e hispalense entre este último y 1646, año de su fallecimiento. Era natural de la localidad manchega de Almodóvar del Campo, donde vendría al mundo hacia 1560. En fechas tempranas se estableció en Granada, ciudad en la que contrajo matrimonio con María de Almansa (1585) y nacieron todos sus hijos, un total de ocho, de los que en 1646, al tiempo de su fallecimiento, únicamente sobrevivían Antonio, Miguel y Alonso. En aquella ciudad ejerció en calidad de ejecutor de obras lignarias, principalmente retablos, siguiendo trazas del maestro mayor Ambrosio de Vico¹. Su establecimiento en Sevilla debió tener lugar entre Mayo de 1615 y Agosto de 1616. El día 17 de este último entraba su hijo Alonso como aprendiz del arte de la pintura en el taller de Francisco Pacheco².

1. La etapa granadina de Miguel Cano, en lo que respecta a ejecución de retablos ha sido estudiada por GÓMEZ MORENO CALERA, J. Manuel. *El arquitecto granadino Ambrosio de Vico*, Granada, 1992. Sobre los orígenes manchegos y progenitores de Miguel Cano véase CASARES HERVÁS, Manuel. "El expediente de genealogía y limpieza de sangre de Alonso Cano y una nota sobre Velázquez", *Varia Velazqueña*, t. I, Madrid, 1960, pp. 447-451. Dos aproximaciones a la biografía del maestro manchego se encuentran en WETHEY, Harold: *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983 (reed.), pp. 174-175. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, 1976, pp. 17-49 y 80-81. Recientemente ha merecido la atención de RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "Alonso Cano y el retablo", *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, 1999, pp. 251-267.

2. El 27 de Abril de 1615 Miguel contrató como criada, en la ciudad del Darro a Leonor Fernández, quien permaneció en compañía de la familia hasta 1623. Este y otros documentos inéditos



Lám. 1. Diego López Bueno (¿) y Miguel Cano. Retablo del Descendimiento. Parroquia de Sta. Ana. Sevilla (1625-29).

Fallecida María de Almansa en 1629, contrae nuevas nupcias el 7 de Abril de 1630 con Isabel de León Osorio, de la que no resultó descendencia³.

Recientemente hemos analizado la estrecha relación que establece el maestro manchego, nada más llegar a Sevilla, con el maestro mayor de obras episcopales, Diego López Bueno, señalando aquellos vínculos profesionales, como vitales en la formación del joven Alonso⁴. Centramos el estudio en una serie de actuaciones que tuvieron lugar en la parroquia trianera de Sta. Ana y en las cuales Miguel tuvo a su cuidado diversos encargos, cuya proyección correspondió a López Bueno: la sillería coral (1620), el monumento eucarístico (1621-22) y el retablo del Descendimiento (1625) (lám. 1), que suponemos también responde a trazas del maestro mayor.

La documentación que sobre el artífice hemos sacado a la luz, nos presenta a Miguel Cano como un hábil ejecutor que sigue la tónica señalada para la etapa granadina. Sin embargo, es posible que a partir de 1628 intervenga en la

tos, en su mayoría procedentes del "Archivo Histórico Provincial de Sevilla" (sección de Protocolos Notariales), figuran transcritos en la obra *Corpus Alonso Cano*, editada en Madrid por el Ministerio de Educación y Cultura en 2002, en la que colaboramos facilitando muchos de los documentos aquí referidos y otros sobre Miguel y Alonso Cano. En sucesivas citas remitiremos a la misma. El aprendizaje de Alonso en el taller de Pacheco fue dado a conocer por BAGO Y QUINTANILLA, Miguel del. *Documentos para la Historia del Arte en Andalucía*, (D.H.A.A.) vol. II, Sevilla, 1928, p. 95.

3. El 10 de Abril de 1630 Miguel Cano otorgó capital de bienes a la recién desposada, quien correspondería con una dote que pasó ante notario ocho días después. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE SEVILLA (A.H.P.S.) Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.286, fols. 874-876 y leg. n° 16.287, fols. 62-63. Hemos transcrito ambos en el citado *Corpus Alonso Cano*.

4. HERRERA GARCÍA, Francisco J. "Las relaciones profesionales entre Diego López Bueno y Miguel Cano: un componente esencial en la formación de Alonso Cano", *Actas del Simposium internacional Alonso Cano y su época*, Granada, 2002 pp. 601-613.

elaboración de algunas trazas para retablos, eso sí, bajo la supervisión y seguimiento de su hijo, el emergente Alonso. Hay razones para sospechar que así fue, como evidencian algunas obras, tales son el retablo mayor de San Juan de la Palma (hoy en los Sagrados Corazones de San Juan de Aznalfarache) o el desaparecido de Niebla (Huelva).

Miguel desarrolla su actividad en un momento caracterizado por la intensa demanda escultórica y retablística, cuando el ensamblaje y talla de muchos retablos adquiriría el carácter de gran empresa artística, que aglutinaba a diferentes profesionales. Las distintas labores de ejecución de la obra, siguiendo trazas elaboradas por maestros mayores, eran apetecidas y perseguidas por toda una pléyade de tallistas y ensambladores, escasamente dotados para la proyección mediante el dibujo, pero hábiles en el trabajo de la madera. A la cabeza de éstos cabe situar a Miguel Cano. Sería largísima de enumerar la lista de trabajos documentados en los que interviene, que van desde retablos, mobiliario litúrgico, armaduras, hasta carpintería de fábrica, mobiliario doméstico, etc. Nosotros centraremos nuestra atención en el campo de la retablística, la mayoría de cuyas producciones por desgracia no han llegado a nuestros días, sin embargo hay razones para sospechar que resultaron innovadoras y fundamentales para la evolución del retablo sevillano del XVII.

De lo que no cabe duda es del vertiginoso ascenso que experimenta el maestro a lo largo de la década de los veinte. No le falta trabajo, aún más, los provisosres y visitadores generales del Arzobispado tienen en él a uno de los grandes artífices del momento, al menos sus obras se adaptan a las exigencias de la clientela. No fueron gratuitas las palabras del provisor Don Luis Venegas de Figueroa, cuando en 1627, con ocasión de la obra del retablo de Paterna del Campo, afirma de Miguel Cano ser ... *tan buen maestro que es y de tanta experiencia y ciencia en ello, hizo la traza que consta por estos autos y las condiciones con que se tiene de haser...*⁵. Opinión que comparte el mismo año el mayordomo de la parroquia sevillana de San Pedro, al confiarle la ejecución de un coro y facistol, justificando su elección ... *porque me e informado es muy grande oficial y cumple puntualmente con las obras de que se encarga...*⁶. Frases como estas no expresan otra cosa que la admiración hacia la buena realización y correcto acabado de sus proyectos, llevados a término sin los acostumbrados problemas que suponen dilación en las obras.

5. MURO OREJON, Antonio. *D.H.A.A.*, vol. IV, Sevilla, 1932, p. 31.

6. *Ibidem*, p. 36.

Primera etapa (1615-28): bajo la órbita de Diego López Bueno

En lo concerniente a retablos, el primer encargo que recibe data de 1619 y consistió en la terminación del retablo mayor de la parroquia de San Juan, en la localidad Onubense de La Palma del Condado. El retablo se hallaba iniciado y al parecer finalizada su calle central. Faltaba, no obstante, concluir las calles laterales, siguiendo el modelo de lo ya ejecutado y, por supuesto, de unas trazas que se facilitan al maestro, firmadas del Visitador General, Don Alonso Larios Monge, sin duda ideadas por López Bueno. Puesto que el retablo ha desaparecido, no podemos establecer precisiones sobre las características formales que debe seguir Cano, ni respecto al autor de las trazas. Únicamente conocemos, según se desprende de las condiciones por las que ha de regirse la labor de Cano, que las entrecalles incorporaban columnas estriadas con «colgantes» bajo los capiteles y en el espacio intermedio iban ubicados dos tableros, sin duda superpuestos, para contener pinturas⁷.

Respecto a los colaterales del mismo templo, hay que destacar que sus trazas y condiciones le fueron igualmente proporcionadas a Cano. Consistían en pequeños retablos hornacinas para contener las esculturas de Cristo Atado a la Columna y la Virgen de Guía. En las condiciones se habla de tableros laterales, por lo que puede inferirse la carencia de columnas y de un sencillo remate entre cartelas⁸.

No podemos pasar por alto, por su estrecha vinculación con el campo del retablo, otras piezas como fueron los monumentos eucarísticos. Ya analizamos el ejemplo del confeccionado para la parroquia de Sta. Ana, según trazas de López Bueno⁹, de parecidas características al concertado el mismo año (1621) para la parroquia de Villalba (Huelva), bajo los auspicios del Visitador General del Arzobispado, don Alonso Larios Monge y sin duda trazado por el mismo maestro mayor. Desaparecida la obra, las condiciones del contrato permiten adivinar su estructura de planta cuadrada, articulada por cuatro columnas dóricas de fuste liso, cornisa jalonada por guirnalda y triglifos. En su interior figuraba un baldaquino cupulado, de orden jónico, para contener el arca eucarística¹⁰.

7. Estas obras fueron concertadas el 10 de Abril de 1619. Ascendía el importe de las entrecalles del retablo mayor a 2.500 reales y ambos colaterales a 1.200. SANCHEZ CORBACHO, Heliodoro. *D.H.A.A.*, vol. III, Sevilla, 1931, pp. 44-48.

8. Medían 3 varas y cuarta de ancho y 5 varas y cuarta de alto. Estaban decorados con miltos y cartelas cuyo grosor era de 3 dedos. Ibidem, pág. 47.

9. HERRERA GARCÍA, Francisco Javier: op. cit.

10. Fue contratado el 9 de Enero de 1621. Importó el monumento 2500 reales y el dorado 700, operación esta última que corrió a cargo del maestro pintor Alonso de Morales. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. 16240, fols. 153-158. Transcrito en *Corpus Alonso Cano*.

El siguiente capítulo destacable en relación con los monumentos fue el encargo que recibió en 1624, para concluir el último cuerpo del monumento de la Catedral (lám. 2). La decisión de rematar definitivamente el monumento, fue tomada por el Cabildo una vez tuvo noticia de la próxima visita del monarca Felipe IV¹¹. La ejecución del remate transcurrió entre Febrero y Abril de 1624, período en el que se registran repetidos pagos a Miguel Cano y al pintor Alonso de Morales, por los trabajos correspondientes¹². Tal como propone Lleó, este monumento es el mismo que había sido construido a partir de 1584¹³ y que ahora se pretende realzar, elevándolo en altura. Aunque la documentación es parca, no ofrece dudas sobre la labor de Cano, consistente en incorporar una estructura integrada por columnas de orden compuesto y una pequeña cúpula. De su traza debió ocuparse el entonces maestro mayor del Cabildo, Miguel de Zumárraga.



Lám. 2. Domingo Martínez.
Grabado del monumento de la Catedral Hispalense.
Último cuerpo debido a Miguel Cano (1624).

11. 1624-II-1. *Assimismo cometieron a los dhos. Sres. (de fábrica) que luego traten de que se acabe el cuerpo que falta al monumento cuyo diseño se trajo al Cavº porque su Magd. Le vea acabado y otra tal quede perfecta para siempre.* ARCHIVO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA (A.C.S.). Secc. I. Autos Capitulares, leg. 51, fol. 5 r.-v. Gestoso fue el primero en informar de la intervención de Miguel Cano en la reforma del monumento: GESTOSO Y PÉREZ, José. *Diccionario de artífices*, t. I, Sevilla, 1899, p. 163.

12. Entre el 13 de Febrero y el 26 de Abril de 1624, constan un total de 204.000 maravedís abonados por el Cabildo a Miguel Cano, por su intervención en el último cuerpo del monumento. El estofado y dorado del mismo estuvo al cuidado del pintor Alonso de Morales, cuya actividad importó 261.800 maravedís. A.C.S. Secc. IV. Fábrica. Mayordomía de Fábrica, leg. 138 (1624). Transcrito en *Corpus Alonso Cano*.

13. LLEÓ CAÑAL, Vicente. «El monumento de la Catedral de Sevilla, durante el siglo XVI», en *Archivo Hispalense*, nº 180, Sevilla, 1.976, pp. 97-111.

Por los años en que tiene lugar la fructífera relación entre López Bueno y Miguel Cano, en la parroquia trianera, podemos citar otro ejemplo de colaboración en materia retablística, también centrado en el popular barrio. Se trata del retablo que presidía la capilla de San José de los carpinteros de ribera, en el desaparecido convento de la Victoria de Triana¹⁴. El 8 de Junio de 1625 se comprometía López a ejecutarlo, pero unos veinte días después era Cano quien otorgaba el correspondiente compromiso, incluyendo una serie de condiciones, seguramente elaboradas por el citado maestro arzobispal¹⁵. Sin duda, en la mente de López estaría desde un principio la idea de traspasar la ejecución de la obra a su colega, como era costumbre entre los arquitectos de las instituciones eclesiásticas y los maestros ensambladores. No sólo el contrato, otorgado el 27 del mismo mes y año, nos informa de la inmediata aceptación por Cano del compromiso, pues podemos añadir cómo un día antes Miguel otorgaba carta de pago por un tercio de la cantidad en que se había ajustado la obra, prueba inequívoca de su compromiso formal¹⁶.

Volvemos a tener puntual información de la estructuración y elementos del retablo, a través de las condiciones propuestas para su realización¹⁷. Sobre el banco, cuatro columnas estriadas de orden corintio, articulaban el cuerpo principal, en el centro del cual se ubicaba la hornacina del titular, San José. A los lados se disponían sendos tableros pictóricos guarnecidos con sus correspondientes marcos. Sobre la cornisa se alzaba un ático con hueco para una Inmaculada de bulto, coronado por un frontón que incluía un Padre Eterno. Este remate estaba flanqueado por arbotantes. Entre los elementos ornamentales se citan festones, sin duda de frutos carnosos, dentellones, cartelas de hojas, etc. Es un esquema simple, correspondiente a un retablo de medianas dimensiones, pero cuya estructura y componentes ornamentales parecen preludio del que una década después ejecutará Alonso Cano para Sta. Paula. Los planteamientos de López Bueno, que pensaba disponer la escultura del titular en la

14. El retablo debió desaparecer en 1704, siendo víctima del incendio que afectó a la iglesia y convento. MATUTE Y GAVIRIA, Justino. *Aparato para escribir la historia de Triana y su iglesia parroquial*, Sevilla, 1816, p. 99.

15. 1625-VI-8. Diego López Bueno se obliga a ejecutar el retablo de la capilla de San José perteneciente al gremio de los carpinteros de ribera, situada en el Convento trianero de la Victoria, en precio de 4.000 reales y en un plazo de seis meses. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés a Pedro Roldán*, Sevilla, 1932, pp. 71-72. 1625-VI-27. Miguel Cano se obliga a ejecutar el mismo retablo en el mismo precio y plazo. *Ibidem*, pág. 29. Las condiciones no fueron transcritas por este último autor. Nosotros las hemos incluido en el citado *Corpus Alonso Cano*. (A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. 16.265, fols. 494-495).

16. 1625-VI-26. Miguel Cano, maestro ensamblador vecino de Triana, otorga carta de pago a Bartolomé de Barionuevo, prioste de la hermandad de San José de los carpinteros de ribera, de 1.333 rs. y 2 maravedís, por el retablo que va a ejecutar para la citada Hermandad. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n.º 16.265 (1625-3º), fol. 709 r-v. Citado en *Corpus Alonso Cano*.

17. Documento transcrito en *Corpus Alonso Cano*.

hornacina principal y complementar el resto con pinturas, fueron habituales en este tipo de retablos, adecuados para presidir capillas con testereros más bien pequeños desarrollando en ellos programas iconográficos no muy extensos. Podemos equipararlo a otras realizaciones de López Bueno como los retablos de San Buenaventura (1611) e Inmaculada de Regina Angelorum (1614).

El esquema descrito concuerda en líneas generales con las trazas propuestas por López Bueno, tanto en el número de cuerpos como soportes, etc. No obstante, hay que advertir que en las condiciones estipuladas por Cano se cita un programa pictórico integrado por dos lienzos para las calles laterales, que representaban «la huida a Egipto» y «la disputa del templo» y en el remate dos cuadros, con los «Cuatro Evangelistas», figuras estas últimas que sin duda harían pareja en cada uno de ellos¹⁸. Llama la atención que en el compromiso otorgado por Cano posteriormente, no figuren citadas ninguna de estas pinturas, si bien se especifica que el remate superior incluirá una Inmaculada de bulto y por último un relieve con el Padre Eterno¹⁹. Podemos pensar tanto en que fueran sustituidas por esculturas las del cuerpo principal y suprimidas las correspondientes a los Evangelistas, o que se daba por hecho su inclusión y no era necesario volverlo a especificar en el contrato, sobre todo si tenemos en cuenta que estas pinturas no incumbían al ensamblador. Desaparecido el retablo y sin ninguna otra referencia sobre el mismo, es difícil hacernos una idea sobre este particular. De lo que no cabe duda es de la inclusión de la citada escultura de La Inmaculada y el relieve del Padre Eterno, encargados probablemente al escultor Francisco de Ocampo²⁰, en cuya elección debieron ser oídas las indicaciones de López, pues ambos habían establecido con anterioridad compañías artísticas en las que el primero actuaba como escultor y el segundo como ensamblador²¹.

El ensamblaje del retablo de los carpinteros de ribera, coincide con la del pequeño retablo marco del Descendimiento, ubicado en el presbiterio de la pa-

18. En el contrato otorgado por Diego López Bueno, el 8 de Junio de 1625, se preveía en principio disponer en el remate un total de cuatro cuadros, uno central en el que se habría de representar a la Inmaculada Concepción, los dos mencionados con los cuatro Evangelistas y otro con la imagen de un «Dios Padre», sin embargo en el mismo documento se decide sustituir el primero por una Inmaculada de escultura de bulto redondo y el último por un relieve del mismo tema. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...* op. cit. pp. 71-72.

19. Documento transcrito en *Corpus Alonso Cano*.

20. El 12 de Noviembre de 1626 Simón Cosme, ensamblador, en nombre de Francisco de Ocampo, otorgaba carta de pago a Miguel Cano de 180 reales, resto de mayor cantidad que había importado la hechura de una imagen de la Concepción y un Dios Padre que le había ejecutado. MURO OREJÓN, Antonio. op. cit. t. IV, p. 73. Parece lógico pensar que estas obras fueran las incluidas en el retablo de San José del Convento de la Victoria.

21. Retablo mayor de San Pedro (Carmona), 1610-16. Retablo mayor de la Inmaculada Concepción (Gerena), 1610-1620. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, 1983, pp. 445-446, 447-448.

roquia trianera (c. 1625), compuesto por columnas que flanquean el lienzo debido a Juan del Castillo y sencillo ático.

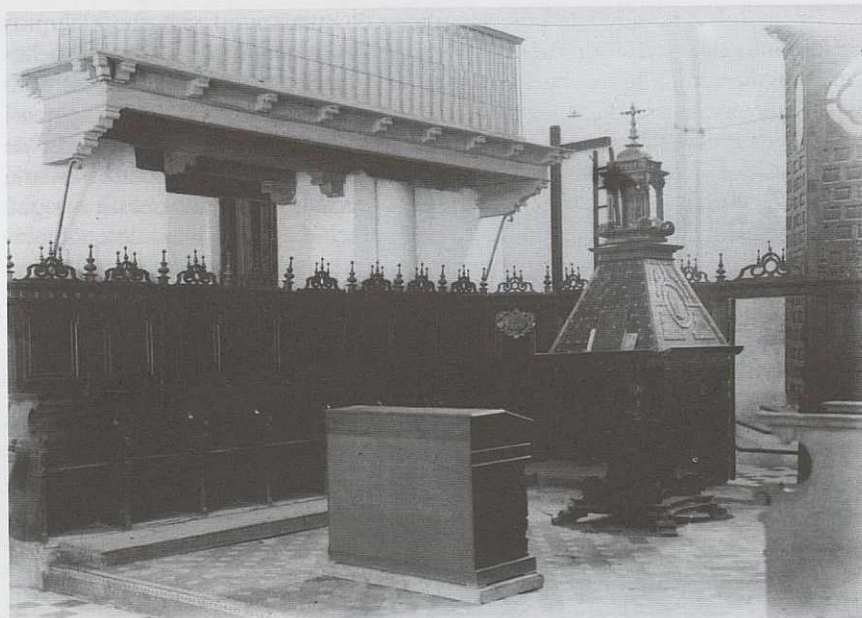
Por abundar un poco más en la canalización de las propuestas arquitectónicas y ornamentales entre López Bueno y el joven Alonso, a través de los contactos paternos, no está fuera de lugar la comparación de las entrecalles de la portada Sur de la iglesia sevillana de San Pedro, trazada y puesta en práctica por el arquitecto diocesano entre 1613 y 1624 y el estudio arquitectónico del lado derecho de un retablo conservado en el Museo del Louvre, debido a Cano (h. 1652). En ambos existe una superposición de placas recortadas, hornacina y recuadro superior con ángulos esquinados que, en el caso de Cano, observan una clara tendencia a la barroquización merced a la incorporación de hojas y frutos carnosos.

La consolidación como retablista (1629-46) y el “despertar” de Alonso Cano.

Al instructivo período de colaboración con Diego López Bueno viene a superponerse otro mucho más significativo para la trayectoria artística de Miguel, que coincide con el ascenso profesional de su hijo Alonso, cuya creciente capacidad artística abarcará diversas facetas como fueron arquitectura, escultura y pintura. Sin embargo, la buena dotación y creatividad del hijo no supondrán una transformación relevante en la trayectoria artística del ya longevo Miguel Cano. El viejo maestro sigue apegado a esquemas conservadores y durante estos años estará empeñado en el lanzamiento profesional de su hijo, poniéndolo en contacto con la clientela habitual y contratando encargos que luego le traspasa. De la mano de Alonso llegará la renovación del retablo sevillano, sentando las bases de la retablística barroca. En este período hay datos que permiten adivinar el comportamiento de Miguel no sólo como ejecutor, sino también desarrollando trazas para retablos. No obstante, las principales producciones salidas de su taller parecen resultado de las ideas de Alonso, quien pronto procurará ensanchar horizontes, deslindándose del marco sevillano y poniendo sus miras en el mundo cortesano, siguiendo así el ejemplo de Velázquez.

El ensamblaje de retablos cobra ahora mayor importancia, frente a otras realizaciones carpinteriles. Pero podemos citar algunas sillerías como la destinada a la parroquia de Cazalla de la Sierra, de 1632, cuya ejecución comparte con el ensamblador Domingo González²². Al año siguiente establece una nueva

22. El 16 de Septiembre de 1632 Domingo González, maestro ensamblador vecino de San Martín y Miguel Cano, también ensamblador y vecino de Triana, se obligan a ejecutar un coro bajo



Lám. 3. Miguel Cano. Detalle de la sillería coral de Alcalá del Río, Sevilla (1633-36).
Foto Laboratorio de Arte.

compañía laboral para abordar una obra de similares características: el coro de la parroquia de Alcalá del Río (lám 3), pieza que a pesar de no reunir detalles de excepcionalidad artística, ha llegado a nuestros días y nos permite enjuiciar con mayor claridad el carácter funcional antes que suntuario, asignado a los coros parroquiales en aquellos momentos. Estilísticamente se corresponde con el de Sta. Ana de Triana. Es posible que a estas alturas fuera el propio Miguel quien asumiera sus trazas. El maestro elegido para acometer a medias la empresa fue Matías Fernández Cardoso, también ensamblador. Iniciados los trabajos en 1633, la sillería quedó asentada en Enero de 1636. Al parecer, los citados artífices se distribuyeron previamente el trabajo de manera que Cano acomete los sitiales y Fernández Cardoso el facistol²³.

de sillas y un facistol de borne y caoba, destinado a la parroquia de Cazalla de la Sierra. Se abonará lo necesario para su ejecución, ajustándose el precio final de la obra una vez concluida, mediante el procedimiento de tasación. No se conserva en la actualidad. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1929, p. 51.

23. 1633-XII-12. Miguel Cano, maestro ensamblador, vecino de Triana, otorga carta de pago al Licenciado Bartolomé Téllez Morón, Mayordomo de la fábrica parroquial de Alcalá del Río, de 100 ducados, en virtud de un mandamiento que libró el Provisor al otorgante y a Matías Fernández Cardoso, también ensamblador, correspondientes al coro y dos confesionarios que están haciendo

Pero, tal como señalamos, desde finales de los años veinte hasta principios de los cuarenta, será la actividad como retablista la que mejor defina su quehacer. Aunque son múltiples las obras de esta naturaleza documentadas, tan sólo ha llegado a nuestros días el retablo mayor de San Juan de La Palma, sobre el que nos extenderemos con más detalle, pues nos permite analizar lo que dio de sí la capacidad artística de este autor. A pesar de la desaparición de la mayoría de los retablos acometidos por Cano en este período, hay otras cuestiones que merecen nuestra atención, como es la colaboración y posibilidad de establecimiento de intercambios artísticos con su hijo Alonso, sin olvidar las estrechas relaciones que va a establecer con diferentes artistas, tales fueron los pintores Juan del Castillo y Pablo Legot y los escultores y también retablistas Felipe de Ribas y Juan Martínez Montañés, decisivas en la formación del joven Alonso.

Retablos cuya ejecución asumió Miguel y contaron con su trabajo personal fueron los mayores de numerosas parroquias: Sta. María de Niebla -Huelva- (1629-45), San Felipe, El Salvador, Santiago y San Bartolomé, de Carmona (c. 1630-33)²⁴, Moguer -Huelva- (1634-37), San Juan de La Palma -Sevilla- (1634-39) y Puebla del Río (c. 1644).

para la citada parroquia. A.H.P.S. leg. n° 16.303 (1633-4°), fol. 808 r-v. La documentación relativa a contratación y pagos efectuados a los maestros ensambladores fue publicada en HERNÁNDEZ DÍAZ, José; SANCHEZ CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, t. I, Sevilla, 1939, pp. 114-115

24. 1630-I-11. Miguel Cano, maestro ensamblador, otorga carta de pago de cien ducados en reales, al Licenciado Pedro Parrilla, presbítero de la fábrica de San Felipe de Carmona, por cuenta de mayor cantidad correspondiente al retablo que está haciendo para dicha Iglesia. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.286 (1630-1°) fol. 202 r-v.

1630-II-16. Miguel Cano otorga carta de pago al Licenciado Alonso de Barrasa, presbítero mayor-domo de la Fábrica de la Iglesia del Salvador de Carmona, de 800 reales, *...por rrason de la echura y madera de un sagrario en blanco que por mandado del Sr. Probisor e hecho p^a la dha. Fca...* A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.286 (1630-1°) fol. 439 r-v.

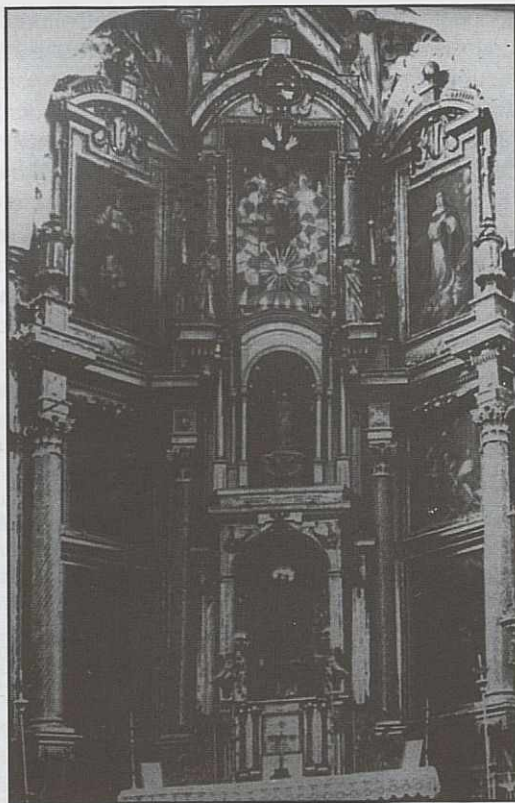
El 31 de Enero de 1631 Miguel Cano otorgaba poder a Pablo Legot, para que cobre las cantidades que le adeudan las fábricas del Salvador, San Bartolomé y Santiago de Carmona, por los retablos que confeccionó para las mismas. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Arquitectos...* op. cit. p. 26.

1631-X-6. Miguel Cano otorga carta de pago al Licenciado Fernando de Castroverde, presbítero, vecino de la Ciudad de Carmona, de 46 ducados, *...los quales son por tantos en que se tassó la ovra de ensamblaxe de madera en blanco que hisse en el vanco p^a el altar mayor a los lados del Sagrario p^a la dha. Yglesia...* (El Salvador). A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.293 (1631-4°) fol. 956 r-v.

1632-VIII-19. Miguel Cano otorga carta de pago al Licenciado Pedro Parrilla, presbítero de la fábrica de San Felipe de Carmona, de cien ducados, correspondientes a las cantidades que le corresponden por la manufactura de un retablo de madera en blanco, destinado al altar mayor de la citada iglesia. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales... leg. n° 16.298 (1632-3°) fol. 529.

Todavía en 1646 se le adeudaban partidas por alguno de estos retablos. Véase el testamento otorgado este año, transcrito en *Corpus Alonso Cano*. Ninguno de estos retablos se conserva.

El destinado a la parroquia mayor de la localidad onubense de Niebla (lám. 4), fue uno de los proyectos que más quebraderos de cabeza y hasta sinsabores acarrearón a Miguel Cano. La ruptura de relaciones con el pintor Pablo Legot, sería producto de diversos avatares inherentes a este retablo. Concertado el 23 de Abril de 1629, aún estaba pendiente de terminar en 1645, en lo que a pintura, dorado y estofado respecta. En la primera de las fechas se comprometían el ensamblador y el pintor a ejecutar la obra, ocupándose cada uno de lo tocante a sus oficios. A lo largo de este año y en los tres siguientes las obras de ensamblaje y talla transcurren con normalidad²⁵. No obstante, la fábrica tiene problemas para hacer efectivos los distintos plazos estipulados, causa que a la larga no hará sino retrasar la finalización del conjunto²⁶. Aunque le



Lám. 4. Miguel Cano. Retablo mayor de Sta. María de Niebla, Huelva (1629-45). Desaparecido en 1936.

25. 1629-10-25. Miguel Cano otorga carta de pago al Licdo. Juan Naranjo Carrasco, mayordomo de la Iglesia de la Villa de Niebla, de 1.000 rs. por el retablo que está haciendo para dicha Iglesia. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...* op. cit. p. 34.

1629-XII-29. Miguel Cano otorga todo su poder a Pablo Legot, maestro pintor de imaginiería, vecino de Sevilla, para que en su nombre apremie y cobre del Licenciado Juan Naranjo Carrasco, presbítero, mayordomo de la Fábrica de Sta. María de Niebla, 1.086 reales que le debe, según un mandamiento del Dr. D. Luis Venegas de Figueroa, probisor de la Sta. Iglesia de Sevilla. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.285 (1629-4°) fols. 662r.-663r. Citado en *Corpus Alonso Cano*.

26. 1630-I-5. Juan Naranjo Carrasco, clérigo presbítero, vecino de la Villa de Niebla y mayordomo de la Iglesia de Sta. María de esta localidad, otorga poder a Miguel Cano, maestro ensamblador, para que en su nombre pueda cobrar y recibir de la fábrica de Santiago de dicha villa, la cantidad de mil quinientos reales, cantidad que corresponde al citado, por cuenta de la madera y manufactura del retablo mayor que está haciendo para la iglesia de Sta. María de Niebla. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.286 (1630-1°) fol. 36 r-v.

adeudan dinero, los trabajos continúan, finalizando Cano su parte en 1634²⁷. Los problemas toman especial cariz a partir de este momento, pues Legot incumple su compromiso, a pesar de haber percibido ya algunas cantidades de dinero. La responsabilidad recae sobre Miguel quien procede a demandar al pintor, acudiendo a instancias de la Real Chancillería de Granada. Los acontecimientos se precipitaron a partir de 1635, año en el que Legot abandona Sevilla y se dirige a Cádiz, donde reside hasta el final de sus días. En 1640 el ensamblador procede a cobrar las cantidades que aún le adeudaban²⁸ y al año siguiente, en 1641, parece que los tribunales granadinos le dan la razón, por lo que seguidamente reclama al pintor luxemburgués las cantidades que había cobrado a cuenta del compromiso²⁹. No debió quedar resuelta la cuestión pues

1632-I-21. Miguel Cano, maestro ensamblador, otorga carta de pago al Licenciado Juan Naranjo Carrasco, presbítero, mayordomo de la fábrica de la Iglesia de Sta. María de la Villa de Niebla, de mil reales, parte del pago de mayor cantidad que importa el retablo que para dicha iglesia está confeccionando. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.296 (1632-1°) fol. 218.

1632-XI-4. Miguel Cano, maestro ensamblador vecino de Triana, otorga carta de pago de 300 reales a Juan Naranjo Carrasco, presbítero y mayordomo de la Iglesia de Sta. María de la Villa de Niebla, a cuenta de mayor cantidad que ha de recibir por el retablo que para esa Iglesia está confeccionando. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.299 (1632-4°) fols. 313v.-314r. Documentos citados en *Corpus Alonso Cano*.

27. 1634-I-19. Miguel Cano otorga carta de pago al Licdo. Juan Naranjo Carrasco, mayordomo de la fábrica de la iglesia de Sta. María de Niebla, de 700 reales, por cuenta del retablo que tiene hecho para el altar mayor de la citada iglesia. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...* op. cit. p. 34.

28. 1640-I-18. Miguel Cano otorga todo su poder a Francisco Pérez, procurador y vecino de la villa de Niebla, para que presente ante el vicario de la fábrica de Sta. María, una provisión dada por el Provisor General del Arzobispado, y se cumpla lo contenido en ella. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.325 (1640-1°) fol. 196 v. Citado en *Corpus Alonso Cano*.

29. 1641-I-8. Miguel Cano, maestro ensamblador, vecino de Sevilla, otorga todo su poder cumplido a Juan Martínez, procurador de la Real Chancillería de Granada, para que le represente en la causa que sigue contra Pablo Legot, pintor, vecino de la Ciudad de Cádiz. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.327 (1641-1°) fol. 17 v.

1641-V-25. Miguel Cano, maestro ensamblador, vecino de Sevilla en la collación de San Gil, otorga todo su poder a D. Francisco de Cea Lerum, escribano del Sr. Obispo de Cádiz, beneficiado de la Iglesia de Ximena, para que en su nombre presente requisitoria de pago contra Pablo Legot, vecino de Cádiz, de 3.617 reales, más 4.614 maravedís de costas, por el pleito que sigue con el citado y que ha pasado ante el Sr. Licenciado D. Leonardo Enríquez, abogado de la Real Audiencia de Sevilla. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.327 (1641-1°) fol. 713 r-v.

1641-VI-26. Miguel Cano, maestro ensamblador vecino de Sevilla en la collación de San Gil, dice que siendo vecino de esta ciudad Pablo Legot, maestro escultor, ambos se obligaron a ejecutar un retablo para la iglesia de la villa de Niebla. Miguel Cano se ocupó de la parte de madera y Legot de la pintura y dorado, recibiendo este último 3.617 reales, no cumpliendo cosa alguna de lo que por la escritura de obligación quedó a su cargo, y marchó a la ciudad de Cádiz, sin ser vecino de ella, a usar del oficio de alguacil del almirantazgo, por lo que el mayordomo de dicha fábrica puso pleito contra Miguel Cano, quien en virtud de requisitoria de las justicias de Sevilla, da poder a Diego de Escobar para que cobre la citada cantidad a Pablo Legot. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.327 (1641-1°) fol. 841 v. Documentos citados en *Corpus Alonso Cano*.

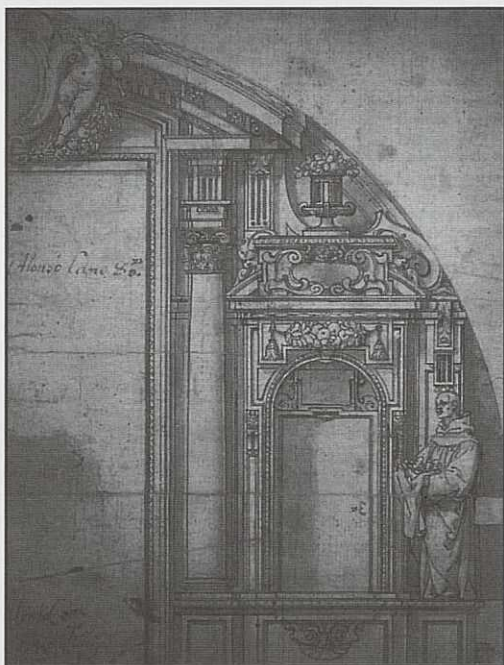
hasta 1645 Pablo Legot no decide solucionar el litigio, traspasando la obra de pintura y dorado que hasta ahora tenía a su cargo³⁰.

El retablo desapareció en 1936. Una vieja fotografía que pudimos localizar, nos permite entrever sus formas y detalles ornamentales. Estaba compuesto de un cuerpo de planta ochavada, integrado por tres calles articuladas mediante cuatro columnas entorchadas. En cada una de las calles laterales se superponían dos lienzos de gran formato, de los que únicamente podemos adivinar el tema del superior de la calle derecha: La Adoración de los Magos. En el centro sobresalía la hornacina central, sobre la que destacaba un manifestador, producto de una reforma de la segunda mitad del XVIII. El remate, de señaladas proporciones si lo comparamos con el cuerpo, consistía en dos lienzos coronados por frontones curvos, a los lados, y en el centro una caja que contenía la escultura de bulto de un Crucificado, jalonada por columnas entorchadas y coronada por una potente cornisa incurvada. Pueden advertirse las limitaciones artísticas de Miguel, al aplicar con gran parquedad recursos ornamentales que serán desde ahora propios de Alonso. Las dimensiones de los lienzos imposibilitaron el tratamiento tectónico y ornamental de los intercolumnios que, no obstante, incorporan en la parte alta guirnaldas de frutas. No hace falta recordar la larga trayectoria que en la retablística sevillana tienen las columnas entorchadas, pero merece reparar en otros detalles como las pequeñas cartelas entre tarjas recortadas del remate, las cajas en rincón de los lienzos superiores, así como en los curiosos fruteros, coronados por finas pirámides, dispuestos a plomo sobre las columnas, de morfología similar a los que Alonso ideó en un conocido proyecto de remate de retablo, conservado en la *Kuntshalle* de Hamburgo (lám. 5), que hoy se fecha en la etapa sevillana del artista, hacia 1630-35³¹.

30. 1644-VIII-6. Miguel Cano, vecino de Sevilla en la collación de San Gil, otorga todo su poder a D. Francisco de Cea Lerum, escribano del Obispo de Cádiz, beneficiado de la Fábrica de Ximena y a D. Francisco de Guzmán, comisario del Sto. Oficio de la Inquisición, para que en su nombre notifiquen a Juan de Soto Castellanos, escribano público de Cádiz, una provisión Real de la Real Chancillería de Granada, según la cual Pablo Legot, vecino de Cádiz, debe abonarle 3.617 reales. A.H.P.S. Secc. Protocolos Notariales, leg. n° 16.334, (1644-2°) fol. 380 r-v. Documento citado en *Corpus Alonso Cano*.

1645-II-27. Pablo Legot, vecino de Cádiz, otorga poder a D. Antonio Carranza, vecino de Sevilla, para que en su nombre traspase la parte que le corresponde del retablo de Niebla y tanto él como Miguel Cano queden libre de toda obligación. RESPETO MARTÍN, Enrique. *D.H.A.A.*, vol. X, Sevilla, 1956, p. 77.

31. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "Alonso Cano y el retablo", op. cit. pp. 265-266. VÉLIZ, Zahir. "Catálogo de Dibujos", en Catálogo de la Exposición *Alonso Cano. Dibujos*, Madrid, 2001, p. 208. El origen de esta especie de fruteros puede estar en los flameros o jarras que, a modo de remates, introdujo Hernán Ruiz II en la portada del folio 140 del *Libro de Arquitectura*, recreados en la puerta septentrional de la parroquia de El Real de la Jara (h. 1562-63).



Lám. 5. Alonso Cano. Trazas para retablo (h. 1630-35). Kunsthalle, Hamburgo.

Parece evidente que el desaparecido retablo onubense fue un proyecto en el que Miguel procuró introducir las novedades incorporadas por su hijo al retablo de Lebrija. Sin embargo, aquí se demuestra su incapacidad para integrar un esquema arquitectónico novedoso con un amplio repertorio de elementos ornamentales, muchos de ellos ya conocidos, y ahora elevados a una nueva categoría. La esbeltez de las proporciones lebrijanas están ausentes en el retablo de Niebla. A pesar de las reformas que sufrió la calle central en el XVIII, para incorporar el aludido manifestador, es fácil intuir que, como en Lebrija, el cuerpo culminaba en una cornisa corrida y únicamente se perciben fragmentos de arquitrabe y friso sobre las columnas. Aquí no aparecen los mutilos acanalados,

semejando triglifos, del friso lebrijano y, en su lugar, fue dispuesto un sencillo motivo integrado por frutas entremezcladas con hojas, recurso muy repetido por Alonso. Es obvio que desde finales de la década de los veinte y a lo largo del siguiente decenio, Miguel está atento a las novedades y experiencias de Alonso en materia retablística y se atreve al diseño de obras que procuran la adopción de aquellas, sin alcanzar los altos vuelos que se ha propuesto este último.

Respecto a las pinturas, es difícil su examen a partir de la vieja fotografía que manejamos, pero mucho nos tememos que el luxemburgués no cumpliría con el encargo. Resulta fácil adivinar las motivaciones que explican el desinterés de Legot por el retablo de Niebla. Debemos pensar, sobre todo, en la intensa actividad laboral que despliega por estos años, auspiciada por ocupar el cargo de pintor de fábricas del Arzobispado, lo cual le lleva a establecer múltiples compañías laborales³². Podemos citar entre los trabajos que le mantienen ocu-

32. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel. *Pintura sevillana del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 260-261.



Lám. 6. Miguel Cano. Retablo mayor de San Juan de la Palma (hoy en San Juan de Aznalfarache) (1634-39).

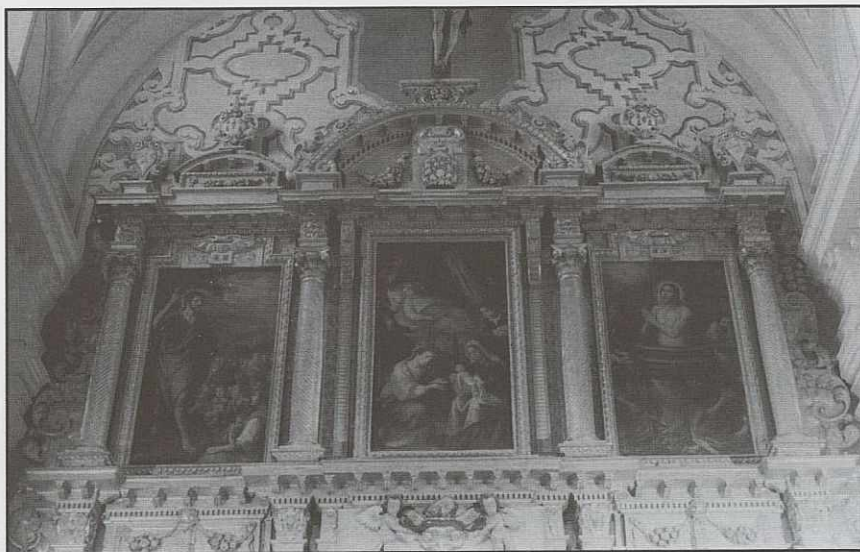
pado, y le distraen de un encargo que no debía resultar tan relevante como era el de Niebla, las pinturas y dorado del retablo mayor de Lebrija, del Salvador de Sevilla, Palacios y Villafranca, etc, amén de otros múltiples encargos que tienen que ver con recuadros pictóricos y policromía de retablos.

Sospechamos que el retablo concertado en 1634 para el altar mayor de Nra. Sra. de la Granada, en Moguer, seguía una articulación bastante tradicional, probablemente muy similar al que procedemos a analizar seguidamente, el de San Juan de La Palma. Ambos pueden ser considerados coetáneos, pues sus cronologías apenas difieren. Pese a su desaparición, las condiciones insertas en el contrato nos informan parcialmente de sus características. Según las medidas en varas castellanas del alto, ancho, altura del banco y de las columnas del primer cuer-

po, está claro que se trataba de una estructura articulada en dos cuerpos, tres calles y cuatro columnas por cuerpo, es decir, se repetía el esquema de San Juan de La Palma. Interesante es asimismo precisar que en sendos casos las trazas parecen deberse a Miguel Cano. Sin embargo, Miguel no concluye esta obra, obligándose posteriormente Felipe de Ribas a su continuación.

El retablo de San Juan de La Palma, trasladado aproximadamente en 1710 al Convento franciscano de San Antón en San Juan de Aznalfarache³³, actual parroquia de los Sagrados Corazones (láms. 6 y 7), viene a poner de manifiesto el escaso eco que los novedosos esquemas de los retablos mayores de Lebrija y

33. Matute informó de las obras que tuvieron lugar en la cabecera de San Juan de La Palma a partir de 1710, cuando fue preciso derribarla debido a su estado ruinoso, quedando reconstruida en 1715, si bien no quedó del todo habilitada hasta 1724, cuando se estrenó, incorporando un nuevo retablo. Se lamenta el erudito de la pérdida del anterior retablo mayor, trasladado al convento de los Terceros de San Juan de Aznalfarache. MATUTE Y GAVIRIA, Justino. *Anales eclesiásticos y seculares de la M.N y M. L. Ciudad de Sevilla*, t. I, Sevilla, 1887, pp. 87, 110 y 168. Gestoso retrasa la fecha de las obras en la cabecera hasta 1719. GESTOSO Y PÉREZ, José. *Sevilla monumental y artística*, t. I, Sevilla, 1889, p. 220. Sobre las distintas atribuciones de que han sido objeto las pinturas desde finales del XVIII y a lo largo del XIX véase VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel. op. cit. p. 324.



Lám. 7. Miguel Cano. Retablo mayor de San Juan de la Palma
(hoy en San Juan de Aznalfarache) (1634-39). Detalle.

La Campana, produjeron en la posterior obra de Miguel Cano, al menos en lo que a estructuración respecta.

Concertado el 9 de Octubre de 1634, según las condiciones redactadas y firmadas varios días antes³⁴, tanto en lo tocante a ensamblaje arquitectónico, como a escultura y pintura, no sería concluido hasta 1639, año en el que todavía trabajaba Miguel Cano en el mismo, pues únicamente figuraba asentado en el altar mayor de la parroquia, el banco y sagrario. En el taller del viejo maestro estaba asimismo terminada la escultura que debía ocupar la hornacina principal, de cuya talla se había encargado su hijo Alonso, antes de partir definitivamente a Madrid, en el invierno de 1638³⁵. De las condiciones estipuladas sobre

34. Miguel Cano se obligó en 1634 a ejecutar el retablo mayor de San Juan de La Palma, según las condiciones firmadas del Dr. Don Luis Venegas de Figueroa, en plazo de cuatro años y precio no superior a 2.000 ducados. De la escultura habría de encargarse su hijo Alonso Cano. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Retablos y esculturas de traza sevillana*, Sevilla, 1928, p. 146. Para las condiciones establecidas por el provisor con Juan de Castillo, en lo tocante a dorado y pinturas, y Miguel Cano en el capítulo de ensamblaje y talla, véase HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *D.H.A.A.*, vol. I, Sevilla, 1927, pp. 157-161.

35. Un escribano público dio fe de la actividad de Miguel Cano en el retablo de la parroquia de San Juan de La Palma, el 18 de Agosto de 1639, cuando se encontraba ocupado en el primer cuerpo del mismo. La escultura de San Juan, finalizada con anterioridad por Alonso, se encontraba en el taller trianero en espera del estofado y carnaciones. Fue identificada por Manuel Gómez Moreno, conservándose en la actualidad en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. GÓMEZ MORENO, Manuel. «Alonso Cano escultor», en A.E.A.A. Madrid, 1926.

la arquitectura, vamos a destacar el exacto cumplimiento de las mismas por parte de Cano, quien no parece apartarse de ellas lo más mínimo. Otra cosa es lo tocante a pintura. En principio Juan del Castillo se comprometió a incluir en el retablo un total de cinco lienzos con historias alusivas a la vida del Bautista: «Nacimiento de San Juan», «El Bautismo de Cristo», «San Juan predicando a los gentiles», «San Juan predicando al Rey Herodes» y «La degollación del Bautista». Posteriormente se optaría por suprimir las dos últimas y en su lugar dar cabida a dos escenas relacionadas con el otro Santo Juan, el Evangelista, siguiendo así la costumbre de emparejar la iconografía de ambos como especialmente ocurría en los conventos. Por ello hoy vemos en la calle izquierda, en el cuerpo inferior a «San Juan Evangelista en Patmos» y en el superior, el martirio del Evangelista en «la tina».

Según anotamos ya, la solución puesta en práctica por Cano carece de innovaciones, en contra lo que cabría esperar a estas alturas, después de los retablos que en estos instantes acomete su hijo Alonso: Lebrija, la Campana, San Juan Evangelista en Sta. Paula, etc. en cuyos procesos constructivos hubo de intervenir Miguel en mayor o menor medida. Recurre a una estructura típica del bajo Renacimiento y que durante los años treinta y cuarenta se venía utilizando con notable éxito en Sevilla, consistente en la compartimentación del conjunto en tres calles y dos cuerpos, articulados por medio de cuatro columnas corintias «entorchadas». En cada uno de los registros se distribuyen los lienzos citados y la escultura del titular en el principal. Es un modelo sobradamente explotado por Martínez Montañés o Diego López Bueno, si bien hay que destacar que la obra de Cano no alcanza los niveles de perfección artística que suelen presentar los retablos de estos últimos. En estos mismos instantes otros retablos salidos de su taller, como el citado de Moguer y posiblemente alguno de los destinados a Carmona, pudieron adoptar parecido esquema. No olvidemos que Alonso en los años siguiente utiliza modelos cercanos al de San Juan de La Palma, cuando la distribución iconográfica lo requiere. Así ocurre en los retablos de Getafe (h. 1640-50) o en las trazas de un retablo dedicado a San Juan de Dios del Museo del Prado (h. 1653-57).

Pero, aunque no sean los caracteres que orientan la producción de Miguel Cano, los basados en el estilo monumental del único cuerpo con remate y el orden colosal de los soportes, los ecos de los retablos mayores de Lebrija o La Campana se dejan sentir en el que analizamos. Otra vez son los pequeños detalles los que permiten establecer relaciones formales, que no llegan a significar el emparejamiento estilístico con aquéllos. Así, los fustes entorchados, las guirnalda de frutos, el incipiente ornato carnoso, luego desarrollado con más intensidad por Alonso y, sobre todo, el remate de la caja central del segundo cuerpo, consistente en un frontón curvo con extremos avolutados, sirven para enjuiciar cierto influjo de las creaciones del hijo sobre el arte del padre.

No parecen existir dudas sobre la actuación de Miguel en las trazas de esta y otras realizaciones de estos momentos. De las condiciones se desprende su redacción por el maestro manchego, siendo luego sometidas a la aceptación del Provisor. La labor de Alonso debió limitarse a la escultura principal, sin que llegara a realizar otros elementos plásticos. Por ello, fue un escultor secundario, Agustín Muñoz, quien en 1639 se hace cargo de la cabeza del Bautista y los dos ángeles que la flanquean³⁶, situados sobre la hornacina principal.

Las grandes creaciones retablisticas de Alonso Cano y el papel de Miguel Cano en las mismas

Se ha admitido sin reservas la responsabilidad de Alonso Cano en el diseño de los grandes retablos mayores de Lebríja y La Campana. No parece probable que un ensamblador más bien discreto como era Miguel Cano fuera capaz de desarrollar obras tan novedosas como las citadas, especialmente el de Lebríja (lám. 8). A pesar de que Miguel indica en el contrato, otorgado el 6 de Junio de 1629, obligarse a ejecutar la obra *...de conformidad de la trasa que para ello tengo fecha*³⁷, el posterior traspaso de la obra a su hijo, efectuado el 3 de Agosto del mismo año permite entrever cómo la anterior actuación de Miguel fue sólo un trámite que pretendía encubrir la imposibilidad de Alonso para concertar este tipo de obras, pues carecía del correspondiente examen de escultor. En el momento del traspaso se le denomina ya «ensamblador y escultor» y Miguel Cano aclara, en frases de sobra conocidas, que desde un principio la obra fue pensada para ser ejecutada por Alonso³⁸, haciendo verosímil la idea sobre su proyección por este último, como han considerado diferentes autores³⁹. Tanto el retablo como las esculturas insertas en el mismo revelan a un artista maduro, a pesar de contar en esos momentos Alonso unos veintiocho años⁴⁰. Sin duda

36. El 7 de Octubre de 1639 Agustín Muñoz otorgó carta de pago de 70 ducados por la cabeza y dos ángeles que había ejecutado para San Juan de La Palma. HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *D.H.A.A.*, vol. II, Sevilla, 1930, p. 213.

37. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...* op. cit. p. 30. Las condiciones fueron presentadas ante el provisor el 18 de Enero de 1629.

38. *Ibidem*, pág. 33.

39. GÓMEZ MORENO, Manuel. "Alonso Cano escultor", *A.E.A.A.*, 1926, pp. 177-214. MARTÍNEZ CHUMILLAS, M.: *Alonso Cano*, Madrid, 1948, págs. 288-289. GÓMEZ MORENO, María Elena. *Escultura española del siglo XVII*, "Ars Hispaniae", vol. XVI, Madrid, 1963, pp. 196-197. *Id.*: "Problemas entorno al retablo de Lebríja", *Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco español*, vol. I, Granada, 1969, pp. 211-218. RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso. "Alonso Matías precursor de Cano", *Coloquios sobre Alonso Cano y el Barroco español*, vol. I, Granada, 1969, pp. 165-201. BERNALES BALLESTEROS, Jorge. op. cit. pp. 85-87. WETHEY, Harold. op. cit. pp. 37-44. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. op. cit. pp. 489-491.

40. GÓMEZ MORENO, María Elena. «Problemas...» op. cit.

alguna fue la primera gran empresa en materia retablística que Alonso Acomete, la primera también en darle oportunidad para demostrar su genio, pues hasta estos momentos sus contactos con el mundo del retablo no parecen ser de gran significado y preferentemente estuvieron centrados en la provisión de esculturas y pinturas. Ese fue el caso del realizado en 1628 para el templo de San Alberto, desaparecido en la actualidad. Pero, a pesar de lo limitadas que pueden parecer sus actuaciones hasta estos instantes, indudablemente latía ya su preparación en el campo del diseño y dirección de proyectos retablísticos, que a niveles prácticos debió fraguarse en el taller paterno. No deja de sorprender que en los momentos que acontece la contratación del retablo de Lebrija, Alonso se ocupara de tareas puramente



Lám. 8. Alonso y Miguel Cano. Retablo mayor de Sta. María de la Oliva, Lebrija. Sevilla (1629-37).

artesanales. Es el caso de las operaciones de dorado, como ocurre con el púlpito de la parroquia de Santiago en Jerez de la Frontera⁴¹. No olvidemos que todavía, a niveles de consideración gremial y hasta social, no deja de ser un joven maestro que debe admitir todos los encargos relacionados con su faceta de pintor, para así no sólo asegurarse ingresos sino también contactar con patrocinadores susceptibles de costear obras de mayor alcance artístico y económico.

Sin que pretendamos cuestionar la intervención de Alonso en la elaboración de las trazas, conviene que reparemos en una serie de factores que giran en torno a la concepción de este proyecto de primera línea. En primer lugar llama la atención la insistencia de Pablo Legot, en que su labor se ha de desarrollar

41. RÍOS MARTÍNEZ, Esperanza de los. «Las intervenciones de Alonso Cano y Francisco Gálvez en los púlpitos de las parroquias de Santiago y San Miguel de Jerez de la Frontera», en *Laboratorio de Arte*, n° 9, Sevilla, 1996, pp. 143-156.

...conforme a la traza que tiene hecha Miguel Cano...⁴². Indudablemente Miguel intervino de algún modo, en la elaboración y planificación del proyecto, lo cual no excluye el papel rector del hijo. Parece lógico que el padre se limita a especificar las condiciones de la obra por escrito, a partir de las ideas que Alonso pudo haber manifestado mediante dibujos, luego sintetizadas en una traza general con su «pitipié», firmada por Miguel.

Ha de tenerse asimismo en cuenta que la elaboración del proyecto debía haber recaído en la persona legitimada para ello, el maestro mayor de fábricas arzobispales. De haber tenido lugar las diligencias para ejecutar esta obra, unos años antes, cuando Diego López Bueno ocupa el cargo, no cabe duda que tarea de tal envergadura habría sido asumida por él. Desde 1628 López deja de intervenir, al menos con la regularidad que lo venía haciendo durante más de una década, en los proyectos arquitectónicos y retablisticos de las fábricas parroquiales. Desde entonces y hasta su fallecimiento en 1632, se ocupa de satisfacer las obligaciones de su nuevo cargo, Maestro Mayor de los Reales Alcázares, en sustitución de Juan de Oviedo “el viejo”, fallecido en 1625. Frente al polifacético artista que era López, la maestría mayor de la Archidiócesis estaba ahora ocupada por una oscura personalidad que proviene del campo de la albañilería, Cristóbal Ortiz. No hay constancia de que este artífice acometiera el diseño de retablos. En los pocos datos conocidos sobre su faceta profesional, siempre aparece interviniendo en la práctica constructiva. Ese vacío, en cuanto a traza de retablos, que parece existir a partir de 1628 en las esferas episcopales, pudo permitir y, hasta nos atrevemos a decir, estimular, la participación de artífices como Miguel y Alonso en la redacción de condiciones y traza de proyectos retablisticos, y nadie mejor para obtener la confianza de la Institución Eclesiástica, que el veterano Miguel, cuya labor desde hacía años venía siendo notablemente satisfactoria para visitantes y provisores⁴³. Constituye por tanto un elemento a tener en cuenta a la hora de explicar la faceta proyectiva que observamos en Miguel Cano durante los años treinta, tal como parecen demostrar los retablos de Moguer y San Juan de La Palma.

Al mismo tiempo, conviene llamar la atención sobre el importante protagonismo que a partir de 1628 desempeña desde el Arzobispado el pintor

42. El 7 de Junio de 1629 Pablo Legot concierta el dorado, estofado y obras pictóricas del retablo, por un importe que no ha de superar los 3.000 ducados. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Desde Martínez Montañés...* op. cit. p. 32.

43. Sintomático al respecto es que cuando Felipe de Ribas concierta el 13 de Julio de 1635 un monumento para la parroquia de San Pedro, las condiciones fueron elaboradas por Cristóbal Ortiz, en calidad de Maestro Mayor de Fábricas Arzobispales, y Miguel Cano, maestro ensamblador y arquitecto. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Arquitectos y escultores...* op. cit. p. 166. Se pone así de manifiesto que el primero debía apoyarse en el conocimiento que en este tipo de obras tenía un experto como Miguel Cano.

luxemburgués Pablo Legot, quien ostenta el cargo de pintor de fábricas. No es de extrañar que entre ese año y al menos 1635, cuando marcha a Cádiz, le encontremos interviniendo en todos cuantos proyectos de envergadura emprendan distintas parroquias de la Archidiócesis, desarrollando asuntos pictóricos o dedicándose a las tareas de dorado y estofado. Es el caso del retablo de Lebrija, lo cual nos lleva a plantear la posibilidad de la vinculación de los Cano a este proyecto, merced a la intervención de Legot. Destacó el pintor por su concepción empresarial de la actividad artística, concertando numerosas obras, sobre todo de pintura y en menor medida de esculturas y arquitectura de retablos, que luego traspasa o concierta en compañías con otros artífices. Más de una vez este «tráfico» artístico acabaría en sonados pleitos, como ocurrió con Miguel Cano y el retablo de Niebla, que nos ponen sobre aviso de su personalidad dada a la especulación en materia profesional. Está claro que Legot hace uso de su privilegiada posición para capitanear y dirigir, en función de sus intereses, el discurrir de una serie de importantes proyectos, a partir de que el visitador propone la ejecución de los mismos. La amistad con el luxemburgués beneficia a la familia Cano en este y otros encargos, si bien las intensas relaciones que auguraban un futuro halagueño, ya hemos visto como a la postre se tornaron funestas. A Legot le interesa fundamentalmente que los retablos concertados incorporaran registros pictóricos en los que se exigiera calidad, de manera que así alcanzaran precios más altos. No dudamos que no cesaría en convencer a las autoridades episcopales de la conveniencia y ventajas que se derivaban de los retablos pictóricos. Si nos fijamos, la mayoría de los retablos impulsados desde el Arzobispado por estos años, incorporaban pintura en sus cajas, frente a los altorrelieves que incluye Montañés y posteriormente Felipe de Ribas. La pintura vendría a propósito también a Alonso Cano, que probablemente no habría pasado el correspondiente examen de maestro escultor.

Desde que Gómez Moreno lo señalara y posteriormente subrayaran Wethey y Gutiérrez de Ceballos, parece claro que el de Lebrija es una consecuencia de los planteamientos expuestos por el Hermano Alonso Matías en el retablo mayor de la Profesa de Sevilla, realizado entre 1604 y 1606. Palomero, además, ha apuntado el influjo del frontispicio del Vitruvio, en la edición de Barbaro⁴⁴. El tratamiento monumental, órdenes gigantes y la concepción del retablo con único cuerpo y remate, supone una novedad en la retablística sevillana, marcando el tránsito al retablo barroco, como incansablemente se ha venido repitiendo desde hace años. Sin embargo, llama la atención que el ejemplo del retablo jesuítico no diera lugar a una línea evolutiva hasta dos décadas después de su conclusión. Mientras tanto, viene predominando un esquema, que todavía pervive en las décadas posteriores, caracterizado por la tradicional compartimentación

44. PALOMERO PÁRAMO, Jesús. op. cit. p. 491.

de la superficie del retablo en recuadros para pintura o escultura. Es el preferentemente utilizado por Montañés, Juan de Mesa y Felipe de Ribas.

Un paso tan decisivo para la formulación del retablo barroco tuvo como principal responsable a Alonso Cano. No obstante, en la configuración de esta tendencia, hay que contar una vez más con las experiencias registradas hasta esos momentos en el seno de los talleres sevillanos y apuntar el protagonismo que pudo corresponder a Diego López Bueno quien, aunque desde 1628 venía centrando su labor en los Reales Alcázares, debió seguir en cierto modo vinculado al Arzobispado, sobre todo en lo tocante a arquitectura de retablos. López debió ser tenido como consultor en la materia e incluso llega a asumir la ejecución de obras de relieve, como fue el caso del retablo mayor de Sta. María de Gracia de Espera (Cádiz), concertado en Enero de 1629⁴⁵. Precisamente en esta ocasión el requisito de las trazas fue obviado, pues se estipula seguir el modelo del retablo mayor de La Profesa de Sevilla⁴⁶. Si tenemos en cuenta los contactos que regularmente venían produciéndose entre Diego López y el taller de Miguel Cano⁴⁷, es posible que fuera el polifacético artista quien indujera esta tendencia a Miguel y Alonso, quienes inmediatamente la adoptan, siendo reinterpretada en los retablos de Niebla, concertado en Abril del mismo año, Lebrija y posteriormente en La Campana.

Alonso dota de barroquismo al esquema de la Profesa, pero una vez más encontramos en estos retablos múltiples elementos que nos remiten a las fórmulas de López Bueno: Desde las columnas estriadas helicoidales, los entablamentos con ménsulas gallonadas sobre los capiteles, las guirnalda, marcos esquinados, etc. Apurando incluso en el campo de la posibilística, qui-

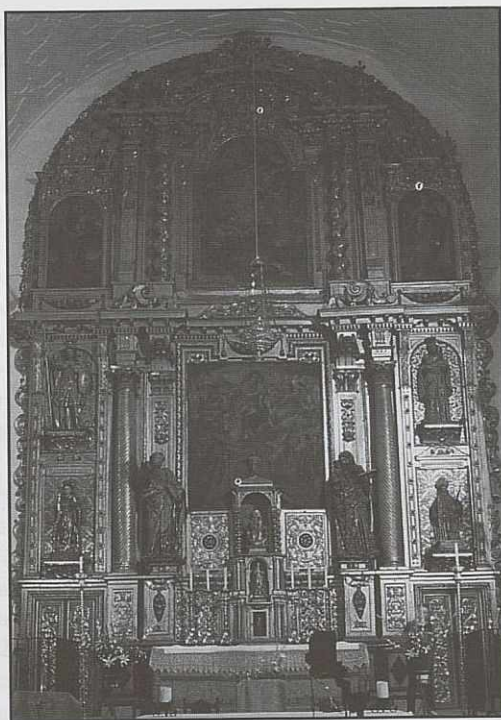
45. Una buena síntesis de los distintos avatares que afectaron a la ejecución de este retablo, concluido por Pablo Legot hacia 1653, puede verse en PALOMERO PÁRAMO, Jesús M. *El retablo...* op. cit. pp. 491-495.

46. En las condiciones firmadas por el Provisor se indica que el retablo ha de ejecutarse *...según y como esta trazado y dibujado en una traza que esta firmada del Sr. prouisor...* Sin embargo más adelante, un auto contenido en la obligación expresa: *La traza no se a presentdo. rrespeto que a de ser conforme al de la casa profesa de la compañía de Jesus desta ciud...* HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *D.H.A.A.* vol. I, op. cit. pp. 60-63. No cabe duda que López elaboraría trazas siguiendo el modelo del retablo jesuítico, pues constituirían un elemento indispensable a la hora de ejecutar el retablo en el taller.

47. En años tan avanzados para López Bueno, como fueron 1631 ó 1632, intervino con Miguel Cano en la tasación de un retablo que para el Convento de Sta. Isabel había realizado el ensamblador Alonso Sánchez. LÓPEZ MARTÍNEZ, Celestino. *Arquitectos...* op. cit. p. 177. También intervinieron, en 1631, en la tasación de un sagrario, supuestamente ejecutado por Pablo Legot, para la iglesia de Sta. María de Arcos de la Frontera. MANCHENO Y OLIVARES, Miguel. *Curiosidades y antiguallas de Arcos de la Frontera*, Arcos, 1901, pp. 20-21. Constituyen pruebas que ponen de manifiesto las continuas relaciones de Diego López con Miguel Cano, más allá incluso del período en el que López desempeñó el cargo de Maestro Mayor de Obras Arzobispales.

zás los Cano pidieran consejo a López a la hora de elaborar trazas para esta importante obra, cuya ejecución no cabe duda hubiera asumido aquél de no pesarle los años y las nuevas ocupaciones.

En el retablo de Sta. María La Blanca de La Campana (Sevilla) (lám. 9), Miguel y Alonso siguen la tendencia ya iniciada en Niebla y Lebrija. El remate sería concluido a principios del XVIII, desfigurando la original apariencia del conjunto. Como en los casos anteriores, Pablo Legot vuelve a hacerse cargo del capítulo pictórico, haciendo demostración una vez más de su incostancia, pues no acometió el encargo de dorado y estofado del retablo, ni de los nueve lienzos que debía incorporar⁴⁸, operaciones que asume desde 1631 Alonso Cano quien tampoco los acomete. Si bien, en un principio, es Alonso quien trabaja en la obra, ejecutando con



Lám. 9. Alonso y Miguel Cano. Retablo mayor de Sta. María la Blanca, La Campana. Sevilla (Cuerpo, 1629-42).

seguridad el sagrario tabernáculo, desde 1637 Miguel se compromete a su continuidad, pues el hijo preparara ya su viaje a Madrid y se desentiende de todo cuanto pueda atarle a Sevilla. Es posible que Miguel finalizara el cuerpo del retablo⁴⁹, quedando por concluir el remate, dorado y estofado, operaciones que traspasa a Felipe de Ribas en 1642.

48. En el cuerpo principal debía representar el Nacimiento, en el remate una Asunción y un Dios Padre. En las entrecalles seis santos de las devociones que se le indicara. Suponemos que se distribuirían, dos en cada entrecalle y uno a cada lado del remate. Véase el contrato otorgado el 18 de Agosto de 1629, BAGO Y QUINTANILLA, Miguel. *D.H.A.A.* vol. II, Sevilla, 1928, pp. 180-182.

49. 1639-XII-31. Miguel Cano, maestro ensamblador vecino de Sevilla en Triana, otorga carta de pago a Cristóbal Martín Gutiérrez, vecino de la villa de La Campana, mayordomo de la parroquia de la misma, de 950 reales de vellón, a cuenta de mayor cantidad que importa el retablo que está haciendo para el altar mayor de dicha iglesia. A.H.P.S. leg. n° 16.324 (1639-2°), fol. 876 v. Citado en *Corpus Alonso Cano*.



Lám. 10. Jacinto Pimentel. Retablo mayor del Convento de Madre de Dios, Carmona. Sevilla (1630-32).

Según lo que resta del cuerpo del retablo y a partir de las condiciones insertas en el contrato, podemos concluir que aquí resultaba mucho más clara la monofocalización del registro central del retablo, al prescindirse de un orden columnario tetrástilo e incluir únicamente dos columnas flanqueando el recuadro central. Así, las entrecalles laterales adquieren la apariencia de flancos o marcos que guarnecen el sagrario y la pintura superior. El origen puede estar en algunos de los pórticos serlianos, como el presentado en el folio XXX del *Cuarto Libro*. El sagrario tabernáculo, concebido como en Lebrija para incorporar una escultura en su parte superior o servir de manifestador, es una pieza interesante de micro arquitectura, ponderada ya por cuantos han estudiado la obra de Cano. Únicamente vamos a se-

ñalar el paralelo que muestra con el sagrario manifestador del altar mayor de San Lorenzo, realizado por Diego López Bueno hacia 1616-18 y que sin duda debió conocer Alonso, constituyendo un punto de contacto más entre el lenguaje de López y la obra de aquél. Como antes citábamos para el retablo de Lebrija, comparando estos dos sagrarios se observa que este último ha experimentado la barroquización de su esquema, disponiendo los soportes en distintos planos, de forma que resulta intensificado el efecto escenográfico.

Los caracteres formales inaugurados por el círculo de los Cano pronto surten efecto, aunque no serán exclusivos en el retablo sevillano hasta la segunda mitad del XVII, cuando se produce otra vuelta de tuerca en su barroquización. Es curioso observar cómo los esquemas se aplican preferentemente en retablos mayores, pero al mismo tiempo se adaptan a retablos de menor escala. Un buen ejemplo constituye el de San Juan Evangelista de Sta. Paula, obra precisamente de Alonso Cano. Uno de los primeros casos en los que podemos detectar el eco

de estas experiencias fuera del ámbito de los Cano, es bastante temprano. Nos referimos al retablo mayor de Madre de Dios (Carmona), realizado por Jacinto de Pimentel entre 1630-32 (lám. 10). Aquí podemos apreciar el recuadro central en altorrelieve elevado para disponer sobre la mesa de altar el sagrario manifestador, la reducción a entrecalles de ambos flancos, el remate coronado por cornisa curva, las columnas entorchadas. Salvando que el cuerpo incluye cuatro columnas en lugar de dos flanqueando la calle central, el de Carmona recuerda bastante el citado de La Campana. Igualmente, otra creación desaparecida de Miguel Cano, como fue el retablo mayor de San Felipe de Carmona (c. 1630-33) parece seguir un esquema parecido al puesto en práctica en La Campana pues, según una descripción de 1664, estaba integrado por dos columnas entorchadas flanqueando el espacio central, donde se disponía un gran lienzo que representaba el Martirio de San Felipe y a los lados dos hornacinas para incluir las esculturas de bulto de San Felipe y Santiago el Menor⁵⁰.

A modo de recapitulación, hemos de reconocer que si bien las obras salidas del taller de Miguel Cano no permiten más que apreciar la labor de un habilidoso ensamblador de retablos, la importancia de esta figura se ve incrementada si tenemos en cuenta el ambiente artístico en el que se movió y las consecuencias a las que daría lugar no sólo su actividad, sino también las relaciones con otros maestros del momento. Consecuencias entre las que cabe destacar la formación y consolidación de su hijo Alonso como artista de primera línea. En Granada pudo familiarizarse con el lenguaje clásico de transición al manierismo, puesto en práctica por Ambrosio de Vico, a pesar de no desarrollar actividad como tracista. Su formación como esmerado tallista y ensamblador estaba completamente garantizada. Será en Sevilla donde se produce el despegue de su taller. Las pautas ya plenamente manieristas del retablo sevillano de comienzos del XVII, pudo asumirlas muy pronto merced a su colaboración con Diego López Bueno, aunque sigue pesando sobre el maestro su categoría más artesanal que artística. Entrado ya en edad no parece que deseara distinguirse en el panorama artístico local, por lo que apenas evoluciona su estilo, permaneciendo adepto a tendencias tradicionales y adoptando, si acaso, algunos de los esquemas e ideas de Alonso. Sin embargo, sienta las bases, y en ello empeñó todo su esfuerzo, de lo que sería el despegue del futuro Racionero, interviniendo a su lado en los grandes proyectos analizados y procurándole encargos en los que pudiera demostrar su gran capacidad. El mérito fundamental de Miguel radicó en procurar un auténtico entramado de relaciones con los artistas más destacados del momento, entendiendo que la captación de sus ideas por parte

50 Descripción incluida en un inventario de 1664 publicado por VILLA NOGALES, F. y MIRA CABALLOS, E. *Documentos inéditos para la Historia del Arte en la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1993, p. 232.

de Alonso, constituiría el cauce a través del cual llegar a metas para él inalcanzables.

Francisco J. HERRERA GARCÍA