

Alonso Cano en Madrid: nuevas aportaciones, nuevos problemas

Juan Luis Blanco Mozo
Universidad Autónoma de Madrid

Recibido: 8 de septiembre de 2009
Aceptado: 22 de septiembre de 2009

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 21, 2009, pp. 147-164
ISSN: 1130-551

RESUMEN

La llegada de Alonso Cano a Madrid supuso un cambio radical en su práctica profesional. Dejó atrás el gremio sevillano para trabajar en diferentes encargos de las Obras Reales de Felipe IV. En este contexto, trabajó y conoció a otros artistas como el platero Joaquín Pallares y el escultor Bernabé Contreras. El platero pudo ser el primer propietario del “Descenso al Limbo” de Alonso Cano. En este periodo realizó las pinturas de los retablos colaterales de la Magdalena de Getafe, sin participar en la fabricación de su obra de madera.

PALABRAS CLAVE

Pintura religiosa. Escuela española. Siglo XVII. Retablo. Madrid. Getafe.

ABSTRACT

The arrival of Alonso Cano in Madrid marked a radical change in his professional practice. He left his Sevillian guild to work in several royal orders at Philip IV's request. In this context, he worked with other artists such as the silversmith Joaquín Pallares- probably the first owner of Alonso Cano's “Descent into Limbo”, and the sculptor Bernabé Contreras. During this period, he made paintings of the side altars of Magdalena of Getafe's church without participating in the manufacture of his wood work.

KEY WORDS

Religious painting. Spanish school. 17th century. Altarpiece. Madrid. Getafe.

Son muchas y amplias las lagunas e incógnitas que rodean la vida y la producción artística de Alonso Cano (1601-1667). Algunas afectan a pasajes tan relevantes de su biografía como el motivo de su llegada a Madrid en 1638 o las circunstancias que rodearon la muerte violenta de su segunda mujer. En los últimos años, en especial, al hilo de las celebraciones del centenario de su nacimiento, se ha avanzado en el conocimiento de su devenir artístico desarrollado principalmente en Granada, Sevilla y Madrid y, de forma efímera pero no menos interesante, en la ciudad de Valencia.

Igual de meritorio ha sido el esfuerzo realizado por una parte de la historiografía en la crítica e reinterpretación

de las fuentes históricas tradicionales, en mayor medida, de las noticias transmitidas por Lázaro Díaz del Valle, Jusepe Martínez y Antonio Palomino¹. En algún caso alimentada por interesantes debates sobre el signo de la actividad arquitectónica del granadino o la naturaleza de sus novedades artísticas. Una suerte de sano y necesario revisionismo que ha alcanzado a la principal monografía sobre el artista escrita por Harold E. Wethey.

Las líneas que siguen abordarán desde esta óptica crítica algunos aspectos particulares de la primera etapa madrileña de Cano, en el deseo de avanzar en el conocimiento de los contextos que influyeron en su actividad artística². El análisis se abrirá con la delimitación de su

responsabilidad en la obra de los retablos colaterales de la iglesia de la Magdalena de Getafe (Madrid), hoy convertida en catedral de la diócesis del mismo nombre. Un problema menor, aunque enquistado, que ha alimentado las posiciones de algunos autores en el citado debate sobre la práctica arquitectónica del artista.

Las relaciones profesionales con el escultor Bernabé Contreras y el platero Joaquín Pallares, aireadas a la luz de nuevos documentos, nos servirán de pretexto para analizar la adaptación de Cano a un medio como el cortesano tan diferente al que había conocido en tierras andaluzas y para plantear algunas hipótesis sobre una de sus obras pictóricas más conocidas, el *Descenso al Limbo* (Los Ángeles, County Museum).

I. Los retablos colaterales de Getafe.

Antes de comenzar con el desarrollo del tema es necesario plantear el problema historiográfico surgido en torno a la participación de Alonso Cano en la obra de los retablos de la Magdalena de Getafe³. El hecho de que el granadino contratara la ejecución de algunos de sus cuadros ha dado pie a que algunos autores extiendan su responsabilidad a la traza y a las labores decorativas de estas máquinas de madera⁴. Ello a costa de no considerar el perfil profesional de Salvador Muñoz, el arquitecto constructor de los mismos, al que enseguida nos referiremos con mayor extensión. Una circunstancia abonada, hasta cierto punto, por la existencia de motivos ornamentales supuestamente cercanos al lenguaje desarrollado por el artista en los retablos manufacturados en su etapa sevillana.

Una segunda interpretación ha sido capaz de discernir y disociar las dos variantes estilísticas que caracterizan la arquitectura de estos retablos: la inferior (bancos y primeros cuerpos), que se correspondería a un primer momento artístico asociado a la presencia de Salvador Muñoz, a quien la muerte sorprendería sin ver terminada la obra; y la superior (segundos cuerpos y áticos), como continuación de la parte inacabada, que podría haberse terminado bajo la supervisión de Cano⁵. En cierto modo, esta hipótesis trataba de conciliar las noticias documentales conocidas hasta entonces y el análisis formal de los retablos.

Sobre la base de esta diferenciación estilística, otros autores han descartado cualquier participación del pintor en la elaboración de las trazas de los retablos colaterales⁶.

La fabricación de los retablos colaterales culminó el proceso constructivo de la nueva cabecera de la Magdalena de Getafe, primera etapa de un ambicioso proyecto edilicio que pretendía sustituir la vieja iglesia mudéjar por una parroquia de mayor capacidad y pres-tancia⁷. Finalizada la construcción de este espacio privilegiado se dio comienzo a la decoración de su interior.

Primero, con un nuevo retablo mayor, trazado por el arquitecto Alonso Carbonel, que ocuparía el presbiterio⁸. Y seguidamente, con la creación de dos retablos gemelos apoyados en sendos muros de los colaterales o brazos del crucero. De lo cual se puede extraer la primera conclusión, olvidada a veces, pero obvia: los retablos del Santo Niño Jesús (Fig. 1) y de la Virgen de la Paz (Fig. 2) nacieron en estrecha vinculación con la arquitectura que les dio cobijo.

Pero además los tres retablos de la nueva cabecera fueron concebidos con una unidad formal y visual fuera de toda duda, consecuencia de su propia función religiosa y del citado vínculo con su contexto arquitectónico. Dicho de otro modo, estas estructuras de madera –auténticos catálogos visuales, puestos al servicio de la didáctica confesional– se apoyaron en los muros más privilegiados del templo, sobre los que confluían las miradas de los feligreses que avanzaban por sus naves. El retablo mayor culminaba la perspectiva principal del recinto, la longitudinal, procedente de la nave mayor; y los retablos colaterales, servían de punto de fuga a la mirada de cualquier feligrés que avanzara por las naves del Evangelio y de la Epístola.

El propio diseño del nuevo templo no hizo más que realzar esta jerarquización visual. La planta salón fue elegida por su gran capacidad para acoger en su interior a los vivos y a los muertos⁹. Al mismo tiempo permitía disponer de un espacio monumental gracias a que las naves y el crucero tenían sus bóvedas a la misma altura y sus muros exteriores alineados. Esta gran caja favoreció la percepción visual de los retablos de la cabecera.

Terminado el costoso dorado del retablo mayor y encauzada la obra de arquitectura del cuerpo de la nueva iglesia, a finales de 1643 se iniciaron las gestiones para fabricar los retablos del crucero¹⁰. La contratación de su obra de madera se hizo por separado: primero, el dedicado a la Virgen de la Paz (lado de la Epístola) y, unos meses después, el retablo del Santo Niño Jesús (lado del Evangelio). A pesar de esta circunstancia, en los documentos relacionados con esta obra –que enseguida tendremos ocasión de desgranar– siempre se expresó con toda claridad la intención de que estos retablos fueran formalmente iguales, una práctica habitual en la decoración de nuestras iglesias.

Su contratación

La pequeña historia del retablo de la Virgen de la Paz se inauguró el 3 de septiembre de 1643. En este día el doctor Lope Duarte, cura de la Magdalena de Getafe, contrató al escultor y arquitecto Salvador Muñoz la obra de arquitectura del retablo de la Virgen de la Paz, que pronto se levantaría en el muro oriental del colateral sur o de la Epístola. Por desgracia, este documento no ha lle-

gado a nuestros días. Se conoce su existencia por las informaciones referidas en los pagos realizados meses después al citado Muñoz. Es por ello que desconocemos los detalles y condiciones que rodearon esta contratación y, lo que es más importante, quién firmó la traza de este retablo. Por ahora, como primera hipótesis, nos bastará con atribuir la misma a Salvador Muñoz.

El contratista cobró por este retablo 500 ducados (5.500 reales), una cantidad relativamente pequeña. Tal vez se trate de la mejor prueba de que sus dimensiones fueron modestas, como más adelante se tratará de justificar. Los documentos de la Magdalena confirman que el 18 de diciembre de 1644 Salvador Muñoz había cobrado el importe total de esta obra y que, por lo tanto, había finalizado su ejecución¹¹.

La siguiente noticia nos lleva al 7 de marzo de 1646, cuando Crispín Correas recibió 2.500 reales (227 ducados y 3 reales) por la mitad del dorado y estofado del retablo de la Virgen de la Paz¹². Un informe del licenciado Bernardo García vendría a confirmar que los trabajos de dorado ya estaban en marcha en octubre de 1645.

La información documental sobre este retablo termina aquí, en lo que se refiere a su primera etapa de ejecución. A esta pertenecería la contratación de los lienzos de pintura, de la que no ha llegado ninguna noticia.

La fabricación del retablo del Santo Niño Jesús comenzó inmediatamente después de que se terminara el retablo de la Virgen de la Paz. Tuvo, al igual que éste, un coste de 500 ducados pagados a partes iguales entre la fábrica de la Magdalena y la cofradía del Santo Niño Jesús. Un memorial del licenciado Francisco Marcos, mayordomo de la parroquia, indica que se realizó “*en conformidad del otro retablo que está del otro lado correspondiente, el qual se hiço asimismo pagando la iglesia la mitad de la costa de todo*”¹³.

Las cuentas de la fábrica de Getafe no aportan ningún dato sobre la contratación de su arquitectura. Hay indicios suficientes para pensar que pudo haber recaído en el citado Muñoz. En su testamento otorgado en Madrid el 7 de enero de 1645 declaraba que la iglesia de Getafe le debía 223 reales de un “*colateral que hiço*”¹⁴. Añadía además que la deuda estaba asociada a un contrato de obligación suscrito con el doctor Ángel, alusión clara al cura Lope Duarte Ángel, y que era el licenciado Francisco Marcos, mayordomo de la Magdalena, quien debía entregárselos. Salvador Muñoz falleció tres días después en su domicilio de la calle ancha de Lavapiés¹⁵. Su yerno Gabriel Vázquez, fiado por el pintor Antonio Monreal, se hizo cargo de la obra de arquitectura, talla y ensamblaje del retablo del Santo Niño Jesús el primero de febrero de ese mismo año¹⁶.

En el documento firmado por este último no se cita al autor de la traza del retablo del colateral norte, de cuyo dorado tampoco se tiene noticia. Sí, en cambio, de las

pinturas que Alonso Cano contrató el 20 de septiembre de 1645.

Salvador Muñoz

Así pues Muñoz contrató la ejecución del retablo de la Virgen de la Paz y, casi con toda probabilidad, del retablo del Santo Niño Jesús, cuya arquitectura no pudo ver terminada al sobrevenirle la muerte. Ahora bien, a falta de los documentos contractuales, ¿pudo haber sido también el autor de sus trazas? O dicho de otro modo, ¿estaba capacitado para asumir estos quehaceres especulativos? Los datos conocidos sobre su biografía y trayectoria profesional parecen confirmar esta posibilidad.

Nuestro protagonista pudo haber nacido en Badajoz en torno al año 1585, siendo hijo del pintor Sebastián Salguero y hermano del también pintor Gonzalo Sánchez Picado. No se tienen noticias sobre su primera formación que tal vez pudo completar en algún taller de Madrid, donde residía en los primeros años del Seiscientos. Al parecer el incumplimiento de un contrato de una obra desconocida, le dio argumentos suficientes para abandonar la capital y regresar a la Baja Extremadura. En 1609 se le documenta vecindado en Zafra, lugar que no abandonaría hasta por lo menos el año 1624. En su taller se fabricaron, con diferentes colaboraciones, los retablos mayor y colaterales de la parroquia de Nuestra Señora de la Purificación y San Pedro de Almendralejo (1612-1627); el mayor de Santa Marta de Salvaleón (1613-1625), realizado con su traza y donde se aprecia con toda claridad la lección escurialense; el retablo mayor de Santa María de Mérida (1616-1618), también con su traza y en colaboración con el escultor Francisco Morato; y el principal de la parroquia de Azuaga (1630-1637)¹⁷. Además presentaría una puja, sin éxito alguno, en la subasta de la obra del retablo mayor de la catedral de Plasencia en 1624.

Por motivos desconocidos Salvador Muñoz trasladó su taller y familia a Madrid, donde se le documenta por primera vez el 7 de octubre de 1639. Este día contrató la fabricación de dos pequeños retablos para la iglesia del hospital de San Juan Dios, dedicados a la Virgen del Pilar y al Santo Cristo Crucificado¹⁸. El contrato es claro al expresar que se habrían de realizar con las trazas firmadas por nuestro escultor. De 1643 es el contrato para construir el retablo de Santa Úrsula para el convento de Nuestra Señora de Atocha¹⁹. Una estructura de escaso porte, a tenor del precio pagado (190 ducados), que iba a decorar uno de los pilares de su iglesia.

Por desgracia estas obras madrileñas han desaparecido, como el retablo mayor del pueblo conquense de Barajas de Huete (hoy Barajas de Melo), contratado en el mes de enero de 1643 por el citado Muñoz y su yerno Gabriel Vázquez²⁰. La escritura de concierto de esta obra

tiene un interés añadido porque relaciona a nuestro escultor-arquitecto con dos personajes del medio cortesano: el comitente, el doctor Juan José Martínez de Rodrigo, capellán del rey y calificador del Consejo de la Suprema Inquisición; y Luis Carduchi, matemático del rey, quien salió como fiador de los contratistas. La presencia de este último ofrece una nueva perspectiva para analizar la obra escrita de Muñoz –como enseguida se verá– y aproxima sus inquietudes teóricas a las que se manejaban en el seno de la arquitectura áulica.

El retablo de Barajas de Huete quedaría articulado en dos cuerpos y un remate (34 pies de alto), con las habituales tres calles (27 pies de ancho). Sería obligación de los maestros esculpir cinco imágenes, entre las que se encontraba la principal dedicada a San Juan Bautista, advocación de la parroquial. En una de las condiciones del contrato se precisaba que el retablo, una vez terminado, tendría que ser verificado por Juan Gómez de Mora, maestro mayor de las Obras Reales, y por el hermano Francisco Bautista. No parece que esta actividad de control conllevara la responsabilidad de estos arquitectos en la elaboración de la traza, cuya autoría sería posible atribuir a Salvador Muñoz.

La muerte sorprendió al maestro sin haber terminado el retablo de Barajas de Huete y trabajando en la fabricación del retablo del Ángel de la Guarda del monasterio de Trinitarios Descalzos de Madrid²¹.

No tuvo reparos en presentarse a la plaza de maestro mayor del Alcázar de Toledo, vacante por el fallecimiento de Lorenzo Fernández de Salazar²². Su candidatura fue rechazada por Juan Gómez de Mora, en unos términos que recuerdan las formas de despacharse al también candidato Alonso Cano. Al referirse a Salvador Muñoz afirmaba que “*no a tratado de la profesion de las obras y las que él platica son de diferente calidad de las que en Toledo a menester Vuesa Magestad*”. La plaza, al parecer, no llegó a proveerse pero Gómez de Mora, como Alonso Carbonel, se decantaron por el perfil de Felipe Lázaro Goiti²³.

La trayectoria profesional de Salvador Muñoz resulta significativa de los derroteros que habían tomado los oficios relacionados con la construcción de retablos. En las cuatro décadas de trabajo en Extremadura y Madrid, nuestro protagonista fue citado en los documentos como ensamblador, entallador, maestro carpintero, escultor o arquitecto. Diferentes nombres para designar al maestro “retablista” capaz de desempeñar funciones intelectuales (traza) y prácticas (trabajo manual) a la vez²⁴.

En cuanto a su estilo, ha sido considerado como un continuador de las novedades herrerianas del retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Lorenzo de El Escorial; y su temprano propagador en las iglesias de la Baja Extremadura²⁵. Sin embargo, sus retablos colaterales de la Magdalena de Getafe significan –como ensegui-

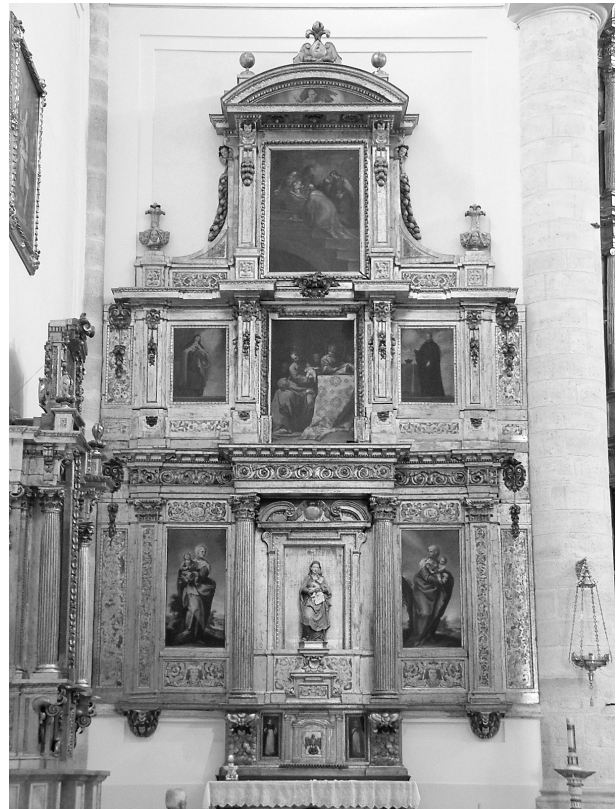


Fig. 1. Retablo del Santo Niño Jesús, estado actual. Getafe, catedral de Santa María Magdalena.

da veremos– una cierta evolución, tal vez obligada por la cercanía del retablo mayor trazado pocos años antes por Alonso Carbonel.

Aunque no se le conozca ninguna incursión en el campo de la construcción monumental, puramente arquitectónica, este perfil de “retablista”, en el sentido más extenso del término, fue complementado por su manifiesta inclinación a la teoría de la Arquitectura. Salvador Muñoz fue el autor de un tratado de esta materia titulado “*Libro de Perspectiva de varios autores*”. Un manuscrito, del que se conocen varias copias, que nunca fue llevado a la imprenta y que probablemente fue escrito entre 1610 y 1636²⁶. A grandes rasgos, su responsabilidad en la redacción de esta obra abarcó dos ámbitos: el de transcriptor-traductor de la teoría de la Arquitectura recogida de sus principales tratados, con especial dedicación al de Scamozzi, tarea en la que demostró dominar las fuentes de su profesión; y el de comentarista, quizás la faceta más relevante pues incorporó interesantes referencias a la realidad española que le tocó vivir. De su ideario artístico se pueden entresacar dos conclusiones principales: la defensa del dibujo como base de la práctica de la Arquitectura y de todas las Artes en general; y la aplicación flexible y relativa de las reglas de la teoría vitruviana siempre en conformidad de los problemas que debía



Fig. 2. Retablo de la Virgen de la Paz. Getafe, catedral de Santa María Magdalena.

solventar el arquitecto. En este mismo sentido, y pensando en su faceta de tracista de retablos, hizo especial hincapié en las leyes científicas que regían la perspectiva.

Los retablos originales

Todo lo dicho hasta ahora sobre el perfil profesional de Muñoz permitiría atribuirle la traza de los retablos colaterales de la parroquia getafense, pero no tal y como los conocemos en la actualidad sino en su versión original. Los primitivos retablos (Fig. 3) se articulaban de la siguiente manera: banco, primer cuerpo dividido en tres calles y ático. Estas estructuras fueron ampliadas en torno a 1672 con la introducción de un segundo cuerpo, encajado entre el primero y el ático del primitivo retablo.

En el primer cuerpo se pueden rastrear las esencias estilísticas del quehacer artístico de Salvador Muñoz, que oscilan entre el conservadurismo de la doctrina emanada de El Escorial y cierto aperturismo –tímido y poco convincente– evocador de algunas soluciones manieristas. El primero resulta explícito en la perfecta colocación de los elementos en su lugar correspondiente, como guardan los cánones, sin que ninguna caja invada los límites del entablamento o éste los pedestales del cuerpo superior. Lo mismo cabría decir de la perfecta

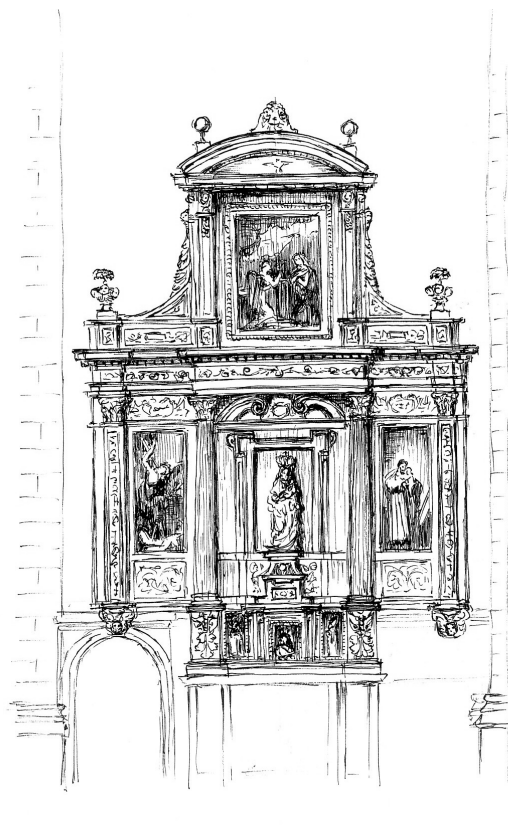


Fig. 3. Hipótesis de reconstrucción del primitivo retablo de la Virgen de la Paz (según Raimundo Estepa, arquitecto).

articulación del orden compuesto, según la ortodoxia clasicista.

Como Alonso Carbonel hiciera en el retablo mayor, Salvador Muñoz puso mucho empeño en resaltar la plasticidad de algunas decoraciones. Así, por ejemplo, el entablamento del piso principal destaca por la riqueza de los bajorrelieves florales del friso y por la elegancia de los modillones que sostienen la cornisa.

Pero las verdaderas novedades se circunscriben a la caja principal destinada a cobijar las imágenes titulares. En primer lugar, este tramo central avanza gracias al adelantamiento de un trozo de entablamento sostenido por columnas. Un efecto ensayado con éxito en el retablo mayor de Carbonel, en el que las calles laterales y el tramo central del cuerpo bajo se abalanzaban hacia el espectador. En este caso se trataba de un intento por atenuar los diferentes planos de su planta reflejo a su vez de la cabecera poligonal de la iglesia²⁷.

En las cajas centrales (Fig. 4) se plasmaron –insistimos, dentro de sus límites espaciales– una serie de elementos que trataban de atraer la atención del espectador a la imagen. Nos referimos al frontón partido con sus extremos enrollados en forma de volutas y con un espejo

en su interior; las orejeras que enmarcan las esquinas superiores de la caja; y, junto a éstas, los perfiles de las ménsulas laterales. Nótese que todos estos elementos expresivos se venían utilizando desde la segunda década del siglo XVII en la arquitectura madrileña como manera de realzar los vanos de los retablos o de las fachadas de los edificios.

En definitiva, Salvador Muñoz moduló su lenguaje en función del repertorio expresivo planteado por Alonso Carbonel en el retablo mayor de la Magdalena de Getafe, siguiendo de esta manera una vieja tradición no escrita que asociaba visualmente los retablos colaterales al mayor de una iglesia. Este repertorio había sido enriquecido con las fórmulas manieristas llegadas de Roma a la arquitectura madrileña a través de dos caminos: el personificado por la figura de Giovanni Battista Crescenzi, tan presente en la articulación arquitectónica del Panteón de El Escorial y tan unido al quehacer de Carbonel; y el de los arquitectos jesuitas como el H. Francisco Bautista, muy permeables a las novedades procedentes de la Ciudad Eterna.

Las pinturas de Cano

La participación de Alonso Cano debe limitarse al ámbito estricto de la pintura y, en concreto, a las que decoraron los huecos de los primitivos retablos colaterales, siempre antes de su ampliación. Esta vinculación se sustenta en el contrato firmado con los responsables de la Magdalena para la ejecución de las pinturas del retablo del Santo Niño Jesús. Por desgracia, no ha llegado a nuestros días ningún documento que lo vincule al de la Virgen de la Paz, aunque su sello estilístico está presente en sus pinturas inferiores.

Alonso Cano firmó el contrato de las pinturas del retablo del Santo Niño Jesús el 20 de septiembre de 1645²⁸. Se obligó con el doctor Lope Duarte Ángel a pintar el lienzo de la “Circuncisión de Cristo” (7 x 4,5 pies), una “Santa Ana”, una “Santa Isabel” (6 x 3 pies), la puerta del Sagrario representando a “*gesuchristo de medio querpo como que esta consagrando una ostia*” y, flanqueando a esta última, un “Santo Tomás de Aquino” y un “San Gonzalo de Amarante” (3 x 1 cuartas). Ese mismo día Cano recibió 350 reales de los 1.400 en que se obligó a pintar estas obras, que tendrían que estar terminadas para el mes de noviembre²⁹. Y así debió de ser porque el pintor firmó la carta de pago y finiquito el 20 de diciembre de ese mismo año³⁰.

Las pinturas citadas en el contrato son fácilmente reconocibles en el actual retablo del Santo Niño Jesús. Ocupan, siguiendo el mismo orden, la calle central del segundo cuerpo, las laterales del primero y el banco. Notar solamente que en el caso de este último ha desaparecido la puerta original del sagrario. De la *Circuncisión*

se conserva un boceto en grisalla en el legado Gómez Moreno³¹ y de la *Santa Isabel con San Juanito* un dibujo en el Museo Nacional del Prado³².

Queda de este modo demostrada, la autoría de Alonso Cano en lo que respecta a los citados lienzos de este retablo que, por cierto, no presentan ninguna firma. Su distribución en el retablo y los documentos que enseguida vamos a desgranar confirmarían que el pintor granadino contrató toda la pintura del retablo del Santo Niño Jesús, tal y como fue realizado en su primera versión. Y que, por lo tanto, los otros tres lienzos pintados responden a la citada ampliación.

Con el retablo de la Virgen de la Paz debió de suceder lo mismo. Cano contrató todas las pinturas de su primitiva estructura, a saber: el “Santo Domingo”, el “Ecce Homo” y el “San Agustín” del banco; el “San Miguel” y el “San José con el Niño” del primer cuerpo (Fig. 4); y la “Anunciación” del segundo cuerpo. Los tres restantes fueron incorporados años después. Si la cronología de la construcción de estos retablos se aplicara a la contratación de los lienzos de Cano habría que pensar que los cuadros de la Virgen de la Paz se concertaron antes que los del retablo del Santo Niño Jesús, es decir, antes del 20 de septiembre de 1645³³. Circunstancia que acortaría aún más la misteriosa estancia del granadino en Valencia.

Empezando por el último, la *Anunciación* (Fig. 5), hay que señalar que presenta el estilo inconfundible de Alonso Cano desarrollado en su primera etapa madrileña. En el Museo del Prado se conserva un dibujo preparatorio para esta obra con pequeñas diferencias respecto a la pintura definitiva³⁴. El jarrón del dibujo fue suprimido en beneficio de un cestillo con las labores de la Virgen, situado en el ángulo inferior derecho del lienzo. Cano también modificó los ropajes del arcángel, a la altura del pie derecho, y la posición de su mano derecha. El modelo femenino de la Virgen, pleno de dulzura, los escorzos de los ángeles o el tratamiento de los ropajes del arcángel remiten a lo mejor de la producción del granadino. Lo mismo cabría decir del uso particular de la luz que, procedente del rompiente de gloria, ilumina a los protagonistas de la historia.

A ambos lados del nicho principal se situaron *San Miguel* y *San José con el Niño* (Fig. 4), paralelo iconográfico de los lienzos de *Santa Ana con la Virgen Niña* y la *Santa Isabel con San Juanito* del retablo del Santo Niño Jesús. La composición del primero –cuyo precedente podría estar en la pintura del mismo tema de Guido Reni de la iglesia de los capuchinos de Roma³⁵– difiere enormemente de sus compañeros gracias al escorzo del arcángel San Miguel (Fig. 6), con las manos extendidas, y la posición postrada del demonio. En el tratamiento anatómico del cuerpo de este último se anuncia el primor con el que Cano tratará los cuerpos del Salvador o de Adán y Eva en el *Descenso al limbo*.



Fig. 4. Retablo de la Virgen de la Paz: detalle del primer cuerpo.

Por su parte, el *San José con el Niño* presenta uno de los prototipos más habituales de su quehacer³⁶. Se ha relacionado acertadamente con el lienzo del mismo tema perteneciente a la colección Masaveu y proveniente a su vez de un retablo de la parroquia madrileña de San Ginés, construido entre 1645-1646³⁷.

Más expuestas a la visión del espectador por su cercanía física, las pinturas del banco pertenecen a lo mejor del arte de Alonso Cano, por su belleza y simplicidad emotiva. El *Santo Domingo* destila dramatismo gracias a la expresión mística de su mirada y a los efectos de la luz sobre su rostro. El fondo neutro no hace más que acentuar esta circunstancia. Su pareja, *San Agustín*, fue pintada en pleno gesto contemplativo, con los ojos mirando al cielo y las manos juntas en posición de oración. En este caso la figura denota elegancia, en un alarde técnico de las calidades de sus ropajes sacerdotales. El anudado de la capa pluvial bajo el brazo y la posición orante de San Agustín recuerdan a los obispos que coronan el ático en el proyecto dibujado por Cano para el retablo de la parroquia de San Andrés de Madrid.

No desmerece la tabla con el *Ecce Homo* (Fig. 7) que decora el sagrario. Se trata de otra obra típicamente canesca, de su primera etapa madrileña, en lo que respecta al estilo y la ejecución. Su iconografía es deudora de las pinturas del mismo tema de Tiziano que se conservan en el Museo del Prado y en la National Gallery de Dublín. Su rostro remite directamente a los modelos del *Cristo crucificado* (ca. 1640-1643) de la Real Academia de San Fernando y, en especial, del *Cristo de la Clemencia* (ca. 1641-1644) que se conserva en la parroquia madrileña de San Ginés³⁸. La serenidad del rostro del doliente contrasta con la pesada carga generada en el vacío que rodea y oprime su cabeza.



Fig. 5. Alonso Cano. Anunciación. Retablo de la Virgen de la Paz.

La ampliación de los retablos (ca. 1670-1672)

Los retablos colaterales de la Magdalena de Getafe sufrieron una importante transformación en torno al año 1670. En este caso se invirtió el orden de la intervención. Primero le tocó el turno al retablo del Santo Niño Jesús. Las cuentas de la fábrica, comprendidas entre el 30 de junio de 1668 y el 30 de septiembre de 1670, contabilizan los más de 500 ducados gastados en la arquitectura y dorado del “*cuerpo que faltaba*”³⁹. En este mismo periodo se anotaron los 356 reales gastados por hacer dos mesas en los altares del Niño Jesús y la Virgen de la Paz “*que se desicieron por estar angostos*”⁴⁰. Por desgracia, la anotación no ofrece más detalles sobre las características de esta intervención y sus artífices, pero nótese que la cantidad fue casualmente la misma que se invirtió en la fabricación del primitivo retablo, lo que invitaría a pensar que la estructura se había, cuando menos, duplicado. Pero vayamos por partes.

Una segunda anotación nos da la clave para comprender la naturaleza de esta obra. En la secuencia de gastos comprendida entre el primero de octubre de 1670 y el 8 de diciembre de 1672, figuran los 1.348 reales gastados en el cuerpo del retablo de Nuestra Señora de la Paz que

se hizo para “*engrandar el que abia y quedase igual y en correspondencia del de Santo Niño Jesús*”⁴¹. El asiento se completa con la información de todo lo gastado en esta intervención: la arquitectura en blanco había ascendido a 8.548 reales, el dorado y estofado a 13.700 reales y las pinturas a 1.200 reales. Esto es, las cifras delatan una obra costosa, de envergadura; pero difícil de precisar en sus detalles pues los documentos no aportan ningún dato sobre los protagonistas de esta intervención.

Llegados a este punto es necesario acudir al análisis formal para discriminar los elementos añadidos en esta ampliación, realizada sólo 25 años después de que se contratara la ejecución de los retablos. Nos servirá de ejemplo el retablo de la Virgen de la Paz (Fig. 2). La clave, sin duda alguna, se halla en las diferencias observadas entre los cuerpos, en lo que se refiere a las decoraciones, al uso de los órdenes clásicos y a la autoría de las pinturas. El banco y el primer cuerpo son originales (Fig. 4), a excepción de los paneles laterales que debieron de añadirse en este último para mejorar las proporciones del retablo. Las guirnaldas con frutos que decoran las verticales de estos añadidos son semejantes a las que se tallaron en el segundo cuerpo. Nótese además que los extremos de la cornisa, siguiendo en este primer cuerpo, se diseñaron originalmente con un vuelo muy amplio, como solución de esquina, separados unos centímetros de los soportes columnados de la iglesia. Los cinco lienzos del banco y del primer nivel también pertenecen a la primera fase. Como ya se adelantó, fueron pintados por Cano.

El segundo cuerpo se debe a la ampliación, con la única excepción hecha del lienzo de la calle central, la *Anunciación*, obra del pintor granadino. Incluso su marco, decorado con unas macollas vegetales de perfiles carnosos, se debió de tallar hacia 1670. Este tratamiento decorativo, extensible a las guirnaldas de frutos, difiere radicalmente de la talla, por ejemplo, de los relieves vegetales del friso del primer cuerpo. Como nada tienen que ver el diseño del entablamento, los perfiles de sus cornisas o el tamaño y ritmo de las ménsulas que soportan estas últimas. Lo mismo podría decirse del relieve y diseño de las cadenetes de ovas y flechas. Son mundos radicalmente opuestos, como ya han señalado algunos autores: en el primer nivel reina la ortodoxia sintáctica del orden clásico, sólo interrumpida por la decoración arquitectónica concentrada en torno al nicho central; y en el segundo la heterodoxia, explayada por la irrupción de las citadas decoraciones vegetales. Esta última tendencia alcanza su máxima expresión en el cogollo cartilaginoso del segundo cuerpo, que rompe la continuidad del entablamento, justo en su parte central.

Por último, el ático pertenece a la propuesta original planteada por Salvador Muñoz (Fig. 3). La única salvedad es el lienzo de la *Adoración de los pastores*, pintado por Sebastián de Herrera Barnuevo en el contexto de la

ampliación, como enseguida se tratará de demostrar. Como dictaba la tradición del retablo, era en el remate donde se introducían decoraciones que sustituirían algunos elementos arquitectónicos. Ahora bien, los elementos vegetales de las lengüetas o de las pilastras –al igual que los rostros de los querubines– fueron tallados con escasa expresividad y sentido plástico.

Todo lo dicho para el retablo de la Virgen de la Paz podría aplicarse a su compañero del lado del Evangelio (Fig. 1), con algunas diferencias que afectaron a su entablamento –casi liso, sin ménsulas bajo las cornisas– y a sus decoraciones vegetales, algo más voluminosas. También fue distinta la disposición de los lienzos pintados, en el caso del segundo cuerpo del retablo del Santo Niño Jesús, de tamaño más pequeño.

Las nuevas pinturas

Comenzando por el retablo de la Virgen de la Paz, los lienzos de *Santa Rosa de Lima* y *Santa Isabel de Portugal* (Fig. 8) están firmados por el pintor Matías López, un modesto artista anclado en la tradición pictórica de principios de siglo⁴². De su biografía y trayectoria profesional se conoce muy poco. Al parecer su relación con la parroquia de Getafe venía de antes. Hacia 1646 se le documenta el cobro de unas cantidades por tareas pictóricas muy modestas⁴³. Años después, en 1665, tasaba las pinturas de doña María de la Rosa y Mediavilla, donde declaraba estar vecindado en la madrileña calle de la Magdalena⁴⁴.

Al lado de las obras de Cano, las pinturas de Matías López quedaron en evidencia. Sus composiciones adolecen de virtuosismo y calidad técnica, en especial, en el tratamiento de los ropajes y volúmenes. No le van a la zaga los rostros de las santas, carentes de cualquier expresividad.

Mayor interés tiene que Matías López representara a *Santa Rosa de Lima* (1586-1617). Su presencia sirve para apuntalar la cronología de esta ampliación pues la peruana fue beatificada en 1668 y canonizada en abril de 1671. Se identifica por el hábito dominico, la corona de rosas de su cabeza y por el crucifijo que porta en su mano derecha. Exhibe una rareza iconográfica que ha desconcertado a críticos e historiadores. Debajo del citado hábito asoma la túnica franciscana, según una costumbre que la santa mantuvo hasta el final de sus días y que fue narrada por sus primeros hagiógrafos⁴⁵. Se trataría pues de una devoción a la moda.

En el ático se exhibe una bella *Natividad* (Fig. 9) que desde los años cincuenta del siglo XX viene siendo atribuida con acierto a Sebastián de Herrera Barnuevo (1619-1671)⁴⁶. Algunos autores han supuesto que se trataba de una de las primeras pinturas salidas de su pincel, al creer que era una obra realizada a instancias de su



Fig. 6. Alonso Cano. *El arcángel San Miguel*, detalle. Retablo de la Virgen de la Paz.

maestro Alonso Cano⁴⁷. Sin embargo, todo lo dicho hasta ahora respecto a la ampliación del retablo descarta esta posibilidad y sitúa este cuadro entre las últimas obras del madrileño que –recordemos– falleció el 29 de marzo de 1671.

Como bien atribuyera Angulo, es una obra incuestionable de Sebastián de Herrera Barnuevo, muy cercana a otras pinturas suyas. Los dos ángeles que sostienen la filacteria son casi los mismos que saludan en el lienzo de *Las dos Trinidades* de la Colegiata de San Isidro⁴⁸. El pintor además repite la posición del rostro de la Virgen, con la cabeza girada y la mirada hacia abajo. Este detalle, el tratamiento de la luz nocturna y la posición escorzada de los pastores acercan esta obra a la estela de Correggio, en concreto, a obras como su *Natividad* de la Gemäldegalerie de Dresde⁴⁹.

Las nuevas pinturas incorporadas al retablo del Santo Niño Jesús se han atribuido con acierto a Francisco Camilo (ca. 1615-1673)⁵⁰. El estilo de la *Adoración de los reyes* del ático así lo corrobora, por su cercanía a otras obras de este artista y por su dependencia de los modelos del Veronés difundidos a través del grabado⁵¹. De la *Santa Teresa de Jesús* y del *San Ignacio de Loyola* se podría apuntar lo mismo. Su tamaño más reducido, en

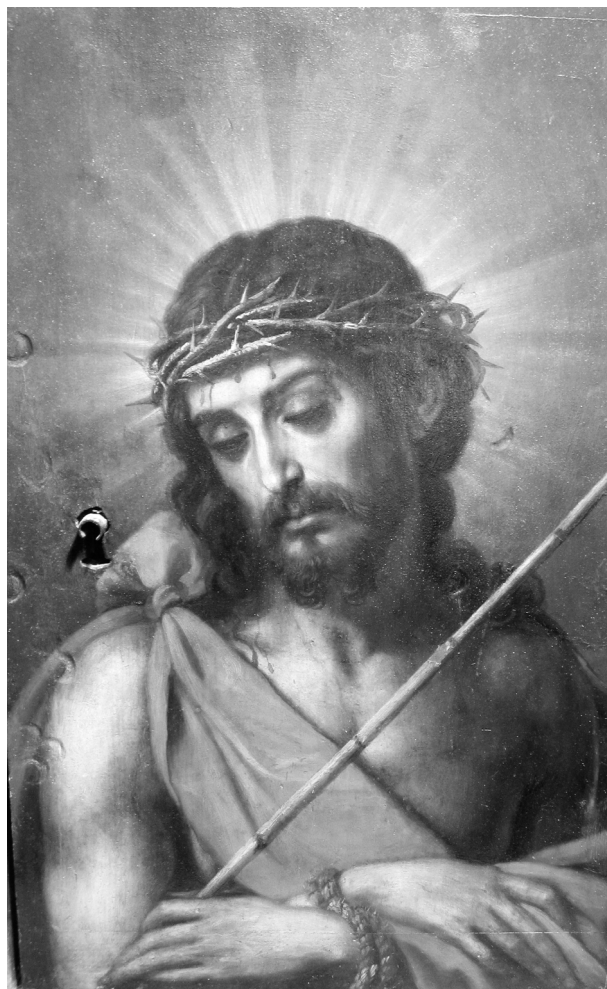


Fig. 7. Alonso Cano. *Ecce Homo*. Retablo de la Virgen de la Paz.

comparación con los cuadros de la misma posición del retablo de la Virgen de la Paz, provocó una desproporción evidente en los huecos de este segundo cuerpo que trató de ser disimulada con la introducción de unos tabloncillos dorados en su parte baja. Prueba de que no se pintaron para formar parte de la ampliación de este retablo, sino que tal vez ya existían en el patrimonio de la iglesia de Getafe siendo reubicados para la ocasión.

II. Joaquín Pallares y el *Descenso al Limbo* de Cano

La noche del 8 de mayo de 1648 el platero Joaquín Pallares falleció en una calle de Madrid. El testimonio de una persona muy cercana al difunto, el mercader de sedas Juan Bautista Zabala, parece indicar que su muerte fue violenta. En todo caso el fallecido no la esperaba pues pasó a mejor vida sin otorgar testamento, hecho que dificultaría en gran medida la administración de los bie-

nes dejados en este mundo. Su desconsolada viuda, Ana Sanz de Palacios, no perdió el tiempo en organizar la testamentaría. Tenía que salvaguardar sus intereses y los de sus hijos menores de edad, nacidos de un primer matrimonio con otro platero, Juan Calvo. Debíó de respirar con alivio cuando fue nombrada administradora de los bienes de su segundo marido⁵².

A partir de entonces se sucedieron los pasos estipulados por la justicia del rey: el embargo general de los bienes del difunto Pallares, su depósito en una persona de confianza –que no fue otra que el citado mercader Zabala– y el inventario de todos ellos. Esta última operación se realizó en dos jornadas distintas por el escribano y el alguacil ordinario⁵³.

Cano tasador

Hasta mediados de noviembre la viuda de Pallares no presentó sus tasadores a la autoridad judicial. De entre los elegidos nos interesa destacar la presencia de tres artífices muy cercanos al difunto: Alonso Cano, Juan Sutil Cornejo, ebanista de SM, y el platero Juan de Segura. El pintor granadino tasó las pinturas el 13 de noviembre sin apenas alterar la redacción de las entradas hecha en el inventario y sin citar ninguna autoría. En total 38 pinturas valoradas en 7.248 reales. De todas ellas llama la atención, por su tema y alta valoración “*una pintura de nuestro señor en la resurreccion adan y eba y cayn de dos baras de alto con marco negro en mil reales*”. Datos suficientes para pensar que nos encontramos con un Descenso al limbo, un tema poco usual en la pintura del siglo XVII tras haber sido relegado al olvido por la doctrina contrarreformista⁵⁴. El hecho de que Alonso Cano, tasador de la pintura, fuera uno de los pocos artistas en abordarlo abre de par en par la hipótesis de que se trate de su famosa pintura (Fig. 10) que se conserva en el County Museum of Art de Los Ángeles⁵⁵. Sus medidas no desdicen esta posibilidad⁵⁶.

La situación no dejaba de ser llamativa: Alonso Cano tasaba el *Descenso al Limbo*, pintado por el mismo, sin citar su autoría, entre los bienes de un platero al que conocía, ya que habían coincidido en las obras del Relicario del Alcázar de Madrid. Pero ¿fue Pallares el primer propietario y comitente de este cuadro tan singular? Y, de serlo, ¿se trata del mismo cuadro localizado en 1673 entre los bienes de Francisco Orcasitas? Para responder la primera pregunta hay que volver a la biografía del platero Pallares. Ya se adelantó que era el segundo esposo de Ana Sanz, quien en primeras nupcias lo había sido de otro platero, Juan Calvo. Cabría la posibilidad de que el cuadro hubiera llegado a Pallares a través de la carta de dote de su mujer como bien propio o ganancial de su primer matrimonio. El hecho de que se nombrara al curador de los hijos menores de Juan Calvo –docu-

mento que no hemos localizado– el 9 de noviembre de 1638 indicaría que el susodicho acababa de fallecer entonces, reduciendo al mínimo esta segunda posibilidad, pues por aquel entonces Alonso Cano apenas llevaba unas semanas en Madrid⁵⁷. Parece más probable pensar que el granadino pintó el cuadro tiempo después, tal vez por encargo de Pallares.

La segunda pregunta no tiene tampoco una respuesta certera. No es descartable que Francisco Orcasitas adquiriera en la almoneda de los bienes de Pallares el “Descenso al limbo” y quizás otros cuadros de Cano. Al respecto hay que llamar la atención sobre una pintura de “*la samaritana y nuestro señor de dos baras con su marco negro*” propiedad del platero y tasada por Cano en 700 reales. No siendo un tema raro en la pintura religiosa del momento, podría ser la misma que en 1673 Pedro Ruiz González valoró en 2.200 reales como obra autógrafa del granadino. Habrá que esperar a que aparezcan más datos documentales para poder conectar ambas testamentarías y unificar el camino que siguió el *Descenso al limbo* hasta su aparición hacia 1800 en una colección granadina⁵⁸.

Un gusto singular

La supuesta presencia del *Descenso al limbo* de Cano en la colección pictórica de Pallares tendría que ser relacionada con otro de los cuadros tasado por el granadino en la testamentaría del platero: “*una muger pintada en cueros de tres quartas de alto con marco negro en ducientos y sesenta reales*”⁵⁹. Como en el caso anterior, el pintor se limitó a copiar la descripción realizada en el inventario por el escribano, sin añadir ninguna referencia a la autoría. Resulta imposible saber el género de la pintura aunque, descartado el religioso, podría tratarse de una figura o pasaje mitológico. En todo caso, con tan pocos datos y una valoración no demasiada alta parecería excesivo atribuir su autoría a Cano. Sólo nos serviría para constatar que nuestro platero cultivaba un gusto particular por el desnudo, muy alejado de lo que se estilaba en su época.

Porque el *Descenso al limbo* ha de ser considerada una obra de temática religiosa con un componente erótico incuestionable, a la vista del desnudo de Eva, sólo al alcance de pintores con el bagaje artístico de Cano⁶⁰. Lo cual no es óbice para que con el paso de los años y perdida la protección del conde-duque de Olivares, este género pictórico tan singular pudiera causar problemas a su autor y a su propietario. Sólo así se podría entender la discreción con la que actuaron la viuda del platero y el pintor tasador. La primera designando como tasador al autor de la misma, en un intento de no airear más de lo necesario la existencia de esta obra, y el segundo obviando la autoría de esta peculiar pintura y copiando casi al

pie de la letra la descripción proporcionada en el inventario.

En la colección del platero Pallares se pueden rastrear otras obras de cierto interés que modelan la personalidad de su propietario. Para empezar tenía medios económicos y una buena opinión de sí mismo como para encargarse su retrato y el de su mujer Ana Sanz, obras valoradas en 200 reales. Como buen siervo del rey, aunque fuera en tiempos de crisis política, atesoraba sendos retratos de Felipe IV y la reina Isabel de Borbón. La pintura religiosa ocupaba el grueso de su colección con catorce obras que alcanzaron las valoraciones más elevadas. Además de las ya citadas, una “Inmaculada” de vara y tercia de alto fue tasada en 800 reales; un “San Pedro en la prisión” de dos varas en 700 reales, al igual que un “San Jerónimo” del mismo tamaño. Algo más pequeño, un lienzo de “Jesucristo y la Magdalena” alcanzó una valoración de 600 reales. En la colección del platero también se hallaban una decena de paisajes y hasta cinco “filósofos” de escaso valor.

Pallares disfrutaba de una situación económica relativamente holgada, con unos bienes materiales valorados en 15.847 reales. En este concepto no se incluyeron las cantidades adeudadas por la hacienda real como pago de sus trabajos en el Relicario del Alcázar de Madrid que ascendían a 14.676 reales de plata y 38.149 reales de vellón.

El Relicario del Alcázar

Las escasas noticias biográficas de Pallares proceden de las informaciones realizadas sobre su abintestato. Los testigos llamados a declarar coincidieron en señalar que su madre vivía en Barcelona y que desde la Guerra de Cataluña no sabía nada de ella. Este hecho y el origen de su apellido podrían indicar su procedencia catalana y su traslado a la capital de la Monarquía Hispánica a finales de la década de los treinta. Sea como fuere, en diciembre del año 1640 aparecía casado con Ana Sanz de Palacios, viuda de Juan Calvo⁶¹.

En la década de los cuarenta participó activamente en las obras decorativas del nuevo Relicario del Alcázar, habilitado a modo de camarín en dos ámbitos subterráneos de la Capilla Real. Estos espacios fueron alhajados de forma suntuaria para albergar las reliquias que atesoraban los reyes y permitir su cómoda adoración⁶². Una compleja intervención, dirigida por Alonso Carbonel, que comenzó con el revestimiento de los viejos muros con mármoles de colores y con la construcción de tres magníficas estructuras de madera, piedra y bronce que cobijarían los objetos sagrados.

Joaquín Pallares y Juan Sutil Cornejo, ebanista del rey, colaboraron codo con codo en la construcción y ensamblaje de estos ricos muebles. El primero se obligó

a finales de 1640 a manufacturar las piezas de bronce dorado de los relicarios laterales. Poco tiempo después se le encargarían también la obra de su especialidad del relicario central y una reja del mismo material.

Los trabajos de construcción de los relicarios coincidieron en el tiempo con el comienzo de las decoraciones pictóricas en estos dos ámbitos. En la bóveda de la primera cámara Félix Castelo y Jusepe Leonardo pintaron una *Asunción de la Virgen* rodeada de las cuatro virtudes teologales y unos profetas. El techo de la segunda estancia fue pintado por Félix Castelo si atendemos a la tasación que Alonso Cano, por parte del rey, y Luis Fernández, por la del pintor, realizaron meses después⁶³. En esta labor pictórica también colaboraron Francisco Camilo y Julio César Semini.

De todo lo dicho se puede concluir que Cano y Pallares colaboraron con responsabilidades diferentes en la obra de los relicarios de la Real Capilla del Alcázar. No sabemos si esta coincidencia fue el inicio de una relación profesional o de una amistad, que pudiera haber acabado con el “Descenso al limbo” del granadino en la colección del platero. Solamente la aparición de nuevos documentos podrá confirmar esta posibilidad.

Lo que sí ratifican los documentos es la participación de nuestro próximo protagonista en la citada obra del Relicario. El escultor Bernabé Contreras contrató con Joaquín Pallares la realización de las “*invenciones*” de los moldes de cera para las seis figuras de bronce que iban a decorar los frontispicios de los muebles-relicarios⁶⁴. Cuatro de ellas estaban sin valorar cuando Contreras, enfermo, dictó su testamento el 13 de septiembre de 1649. Aquí comienza nuestra siguiente historia.

III. Los modelos de Bernabé Contreras

Mal lo tuvieron que ver el escultor y su familia cuando solicitaron la presencia del escribano. La enfermedad que lo tenía postrado en cama parecía anunciar su muerte. A la espera del fatal desenlace, Contreras quiso dejar arreglados los negocios mundanos que en aquellos meses eran muchos y variados⁶⁵. Vivía un periodo de máxima actividad, plasmado en acuerdos, conciertos y obligaciones suscritos con sus compañeros de profesión. Con Sebastián Herrera Barnuevo, Manuel Pereira y Juan Sánchez Barba se había comprometido a sacar adelante las esculturas de los arcos de la entrada en Madrid de la nueva reina Mariana de Austria⁶⁶. Con Joaquín Pallares, ya entonces fallecido, los modelos para las esculturas de bronce de los relicarios, de los que aún faltaban cuentas por saldar.

Otro artista citado en el testamento es el pintor Angelo Nardi, designado albacea de Contreras junto con Manuel Pereira y el platero Ortiz. Entre los testigos figu-



Fig. 8. Retablo de la Virgen de la Paz: detalle del segundo cuerpo y del ático.

ran otros dos pintores de modestos pinceles, Diego Rodríguez y Francisco González. En resumidas cuentas, las últimas voluntades de Bernabé Contreras son el reflejo del microcosmos profesional en el que se movía este escultor, situado a medio camino entre su modesto taller y las Obras Reales de Felipe IV. Contreras superó la enfermedad y continuó con su actividad profesional hasta su muerte, acaecida el 24 de junio de 1654⁶⁷.

Lo que ahora nos interesa señalar es que Alonso Cano formaba parte del grupo de artistas que mantenía relaciones profesionales con Bernabé Contreras. En el citado testamento, otorgado 13 de septiembre de 1649, el escultor recordó a sus deudos los negocios que se traía entre manos con el granadino: *“Declaro que Alonso Cano me debe una imagen pequeña copia de guido dísela para que me la reparase. Y téngole dado a cuenta del reparo un modelo de cera de la de a flora y una figura del antino de cera y dos modelos de yeso el pecho del archero y otro que no me acuerdo mando que se cobre”*⁶⁸.

El texto transcrito, con los datos que proporciona, requiere una profunda crítica e interpretación. El caso se puede explicar de este modo: Contreras había dejado a Cano una pintura para que se la reparase y una serie de modelos como garantía de pago. La reparación –o restauración– debía de ser costosa ya que el pintor se aseguró el cobro de su trabajo quedándose con los modelos propiedad del escultor. Es decir, todos los objetos citados habían pasado temporalmente del taller de Contreras al de Cano.

La primera incógnita se cierne sobre la obra reparada, una *“imagen pequeña copia de guido”*. El término *“imagen”* nos produce cierta confusión y en cierto modo no se corresponde con la identificación de *“guido”* que proponemos, el pintor boloñés Guido Reni (1575-1642). Parece lógico pensar que la obra fuera una pintura y no una imagen o escultura que el propio Contreras, por su profesión de escultor, podría haber reparado. Con lo cual entendemos que se trataba de una restauración de una copia de un cuadro de Guido Reni. Una actividad que Alonso Cano ya había realizado en los cuadros del Buen Retiro dañados en el incendio del 20 de febrero de 1640. Por otro lado, Reni era un pintor de sobra conocido en el medio cortesano, en especial, para los artistas que tenían acceso a las colecciones reales. La crítica actual ha reconocido en algunas obras de Cano los ecos estilísticos de Reni. Sin ir más lejos, como ya se refirió, en la pintura de *San Miguel* del retablo de la Virgen de la Paz de la parroquia de Getafe⁶⁹.

En cuanto a los modelos dejados en prenda, los de cera parecen ser la diosa Flora y el joven Antinoo. Mientras que el de yeso podría representar la tensión anatómica de un arquero. Es decir, modelos procedentes de la estatuaria clásica cuya identificación es imposible de acometer con los datos aportados en el testamento, pero que sin duda alguna tienen su origen en la escultura greco-romana⁷⁰.

En todo caso la manda testamentaria de Contreras resulta ser una deliciosa página de la historia de la escul-

tura madrileña del Seiscientos, que describe con detalle los usos profesionales de nuestros artistas. Un bello y escueto relato sobre los intercambios que se producían en el seno de sus talleres y que, en cierto modo, retrata las inquietudes y la curiosidad de nuestros protagonistas. Las de Cano ya habían sido expresadas por Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del Nobilísimo Arte de la Pintura*, cuando describía la dispersión de nuestro artista ocupado “en discurrir sobre la pintura, y en ver estampas y dibujos, de tal manera, que si acaso sabía que alguno tenía alguna cosa nueva, lo iba a buscar para satisfacerse con la vista”⁷¹. Quizás fuera esto lo que hizo Cano cuando supo de la existencia de estos modelos en el taller de Bernabé Contreras.

Para terminar con este episodio llamar la atención del momento en que se produjo, en las vísperas de la entrada de Mariana de Austria en Madrid. Y cuando un grupo de los mejores artistas de la capital –entre los que se encontraba Contreras, pero no Cano– preparaba las decoraciones de los cuatro arcos que saludarían la llegada de la nueva reina. El quinto, el que se levantó en la Puerta de Guadalajara por iniciativa de los mercaderes de sedas, corrió a cargo de Alonso Cano, cosechando elogios por su novedosa inventiva y algunas críticas por la naturaleza de las trasgresiones arquitectónicas introducidas⁷².

Contreras, escultor

Esta reseña biográfica de Bernabé Contreras ha de comenzar planteando la hipótesis de que nuestro escultor se trate de la misma persona que Palomino identificó tal vez por error con Manuel de Contreras, considerándolo discípulo de Domingo de Rioja⁷³. La documentación avala la relación profesional que hubo entre estos dos escultores, entre Domingo y Bernabé, pero no deja traslucir un supuesto trato jerarquizado, sino más bien de colaboración.

Poco se conoce de los primeros años de vida de Bernabé Contreras. Nacido quizás en tierras andaluzas, debió de llegar a Madrid en la segunda década del siglo XVII buscando formación y fortuna profesional⁷⁴. Halló la primera a la vera del escultor y ensamblador Juan Muñoz, quien por aquellos años regentaba uno de los talleres de fabricación de retablos más activos de la capital⁷⁵. La segunda le vino dada gracias a un oportuno matrimonio que le abrió las puertas de la colaboración profesional con un grupo de artistas en el que descollaban los hermanos Carbonel. Contreras casó en 1626 con María de Seseña y Jibaja, hermana de la mujer de Alonso Carbonel, quien parece actuó como muñidor de este enlace y del que uniría al pintor Pedro Núñez del Valle con Ángela de Seseña⁷⁶.

El caso es que a partir de entonces nuestro protagonista colaboraría estrechamente con artistas como Juan



Fig. 9. Sebastián de Herrera Barnuevo. *Natividad. Retablo de la Virgen de la Paz.*

Bautista Garrido, Manuel Pereira, Bernabé Cordero, Juan Sánchez Barba o Pedro de la Torre. De su gubia salió una Inmaculada, ya desaparecida, para el retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción de la parroquia de La Guardia (Toledo), propiedad del secretario Sebastián de la Huerta⁷⁷; y, en colaboración con Manuel Pereira, las esculturas del retablo mayor del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares⁷⁸.

A principios de la década de los cuarenta, como ya se ha señalado, colaboró con el platero Pallares en la fabricación de los moldes de las figuras que decorarían los relicarios de la Capilla Real del Alcázar. Una tarea muy parecida a la que desarrolló en 1647 con el también platero Juan Ortiz en la decoraciones del Salón Ochavado, en este caso, preparando los moldes de las tarjetas de bronce que habrían de colocarse en las repisas de las estatuas⁷⁹. A decir de Palomino –que no de los documentos– también trabajó en el famoso salón con Domingo de Rioja en el “vaciado y reparo de las estatuas de bronce” a las órdenes de Diego Velázquez⁸⁰.

Rioja dejó constancia de la alta estimación que tenía a Contreras en su primer testamento, otorgado el 2 de marzo de 1654. Fue su voluntad que tras su muerte se diera a su colega “una cabeza de san Sebastián de mano

de diego Belazquez”⁸¹. No debió de cumplirse esta manda testamentaria pues Bernabé Contreras falleció en sus casas de la calle del Olmo el 24 de junio de ese mismo año, unos días antes de que lo hiciera Domingo de Rioja.

El recuerdo de Cano

Su viuda, María de Seseña y Jibaja, le sobreviviría. Falleció el 10 de agosto de 1667 dejando tras de sí una modesta colección de pintura, seguro que atesorada en vida de su marido⁸². Entre los cuadros tasados por el pintor Pedro Obregón se hallaba un lienzo de “San Juan Bautista” de Alonso Cano, de tres varas de alto, valorado en 300 reales⁸³. Hacía pareja, por su tamaño, con otro lienzo de “San Juan Evangelista” de autor desconocido, apenas tasado en 150 reales. Los dos fueron adquiridos en la almoneda por el también pintor Simón Leal, quien debió apreciar la calidad de la pintura de Cano⁸⁴. Pagó por ellos 500 reales.

La presencia de este cuadro de Cano entre los bienes de la viuda de Contreras no hace más que confirmar la estrecha relación profesional que mantuvieron en vida los dos artistas. Y que Contreras fue uno de los apoyos que buscó el granadino en Madrid para desarrollar su actividad artística.

IV. Alonso Cano, del gremio sevillano a las Obras Reales

En cierto modo, Alonso Cano realizó una apuesta fuerte cuando se trasladó a la capital de la Monarquía Hispánica. Dejó en Sevilla muchos años de colaboración y trabajo con otros artistas en el seno de una profesión muy controlada por el gremio. Una posición, sin duda, consolidada. Su etapa sevillana retrata a un artista que se mueve con soltura y habilidad en el denso tejido laboral. Que conoce bien la organización, asume responsabilidades en la misma y pone sus relaciones personales –matrimonios incluidos– al servicio de su promoción profesional⁸⁵. Un perfecto hombre de gremio.

El cambio debió de ser significativo. Madrid le abría una puerta, la de las Obras Reales, pero le cerraba otra, la del gremio: el sevillano, claro está, por incomparecencia; y el madrileño, por inexistente. Las relaciones laborales en la corte, en lo que a las actividades artísticas se refiere, no se regían por el viejo sistema laboral. No existía una verdadera corporación de oficio que regulase la formación, la adquisición de las materias primas, el trabajo o la contratación. Las relaciones gremiales sólo perduraban de puertas para dentro en lo que se refería a la organización interna de los talleres y sus categorías laborales. Este inmenso vacío dejado por el gremio se cubría

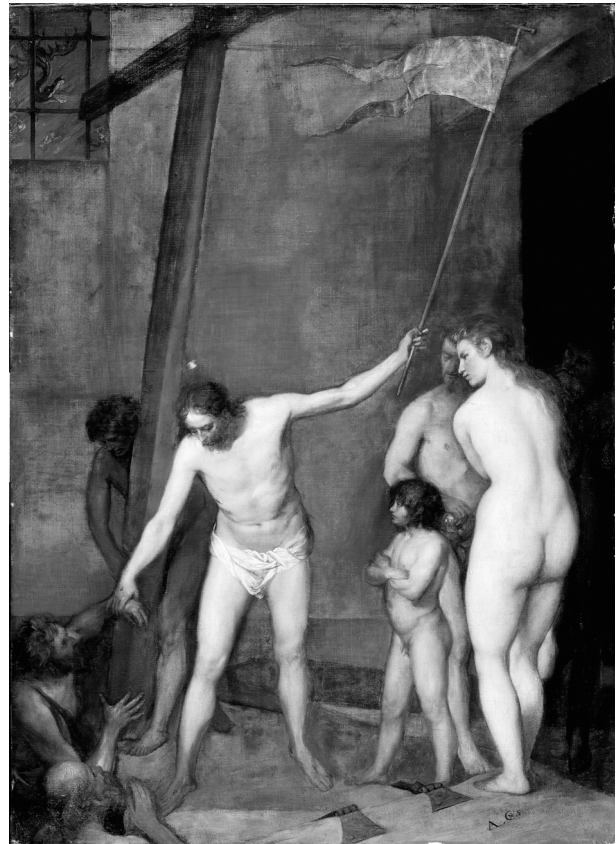


Fig. 10. Alonso Cano. *Descenso al Limbo*. Los Angeles County Museum of Art. © Foto Scala, Florencia.

con otras prácticas: el conocer y ser conocido, donde siempre ayudaba el disfrutar de unas relaciones familiares amplias y frondosas; el poseer una alta capacidad de contratación para acceder a los mejores encargos; o el disponer del beneplácito y la confianza de alguno de los profesionales que trabajara en la Obras Reales.

El mundo del retablo es el mejor ejemplo de lo expuesto hasta ahora. Las grandes obras eran copadas por los talleres más potentes, capaces de asumir la totalidad del trabajo y de aglutinar varios oficios. Los casos de Juan Muñoz en los primeros años del siglo XVII y los de Antonio de Herrera y Alonso Carbonel en la tercera década de la misma centuria son tan notables como ilustrativos de las condiciones tan peculiares que regían los oficios artísticos de la capital⁸⁶. Al igual que la diferente trayectoria profesional seguida por estos escultores cuando tuvieron contacto y posibilidades de trabajar en las Obras Reales: Herrera manteniendo su taller y Carbonel abandonándolo en beneficio de una prometedora carrera en las obras del Alcázar bajo la protección del conde-duque de Olivares y de Giovanni Battista Crescenzi.

Este último fue el camino elegido por Alonso Cano en Madrid. Trabajar y medrar en las Obras Reales al

amparo de Olivares, a la espera de que su dedicación fuera recompensada con un oficio y un sueldo. Pero las circunstancias no le fueron propicias ya que, cuando en 1638 asomó por la corte, el escalafón profesional de las Obras Reales estaba ya cubierto por otros artistas, en lo que respecta a la pintura y la arquitectura. La caída de su protector, el conde-duque de Olivares, no hizo más que agravar esta situación y mostrarle el camino de una actividad fuera del Alcázar. Su aspiración frustrada de ocupar la maestría mayor del alcázar de Toledo no fue más que el último intento por reengancharse a la carrera cortesana.

De su paso por las Obras Reales le quedaron un buen número de clientes, que supieron apreciar la calidad de sus pinceles, y algunas lecciones sobre el arte de la pintura que nunca olvidaría. La más importante, sin duda, la de su estatus liberal incompatible con los usos del gre-

mio, a los que tan unido había estado durante su etapa sevillana. En este sentido, el contacto con su amigo Velázquez debió de ser transcendental.

En suma, la actividad profesional de Alonso Cano en su primera etapa madrileña estuvo condicionada por el intento vano de acceder al escalafón de las Obras Reales y por sus dificultades para hacerse un camino laboral en un medio cuyos entresijos no dominaba. Carecía de lazos familiares y amistades consolidadas para tejer un sistema de relaciones que le permitiera siquiera acercarse a los grandes talleres madrileños que copaban la contratación del retablo. El pequeño contrato de las pinturas de los retablos colaterales de Getafe da buena prueba de ello. Tal vez ésta sea la causa de su escasa o nula actividad en el diseño y construcción de estas máquinas durante su primera estancia en Madrid que tanto ha llamado la atención en los últimos años.

NOTAS

- ¹ Por la metodología empleada en la revisión crítica de los mitos y tópicos que alimentaron la leyenda biográfica del artista granadino, sigue siendo muy válido Javier PORTÚS, "Alonso Cano: la creación de una leyenda", en *Veintitrés Biografías de pintores*, Madrid, 1992, pp. 319-344. Sobre el perfil profesional de artista total, según el modelo vasariano, acuñado por los memorialistas, ver Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, "Consideraciones sobre la universalidad de Alonso Cano (1601-1667) y su fama de arquitecto", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 15 (Madrid, 2005), pp. 127-150. Una contextualización precisa de la biografía de Cano escrita por el cronista de Felipe IV, en José M.ª RIELLO VELASCO, "Alonso Cano según Lázaro Díaz del Valle", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 17, (Madrid, 2007), pp. 179-192.
- ² Para las etapas madrileñas de Alonso Cano, véase José Manuel CRUZ VALDOVINOS, "Varia canesca madrileña", en *Archivo Español de Arte*, n.º 231 (Madrid, 1985), pp. 276-286; ÍDEM, "Las etapas cortesanas de Alonso Cano", en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Madrid, 2001, pp. 177-213; ÍDEM, "Encargos y clientes de Alonso Cano en la corte de Felipe IV", en *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*, Madrid, 2002, pp. 73-89; e ÍDEM, "Encargos y clientes de Alonso Cano en la Corte de Felipe IV", en *Symposium internacional "Alonso Cano y su época"*, Granada, 2002, pp. 107-115. No parece convincente la hipótesis de una primera estancia cortesana en 1634, en J. C. MADERO LÓPEZ, "La estancia de Alonso Cano en Madrid en 1634", en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 16 (Madrid, 1999), pp. 341-360.
- ³ Como punto de partida, a superar en este estudio, sirvan las fichas dedicadas a estos retablos, en Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Retablo Virgen de la Paz y Retablo del Niño Jesús", en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*, Madrid, 1995, pp. 215-217.
- ⁴ José Manuel PITA ANDRADE, "Problemas en torno a Cano arquitecto", en *Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios*, Granada, 1969, pp. 135-136; y Harold E. WETHEY, *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, 1983, p. 94.
- ⁵ Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, "Alonso Cano y el retablo", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, pp. 261-262. De forma más atenuada, el mismo autor, en "Alonso Cano, arquitecto artista", en *Archivo Español de Arte*, LXXIV, n.º 296 (Madrid, 2001), pp. 381-382; e ÍDEM, "En torno a Alonso Cano, arquitecto", en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n.º 32, (Granada, 2001), pp. 92-93.
- ⁶ Fernando MARIAS, "Alonso Cano y la columna salomónica", en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, 1999, p. 291; CRUZ VALDOVINOS, 2001, pp. 200-201; e ÍDEM, 2002a, p. 83. También ha sido negada su participación, en el contexto de una acertada revisión de la obra de Cano, en J. M. CRUZ YÁBAR, "Sebastián de Benavente y la capilla de San Diego de Alcalá", en *Archivo Español de Arte*, n.º 324 (Madrid, 2008), p. 223.
- ⁷ De la primitiva iglesia mudéjar sólo se conservaría la torre norte del templo actual. En la excavación arqueológica desarrollada en el contexto de la restauración de la Magdalena, se exhumaron al parecer los arranques de este templo. La construcción de la nueva iglesia, que iba a sustituir a la primitiva, ha sido tratada por Pilar CORELLA SUÁREZ, "Alonso de Covarrubias en la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe: estudio y documentación. Año de 1549", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid, 1974), pp. 199-227; e ÍDEM, *Arquitectura religiosa de los siglos XVII y XVIII en la provincia de Madrid*, Madrid, 1979, pp. 59-62. De estos estudios derivó el error de considerar que Alonso de Covarrubias trazó en 1549 no sólo la cabecera sino también las naves laterales, al confundir éstas con los "colaterales" (brazos del crucero) citados en las condiciones de la obra. Error arrastrado y engrandecido en el pobre estudio sobre la arquitectura de la Magdalena, en M. y J. M. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, *Iglesia catedral Santa María Magdalena*, Madrid, 1998, pp. 23-26 y 178. Con mayor precisión en lo que respecta a las partes de la iglesia actual, trazadas por Covarrubias, véase Fernando MARIAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1983-1986, t. IV, pp. 251-253. Sin mayores novedades, en M. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, "Sobre los honorarios percibidos por el arquitecto Alonso de Covarrubias por realizar las trazas y condiciones de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe", en *Anales del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid "Jiménez de Gregorio"*, I (Madrid, 2001), pp. 215-235; A. SANTOS VAQUERO y A. C. SANTOS MARTÍN, *Alonso de Covarrubias, el hombre y el artífice*, Toledo, 2003, pp. 236-238; y Pilar CORELLA SUÁREZ, *Catedral de Santa María Magdalena*, Madrid, 2003, p. 24. Nótese que el proceso constructivo de la Magdalena de Getafe, caracterizado por la sustitución de la primitiva iglesia por otra más capaz, se repitió casi de forma literal y por los mismos motivos demográficos en la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Navalcarnero, como ya tuvimos ocasión de constatar, en Juan Luis BLANCO MOZO, "Alonso de Covarrubias y la iglesia parroquial de Navalcarnero", en *Tercer Congreso del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid "Jiménez de Gregorio"*, Madrid, 2005, pp. 75-86.

- ⁸ Pilar CORELLA SUÁREZ, “Un retablo documentado de Alonso Carbonel en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe. 1612-1618”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid, 1973), pp. 231-249; e ÍDEM, 1979, pp. 59-62. Con importantes aportaciones, véase Juan Luis BLANCO MOZO, *Alonso Carbonel (1583-1660), arquitecto del rey y del conde-duque de Olivares*, Madrid, 2007, pp. 45-64.
- ⁹ Siguiendo la perfecta definición de iglesia de planta salón o *hallenkirchen* planteada, en J. GÓMEZ MARTÍNEZ, *El gótico español de la Edad Moderna. Bóvedas de crucería*, Valladolid, 1998, pp. 203-204; y la síntesis sobre el tema, en Fernando MARIAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*, Madrid, 1989, pp. 111-113. Nos ahorramos la amplia bibliografía sobre la difusión de este modelo a nivel regional, citando el estado de la cuestión planteado, en José Luis PANO GRACIA, “Las hallenkirchen españolas. Notas historiográficas”, en *Príncipe de Viana*, LII (Pamplona, 1991), pp. 241-256.
- ¹⁰ El dorado del retablo se financió con un legado de Luis Beltrán, un getafense que había amasado una pequeña fortuna en las Indias. En 1635, tres años después de un trágico derrumbamiento en la iglesia, el retablo todavía en blanco fue cubierto por un toldo con estos fondos, en Archivo Histórico Diocesano de Getafe (en adelante AHDG), M.4 BEL1, fs. 20 v.º-21 r.º. Las condiciones del dorado, estofado y encarnado, que se conservan anónimas y sin fecha, debieron de dictarse en torno a 1638, en AHDG, M.O. 14, fs. 164-166 v.º. Jerónimo Zancajo, dorador y estofador aprobado por el Consejo de la Gobernación de Toledo, tasó la obra de dorado de la custodia el 30 de agosto de 1639, en AHDG, M.O. 14, f. 168, citado en SÁNCHEZ Y GONZÁLEZ, p. 200.
- Sobre la continuación de la obra arquitectónica de la iglesia, véase CORELLA SUÁREZ, 1979, pp. 50-59; Pilar CORELLA SUÁREZ Y M. MERLOS, “Parroquia de Getafe: nuevos aspectos de su construcción durante los siglos XIV-XVIII”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. XXVIII (Madrid, 1990), pp. 23-55; y SÁNCHEZ Y GONZÁLEZ, pp. 24-27.
- ¹¹ Debió de cobrar los 500 ducados (5.500 reales) en dos o tres pagos. Uno de ellos, de 100 ducados, quedó recogido en la partida de gastos de 1644, en AHDG, Libro M.O. 4, f. 9 (1644). Su coste fue asumido a partes iguales por la fábrica de la parroquial y por el legado testamentario de una feligresa de nombre María Xira, en *Ídem*, f. 24 r.º
- ¹² *Ibidem*, f. 24 (7-III-1646). Al igual que la obra de la arquitectura, la mitad de su coste fue financiada por el legado de María Xira.
- ¹³ Se trata de un memorial dirigido a las autoridades del arzobispado de Toledo solicitando licencia para que la cantidad gastada se llevara a la cuenta del visitador, en AHDG, Libro M.O. 14, f. 173. Tras el informe favorable del licenciado Bernardo García, se le dio permiso para gastar en la obra del retablo del Santo Niño Jesús un total de 600 ducados, en *Ibidem*, f. 173 v.º
- ¹⁴ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Madrid (en adelante AHPM), pr. 5584, fs. 5-6 (7-I-1645), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 114. Parece más improbable que esta deuda fuera por el retablo de la Virgen de la Paz, cuyo finiquito se había firmado el 18 de diciembre del año anterior.
- ¹⁵ Archivo Parroquial de San Sebastián (en adelante APSS), Libro 9 Difuntos, f. 204 (10-I-1645), citado por Matías FERNÁNDEZ DÍAZ, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*, Madrid, 1988, p. 58.
- ¹⁶ AHPM, pr. 6122, f. 33 (1-II-1645), citado por Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, 1978, p. 102; e ÍDEM, *Documentos para la historia de la Escultura española*, Madrid, 2005, p. 346. Gabriel Vázquez, como marido de su hija María, figuraba como albacea y testigo del testamento de Salvador Muñoz, en AHPM, pr. 5584, fs. 5-6 (7-I-1645), citado por Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, 1978a, p. 114.
- ¹⁷ Para su actividad en la Baja Extremadura, ver V. NAVARRO DEL CASTILLO, “Pintores, escultores, doradores, plateros y maestros canteros que trabajaron en las iglesias y ermitas de la comarca de Mérida desde mediados del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XIX”, en *Revista de Estudios Extremeños*, xxx (Badajoz, 1974), pp. 594-595; R. HERNÁNDEZ NIEVES, “Nuevos datos sobre el retablo mayor de Salvaleón (Badajoz) y sus autores”, en *Revista de Estudios Extremeños*, t. LI (Badajoz, 1995), pp. 409-418; Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, “Nuevas noticias sobre el retablo mayor de la catedral de Plasencia”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* (Valladolid, 1975), pp. 299-300; F. TEJADA VIZUETE, “Guía para la iglesia de Salvaleón”, en *Alminar*, 49 (Badajoz, 1983), p. 21; ÍDEM, *Retablos barrocos de la Baja Extremadura (Siglos XVII y XVIII)*, Mérida, 1988; e ÍDEM, “Retablos barrocos de la Baja Extremadura: addenda”, en *Norba-Arte*, x (Cáceres, 1990), pp. 137-147.
- ¹⁸ AHPM, pr. 5548, fs. 364-365 (7-X-1639).
- ¹⁹ AHPM, pr. 5553, fs. 114-115 (28-IV-1643), citado por C. PÉREZ PASTOR, *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*, Madrid, 1914, t. II, p. 178.
- ²⁰ AHPM, pr. 8407, fs. 66-70 (22-I-1643).
- ²¹ Según el propio Muñoz informaba en su testamento, en AHPM, pr. 5584, fs. 5-6 (7-I-1645), citado por AGULLÓ Y COBO, 1978a, p. 114.
- ²² Por una errata del autor, nuestro protagonista había sido equivocado con el pintor Sebastián Muñoz (c. 1654-1690), en Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, en *Archivo Español de Arte*, t. 31 (Madrid, 1958), p. 127. El documento original no deja lugar a la duda sobre la identidad del candidato, en Archivo General de Simancas (en adelante AGS), Obras y Bosques, leg. 342, doc. 102, transcrito en su totalidad, en CORPUS *Alonso Cano: Documentos y Textos*, Madrid, 2002, pp. 270-271.
- ²³ En una carta del 31 de agosto de 1643 Alonso Carbonel, aparejador del Alcázar de Madrid, narra a un interlocutor desconocido que había recibido una misiva de Lázaro Goiti solicitando su apoyo en el concurso de la plaza de maestro mayor del alcázar toledano. Carbonel alababa las cualidades del pretendiente pero reconocía no saber quiénes eran los otros candidatos, en AGS, CySR, leg. 342, f. 101 (31-VIII-1643), transcrita en parte por José María AZCÁRATE RISTORI, “Datos para las biografías de los arquitectos de la Corte de Felipe IV”, en *Revista de la Universidad de Madrid*, n.º 42-43 (Madrid, 1962), p. 528; y BLANCO MOZO, 2007, pp. 219-220. Pocos días antes Lázaro Goiti había sido nombrado maestro mayor de la catedral de Toledo, en Paula REVENGA DOMÍNGUEZ, “Testamento y otras noticias inéditas de Felipe Lázaro de Goiti”, en *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 70 (Madrid, 1990), pp. 519-542.
- ²⁴ Fernando MARIAS, “De retablero a retablista”, en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV al XVIII*, Madrid, pp. 97-109; y BLANCO MOZO, 2007, pp. 38-44.
- ²⁵ F. TEJADA VIZUETE, “La temprana irrupción del clasicismo seicentista en la Baja Extremadura y la propuesta retablística de Francisco Morato y Salvador Muñoz”, en *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso del CEHA*, Madrid, 1994, pp. 283-288.
- ²⁶ Ramón GUTIÉRREZ, “El tratado de arquitectura y perspectiva de Salvador Muñoz (1610-1636)”, en *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, t. 22 (Granada, 1991), pp. 41-62; y Fernando MARIAS, “Teoría e historia en el tratado de arquitectura de Salvador Muñoz”, en *Congreso Nacional “Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos”*, Madrid, 1994, t. II, pp. 1445-1461.
- ²⁷ Sobre las dificultades de conjugar la ortogonalidad de un retablo basado en el mayor de la iglesia del monasterio de El Escorial y la cabecera poligonal del templo getafense, véase BLANCO MOZO, 2007, pp. 58-62.
- ²⁸ AHDG, Libro M.O. 14, f. 172 r.º (20-IX-1645), citado por M. D. PALACIO-AZARA, “Pinturas de la Iglesia parroquial de Getafe”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* (Madrid, 1918), t. XXVI, pp. 211-214.
- ²⁹ *Ibidem*, f. 172 v.º (20-IX-1645).

- ³⁰ *Ibíd.* (20-XII-1645); y Libro M.O. 4, f. 24 v.º
- ³¹ WETHEY, 1983, p. 53 y n.º 7; y ALONSO *Cano en el legado Gómez-Moreno*, Madrid, 2009, pp. 48-50.
- ³² WETHEY, 1983, pp. 53 y 163-164; y ALONSO *Cano dibujos*, Madrid, 2001, p. 147.
- ³³ Como se apunta con acierto, en CRUZ VALDOVINOS, 2002a, p. 83.
- ³⁴ María Elena GÓMEZ-MORENO, *Alonso Cano. Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954*, Madrid, 1954, p. 76; y WETHEY, 1983, p. 55.
- ³⁵ Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, “Una obra inédita de Alonso Cano en los fondos del Arzobispado de Madrid”, en *Symposium internacional “Alonso Cano y su época”*, Granada, 2002, p. 729.
- ³⁶ Harold. E. WETHEY, *Alonso Cano, pintor*, Madrid, 1958, pp. 18-20; e ÍDEM, 1983, p. 55.
- ³⁷ OBRAS *maestras de la colección Masaveu*, Madrid, 1988, pp. 68-70; y Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, “El retablo de San José, de Alonso Cano, en la iglesia madrileña de San Ginés”, en *Goya*, n.º 297 (Madrid, 2003), pp. 360-365.
- ³⁸ Leticia M. de FRUTOS SASTRE, “Noticias sobre las obras de Alonso Cano en Madrid: El Cristo de la Humildad de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 303, (Madrid, 2003), pp. 314-319.
- ³⁹ AHDG, Libro M.O. 4, fs. 174 v.º-175 r.º (data entre el 30-VI-1668 y el 30-IX-1670).
- ⁴⁰ *Ibíd.*, f. 176 r.º
- ⁴¹ *Ibíd.*, f. 195 r.º (data entre el 1-X-1670 y el 8-XII-1672).
- ⁴² Diego ANGULO IÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII: Pereda, Leonardo, Rizi*, Madrid, 1983, pp. 106-107.
- ⁴³ En las cuentas de la fábrica, correspondientes al periodo que va desde mayo de 1646 al mes de septiembre de 1648, se anotó el pago de 200 reales al pintor Matías López por “tres puertas que hizo entre altares (...) y dar colorada la casa de los dichos altares”, en AHDG, libro M.O. 4, f. 36 v.º
- ⁴⁴ Mercedes AGULLÓ y COBO, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 127.
- ⁴⁵ El uso de este segundo hábito hay que entenderlo en el contexto de la influencia que la piedad franciscana ejerció en la religiosidad de la joven Rosa. Fue un dato que afloró, aunque de forma contradictoria, en los testimonios de los procesos de beatificación y canonización de la peruana y se transmitió gracias a su primer hagiógrafo Pedro de LOAYZA, *Vida, muerte y milagros de sor Rosa de Santa María*, Lima, 1619, p. 21. Esta circunstancia quedó reflejada en algunas pinturas virreinales que retrataron a Santa Rosa de Lima vestida con el hábito dominico sobre el que lucía el griñón franciscano, en R. MÚJICA PINILLA, “Santa Rosa de Lima y la política de la santidad americana”, en *Perú: indígena y virreinal*, Barcelona, 2004, p. 97; e ÍDEM, *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*, México, 2005, pp. 97-98.
- ⁴⁶ Diego ANGULO IÑIGUEZ, “Francisco Camilo”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 126 (Madrid, 1959), p. 93; y Harold E. WETHEY y Anne SUNDERLAND WETHEY, “Herrera Barnuevo y su capilla en las Descalzas Reales”, en *Reales Sitios*, n.º 13 (Madrid, 1967), pp. 13-14.
- ⁴⁷ CRUZ VALDOVINOS, 2002a, p. 83.
- ⁴⁸ Abraham DÍAZ GARCÍA, “Nuevos datos sobre Sebastián de Herrera Barnuevo en los Recoletos Agustinos y en el Colegio Imperial de Madrid”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. xvii, 2005 (Madrid, 2005), pp. 56-61.
- ⁴⁹ ANGULO IÑIGUEZ, p. 93; y WETHEY y SUNDERLAND, p. 14.
- ⁵⁰ ANGULO IÑIGUEZ, p. 93.
- ⁵¹ F. MORENTE LUQUE, “El grabado italiano en el lienzo “La adoración de los Reyes Magos”, de Francisco Camilo”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 279 (Madrid, 1997), pp. 328-330. Para la biografía y signo de su pintura, véase Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Francisco Camilo: un pintor en el Madrid de Felipe IV*. Discurso leído el día 13 de diciembre de 1998 en su recepción pública, Madrid, 1998.
- ⁵² AHPM, pr. 7476, fs. 151-155 v.º (17-VII-1648).
- ⁵³ *Ibíd.*, fs. 193-199 (9 y 17-V-1648).
- ⁵⁴ Louis REAU, *Iconographie de l'art chretienne*, París, 1956, v. II, pp. 535-537.
- ⁵⁵ Un error en la transcripción del inventario de Francisco Orcasitas –sobre el que enseguida volveremos– dio pie a creer que existían dos versiones del “Descenso al limbo”: la que se conserva en el County Museum (167,6 x 120,6 cms.) y la que perteneció al citado Orcasitas de sólo una vara de alto (83 cms.), en AGULLÓ, 1981, p. 178; CRUZ VALDOVINOS, 1985, p. 284; y Javier PORTÚS, “Desnudos en el limbo. El contexto de un cuadro singular”, en *Alonso Cano dibujos*, Madrid, 2001, pp. 97-110. Sin embargo, la transcripción correcta del documento refleja que el cuadro de Orcasitas tenía dos varas de alto (166 cms.), lo que invita a pensar que fuera la misma obra, en CORPUS, pp. 467 y 470 (retasa); y CRUZ VALDOVINOS, 2001, pp. 193-194.
- ⁵⁶ Sólo la presencia de un supuesto Caín –recordemos que reconocido como tal por el escribano que realizó el inventario– podría ofrecer alguna duda sobre esta identificación; en especial, a la vista de un dibujo preparatorio para el “Descenso al limbo”, atribuido a Cano casi de forma unánime por la crítica, que se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en *Alonso Cano dibujos*, p. 125, n.º 13. En el mismo se pueden observar algunas diferencias iconográficas con respecto al lienzo final, como un segundo niño con un objeto en la mano situado justo detrás de la figura de Eva. Podría tratarse de Caín, si identificáramos el objeto con una quijada. Pero desde luego resulta muy aventurado plantear la existencia de un segundo lienzo del “Descenso al limbo”, basado en este dibujo, que presentara un Caín junto a sus padres. Parece más lógico pensar que se trate de una identificación errónea del escribano, que Cano no alteró en la tasación, como sucede con el resto de entradas. En todo caso, la presencia de un hijo de Adán y Eva –sea Caín, Abel o Seth– resulta ser una rareza iconográfica en el desarrollo de este tema a lo largo de la Historia del Arte. Recordemos además que en el sermón de San Agustín y en el evangelio apócrifo de Nicodemo –fuentes literarias de este tema, popularizadas por Santiago de la Vorágine– no se cita la presencia de Eva, Abel o Caín. Sólo se recogen unas palabras de Seth sobre la llegada del Salvador. Tal vez por este motivo la crítica historiográfica se ha decantado por identificar al niño como Seth.
- ⁵⁷ Las fechas del nombramiento de curador (9-XI-1638) de los hijos de Juan Calvo y de la partición de sus bienes (15-II-1639) se citan en los prolegómenos para el embargo de los bienes de Joaquín Pallares, en AHPM, pr. 7476, f. 193 v.º (9-V-1648).
- ⁵⁸ Nicolás de la CRUZ y BAHAMONDE, *Viage de España, Francia e Italia*, Madrid y Cádiz, 1812, v. XII, pp. 313-314. A partir de entonces el itinerario de ésta se sigue, en WETHEY, 1983, pp. 118-119, n.º 20.
- ⁵⁹ AHPM, pr. 7476, f. 203 v.º
- ⁶⁰ PORTÚS, 2001, p. 106.
- ⁶¹ El primer documento conocido de Pallares lo sitúa el 5 de diciembre de 1640 contratando la obra de bronce de dos muebles del relicario de la Capilla Real del Alcázar. La obligación incluía a su mujer, identificada erróneamente –según creemos– como Ana Sánchez, en AHPM, pr. 6368, fs. 771-772 r.º (5-XII-1640). Porque unos meses después, al obligarse a realizar la reja de este ámbito, se citaba a Ana Sanz de Palacios como su esposa, en *Ibíd.*, pr. 6369, fs. 505-506 (25-VIII-1641).
- ⁶² Sobre la creación de este espacio, véase Veronique GÉRARD, “Los sitios de devoción en el Alcázar de Madrid: capilla y oratorio”, en *Archivo Español de Arte*, n. 223, (Madrid, 1983), pp. 280-281; y BLANCO MOZO, 2007, pp. 208-212, donde se pueden seguir todos los pormenores de estas obras.

- ⁶³ Dimos la noticia de la tasación de Cano en nuestra tesis doctoral, aunque con un error en la fecha al situarla el 1º de diciembre de 1640, en BLANCO MOZO, 2007, p. 211, nota 82. En realidad en ese día se contrataron las pinturas con Félix Castello y Jusepe Leonardo, en AHPM, pr. 6368, fs. 765-766 r (1-XII-1640). De una certificación del escribano Luis Martínez Nobal se conocen los pormenores de la tasación de Alonso Cano y Luis Fernández, aunque no la fecha exacta en que ésta se llevó a cabo, en AGP, El Pardo, Cª 9400. El asunto de la tasación ya se dio a conocer utilizando otras fuentes, en CRUZ VALDOVINOS, 2001, p. 184, nota 31.
- ⁶⁴ BLANCO MOZO, 2007, p. 210.
- ⁶⁵ El testamento se localiza, en AHPM, pr. 4086, fs. 200-202 r.º (13-IX-1649), citado en BLANCO MOZO, 2007, p. 241.
- ⁶⁶ Un resumen de la intervención de estos escultores en la entrada de Mariana de Austria, en BLANCO MOZO, 2007, pp. 238-246; e ÍDEM, “Juan Sánchez Barba (1602-1673), escultor”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, xv, 2003 (Madrid, 2003), pp. 79-98.
- ⁶⁷ APSS, Libro 10 dif., f. 207 r.º (24-VI-1654).
- ⁶⁸ AHPM, pr. 4086, f. 201 v.º
- ⁶⁹ RODRÍGUEZ REBOLLO, 2002, p. 729.
- ⁷⁰ Sería descabellado y poco riguroso por nuestra parte proponer los modelos concretos de estos temas de la estatuaría clásica. Recordar solamente algunos de los más conocidos, como la Flora Farnese o el Antinoo del Belvedere, cuyos vaciados fueron encargados por Velázquez en su segundo viaje italiano, en VELÁZQUEZ. *Esculturas para el Alcázar*, Madrid, 2007, pp. 382-384 y 490-491.
- ⁷¹ Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, edición, prólogo y notas por Julián GALLEGO, Madrid, 1988, p. 193.
- ⁷² BLANCO MOZO, 2007, pp. 245-246.
- ⁷³ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y Escala óptica*, Madrid, 1988, t. III. pp. 180-181.
- ⁷⁴ En las capitulaciones otorgadas para contraer matrimonio con María de Seseña y Jibaja, declaraba ser hijo de Luis de Contreras y Beatriz Vozmediano, vecinos de Jerez de la Frontera, en AHPM, pr. 3636, fs 110-112 (12-III-1626).
- ⁷⁵ Así se podría entender la presencia de Bernabé Contreras como testigo en un documento del pleito que mantenía el citado Muñoz con la parroquia de Colmenar de Oreja por el pago de un retablo, en Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Consejos, leg. 30.256, f. 101 r.º (9-VII-1616). Sobre la actividad de Juan Muñoz, véase, Agustín BUSTAMANTE GARCÍA, “Juan Muñoz, escultor”, en *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, xxxix (Valladolid, 1973), pp. 269-284; y BLANCO MOZO, 2007, pp. 120-121.
- ⁷⁶ Parece que los 14.635 reales de la dote fueron suficientes para facilitar el enlace de Contreras, en AHPM, pr. 3636, fs. 344-346 (21-VIII-1626).
- ⁷⁷ Sobre la capilla de La Guardia, su promotor y Bernabé Contreras, véanse, J. M. CAMPOY, “El secretario Huerta”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, v, 14-15 (Toledo, 1923), pp. 196-202; conde de CEDILLO, *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*, Toledo, 1959, p. 143; J. M. de MORA, “Noticias sobre las obras de arte de la iglesia de La Guardia”, en *Archivo Español de Arte*, n.º 141 (Madrid, 1963), pp. 65-71; y Fernando MARÍAS, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1986, t. iv, p. 178.
- ⁷⁸ AHPM, pr. 2591, fs. 167-169 (30-III-1634), citado por Mercedes AGULLÓ Y COBO, “Manuel Pereira, aportación documental”, en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXIV (Valladolid, 1978), p. 268; y Rubén SÁNCHEZ GUZMÁN, “El escultor Manuel Pereira (1588-1683)”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n.º 33 (Madrid, 2008), pp. 16-17 y 23.
- ⁷⁹ AGS, CMC, 3ª época, leg. 1409 (15-VI y 22-XI-1647; y 1648).
- ⁸⁰ PALOMINO, t. III, p. 181. Para la remodelación decorativa del Salón Ochavado, véase José Manuel BARBEITO, “Velázquez y la decoración escultórica del Alcázar”, en Velázquez. *Esculturas para el Alcázar*, Madrid, 2007, pp. 120-122.
- ⁸¹ AHPM, pr. 7465, f. 366 r.º (2-III-1654), citado por José Luis BARRIO MOYA, “El escultor Domingo de Rioja y las águilas del Salón de los Espejos del Alcázar de Madrid”, en *Boletín del Museo del Prado*, t. x (Madrid, 1989), p. 45.
- ⁸² El testamento de María de Seseña, en AHPM, pr. 9251, s.f. (16-XII-1666); y un codicilo, en *Ibidem* (5-VIII-1667).
- ⁸³ Según los datos aportados en el inventario y la tasación el “San Juan Bautista” hacía pareja por su tamaño con un “San Juan Evangelista” anónimo. En el primero figuran sin autoría como “dos lienzos iguales de a dos varas y media de alto”, en AHPM, pr. 9248, f. 70 r.º (11-VIII-1667). Dos días después Obregón identificaba el “San Juan Bautista” como “original de Cano” y con la misma medida que su compañero, “cosa de tres varas de alto”. El cuadro de “San Juan Evangelista” le debió de parecer de inferior calidad porque lo tasó en 130 reales sin hacer mención a ninguna autoría, en *Ibidem*, f. 74 (13-VIII-1667).
- ⁸⁴ *Ibidem*, f. 81 v.º (23-VIII-1667).
- ⁸⁵ Un perfecto análisis de esta situación, en José Miguel SERRERA, “Alonso Cano en Sevilla. Las trampas del gremio”, en *Symposium internacional “Alonso Cano y su época”*, Granada, 2002, pp. 861-868.
- ⁸⁶ BLANCO MOZO, 2007, pp. 121-122.