

A Cano lo que es de Cano. Los contratos para el arco de la Puerta de Guadalajara de 1649 y su reconstrucción

Render unto Cano that which is His Due. The Contracts for the Arch of the Guadalajara Portal (1649) and Its Reconstruction

Juan María Cruz Yábar
Museo Arqueológico Nacional

Fecha de recepción: 14 de abril de 2016
Fecha de aceptación: 7 de julio de 2016

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 27, 2015, pp. 117-141
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2015.005>

RESUMEN

El hallazgo de los contratos para la carpintería, ensamblaje, escultura, pintura y jaspeado del arco de la Puerta de Guadalajara para la entrada de Mariana de Austria en Madrid en 1649, trazado por Alonso Cano, nos permite, junto con la relación de la entrada de Lorenzo Ramírez de Prado, reconstruir su aspecto, lo que hasta ahora había resultado imposible por la escasez de datos proporcionados por las fuentes. Estudiamos también la influencia de Rubens en Cano y de éste en otros artistas, los colaboradores con los que contó, cuestiones contractuales y económicas y la personalidad de los comitentes, los mercaderes de sedas.

PALABRAS CLAVE

Entrada de Mariana de Austria. Arco de la Puerta de Guadalajara. Lorenzo Ramírez de Prado. Mercaderes de sedas. Alonso Cano. Rubens.

ABSTRACT

The discovery of the contracts for the carpentry, joining, sculpture, and painting of the ephemeral arch designed by Alonso Cano and erected at the Guadalajara Portal for Queen Mariana of Austria's entry into Madrid in 1649 allows us, along with the chronicle of the entry by Ramírez de Prado, to reconstruct its original appearance, which has not hitherto been possible due to the lack of facts provided by sources. This article also considers Rubens' influence on Cano, and Cano's on other artists, as well as people with whom he collaborated, contractual and economic matters, and his clients, the silk merchants.

KEY WORDS

Mariana of Austria's entry. Arch of Guadalajara Portal. Lorenzo Ramírez de Prado. Silk merchants. Alonso Cano. Rubens.

Lázaro Díaz del Valle¹ se refirió en 1658 en términos entusiastas al arco de la Puerta de Guadalajara trazado por Alonso Cano para la entrada en Madrid de la nueva reina Mariana de Austria, que tuvo lugar el 15 de noviembre de 1649: “Obra de tan nuevo usar de los miembros y proporciones de la Architectura q. admiró a todos los demás Artifices, porq. se apartó de la manera q. hasta estos tiempos auian seguido los de la Antigüedad”. Palomino² participó de la admiración del cronista leonés y copió literalmente su texto. Llaguno³, desde su óptica clasicista, se mostró totalmente contrario a estas opiniones: “Mala señal lo de nuevos miembros y nuevas proporciones. Esto pienso yo fue el primer ensayo de aquella barbarie que por entonces empezó a introducirse en nuestra arquitectura”.

Estos escasísimos testimonios evocadores de la originalidad de la obra han sido reproducidos de manera recurrente por la historiografía⁴. La relación de la entrada de Mariana, firmada al pie del grabado de su portada por el inventor del programa iconográfico de aquella entrada, don Lorenzo Ramírez de Prado⁵, describe de forma somera el aspecto del arco pero, como es común en las crónicas de estos sucesos, insiste mucho en el aspecto laudatorio y simbólico y poco en detalles técnicos. Fue utilizada en cuanto a la morfología del monumento de Cano por Suárez Quevedo⁶ y por nosotros mismos en uno de nuestros trabajos, donde apuntamos a la coincidencia de algunos elementos constructivos y decorativos con los utilizados por Rubens para el arco de la Ceca en la entrada del cardenal infante don Fernando en Amberes en 1635⁷. Zapata se ocupó con profundidad de los otros cuatro arcos que lucieron en esta entrada, pero no trató de esta obra de Cano⁸.

Ahora hemos localizado y damos a conocer los contratos para la arquitectura, pintura y escultura de este arco. Su detalle descriptivo nos permitirá, ya sobre datos que incluyen las medidas de cada parte, la reconstrucción de su aspecto (fig. 1⁹). También tiene interés el conocimiento de sus colaboradores, de los datos económicos, y comitentes.

Los contratos para la hechura del arco y su reconstrucción

Los mercaderes de sedas y las lonjas de paños de Madrid habían ofrecido al Consejo real decorar su demarcación, la Puerta de Guadalajara, con ocasión de la entrada de la reina Mariana. El 30 de junio de 1649, cuatro meses y medio antes de la entrada, cuya fecha no se conocía entonces, concertaron cuatro

¹ Lázaro DÍAZ DEL VALLE, *Origen y Yllustracion del Nobilísimo y Real Arte de la Pintura...*, Cfr. José Manuel Pita Andrade (dir.) y Ángel Aterido (ed. y coord.), *Corpus Alonso Cano*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2002, p. 389.

² Antonio PALOMINO Y VELASCO, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724 (ed. Aguilar, 1947), pp. 986-987.

³ Eugenio LLAGUNO Y AMÍROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, Madrid, Imprenta Real, 1829, t. IV, p. 39.

⁴ Harold E. WETHEY, *Alonso Cano: Pintor, escultor y arquitecto*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 31. 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, Fundación Argentaria, 1999, pp. 291-322, concretamente p. 292. Alfonso RODRÍGUEZ G. CEBALLOS, “Alonso Cano, arquitecto artista”, *Archivo Español de Arte*, 296 (2001), pp. 375-391, espec. pp. 376-377. Otras referencias en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, Junta de Andalucía, 2001; y *Alonso Cano y su época: simposium internacional*, Sevilla, Juan de Andalucía, 2001.

⁵ Lorenzo RAMÍREZ DE PRADO, *Noticia del Recibimiento i entrada de la Reyna nuestra señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy noble y leal coronada villa de Madrid*, 1650.

⁶ Diego SUÁREZ QUEVEDO, “Alonso Cano y el arte efímero. Homenaje al artista granadino en el cuarto centenario de su nacimiento”, *Anales de Historia del Arte*, 11 (2001), pp. 231-267.

⁷ Juan María CRUZ YÁBAR, “Sebastián de Benavente y la capilla de San Diego de Alcalá”, *Archivo Español de Arte*, 324 (2008), pp. 379-394, espec. pp. 389-390.

⁸ Teresa ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, “La entrada en la Corte de Mariana de Austria: Fuentes literarias e iconográficas”, en *Fuentes y modelos de la pintura barroca madrileña*, Madrid, Ed. Arco-Libros, 2008, pp. 107-204.

⁹ Agradezco a Enrique Sanz Monge, técnico de museos del Museo Reina Sofía, su valiosa ayuda técnica en la reconstrucción.

mercaderes de sedas, Alonso Serrano, Martín de Buitrago, Agustín Jiménez y Juan Bautista Zabala, con cuatro maestros, los ensambladores José de Torreblanca, Antonio Blancharte y Juan de Echeverría, y el carpintero Alonso de Urbina, el ensamblaje y carpintería de madera del arco de la Puerta de Guadalajara que había trazado Alonso Cano¹⁰.

Las condiciones se incluyen en el propio contrato, a diferencia de otros encargos de este tipo en que suelen figurar como un anexo al documento. Este hecho es causa de que en algún punto de las mismas existan espacios en blanco, porque el escribano no debió de entender lo que decía el papel de las condiciones, y Cano no parece que estuviera presente al otorgamiento.

Por tratarse de una construcción en madera de gran altura y difícil sostenimiento, el tracista tenía gran preocupación por su sujeción al suelo y su resistencia. Así, las cuatro primeras condiciones se refieren a las obligaciones del carpintero de hacer los fundamentos del edificio de abajo a arriba y los andamios. La condición primera ordenaba que se construyeran dos cadenas de madera embebidas bajo tierra, una para cada lado del arco, y que sobre ellas se fijasen con espigas veinte vigas de un pie por una cuarta (28 x 21 cm), y otras cuatro de cuarta de ancho en cuadro (21 x 21 cm) que servirían de almas a las cuatro columnas del arco. Los contratantes tenían a la vista segura-



10 pies

Fig. 1. Alonso Cano, *Arco de la Puerta de Guadalajara*, 1649. Reconstrucción del autor.

¹⁰ Documento nº 1.

mente una planta, y así mencionaron la trabazón de las cadenas señalando diversos puntos identificados con letras, al menos de la A a la M, aunque harían también otra cadena más donde eligiera el trazador Cano.

En la segunda se establecía la forma en que la estructura bajo tierra enlazaría con el vuelo. En las veinte vigas más grandes se clavarían otras de la mitad de grosor (medio pie y ochava de grueso, 14 x 10,5 cm) haciendo cadena, con pesones para recibir el pedestal de la obra, y sobre ellas, más trozos de cadenas con sus pies derechos para recibir los pedestales de las columnas y los vuelos de sus basas.

La tercera condición describe el andamiaje y proporciona interesantes informaciones sobre las dimensiones y forma de la construcción. El andamio principal debía tener 48 pies de alto (13,44 m) y soportaba la cornisa, para cuya fijación en relación con el arco se disponían numerosas vigas trabadas y tornapuntas para sujetar éste. El andamio soportaba otros dos, uno sobre la cornisa, donde se recibirían los roleos que habían de sostener la última plataforma, reforzada de hierros, porque en ella debía fijarse el árbol del remate de la traza. Era obligación del carpintero hacer todos los andamios.

Las siguientes condiciones se referían ya a las obligaciones de los ensambladores, y seguía presente la preocupación por la fortaleza del arco, pues no sólo tenía que resistir posibles temporales, sino también los empujones de la muchedumbre que iba a rodearlo. Los pedestales de columnas y de los bastiones que hacían de lados del arco debían prepararse con madera de portadas, por ser más gruesa, embarrotados con maderos o palos de a sesma y ochava (14 x 10,5 cm) enlazados, y los pedestales de las columnas habían de trabarse en forma de cajón, esto es, con ensamblaje a espina de pez.

Flanqueaban el vano del arco cuatro columnas, dos por delante y otras dos por detrás, que medían, con su basa y capitel, veintiún pies de alto y dos pies y dos dedos de grueso (588 x 59,4 cm), y sus vuelos inferiores catorce dedos (28,3 cm) con tres cuartas el plinto (63 cm). La forma de la basa, al igual que la del capitel, figuraba en la traza, pero Alonso Cano había de entregar otra traza con mayor escala. El capitel tenía hojas de cartón doblándolas de pencas donde pareciese bien, y las cañas (el fuste) se armarían con tablones o sogas fundadas sobre tamboretas. Junto a cada columna –exenta, pues su basa se había de fabricar en forma de cajón– se disponía en el machón una pilastra que la doblaba, de dos pies y dos dedos de ancho, los mismos que la columna, y siete dedos de grueso (59,4 x 11,9 cm), sin capitel, aunque con basa sobresaliente cuatro dedos (6,8 cm).

Los lados del arco suelen denominarse en el documento “bastiones” o “murallones”, pero de modo específico, eran cuatro elementos de planta cuadrada de 5 y medio pies de lado (1,54 m) sin los vuelos de la basa –que era un pie más– que se prolongaban en altura 45 pies y una ochava (12,7 m) hasta la cornisa y que ocupaban los cuatro ángulos exteriores de la construcción. Se sostenían con maderas de 45 pies y dos dedos de largo sacadas de vigas para que en ellas no hubiera ninguna unión y fueran más resistentes; en su alto se clavarían espigas para colocar la cornisa. Las caras de los bastiones se dividían en anchura en tres partes iguales. Las dos de los extremos que hacían “muralla” se describieron como “telares”, al parecer, paneles de madera cubiertos de lienzo pintado, quizá imitando los sillares de una muralla con aspecto rústico. Los telares se habían de sujetar con travesaños, que externamente eran biseles con filetes que se mostraban en la traza. El espacio entre los “telares”, que en la traza aparecía en blanco, se había de llenar con tableros lisos con otros tablones encima que expresamente se mencionan: uno de doce pies de largo (3,36 m), dividido en una parte alta de tres pies y medio y la otra del resto, donde se habían de fijar unos mascarones, y debajo otro pequeño tablero de dos pies y una ochava de ancho por cuatro dedos de grueso (66,5 x 12 cm) que les serviría de lengua.

El contrato se ocupa a continuación de algunos pormenores del arco principal. Las condiciones no establecían sus medidas, aunque las mostraría la traza que quedaba en poder de los maestros. La *Noticia* de Ramírez de Prado, sin duda con los datos que recibió del tracista, indica que el ancho total del monumento fueron 44 pies (12,32 m) porque el lugar no daba más de sí, su profundidad 23 pies (6,44 m) y su altura máxima 96 pies (26,88 m); la luz del arco principal eran 23 pies de ancho por 45 de alto (12,60 m). El espacio que ocupaba el hueco del arco principal era, por tanto, un cuadrado de 23 pies de lado, y al frente

de los machones correspondía el resto de la anchura, 21 pies aproximadamente sin contar las basas (5,88 m), unos diez pies y medio a cada lado (2,94 m). De ellos, cinco pies y medio correspondían a los bastiones, por lo que entre éstos y el hueco del arco principal había apenas cinco pies, que ocuparían en su mitad la pilastra y columna inmediatas al hueco.

La primera orden sobre el arco se refería a sus enjutas, que debían hacerse con tableros de un pie de grueso sin contar los boceles y filetes, que tendrían un relieve de medio pie más. Encima, con bastidores clavados por el interior, irían lienzos imitando jaspe verde, como aparecía en la traza, con los boceles por remate. Sobre las columnas se apoyaba una cornisa, que, al parecer, debía prolongarse a través del hueco del arco y que terminaría, sin duda, en la columna correspondiente de la otra cara del arco. Tendría las molduras y modillones que mostraba la traza, teniendo en cuenta que los óvalos eran pintados y no tallados. De acuerdo con una traza pequeña del interior del arco que estaba a la vista y que debía ser ampliada por Cano a la misma escala de la del arco principal, la cornisa dividía la decoración interior del arco. Lo que figuraba por debajo sería tallado, como la propia cornisa, y lo que quedaba por encima, pintado y fingido sobre lienzo, por lo que no entraba en la obligación de los ensambladores. Tan sólo debía ser de bulto una corona de laurel con sus bayas, que servía de cielo al escudo suspendido del techo que iba en el interior del arco. En una de las condiciones finales se establecía que las armas reales debían medir 12 pies (3,36 m) de alto, cinco pies para el escudo y el resto la corona y el toisón, haciéndose la corona de bulto redondo en madera o cartón. En la bóveda del arco, en torno a la corona de laurel y llenando todo el espacio, pintaría Cano las nubes y resplandor a que se refiere la *Noticia*¹¹.

En el interior del arco se abrían dos arcos pequeños, que terminaban en las caras laterales del monumento. Por la *Noticia* sabemos que medían sus huecos 7,5 pies de ancho (2,10 m) por 15 de alto (4,20 m), aproximadamente la misma proporción del arco principal. Las condiciones establecían que, al exterior, las molduras de la enjuta fueran de bulto y que tanto estas molduras como la cornisa serían trazadas por Alonso Cano y obradas por los artífices en pasta, cartón o aros de cedazo o lo que prefirieran siempre que tuvieran la gracia precisa. Más adelante se repitió que todo lo obrado encima de estas puertas sería pintado, excepto la cornisa grande, que había de ser toda de talla.

Por encima de los bastiones se elevaba la cornisa o entablamento grande, de seis pies y medio de alto (1,82 m) en la parte de los bastiones, pero sobre el arco central, en la parte de las enjutas, se reducía a pie y medio, haciendo forma de arquitrabe, suprimiéndose, por tanto, cornisa y friso. Los modillones que tocaban a los bastiones se harían de cartón con florones proporcionados y, debajo de ellos, un talón (bocelón) con hojas pintadas y algunas de cartón superpuestas para producir mayor efecto de realidad. Bajo el talón se dispondría en cada uno de los cuatro lados un gran tablero de ocho pies de caída y quince dedos de ancho (2,24 x 0,30 m) con mocheta de un pie de diámetro en forma de recuadro¹². Por la *Noticia* sabemos que estos tableros servían de frente a los mascarones –con la lengua fuera por tener que soportar el peso– y que llevaron las inscripciones relativas a las figuras alegóricas de flores que iban en los cuatro ángulos extremos del arco, sobre la cornisa grande.

Sobre el arco principal, en la parte donde la cornisa se reducía al arquitrabe, se colocó otro gran tablero que figuraba en la traza, del que las condiciones precisaban tan sólo que la tarja que llevaba encima debía ser de las proporciones adecuadas, y que por debajo se añadiría un festón de rosas y hojas trabajado como mostraba la traza. La *Noticia* da cuenta de la salutación a los nuevos esposos que llevaba en su interior. Aunque la relación menciona expresamente que esta leyenda estaba en la parte del arco que daba hacia

¹¹ “En la bolsura, ò hueco, se pintò entre nubes, un Resplandor, con este Mote, que le rodeaba: *SAGITARIVS. HISPANIAE. POST. NVBILA. IRIS*”.

¹² El contrato no especifica si la anchura son pies o dedos, pero nos inclinamos por la segunda medida, pues de lo contrario, taparía parte del hueco del arco sobresaliendo de las paredes exteriores.

la calle Mayor, era demasiado larga para entrar en un solo tablero, además de que tiene claramente dos destinatarios, la primera parte la pareja real¹³ y la segunda la reina¹⁴. Pensamos que esta parte se colocó en otra tarjeta semejante situada hacia el lado de la Platería, pues la relación habla de “tableros” y en otro punto se ordena que todo “se entiende ha de ser a dos haces”.

Aborda el documento la parte superior del arco –“todo lo que toca de la cornisa para arriba”– sin apenas describirla. Se refiere a los materiales: madera para lo liso y pasta, cartón, o alguno de los otros materiales mencionados para los festones u hojas y, para algunos espacios grandes, los artífices podían usar el lienzo. En esa parte iban colocados unos trofeos que no quedaban a cargo de los contratantes. El árbol del remate, en cambio, entraba en su obligación. Sería de madera con troncos fuertes, pero las ramas se escogerían de árboles reales –olivo y laurel según detalla la *Noticia*– y se añadirían hojas de la manera más conveniente para conseguir el efecto del dibujo. Por la *Noticia* sabemos que su altura era de 24 pies (6,72 m). Entre el extremo superior de la cornisa (que estaba a 51 pies y medio del suelo) y la base del árbol, resta un espacio aproximado de 20 pies (5,60 m) para llegar a los 96 pies de altura total del monumento, que era ocupado por los cuatro cartelones grandes que sujetaban la plataforma superior con el árbol a otra plataforma tapada por la cornisa. En los lados, sobre los murallones, se situaban las cuatro figuras de 12 pies con su pedestal y los trofeos. La relación de Ramírez de Prado describe el borde de la plataforma superior muy adornado con guirnaldas de hojas y flores y con una leyenda explicativa en latín y castellano del jeroglífico que encerraba el árbol¹⁵. Su efecto debía de ser el de una bandeja para presentación del árbol. Éste llevaba, colgadas en sus ramas, unas coronas de hojalata o de aros de cedazo, como más gustase a los artífices.

Finalmente, el contrato se refería a las condiciones económicas y de plazo. Disponían los maestros de dos meses para dar todo acabado a contento del tracista, salvo que fuera necesario tenerlo antes. El precio total se fijó en 27.000 reales, recibiendo los maestros 1.000 reales semanales y el resto al acabar. Darían a los pintores los lienzos y otras cosas que precisasen. No podrían pedir demasías salvo que existiera algún escrito firmado por los comitentes reconociéndolas. Todos los despojos serían para los contratistas de la arquitectura excepto “los de guerra” –los trofeos– que no estaban a su cargo. Esta condición fue modificada por otro documento que también damos a conocer, fechado el 30 de octubre de 1649¹⁶, en que los maestros renunciaban a los despojos y declaraban que pertenecían a los comisarios, pues habían adelantado el dinero para comprar la madera, tal como estaba previsto en la escritura de junio. Alonso Cano, presente al otorgamiento, firmó por Urbina, que no sabía escribir.

Al mes justo de contratar con los maestros de la madera, el 30 de julio, fue Alonso Cano, que se tituló pintor y arquitecto, quien concertó con los mismos cuatro comisarios de los mercaderes la pintura del arco incluyendo la escultura¹⁷. Se obligaba a hacer cuatro figuras de talla de once pies y uno más de pedestal, con insignias y adornos que permitieran identificar las representaciones, y los ropajes y desnudos que se le ordenase y actitudes que se eligieran, asentándolas por su cuenta. La *Noticia* refiere que cada figura tenía en su mano la flor que le correspondía donde estaba enredada otra; hacia la calle Mayor en la derecha –sería

¹³ La inscripción que consideramos debía de figurar en el tablero del lado del arco hacia la calle Mayor es: TIBI. MAGNO. IV. PHILIPPO/ET/MARIAE-ANAE. CONIVGI/SEMPER AVGVSTAE/ SERICI. MERCATORES. MATRITENSES/ IN. OBSEQVIVUM. HVUNC. ARCVM. ERIGIMVS/ AVGVSTVM. SED. AVGVSTVM. DVM/ CORDIVM. EXPANDIMVS. ARCANA/ NON. MINVS. VOTO. LAETA. QVAM/FIDE.

¹⁴ El resto de la inscripción figuraría en el tablero del lado del arco hacia la Platería es: Obsequiis devota Tuis, MARIANA, parabat/HOC GVADALAXARAE Serica PORTA. Decus/Accipe foecundam, REGINA, propagine Laurum/Quosve Omen soboles Palladis Arbor habet/Radici radix ad necitur, utraque tandem/Arbor, ab alterius vivere discit ope/Exhibet HESPERIAS Laurus, per Saecla Coronas/Atque virens Samper reddit OLIVA GENVS.

¹⁵ Significaba la unión de las coronas y su fruto, la paz: IN. OMNEM. TERRAM. EXIVIT. FRVCTVS. EORVM Oy los ciñe una CORONA/ELLA las Pazas pregona/Como las Victorias ÉL.

¹⁶ Documento nº 3.

¹⁷ Documento nº 2.

desde el punto de vista del arco—, Narciso y la planta de la mejorana¹⁸, y a la izquierda la Rosa con un clavel¹⁹; a la Platería en la derecha el Granado con la flor de la maravilla²⁰ y al otro lado la Vid con espigas de trigo²¹. Pintaría además dos figuras sobre lienzo con sus adornos, las que se escogiesen, para colocar sobre las dos puertas interiores del arco. La *Noticia* las describe como un Cupido que miraba a una corona que estaba en el cielo mientras disparaba su flecha a un corazón que estaba en la tierra²², y en la otra un águila en el aire que miraba al sol, uno de cuyos rayos le hería en el pecho y a sus pies un paisaje con un volcán —un Etna— del que brotaban llamas y muchas flores²³.

El arco había de aparejarse encañamado de yeso blanco y cola, luego pintarse al temple imitando un fajeado de jaspes de los colores que aparecía en la traza u otro que lo mejorara, bañándose por último con aceite de linaza u otro barniz para más lucimiento y para que resistiera cualquier temporal. Lo que en la traza aparecía en blanco se fingiría de mármol blanco, esto es, con algún veteado. En los laterales del monumento, por encima de las puertas, debía pintar algunos fajeados del mismo jaspe y sobre ellos, o en medio, las tarjas, ornatos, recuadros y jeroglíficos que se le diesen. La *Noticia* describe los pedestales del monumento en jaspe verde, los capiteles de las columnas de lo mismo con las hojas en mármol blanco y los fajeados de colores en verde, azul y rojo con el blanco de mármol en los extremos. Este fajeado se prolongaba en el interior del arco por debajo de la cornisa. Las jambas del arco eran jaspeadas de verde en lienzo sobre bastidores, como establecía el contrato del 30 de junio. Se escribirían en letras mayúsculas muy bien hechas todos los versos u otros escritos, así en huecos principales como en adornos y jeroglíficos.

En el contrato se incluían unos cogollos de talla dorados de oro mate y sombreados en la parte de encima de la cornisa interior y en la clave. La *Noticia* se refiere a unos cogollos estofados de plata en la bóveda interior del arco. Pintaría algunas hojas en las molduras que tapaban la unión de los tableros de los machones, que aparecían en azul en la traza²⁴ fingiendo medio bocel, y también en las molduras de las enjutas, en el tablero sobre el arco y en otras partes de su interior.

¹⁸ En los tableros de abajo sobre los mascarones, se leía respectivamente:

*Por la Planta mas lozana
D'el Humano Paraiso,
Con el mas Galan NARCISO,
Se enlazo la MEJOR-ANA.*

¹⁹ *Si la ROSA es la mejor,
A'l CLAVEL ninguno iguala,
Qu'ella se lleva la GALA,
I el se ha llebado el FAVOR.*

²⁰ *En dar Fruto de la Flor,
Que de su Planta ha sacado,
Ostentar quiso el GRANADO,
La MARAVILLA mayor:*

²¹ *Nuevo Aplauso prevenid,
Para nuestros Intereses,
Que el TRIGO, Rey de las Mieses,
Se ha adornado con la VID.*

²² Llevaba esta leyenda:
*VBI. DESVNT. VIRES. SATIS.
EST. LAVDANDA. VOLVNTAS
Este solo, de verdad,*

*El Arco ha sido de AMOR,
que la MIRA d'el Valor,
la puso en su VOLUNTAD.*

²³ *FVLGORE. BRVMPIT. AMORIS
Abiertas siempre las Puertas
De aqu'este GREMIO hallareis,
Si por ellas no cabeis,
Las d'el ALMA están abiertas.*

El árbol del remate —que finalmente fueron dos— debía dorarse con oro y plata a mitad, el tronco de oro y las hojas de plata o viceversa, y las coronas colgadas en sus ramas. Las armas reales que colgaban en el interior del arco y su corona se dorarían con oro —según la *Noticia*, los cuarteles mezclaban oro y plata— y se pintarían con los perfiles y fingidos que mejor pareciesen.

Su trabajo había de quedar terminado quince días antes de que entrara la reina. En los 13.500 reales que se le habían de pagar entraba no sólo lo expresado en el concierto sino también la traza del arco, enmiendas, asistencia a concertar y a dar perfiles del ensamblaje y lo demás que hiciese en lo sucesivo, advirtiendo que no podría pedir mejoras en ningún caso. Había percibido ya 2.000 reales antes de esa fecha, que serían para satisfacer estos conceptos, y cada semana se le darían 500 reales o más y lo que restara al final, siempre por libranzas de Juan Bautista Zabala. Todos los despojos de escultura y figuras pintadas en lienzo o tabla, cogollos dorados y sombreados y armas reales podría llevarlos tras la entrada por ser suyos, pagando a los arquitectos los lienzos o tablas que le hubieran dado para pintar.

Finalmente, el 4 de octubre, el dorador Agustín Torrigiano otorgó una obligación de dar “plateado de oro” un árbol, el del rey, y plateado otro, el de la reina, con sus coronas colgantes plateadas de oro, antes del 18 de ese mes²⁵. En el contrato se tacha la palabra “dorado” y se sustituye por “plateado de doradura”, una imitación de oro. Los ensambladores le darían los troncos y el mercader Martín de Buitrago le entregó en el acto una libranza de 500 reales que había de cobrar antes del día 6 para que se considerara válida su obligación. Aunque la libranza sería atendida por los mercaderes de sedas, el contrato especifica que se obligaba con Alonso Cano, lo que parece lógico, pues era una labor que estaba a su cargo. Los 500 reales eran su plazo semanal, de modo que esa semana quedaría para Torrigiano. La *Noticia* especifica que el árbol del rey era un olivo y el de la reina un laurel. Sus frutos eran coronas reales e imperiales doradas.

Las circunstancias del encargo

El primer dato que llama la atención en esta obra es lo tardío de su encargo respecto a los preparativos generales de la fiesta. Era tradicional desde la entrada de la reina Ana en 1570 que los gremios más ilustres y pudientes —sederos y pañeros— así como los plateros costearan adornos especiales en sus demarcaciones, la Puerta de Guadalajara y la inmediata Platería, o bien diversiones, pero sin mezclarse con otros gremios²⁶. Las negociaciones con el Concejo sobre sus aportaciones llevaban tiempo y se solían adoptar los acuerdos cuando la ejecución del programa estaba ya avanzado, y así sucedió en esta ocasión. Los contratos para los cuatro arcos del Concejo se otorgaron el 22 y 27 de abril con Pedro de la Torre y Francisco Rizi, mientras el del arco de los mercaderes con los maestros de la madera se data dos meses después. El menor tiempo disponible para acabar la obra es indicativo de la dimensión mucho menor del arco encargado a Cano. También los precios eran mucho menores. Los tres ensambladores y el carpintero cobrarían

²⁴ En nuestra reconstrucción hemos puesto ese color azul de la traza en los machones de la fachada más el rojo como en el interior, si bien es posible que los machones fueran finalmente verdes, a la vista de los versos de Juan Enebro y Andía (vid. RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, 2001, p. 377):

*Otro arco en Guadalajara
de puerta le dan el ayre
y mirando el verde al blanco
con el acierto le sale
más ser a la arquitectura
no pudo Lisipo darle
y el mármol quedó hecho un mármol
viendo que le vence el arte.*

²⁵ Documento nº 4.

²⁶ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Observaciones generales sobre entradas de cuatro reinas y una princesa en Madrid (1560-1649)”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVIII (1989), pp. 17-36.

en total 27.000 reales frente a los 88.000, 55.000, 44.000 y 55.000 reales que costaron en blanco respectivamente los cuatro arcos de la entrada contratados por Pedro de la Torre, emplazados en el prado de San Jerónimo, hospital de los Italianos, puerta del Sol e iglesia de Santa María²⁷. Era una diferencia derivada de los respectivos presupuestos, pues aunque los comitentes fueran los poderosos gremios de sederos y pañeros, su capacidad económica no podía compararse con la del Concejo madrileño y quizá tampoco tenían voluntad de gastar más de 40.000 reales, a juzgar por la suma de los contratos de los ensambladores y del propio Cano.

Otra consecuencia de la tardanza en el encargo debió de ser la dificultad para encontrar colaboradores. Francisco Belvilar, un ensamblador para el que había trabajado en la pintura de alguno de sus retablos, formaba compañía con los maestros de los cuatro arcos. De la escasez de carpinteros y ensambladores puede dar idea que, precisamente el día 30 de junio, Ramírez de Prado ordenara que cualesquiera maestros de carpintería y arquitectura que se hallaran fueran obligados a trabajar en los arcos llevando sus bancos y herramientas²⁸.

Los ensambladores buscados por Cano tienen en común no ser muy conocidos en aquel momento. De José de Torreblanca sabemos únicamente de su deceso en el hospital de Corte el 21 de septiembre de 1650²⁹ y que dejó por albaceas a su mujer, Mariana Pantoja, al arquitecto Antonio Jiménez Vita y al escultor Manuel Pereira. Su padre era Antonio de Torreblanca, que identificamos con el arquitecto de Villena autor de dos tratados de perspectiva³⁰. Muy poco se sabe igualmente de Antonio Blancharte, sin duda francés o flamenco (Antoine Blanchard), quien había hecho diversas labores en 1646 y 1647 en el Alcázar³¹. Ahí trabajó por el mismo tiempo el guipuzcoano Juan de Echeverría, más conocido como Juan de Ursularre y Echeverría, el Viejo, documentado hasta 1673, el único de los tres ensambladores que tuvo una carrera destacable en el campo de la arquitectura de retablos, conocido principalmente por la hechura del tabernáculo de la capilla de la Venerable Orden Tercera en el convento madrileño de San Francisco siguiendo trazas del jesuita Francisco Bautista³².

El granadino no debió de tener tanta dificultad para encontrar colaboradores para la pintura del arco. Las únicas pinturas figuradas eran las dos escenas sobre las puertas laterales por el lado interior del arco, un Cupido y el Águila en un paisaje, que haría el propio Cano. El resto de labores pictóricas eran los jaspeados, imitaciones de mármol o de sillares de piedra, hojas u óvalos simulados en las cornisas y en travesaños, en definitiva, labores propias de oficiales³³. Los dorados y plateados eran imitaciones de alquimia. El dorador Agostino Torrigiano está documentado entre 1631 y 1651, año de su muerte.

Más importante fue la obra de Cano como escultor, con cuatro figuras de tamaño mayor que el natural, si bien de pasta y telas enyesadas, procedimiento cómodo y rápido. Hay que recordar que el escultor Bernabé Contreras mencionó en su testamento de 13 de septiembre de 1649 que había prestado a Cano dos

²⁷ Mercedes AGULLÓ Y COBO, "Addenda a Pedro de la Torre", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXXVIII (1998), pp. 177-194, espec. pp. 178-180.

²⁸ ZAPATA, 2008, p. 120.

²⁹ Matías FERNÁNDEZ GARCÍA, *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid, Caparrós editores, 1995, p. 125.

³⁰ Vid. Javier Navarro de ZUVILLAGA, "Los dos libros de geometría y perspectiva práctica de Antonio de Torreblanca", *Academia*, 69 (1989), pp. 449-488.

³¹ José María de AZCÁRATE, "Noticias sobre Velázquez en la Corte", *Archivo Español de Arte*, XXXIII (1960), pp. 357-385, espec. pp. 370-373.

³² Vid. Juan María CRUZ YÁBAR, "Francisco de Mora y el retablo mayor del colegio de doña María de Aragón: Nuevos planteamientos y algunas novedades documentales", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 53 (2013), pp. 101-134, espec. pp. 127-129. Deslindamos por primera vez la personalidad de padre e hijo del mismo nombre; para este último vid. María Isabel ASTIAZARAIN ACHABAL, "El arquitecto Juan de Ursularre y Echeverría y sus proyectos retablisticos en Guipúzcoa", *Anales de Historia del Arte*, 5 (1995), pp. 77-92.

³³ ZAPATA, 2008, p. 131, cita a numerosos pintores que hicieron una baja el 30 de mayo a la puja de Rizi para la pintura de los arcos, que estarían libres, por tanto, para trabajar en otras obras.

modelos de cera de Antinoo y Flora, dos de yeso de un torso de arquero y otro sin identificar, a cambio de que le restaurara una copia de Guido Reni³⁴. Pensamos que estos modelos debieron servir a Cano para las esculturas del arco, el Antinoo para el Narciso, la de Flora para la Vid y los torsos de arquero para las corazas de los trofeos. Es una muestra de que Cano utilizaba modelos como era habitual en sus colegas, y cabe suponer que probaría los pliegues y caídas de las vestiduras con tejidos reales colocados sobre los modelos y que haría esbozos y estudios dibujados.

En otro orden de cosas, estos contratos nos permiten obtener importantes conclusiones sobre la manera en que llegó a Cano este encargo. Ya destacó Cruz Valdovinos la evidente influencia en la clientela de Cano de los lugares donde había vivido desde su llegada a la Villa en 1638 hasta 1644 en que marchó a Valencia³⁵. Concretamente, respecto a esta entrada destacó el hecho de que Ramírez de Prado tuviera casas en una manzana cuyo lado daba a la calle de las Hileras, donde vivió entre 1641 y 1644, y sobre todo que fuera territorio de los mercaderes de sedas que pagarían el arco³⁶. Ahora que conocemos los nombres de los comitentes, podemos profundizar en esta conclusión. Dos de ellos, Agustín Jiménez y Juan Bautista Zabala, conocían perfectamente a Cano y ya habían tenido muestras de su capacidad artística antes de este momento, por lo que serían quienes le eligieron para la obra.

Agustín Jiménez concertó el 27 de septiembre de 1645 con el arquitecto Francisco Belvilar un retablo para un pilar con sepultura del lado de la epístola frente al púlpito en la iglesia parroquial de San Ginés, que pertenecía a Pedro Antolín³⁷. Jiménez aparece como contratante seguramente por ser cuñado de Antolín, casado con una Catalina Jiménez. Tendría pedestal de mármol negro y el resto de madera de pino, con dos columnas en el cuerpo principal que flanqueaban un lienzo y en el ático se debía sustituir el “ornato y bestigio de la cornisa” por otro adorno “de menos obra y más a propósito para el sitio”. Belvilar cobraría 4.500 reales por la obra, que incluía el dorado, un encargo de modesto alcance, por tanto. Fue testigo Alonso Cano, quien pintó para el retablo los lienzos que se estipulaban en el contrato con Belvilar, San José en el primer cuerpo y la Anunciación en el remate. Ya defendimos en su momento que no cabe deducir que Cano fuera el tracista, pues Belvilar era un maestro de retablos de importancia y el contrato le menciona como dueño de la obra³⁸.

Por su parte Juan Bautista Zabala, que era el encargado de librar el dinero a Cano para la pintura y escultura del arco, fue albacea del platero Joaquín Pallarés, quien había trabajado en el relicario de la capilla real del Alcázar, en que Cano actuó como tasador del rey en la pintura de las bóvedas hecha por Félix Castelo y Jusepe Leonardo. Cano fue llamado precisamente por Zabala³⁹ el 13 de noviembre de 1648 para tasar las pinturas del fallecido Pallarés, entre las que había un Descenso al seno de los justos que Blanco Mozo⁴⁰ ha

³⁴ Juan Luis BLANCO MOZO, “Alonso Cano en Madrid: nuevas aportaciones, nuevos problemas”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 21 (2009), pp. 147-164, espec. pp. 157-159.

³⁵ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Varia canesca madrileña”, *Archivo Español de Arte*, 231 (1985), pp. 276-286. Tras su llegada a Madrid en 1638 vivió primero en la Platería, en casas propias del pintor Andrés López de Polanco, y en 1641, a la muerte del pintor, debió de trasladarse brevemente a un lugar inmediato a la plaza de Palacio, pero en septiembre de ese mismo año otorgó contrato de arrendamiento de una casa en la calle de las Hileras, en la demarcación de los plateros y muy cercana a la de los mercaderes de sedas.

³⁶ José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Alonso Cano en Madrid”, en José Policarpo Cruz Cabrera (coord.), *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: relaciones e influencias*, Granada, Universidad, 2014, pp. 191-222, espec. pp. 208-209.

³⁷ María Belén BASANTA REYES, “La parroquia de San Ginés de Madrid”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 17-18 (2000), pp. 1-402, espec. pp. 115-116. Dio a conocer los documentos sobre este encargo.

³⁸ Ángel RODRÍGUEZ REBOLLO, “El retablo de San José, de Alonso Cano, en la iglesia madrileña de San Ginés”, *Goya*, 297 (2003), pp. 360-365. Entendió que el pintor había impuesto su traza a Belvilar porque dijo que el documento quedaba firmado por los otorgantes y en poder del ensamblador, pero Cano no era otorgante, sino solo testigo; a partir de este error, el autor utilizó en su reconstrucción del retablo un dibujo atribuido a Cano perteneciente a una calle lateral de retablo de mayor envergadura que un pilar.

³⁹ Es posible que fuera pariente de un Andrés Zabala al que Cano debía 600 reales el 8 de junio de 1647 (cfr. *Corpus Alonso Cano*, p. 281). Juan Bautista Zabala, tras la marcha de Cano a Granada en 1652, se muestra vinculado a otro importante maestro arquitecto, Sebastián de Benavente (Juan María CRUZ YÁBAR, *El arquitecto Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*, Madrid, Universidad Complutense, 2013, t. I, p. 42).

identificado correctamente con el famoso lienzo del granadino del County Museum en Los Ángeles. Pero sobre todo coinciden en otra obra destacada en una colaboración que no se ha advertido hasta ahora: el trono de la Virgen del Sagrario en la catedral de Toledo. Se suele mencionar el dato de que la catedral toledana pagó el 28 de junio de 1647 a Pallarés por traer trazas para el trono desde Madrid⁴¹. Afirmamos sin lugar a dudas que esas trazas eran las del granadino y que ambos eran compañeros para esta obra, pues en el dibujo de Cano guardado en la catedral se lee en el reverso “alo de acabar [...] sin quitar nada del intento a falta del lo q^a, que es el autor deste papel Alonso Cano en Madrid”⁴², frase que revela el compromiso que adquiriría Pallarés de hacer el trono de conformidad con lo trazado por Cano. El pintor era protegido del cardenal don Bernardo Moscoso y Sandoval desde su obispado en Jaén, y pensamos que fue el que le encargó el proyecto del trono. Esta relación de compañía justificaría sobradamente que Pallarés tuviera la importante pintura de Cano entre sus propiedades. Precisamente, vemos en este encargo el origen de la enemistad del granadino con Pedro de la Torre, que junto con Francisco Bautista estaban relacionados con la obra del Ochovo toledano hacía bastante tiempo y que presentaron para él nuevas trazas el 12 de agosto de 1647. Aprovechando la ocasión, respondieron a la oferta de Cano y Pallarés relativa al trono con otro diseño, que cobraron el 28 de diciembre de ese año y que el platero Cristóbal de Pancorbo y el fundidor y campanero Pedro de la Sota contrataron hacer conforme a sus trazas el 8 de agosto de 1648, aunque el contrato definitivo sería el de Virgilio Fanelli de 1655. Cano devolvió el golpe a Torre en la visita que hizo al retablo mayor de la parroquial de Pinto, que finalizó con una baja forzada del arquitecto de 700 ducados sobre los 8.000 concertados en inicio⁴³.

El significado arquitectónico del arco

El Consejo Real designó comisionado para lo relativo a la entrada de la reina a don Lorenzo Ramírez de Prado, embajador ante Luis XIII, caballero de Santiago y consejero de Castilla, además de gran erudito y traductor de obras clásicas y autor de la *Noticia*. Fue ayudado en las invenciones por el doctor don Juan Alonso Calderón⁴⁴, un jurista e historiador gran conocedor de la genealogía de los Habsburgos, que había jugado un importante papel en la concesión de la licencia papal para el matrimonio de Felipe y su sobrina Mariana, afectado por una consanguineidad muy próxima⁴⁵. Entre ambos ilustres personajes idearon el programa iconográfico y las alegorías y textos que lucieron en los adornos del itinerario de la entrada, recibiendo por ello sendas gratificaciones de los fondos destinados por Madrid a los gastos del recibimiento. Debe descartarse definitivamente la participación de Pedro Calderón de la Barca en el proyecto de la entrada.

⁴⁰ BLANCO MOZO, 2009, pp. 155-157. Sobre la historia posterior de esta pintura y su siguiente propietario, Andrés Orcasitas, un rico mercader de hierro y contador mayor de obras reales, vid. CRUZ VALDOVINOS, 2001, pp. 193-197.

⁴¹ FRANCISCO PÉREZ SEDANO, *Datos documentales inéditos para la historia del arte español. I. Notas del archivo de la catedral de Toledo*, Madrid, Imprenta de Fortanet y Clásica Española, 1914-1943, p. 104.

⁴² Vid. MARÍAS, 1999, p. 297.

⁴³ CRUZ VALDOVINOS, 2001, p. 206.

⁴⁴ Dio noticia sobre la colaboración de Juan Alonso Calderón en el diseño de las decoraciones de la entrada CRUZ VALDOVINOS, 1989, pp. 32-36. La publicación compara los aspectos sociológicos de cinco entradas de reinas y princesa y pone de relieve que la función que cumplieron aquí Ramírez de Prado y Alonso Calderón tiene sus precedentes en los inventores de los programas de la entrada de Ana de Austria en 1570 –Juan López de Hoyos, gramático del Estudio de la Villa– y de la reina Margarita en 1599, el doctor Giuliano Ferrofino y el poeta Jerónimo Ramírez, todos grandes latinistas y conocedores de la mitología.

⁴⁵ El doctor Juan Alonso Calderón fue autor del *Memorial y discurso histórico-jurídico-político que dio a la Magestad Católica...el Doctor...Abogado de los Reales Consejos y del Secreto de la Santa General Inquisición, Representando sus servicios Personales Y lo que contienen los treinta Libros que ha escrito del Imperio de la Monarquía de España en las quatro partes del mundo...Y otros quatro libros singularísimos De las Excelencias de los nombres de Philipe y Mariana...narrativa que hizo de orden suya a Su Santidad de los parentescos en que sus Magestades se hallan por afinidad, consanguinidad y pública honestidad para sus dispensaciones matrimoniales, explicación del árbol de costados de 2040 progenitores de sus Magestades hasta sus octavos abuelos...* Madrid, por Diego Díaz de la Carrera, 1651.

El propio Ramírez de Prado destacó en su crónica que el arco de los mercaderes de la puerta de Guadalajara quedaba al margen del pie forzado con que se hicieron los otros cuatro que lucieron en la entrada costeados por el Concejo con contribuciones de los gremios. Estos cuatro arcos celebraban por el anverso el poder del monarca sobre cada una de las cuatro partes del mundo; el reverso se dedicaba a glosar virtudes propias de una buena esposa y a las representaciones de los cuatro elementos (Europa, aire; Asia, tierra; África, fuego y América, agua), asignándoles respectivamente los colores amarillo, verde, rojo y azul. Cuando varios meses después se decidió hacer un nuevo arco en la Puerta de Guadalajara, el programa de los arcos estaba completo y fue preciso idear un asunto principal para él. Ramírez de Prado dio la orden sobre su significado alegórico de salutación a la reina con alusiones a la esperada fecundidad del matrimonio y a la felicidad de los reinos. Los mercaderes que costearon la obra hubieran deseado, sin duda, un reconocimiento de su esfuerzo económico dentro del propio monumento, pero el comisionado, muy atento al decoro, no permitió más que una ligerísima alusión en la leyenda que se colocó en el interior del arco, sobre la puerta pequeña de la derecha que daba hacia sus tiendas: *Abiertas siempre las Puertas/De aqu'este GREMIO hallareis,/Si por ellas no cabeis,/Las d'el ALMA están abiertas*⁴⁶.

Cano hizo alarde de su inventiva arquitectónica en el arco de los mercaderes, e incorporó elementos atípicos que transmitió al cronista y a su biógrafo. La ligera extravagancia del orden compuesto señalada por Ramírez de Prado debía consistir en las hojas dobladas por pencas en el capitel⁴⁷, y también en la ausencia de capiteles en las traspilastras, y la cornisa o entablamento de nueva disposición es una innovación en el panorama español de la arquitectura, completo en los laterales y con modillones adornados con frutos colgantes, que quedaba reducido a un arquitepe en la parte central.

Díaz del Valle destacó como el arco rompía con los miembros y proporciones habituales desde la Antigüedad, así entre los primeros la presencia de dos únicas columnas por cada fachada que sostenían solamente la cornisa interior del arco. Muy lejos, por tanto, de la superposición de órdenes tradicional y dispuesta por Pedro de la Torre en los otros arcos de la entrada. En cuanto a las proporciones clásicas, chocante tuvo que resultar la gran altura del monumento respecto a la angostura de la base –forzada o no por la estrechez del lugar–, una proporción que se repite en el arco principal y en las dos puertas interiores con salida a los costados; también era novedad esta rara encrucijada de pasajes. La altura excesiva se mitigó visualmente mediante la interposición de una variada serie de elementos horizontales que restablecían algo el equilibrio entre anchura y altura: el variado cromatismo, la terminación de los espigados murallones en entablamento, el tablero sobre el arco principal con una gran tarja en su remate y la plataforma final a modo de bandeja de presentación que coronaban dos árboles.

Antes de esta entrada no encontramos una propuesta de Cano para el entablamento semejante a la que aquí dispuso. Solo un año antes había dado una solución contraria en la traza para el retablo del pilar de Santa Catalina de la iglesia parroquial de San Miguel, desaparecido pero conocido por el dibujo de la Kunsthalle de Hamburgo (fig. 2)⁴⁸. En él, la cornisa se quebraba en el centro hacia la parte superior. Las

⁴⁶ En el otro lado figuraba la leyenda:

*VBI. DESVNT. VIREs. SATIS.
EST. LAVDANDA. VOLVNTAS
Este solo, de verdad,
El Arco ha sido de AMOR,
que la MIRA d'el Valor,
la puso en su VOLUNTAD.*

⁴⁷ Precisamente Sebastián de Benavente tasó en febrero de 1652 entre los bienes del pintor Francisco de Palacios un “chapel de madera en blanco todo de ojas de mano de Belvilar” en 220 reales, que podía responder a este mismo modelo (CRUZ YÁBAR, 2013, p. 30). Cano tenía que dar trazas en grande y pudo pedir una muestra de los capiteles de nueva invención a Belvilar para los tres ensambladores.

⁴⁸ Este motivo lo repitió luego en la portada del hospital del Corpus Christi de Granada.

dos soluciones del retablitio y del arco dejaron huella en la arquitectura cortesana posterior: en Bartolomé Zumbigo y su capilla de San Sebastián en la parroquial de Aldeavieja (Ávila), en varios retablos y custodias de Sebastián de Benavente, dos dibujos de Herrera Barnuevo de los Uffizi para el camarín de la Virgen de Atocha⁴⁹, o el arco de la puerta del Sol para la entrada de la reina María Luisa de Orleans de Francisco de la Torre. La otra, el hundimiento del arquitrabe bajo el peso del tablero central (como ocurría con los mascarones y sus tableros), debió de tener cierta difusión, pero no conservamos ejemplos hasta las obras en cantería de Rodrigo Carrasco, la portada de los condes de Oñate en Madrid de José Benito de Churriguera (1692)⁵⁰, la custodia del convento de Santa Isabel también madrileño de Francesco Filippini⁵¹, anterior a 1696, o el transparente de la catedral de Toledo de Narciso Tomé, estos dos últimos ya en plano oblicuo.

Cobran sentido ahora las palabras de Díaz del Valle que lamentó Ceán Bermúdez. El arco supuso ciertamente un hito en la arquitectura cortesana, pues fue la única ocasión en que Alonso Cano pudo mostrar públicamente sus conceptos revolucionarios en Madrid por medio de una obra de gran calado. Los Austrias habían adoptado el estilo desornamentado escurialense de canónicos órdenes superpuestos por ser apropiado a la imagen de gravedad intemporal que querían transmitir a las naciones súbditas y rivales, y se difundió en edificios, retablos y otras construcciones. Sin embargo, el gusto español por el ornato impidió que las tendencias manieristas que transgredían las normas clásicas fueran ahogadas, y solamente fueron transformados sus rasgos decorativos por otros de tipo vegetal barroco. Cano fue aún más radical y no solo transformó los órdenes, sino que prescindió en gran parte de ellos por considerarlos innecesarios. Luchó contra la rigidez de la Corte



Fig. 2. Alonso Cano, *Retablo de Santa Catalina*, h. 1648, dibujo a pluma, tinta, aguada y lápiz. 334 x 191 mm, Hamburgo, Kunsthalle.

⁴⁹ Juan María CRUZ YÁBAR, “La llegada del Pasmó de Rafael a Madrid y su instalación en el altar de la capilla del Alcázar por Herrera Barnuevo”, *De Arte: Revista de Historia del Arte*, 14 (2015), pp. 38-53, p. 51, <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i14.1658>.

⁵⁰ Juan María CRUZ YÁBAR, “Algunas obras desconocidas de José Benito de Churriguera y su intervención en otras ajenas”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte*, LXXXI (2015), pp. 163-178.

⁵¹ Vid. Juan María CRUZ YÁBAR, “La custodia y el retablo de la Sagrada Forma de El Escorial. Circunstancias y etapas de su patrocinio, artífices y programa iconográfico”, *Boletín del Museo Iberoamericano Camón Aznar*, 114 (2015), pp. 87-124.



Fig. 3. Modelo de Rubens, *Arco de la Ceca (anverso)*, 1635. En J. C. Gervatius, *Pompa introitus...*, 1641.

escudo real en Madrid. El arco rubeniano de San Miguel (fig. 6) no tenía entablamento en la calle central, ni siquiera el arquitrabe que dejó Cano. No hay duda de que la relación del acontecimiento de Amberes, publicada en 1641⁵², con numerosas ilustraciones en color de todos los arcos que se levantaron para la ocasión, fue utilizada por Ramírez de Prado para trazar el programa de los cuatro Continentes de los arcos del

y, aunque no las pudiera disfrutar para sí mismo, abrió vías de libertad a las generaciones siguientes (“salió tan aventajado en la Arquitectura que ha dado luz a los artífices destos tiempos para la sepan ornar como se conoce en los nuevos templos que en esta Villa de Madrid, Corte de su Majestad Católica, se han fabricado” escribió Díaz del Valle), como Herrera Barnuevo, Benavente, Ratés, Herrera el Mozo o García de Oñate, entre otros.

Los méritos de Cano en el diseño del monumento no deben oscurecerse si, en honor a la verdad, señalamos –como hicimos ya en 2008– que pueden encontrarse en él algunos elementos que aparecían en el arco de la Moneda de Rubens trazado en 1634 para la entrada del infante don Fernando como gobernador (figs. 3 y 4). Así en el orden rústico de murallones, en los mascarones (aunque Rubens prefirió hermas en este arco), el contraste entre oro y plata en la cima y, sobre todo, en la presencia de dos árboles en ella. En varios arcos de esta entrada –el de los Portugueses por ejemplo (fig. 5)– se observan trofeos en el segundo cuerpo y festones colgantes en el interior del arco que recuerdan la forma en que colgaba el

⁵² Johannes Caspar GEVARTIUS, *Pompa introitus honoris Serenissimo Principis Ferdinandi Austriaci...*, Amberes, Johannes Meursius, 1641 (Vid. John Rupert MARTIN, *The Decorations for the Pompa Introitus Ferdinandi. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard XVI*, Londres y Nueva York, Phaidon Press, 1972). Existían con seguridad varios ejemplares en Madrid, así el que tenía el pintor Francisco de Palacios a su muerte en 1652 (Juan María CRUZ YÁBAR, “Los bienes de Francisco de Palacios, seguidor de Willem Claesz. Heda”, *De Arte: Revista de Historia del Arte*, 12 (2013), pp. 175-196).

Concejo, una idea presente en el desfile antuerpiense, y también debió de ser él quien propuso a Cano poner un árbol mixto, pues resultaba adecuado a la simbología que había elegido, además de novedoso y sorprendente.

La influencia del arco de los mercaderes en la carrera arquitectónica de Cano en Madrid

Cano consideró este encargo su gran oportunidad para demostrar su valía como arquitecto y escultor en la Corte, donde no había conseguido hasta entonces sino pequeños encargos en estos ramos artísticos. En esta ocasión se concitaron dos circunstancias afortunadas que favorecieron su suerte, la ocupación de los grandes maestros de la madera en los arcos pagados por el Concejo y la buena relación del granadino con los comitentes. De ahí su insistencia en afirmar continuamente en el contrato que era el tracista con facultad para elegir o cambiar aspectos del proyecto⁵³, pues tenía muchas esperanzas en que esta obra le diera fama y encargos. Los mercaderes percibieron el peligro de que el deseo de lucimiento del tracista fuera aumentando el



Fig. 4. Modelo de Rubens, *Arco de la Ceca (reverso)*, 1635. En J. C. Gervatius, *Pompa introitus...*, 1641.

⁵³ El nombre de Cano aparece en las siguientes frases: “cui traça, hecha por Alonso Cano, an de executtar”, “y así la dispucción y travazón de éstos ha de ser consultado y ordenado y a gusto del sobredicho Alonso Cano”, “de suerte que haga el perfil hermoso siguiendo toda la hermosura que pide su orden y mostrare lo que traçare en grande Alonso Cano, trazador”, “así la cornija dicha como todas estas molduras y sus relieves, han de ser ajustados y traçadas por mano del dicho Alonso Cano”, “y la fábrica dello y su modo de ensamblar y fortificar ha de ser como lo ordenare el sobredicho Alonso Cano”, “an de dar acavada la dicha obra en ttda perfección a satisfacción del dicho Alonso Cano” y “si en el discursso de los dichos dos meses se hechare de ver que los dichos maestros no pueden dar acavada la dicha obra en ttda perfección a satisfacción del dicho Alonso Cano”.



Fig. 5. Modelo de Rubens, *Arco de los Portugueses (anverso)*, 1635. En J. C. Ger-vatius, *Pompa introitus...*, 1641.

retablo de San Diego de Alcalá, como afirmamos en 2008 con gran número de argumentos, y como hemos demostrado documentalmente al dar a conocer en 2013 el testamento e inventario de Belvilar de octubre de 1652. Con mayor profundidad examinamos la cuestión en 2014⁵⁴, analizando la memoria de Pedro de la Torre donde tasaba lo que el fallecido Belvilar tenía hecho del retablo, su sustitución en la obra por Sebastián de Benavente poco después y los sucesos acaecidos desde entonces hasta 1658 en que la obra se retomó definitivamente según la traza de Benavente hecha hacia 1653, en la que una intro-

gasto y, prudentemente, introdujeron la cláusula por la que excluían en cualquier caso que Cano pudiera solicitar demasías por las mejoras, “porque si las hiciere sólo es por su reputación y con ánimo de que por ser suya la traza parezca mexor la obra”. Pero lo que sabemos prueba que Cano no logró entrar en el restringido círculo de artífices que acaparaban en Madrid los grandes encargos de retablos.

También era la ocasión de mostrar sus grandes dotes de escultor. Las cuatro figuras de las esquinas del arco y los trofeos fueron casi los únicos ejemplos públicos de talla de Cano en Madrid, al margen del Cristo del convento de Montserrat hoy en Lecároz.

Llevamos bastante tiempo afirmando, con base en documentos, pero, sobre todo, en el conocimiento de los usos y estilos de los artífices madrileños de retablos, que Cano no obtuvo otros encargos en Madrid que los dos de que dio fe Lázaro Díaz del Valle, amigo y gran admirador del granadino y, por tanto, nada sospechoso de hurtarle obras. Los documentos van confirmando que Cano no intervino en el

⁵⁴ Juan María CRUZ YÁBAR, “El retablo de San Diego de Alcalá y los arquitectos Francisco Belvilar, Sebastián de Benavente y Pedro de la Torre”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, LIV (2014), pp. 123-150.

misión de Pedro de la Torre tratando de quedarse con la obra en 1655 provocó los pocos cambios y precisiones que Pérez Sánchez consideró como la única parte atribuible a Benavente⁵⁵.

Otros dos proyectos de retablos tradicionalmente atribuidos a Cano han sido negados por nuestra parte, y con refrendo documental y estilístico los hemos identificado como de Juan Gómez de Mora: el del hospital de Antón Martín, contratado por Juan de Echalar en 1633 con trazas del maestro mayor de las obras reales⁵⁶ y el de la parroquia de San Andrés para colocar la urna de San Isidro que trazó entre 1631 y 1636 y finalmente no realizado⁵⁷. Son años en que Cano no había salido aún de Sevilla. El año 1643 fue muy negativo para sus aspiraciones arquitectónicas por la pérdida de la protección del Conde Duque en enero, la victoria de Gómez de Mora en el concurso de proyectos para la capilla de San Isidro donde él participaba⁵⁸ y el informe desfavorable que el mismo Gómez de Mora dio sobre su pretensión al oficio de maestro mayor de la catedral de Toledo⁵⁹. En 1647, según hemos comentado, Pedro de la Torre y Francisco Bautista



Fig. 6. Modelo de Rubens, *Arco de San Miguel (anverso)*, 1635. En J. C. Ger-vatius, *Pompa introitus...*, 1641.

⁵⁵ Manuel GARCÍA LUQUE, Reseña a “Arte y Cultura en la Granada renacentista y barroca”, *Librosdelacorte.es*, 11 (2015), pp. 87-89. Comentando el trabajo de Cruz Valdovinos en esta publicación, indica lo siguiente: “se alinea con Cruz Yábar a favor de la atribución a Sebastián de Benavente [...] pero a todas luces es una obra autógrafa de Cano, como ya sostuvo Pérez Sánchez, y recientemente han defendido Brown, Véliz y otros”. Encontramos inexplicable el comentario de García Luque a la luz de nuestros trabajos sobre el particular.

⁵⁶ Vid. la atribución, con algunas reservas, en MARIAS, 1999, p. 291, y sin ellas en Juan María CRUZ YÁBAR, “El retablo mayor del monasterio jerónimo de Santa María de Espeja. Una vieja imagen y una nueva visión”, *Archivo Español de Arte*, 334 (2011), pp. 125-138, en especial, pp. 133-134.

⁵⁷ Juan María CRUZ YÁBAR, “La capilla madrileña de San Isidro y sus proyectos previos”, *Anales de Historia del Arte*, 15 (2015), pp. 163-187, http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2015.v25.50854.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 184-185.

frustraron su proyecto de realizar con el platero Pallarés el trono de la Virgen del Sagrario.

El rigor histórico obliga a veces a cambiar atribuciones consagradas por razones estilísticas a la luz de los descubrimientos documentales. Cano fue uno de los más grandes pintores, y hubiera podido ser uno de los grandes maestros del retablo, como lo demostró en este arco de los mercaderes, de cuyas innovaciones y su trascendencia dejamos aquí testimonio.

Apéndice documental

Doc. 1:

A.H.P.M. prot. 7.727, fol. 610-614v.

30 junio.

En la villa de Madrid a treintta días del mes de junio de mill y seiscientos y quarenta y nueve años, en presencia de mi, el sscribano y testigos, los señores Alonsso Serrano, Marttín de Buitrago, Agustín Ximénez y Juan Bapptista de Zavala, mercaderes de sedas, vezinos desta Villa, junttos de mancomún, a boz de uno y cada uno dellos y sus bienes por sí yn ssolidum y por el todo, renunciando como renunciaron las leyes de la escursión, divissión y mancomunidad en forma, de una parte, y de otra Josseph de Torreblanca y doña Mariana Panttoja, su muger, Anttonio Blancharte y Ánjela Fernández, su muger, y Juan de Echaverría y Leonor de Salazar, su muger, todos tres maestros ensanbladores, y Alonsso de Urbina, carpinttero, y Melchora Hernández, su muger, con licencia que las susodichas pidieron a los dichos sus maridos, cada una al suio, para hacer y ottorgar esta scriptura, y se obligar a ella y la jurar, y los susodichos se la dan y conceden cumplida y en forma, y ellas la acepttaron, y della usando, todos ocho, junttos de mancomún, a boz de uno y cada uno dellos y de sus bienes, renunciando como renunciaron las dichas leies de la escursión, división y mancomunidad en forma, y ambas partes dijeron que (tachado: en razón) los dichos maestros se quieren de encargar y encargan de hazer de madera, assí de carpintería como de ensanblaje, el arco que tocó a hacer a los mercaderes de la Puertta de Guadalaxa (sic) y lonjas desta Corte para el día que se hiciere la entrada de la reyna nuestra señora, cuia traça, hecha por Alonsso Cano, an de executtar, y en razón del dicho concierto asenttaron y concerttaron que ayan de hacer la dicha obra con las condiciones siguientes:

1ª. Primeramente con condición que se an de hacer dos cadenas de madera, cada una para su lado, las quales han de ser embebidas debajo de la tierra, sobre las quales se han de fixar con espigas veintte bigas de a pie de ancho y quartta de grueso, y otras quatro de a quarta de ancho en quadro, que an de servir de almas a las quatro columnas de donde se lebantta el arco principal, las quales cadenas han de ser fabricadas de bigas que tengan de ancho un pie y de grueso una quartta, de éstas han de ir tres en cada cadena, su largo de las dos será lo que ba y en la plantta de A a B, la otra será lo que hay de C a D, éstas han de cargar sobre otras, que han de estar desde F a G y desde H a I, y un pedazo de otra donde más conbenga y eligiere Alonsso Cano, traçador desta obra, otra se a de poner asimissimo por devajo desde L a M, y asi mismo se hecharán de menos grueso de madera algunos palos enlaçados para su conservazió y fuerza.

2ª. Que sobre la tierra, haviendo lebanttado las veintte bigas, se han de clabar en ellas otras que sirvan de cadenas, éstas an de ser de medio pie y ochava de grueso con pessones para que reciban el codo o pedestal de la obra, y otra en la missma forma en el fin del dicho pedestal, y sobre estas maderas se ha de hacer para recibir lo altto de los pedestales de las columnas otros pedazos de cadenas con sus pies derechos donde se agan fuerттes, y sobre ttodos estos pedestales con estas diferentes alturas bien nibelados ha de entablar

⁵⁹ Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, “Arte y artistas del siglo XVII en la Corte”, *Archivo Español de Arte*, XXXI (1958), pp. 125-142.

lo que toca a los buelos, así de las bassas de las colunas como las de los bestidos con sus barrotos y demás fortificaciones necessarias, y esto con tan gran rectitud que no pueda ser más, por ser el gobierno para que toda la obra del ensamblaje salga y sea bien ajustada unas piezas con otras.

3ª. Que a quarenta y ocho pies de alto desde la superficie de la tierra se ha de hacer un andamio que corra sobre las doze bigas que bienen de los medios de las colunas adentro, y sobre las quatro almas de las dichas colunas al qual andamio se le hecharán las cadenas y gruesos de bigas que pareciere más seguro y conbiniente, con sus tornapuntas para el sustentto de la fuga que hay de la una parte del arco a la otra, y las dichas tornapuntas han de yr encadenadas por la parte que se le adbirtiere y ordenare al dicho maestro de carpintería que esta obra hace, y se adbierte que sobre este andamio han de venir otros dos y acer fijos en él, y de los dichos dos andamios, en el segundo se a de fijar el árbol que parece por remate de la traza, y así ha de estar con tal fortaleza y travazón este andamio como conbiene para poder abraçar y fundar sobre él los demás, y que no suceda ruina, y así la dispussición y travazón de éstos ha de ser consultado y ordenado y a gusto del sobredicho Alonso Cano, y todos los derechos andamios, que el uno será sobre la cornija y el otro para que reciva los carneros de los roleos en el cuerpo de en medio, y de ahí ariva un pedestal muy bien travado y ordenado de madera, con los yerros necessarios para su seguridad, que es la parte donde se ha de hacer fijo el árbol, y en todas las demás partes que fuere necesario algunos yerros y abrazaderas para que la obra no salte por parte alguna, que esto será en las que le pareciere al dicho Alonso Cano, las aya de poner por su quenta y fijar el dicho maestro de carpintería.

4ª. Que ha de hacer todos los andamios que fuere necesario que aga para armar y poner toda la obra de ensamblaje y talla de este arco y árbol del remate a seguridad y satisfzión de los ensambladores que lo an de asenttar y armar.

Condiciones del ensamblaje del arco. 1ª. Es condición que se an de hacer los pedestrales, así de las colunas como de los bastiones, de madera de porttadas por ser más gruesa, embarrotados con maderos de a sesma y ochava y enlazados y rrepartidos en la forma siguiente: Los testers de las frontteras que tocan a los bastiones con su pedazo de buelta asta topar con el pedestral de la coluna, el qual estará asido y ensamblado en forma de caxón, su fábrica será subiendo de los dichos palos de a sesma y ochava, uno en cada esquina, y otro en cada recibimiento de paño, con sus travesaños adonde será clavadas las tablas de dichas porttadas ya embarrotadas, y donde fuere necesario algunas esquadras de madera se an de hechar, y de esta manera se ará la parte que tocara a los lados de los bastiones y lados del arco.

2ª. Que las quatro colunas an de tener con basa y capitel a veinte y un pies de alto cada una, su grueso será dos pies y dos dedos, los buelos dél abajo catorce dedos, que hace de tres quarttas el plinto, la basa ha de ser como parece por la traza, y el capitel de la misma manera, las ojas del qual han de ser de carttón, doblándolas de pencas donde pareciere que arán bien, la fábrica de las cañas de las dichas colunas ha de ser echa y fabricada de tablones o sogas fundadas sobre tanborettes, bien labradas y clavadas, de suerte que haga el perfil hermoso siguiendo toda la hermosura que pide su orden, y mostrare lo que traçare en grande Alonso Cano, trazador.

Que los bastiones o murallones han de tener (tachado: de...) de brueso sin los buelos de la basa cinco pies y cinco dedos, las bueltas de esta bassa son de un pie por cada lado, la pilastra de la coluna a de tener de ancho dos pies y dos dedos, el grueso siete dedos, el buelo de la basa que le toca según la traza quatro dedos, no ha de tener capitel. La fábrica del bastión a de ser en la forma siguiente: repartir toda su anchura en tres partes yguales, las dos que hazen muralla a la de en medio se obrará en la forma en la forma (sic) siguiente: se formarán telares con sus travesaños a trechos que tengan de alto quarenta y cinco pies y una ochava, más las espigas que han de recibir la cornija, las cuales maderas han de ser sacadas de bigas que las tengan de largo para que en ellas no haya pieza ninguna, y en la parte del hueco de en medio y para llegar a él se añadirán sobre los travesaños los medios biseles con sus filetes que se ben en la traza, y más de tabla asta suplir al ancho de su tercia parte que le toca, y sobre esto por cada faz enttera su tablero, que en la traza parece de blanco, o ya liso como está en la traza que hace frente y cabeza al mascarón, y en los medios medio tablero; el grues-

so a de ser de un pie, el ancho lo que sobra, dando un pie de bacio a cada parte; debajo de éstos se ha de echar otro tablero que parece sirve de lengua a los mascarones, que su ancho será de dos pies y una ochava, y de grueso quatro dedos por las partes menores, el largo o cayda de estos dos tableros será doze pies repartidos en esta forma: los tres y medio a los altos y el resto a los bajos: sobre ellos se arrimarán y fijarán como parece por la traza los mascarones que se ben, los cuales estará a libertad del artífice hacerlos de cartton, lo que le pareciere, o de pasta o madera, dándoles todo el relieve y rebaxo que por lo dibujados de ellos parece.

Que las enjutas que bienen sobre el arco han de ser de a pie sin los boseses y filettes las mochetas, las cuales han de ser de relieve de medio pie adonde se arimarán los boseses con sus filetes sobre el jaspe verde que parece en la traza, el qual ha de ser en lienço en sus bastidores para que se arrimen y claven por la parte de adentro.

Que el arco y cornija de las columnas ha de guardar en el todo y partes las (espacio en blanco) y molduras y modillones que parece por la traza, adbiertiendo que los óvalos han de ser pinttados y no tallados.

Lo yntterior y hueco del arco a de ser en la forma que parece por una traza pequeña, que se reducirá a grande para que se ajuste con la planta con que se obra todo lo referido, y se advierte que asta la cornija es de bulto y la de la cornija también, y desde allí arriva es pinttado y fingido sobre lienço todo lo que no corresponde a los bivos de las columnas y pilastras.

Los arcos pequeños de quien bamos hablando han de ser con molduras que rematen sobre la ynposta con que hará bulto y se aparttará el maziço de adentro todas estas cosas, así la cornija dicha como todas estas molduras y sus relieves, han de ser ajustados y traçadas por mano del dicho Alonso Cano, y se obrará la talla a liverttad del artífice ya de pasta o ya de cartón o ya de arcos de cedaço o ya de todas cossas, como consiga la buena gracia de la obra, o de madera, como está dicho en otra condición la corona de laurel, que parece hacer cielo a las armas reales, a de ser de bulto echo de las materias dichas, y que lleve sus bayas de laurel, todo lo demás será finjido como está dicho.

Que la cornija grande que viene sobre los bastiones ha de tener seis pies y medio de alto por la parte dellos, y se baja por la de las enjutas pie y medio, haciendo forma de arquitrave, hase de rrepartir en la forma y con las medidas que por la traza parece, y en los modellones que tocan a los bastiones se han de hacer de carttón los florones que se ben por la traza, del tamaño que les tocare, el talón que viene debajo de los dichos modillones han de ser de carttón las hojas principales que en ellos se ben dibujados, y las debajo pinttadas, y desde bajo del dicho talón a de bajar un tablero que tendrá de caída ocho pies, y de ancho quince, ha de tener mocheta de a pie a la redonda, en forma de requadro por la parte de abajo, y con el bozel que le orne de la parte de adentro en la forma y relieve que se ha dicho de las enjutas y bastiones.

Hase de hacer en la proporción que parece para su ornatto de relieve la tarja que está dibujada en la traza que corona el tablero, y debajo del dicho tablero un festón de rrosas y ojas asimismo de bulto de los tamaños que parece según su dibujo, obrado en la forma que se ha dicho de la demás talla.

Que todo lo dicho se entiende ha de ser a dos hazes del dicho arco, adbiertiendo que en los lados de las partes de afuera en los yntterbastiones y sobre el arco de cada puertta pequeña será de pintura lo que allí se hiciere, salvo la cornija principal, porque ésta a de ser de toda su obra, siempre tiniendo todo el arco.

Que todo lo que toca de la cornija arriba se a de hobar de madera todo lo lisso, y lo que toca a ojas, tarjas y festones, ha de ser de las materias referidas en la demás talla, y de bulto, y se adbierte que algunos espacios grandes podrán los artífices hacerlos de lienço, como consigan los perfiles que la traça manifiesta.

Que el árbol ha de ser de madera echos los troncos con ttoda fortificación necessaria, y lo que toca a ramas se han de buscar en los árboles naturales los que biniesen a propósito, éste se entiende en los troncos dellas, y añadirle las ojas de la manera más conbiniente para que consigan las partes y el ttodo que en el dibujo parece, que antes se mejore que se le quite gracia, las coronas se podrán hazer o cortadas de oja de latta o de aros de cedazo, como más gustare el artífice, como consiga su hermosura y seguridad para que no faltten de sus sitios y lugares.

Hase de guardar los tamaños y dibujo en todo lo que (espacio en blanco) sobre la cornija principal, que para la traza y su pitipié parece que tienen, y la fábrica dello y su modo de ensamblar y fortificar ha de ser como lo ordenare el sobredicho Alonso Cano.

Adbiérttense que todo lo que es trofeos no se entiende que toque el hacerlos a los dichos maestros que se encargan de todo el resto de la obra.

Que no han de alegar demasías ni se les ha de pagar nada por ellas si no pareciere una scriptura papel que las espese y determine, firmado de los dueños o alguno dellos.

Que si por rebeldía o por qualquier otra razón falttaren el artífice o artífices que de esta obra se encargan, o obrarla fuera del orden expressado en las condiciones, obrándolas con los requisitos y menudencias que en razón de buena obra y fortificación de ella que en las condiciones no es posible adberttir tan por menu-do, así por el cansar con razones como por ser menudas no se acostumbra hablar dellas, que a qualquier éstas que falttaren el tal artífice y se hiciere el gasto, haya de ser por su cuenta.

Que las armas reales an de tener de alto doze pies todas ellas, los cinco el escudo de las armas y el resto la corona y el tusón, y el ancho lo que toca conforme al dibujo, ase de hazer la corona redonda de madera o de cartón, de suerte que consiga su redondo, que todo lo necessario así de lienços como otro qualquier jénero de cosa que ayan menester los pinttores se les ayan de dar, por quanto por cuenta del arquiteto corre el dejar acavado el arco en toda perfección porque en él los pinttores no an de hacer más de pintar y poner sus colores.

Que todo el despojo sea y quede para los arquittetos menos los despojos de guerra, que no corren por su cuenta, y serán del que cuidare dello, y ansimismo a de ser para los quatro comisarios del arco, que son los dichos Alonso Serrano y consorttes, todo lo que escojieren de pintura que estubiere en el arco, sin que arquitecto ni pintor tenga derecho a ello.

Que an de dar acavada la dicha obra en toda perfección a satisfacción del dicho Alonso Cano dentro de dos messes contados desde oy, día de la fecha desta cartta, en adelante, y antes si antes fuere menestter para la ocasión de la entrada de la reyna nuestra señora, puesto y fijado a costta de los dichos maestros en la Puertta de Guadalajara en el sittio y lugar que está señalado.

Que los dichos Alonso Serrano y consorttes se obligan a dar y pagar y que darán y pagarán realmente y con efecto a los dichos maestros o a quien su poder o derecho tubiere por todo lo que dicho es veintte y siete mill reales en moneda de vellón, y por cuenta dellos les an de dar crédito para que se les dé toda la madera que ubieren menester para dicho arco, y de lo demás les an de dar a razón de mill reales cada semana durante la obra, de que an de dar recivo todos quatro, y la cantidad restantte cumplimiento de todos los dichos veintte y siete mill reales se lo an de pagar después de acavada toda la dicha obra.

Que si en el discursso de los dichos dos messes se hechare de ver que los dichos maestros no pueden dar acavada la dicha obra en toda perfección a satisfacción del dicho Alonso Cano, se an de poder concertar los dichos Alonso Serrano y consorttes con otros qualesquier maestros y perssonas que les pareciere para que lo agan, aunque sea por mayor precio de los dichos veinte y siete mill reales, y por lo que más les costare y costas y daños que se les siguieren y recrecieren, cuia liquidación de todo ello queda diferida en la declaración jurada de los dichos commissarios o de qualquier dellos, como si en contradittorio juicio lo fuese, y más por lo que tubieren recibido por quentta de la dicha obra se les a de poder executar como por deuda líquida y obligación guarentijia de plazo passado solamente en virtud desta scriptura y la dicha declaración jurada, sin que sea necessario otra prueba ni aberiguación alguna, de que les relievan, y la paga de todo han de hazer en esta Cortte a su costta y riesgo, y si lo enbiaren a cobrar fuera della donde quiera que los susodichos o qualquier dellos estubieren o tubieren bienes, se obligan de pagar a la pressona que fuere a la cobranza o a hacer qualesquier delixencias a ella tocantes seiscientos maravedís de salario por cada uno de todos los días que se ocupare en las ydas, estadas y buelttas a esta Cortte, y todas las otras costas que en la cobranza y en la traída del dinero a ella se hicieren y caussaren, cuia liquidación diferimos en la declaración jurada de la perssona que a ello fuere, y por el dicho salario y costas se les a de poder hacer la missma execución y pago que por el principal, sin embargo de la nueva ley y pregmática de onze

de febrero de seiscientos y veintte y tres, que renuncian.

Y en la forma y manera que dicha es se conbinieron y concertaron, y para el cumplimiento y paga de todo lo que dicho es, devajo de la dicha mancomunidad cada parte por lo que le ttoca obligaron sus perssonas y bienes avidos y por aver, y los doctes y arras, bienes parrafrenales, hereditarios y multiplicados de las dichas doña Mariana Panttoja, Ánjela Fernández, Leonor de Salazar y Melchora Hernández, y para la ejecución dieron poder a todas y qualesquier justicias y juezes del rey nuestro señor de qualquier jurisdicción que sean, y especial a los señores alcaldes desta Cortte yn ssolidum, a quien se somettieron, y renunciaron su fuero, jurisdicción y domicilio y la ley si conbenerit de juridicione, recibieronlo por senttencia passada en cossa juzgada, renunciaron todas las leyes, fueros y derechos de su favor y la general y derechos della, y las susodichas renunciaron el beneficio y leyes del beleyano senattus consultto, nueva y bieja constitución con las de Toro y Parttida, que disponen que ninguna muger pueda hacer cosa de su perjuicio, de que fueron avissadas por mi, el pressentte scrivano, de que doy fee, y por ser cassadas y por ttodo lo demás que para la fuerza desta escriptura es necessario juramento, juraron por Dios nuestro señor y una señal de cruz tal como ésta +, sobre que pusieron sus manos derechas que la guardarán, cumplirán, pagarán y abrán por firme, y no yrán contra ella alegando fuerza, dolo, fraude ni colussions, propósito ni repulsa ni lesión enorme ni enormíssima, ni pedirán beneficio de restitución, absolución ni relajación deste juramentto a quien poder y facultad tenga de la conceder, ni usarán de las que se les concedieren de motu proprio ni en otra manera, antes tanttas quantas vezes se les concediere y relajare, tantos juramentos hacen y uno más, y a la fuerça y conclusión del dicho juramento dijeron sí, juramos y amén, en cuia firmeza todos lo dixeron y otorgaron así, siendo testigos Manuel González y Manuel de Salazar y Domingo Rodríguez, rresidenttes en esta Cortte, y el scrivano, que doy ffe conozco a los otorgantes, firmáronlo los que supieron y por los que no, un testigo. Juan de Echeverría. Antonio Blancharte. Jusephe de Torreblanca. Martín de Buitrago. Agustín Jiménez. Juan Bapptista Zavala. Testigo, Manuel González. Ante mi, Juan de Pineda.

Doc. 2.

A.H.P.M. prot. 7.727, fol. 758-761r.

30 de jullio.

En la villa de Madrid a treinta días del mes de julio de mill seiscientos y quarenta y nueve años, ante mi, el scrivano y testigos, parecieron pressentes los señores Alonssso Serrano, Martín de Buytrago, Agustín Ximénez y Juan Baptista Çavala, mercaderes de sedas, becinos desta Villa, juntos de mancomún, a boz de uno y cada uno dellos y sus bienes por sí yn solidum y por el todo, rrenunciando como rrenunciaron las leyes de la escusión, dibisión y mancomunidad en forma, de una parte, y de otra Alonssso Cano, pintor y arquitecto, becino desta Villa, y ambas partes digeron que en rrazón de la pintura que se a de hazer para el adorno del arco que está a cargo de los mercaderes de sedas y lonjas desta Corte para la entrada de la rreyna nuestra señora, que se encarga y obliga a hacer el dicho Alonso Cano, están combenidos y concertados y se combienen y conciertan de que el susodicho lo a de hazer en la forma y con las condiciones siguientes:

1-Lo primero que el dicho Alonssso Cano a de hazer quatro figuras de a onze pies cada una de buena escultura, con las ynsignias y adornos que fuere necessario para que signifique lo que son, y todo se a de pintar con los rropaxes y desnudos que mexor pareciere y se le ordenare, executando la escultura con las actitudes que fueren eligidas, y las a de poner en el arco por su cuenta.

2-Que a de pintar sobre el lienço dos figuras, las que se eligieren, con sus adornos, que an de estar sobre las puertas ynteriores del arco.

3-El árbol que remata el arco se a de dorar con medio oro y plata, el tronco de oro y las oxas de plata, o lo contrario, como más pareciere mexor, y las coronas que ban en el árbol se an de dorar y se les a de hechar los perfiles y adornos que pareciere más bien.

4-La corona de las armas y ellas se an de dorar de oro entero, hechando en ella y en ellos los perfiles y finidos que más bien parezcan.

5-El rresto del arco a de ser pintado de xaspes de las colores que muestra la traza o otras mexores, como más bien parezca, todo al temple, y primero a de estar aparexado de yeso blanco y cola y encañamado, y después de pintado se a de bañar con aceyte de linaza o otro barniz para que parezca mexor y rresista la agua del mal temporal que pudiere sobrebenir.

6-En las molduras que ornan la partte de en medio de los machones, que es en la traza açul, y finge medio bocel, y las de las enjutas, tablero que biene encima del arco y otras de la parte ynterior dél, se an de pintar algunas oxas que se eligieren y más bien parezca.

7-A la partte de afuera de encima de las puertas ynteriores del arco se an de pintar algunos faxeados del mismo xaspe, y sobre ellos o en medio si se le ordenare a de pintar las tarxas, ornatos, rrequadros y geroglíficos que se le dieren para mejor adorno del dicho arco.

8-Lo que muestra la traza ser blanco se a de fingir mármol blanco, y lo que muestra en el hueco del arco principal en el término que ay desde la cornissa a la clabe, por cada lado el suyo, se an de dorar de oro mate unos cogollos de talla y sombrearlos, y el florón que biene en medio de la dicha clave, que todo a de ser dorado y sombreado.

9-Y es condición espessa que en la cantidad que se le da por esta obra al dicho Alonso Cano, de que abaxo se ará mención, entra y se comprende la satisfacción de la traza que hizo para ella, enmendas e yntenciones, asistencia personal que a tenido al conciertto y perfiles del ensanblaxe, y de los que hiciere de aquí adelante y otras qualesquier cosa o cosas en que sea ya ocupado, en lo qual queda satisfecho de todo, y por ningún casso a de tener derecho de pedir cossa alguna a los dueños desta obra, ni tampoco de mexoras que haga, porque si las hiciere sólo es por su rreputación y con ánimo de que por ser suya la traza parezca mexor la obra.

10-Que ansimismo se obliga a escribir de letras mayúsculas muy bien hechas todos los berssos o otros qualesquier escritos que sean menester, así en los huecos principales como en los adornos y geroglíficos.

11-Y se adbiertte que si, además destas condiciones y lo en ellas espresado, faltasse otra alguna o circustancia sin embargo de no yr aquí puesta ni espresada, lo a de hacer y cumplir con la dicha obra hasta acabarla de poner en toda perfección como si cada cossa por menor fuera expressada con estas condiciones, porque debaxo deste aquerdo tiene efecto este contrato, y toda la dicha obra a de dar acabada el dicho Alonso Cano quince días antes que aya de serbir para la entrada de la reyna nuestra señora.

12-Que los dichos Alonso Serrano y consortes se obligan a dar y pagar al dicho Alonso Cano por todo lo que dicho es trece mill y quinientos reales en moneda de vellón, en que ba ynclussa la satisfacción de la traza que hiço y todo lo demás de que se haze mención en la condición nueve desta escritura, sin que pueda pedir ni rrepetir otra cosa alguna, y por quenta de los dichos trece mill y quinientos reales le an dado y pagado dos mill reales, de los quales se dio por contento y entregado a toda su boluntad por aberlos rrecibido y passado a su poder con effectto, y rrenuncia en rrazón de la entrega, porque no es de pressente, las leyes de la prueba della y excepción de la non numerata pecunia y las demás deste casso, y dellos da y otorga cartta de pago en forma, y cada semana se le a de socorrer con quinientos reales o con más dinero si fuere menester, que se le a de pagar en virtud de libranzas del dicho Juan Baptista Zavala, sin que sea necesario otro rrecado alguno, y en abiendo acabado la dicha obra, se a de ajustar la quenta con el dicho Alonso Cano, y se le a de pagar lo que le rrestare debiendo de los dichos trece mill y quinientos reales.

- Que toda la escultura y figuras pintadas en lienzo o tabla, cogollos y los dorados y sombreados y las armas reales se lo a de llebar todo el dicho Alonso Cano después de aber serbido en la ocasión, porque es suyo, pagando a los arquitectos el lienzo o tabla sobre que estubiere pintado que ffuere dellos.
- Que si en el discurso del tiempo que se le da al dicho Alonso Cano para hacer esta obra se hechare de ver que por descuydo, negligencia y falta suya no la puede dar acavada en toda fforma quince días antes que aya de serbir en dicha ocasión, an de poder los dichos Alonso Serrano y consortes concertarse con

otros qualesquier artífices y maestros para que lo hagan y acaben con puntualidad, aunque sea por mayor precio que los dichos trece mill y quinientos reales, y por lo que más les costare y por las pérdidas, costas y daños que se les siguieren y rrecrecieren, cuya liquidación queda diferida en la declaración jurada de los dichos Alonso Serrano y consortes o de qualquiera dellos, y más por lo que tubiere rrecibido por cuenta del precio de dicha obra, quiere y consiente se le pueda executar y execute como por deuda líquida y obligación quarenticia de plazo passado solamente en virtud desta escritura y la dicha declaración jurada, sin que sea necessario otra prueba ni aberiguación alguna, de que les relieba, y la paga de todo a de hazer en esta Corte a su costa y rriesgo, y si se embiare a cobrar a cobrar (sic) fuera della donde quiera que el dicho Alonso Cano estubiere o tubiere vienes, se obliga de pagar a la perssona que ffuere a la cobranza o a hazer qualesquier deligencias a ella tocantes seiscientos maravedís de salario por cada uno de todos los días que se ocupare en las ydas, estadas y bueltas a esta Corte, y todas las otras costas que en la cobranza y en la trayda del dinero a ella se hicieren y causaren, cuya liquidación difiere en la declaración jurada de la perssona que a ello ffuere, y por el dicho salario y costas se le a de poder hazer la misma execución y pago que por el principal, sin embargo de la nueba ley y premática de onze de febrero de seiscientos y veinte y tres, que renunciaron.

Y en esta forma se conbinieron y concertaron, y para el cumplimiento y paga de lo que dicho es, cada parte por lo que le toca obligaron sus perssonas y bienes avidos y por aber, y para la execución dieron su poder a las justicias de su magestad y especial a los señores alcaldes desta Corte yn solidun, a quien se sometieron, y rrenunciaron su fuero, juridición y domicilio y la ley si combenerid de juridicione, rrecibiónlo por sentencia passada en cossa juzgada, rrenunciaron todas las leyes de su ffabor y la general y derechos della, y así lo otorgaron, siendo testigos Manuel González, Francisco Martínez y Juan Ruiz, rresidentes en esta Qorte, e yo, el scribano, que doy ffé conozco a los otorgantes, que lo firmaron. Alonso Cano. Martín de Buitrago. Alonso Serrano. Agustín Ximénez. Juan Bapptista Zavala. Ante mi, Juan de Pineda.

Doc. 3:

A.H.P.M. prot. 7.727, fol. 987-987v.

En la villa de Madrid a treinta días del mes de octtubre de mill y seiscienttos y quarenta y nueve años, ante mi, el sscribano y testigos, parecieron pressentes Josseph de Torreblanca, Antonio Blancharte, Juan de Echeverría (tachado: y Leonor), maestros ensanbladores, y Alonso de Urbina, carpinttero, vezinos desta Villa, todos quatro junttos de un acuerdo dixeron que ellos de una parte, y de otra Martín de Buitrago, Alonso Serrano y Juan Bapptista Zavala y Agustín Ximénez, mercaderes de sedas, hicieron y otorgaron una scriptura ante mi en treintta de junio deste año, por la qual los dichos maestros se encargaron de hacer y armar (tachado: así) de madera, así de carpintería como de ensablaje el arco que ttocó hacer a los mercaderes de la Puertta de Guadalajara y lonjas desta Corte para el día de la enttrada de la reyna nuestra señora, con zierttas condiciones y declaraciones como más largo se contiene en la dicha scriptura, a que se refieren, y aunque en ella ay una condición que dice que ttodo el despojo tocante a la madera sea y quede para los dichos maestros, aora declaran que todo el dicho arco con ttoda la madera que en él ay toca y pertenece berdadera y lexítimamente a los dichos Martín de Buitrago y consortes, así la madera tosca y labrada y todo lo demás que está hecho y se hiciere en él, por quantto confiesan que los dichos comissarios an puesto y dado todo el dinero que a sido menester para todo ello, además de los veintte y siete mill reales que se les an dado y (tachado: dan) ban dando, en que estava concerttado el dicho arco conforme a la dicha scriptura, y así todo el dicho arco sin falttar cossa alguna queda y es para los dichos mercaderes sin que en la madera ni en otra cossa alguna dél tengan parte los dichos Josseph de Torreblanca y consortes ni alguno dellos, y para que guardarán y abrán por firme este ynstrumento, obligaron sus perssonas y bienes avidos y por aver, y para la execución dieron poder a las justicias compettentes para que les apremien como por senttencia passada en cossa juzgada, renunciaron todas las leyes, fueros y derechos de su favor y la

general y derechos della, y así lo otorgaron, siendo testigos Martín de Ocaranza y Francisco Martínez y Manuel González, residentes en esta Corte, e yo, el scrivano, que doy fee conozco a los otorgantes, firmáronlo los que supieron y por el que no un testigo. Juan de Echeverría. Antonio Blancharte. Jusephe de Torreblanca. Testigo, Alonso Cano. Ante mi, Juan de Pineda.

Doc. 4:

A.H.P.M. prot. 8.348, fol. 487r.

Agustín Torrijano obligación para el platear y dorar dos árboles de la obligación de los mercaderes de la Puerta de Guadalaxara. En 4 de octubre.

En la villa de Madrid a quatro días del mes de ottubre de mil y seiscientos y quarenta y nueve años ante mí, el escribano y testigos, Agustín Torijano, maestro del arte de pasta y doradura, residente en esta Qorte, a quien doy fee conozco, dijo que por quanto está convenido y concertado con el señor Alonso Cano, a cuió cargo está la pintura del arco que se hace en la Puerta de Guadalaxara desta Qorte para las fiestas de la entrada de la reyna nuestra señora que está a cargo de los mercaderes de sedas de la dicha Puerta de Guadalaxara, en que le a de dar (tachado: dorado y) plateado de doradura un árbol que es para el dicho arco, que representa al rey nuestro señor, y asimismo todas las coronas que este dicho árbol lleva, y otro plateado que representa la reyna nuestra señora con sus coronas dadas de doradura, lo qual a de entregar dado y despachado en la forma referida para diez y ocho deste presente mes sin que les falte cosa alguna, cuios troncos le an de ser entregados por los maestros que tienen la obra del dicho arco a su cuenta, y en quince del dicho mes an de ser bisitados los dichos árboles por parte del dicho Alonso Cano o por los dichos mercaderes u por quien ellos fuere parte, y pareciéndoles no poder cumplir para el dicho día diez y ocho, an de poder meter oficiales y personas de su arte del dicho Agustín Torejano y a su costa para que puedan cunplir con los dichos árboles para el dicho día, y por todo lo que costare a de poder ser executado, y por ello se le a de dar y pagar quinientos reales de vellón, los quales se le da librança en este día en mi presencia señor Martín de Buytrago, mercader, para que se le den y entreguen, y si dentro de dos días de la fecha, que es a seis deste presente mes, no se le entregaren, aya de ser nulo lo por su parte obligado en esta scriptura, sin que por ella se le pueda apremiar en cosa alguna, y en esta conformidad se obligó de lo cumplir y guardar en todo y por todo como ba referido, so expresa obligación que por ella hiço de su persona y bienes avidos y por haver con poder a las justicias de su magestad y renunciaciones de leyes en forma y lo firmó de su nombre, siendo testigos Andrés de Alosete y Pedro Lucio y Francisco Brun, residentes en esta Qorte. Agustín Torigiano. Ante mí, Bartolomé Álvarez.

JUAN MARÍA CRUZ YÁBAR

Es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense con la tesis *Sebastián de Benavente (1619-1689) y el retablo cortesano de su época*. Pertenece desde 2005 al Cuerpo Facultativo de Conservadores de Museos del Estado. Estuvo destinado entre 2006 y 2007 en el Museo del Greco en Toledo, donde colaboró en la redacción del nuevo plan museológico y fue co-comisario de la exposición *Tesoros Ocultos. Fondos selectos del Museo del Greco y del Archivo de la Nobleza*. Desde 2007 pertenece al departamento de Edad Moderna del Museo Arqueológico Nacional, en el que ha elaborado el anteproyecto del nuevo plan museológico, ha sido coordinador de la exposición *Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI. Colecciones del Museo Arqueológico Nacional* y ha dirigido el montaje de la sillería de coro del Parral, perteneciente al Museo, en este monasterio segoviano. Ha publicado cerca de una treintena de artículos en revistas especializadas y obras colectivas desde 2005, sobre retablos, escultura, pintura, dibujo, platería y tejidos. Ha redactado alrededor de medio centenar de fichas en catálogos de exposiciones, y pronunciado varias conferencias sobre sus trabajos.

Email: juan.cruz@mecd.es