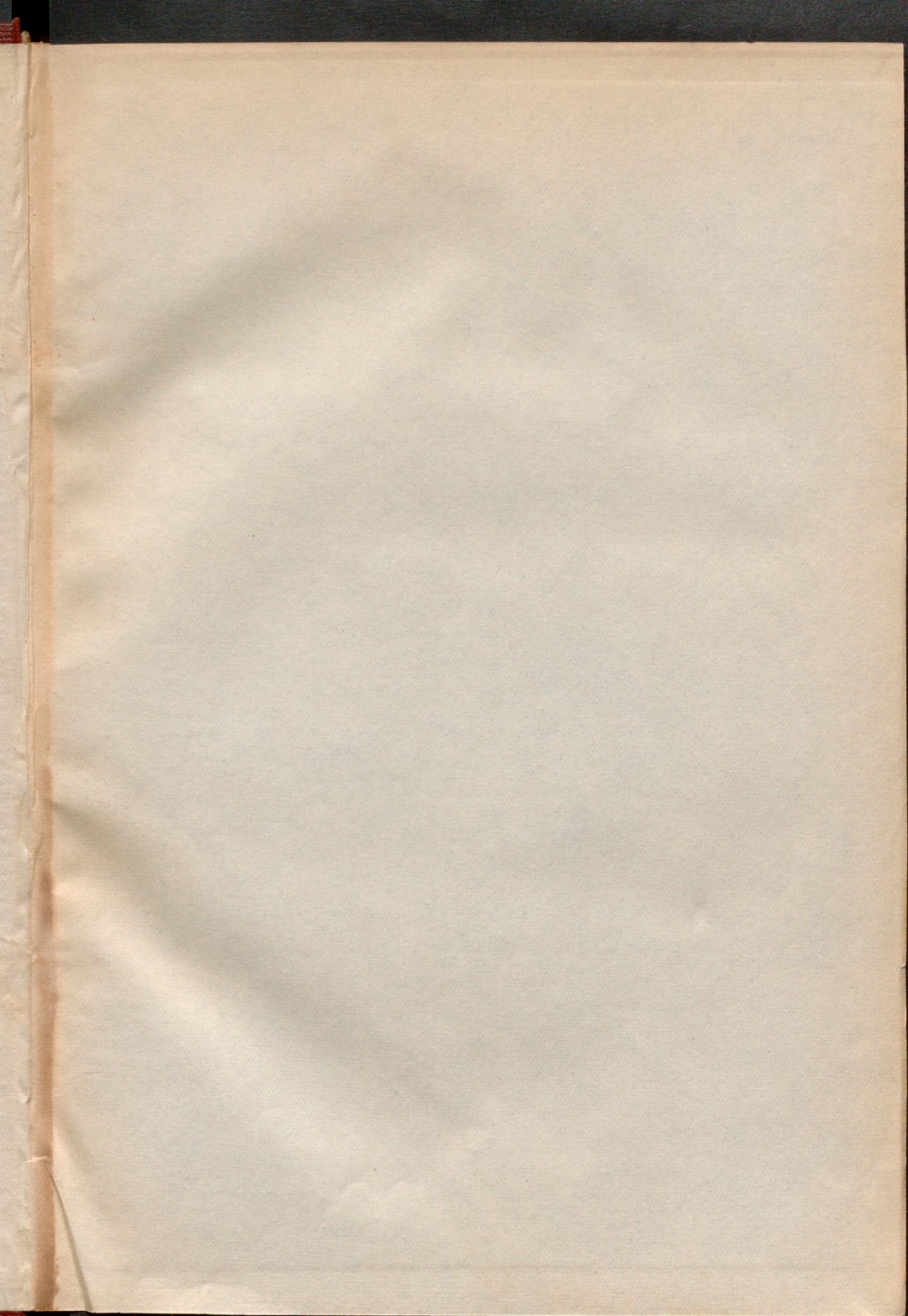


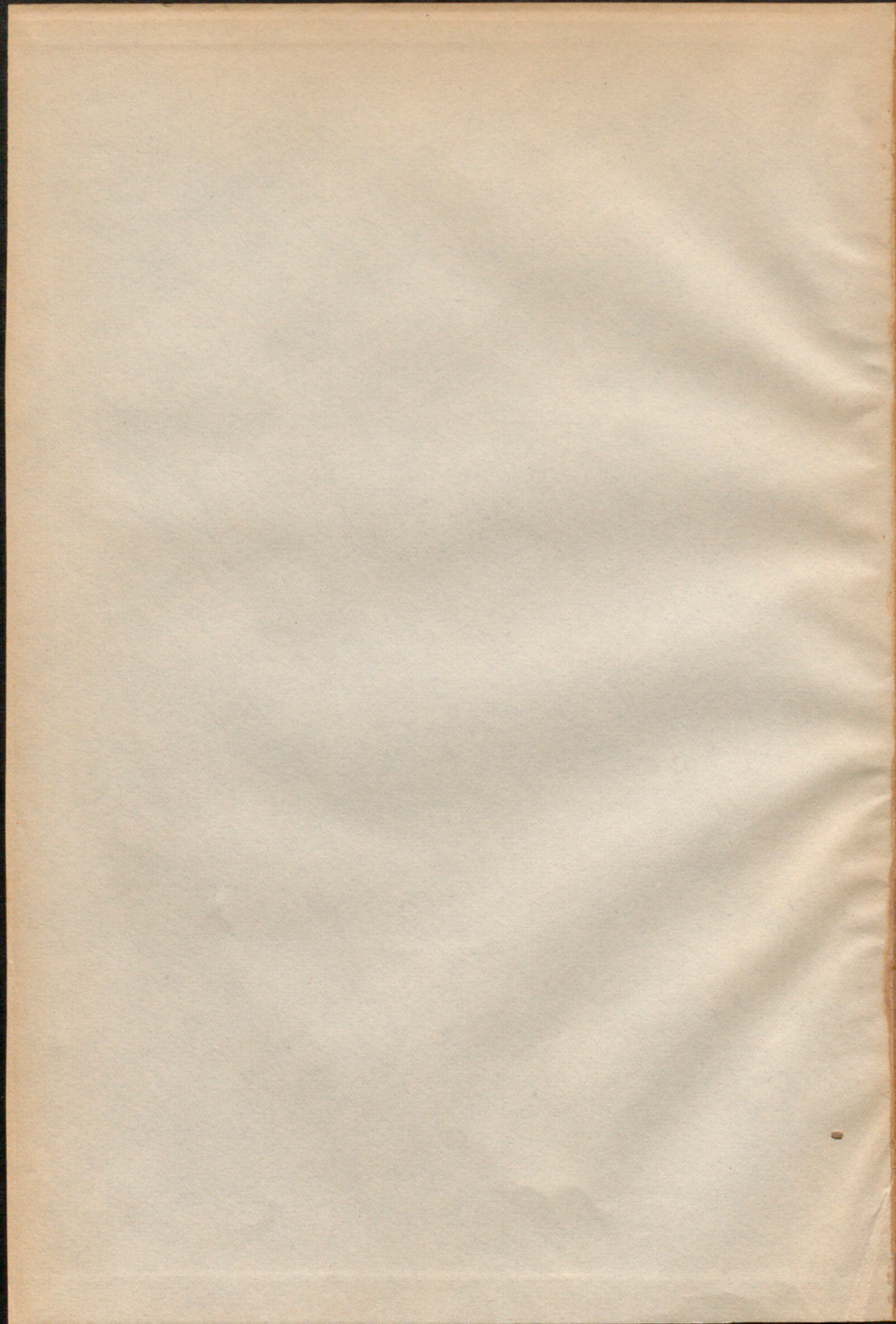
JUSTY

ESTUDIOS

DE ARTE

ESPAÑOL





INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

ESTUDIOS DE ARTE ESPAÑOL

ESTABLISHED 1852

BIBLIOTECA DE JURISPRUDENCIA, FILOSOFÍA E HISTORIA

ESTUDIOS
DE
ARTE ESPAÑOL

(Los maestros de Colonia en la Catedral de Burgos.
Don Pedro de Mendoza, Gran Cardenal de España.—Los lombardos
en Sevilla.—Los Aprile de Carona.
Torrignano.—El Renacimiento en Granada.—La Catedral de Granada
y Diego de Siloe.—Los Arfe.—La pintura flamenca en España.
El tesoro de la reina Isabel.)

POR
CARLOS JUSTI

TRADUCCIÓN POR
EDUARDO OVEJERO

LA ESPAÑA MODERNA

López Hoya, 6
MADRID

LOS MAESTROS DE COLONIA EN LA CATEDRAL DE BURGOS

En pocas fronteras del interior de Europa se percibe de una manera más penetrante la oposición de dos naciones como en aquella región Noroeste de los Pirineos, donde el históricamente célebre río Bidasoa, separando a Francia de España, desemboca en el golfo de Vizcaya. Sin embargo, el tono dominante allí, no se mantiene constantemente. Conforme nos internamos en el país, el espectáculo que se ofrece, en nada se asemeja a las impresiones africanas que esperamos. El camino, en constante ascensión, nos conduce, una vez fuera de las Provincias Vascas, a la meseta de Castilla la Vieja, a 3.000 pies de elevación, paraje entregado al indiscutible señorío de los vientos del Norte, el más frío de toda España. El viajero contempla inesperadamente una planicie ondulante y desarbolada, eternos campos de trigo, muchas veces cubiertos de nieve, pues el invierno dura allí ocho meses, y otras, enrojecidos por un sol abrasador, sólo en algunos casos, verdes. De pronto, inesperadamente, aparece, detrás del río Arlanzón, bordeado por largas y melancólicas alamedas, al pie de una calva colina, mostrando los informes torreones del castillo un tiempo dominador, la venerable *Caput Castellae*, la célebre Burgos, que conocimos de muchachos por los romances del Cid, Corte de la Monarquía en otro tiempo, asiento de una discola noble-

za y de acaudalados comerciantes, y que desde hace trescientos años arrastra lánguidamente un resto de vida como depauperada capital de provincia. De la sombría muchedumbre de casas emerge la grisácea Catedral como una música de voces humanas y angélicas (1) que rompiese la monotonía de aquel desierto, como un himno entonado por generaciones enteras de hombres, de hazañas y de ideas, largo tiempo sumidos en el torrente del tiempo.

Es el lado Sur de la iglesia que se extiende ante nosotros y, que parece más grande de lo que en realidad es, por estar como sumergida detrás del palacio del arzobispo y del claustro, pues sólo se ve de ella las ventanas y arcadas de la claraboya. Esta circunstancia hace que se destaquen con más fuerza sus tres grupos de torres, que la dan chocante semejanza con un navío de tres palos. Allí saludan al viajero del Norte dos torres con cúpulas caladas—espectáculo que no veremos repetirse apenas dos veces,—y un grupo desusadamente ancho y elevado de cuatro torres, y, por último, al Oriente, una capilla de formas semejantes. Ella determina la primera impresión del edificio, y la opinión, tradicional allí, de que en encanto pictórico, ninguno de los templos de aquel país, y pocos de los demás países, pueden competir con el que estamos describiendo (2).

Y la libre agrupación y variedad de formas de estos tres cuerpos de edificio, que dejan sospechar la articulación del resto sobre el cual sobresalen; las altas coronas de aquellas torrecillas que en su temblorosa gallardía parecen grupos de cipreses, vivifican las formas y suavizan la masa general; la forma ochavada de las superficies que une la movilidad de las líneas circulares con los bruscos contrastes de luz y de sombra; por último, el prurito de ornamentación que no deja ni una pulgada de piedra sin intención decorativa; todo ello aparece

(1) Felipe II dijo que el Faro era obra de ángeles y no de hombres.

(2) Única en la hermosura de su vista exterior, y grandeza del crucero. Flórez: *España Sagrada*, XXVI, 308. Madrid, 1771.

como calculado para el efecto pictórico, sin que exista amanecimiento en la concepción. Esta primera impresión es, por consiguiente, la que dan los últimos tiempos de la gótica del siglo xv, que allí, por el recuerdo de las plantas, se llamó estilo *florido*.

Pero nos engañaríamos si quisiéramos colegir de este hecho la edad y el carácter de la construcción de la iglesia (1). Si nos colocamos delante de la fachada, y contemplamos los pilares y las bóvedas de las tres naves, perdiéndonos en el extremo del lado del Norte, medio enterrado en la montaña, descubriremos la severa sencillez de formas de la primera mitad del siglo xiii. Lo que primeramente nos impresiona del edificio, cuando le vemos desde lejos, es más de doscientos años, casi cuatro siglos y medio posterior al plan del primer arquitecto. Procede en su mayor parte de artistas de otros orígenes, los primeros de ellos, venidos de países muy lejanos, de una familia de nacionalidad alemana, renana, los maestros de Colonia, que durante varias generaciones ocuparon los primeros puestos en sucesión ininterrumpida en la construcción de la Catedral. Pero antes de profundizar en su obra (casi es esto lo único que de ellos se sabe), deseáramos hacer una breve historia del edificio a que consagraron la actividad de toda su vida.

Fundación de la nueva Catedral.

Burgos poseía a principios del siglo xiii una pequeña Catedral románica; Alfonso VI la erigió (1096) en el lugar de su palacio, a poco de la traslación de la sede episcopal de Oca a Burgos (1075). En la reconstrucción, realizada en el año 1862, se hallaron aún restos de ella en el estilo del siglo xi, en el es-

(1) Como se hizo antes y aun hoy, leemos en el libro de Edmundo de Amicis, *Spagna*, 1873, pág. 96: «La chiesa appartiene all ordine gotico, dell epoca del Rinascimento.»

pacio que media entre la capilla del Santo Cristo y el Palacio arzobispal: un portal románico; en un documento del año 1265, esta plazoleta recibe el nombre de «El claustro viejo». El edificio no correspondía, ya hacía mucho tiempo, a la importancia del Capítulo y del obispo de la iglesia de Burgos, «madre y cabeza de la Iglesia castellana». Ceñía entonces la corona un joven príncipe, que en estas materias había dictado grandes disposiciones. A la muerte de Enrique I (1257), su hija doña Berengaria o Berenguela, esposa del rey Alfonso de León, había cedido la corona de Castilla, que recaía sobre ella a su hijo Fernando, de diez y ocho años. Una vez que hubo vencido por el momento la resistencia de enconados enemigos, entre ellos el propio padre del joven monarca, trató la prudente y activa dama de buscar una reina para su hijo. Para evitar las frecuentes turbulencias ocasionadas por matrimonios entre parientes próximos, y además, en recuerdo de un amor juvenil por el malogrado príncipe Conrado de Rotenburgo, decidió buscar la futura señora de dos reinos en Alemania. La novia elegida fue una princesa de estirpe alemana, Beatriz, hija del rey Felipe de Suabia, muerto a manos de un asesino, y de la griega Irene, tía de Federico II. El obispo de Burgos (1213), Mauricio, llamado por uno de sus sucesores dos siglos después «El famoso», fue nombrado embajador y enviado a la corte del Emperador, a Speier, con un séquito de tres eclesiásticos (1219). El viaje fue largo, de Mayo hasta Noviembre, porque Federico tardó cuatro meses en dar la respuesta (1). A su paso

(1) Mauricio fue recompensado por Fernando III en Valladolid, el 22 de Junio de 1221, con tres heredades, vinculadas en él y en sus sucesores, como premio a las fatigas de su viaje: «Volens remunerare labores multiplices venerabilis patris praedicti Mauricii nunc Burgensis Episcopi quos sustinuit in eundo in Alemaniam, et redeundo, de mandato meo, et dulcissimæ matris meæ, pro carissima usore mea Regina Doña Beatrice.» (Florez: l. c., 305.) Según esto, no puede pensarse que Mauricio fuese excluido de la embajada, como Schirrmeister, por razón de la dificultad de compaginar las fechas del viaje, supone. (*Historia de España*, IV, pági-

por París, organizó el rey Felipe Augusto brillantes fiestas en honor de su parienta, y la dió un importante séquito hasta la frontera. El día 30 de Noviembre de 1219 se celebró la ceremonia del matrimonio en la antigua iglesia de Burgos. El 20 de Julio de 1221, Fernando y Mauricio colocaban la primera piedra de la «nueva obra» en el sitio de la antigua Catedral. Como ésta, fue dedicada a la Virgen María, bajo la advocación de la Ascensión. Ya a los nuevos años pudo celebrar el capítulo el oficio en el nuevo coro. Solíase empezar por el coro como la parte más importante. «El rey—dice la crónica—se apresuró a alhajar la iglesia con oro, plata, joyas y sedas.» Grandes acontecimientos en trance de realizarse entonces están unidos al comienzo de la Catedral de Burgos. Mientras que en otras partes habíase iniciado la decadencia de las Cruzadas (que corren paralelamente con el nacimiento de la gótica), la guerra contra los infieles estaba en España en su apogeo. En el año de 1224 comenzó Fernando III la guerra en Andalucía, que perduró durante todo su reinado. Y mientras su madre regía ambas Castillas, las florecientes ciudades moras, con sus altivos alcázares iban cayendo en manos de la obstinada raza. Las fronteras ganadas por Fernando el Santo († 1252) permanecieron durante dos siglos casi invariables.

La iglesia del obispo Mauricio es la primera que se construyó en suelo español en el estilo medio francés del siglo XIII; fue el paso del estilo laico gótico a través de los Pirineos y la adquisición de un nuevo territorio para el mismo. A ella siguió

nas 343.) Las dificultades estriban en que la crónica de Speier señala la estancia del rey Federico II en Speier en la segunda mitad de Febrero del año 1219, y la embajada española en el mismo año. En cambio, las firmas de documentos reales (de 20 de Febrero, Burgos, y 15 de Mayo, Toledo) de Mauricio parecen demostrar la estancia de éste en España en dichas fechas; pero, como la llegada de Beatriz a España dió ocasión a su inmediato casamiento, queda siempre para el viaje de Mauricio el tiempo que media entre Mayo y Noviembre, que basta para la ida y vuelta y estancia de cuatro meses en Alemania.

rápida­mente la de Toledo (1227), cuya primera piedra puso también Fernando, y luego la de León. La nueva arquitectura aparece allí sin las formas transicionales, que podemos seguir paso a paso en el país de su nacimiento; pero, al mismo tiempo, tan pura de inmixciones hispanas o moriscas, que, como Jorge Street hace notar, se cree uno transportado a Francia. Nada más verosímil que la creencia de que el viaje del obispo a través de Francia en el año 1219 pudo servirle de estímulo para trasladar este género de arquitectura a su patria. ¿Quién no recuerda el viaje de Courado de Hochstaden al Concilio de Lyon (1245)? Anteriormente se ha relacionado el nuevo estilo con la supuesta procedencia extranjera, inglesa o francesa del prelado; esta opinión ya es citada como tradicional por su sucesor Alonso de Cartagena, en el siglo xv (*quem ferunt Anglum fuisse*). Pero, según los datos que nos suministra Flórez, debemos rechazar esta doctrina. Los nombres de sus padres, Rodrigo y Oro Sabia, son españoles. Pero indudablemente puede decirse, que con ocasión de aquel viaje no pudo escapársele el movimiento extraordinario que reinaba en la construcción de templos, y que entonces especialmente agitaba a las ciudades de Francia, testimonio del cual es aquel pasmoso número de edificios que aún hoy son orgullo de la moderna Francia. Este movimiento estaba relacionado precisamente con la creación de iglesias episcopales. El fuego sagrado partía de los obispos, pero allí alimentó en la tradicional solicitud de las grandes Ordenes por el arte de la edificación, en el entusiasmo religioso de los tiempos, en la ambición de las ciudades. La valentía y la elegancia de la construcción, y de aquí la libertad de la inventiva, la novedad y frescura de los motivos decorativos, vuelo de las combinaciones ornamentales, se aliaban con el espíritu emprendedor que tenía como garantía de duración por muchas generaciones el celo de rivalidad.

Las catedrales francesas en construcción entonces, encontrábanse en diferentes estadios de ejecución, pudiendo considerarse terminados algunos de los primeros ensayos de estilo aun va-

cilante como Noyon, Laon, Senlis, Soissons, St. Denis, Chartres y Rouen, poseían atrevidos campanarios con agujas de piedra. Cuatro años antes había sido consagrado el coro de Rheims (empezado en 1212). Otras apenas habíanse elevado sobre las paredes maestras, como la de Bourges; la primera piedra de la de Amiens, modelo de la de Colonia, se colocó el año siguiente (1220).

No conocemos la ruta de Beatriz de Suabia, pero sabemos que en París se detuvo. De Nôtre Dame, empezada en 1163 por Mauricio de Sully, fueron casi terminados en 1220, según el primer plano, el coro y el presbiterio, y en 1218 se empezó a construir la fachada. Mauricio pudo ya ver terminadas las tres puertas, pues en 1223 estaba ya hecho el frente hasta las grandes galerías caladas que unen las torres. Quizá pensó a su vista en la estrechura y pequeñez de su propia Catedral, y concibió la idea de unir su nombre a la construcción de una de estas sublimes casas de Dios.

Por consiguiente, la Catedral de Burgos fue el primer ejemplo del estilo francés en España, aunque no del estilo ojival. La introducción de este último habíase ya efectuado, y precisamente en la misma ciudad. Alfonso VIII había mandado construir delante de las puertas de Burgos, cuarenta y un años antes de colocar la primera piedra de la Catedral, un convento de monjas cistercienses (1), en honor de su esposa Leonor, la hija de Enrique II de Inglaterra. Este Real Monasterio, llamado Las Huelgas, fue inaugurado en 1181, y la iglesia se consagró en 1199; su estilo es severo y sin adornos.

Así como en Francia, en España, el celo de los obispos ante el poderoso influjo de los abades, fue la causa de estas construcciones religiosas.

Nunca sabremos a ciencia cierta si el obispo creó la administración de una colonia francesa, o si él mismo trajo consigo

(1) El claustro de Veruela, fundado en 1146, es la más antigua fundación cisterciense de España. La iglesia tiene ya ojivas.

un maestro de obras. Si acaso, fue aquel Maestre Enrique, cuya muerte se indica en el año 1277 (1); entonces el planeador del edificio era un hombre muy joven. Pero Enrique tuvo parte ciertamente en la ejecución de la obra. Es conocido como arquitecto de la esbelta y airosa Catedral de León.

Los autores especialistas que escribieron sobre los comienzos de la Catedral no hacen ninguna declaración sobre posibles relaciones con determinadas escuelas provinciales francesas. *Street* ve en las bóvedas de la parte antigua «indudablemente la escuela de Anjou y de Poitou». *A. Saint Paul* habla de huellas de Champagne y Normandía.

Las formas de la Catedral de Burgos son naturalmente más antiguas que las de la de Amiens y Rheims edificadas aproximadamente, por el mismo tiempo y más desarrolladas que las de Nôtre Dame, que es a la que más se puede comparar. Nôtre Dame figuraba entonces en primera línea entre las catedrales francesas, oscureciendo a todas las demás. Nuestro plano es indudablemente mucho más sencillo. No se puede negar que allí asoma el espíritu belicoso y duro de los españoles: *Fortiter et pulcre construxit Ecclesiam Burguensen* reza el cronicón tudense de Mauricio. El coro, un pentágono formado de un decágono, tiene sólo un circuito, y ostentaba una corona de cinco capillas; el cuerpo principal, tres naves; el tránsito, una. Pero en la parte occidental aparece al sello de la época de la fachada de Nôtre Dame inconfundible. Los dos pisos de torres con las grandes ventanas rasgadas, parecen imitación de aquélla. La continuación de la forma cuadrangular hasta el naci-

(1) *Historia del Templo Catedral de Burgos*, escrita con arreglo a documentos de su archivo, por el Dr. D. Manuel Martínez y Sanz, dignidad de chantre de la misma santa iglesia metropolitana. Burgos, 1866. A este librito de oro debo la mayor parte de las indicaciones sobre la historia de su construcción así como sobre el personal. V. págs. 16, 82. Una descripción detallada del edificio no entra en el plan de este artículo. V. E. *Guhl*; *Estudios arquitectónicos de España*, en la *Revista de Arquitectura* de G. *Erbkam*. VIII C. V. *Lutzow*. *Obras maestras de construcción religiosa*. Leipzig, 1862. *Street*, l. c.

miento de las pirámides octogonales sin el octógono mediador introducido ya en el estilo románico, es propio de las iglesias de la Isla de Francia. Las torres tienen aquí, en efecto, dos pisos muy semejantes, reproducción que el gusto del creador de Nôtre Dame apenas hubiera soportado.

Los adornos de las puertas de la Catedral de París cuadraban con el gusto de los españoles. La forma articulada del muro en que se abren las puertas, propia para la instalación de estatuas, se repite en los cuatro grandes contrafuertes con sus dos series de estatuas. Desgraciadamente, el hielo y las tempestades maltrataron, hacia la mitad del siglo XVIII, de tal modo estas esculturas, que de algunas sólo quedan ruinas, a pesar de lo cual, Ponz vió *cabezas grandiosas*. Hacia 1790 (la fecha es elocuente) se hizo una restauración por artistas de Madrid, que aún desfigura la fachada. Sólo quedaron cuatro de las primitivas estatuas: Fernando y Mauricio, Alfonso II y Asterio de Oca. Este ejército de estatuas se extiende por lo alto de las torres, «semejante a una legión celestial que hiciera guardia al monumento» (Edmundo de Amicis). Hasta los pináculos sobre la unión de los arcos con la cornisa están reemplazados por angeles.

Algunos otros detalles recuerdan a Nôtre Dame, por ejemplo, los rosetones trilobulados en los ángulos de la rosa y de las ventanas bajo las torres.

Otras veces encontramos simplificaciones o pormenores que revelan una época anterior. En los anillos de piedra de las ventanas, en París, completamente sencillos, figuran cuatro lóbulos. Las ventanas del coro alto recuerdan la galería de la fachada de Amiens (1230-40).

Como remate de la parte media de la fachada, entre las puertas se había ideado primeramente poner un tejadillo, en forma de frontis, y quizá llegó a ser ejecutado, así como en los dos frentes de la nave en donde estarían flanqueados por dos grandes pináculos. Quizá con la llegada de nuevas brigadas de canteros, con motivo de la construcción del crucero en el si-

glo xiv, y los escultores que con ellos vinieron, se pensó en la magnífica galería de estatuas que disfrazaron los techos, y no precisamente con arreglo a un estilo apropiado.

Alonso de Cartagena.

En el siglo xv era creencia admitida en Burgos, que la Catedral cuyo coro había ocupado el capítulo en 1230, había sido terminada hasta las torres por el obispo Mauricio (1238), lo que arroja un tiempo invertido en la edificación de siete años. Esta opinión demuestra que los últimos trabajos que precedieron a la interrupción estaban ya muy atrás. Honorio III había publicado un breve absolutorio para el «noble y suntuoso edificio» (1). Pero es posible que el cuerpo principal y la fachada estuviesen ya terminados en el siglo xiii, hasta cerca de la plataforma de las torres. El magnífico claustro (al cual se procedería apenas acabado el interior), con sus grandiosas estatuas, pertenece al siglo xiv, según se dice, al tiempo de Enrique II (1379-90); pero Street le considera anterior, 1280 a 1350; la casa capitular a él aneja data de 1316. Pero su estilo más rico demuestra que en el siglo xiv, tampoco allí estaban ya en uso aquellas formas sencillas.

Hacia la mitad del siglo xv se operó cierto movimiento, en el afán de edificación de los prelados, iniciándose la ornamentación de la catedral en dirección vertical. Esto daba cabida a muchas adiciones orgánicas. Era de lamentar que una Catedral, que debía sobresalir y dominar a la ciudad, apenas se destacase de lo que la rodeaba. Se pensó que esto podía remediarse, en cierto modo, por la contrucción de las torres.

El hombre que encarna esta nueva época, caracterizada por

(1) Cum igitur burgensis ecclesiae structura nobilis et adeo sumptuosa consurgat, ut ad eius consumationem ipsius non suppetant facultates, etc. Martínez, 16.

el llamamiento de arquitectos extranjeros, fue el obispo Alonso de Cartagena (1384-1458), una de las más notables figuras del clero español.

Procedía de una familia israelita, asentada de largo tiempo en Burgos. Su padre, varón sabio que se jactaba de proceder de la tribu de Leví, a consecuencia de sus estudios sobre Jeremías, 31, había reconocido la divinidad del Nuevo Testamento, en conformidad con la ley escrita en su corazón, y tomó el bautismo, con los suyos, a la edad de cuarenta años (1390). Adoptó el nombre de familia de Santa María, y como blasón (que figura en el edificio), lis de plata en campo verde; su nombre de pila fue Pablo, pues decía que Pablo le había convertido. Gran predicador (ante el Papa en Avignon), distinguióse como polemista, estimado aún en los días del Concilio Tridentino; por su *Scrutinium scripturarum* llamó la atención de Enrique III y obtuvo el obispado de Cartagena (1402); desde entonces tomó la familia el nombre de Cartagena. Al morir, el monarca, le nombró Archicanciller del Reino, con lo cual le correspondió la educación del menor Juan II; ganó influjo en los negocios de Estado, abriéndose así el camino para la Silla de Burgos (1415).

Su segundo hijo, Alonso, tenía dos años cuando recibió el bautismo. Recibió una educación humanista (fue autor más tarde de una traducción glosada de las obras de Séneca); ya de joven despachaba consultas de derecho. Deán a los treinta y dos años de Segovia y Santiago, sentóse en los consejos del rey y fue honrado con embajadas como la de la paz con Portugal (1422-24). La corte de Juan II era una academia de espíritus cultos; en ella encontraban los grandes del reino ocio para cultivar un nuevo arte poético que, a pesar de sus exageraciones y sutilezas, era español en el lenguaje y en la medida. Encontramos allí, al lado de un marqués de Santillana, Juan de Mena, y su admirador y amigo Fernán Pérez Guzmán, a nuestro Alonso en la primera fila de los poetas del *Cancionero general*. Escribió también trabajos históricos de derecho pú-

blico; una vindicación de las aspiraciones de Castilla a las Canarias y a Marruecos contra Portugal; dedicó al Capítulo, poco antes de su muerte, un compendio de la historia de España desde el primer rey godo. Debía participar igualmente de la índole de la genealogía y de la historia, con noticias sincrónicas de los papas, emperadores y reyes de Francia; iría ilustrada con el retrato de cada uno de los monarcas españoles y los bustos de los hombres más famosos de su tiempo (1). Don Alonso era, pues, una de aquellas naturalezas universales del siglo xv que no eran exclusivas de Italia.

Pronto tuvo ocasión de hacer brillar sus luces en la más brillante escena. En 1434, a la muerte del Cardenal Carrillo, fue agregado a la embajada para el Concilio de Basilea, y diputado á la vez con un encargo al Emperador Alberto II (en Praga). En Basilea sostuvo con éxito la preeminencia de la embajada española frente a la inglesa. *ÆNEAS SYLVIUS* le llama «dicha de los españoles» y «ornato del clero», aventajando a todos en sabiduría y elocuencia. Cuando el orador del Rey de España, dice, tomaba la palabra para sostener la supremacía del Concilio sobre el Papa (para lo cual también fue puesto a contribución Aristóteles), todos estaban pendientes de sus labios y, en vez de pedir que callara, todos clamaban porque alargase su discurso. Eugenio IV debió su elección principalmente a él, y si hemos de creer a la crónica de Juan II, se le escaparon estas palabras cuando se habló de la llegada de don Alonso: «Por cierto que si el obispo Alonso de Burgos en nuestra Corte viene, con gran vergüenza nos asentaremos en la Silla de San Pedro.» Flórez (pág. 391) cree que el capítulo

(1) La obra titulada *Genealogica Regum Castellae et Leonis arbor*, usualmente llamada *Anacephalaeosis*, figura en la *Hispania illustrata* de A. SCHOTT, Francfort, 1603, I, pág. 247. «At quia imagines rerum fortius memoriam coadiuvant, quam nuda scriptura, Reges ipsos congruo arboris loco depingi feci in recta linea, Regibus solis depictis: in marginibus vero aliquibus aliis quorum strenuitas non ab re iuxta Reges collocari petebat, per sola capita figuratis.»

correspondiente procede de JUAN DE MENA. Su biógrafo, HERNANDO DE PULGAR, dijo de él: «Hablaba poco y escogido y era muy puro. Su aspecto era respetable, y nadie arriesgaba una palabra indecente en su presencia» (1).

El Maestro Juan de Colonia.

Cuando el doctor y decano de Santiago estaba en camino para el Concilio (1435), su padre, de ochenta y tres años de edad, resolvióse a resignar el báculo; el Rey nombró sucesor a su hijo. Debía, pues, volver a su patria hecho obispo. Y como quiera que después se le nombró director de las obras de la Catedral, debe creerse que durante su viaje por Alemania fijó su atención en los edificios religiosos y pensó en las torres caladas de Friburgo y Basilea (la del Norte ya existía) para su Catedral, cuya cabeza, descubierta, contemplaba el cielo hacía más de dos siglos. Sólo por tradición sabemos que trajo maestros de Colonia, a su vuelta del Concilio.

Sin embargo, en la antigua sala capitular están escritas, al pie de su retrato, estas palabras: «Truxo sigo maestros, que acabaron las pirámides de esta Iglesia.» Tales datos fueron colocados a la renovación de la galería de retratos de obispos (1711-12) por canónigos y archiveros. Sobre las cuentas de las torres no encontramos ningún documento en el Archivo capitular, lo cual no es extraño, pues el mismo obispo había rechazado las costas. En aquel «árbol genealógico» señala el año de 1442 como principio de su construcción; esto es, dos años después de su vuelta (2). En 1447 concedió Nicolás V

(1) HERNANDO DE PULGAR: *De los claros varones de España*. En sus Epístolas, Amsterdam, 1670. «Todos se honestaban», pág. 261.

(2) *Turres duae principales quae sunt in porta quam vocant regia, non fuerunt tunc ex toto tinitae, sed post anno Domini 1442º, 220º, postquam incepta fuerat aedificare ecclesia. In eadem fere die coepit continuare aedificium illarum turrium Alphonsus Episcopus huius nominis II, qui hodie*

una bula de indulgencias. Juan de Colonia es citado en el séptimo año de la edificación (1449) por primera vez (como testigo), y en el dozavo como *maestro de las obras* de la Catedral. El estilo claramente alemán demuestra que no sólo terminó las obras, sino que también las bosquejó y empezó. Conocido es el ensanchamiento hacia Norte y Sur de los anejos de la de Colonia; Burgos es el límite a que llegó la albañilería de Colonia; el extremo punto del Occidente, hasta donde arrojó su sombra gigantesca la Catedral de la santa ciudad.

Es claro que desde el primer momento se pensó en las cúpulas; la sólida construcción de los pisos de las torres lo evidencia (1). Pero es natural que las cúpulas planeadas en el siglo XIII fueran concebidas de otra manera que las actuales, por ejemplo, como las del campanario de Chartres, o de Saint-Denis. Tales torres artísticas sólo fueron concebidas hacia fines del siglo XIII; pero en sus mayores dimensiones, y completamente caladas; sólo se construían en Alemania. Eran el testimonio de la insaciable tendencia hacia la ligereza, de la máxima que aconsejaba coronar las partes desviadas del aire con articulaciones que representan el paso de lo lleno a lo vacío. Las pirámides cerradas eran un retroceso respecto de los campanarios abiertos. Desde lejos, estas cúspides elevadísimas, destacándose afiligranadas en el fondo de los cielos, parecían, como dice Flórez, disolver en el aire el edificio. Una balada encomia las torres de Burgos, por entre las cuales centellean las estrellas.

El colonés ciertamente hubiera construido un octógono intermedio; mas para ello era ya demasiado tarde, y se contentó con un tambor octangular de 2,80 cm., apenas perceptible desde abajo. Sin embargo, esta inestética unión de la pirámide oc-

por divinam misericordiam sedet, et cum divino auxilio opus hoc facit continuari (1456). Schott: l. c., cap. 83, pág. 282.

(1) También se han atribuido a Juan los pisos inferiores; pero bien pudieran provenir ciertos detalles de alguna restauración.

togonal con el triángulo, no perjudica al conjunto. El cuadrilátero da la impresión de solidez, poco propia del octógono, y las torrecillas de los ángulos ganan en su función lateral.

Sería bueno saber en qué forma encontró el colonés las torres, si se le dió un término provisionalmente horizontal, pues la actual cornisa pertenece al siglo xv. Y se puede señalar bastante exactamente la línea donde empieza el nuevo trabajo en los adornos cambiados; por ejemplo, en la substitución de los peculiares botones por las flores trepadoras de los pináculos. Según esto, la torre del Norte estaba muy atrasada; el piso superior parece apenas comenzado.

La cúpula del Sur fue empezada en 18 de Setiembre de 1442. Don Alonso no pudo ver acabada la del Norte (4 de Setiembre de 1458), la cual exigió aún dos años de su sucesor. Su altura es de 300 pies, aproximadamente la longitud de la iglesia. Se la puede considerar como una imitación reducida de la de Colonia, cuyo croquis indudablemente conoció el maestro; quizá colaboró en la del Sur de Colonia. Los rellenos de las superficies (55 cm. de espesor), así como las gargolas de las aristas, son bastante groseros; la última, por ejemplo, tiene dos pies de largo, y está hueca, para aligerarla, con canalillos para el agua. Por este medio se ganaba un claro efecto de alejamiento de la silueta, y se prevenían los devastadores efectos del hielo y de los vientos. Y así se conservaron estas aéreas figuras de piedra casi quinientos años, mientras que otras partes más sólidas y macizas fueron maltratadas por las inclemencias atmosféricas. No obstante, en 1692 y en 1749 se hicieron necesarias algunas reparaciones; de estas fechas proceden las abrazaderas de acero.

El maestro renano respetó el gusto del país. Rasgo característico de la ornamentación gótica de aquel tiempo son las inscripciones como motivo decorativo tomado de los árabes. La bella escritura gótica de los monjes cuadraba aquí tan bien como los caracteres góticos o arábigos. En el centro del edificio, en donde se ve una imagen de la Virgen, la balaustrada

está formada por la inscripción *Pulcra es et decora*. En la parte occidental de las dos plataformas sirven de balaustradas las palabras referentes a las estatuas *Ecce Agnus Dei* y *Pax Vobiscum*. En las últimas galerías, bajo las *arandelas*, están los monogramas de Santa María y Jesús.

A todos les chocan los nudos tan impropios de aquel estilo. El arquitecto inglés, no siempre benévolo hacia los góticos alemanes, no vacila en atribuírselos a Juan de Colonia. Durante trescientos años, se alzaban allí (como desde Sixto V en las columnas imperiales de Roma) las estatuas de los apóstoles Pedro y Pablo. En 1749, hubo de ser alejada una de ellas; un tal Narciso Cortés desempeñó esta peligrosa misión, y puso en su lugar un trozo de plomo de 76 libras de peso.

En aquellos diez y seis años, el artista fue empleado naturalmente, en otras empresas. Don Alonso edificó varias iglesias y conventos en su diócesis. En primer término, la magnífica iglesia, empezada por su padre, para panteón de familia de San Pablo, que recientemente ha sido destruída (1). El que haga una excursión arqueológica por la diócesis, encontrará más de una vez el sello de Juan de Colonia.

El obispo pensó, ante todo, en la erección de su última morada. Contemporáneamente, a su vuelta de Basilea, en el año 1440, persuadió al capítulo para que le cediese la capilla de Santa Marina. Los capitulares consideraron que ello daría más claridad y amplitud a la iglesia (2). Allí edificó, en dos años, la capilla de la Visitación. Ya en 1447 y 49 se decía: «Aquí se ha construído el sepulcro del señor obispo para cuan-

(1) Además, S. Juan de Ortega, también comenzada en tiempo de su padre. Fundó asimismo el convento de San Ildefonso. Flórez, pág. 392.

(2) Los dichos señores Dean y Cabildo... «dijieron que en se facer la dicha capilla... la dicha iglesia sería *más clara e más honrrada*, cá por ello se ensanchaba. (Acta capit. 17 Febrero 1440.) La cual (capilla) daba et da *gran vista et gran claridad* a la dicha iglesia (l. c. 6 Abril 1442). Martínez, págs. 94 y sigs.

do Dios sea servido llamarle a su seno (1). En él se conservaban aún en el siglo XVIII sus escritos póstumos. En el centro está la elevada tumba de mármol con imágenes de santos alrededor, y la estatua yacente del obispo *de buena memoria*, como le llamaba el pueblo, de pontifical, con piedras preciosas, perlas y encajes figurados. El noble rostro ovalado, algo alargado; las finas líneas de los ojos y de la boca, delatan la escuela de Burgos contemporánea y de su jefe Gil de Siloe.

También el rey encargó a Juan de Colonia una obra que no le cupo llevar a ejecución. Enrique III poseía en las cercanías de la ciudad un palacio venatorio, rodeado de parques y jardines, por lo que era llamado *Miraflores*. En su lugar no hay ahora más que ruinas y campo. Su hijo Juan II regaló el palacio a la Cartuja, y fundó la iglesia que había de servir de panteón para él y para su esposa Isabel de Barcelós. El 13 de Setiembre de 1454 hizo Juan de Colonia el plano de la iglesia. Se le pagó por ello 3.350 maravedises (diez ducados). Sin embargo, los trabajos estuvieron suspendidos por los disturbios del reinado de Enrique IV, y sólo los reanudó Isabel la Católica en 1477. Después de haber trabajado un año en la obra el español García Fernández de Matienzo, la prosiguió y terminó el hijo de Juan (1448). La iglesia, de una sola nave, es hoy preferentemente visitada por la doble efigie sepulcral hecha por Gil de Siloe, y por el retablo. Estos monumentos funerarios, excesivamente adornados con estatuillas y otros adornos de muy característica invención, fueron la última palabra de la escultura gótica en Burgos.

(1) 24 Nov. 1447. Ubi iam aedificatus est luculus, seu sepulcrum. En las actas de fundación de la capilla, de 7 de Nov. 1449, se dice: «Ubi iam monumentum lapideum sub quo corpus nostrum recondatum quando omnipotens Deus nos vocare dignibatur sculptum et fabricatum est. Ebdem 98.»

El Cimborio.

Dos años después de la fundación de la Cartuja murió don Alonso, a la vuelta de una peregrinación a Santiago de Compostela. Le sucedió D. Luis Osorio de Acuña. El nombre de Acuña provenía de sus antepasados maternos, y le adoptó sin duda a causa de sonar mejor, pues los Acuñas procedían de Juan Manuel, hijo de Fernando el Santo. Antes de ingresar en el estado eclesiástico estuvo casado, siendo un hijo suyo aquel obispo de Zamora, Antonio de Acuña, que jugó un papel fatal en la sublevación de las Comunidades, y que, a causa del asesinato del Castellano de Simancas, el 23 de Marzo de 1526, fue ahorcado por orden del Emperador. El noble y liberal señor no quiso ser menos que su antepasado judío, en lo que se refería a la suntuosidad de su iglesia, y tuvo tiempo para desplegar su liberalidad, pues ocupó su puesto casi cuarenta años.

La gran empresa que llenó toda la época del Acuña fue la erección de la torre cuádruple (Cimborio sobre el Crucero), obra que, por su atrevimiento y coste, dejó atrás a la de las torres caladas. Faltáronnos noticias hasta ahora sobre el tiempo de su construcción. El más enterado en la historia de la iglesia, sólo decía que la Catedral no había poseído cimborio hasta aquel tiempo, y que éste fue edificado a fines de siglo por don Luis. Por lo tanto, en la misma fecha que la magnífica torre gótico-normanda de S. Ouen en Rouen. Mas, por noticias posteriores, se puede señalar su comienzo antes de esta fecha, probablemente en inmediata correspondencia con la terminación de la fachada del Norte. Esta noticia se encuentra en la relación del viaje del bohemio León von Rozmítal, que visitó a Burgos en el año de 1466; allí se lee: A este sagrario se añadieron dos elegantes torres; la tercera estaba en construcción en la época en que nosotros llegamos (1).

(1) Huic (fano) adiunctae sunt duae turres eleganter ex lapides quadrato extructae, tertia tum, cum ibi essemus, aedificabatur. Del viaje del señor bohemio León von Rozmítal. Stuttgart, 1844, pág. 164.

De allí también se deduce que fue Juan de Colonia, y no su hijo y sucesor, el que bosquejó el viejo cimborio y llevó su ejecución bastante adelante, pues él presidió la obra de la Catedral en tiempo de Acuña, aún veinticuatro años.

El pensamiento del obispo fue sin duda feliz. A los ojos de los aficionados al arte nacional, faltaba, sin el cimborio, una parte muy principal al orgullo de Burgos. Así, pues, al constructor tocó la gloria de coronar la tan larga como gloriosa historia del edificio.

Los castellanos habían dado siempre mucha importancia al cimborio. Sentían en este punto como los normandos. Por fuera le consideraban como torre dominante de varios pisos; por dentro, como claraboya o linterna. La Catedral de Zamora, la antigua de Salamanca, la Colegiata de Toro, poseían cimborios, los cuales eran la más original y feliz muestra de los tiempos románicos. Por fuera dominaba la forma de ocho o diez y seis lados, flanqueada por cuatro torres; sólo en Zamora penetra también aquí la cúpula. En el interior se eleva sobre pendentifs, sobre líneas circulares, un alto tambor con dos filas de ventanas y bóveda nerveada.

Sabido es que la gótica, tanto en el lugar de su nacimiento como en Alemania, se mostró muy fría a estas supervivencias románicas. Las catedrales de la Isla de Francia daban mucha más importancia a las torres de la fachada. La torre central se reducía hasta terminar en una especie de garita. El primer maestro en Burgos, a imitación de Nôtre Dame, no había pensado en el cimborio. También falta en las iglesias de Toledo y León que siguieron inmediatamente a la de Burgos, no sin perjuicio para su sello nacional. Pero tan pronto como la nueva manera echó raíces, tomó la palabra el sentimiento indígena, y los góticos volvieron a la tradición nacional. Al principio del siglo xv (1404) corresponde el de la Catedral de Valencia, donde la resolución gótica de los muros en ventanales ha sido trasladada valientemente al cimborio. Planchas de alabastro cierran las aberturas de los dos círculos de diez y seis ventanas.

No era solamente apego a lo nacional. Reuniendo, agrupando a las esbeltas torres como vasallos el cimborio románico, proporcionaba al conjunto un punto medio culminante de gran virtualidad. Y al mismo tiempo que servía de inestimable medio iluminativo al interior, ponderaba las proporciones exteriores, indicando un punto central, o, mejor dicho, acentuaba el rasgo introducido en la basílica por la forma de cruz.

En efecto, ¿qué sería la Catedral de Burgos sin el cimborio? Precisamente después de la introducción del colosal grupo de torres del Occidente que achataba el cuerpo de la iglesia, se imponía la necesidad de un tercer campanario en aquel punto que viniese a equilibrar el conjunto. Como sucedía en las catedrales normandas, a él debía el edificio la imponente armonía de su construcción.

Y así se explica que aun en tiempos posteriores—por decirlo así, antes de la terminación de la puerta,—se resolviese la construcción de esta tan importante parte del edificio. El concienzudo maestro se encontraba, en efecto, en una situación difícil. Su predecesor no había dado suficiente solidez a las cuatro columnas que debían soportar el peso del cimborio. ¿Debía proceder de nuevo a su construcción? ¿Qué trabajo tan largo e inconveniente! Probablemente pensó en ello, pero el obispo tenía prisa. Los contemporáneos se pasmaban del atrevimiento de poner «sobre tan elevadas y delgadas columnas una masa tan formidable» (1).

Desgraciadamente, a la generación siguiente se puso de manifiesto que se había confiado harto en la resistencia de las columnas. Ya en 1535 se anunciaron signos amenazadores; los maestros propusieron un refuerzo (*aforro*); pero el arcediano de Briviesca, Juan de Lerma, le consideró insuficiente. Entonces, el escultor Juan Villarreal puso en las columnas, estatuas de los evangelistas y apóstoles. En la memoria de todos esta-

(1) *Magno artificum fiducia, qui ausi sunt tantam molem medio templi quadrvio imponere, praesertim altissimis et gracilibus fulciendam communis.* Martínez, pág. 248.

ba una catástrofe. El cimborio de la catedral de Sevilla se había venido abajo al terminarse en el año 1511. El de Zaragoza, fundación de Pedro de Luna en el principio del siglo xv, ya en 1500 estaba ruinoso. El prior de San Agustín de Burgos, Tomás de Villanueva, parece que profetizó la catástrofe. En la mañana del 4 de Marzo de 1539 se hundió la cúpula.

Cuál era su aspecto, dan idea de ello antiguas descripciones. Era muy alta (in auras evexit), de muy elegante construcción (affabre constructum), adornada por muchas columnas y coronada por ocho pináculos. El obispo Fray Pascual de Fuen-santa (1499-1512) la llama «una de las más hermosas obras del mundo». En el protocolo de las actas capitulares del día del hundimiento se la llama *El suntuosísimo edificio del Crucero*. Carlos V dijo que debía conservarse en un estuche, y sólo ser enseñada con requerimiento; lo mismo dijo del campanario de Giotto.

En efecto; para comprender toda la magnificencia de la Catedral de Burgos, debiera habérsela visto al fin del primer tercio del siglo xv. Entonces, su interior, hoy muy claro, estaba sumido en el crepúsculo de su cristalería pintada (1), de la cual, desde la explosión de 1813, quedó poco más que el nombre de los célebres maestros de entonces, como Juan Valdivieso, Diego de Santillana, los dos más conocidos por la Catedral de Avila; ante todo, el del flamenco Arnau de Flandes (1512-26) con su hijo Nicolás de Vergara, el cual se construyó un monumento en las ventanas de la Catedral de Sevilla. En el altar mayor, cuyas columnas góticas aún no eran modernizadas, se encuentra una antigua sillería de coro, trasladada allí en el siglo xvi y restaurada al estilo Renacimiento, con lo cual se perdió la vista longitudinal de la nave. Donde hoy se eleva hasta la bóveda el gigantesco retablo, fríamente italiano, de Rodrigo de la Haya (1562 a 1580) estaba antes un retablo, pintado y tallado, que dejaba ver las capillas que ponderaban los

(1) Navagero la encuentra *oscura e fredda*.

viajeros bohemios (1). Alonso de Cartagena erigió otro en su lugar en 1446.

Pero si se compara la descripción del antiguo cimborio con el nuevo, parecerá que en lo esencial se tomó aquél por modelo. El deseo del capítulo fue, desde el principio, ver restablecida la obra maestra del siglo xv. Mas pareció que se vaciló entre la conservación del antiguo plano y la creación de uno nuevo. Los precedentes no eran unánimes. En Zaragoza se había restablecido el cimborio como linterna de dos pisos (1520); en Sevilla, por el contrario, se renunció a la cúpula y a la torre alta. En ambos casos se había oído antes la opinión del mejor arquitecto del país. Los detalles decorativos de la actual linterna están ajustados, en efecto, al estilo plateresco, entronizado en aquella sazón; pero el plano, las proporciones y la construcción no muestran nada que indique estilo italiano; la herencia del gótico, ya fugitivo, se conserva fielmente.

De la mezcla de los dos elementos nació el magnífico y fantástico edificio de 180 pies de altura interior, pensado por el maestro Juan de Vallejo, durante el gobierno del Cardenal Juan Alvarez de Toledo de la casa de Alba (1539-50), y terminado en el año 1568 (2). También las cuatro intersecciones de la bóveda debieron ser renovadas; reconócese en la forma arqueada o abombada del decorado de los nervios. Fueron llamados muchos maestros y escultores; la hendidura parece que fue reparada según tradición no confirmada por el viejo Felipe Vigarni de Borgoña. En el año 1540 recibió el entallador Juan de Langues (Landres de Borgoña) 12.000 maravedises por

(1) In quo (templo) tabula altari praetensa, pulcherrime, depicta artificiosissimo opere caelata visitur, ita ut omnes a me conspectas, ca in re, longo post se intervallo reliquat, l. c. V. Martínez, pág. 247. El actual retablo fue terminado, después de la muerte de Rodrigo (1571), por su hermano Martín.

(2) La opinión generalmente aceptada hasta aquí en 1567, fue rectificada por Demetrio de los Ríos, en su obra *España y sus monumentos*. Barcelona, 1888, pág. 486.

un modelo. El rasgo prueba un entusiasmo, de que no da muestras la edad de oro del siglo XIII. Desgraciadamente, después de la catástrofe había poco dinero en caja, tanto que apenas bastaba para los trabajos ordinarios. Pero canónigos, dean, obispo y condestable rivalizaron en desprendimiento. El coste total elevóse a 20 millones 756.500 maravedises, lo que equivale a 55.531 ducados de once reales de plata, o sean 152.710 francos.

La impresión de la bóveda de puro estilo gótico, ha sido comparada con la explosión fulminante de un fuego de artificio (1). El efecto anterior gana aún por la conclusión de los brazos del tránsito, que, formado por tres arcos y en dirección horizontal con la torre de dos pisos, flanqueada de cuatro torrecillas y coronada de ocho pináculos, forma un todo para la mirada.

El obispo Acuña no se olvidó de unir su nombre a la cúpula. Allí donde estaba la capilla de Santa Ana y de San Antolín, al lado del Norte, edificóse la Capilla de la Concepción para panteón suyo. Sobrepujó en magnificencia y tamaño a la de su antecesor. Largo tiempo después de su muerte, y en cumplimiento de su última voluntad, Diego de Siloe ejecutó el monumento en estilo Renacimiento (1519).

Simón de Colonia y la capilla del Condestable.

La colocación de la primera piedra de la capilla del obispo Acuña (1477) parece haber sido la última obra del maestro

(1) En levant la tête, on aperçoit une espèce de dôme formé par l'intérieur de la tour. C'est un gouffre de sculptures, d'arabesques, de statues, de colonettes, de nervures, de lancettes, de pendentifs à vous donner le vertige. On regarderait deux ans qu'on n'aurait pas, tout vu. C'est touffou comme un chou, fenestré comme une truella à poisson, c'est gigantesque comme une pyramide, ou délicat comme une boucle d'oreille de femme, et l'on ne peut comprendre qu'un semblable filigrane puisse se soutenir en l'air depuis des siècles. Teófilo Gautier: *Voyage en Espagne*.

Juan de Colonia. En 1481 ya no vivía. De su matrimonio con una española María Fernández, dejó seis hijos, Simón, Diego (ambos arquitectos), Fernando, Leonor y dos menores de edad. Simón fue nombrado al punto, por el Capítulo, obrero mayor de la Catedral. Desempeñó su empleo más de treinta años. Terminó la cúpula de la Concepción y la iglesia de la Cartuja. Pero después se le encomendó una obra que, como la suya más propia, cifra su puesto de honor en la historia artística de Burgos, y le da derecho al renombre en la posteridad.

Vivía entonces allí el viejo D. Pedro Fernández de Velasco, Conde de Haro, Condestable de Castilla, casado con doña Mencía de Mendoza, hija del Marqués de Santillana. Esta distinguida dama fue la que hizo construir el aún existente palacio de familia, la Casa del Cordón, en donde murió Felipe el Hermoso, y la Casa de la Vega; su pensamiento fue también construir en los contornos de la Catedral una capilla de familia, que debía corresponder al prestigio de los nombres Velasco, Mendoza y Figueroa (el de su madre). Durante la ausencia de su esposo pidió la autorización al Capítulo (1.º de Julio 1482). Había escogido la hermana del Gran Cardenal de España nada menos que la parte oriental del coro. Allí estaba la capilla de San Pedro (en 1382, una *de solempnioribus ipsius ecclesiae capellis* llamada) a la que aún en aquel siglo se había querido trasladar el coro; allí estaba la tumba del obispo Domingo. Fue derribada, así como dos casas más, y en el curso de doce años fue construída la nueva capilla de Simón y además la sacristía. Su título, la Purificación de María, recuerda que éste era también el sitio de la Lady-chapel en las catedrales inglesas. Don Pedro no vió su terminación; murió a los setenta y nueve años, en Granada, poco tiempo después de la rendición. Sus hijos D. Bernardino y D. Iñigo prosiguieron la obra; su nieto D. Pedro la terminó, y mando instalar en su centro las estatuas cuyo mármol de Carrara mandó traer de Génova.

El edificio se eleva, con cierta desviación del eje longitudi-

nal de la iglesia hacia la izquierda, bastante sobre la cornisa del coro, con su coronamiento de ocho pináculos guarnecidos de estatuas, en innegable correspondencia con el cimborio. Mide sesenta pies de diámetro con luces, el más rico ejemplo de aquellas edificaciones centrales ojivales, introducidas en España en el siglo XIV siempre como dependientes de una iglesia principal, su claustro o sacristía. Constituyen una especialidad arquitectónica de la España gótica (1). La forma central no está en armonía con este estilo; cuando aparece en edificios independientes, es como en relación con las obras del pasado, cuya forma fundamental se ha querido conservar piadosamente. La línea circular debía ser substituída por el polígono (al estilo anterior se le llamaba estilo poligonal). En los más antiguos ejemplares se solía, por medio de la prolongación de las bóvedas de los extremos del piso inferior, hacer una especie de tambor regular de ocho lados; mas posteriormente se emplearon pendentifs con canales de construcción especial.

El primer ejemplo en Burgos, y modelo de las posteriores, fue la sala capitular (Cabildo nuevo), fundado el 13 de Setiembre de 1316, y después llamada capilla de Santa Catalina, en el claustro. Enrique II fue más tarde instalado allí. Por su forma, parecía destinado a panteón y capilla de familia. En el centro elevábase la tumba del fundador. Espaciosos nichos alrededor estaban destinados para los descendientes de la familia. También las raras rotondas de los templarios (en Segovia; la mayor, en Thomar en Portugal) se remontaban al modelo de la sagrada iglesia tumba. El corto espacio que necesita para su última mansión, así el rey como el mendigo, debía ponerse más de manifiesto en estos panteones, creados por el orgullo de los poderosos. No era obstáculo que el plano de la iglesia estuviese terminado. Ya vimos cómo en Burgos fueron derribadas an-

(1) Quizá no dejen de tener relación con las construcciones orientales, que allí se pueden estudiar desde los Mihrab de la Mezquita de Córdoba, hasta el «Salón de la Medianaaranja, en el Alcázar de Sevilla.

tiguas capillas, la guirnalda del coro trasladada de sitio; la iglesia del siglo VIII fue el núcleo al cual se añadieron nuevas dependencias, sin consideración a las proporciones. Se decía allí a los extranjeros que se podían cantar cinco misas a un tiempo, sin interrumpirse unos a otros (1).

La Catedral de Toledo posee dos de estos octógonos, San Ildefonso y Santiago. El uno es la última morada del Cardenal Gil de Albornoz, cuyos restos, por orden de Urbano V, y en gratitud por la restitución de sus Estados, fueron trasladados a hombros por Viterbo a Toledo (1364). El otro alberga la tenebrosa sepultura del en otro tiempo todopoderoso ministro de Juan II, D. Alvaro de Luna, ejecutado en 1453 en la plaza Mayor de Valladolid. ¡Extraña coincidencia que reunió allí las mercedes de un Rey y de un Papa! A los últimos ejemplares de estilo medioeval pertenece la Capilla de los Vélez, erigida por el Adelantado Juan de Chacón, en la Catedral de Murcia, y la *Capella imperfeita* del rey Manuel de Portugal en la iglesia claustral de Batalha.

Técnicamente considerados estos octógonos podían estimarse como prolongación del sistema gótico en lo tocante al mayor espacio y a su simplificación, esto es, un paralelo en sentido del edificio central en la variación de la forma de basílica en las iglesias catalanas, en donde la única nave suprimía los departamentos laterales. Los canónigos daban gran valor a la *espaciosidad, gran vista, gran claridad*. También los grandes Hospitales característicos de España y Portugal, fundados al principio del siglo, en Granada, Toledo, Santiago, tenían una alta cúpula como punto central que cerraba los cuatro brazos por medio de un patio de columnas, en forma de cruz griega.

Fuera de la Península, estas capillas encontraban un paralelo en las casas capitulares de las catedrales inglesas, cuyas

(1) L'on y chante la Messe en cinq Chapelles différentes, sans s'interrrompre les uns les autres. *Mad. d'Aulnoy, Relation du Voyage d'Espagne*. Haya, 1692, I, 121. Estuvo allí en 1679.

bóvedas descansaban, sin embargo, sobre un pilar central. El más hermoso ejemplo en el monasterio de York, constituye una excepción. Ya en el siglo anterior, viajeros ingleses recordaron, en la Capilla del Condestable la Chapterhouse de York (1). En efecto, tiene capillas de madera, y no mucho más que la mitad del perímetro.

En finura y abundancia decorativa podía ocupar la capilla de Simón de Colonia el primer puesto entre todas las demás de su especie. Coincidió con la época de las veleidades en la ornamentación del estilo. El italiano Andrea Navagero, embajador de Venecia ante el Emperador, la llama *molto ornata*. Las colosales armas de aquella importante familia, puestas en la parte inferior del muro y sostenidas otras veces por hombres toscos y pajes, son magníficos modelos de estilística heráldica. Allí empleó Simón el arco circular. Los nervios de la bóveda están bordeados.

Los amplios ventanales dobles, de estilo Flamboyant, con sus vidrieras de colores, esta vez conservadas, esparcen un torrente de claridad en el recinto, y la bóveda estrellada puede compararse en elegancia con la del Crucero. Street quería encontrar indicios alemanes en la «infinita complicación y delicadeza de los detalles» (2).

*
* *

De este modo, el templo construido en la época de oro del estilo gótico recibió después, por artistas de procedencia alemana, una terminación no sospechada por su primer artífice; cerca de su fin, el arte de la *mazonería* vertió sobre el edificio un mar de nuevas galas. Las piedras han tomado ahora, por

(1) An octagon building, with eight pyramids, which correspond exactly to the Chapter-house at York. SWINBURNE, Travels through Spain. II, 261. Londres, 1787.

(2) His work is essentially german in its endless intricacy and delicacy of detail. L. c. 21. Atribuye la capilla a Juan de Colonia.

efecto del aire húmedo, un tono gris; en su primera época, la piedra caliza de Ontoria, que tiene casi la blancura del mármol, prestaba a estas delicadas imágenes del cincel un brillo deslumbrante (1). En las dos épocas separadas por largo espacio de tiempo, las iniciativas parten de prelados, pues de desarrollos autóctonos no podemos hablar aquí. Se ha dicho que la historia de éste, el más popular edificio de la Edad Media española, no es muy halagadora para España. La mirada indocta quizá admire aquí una creación nacional, dotada de unidad en la inventiva y en la ejecución. Sin embargo, el plan y el azar, las formas extranjeras y las tendencias arraigadamente indígenas, se han armonizado en cierto modo, pues al fin han salido de propietarios de una iglesia de tan decidido carácter como los españoles. También hay que confesar que, dado el carácter heterogéneo de las partes, un todo como éste no le hubiéramos podido encontrar, ni en Francia, ni en Alemania, ni en Inglaterra. Aparte de que la colaboración de diferentes épocas y manos, no hacen sino realzar el encanto pictórico del conjunto. La falta de altos tejados sobre capillas, cúpulas, etc., es un rasgo meridional (¿o inglés?). ¿Son estos tejados bajos un testimonio de posteriores reconstrucciones? (En el temporal del 16 de Agosto de 1642 fueron derribados varios pináculos del Crucero.) Difícilmente. Se nota también en el remate del frontis de la nave transversal y en el centro de la fachada una preferencia francesa por la horizontal. Y mientras en las caperuzas de las torres, las formas rígidas hacían su aparición, los dos octógonos obedecen a la máxima de la variedad. El efecto de sus coronas de piedra se habría perdido con un techo gigantesco.

(1) BOSARTE dice que los ojos no podían fijarse en aquella piedra sin molestia. *Viage artístico*. Madrid, 1804. 258.

Francisco de Colonia.

Pero no ha terminado la historia de nuestra raza de artistas.

Ya en los días de Maese Simón se había iniciado la decadencia del arte, a cuya maestría debió su padre el haber sido llamado a España. En medio de la admiración que despertaba la obra descrita, empezó a susurrarse el rumor inquietante y desalentador de que en Roma habían nacido otros órdenes y aun que habían llegado a dominar, respecto de los cuales Castilla iba a la zaga. Se deseó poseer estas obras modernas, y se consideraba como debido a los tiempos y al rango de la *Caput Castellae*, edificar también *a lo romano* (1).

Cuando en el año de 1498, Simón tuvo que dirigir el decorado artístico del coro, fueron encargados los grandes altorrelieves de la Pasión a un escultor borgoñés, Felipe Vigarni, de la diócesis de Langres, el primero que introdujo el culto del Renacimiento italiano. El mismo Simón no pudo substraerse a las corrientes del tiempo. La posterior decoración de la capilla del Condestable, altar mayor, verja, puerta de la sacristía, pertenecen al primer ensayo del nuevo arte. Burgos fue pronto el punto de partida y de principal cultivo del estilo plateresco.

La actividad oficial del último colonés coincide con la propagación y victoria del estilo renaciente. Francisco, sucesor de su padre a su muerte, llamado por el obispo y el Capítulo el 28 de Noviembre de 1511, primeramente como maestro de obras de cantería de la catedral, desempeñó su destino durante treinta años. También fueron llamados sus hermanos el doctor Jerónimo e Isabel de Colonia.

(1) Toda esta obra ha de ser *del romano*. (Contrato para el mausoleo de Acuña, de 2 de Junio de 1519.) Toda esta obra ha de ser labrada e ornada *de obra de romano*. (Contrato para el altar de Santa Ana, de 2 de Julio de 1522.) Es indudable que la palabra obra equivale aquí a estilo.

Si bien al lado de maestros tan fecundos y de tan poderosa fantasía como Vigarni, Diego de Siloe o Cristóbal de Andino, aparece en segundo término, no debemos imaginarnos que en Burgos se le tuviera sólo por un maestro de la mazonería, lo que, sin embargo, fue en primera línea. En la construcción de iglesias y capillas, afirmábase la antigua manera aún a mediados de siglo. Aun cuando en la ejecución de las partes clásicas y motivos de ornamentación, siempre fue inevitable que al principio aparecieran mixtos y libres, y después exclusivos y sistemáticos. Un testimonio de esta supervivencia del gótico al lado de su vencedora heredera, son todavía algunas grandes capillas con bóvedas estrelladas.

Se podría ver en ellas la mano del autor de la Catedral. Estrechamente relacionado, y en general cercano a la familia, fue su sucesor, el constructor del nuevo cimborio, Juan de Vallejo (hasta 1569), el cual aparece en 1518 como cantero (1). En el año 1520 fundó el canónigo y protonotario D. Gonzalo de Lerma la capilla de la Consolación, al lado meridional de la nave; su monumento le talló Vigarni. La capilla de Santiago, aún más grande, al Sur del coro, fue planeada por el Regidor de Burgos, D. Antonio Melgoso, como capilla de familia y para rivalizar con el Condestable (1520); después edificó el capítulo para iglesia parroquial (1524-34). El nombre de Francisco era también conocido fuera de la diócesis. En el año 1540 decía una carta del obispo y capítulo de Astorga en León: «Si un maestro de esa santa iglesia y edificio, llamado Colonia, vive aún, ruéguesele que venga para que examine la iglesia, como ya la había examinado.» (Martínez, pág. 187.)

Pero es notable, si bien no inaudito en aquellos agitados tiempos, que se pueda dar un puesto a Francisco al lado de los protagonistas del estilo plateresco. Testimonio de ello, la puerta oriental, llamada *La puerta del Corralejo* o *de la Pellejerta*.

(1) En el año 1541 enajenó algunas de las casas que dejó el Dr. Jerónimo en el barrio de San Cosme, como albacea.

En el año de 1516, el fastuoso obispo Juan Rodríguez de Fonseca (en 1514 en Burgos) quiso hacer una variación en la entrada del Norte de la Catedral. La antigua escalera, que daba a la parte alta de la ciudad, tenía una puerta de admirable decorado, que, sin embargo, por su posición, estaba, por decirlo así, excusada al público. Para ésta destinó la nueva puerta rota del Oriente, al nivel del suelo de la iglesia. Como sus restos no debían descansar en Burgos, sino en la iglesia de sus posesiones de Coca, eligió la espaciosa portada para su monumento.

Este portal fue bosquejado por Francisco en el año 1516. Nos da idea de la más temprana época del estilo plateresco, la forma en que se asimilaron los españoles el estilo del Renacimiento. Consta de dos partes: la puerta flanqueada por dos grandes columnas y hojas en semicírculo con estatuas en nichos, y un cuerpo superior con esculturas. En éste figuran, entre tres columnas de poca altura, el martirio de los dos Juanes, patronos de la casa de Fonseca, y encima, en el frontis, la figura del prelado y diplomático arrodillado ante la Virgen.

Esta construcción plana, comparable a un retablo italiano de aquellos tiempos (1), está, en todas sus superficies y articulaciones, pilastras y frisos, columnatas y zócalos, sobrecargada con variados y delicados ornamentos. Los modernos modelos lombardos fueron utilizados de muy libre manera, más bien como acicate de la fantasía. La aplicación de los motivos clásicos está toda hecha en la manera de aquellos últimos tiempos de encajes de piedra.

Se percibe claramente que el autor de esta bella obra se esforzó por estudiar a fondo la maternal lengua gótica. La ancha armadura de los dos pisos con friso está destinada a hacer que prepondere singularmente la línea horizontal. Las columnas principales son corintias de estilo libre, y las estatuas es-

(1) A primera vista, parece esta fachada un retablo suntuosísimo, pegado últimamente a la pared. Madoz: *Diccionario geog. Art. Burgos*, 546.

tán en nichos de forma de concha. Pero no se puede negar que nacieron del arco ojival. Es como una versión interlineal de pensamientos góticos al idioma italiano. Obsérvense las figuras bajo los baldaquinos del marco de la puerta. El semicírculo de palmeras en el arco es una metamorfosis de las flores rapantes; los adornos ondulados con los querubines son un complemento para las esquinas.

En resumen: el nuevo estilo parece haber hallado eco, primeramente, como cambio de ornamentación; es decir, haber sido, más bien que una variación de figuras, una variación de ropaje. Sin embargo, en esta mezcla de lo antiguo y de lo nuevo, de lo usual y de lo estudiado, tan poco estimada de los pedantes del *cinquecento*, hay un encanto de este primer Renacimiento, al cual parece haber renunciado fundamentalmente el posterior clasicismo, correcto, sí, pero a menudo insignificante y hasta vulgar en los detalles.

La puerta tenía, por cierto, una larga historia. Aun en 1532 había cuentas registradas de pagos hechos al imaginario o imaginero Bartolomé de la Haya por estatuas y escudos. Son el último vestigio de vida de los Colonia en lengua española. Los últimos días de Francisco fueron amargados por la caída del cimborio, la obra de su padre y de su abuelo. Sólo sobrevivió a este disgusto tres años. En el consejo que se celebró para su reconstrucción fue consultado oficialmente. La primera piedra de los cuatro poderosos pilares, parecidos a torres redondas, se colocó aún en vida suya (6 de Mayo de 1541). Murió en el año de 1542, justamente cuando hacía cien años de la fecha en que se empezaron las cúpulas de las torres por su padre.

*
* *

Durante este siglo de fiebre arquitectónica y rápida variación de las formas artísticas, ocuparon, por tanto, los tres maestros de Colonia los primeros puestos en la primera iglesia del reino, influyendo desde allí en todas las construcciones de

la ciudad, de la diócesis y de la provincia. No son el único ejemplo del entronizamiento de una determinada familia de extranjeros. Prelados, príncipes y grandes fundadores de palacios confiaron a sus hábiles manos sus ambiciosos planes; la educación que traían de su patria no les impidió asimilarse las ideas nacionales y las nuevas corrientes de estilo. Tampoco es un caso aislado la colaboración de artistas procedentes de Germania en la introducción del Renacimiento italiano; tales extranjeros, que ya daban una prueba de flexibilidad de espíritu al acomodarse a las costumbres y a lengua nacional, eran a veces más aptos para este oficio de mediadores que los mismos indígenas. El primero, educado en la más grande empresa de la Edad Media alemana, transportó las formas góticas alemanas del Rhin al por tanto tiempo interrumpido edificio del siglo XIII. Su hijo era un virtuoso del rico y florido estilo que delata el tiempo romántico-caballeresco de Isabel la Católica. Mientras Juan y Simón trabajaban gloriosamente este arte medievo, Francisco figura entre los primeros que dotaron a España del estilo imitado de la antigüedad, que debía entronizarse en el siguiente siglo.

Desconocido en su patria, pronto españolizado en Castilla, y olvidado también pronto, sus nombres sólo han vuelto a resonar por las actas de un Archivo parroquial; sus personalidades no pueden ganar ya nada para nosotros. Pero su firma es indeleble.

«Mi encomio está escrito en jeroglíficos de piedra».

Ojalá este monumento, al que consagraron su vida, durase largo tiempo aún; a pesar de los siglos inexorables, de la indiferencia de los hombres y de la destructora marea de revueltas y de guerras.

APENDICE

Retratos del Rey Fernando.

La Catedral de Burgos conserva también una admirable estatua de su fundador. Todo el que visita el claustro, rico en esculturas góticas, conserva recuerdo perdurable del grupo escultural del Rey Fernando y su primera esposa Beatriz, de Suevia. Fernando aparece en edad juvenil, casi adolescente, con ligero bozo; ofrece el anillo de desposada a su novia; ésta se vuelve hacia él sin extender la mano para recibir el presente; el grupo parece haber sido imaginado como recuerdo de su matrimonio. Pero éste fue casi contemporáneo a la colocación de la primera piedra de la Catedral (1220-1221). Las estatuas del obispo Mauricio, que parece ser bendijo la primera piedra, y del hermano del Rey, Alonso, llamado el infante de Molina, que estuvo presente en aquel acto, puestas en la misma pared del claustro, parecen hacer alusión a la ceremonia.

Sin embargo, el estilo de las estatuas nos hace pensar en un tiempo posterior al siglo xiii; fueron ciertamente encargadas por el hijo y sucesor de Fernando, quizá para la puerta principal de la iglesia; luego fueron trasladadas al claustro, construido en el siglo xiv.

Su estilo coloca la obra en el punto culminante de la gótica francesa. ¡Qué elegante sencillez en la caracterización, en los ademanes y en la drapería, igualmente alejada de la torpe timidez y del rebuscamiento o afectación! Fernando, a juzgar por la descripción de su hijo Alfonso, era un hombre de perfecta belleza en su semblante y en la figura, espejo de continuamente caballeresco, hábil y atrayente en el discurso y en los gestos (1).

(1) Fue muy hermoso hombre de color en todo el cuerpo; et apuesto en ser bien facionado, et en todos sus miembros, et en saberse ayudar de cada uno de ellos, etc.

Estas figuras juveniles llenas de vigor y nobleza y gracia, son retratos libremente idealizados; asombra pensar cómo el arte de aquellos días, en medio de un casi ininterrumpido estado de guerra, podía imaginar tales imágenes de una noble humanidad. El sabio hijo del valiente padre, una de las más luminosas figuras del siglo, no pudo imaginar para él mejor monumento. Debió a su madre Berenguela, la hija de Alfonso VIII de Castilla, el trono, sus victorias y sus virtudes. Su hermana menor, Blanca, fue la madre de San Luis de Francia.

En el tesoro de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla se custodia una imagen de marfil de la Virgen, la Virgen de las Batallas, el más valioso recuerdo que de Fernando se conserva allí. Parece que la llevaba en el arzón de la silla cuando entraba en batalla. Como quiera que no podemos atribuir al arte plástico español de aquel tiempo tal obra, se ha supuesto que la trajo Beatriz de Suevia, y procedía de su madre la griega Irene Angela, hija del Emperador. Pero el estilo indica la misma procedencia francesa que el grupo de Burgos.

La Catedral de León posee una estatua de piedra más antigua. En ella aparece el Monarca con ojos relampagueantes, mirada amenazadora y la espada medio desenvainada. Ocuparía, en efecto, el primer lugar, si estuviese mejor conservada, una auténtica reliquia que guarda el Archivo de la Casa Municipal de Sevilla. Es un estandarte que el mismo Rey regaló a la Hermandad de San Mateo. Los bordados de seda representan la figura del Rey en el trono, con sus cuatro escudos en las esquinas. De este «inestimable documento de la iconografía, arte e indumentaria del siglo XIII, se sacó recientemente una copia para la Galería Iconográfica del Museo de Madrid. Pero en el año de 1891, una minuciosa investigación de este documento del arte andaluz dió por resultado la demostración de que aquella figura representa al Emperador Carlos V, con casco, águila imperial, gola moderna y la divisa PLUS ULTRA, al lado de las columnas de Hércules. Sin embargo, don

José Gestoso consiguió despegar esta imagen del Emperador, pegada posteriormente de la primitiva figura. De la faz, desgraciadamente sólo se reconocía la barba bifurcada; pero respecto del ropaje, se encontraron indicaciones notables. El *exterminator maurorum* aparece con turbante azul, por el que sobresalen los picos de la corona de oro. Tiene en la mano derecha el escudo con las armas de Castilla y de León, apoyadas sobre la rodilla; en la izquierda, la espada. Esto recuerda cuán profundamente había penetrado entonces el gusto morisco en los trajes y tejidos. Hasta se encuentran paños de altar con sentencias arábicas en honor de Allah.

Un precioso monumento, que Alfonso elevó ante el sencillo sepulcro de su padre en la antigua Catedral de Sevilla, se ha perdido sin dejar la menor huella. En las Cantigas hace alusión a él. La pérdida de esta obra, debida probablemente a su alto valor material, está envuelta en el secreto. Sólo un manuscrito del siglo xiv, de Hernán Pérez de Guzmán, conservado por azar (1345), nos da cuenta de sus adornos de piedras preciosas y oro, tasados en un millón de maravedíes. Debajo de un tabernáculo con la imagen de la Virgen estaba la tabla con las estatuas de Fernando, de su esposa y de su hijo. Las dos primeras fueron quizá modelos de las de Burgos. En las ceremonias solemnes eran vestidas con preciosos paños, y sacadas en procesión.

En la última parte del siglo xvii, durante la minoridad del último Austria, bajo la regencia de su madre Mariana de Austria, y por tanto, en los años de la mayor decadencia del poder español, pudo la nación realizar uno de sus más antiguos y fervientes votos, tributar un alto homenaje a la más gloriosa figura de la Reconquista: su canonización en Roma. Al deseo de la Corte respondió Clemente X, el 7 de Febrero de 1671, acordando la sanción al culto, ya establecido desde hacía cuatro siglos, del Santo Rey; se conmemora el 30 de Mayo. Esta canonización fue celebrada con el más brillante fausto; por dicha, cayó la festividad en la época de mayor esplendor del

arte pictórico y decorativo andaluz. Por esto deben los españoles a tal ceremonia eclesiástica la vivificación de la figura de Fernando nada menos que por el pincel de Bartolomé Esteban Murillo. Las decoraciones construídas para las festividades de la iglesia metropolitana por los primeros artistas de Sevilla, como Valdés Leal y Murillo, están descritas juntamente con la función en la magnífica obra del presbítero sevillano Fernando de la Torre Farfán, e ilustradas con grabados de Matías Arteaga y de Valdés Leal (1). Detrás de la portada aparece el retrato del Rey, grabado en cobre por Arteaga; pasa por la más antigua reproducción de una obra de Murillo; el original fue enviado al Rey Carlos a Madrid; en el marco se lee:

Vera effigies Divi FERDINANDI III. Regis Castellae & Legionis.

Debajo:

Magni FERDINANDI, veros in imagine vultus.

Aspicis, expressit quos tibi docta manus.

Huius Alexandri faciem qui pinxit Apellem.

Fors dedit, ast animum pingere nemo potest.

Bartolomé murillo pins. Matthias Arteaga sculp. et excud. A. 1672.

La espada enhiesta en la diestra, indica el conquistador, la bien planeada guerra de veinticuatro años que arrebató a los mahometanos los tres grandes reinos de Córdoba, Jaén y, por último, Sevilla; la esfera azul de la mano izquierda significa la restauración e integración de la monarquía cristiano-española por la unión de las dos coronas de Castilla y León; abajo dice:

VERA DIVI FERDINANDI EFFIGIES MAVRORVM
EXTERMINATIO RESTITVTOR HISPANI ORBIS

Así apareció en otro tiempo a la entrada de la ciudad con-

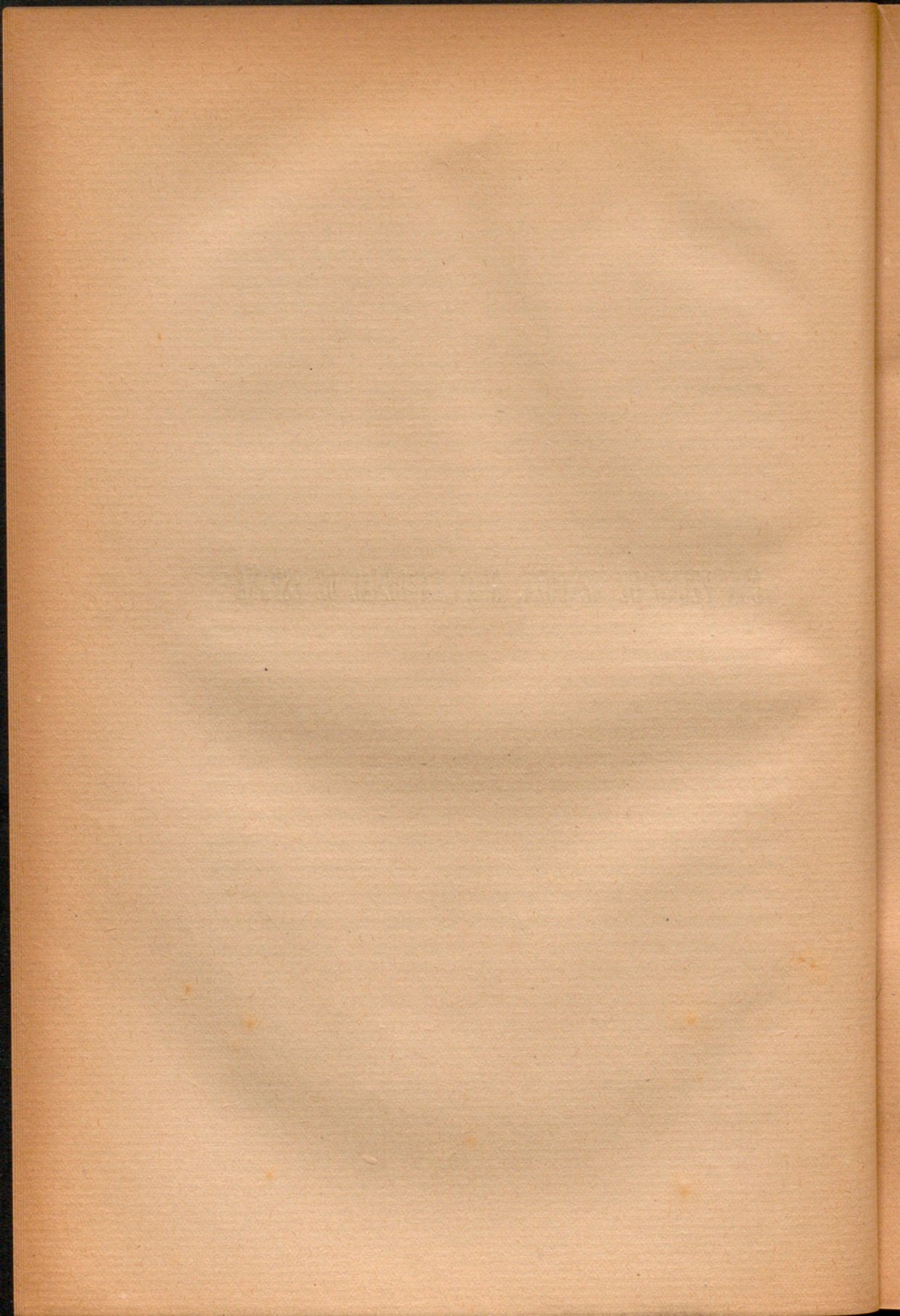
(1) Fiestas de la Santa Iglesia de Sevilla. Al Culto nuevamente concedido Al Señor Rei San FERNANDO III. de Castilla i Leon, Año de 1671. La portada, al cobre, está dibujada por Francisco de Herrera, el cual también grabó la dedicatoria a Carlos III.

quistada (1248), al lado del carro triunfal, con la imagen de la Virgen, la espada desnuda en la diestra. En esta artística evocación del pincel de Murillo debía pasar a la posteridad.

La ornamentación recuerda la ocasión. El cuadro redondo de marco dorado, descubierto por siete ángeles y conducido, por los aires, era una alusión al uso en las grandes ceremonias establecido, de llevar tales cuadros delante de la procesión. El ropaje según el ritual del siglo xvii, da a la figura, en comparación con los retratos medioevales, algún barroquismo. A pesar de que, según noticias de aquel tiempo, Murillo utilizó un auténtico retrato al temple, entonces en San Francisco, regalado por el mismo Fernando en el año 1224 a la cofradía de San Mateo, no se ve ningún rasgo del carácter germánico: el pintor más bien le prestó el tipo nacional español, tanto en la nobleza de las líneas como en el color oscuro de los ojos. El semblante expresa dulce seriedad; habla de una vida de preocupaciones de gobierno, y de inquieto espíritu de empresas y devoción soñadora. Pero también los cabellos largos, cayendo sobre la espalda muestran, en vez de la forma graciosa ondulada del siglo xiii, la forma lisa y corte recto sobre la frente de la corte de entonces.

Este cuadro, el más importante de los numerosos retratos de Fernando que se conservan en la Catedral de Sevilla y en el Museo del Prado, encontrábase últimamente en la Galería del Infante Don Sebastián, y fue llevado a Alemania en el año 1898 por un entendido mercader de Colonia, conjuntamente con la grandiosa obra maestra de la Porciúncula. El cuadro de San Francisco está ahora en el Museo de Colonia; el retrato del rey Fernando, en América.

DON PEDRO DE MENDOZA, GRAN CARDENAL DE ESPAÑA



DON PEDRO DE MENDOZA, GRAN CARDENAL DE ESPAÑA

«Un obispo difunto despertó la dormida disputa.» Así empezaba en otro tiempo un ingenioso historiador eclesiástico la descripción del movimiento jansenista, que, como es sabido, comenzó a consecuencia de la obra póstuma del obispo de Iperu. Con una frase parecida podría empezarse el estudio de la historia de la introducción en España del gusto italiano. Cuando se trató de estudiar en Castilla los principios del moderno arte de edificación, *la obra del romano*, halláronse tres obras que, al declinar el siglo, inopinadamente, y en medio de las formas góticas y moriscas en todas partes dominantes, hablaban el nuevo lenguaje, y tales obras habían nacido bajo los auspicios de un hombre, D. Pedro de Mendoza, conocido en la Historia con el nombre de «El gran Cardenal español». Pero las dos más importantes en esta tríada no empezaron a construirse hasta después de su muerte, y aun aquella misma que él vió terminada fue ejecutada en su ausencia. Así, pues, sólo la idea parece cosa suya. A este prelado corresponde también en la esfera política un papel importante entre los fundadores de la nueva época. Su vida principió y se consumió en las luchas y transacciones interiores y exteriores que habían de producir una nueva configuración del Estado. Era el tiempo de aquel poderoso despliegue de energías morales e intelectuales de la nación, que habían de constituir su carácter, tal y como

ha llegado invariable hasta nosotros. De ésta la más grande época de la historia de España era él una *pars magna* como consejero del monarca, como jefe espiritual de la familia más poderosa y como encarnación de las más altas dignidades de la Iglesia. La declinación del degenerado feudalismo ante la monarquía realizóse en sus días, bajo su consejo, sus decisiones y sus hazañas.

Don Pedro González de Mendoza nació en 1428, en la hoy decadente ciudad castellana de Guadalajara, donde el palacio de familia edificado en 1416 por su sobrino D. Iñigo López, con su célebre *patio* habla aún hoy del antiguo esplendor de la casa ha largo tiempo extinguida. La familia procedía de las montañas vascas; en la provincia de Alava está situado el lugar de nacimiento, llamado Monte Verde. En el año de 1475 se concedió a los Mendoza el título de Duques del Infantado.

Don Pedro era el quinto de los siete hijos de D. Diego González Mendoza, hombre de grande y puro carácter, abierto a todos los intereses espirituales. Destinado a la Iglesia, hizo sus estudios en Salamanca; de aquel tiempo poseemos nosotros una carta del padre, en donde éste le pedía que le tradujera varios cantos de la *Iliada*, que le habían enviado en latín, de Italia, al español. El viejo lamentábase de que no le hubieran enseñado el latín en su mocedad, pues para aprenderle ahora ya era tarde, pues no era ningún Catón. Así tuvo que leer en lengua castellana a Virgilio, Salustio y Livio, en la cual se perdía la *Dulçura* y *gravedad* del idioma romano (1). Este su padre se había distinguido de joven en la guerra contra los moros y recibió después de la batalla de Olmedo el raro título de marqués. El Marqués de Santillana (S. Juliana), después de la caída del antaño omnipotente ministro D. Alvaro de Luna (al cual dedica en su doctrinal de privados un elogio como modelo de ministros), el hombre más prestigioso de la

(1) Obras de D. Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Madrid, 1652, págs. 481 y sig.

corte de Juan II, vivió el resto de sus días en la paz de sus tierras de Buitrago, completamente entregado al estudio de la sabiduría moral y de la poesía, inclinado al cultivo de las formas nacionales, cortesanas y populares, así como a la imitación de las provinciales e italianas, del Dante, Petrarca y Boccaccio.

En el retablo de la iglesia del Hospital que en la misma ciudad fundó, se le ve arrodillado con su esposa ante la Virgen, cuyas esculturas están talladas por el maestro Jorge Inglés, conocido únicamente por esta obra; en las bandas, que sostienen doce ángeles, está escrita una poesía, dedicada por el poeta a la Virgen, los gozos de María.

Su hijo Pedro era un hombre de acción, un estadista al estilo de los prelados guerreros de la Edad Media, un gran canceller de Castilla, del corte de aquellos cancelleres de Colonia y Maguncia, de nuestro Emperador. A la edad de veintidós años llegó a la corte, y en ella figuró hasta la muerte. En la guerra con Portugal y en la anual campaña de Granada acaudilló él mismo una banda de lanceros pagada de su bolsillo; así le describe la crónica en la decisiva batalla de Toro (1 de Marzo de 1476), con la sobrepelliz sobre la coraza. Con ocasión de la apertura de la gran campaña contra Granada en el año de 1484, el rey Fernando le destinó al Rosellón, y como vacilase en ir allá, la reina le colocó a la cabeza del ejército como Capitán general. Tampoco causaba escándalo que el prócer eclesiástico hubiera tenido tres hijos de dos nobles damas de la corte, los cuales formaron las estirpes de las líneas laterales de la casa. El más notable fue Rodrigo, Marqués de Zenete, fundador del Palacio La Calahorra en Sierra Nevada.

Don Pedro vivió en años de crueles perturbaciones del reino, y la impresión que éstas produjeron en su ánimo determinó su situación política posterior. En otra parte, los Mendoza quizá hubieran sido fundadores de dinastías, como los Malatesta y los Sforza; pero en España fueron colaboradores en la unificación de la monarquía. Don Pedro era un hombre de jui-

cio pronto, pero profundo y extenso, maestro en la resolución de toda clase de negocios. De él, como de César, se decía: «*Quando volebat, valde bolevat.*» Su padre le dejó en herencia la moderación, el sentimiento caballeresco, la amabilidad personal, que le hacía dueño de los grandes y de los pequeños. Pero lo que le caracterizaba en aquellos tiempos de disolución era su lealtad, el sentimiento de la dignidad de la Corona. Quizá se le aparecía como imagen espantosa la figura de su ambicioso predecesor en la silla de Toledo, Carrillo de Acuña († en 1482), que en otro tiempo había combatido al lado de los portugueses. Su nombre está escrito en las más ignominiosas páginas de la historia de Castilla. ¿Quién no oyó hablar de aquella grotesca mascarada, dispuesta en los campos de Avila, en la cual los grandes, rebelados y acaudillados por el arzobispo, erigieron un cadalso en el cual sentaron la figura del rey Enrique IV y en que Carrillo, mientras arrancaba al muñeco la corona de la cabeza, daba la señal para la degradación *in efigie*? Fue un momento decisivo aquel en que Mendoza (lo que también pudo haber sido su motivo más inmediato) se declaró por Isabel, la hermana de Enrique IV, cuyo alto espíritu y carácter había llegado a conocer. Fue su mano derecha en la restauración de la monarquía. Ningún otro príncipe poseyó ministro tan incondicional y prudente. Se le llamaba por entonces el tercer rey de España. Aun en su lecho de muerte, se preocupaba por los intereses del Estado, cuando persuadido de donde estaban las raíces del mal, aconsejaba que nombrasen para sucederle en la silla de Toledo a un hombre de humilde condición. Pensó en Jiménez, al cual había encumbrado él y recomendado para confesor de Su Alteza (1). Mas para escribir su vida política habría que narrar toda la historia de su tiempo, tal como él sólo hubiera podido escribirla.

(1) Don Pedro de Salazar y de Mendoza. *Crónica del gran Cardenal de España D. Pedro González de Mendoza...*, Canciller mayor, etc. Toledo, 1625.

El gran Cardenal de España (así le saludó el rey Fernando cuando le mandaron el capelo cardenalicio en perjuicio del Arzobispo de Toledo) no logró reposo durante su vida. No tuvo tiempo para apacentar a su rebaño espiritual en paz. Sólo posteriormente pensó en perpetuar su nombre por medio de fundaciones monumentales.

En todas ellas, así como en su mausoleo, vemos repetirse un mismo grupo-relieve, en el cual aparece él mismo de rodillas, presentado por el apóstol Pedro a la emperatriz Helena, que abraza la verdadera cruz. Esto tiene la siguiente explicación:

Don Pedro había nacido el día de la Invención de la Cruz (3 de Mayo), por lo que consagraba una especial devoción a la Santa Cruz de Jerusalem. Era casi el único rasgo personal de devoción que de él se refiere; dondequiera que encontraba una cruz, se arrodillaba y entonaba la antifona. Su cruz, la cruz del Primado (que en memoria de este gran acontecimiento fundó en el sagrario de Toledo), era conducida por orden suya, en todas las catedrales que visitaba, ante él. También se verificaba esta ceremonia a su entrada en las ciudades conquistadas a los moros de Loja, Guadix, Almería; y en la capitulación de Granada, en donde entró como embajador de la Reina, la hizo clavar sobre la torre de Comares, al lado de las banderas de Santiago y de Castilla. De todas los honores que acumuló, el que más alegría le produjo fue el título de Cardenal de la Santa Cruz en Jerusalem, de Roma, y en la restauración ordenada por él de la antigua Basílica, el descubrimiento del antiguo título escrito por Poncio Pilato. La forma de cruz sirvió también de fundamento de su más grande edificación, y se decía que el pueblo vió a su muerte aparecer en el cielo, sobre el palacio de Guadalajara, una cruz blanca.

Por lo demás, no se advirtió en él la índole ascética de su gran sucesor Jiménez. Como prelado, era severamente nacional y poco afecto a Roma. Ayudó a su soberano a reprimir las aspiraciones curialescas en la provisión de las sillas episcopa-

les, si bien ya antes había evitado un rompimiento casi efectivo. Aconsejó la exclusiva provisión de las canongías en naturales; y, finalmente, prohibió toda nueva fundación claustral en Toledo. Prescott cree también probable que él no tuviese ninguna parte en la introducción de la Inquisición, que por entonces se fraguaba. Su única producción teológica conocida, un Catecismo de la vida cristiana, especie de librito popular, que hizo exponer en las parroquias, da a entender que trataba de remediar la secreta herejía por medio de la enseñanza. En el asunto de Colón, como miembro de la Junta de Salamanca, impidió la negativa definitiva, demorando la resolución hasta terminar la campaña con los moros (1).

El Colegio de Santa Cruz, en Valladolid.

En el año de 1468, una vez terminada la contienda con el deán usurpador, entró de obispo en Sigüenza; fue también nombrado abad de la iglesia colegiata de Santa María la Mayor, en Valladolid. Era ésta una de las más codiciadas prebendas de la Iglesia española. Entonces Madrid, con su Alcázar grandioso y medio morisco, era todavía una oscura capital de provincia, completamente obscurecida por Valladolid, ciudad floreciente, animada por el comercio y por la afluencia de mercaderes extranjeros, primera plaza en orfebrería y residencia predilecta de la nobleza, que edificaba allí los más hermosos

(1) El retrato del Cardenal, único, a mi juicio, que tiene títulos a ser considerado como fidedigno, encuéntrase en la Sala capitular de Toledo en la serie de los prelados. Éstos (hasta Jiménez y por su orden) fueron pintados por Juan de Borgoña, del cual también proceden los quince frescos históricos (1511). Aun en vida del Cardenal, llegó a Toledo, y en 1495 se ocupaba en pintar los cuadros del claustro; los arzobispos fueron pintados sin duda, después; sin embargo, no le faltarian buenos modelos. Una fotografía que poseo (dibujada por mi hermano Fernando) del cuadro no reproducido hasta aquí, debo al librero Pfeilschneider, de Madrid, que la sacó para mí, y que, antes de haberle podido dar las gracias, murió del tífus.

edificios. El nuevo obispo decidió crear, de las rentas de su abadía, un Colegio para estudiantes pobres. Los pensionistas no habían de poseer más de quince florines de Aragón de renta. El modelo fue el Colegio de San Bartolomé, en Salamanca. Después que Sixto IV hubo concedido, en 1466, la Facultad, se echaron los cimientos en el siguiente año.

Castilla debió su nombre, como es sabido, a las muchas fortalezas de que estaba guarnecida en tiempos en que las grandes y pequeñas guerras eran ocupación permanente. Altas construcciones cuadrangulares, de piedra, de muchos pisos, flanqueadas con torres, dominaban las pequeñas villas. Cuando la nación, después de largos siglos de guerra, fortalecióse y empezó a considerarse en su casa, se sintió poseída de un irresistible deseo de expansión; cesó el gusto por estos escarpados castillos y empezó la boga de las ciudades espaciosas. Entonces lo distinguido fue, no lo elevado, sino lo ancho y despejado. En una amplia y desembarazada plaza se elevaba un palacio de gran fachada, sin articulación para cornisas y pilastras. Una simple hilera de ventanas, con larga separación unas de otras, indicaba el piso principal. Hermosas cuadernas, adornadas brillantemente por sobrepuestos simbólicos y heráldicos. Encima, una alta y rica cornisa. Detrás de las ventanas ocultábanse profundos nichos, salas de inconmensurable longitud con techos alicatados, de estilo morisco, con encendidas molduras doradas. Bajo el piso principal estaba el piso bajo, a estilo de fortaleza, con sombrías ventanas de macizas verjas. Pues bien; esta forma, con ligeras modificaciones, mostrábanla los colegios-universidades, los hospitales, los palacios de los nobles, como el palacio gótico, aún de Medinaceli, en Cogolludo. A esta clase pertenece también el Colegio de Santa Cruz; sólo que en éste la fachada está situada en el lado más estrecho del gran rectángulo.

El edificio del nuevo Colegio tardó en ser consagrado doce años. Muchas casas de la parroquia de San Esteban tuvieron que ser expropiadas y derribadas. El jardín es aún hoy uno de

los encantos de Valladolid. En el vestíbulo, sobre la puerta del patio, se lee la inscripción:

PETRVS. DE. ME
NDOCA. CARDI
NALIS. HISPAN
IE. MCCCCXCII.

Cuando D. Pedro resolvió invitar a los estudiantes castellanos pobres a este principesco palacio, pensó, acostumbrado a no hacer las cosas a medias, impresionar también a los suyos con algo inusitado y en lo posible no visto aún. No era desconocido en los círculos de entonces que en la Sede de San Pedro se construía con arreglo a una nueva tendencia, extranjera para los españoles. San Pietro de Montorio, San Giacomo de los Españoles, eran fundaciones españolas; había, tanto en Santa María de Monserrat, como en San Miniato de Florencia, mausoleos de prelados españoles y portugueses. Por el mismo tiempo en que fue nombrado abad de Valladolid, había sido comisionado para recibir al Legado de Sixto IV, Rodrigo de Borja, en Valencia. Viajaron juntos hasta Castilla, trabando, según refiere Salazar, estrecha amistad. Durante sus ocios en la suntuosa Abadía, a vuelta de sus inacabables discusiones sobre los derechos del Patronato real y otras semejantes, hablarían también de la *obra del romano* y de la *crestería*. Si queremos mencionar un edificio italiano que recuerde su colegio, habrá que pensar en los palacios venecianos o en los departamentos Borgia en el Vaticano.

Don Pedro halló en Toledo un arquitecto brabantino, al cual dió el encargo de trazar un edificio concebido en el nuevo estilo. Dicho edificio no puede negar que es el primero en su especie. El pensamiento del maestro cuando trató de asimilarse la nueva manera tenía hondas raíces en el antiguo estilo. La masa y las proporciones de las partes exteriores aparecen fuertemente apegadas a la tradición; el estilo extranjero suministró sólo una vestidura ornamental, pero en interesante e inge-

niosa adaptación. Tan pronto vemos formas góticas e italianas en ecléctica composición, como adornos góticos superpuestos a motivos clásicos; allí donde por tradición se acumulaba toda elegancia y opulencia, se intentó poner un trozo de delicado estilo Renacimiento puro. Es el idioma italiano hablado por gentes que pensaban con las reglas sintácticas de su lengua natal, empleando oraciones extranjeras, pero que sabían encontrar las frases que podían adaptarse suavemente al viejo esquema.

La fachada, por ejemplo, estaba aún dividida por seis fuertes pilares; su sección inferior tenía basamentos góticos; pero estaba provista de pilastras corintias acanaladas, que ponían en armonía la altura heterodoxa de aquellos estribos con la doctrina clásica de las proporciones.

La parte media de esta fachada con el portal a flor de superficie está decorado con un almohadillado cuadrangular. Las cuatro columnas y pilastras corintias, así como el arco de la puerta, están cubiertas de delicados arabescos; el friso ostenta los leones alados de los Mendoza; sobre éste se eleva una archivolta con palmeras, y en el tímpano la figura del cardenal arrodillado y Santa Elena.

Las ventanas fueron modernizadas en el siglo XVIII (1768) por Ventura Rodríguez. La cornisa complicada, pero de mucho efecto, reforzada por los pilares, está coronada a modo de diadema por una balaustrada con obeliscos, pináculos transformados; a los lados se ostenta una crestería de palmeras y candelabros.

El patio, con sus tres galerías de igual altura, prepara en su sequedad de gótico posterior cierto desencanto. Las arcadas están sostenidas por pilares octogonales sin capiteles. La galería de en medio tiene un parapeto gótico; la superior, una balaustrada de columnas.

Cuando el atareadísimo Cardenal, que ni siquiera pudo presenciar la colocación de la primera piedra (estaba en Vitoria), llegó a Valladolid poco después de la terminación, se mostró

descontento, con terror del pobre arquitecto, de las dimensiones del edificio. *Corto y miserable* fue el calificativo que mereció. Habló de demolerlo. Sus soberanos, que eran de otra opinión, trataron de dulcificarle. También el Emperador mostróse admirado del fino trabajo, volviendo a hablar de un fanal, como solía hacer cuando quería ponderar el mérito de un edificio. El desencanto del Cardenal provenía, sin duda, de que en Valladolid estaba en construcción otro Colegio, ante el cual el suyo, indudablemente, parecía cosa sencilla. El ambicioso obispo de Valencia, un dominico, fray Alonso de Burgos, había legado en la fachada de San Pablo uno de los más ricos trozos de la gótica posterior, de todos los que en Castilla la Vieja labró el buril de los maestros de Colonia. Y ahora (1488 a 1496) edificaba al lado oriental de esta iglesia otro colegio, el colegio de San Gregorio, considerado como superior a todos los hasta allí edificados, y que quizá hasta eclipsaba la obra del Cardenal Mendoza. El veneciano Andrea Navajero, que no dice nada sobre este último, se expresa con arrebatos sobre las altas Loggia de aquél, con su magnífico aspecto, sus artesonados de oro de la sala principal (la cual se había hundido el invierno que precedió a mi visita de 1890). También hubiera podido citar el patio de columnas, una de las mas encantadoras y originales ocurrencias de la arquitectura española, que juntamente con el patio del palacio-Mendoza forma casi el exclusivo paralelo con aquel estilo indio y mágico, si bien de corta vida, que en Portugal constituyó una especie de arte nacional.

Era de esperar que los primeros ensayos de clasicismo trajeran consigo el abandono de aquellos excesos ornamentales, serenando el estilo y ajustándole a un canon decorativo (1).

(1) El colegio de Santa Cruz es cosa que no olvida quien haya visitado una vez la ciudad. Después de haber suministrado a la Iglesia y al Estado prestigiosos funcionarios, prelados y hasta un cardenal (Quiroga) (la lista llena 78 folios hasta 1625, en Salazar), fue transformado en 1842 en Museo y Biblioteca provinciales, y es para el viajero que viene del Norte el primer museo español que encuentra. Erigido en días de espíritu creador,

La tumba del Cardenal.

El que visita la catedral de Toledo encuentra, al subir al coro, un suntuoso monumento funerario, en el que cree reconocer al principio un ejemplar algo irregular de las sepulturas de los cuatrocentistas italianos. Pero no está unido al muro, sino aislado. En realidad, es una parte de la construcción del altar, y en su pompa gótico-española forma un contraste extraño e inarmónico con sus severas y puras formas toscanas. Pero también sus dimensiones, la serie de arcos abiertos y los nichos guarnecidos de estatuas está en consonancia con las antiguas cancelas. Cierran los entrepaños dos columnas, como una torre; dos puertas conducen a través de sus muros de la galería al sitio del altar; la parte del centro es como un arco cegado por un muro con inscripción. En la luneta se ve la media figura de San Juan Bautista entre San Jerónimo y San Bernardo.

el colegio fue destinado por personas dotadas de sabio patriotismo para asilo de las ruinas de los monumentos de las antiguas ciudades al empezar la decadencia, en tanto los extranjeros no se oponían a ello; en los días en que el autor estuvo allí (1872-1890), protegido por un antiguo cabo que al hacer la guardia recitaba la máxima que había escrito, y que prohibía toda permanencia inmotivada. Montones de medianos óleos (la especialidad de España), retablos pintados, ideados para las mágicas luces de las capillas o para las procesiones, están hacinados confusamente. La impresión de tal almacén de decoraciones sacras del pasado es distinta según el estado de nervios del espectador. El turista, extenuado de las lentas marchas de los ferrocarriles y de la confusa impresión de un pueblo para él incomprensible, se aleja de allí, jurando no volver a pisar un museo español, para soñar a la noche siguiente, como Edmundo de Amicis, con cámaras de tormento, salas de operaciones, manicomios. Pero el erudito de artes, ante este museo, no puede substraerse al encanto maravilloso de estas obras completamente nuevas para él, policromadas esculturas de extraordinaria fuerza y rudeza de realismo e histerismo religioso, hasta perder los últimos restos de razón y proyectar súplicas de estipendios de academia para Valladolid.

El arco cegado forma la parte inferior del monumento; encima de éste hay otro arco con un sarcófago y la estatua yacente del Cardenal, flanqueada y coronada por seis nichos con estatuas de apóstoles, y una cornisa de tres candelabros. En la luneta de este arco se ve un óvalo con la Virgen, y a los lados ángeles en actitud de adorarla.

El que penetra por una de aquellas puertas en el paso del coro, encuentra la disposición descrita en la espalda exactamente reproducida. Arriba los otros seis apóstoles a los lados del arco, en cuya luneta hay una gloria gótica; debajo un nicho de altar, cuyo retablo nos muestra otra vez al Cardenal arrodillado delante de Santa Elena, conducido por el apóstol San Pedro. Nos encontramos en una de las capillas de Santa Helena. Se puede dudar de cuál de los dos lados hay que considerar como fachada. Una pared sin profundidad a los lados, organizada en igual forma.

La historia de la obra da la clave de las anormalidades de forma. El plan que el Cardenal entregó al Cabildo, poco antes de su muerte, era otro, pero su ejecución incurrió en numerosas contradicciones. Lo que vemos ante nosotros es el producto de largas y enconadas campañas.

Su plan había sido: «un arco transparente, claro, labrado a dos faces; una especie de arco triunfal».

¿Qué es lo que se proponía? ¿Cómo llegó a este plan? Fácil es conjeturarlo. Su altivo propósito era descansar en la parte más principal de la primera catedral de España, y asombrar a la posteridad por un monumento que llamase desde luego la atención. Las criptas de los coros sólo se habían abierto hasta entonces a las personas reales, y aun después ninguno de sus sucesores logró que reposaran allí sus huesos. No había que pensar entonces en un lugar en el centro del eje principal (donde en otro tiempo se encontraban los fundadores de las iglesias, si bien sólo como epitafios o relieves). Un sarcófago hubiera impedido el servicio del altar mayor, pues era aquel el lugar en que se colocaba la silla del arzobispo cuando asistía

y presidía a las funciones. Allí, pues (donde, por cierto, en vida pocas veces se le había visto), quería pasar a la posteridad en imagen de mármol, y los fieles asistirían al sacrificio de la misa encuadrados por el arco de triunfo.

El Cabildo aceptó la fundación de su prelado moribundo (al cual tanto debía la catedral) sin controversia; el acta notarial es de 4 de Octubre de 1494. Pero cuando se pasó a la ejecución mostróse una tenaz y mansa resistencia, que produjo viva reacción. La oposición se fundaba en que el hombre a quien en vida se había llamado el tercer rey de España, también después de la muerte quería ponerse al nivel de los reyes. El homenaje más extraordinario mostrado allí a los hombres célebres, era un puesto en el centro de las capillas de la galería del coro.

En la capilla de San Ildefonso estaba el monumento fúnebre del restaurador de la Silla de San Pedro en Roma después del destierro de Avignón, del cardenal Albornoze (1350); en Santiago, el del en otro tiempo omnipotente ministro de Juan II, D. Alvaro de Luna, decapitado en 1451 en la plaza mercado de Valladolid, el mismo al cual en otro tiempo el padre del Cardenal, el marqués de Santillana, su rival en política, dirigió aquellas estrofas admonitorias del sello del ministro. Un nieto de éste, D. Íñigo López, por su matrimonio con doña María de Luna, aportó la principesca posesión del ministro a la casa de Mendoza. Indigna pensar que una parte de los hermosísimos respaldos del coro, que no tenían aún cien años, hubieran de ser destruidos.

En Toledo se trató de ocultar estos sucesos a la curiosidad de la posteridad; pero el siguiente acontecimiento demuestra hasta dónde llegaron las pasiones: una mañana se hallaron los respaldos en pedazos en el suelo. Los partidarios del difunto habían realizado por la noche este *fait accompli*.

Pero la cosa tomó un nuevo giro por la intervención del sucesor, el cardenal Jiménez. En la construcción de las nuevas catedrales gótico-francesas del siglo xiii, Alfonso X desti-

nó, para capilla mortuoria de los reyes, con el nombre de Capilla de la Santa Cruz, el medio polígono oriental del coro. Fue separada por un muro y apoyada en el altar mayor. En su consecuencia, sólo quedó para la capilla mayor el espacio de un crucero entre las dos primeras columnas del otro lado de la nave. Como este espacio se había considerado, hacía largo tiempo, insuficiente, el nuevo arzobispo resolvió utilizar el movimiento de excitación ocasionado por la cuestión del monumento, para remediar el conflicto; anunció al Cabildo su intención de trasladar a la nave lateral la capilla de los Reyes Viejos, y dar al coro, por la abertura del polígono, una profundidad de más del doble. El más poderoso motivo fue aquí el plan de reemplazar el pequeño retablo característico del siglo XIII por un retablo gigantesco, según el modelo de los que desde 1482 se construían en Sevilla. Sin embargo, para alejarse en lo posible de los antiguos reyes, se debía construir a los dos lados del nuevo altar un magnífico nicho, cuyo coronamiento llegase hasta la bóveda. La ejecución fue confiada a un escultor de procedencia holandesa, Diego Copin. El ultraconservador Cabildo elevó, sin embargo, su protesta contra este plan; el dominante Jiménez tuvo que lograr la intervención de la Reina, la cual hizo un viaje a Toledo para vencer la resistencia de los obstinados canónigos.

El monumento se ejecutó, desviándose en dos puntos esenciales del plano del Cardenal. Se separa del altar a distancia de una columna, y no es transparente. Las dos pequeñas puertas laterales parecen como un acomodamiento. Posteriores variaciones, mejoraron notablemente la obra de arte; ningún escultor habría soportado una superficie tan vacía como aquélla. Parece como murada.

Causa asombro no encontrar indicación ninguna sobre la persona del escultor. El archivo de la obra que guarda todas las actas de las obras ejecutadas con inesperada integridad, calla sobre este punto, probablemente porque no fue el Cabildo, sino la Reina, quien sufragó los gastos. También Salazar de

Mendoza, el cual consagra en la crónica de sus antepasados tres capítulos al sepulcro, parece ser indiferente á esta cuestión, tan interesante para la posteridad.

Recientes escritores han dado un nombre de gran resonancia en Toledo, Alonso Covarrubias, el maestro del matiz nacional, «plateresco» del nuevo estilo.

Se halla su nombre con motivo del retablo de Santa Helena; pero a éste se le añadieron formas posteriores y divergentes; por ejemplo, el arco está adornado con crustáceos, las hojas góticas.

Es difícil resolverse a hacer ninguna conjetura, puesto que se tropieza con nombres en que nadie pensó. Nuestro monumento muestra la manera florentina del año 80, y no tiene analogía con ningún otro en España. Por lo demás, ninguna de las personalidades que allí aparecen tienen condiciones para que pueda serle atribuida la paternidad de la obra. Nadie que conozca los trabajos de un Felipe Vagarni, de un Ordóñez, de un Diego Copin, pensará en estos maestros. Las empresas monumentales anteriores no son italianas; el palacio de Calahorra, en Sierra Nevada, es de genoveses, y no se construyó hasta quince años después. También el florentino Miguel, al cual se encargó la tumba del sobrino, Diego de Mendoza, en Sevilla, revela otra escuela completamente distinta. En la ornamentación de nuestro monumento encontramos reminiscencias del sarcófago del Príncipe Juan de Avila, del Dominico Fancelli de Settignano; pero éste fue llamado a España después de la muerte de la Reina (1504), que dispuso la formación del sepulcro por testamento.

Por el contrario, se presenta la cuestión de si debemos pensar en el célebre Toscano, que entonces residía en la cercana corte de Portugal, *Andrea Contucci*. El estilo, por lo menos, no protestaría contra tal afirmación.

Lorenzo de Médicis envió a Sansovino, en 1491, al rey Joao II, y su sucesor, Emmanuel (1495), le conservó en la corte; según refiere Vassari, abandonó Portugal después de nueve

años de residencia en él, es decir, cuando el monumento estaba en construcción (1).

A su vuelta a España, si no en una visita al Rey, anterior, pudo Sansovino visitar Toledo. Ya Manuel había proyectado su matrimonio con Isabel, la hija mayor de la Reina Católica; este matrimonio le ofrecía la perspectiva de la unión de los reinos de Castilla y Portugal. Esta Isabel había estado ya casada con su sobrino D. Alfonso, que murió en el primer año de su matrimonio, de la caída de un caballo (12 de Julio de 1441). Ahora aspiraba el tío a la joven viuda personalmente poco simpática, delgada, pero discreta, que al principio mostró aversión a unirse con el portugués. Autorizados los pactos de boda por Jiménez (en Burgos, 30 de Noviembre de 1496), el matrimonio se efectuó en Valencia de Alcántara (en Octubre de 1497). La inesperada y temprana muerte del príncipe D. Juan, el hijo de Fernando e Isabel (4 de Octubre de 1497), pareció facilitar la realización de aquel ambicioso sueño. Manuel viajó con su esposa en Junio de 1498 a Toledo, donde se reunieron las Cortes de Castilla para formular el juramento de fidelidad.

Los monarcas solían llevar consigo en tales viajes a sus artistas de corte, por lo que muy bien pudo Sansovino haber acompañado al rey Manuel a Toledo y haber sido recomenda-

(1) No se han encontrado hasta ahora trabajos plásticos suyos en Portugal; pero muy bien pudieron haber sido destruidos en el terremoto. Sin embargo, es posible que procedan de él las tres estatuas de terracota, únicas en su especie que se encuentran en la iglesia de Belem, y que, sin duda alguna, son de origen italiano. Dichas estatuas, en sus ropajes y sus accesorios, están glaseadas; pero las manos y el rostro están pintadas al óleo. La Madona con el niño (143 m. altura), con manto azul forrado de verde, con túnica lila estrellada, tiene rostro de tipo florentino. El San Jerónimo haciendo penitencia, con el león brincando, es modelo en el carácter de su cabeza gris, y muy vivo en la acción. El San Leonardo (1,74 m.), una noble cabeza de monje, juvenil, mirando a lo alto con expresión de dolor.

do por él a la Reina. Haría allí el bosquejo del monumento; modelaría rápidamente algunas estatuas y relieves, y después aprovecharía la ocasión para romper sus vínculos con la Corte portuguesa y volver a Italia.

El monumento está hecho en un solo vaciado; la ornamentación, es puramente italiana; pero las figuras muestran dos manos diferentes. Los grupos relieves de las dos lunetas de los lados, los niños de armas, las cuatro estatuas de arriba y las dos que hay debajo de éstas, muestran formas toscanas: nobles cabezas largas con despejadas frentes, dignas del maestro del grupo del Baptisterio de Florencia. Los seis Apóstoles bien pudieran haber sido hechos, después de la partida del maestro, por artistas del país. Inseguridad en las proporciones, una cierta exageración de los caracteres, odiosos gestos de expresión desapacible, hombros caídos, y la dureza, confusión, pesadez de los ropajes, les dan un sello extraño.

El Hospital de Santa Cruz en Toledo.

El Hospital de Toledo fue otro de los legados que el Cardenal dejó a su ilustre testamentaria, y que por cierto obscureció al mausoleo. Este edificio, heredero universal de la fortuna del prelado (75.000 ducados), no fue visto por éste ni siquiera en el papel; ni siquiera sospechó el notable lugar donde más tarde se levantó. Moribundo en Guadalajara, recibió el 10 de Octubre de 1494 la bula de creación pontificia.

Rasgo característico de aquellos tiempos fue la fundación de hospitales monumentales. En el espacio de menos de una década se expidieron bulas para la fundación de cuatro de estos edificios, en el centro y en la parte más septentrional y meridional de la Península: Toledo, Santiago, Granada, Sevilla. Los tres primeros fueron empezados en tiempo de la reina Isabel; su repentina muerte (1504) interrumpió las obras de Santiago y Granada; sólo bajo el Emperador reanudáronse los tra-

bajos. Su semejanza en las dimensiones y en la planta, así como el nombre de los mismos arquitectos toledanos, hace creer que la idea del Cardenal fue la que sugirió el proyecto de los demás edificios; en efecto, el plano del compostelano existía ya antes.

La obra de la Reconquista estaba consumada, la furia guerrera había pasado. Pero cuando, siglo y medio más tarde, el absolutismo moderno empezó a crear como símbolo propio suntuosos palacios, no pudieron borrarse, a pesar de la victoria, los recuerdos de los horrores y crueldades de la guerra. La idea de la expiación se apoderó de las almas, y los vencedores elevaron su crédito en el cielo, edificando palacios que obscurecían con su magnificencia la riqueza de las residencias reales, y que eran consagrados a aliviar el dolor de la Humanidad.

En Santiago, la tarea principal era el cuidado de los peregrinos que, extenuados de su viaje a través de la Península, llegaban a menudo a Galicia, enfermos y moribundos. En Granada, el alivio de la miseria en que los once años de guerra habían sumido a la población. En Toledo, el fundador había sido movido por la suerte de los niños y la amenazadora despoblación. El número de niños expósitos y asesinados arrojaba una espantosa luz sobre la ferocidad de las costumbres. Los recién nacidos eran arrojados a los ríos, a los pozos y a las letrinas; eran expuestos en el campo a las aves de rapiña o entregados a las puertas de las Iglesias a la merced de los perros. Diego de Mendoza, un sobrino del Cardenal, parece que recogió durante toda su vida trece mil. Su Hospital llevaba el nombre de niños expósitos, aunque estaba también dedicado a los heridos e incurables.

Pero tan grande como el celo que se desplegaba en estas fundaciones, eran los obstáculos que se oponían a ellas. La mayor dificultad era la elección de sitio para planta del edificio. ¿Dónde encontrarle en la estrecha y oriental Toledo, llena de conventos y de palacios de la nobleza? Había pasado un lustro de la muerte del fundador, y aún no se había resuelto el

problema. En verdad, no debía retrasar esta circunstancia la construcción de la obra pía. El deán ofreció su propia casa que su predecesor, maestro Esteban, había dedicado a sus sucesores. La Reina puso a disposición de la Junta la casa del Conde de Cifuentes; la *hospitalidad* fue pronto inaugurada, y se admitieron peregrinos. Pero entonces parecía imposible instalar en el centro de la ciudad, frente al palacio del Arzobispo, un foco de infección.

Entonces, pensó la Reina en un lugar de la ciudad muy conveniente para el caso, por su gran ventilación y su posición dominante, y que, además, estaba como consagrado por antiguos recuerdos sagrados y profanos. Era éste la terraza de la parte oriental de la colina en que se asienta la ciudad, y que ningún forastero puede olvidar por la impresión que le produce a su llegada. Cuando se sube por el grandioso puente morisco de Alcántara y sus altas torres, la mirada se fija en un punto donde la muralla tuerce de Oriente a Norte, lugar que pedía la construcción de un fuerte: en frente, en el lado izquierdo del Tajo, se eleva el Castillo de San Servando. Sobre este muro extiéndense largos muros claustrales, con pequeñas y escasas ventanas; aquí se elevan dos ábsides, uno de estilo morisco; allí una Loggia. Detrás, en lo más alto, sobresale un campanario: la cúpula de la iglesia del Hospital. A la izquierda, en el punto más alto de la ciudad, se divisa el Alcázar de Carlos V.

En este sitio había en la Edad Media un palacio real, llamado el Alcázar de Santa Fe, también Alcázar bajo en oposición al otro Alcázar alto.

Cuando el conquistador Don Alfonso VI entró en 1085 en Toledo, halló en él un burgo morisco, llamado por la crónica Palacios de Galiana (la romancesca hija del rey Galafré). Su primer fundador parece que fue el rey visigodo Wamba. Allí parece que celebró Don Alonso sus Cortes, porque el Alcázar alto no contenía ninguna sala bastante espaciosa para la celebración de las Asambleas. Se decía que allí se apareció el

Cid, para exigir expiación por sus maltratadas hijas (1). También parece que hubo allí una catedral en tiempo de los godos, en la que se ha querido reconocer la Basílica Pretoriense de San Pedro y Pablo de los Concilios. Por esto pensó Alfonso edificar allí una santa casa, que sólo llegó a realizar Alfonso VIII; era un convento de benedictinas: San Pedro de las Dueñas. También hubo en las inmediaciones una fábrica de moneda.

Como los reyes raras veces residían allí, regalaron (1202) el palacio a la Orden de Calatrava para Priorato. El nombre de Alcázar de Santa Fe proviene de las capillas. Pronto se establecieron allí franciscanos; a su convento pertenecen los ábsides, que sobresalen de los muros de la ciudad.

En el siglo xv, hacia el año 80, todo estaba allí en decadencia. El rey Enrique IV llevó en 1460 a su querida, Catalina de Sandoval, abadesa de San Pedro; el edificio estaba en ruinas. Los franciscanos habían abandonado su convento trasladándose a la nueva iglesia gótico-gentil de San Juan de los Reyes.

Isabel pensó dar nuevo esplendor al notable palacio, a su manera devota y por la fundación de un principesco convento de monjas. Regaló una parte del palacio a una dama de corte, Beatriz de Silva, de gran belleza en su juventud, la cual la hizo caer en la desgracia, y que en su vejez, cuando tan bien sienta el arrepentimiento y la piedad, había fundado una Orden de la Concepción según la regla de San Bernardo. Estas damas vivían próximas, si no en armonía, con las negras benedictinas (1484). Cuatro años más tarde (1488), trasladáronse los caballeros a la sinagoga tomada a los judíos, El Tránsito, e invitaron de Cozollos a las Comendadoras de Santiago en el Alcázar, donde aún habitan.

Pero cuando la Reina, comprendió que tal sitio hubiera sido el mejor para la fundación del Cardenal, se arrepintió quizá de su generosidad. Mas a su inventiva y resolución femeninas

(1) El relato de crónica del Cid es apócrifo, pero las indicaciones de las localidades corresponden al siglo xiii.

nada era imposible. Refundió a las benedictinas y cistercienses en una nueva Orden, que instaló en el abandonado convento de Franciscanos. Mandó demoler el viejo convento y en su lugar echó los cimientos del Hospital.

Las huellas de esta historia pueden verse aún en el actual edificio. Las galerías del segundo patio del Hospital descansan en columnas que corresponden a una iglesia visigoda, la cual probablemente sirvió de mezquita. En el convento de Santa Fe hay aún habitaciones de estilo morisco, monumentos fúnebres de Ordenes caballerescas y una rotonda, Capilla de Belén, sepulcros de una hermana y de una hija de Fernando el Santo.

Cuando hoy se baja de la plaza de Zocodover por las escarpadas escaleras de la Puerta de la Sangre, se descubre inmediatamente a la izquierda una plaza que domina la extensa fachada de un palacio de piedra blanca. Un alto portal y una serie de ventanas adornadas ricamente aparecen en la inarticulada superficie del tal palacio, como joyas en el muestrario de un joyero. ¡Raro efecto el de estas joyas que repentinamente se ofrecen a los ojos entre los solitarios, mudos y cerrados conventos y casernas! Parecen las sombras de un mundo ha largo tiempo sumergido, de una raza caída. Se comprenden las veleidades de los invasores de las guerras napoleónicas, que querían arrancarlas, empaquetarlas y llevárselas consigo.

Como en el Colegio de Valladolid, la ornamentación marca una época de transición, que aquí se manifiesta sólo en una instrumentación más rica. Es la fantasía viciada por el gótico florido y por la finura mudéjar, que se había enseñoreado del italianismo. Pero en todas partes aparecen semiocultas reminiscencias góticas. Un estilo mezclado, si se quiere, pero en el cual dominaban figuras episódicas, motivos poéticos, como después dominó el purismo doctrinario. Las medias columnas que franquean la puerta soportan elegantes candelabros, en vez de antiguos pináculos; también las cañas tienen la mayor parte forma de candelabros. El semicírculo del tímpano está guarnecido de un arco polilobulado, como los remates braban-

tinios de piedra; los boseses exteriores del arco cruzan, terminando en una tabla con adornos en relieve hasta la pestaña. Pero no se crea que todo esto es pura fantasía, embriaguez dionisiaca de ornamentación; por todas partes descúbreanse alusiones, símbolos de las partes interiores, del pasado de aquellos lugares, de la accidentada vida del fundador. En el relieve del arco portada, el fundador, conducido por Pedro, se arroja delante de la Emperatriz y de Pablo; pues allí debió en otro tiempo ser construída la basílica pretoriana de San Pedro y San Pablo. En el friso, los escudos con lanzas cruzadas y alabardas nos hablan de los bélicos días de Mendoza, cuyas armas están sostenidas por niños desnudos. En las estrías de la puerta están las siete virtudes medioevales, representadas por mujeres jóvenes alegres y exuberantes; la cima del arco está rota por un nicho con la figura de la caridad, que, según la inscripción, es eterna. Alrededor de la abertura cuadrangular de la puerta corre una banda con las armas de la casa, entre banderas, ramos de flores y hojas de laurel, y la cruz de Jerusalem. En la especie de retablo sobre la portada está figurado el encuentro ante las puertas de oro, característica representación del misterio de la Concepción, como recuerdo de la Orden que había poseído aquel lugar hasta entonces. La parte última superior con el frontis es de estilo plateresco y construída mucho después.

El interior no realiza, por cierto, las promesas de esta fachada. Se había apuntado demasiado alto, y lo que fue edificado en los años 1504-1514 se perdió y deterioró en el curso de los tiempos. El plan es severo, como en todos los hospitales de esta clase: un cuadrado atravesado por los cuatro brazos de una cruz griega, en cuyo centro se alza sobre cuatro haces de columnas la cúpula octogonal gótica o linterna (lucerna). El altar mayor debía caer bajo este cimborio. De allí debían partir las cuatro naves de la iglesia (32 pies de ancho); sobre éstas se abrirían cuatro salas con balaustradas, desde las cuales asistirían los asilados a los oficios divinos. Sólo el vestíbulo y el

patio principal corresponden a la pompa principesca de la fachada. Las columnas de las cuatro galerías de este patio son de mármol de Carrara; los capiteles ostentan guirnaldas, cuernos de la abundancia y armas. Una soberbia escalera de mármol, abierta por tres arcos de columnas corintias, el del centro mayor, conduce al piso principal. Las paredes son de cantera, adornadas con flores, laureles y guirnaldas; el techo, gótico morisco. Para las arcadas del segundo patio, más pequeño, se emplearon las columnas de la antigua basilica.

Si recordamos el sepulcro toscano del coro de la catedral, nos formaremos una idea del mausoleo del *Gran Cardenal de España*. ¡Cuánto desmerece la fría elegancia de aquella obra de manos extranjeras al lado de este gusto netamente nacional, lleno de fantasía y de pompa oriental! Aquél desentona de su ambiente, desarmoniza con él, mientras que éste se alza en un lugar consagrado por mil recuerdos. Es aquél un monumento pagano y presuntuoso; éste aparece unido al pasado por la eterna gravedad del sentimiento cristiano.

El arquitecto.

Hasta ahora no se ha dicho nada del arquitecto que construyó el Colegio y el Hospital, y que parece representar en España el papel de un paladín del italianismo. Tal vez se deba esto a que el arquitecto no era ni un italiano ni un romano, ni siquiera había estado en Italia; pertenecía a una familia de origen septentrional, establecida desde hacía una generación en Toledo.

En el curso del siglo xv, cuando la fiebre de construcciones tomó nuevo impulso en Toledo, fue llamada, por circunstancias que desconocemos, una compañía de arquitectos de Bruselas, que dominaron hasta el siglo xvi en la actividad artística de aquella ciudad, y gracias a las estrechas relaciones de la silla de Toledo con los monarcas, extendieron su influencia por todo el reino. Su nombre aparece mencionado por primera

vez en la construcción del frontis del Tránsito del Sur, cuya magnífica puerta de los leones (1459-1467) construyeron. Dirigían esta banda Anequin de Egas (Jan van der Eycken) (1) (un retrato con este nombre aparece en 1448 en la casa consistorial de Lobaina), y Juan Guas, o Was, familia que es conocida en el siglo XIII en Bruselas. Ambos habían sido arquitectos jefes en la Catedral. Las estatuas de los Apóstoles y de las Vírgenes las hizo un maestro llamado Juan Alemán, quizá un bajo alemán. Esta puerta, llamada la *Puerta de la Alegría* (de la Ascensión de María), es como una hoja del arte flamenco llevada a España por el viento, de finísimo sentimiento y de elegante técnica. Una especie de Roger van der Weyden trasladado a la piedra.

Juan Guas es el autor de la gran iglesia de franciscanos de San Juan de los Reyes, cuya disposición, sumamente característica, y magnífica ornamentación heráldica, debe a la circunstancia de haber sido destinada por los monarcas para su última morada, a la terminación de la guerra de Granada. La primera piedra fue colocada después de la batalla de Toro (1476), que aseguró a Isabel la sucesión en el trono. Recientemente se ha hallado un retrato de este Was, con su esposa, Marina Alvarez, en la capilla de San Justo y Pastor, fundada por él. Si hemos de dar crédito a la inscripción, sería el arquitecto de dicho templo y del convento.

El hijo de Anequin de Egas, o van der Eycken, fue Enrique de Egas (2), que, a la muerte del primero, desempeñó, durante cuarenta años (de 1494 a 1534), las funciones de Maestre mayor de la primada catedral de España. En este último período de la gótica fue indudablemente su mejor técnico; era el que

(1) Alphonse Wauters: *A propos de l'exposition nationale d'architecture. Études et anecdotes relatives à nos anciens architectes*. Bruxelles, 1885.

(2) Quizá un segundo hijo de éste era Antonio de Egas, que pasó en 1509 a Salamanca, llamado por el obispo y por orden del rey para levantar, en unión de Alfonso Rodríguez, el plano de la nueva catedral.

más encargos recibía en el reino. Su estilo es pariente del de Juan Guas. Construyó, además de los tres cimborios de los hospitales, las capillas de Fernando e Isabel, y en Toledo el piso superior de la capilla mozárabe. Y siempre que en cualquier parte de la Península se ofrecía un problema difícil, era llamado. Está demostrado que estuvo varias veces en Granada, Sevilla y Málaga, en Santiago, Zaragoza y Segovia. Fue llamado a Sevilla con ocasión del derrumbamiento del cimborio (1511); a Zaragoza, cuando el de esta iglesia amenazó ruina (1505), donde parece que bosquejó el nuevo cimborio de la Seo. Tuvo parte en las últimas construcciones religiosas de estilo gótico, que perduraron hasta muy entrado el siglo XVI, y aun parece ser que sufrió las amarguras del cambio de gusto, pues, acaso por ser el último fiel del género que moría, fue vencido por Diego de Siloe, consagrado maestro del nuevo arte en el concurso de la catedral de Granada, cuya primera piedra colocó en 1523.

Difícil es explicar qué parte tuvo en la introducción de aquella rica y delicada ornamentación Renacimiento, mezclada con elementos góticos; qué clase de estudios hizo, de qué ayudantes extranjeros se sirvió. Lo más notable es que su primer trabajo italiano, el Colegio de Valladolid, es la primera de sus obras (1480), y precedió a todas sus grandes construcciones góticas. Quizá las exigencias del propietario influyesen en el empleo del referido estilo.

En ninguna época fue tan heterogénea la nacionalidad de los artistas en boga; en general, parece ser que la nacionalidad apenas desempeña papel alguno. Los italianos no aparecen en modo alguno como misioneros del arte, que, sin embargo, ellos solos habían creado. Realmente, los grandes de España encargaban con predilección a Génova y a Roma monumentos del nuevo estilo; y estas obras, en su mayor parte sepulcros, son también las únicas de estilo toscano y lombardo puro auténtico. El estilo mezclado fue invención de los no italianos, y a los italianos les parecía *goffo*, como también poco después a los

españoles. Los itallanos iban a España, en efecto, para colocar sus trabajos; pero pocos permanecían allí, como aquel Miguel Florentino en Sevilla. Algunos se habían formado en Italia, como Bartolomé Ordóñez y Berruguete, y quizá también Machuca, el constructor del palacio de la Alhambra.

Los que más pronto se identificaban con los gustos españoles eran nuestros paisanos, los artistas de nuestra raza. Y frecuentemente se da el fenómeno de que los cambios de estilo están relacionados con generaciones de la misma familia de artistas. Los abuelos eran llamados para construir según el estilo del brabant y del bajo Rhin, como Juan de Colonia y Jan van der Eycken; a éstos puede agregarse el orfebre Juan de Arfe. Sus hijos y nietos, Francisco de Colonia, Enrique de Egas, Antonio de Arfe, se inclinaron al arte italiano. La progenie del gótico Gil de Siloe, de Burgos, cuyo hijo Diego, con el borgoñón Felipe Vigarni de Langres, contribuyeron principalmente al triunfo del estilo Renacimiento, no es conocida. Pero Alonso de Covarrubias, el maestro del estilo plateresco en Toledo, el constructor del alcázar de Carlos V y de la capilla de los *Reyes Nuevos* de la Catedral, era yerno de nuestro Enrique de Egas, el marido de María Gutiérrez de Egas.

LOS LOMBARDOS EN SEVILLA

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

LOS LOMBARDOS EN SEVILLA

I

Pace Gazini.

La Cartuja, situada en la orilla derecha del Guadalquivir, llamada la Cartuja de las Cuevas, era, hace más de tres siglos, un punto de atracción de Sevilla. Desde la mayor distancia atraían las miradas sus jardines con altas palmeras, manzanos y «mirtos sin cuento», rodeados de altas filas de cipreses. Navagero, contemplando la loggia sobre el río que pasa lamiendo el muro, exclama: *Bon grado hanno i frati che vivono li à montar de li al paradiso* (1).

En el mismo sitio que ocupa la cueva de una alfarería, en donde en otro tiempo se había aparecido una antiquísima imagen de la Virgen, la Edad Media erigió una ermita; el arzobispo Gonzalo de Mena llamó a algunos monjes de su Orden, la Orden terciaria; después, el año de su muerte, 1401, cuatro cartujos de la casa del Paular, de Segovia, pusieron la primera piedra de una iglesita. Mas Perafan de Ribera, Adelantado de Andalucía, decidió destinar el convento en construcción para panteón de familia, siguiendo el ejemplo de sus reyes, que

(1) ANDREA NAVAGERO: *Il viaggio fatto in Spagna*. Vinegia, 1563, págs. 13 y sigs.

habían elegido para última morada cartujas como las de Pualar y Miraflores. En 1411 estatuyó la fundación por un acta dotal; pronto se elevó un majestuoso templo gótico, en cuya nave, durante algunos siglos, se fueron erigiendo los monumentos funerarios de la casa, y en el centro el de Perafan, el fundador. En esta iglesia (hoy fábrica de porcelana), en los panteones de los Ribera, fueron guardados primeramente los restos del descubridor del Nuevo Mundo.

La principal curiosidad artística de la Cartuja es una capilla en el claustro, «La Capilla del Capítulo», llamada también panteón. Es el único resto de la remota fundación conventual, que aun hoy, por fines eclesiásticos y como asilo de ciertas reliquias artísticas, se conserva. Allí fue donde estuvieron hasta 1836, en que desapareció el convento, los sepulcros en mármol de D. Pedro Henríquez y de su esposa D.^a Catalina de Ribera, erigidos por su hijo. Gracias al ilustrado canónigo D. Manuel López Cepero, fueron entonces con otros muchos sepulcros trasladados a la nueva iglesia de la Universidad. Estaban reputados como las más acabadas creaciones del cincel de España (1).

Estos sepulcros habían cautivado en todo tiempo la atención de extranjeros y naturales. Ya OVIEDO menciona los *magníficos mausoleos* en su libro de biografías; los Riberas fueron enterrados como Príncipes. El miniaturista portugués Francisco d'Holanda incluye a su autor cuyo nombre no conocía, «el genovés que hizo los mausoleos de la Cartuja de Sevilla» entre las águilas de la escultura. Un viajero italiano, NORBERTO CAIMO que los vió en 1756, confiesa que mejor que aquellas estatuas no las hubiera podido erigir el cincel (2).

(1) Estos sepulcros son lo más grandioso que puede inventarse en el trabajo de cincel en piedra, por la finura y conclusión de las bellas labores que contienen. GONZÁLEZ DE LEÓN, *Noticia artística de Sevilla*, 1844, I, pág. 220.

(2) *Lettere d'un vago italiano*. Pittburgo, 1764, t. III, pág. 124. E si naturalmente effigiato che di più non avrebbe potuto far uno scarpello.

Entre sus méritos cuentan asimismo las indicaciones acerca del autor y de su procedencia, raras en obras de esta clase, grabadas en los plintos. Sobre el de D. Pedro:

ANTHONIVS MARIA DE APRILIS DE CHARONA
HOC OPVS FACIEBAT IN IANVA

en el de D.^a Catalina:

OPVS
PACE GAZINI
FACIEBAT
IN IANVA

El italiano Conca, en su *Descripción de viaje* (III, 495), advierte lo desconocido de estos nombres, para él completamente extraños (Cherona y Pagazini): «Habrían—dice—conservado brillantemente el recuerdo de tales nombres en su patria, quizá olvidados.» Algunos admiradores del Renacimiento harían ante estos dos nombres oscuros, esculpidos en tan admirables obras, extrañas consideraciones sobre los límites de su ciencia.

Pertenecían a aquella generación de lombardos que escaparon al prolijo cronista del arte italiano del Renacimiento, VASARI, y que después, durante casi cuatro siglos, desaparecieron, al parecer, como si hubieran caído para siempre en la sima del olvido. El haber sido sacados a la luz en nuestros días no se debe a la pluma de los escritores contemporáneos sino a los notarios y a los investigadores locales, que desenterraron sus contratos de los archivos, especialmente del de Génova. Una nueva hoja de la historia de la escultura lombarda; un timbre de gloria más para las actas de la numerosa y antiquísima rama de esculturas y arquitectos italianos de los *Comacini*, como los llamaban en la Edad Media.

Don Fadrique de Henríquez Ribera.

Desde el primer instante se supo, por la inscripción de los monumentos, que el fundador los había encargado a Génova cuando allí se detuvo de vuelta de su peregrinación a Palestina el año 1520. La inscripción del primero decía:

AQVI IAZE • EL • ILVSTRE • SENNOR • DON • PEDRO • ENRIQVES •
 ADDELLANTADO • MAIOR • DELL ANDALUZIA • HHO • DELOS • ILVSTRES •
 SENNORES • DON • FADRIQVE • ENRIQVEZ • ALMIRANTE MAIOR •
 DE CASTILLA • I DE • DONNA • TERESA • DE • QVINNONES •
 SU • MUGER • EL • CUAL • FALLECIO • EN • RIO • DELAS • IEGVAS •
 A • QVATRO • DIAS • DE • HEBRERO • DE • IVCCCCXC • II • ANNOS •
 VINIENDO • DE • TOMAR • LA • CIBDAD • DE • GRANADA •
 AVIENDO • SE • HALLADO • EN LA • CONQUISTA •
 DE • TODO • EL • DICHO • REINO • DESDE • QUE TOMO • A •
 ALHAMA • QVE • FVE • EL • COMIENÇO • DELLA •
 EL • CVAL • BIVIO • COMMO • QVIEN • AVIA • DE • MORIR •
 MANDO • HAZER • ESTE • SEPVLCRO • DON • FADRIQVE •
 ENRIQVEZ • DERIBERA • PRIMERO • MARQVES • DE • TARIFA •
 ASIMISMO • ADELANTADO • SVHIO •
 EL • ANNO • DE • IV • DE • X • X • ESTANDO • EN • GENOVA •
 AVIENDO • VENIDO • DE • IHERVSALEM •
 EL • ANNO • DE • IV • D • XIX (1).

D. Fadrique, Marqués de Tarifa desde 1514, procedía, por la rama paterna, de los Henríquez, y por la materna, de los Ribera. Su padre, D. Pedro, era el hijo más joven de D. Fadrique Henríquez, segundo Almirante de Castilla de esta casa, y biznieto del Rey Alfonso XI y de Leonor de Guzmán. La hermanastra de D. Pedro, Juana, fue la segunda esposa del Rey Juan II de Aragón y Navarra, y madre de Fernando el Católico, cuyo tío, por tanto, era D. Pedro. Este casóse sucesivamente con las dos herederas de la casa de Ribera. Los Ribera, que procedían de Galicia, remontaban su árbol genealógico a D. Ramiro, rey de Oviedo y León. La dignidad de Adelantado

(1) La inscripción del segundo corresponde exactamente.

mayor de la frontera o Andalucía, desde 1412, hereditaria en ellos, venía a corresponder al cargo de Gobernador.

D. Fadrique fue el jefe de la casa, a la muerte de su hermano mayor Francisco (1509), durante treinta años. Su nombre no es muy citado en las Historias, pero aun hoy le oye todo el que visita en Sevilla la mundial casa de Pilatos. No estaban orientadas sus ambiciones hacia la corte, pero en Sevilla no había nombre más venerado del pueblo y la nobleza. El más rico hidalgo de la provincia después del Duque de Medinasidonia, cuyas rentas montaban el doble (60.000 ducados) de las suyas, consagróse, a la vez que a la administración de sus bienes, al fomento de los intereses de la ciudad que le debió largos años de tranquilidad. Varón de austera religiosidad, practicó el amor al prójimo en grande escala, verdadero «Padre de la Patria»; sus limosnas, las sumas que donó para el rescate de los esclavos cristianos, alcanzaron cifras no conocidas hasta entonces.

Hacia años que proyectaba un viaje a los Santos Lugares de Oriente: el 24 de Noviembre de 1518 abandonó su casa de Bornos; el 20 de Octubre de 1520 regresaba a Sevilla, según él mismo refiere en su diario de viaje, publicado después de su muerte (1). Siguió la ruta de Marsella a Turín por Lombardía, después por Bolonia y Padua a Venecia; en Padua dejó seis de sus catorce servidores. En Venecia se le unió Juan de la Encina, que venía de Roma, en donde había permanecido algunos años de maestro de capilla de León X, y que caminaba con el mismo designio. Este poeta, conocido en el mundo entero en la historia de los orígenes del teatro español, describió el viaje, también en estrofas algo toscas. El 1.º de Junio se hacían a la vela las dos naves peregrinas, y el 1.º de Agosto arribaban a Gaffa. El 4 entró D. Fadrique en Jerusalem, el 19 emprendió el viaje de regreso. Durante este viaje, entonces un verdadero

(1) FADRIQUE HENRIQUEZ DE RIBERA: El viaje que hizo a Jerusalem. Lisboa, 1580. Sevilla, 1606.

acto de abnegación, Encina tuvo ocasión de conocer a su protector como un *señor muy humano, muy llano en su traje, muy gran justiciero, verídico y sage, más hombre de hecho que no de apariencia* (1). De todos los viajeros era el más modesto; a pesar de tener ocho criados, se servía él mismo; así que en la travesía parecían completamente iguales el más humilde y el más principal (*el más de los godos*).

Desde Venecia dió vuelta a la Península, visitando a Florencia, Roma (donde permaneció tres meses), Nápoles, y de allí volviendo a Génova. En esta ciudad, en la que se detuvo desde el 27 de Julio hasta el 27 de Agosto, se encargó el mausoleo, del cual, sin embargo, no se dice palabra en el diario de viaje.

Aquella capilla, para la cual encargó los mausoleos de sus padres, la había elegido él también para su última morada. Era un elocuente testimonio de la magnificencia de los nobles andaluces, de los cuales dice Sandoval, en su vida de Carlos V, que, como señores del más rico y poderoso reino de España, y por naturaleza nobles y generosos, dejaban atrás a todos en grandeza de corazón.

Mas su humildad cristiana formaba singular contraste con aquel monumento del orgullo familiar y de la piedad; su propio sepulcro, situado junto a la puerta, estaba cubierto con una sencilla plancha de latón, en la que figuraba grabado un esqueleto.

Su padre, D. Pedro, figuró desde el principio en las primeras filas de las últimas guerras contra los moros. La sorpresa y toma de la ciudad fuerte Alhama, golpe mortal para el reino de Granada, fue organizada por el Marqués de Cádiz, Rodrigo Ponce de León, en connivencia con D. Pedro. Esta arriesgada acción, consumada casi exclusivamente por sevillanos, costó mucha sangre noble. Por dos veces escaparon los dos capitanes milagrosamente de las garras de la muerte; una,

(1) TRIBAGIA o vía sagra de Hierusalem. Roma, 1521.

en los alrededores de Alhambra; la otra, en la matanza de Axarquía (1483), donde casi todas sus gentes fueron batidas.

En el año memorable de 1491 condujo, en unión de sus tres hijos, Francisco, Fadrique y Fernando, la banda sevillana, cuyo cuerpo la formaban seis mil infantes y seiscientos ginetes, al socorro del ejército sitiador. Un mes después de la rendición de Granada murió D. Pedro, el 8 de Febrero de 1492, en las cercanías de Santa Fe, llorado de sus reyes, que le visitaron durante su enfermedad. Como todos los caudillos que no vivieron o no sobrevivieron a aquella victoria, sobre su figura quedó un nimbo de gloria. Sus sepulcros en las catedrales (Burgos, Toledo) fueron monumentos de aquellos grandes días de caballería española.

Doña Catalina sobrevivió a su esposo trece años († 13 de Enero de 1505). La hija de Perafán de Ribera y de María de Mendoza pasaba por una «santa mujer». En su última voluntad encargó a sus hijos Fadrique y Fernando que empleasen en memoria de su padre en obras de caridad sus grandes riquezas aumentadas por ella, y que se considerasen sin rivalidad los dos hermanos, pues ella no había hecho distinción alguna entre uno y otro. En 1500 fundó un gran hospital en la calle de Santiago, que más tarde fue trasladado al fundado por su hijo, aún no empezado, Hospital de la Sangre o de las Cinco Llagas.

Los Gazini en Génova.

El maestro, autor del primer monumento, Antonio María de Aprilis, llamábase *de Charona* en el lago Lugano. Carona es el punto principal de la circunscripción de este nombre en lo alto de la cordillera de la península Arbostora, al Sur del monte San Salvatore. El lugar de origen del otro Pace Gazini es la pequeña aldea de pescadores Bissone de Ceresio, en el gran *ponte-diga*, donde antiguamente unas barcas conducían a los viajeros a la otra orilla. Bissone, por consiguiente,

está enfrente de Carona. Al Norte sobre la misma orilla está el pueblo vecino Campione, en otro tiempo, feudo de San Ambrosio en Milán, el más antiguo punto conocido de procedencia de estos arquitectos y tallistas nómadas bien conocidos de las catedrales de Monza, Milán y Módena, y del sepulcro de Scaligero. Por entonces, los campioneses se reunían a los bissoneses en sus viajes. Uno de éstos, Giovanni Bono, había ya puesto su nombre a los leones de la portada de la catedral de Parma. Siglos después, vino de allí Borromini; pues también a la explosión del barroquismo en Roma, estos lombardos de los lagos se encontraban a mano.

Los anales del arte lombardo mencionan, en serie casi ininterrumpida, los nombres de la familia Gazini (hoy Guggini), de Bissone, desde mediados del siglo xv hasta nuestros días; el último y más importante escultor de la época de Canova Giuseppe Gaggini (1491, 1867) dejó en Génova un aún vivo recuerdo.

Nuestros dos escultores y su familia pertenecen, por consiguiente, a la inmigración operada desde los lagos a Génova. Savona y Riviera son una rama de aquellas colonias de *magistri antelami*, *magistri marmorum*, *lapicidæ* y *piccapetre*, que se solían encontrar en todos los lugares en que se desarrollaba viva actividad constructora, y no sólo en la alta Italia; pero en ninguna parte, fuera de Milán, en mayor número que en Génova en los siglos xv y xvi. El comercio marítimo y la expedición de mármoles de Carrara daba ocasión a encargos para lejanas comarcas; un íntimo parentesco unió a los nómadas tesinenses con los errantes ligurios. El mayor número de ellos iban y venían anualmente como lo hacen aún hoy; otros, en cambio, aprendían como discípulos o ayudantes el arte de escuelas florecientes, las cultivaban ellos mismos y las hacían prosperar. No pocos llegaban a ser maestros, arquitectos, comerciantes en mármoles, escultores, y establecían empresas, uniéndose con sus parientes o paisanos en sociedad.

Una de las primeras a quien tocó un papel directorial en

estas asociaciones de artistas fue la de los Gazini, que figuraban como portaestandartes del nuevo estilo; después como alma del renacimiento lombardo en el más brillante monumento del Norte de Italia: el de Cestosa; finalmente, como misioneros de su arte en el Sur, en Sicilia, Nápoles, y en Occidente, en Francia y en España.

En el año de 1448 aparece en Génova Pier Domenico, de Gaxino, de Bissone, como *magister intaliator marmorum*, y recibió el más importante encargo que se había de encomendar allí, la obra maestra del renacimiento lombardo. Por aquel tiempo las razones más principales a cuyo frente figuraba el canciller Jacobo Bracelli, habían formado el proyecto de construir en la catedral una capilla digna del reino para guardar las reliquias del patrono San Juan Bautista; en una palabra, querían tener lo que los boloneses poseían en San Domenico y los milaneses en San Eustorgio. Pero antes se mandó construir aquel suntuoso frontis que figura en la pared del Norte del lado izquierdo. Este frontis (*capelum unem marmorum* (1) *super capelam* B. Johannis B.) debía estar construido en el término de diez y ocho meses, y mediante la retribución de 800 libras (2). Y a juzgar por la unidad de estilo, fue indudablemente contruido por Domenico Gazini, y por cierto, ayudado de algún pariente o paisano con el cual estaba asociado. Fueron ELIA GAZINI, hijo de Jacobo, *sculptor lapidum et marmorum* (1457-81 mencionado), su *laborator et factor*; y GIOVANNIDA BISSONE, hijo de Beltrán, *magister antelami*, llamado también *de Cumis* (1455-95).

Cuatro fuertes columnas apoyadas en pilares, con los fustes adornados de ramaje, sostienen un gran arco redondo,

(1) *Capelum* = cappello, sombrero, está usado en sentido de coronamiento, semejante a *cimiero*, cimera caxco; es decir, en nuestro caso como *pars prototo*. En el lenguaje moderno aparece en el sentido de copertura de mure di recinto.

(2) F. ALIZERI: *Notizie dei professori del disegno in Liguria*. Genova 1876, IV, págs. 127 y sig.

flanqueado de dos arquivoltas, y éstos de un lienzo de mármol alto y prolijamente guarnecido de esculturas y ornamentaciones, hasta la línea de unión de la bóveda. Los ángulos del arco están adornados con círculos en forma de guirnalda con la salutación inglesa, rodeados de acantos gigantes. Las columnas se continúan en pilastras con nichos rellenos de estatuas; éstos rodean cuatro grandes tablas con la historia del Bautista entre franjas con acanto. El cornisamiento está aún lleno de reminiscencias góticas: cuatro profundos nichos con arcos circulares, contienen en relieve las figuras de los padres de la Iglesia, como transformación de un arco en friso; soportan una corona de cinco almenas, adornadas éstas a su vez con medallones, y sobre los picos y sobre las pilastras se elevan once estatuas.

El estilo es el del más temprano renacimiento que revela aquí su formación de las ricas fachadas terracottas de la gótica italiana. Se puede seguir la transición de la manera gótica con sus esbelteces y atrevimientos, con sus motivos fluyentes, con los tipos de caras bellamente redondeadas el modelado seco flácido y como prensado con atormentados contornos y grandes sombras del posterior lombardo de los Mantegazza y Maffioli. La acción está bien repartida, llena de viveza sin aglomeración. El nombre de Jacobo de Quercia figura allí; un toscano, Leonardo Riccomanni de Pietrasanta, estaba unido a los bissoneses.

Este monumento, único en su género, fue el punto de partida de un estilo que dominó en Génova hasta la última década del siglo; su principal representante parece haber sido aquel Giovanni da Bissone. Suya es la capilla de los Freschi en la catedral. Podemos formarnos una idea de su arte por las numerosas portaladas, como la de Giorgio Doria, frente a San Mateo, y por los restos de la iglesia de Santa María di Castello, que desde su restauración han adquirido gran valor. El interior de la puerta de la sacristía, los mármoles de la capilla de la entrada a la izquierda, la estatua de Santa Catalina

y otras muchas, ostentan el estilo de la capilla de San Juan. La capilla V. L. F. de la rosa, era de Elia, en unión con Maroggia y Batista Carlone.

Mientras que los nombres de sus compañeros se pueden seguir aún durante algunos años, el del maestro Dominico desaparece ya en el año 1465. Una serie de actas notariales del 2 de Mayo de aquel año, instruyó a ALIZERI, que las publica (1), del deseo que se encargase de la casa de aquel hombre cansado de la vida, y cuya fortuna había venido a tierra. Aporraba al orfebre Antonio de Platono de recoger los restos de su hacienda para la capilla de San Juan; cedía a su sobrino Elia, en alquiler, su casa de la Contrada del Molo, durante seis años, como compensación de una deuda de cien *januini*, y resarcimiento de los trabajos hechos por la sociedad. Finalmente, hipotecaba a Giovanini bienes y casa por una deuda de 500 libras y 10 sueldos, por el mármol que le suministrara, una fianza y el resto de sus derechos en la sociedad.

No hay que decir que estas disposiciones no corresponden a una situación como la que ALIZERI pinta. No se trata de un testamento, sino de una rescisión de sus relaciones comerciales, y el motivo no podía ser otro que su ausencia.

Pues bien; precisamente en la misma época, un escultor del mismo nombre empezaba su carrera en Palermo, DOMENICO GUGINI DI BISSONE, *scultor di Lombardia ed abitator Palermi*, en donde el 22 de Noviembre de 1463 empezó la construcción de un sepulcro del caballero Pietro Speciale para su capilla de familia en la Tribuna del convento de San Francisco (2). Este Domenico de Palermo no es otro que nuestro genovés. Quizá primeramente fuese a Sicilia para la ejecución

(1) Ed in quest'anno non fa Pier Domenico che dare assetto alle proprie bisogne, come uomo (diresti) che s'apparecchi al morire. Le quale bisogne eran debiti e nulla più (también propiedades). ALIZERI, l. c. IV., página. 133.

(2) DE MARZI: *I Gaggini e la Scultura in Sicilia*. Palermo, 1880, I, páginas 68 y siguientes.

de este encargo; pero después, en la seguridad de encontrar allí buen mercado, se decidiese a trasladarse definitivamente a Palermo; volvería a Génova una vez, exclusivamente a romper sus compromisos. DE MARZI ha demostrado que los bustos de dicho Speciale se encuentran en el antiguo palacio; los pone por encima de todos los trabajos de este género de Laureana y Pietro di Bartolo. Hasta 1492 es citado el nombre de Pier Domenico: un hijo de su segundo matrimonio fue aquel Antonello (1478-1536), el más célebre de los Gazini, y el portaestandarte del renacimiento italiano, que construyó en la capilla de la catedral de Palermo aquel monumento en otro tiempo magnífico y hoy en ruinas.

El más viejo de los Gazini, por consiguiente, fue el jefe del nuevo estilo en dos puntos extremos de Italia, ambos igualmente distantes del punto central del movimiento artístico toscano.

Pace Gazini y Tamagnino.

Paces Gazinus, según firmaba en una estatua de Génova, o Paxius, como firmaba en un monumento francés, sólo es designado como escultor en los primeros documentos (1). Es la principal figura de las dos generaciones de los lombardos del lago Lugano, emparentado con su abuelo en el movimiento, fantasía y finura, y así como en la extensión de su influencia, hasta la periferia de la cultura romana septentrional y meridional. Sus relaciones de parentesco con Domenico no están aún puestas en claro. Era hijo de Beltrán y hermano de Giovanni y Antonio Gazini; un hijo de este Antonio, Bernardino, aparece al mismo tiempo que él en España, adonde después vuelve repetidas veces durante una serie de años. Tampoco

(1) Los Notarios escriben: Pax de Gazino de Bissono q. Baltrame magister marmorum (1501), también Pace, además Paxe de Gagino, scultor seu incizor lapidum, Pacio de Bissone (1507).

está dilucidada la clase de parentesco que le unió con su camarada de casi toda su vida. Sólo se sabe que era un sobrino de Antonio della Porta, llamado Tamagnini (es decir, arrapiezo); que bajo su dirección fue iniciado en la escultura; que tomó parte en sus trabajos largos años en la comunidad del taller. Porta es un *borgo* del lugarcillo Rovio; nada tiene que ver con el conocido Portas de Milán. El 26 de Noviembre de 1493 es citado por primera vez Pace como *escultor et magister figurarum marmoris*; con cuatro ducados mensuales. En el año de 1501 alquilaron los dos una Bottega, en la Piazza del Molo, por seis años, a un *rivenduglio* (mercero). Tamagnini le llama su *vice-maestro*.

Tamagnini aparece por primera vez en la Memoria de los Brera (1), sobre los artistas de Certosa de Pavía. Pertenecía a la unión de arquitectos y escultores que en el año de 1491 emprendió, bajo la dirección de Gio. Antonio d'Amadei, la ornamentación escultórica de las fachadas; así pues, un colegio de los Montegarra, Benedetto Briosco, Gio. Stefano da Sesto. Parece que estuvo ocupado en las ventanas y pilastras del lado izquierdo. En 1498 fueron acabadas por él «cinco cabezas de apóstoles en las ventanas». Son éstas, las cabezas pequeñas, casi relieves, de la parte anterior, con indumentaria fantástico-caracterista, que decoran las pilastras de entre las ventanas, cuatro a cada lado, alternando con discos de mármol, coloreados como aparece de un plano. Hacia fines del siglo abandonó Certosa, quizá al mismo tiempo que Amadeo, el cual pasó a Milán en 1499 después de haber levantado la obra un año antes hasta el primer *Corridor*.

Volvemos a encontrarle de 1499-1500 ocupado en la Loggia de Brescia, cuyas esculturas ornamentales preparaba un tal Gaspar da Lugano, según el modelo suministrado por Tommaso Formentone, de Vicenza, en 1489. Para los ángulos de

(1) Memorie inedite sulla Certosa di Pavia. Archivio Lombardo 1879, páginas 137 y siguientes.

los arcos del Halle hizo aquél los bustos de romanos, de tamaño superior al natural, de las fachadas del Oriente del Norte y del Sur, pues las seis de la fachada occidental fueron encargadas a Porta. Están inspiradas completamente en el estilo de las otras, y quizá fueron hechas conforme a los bocetos de Gaspar. Cabezas de formas potentes, pero fantásticas, cuyo modelado, amplio y rudo, forma poderoso contraste con los perfiles-medallones delgados, sutiles y casi cuadrículados de los héroes del pasado del pedestal de los Certosa. Su parentesco con los bustos en Terracotta de la capilla Brivio en San Eustorgio de Milán, con los medallones de Caradosso en San Sati-ro, y los ocho del patio del palacio de Médicis que se encuentran en el Museo Arqueológico, no puede negarse. También suministró para la iglesia de Santa María dei Miracoli los ángeles de la cúpula y los ermitaños Pablo y Antonio.

Los dos relieves de las huertas, en la capilla de San Juan, de la catedral de Génova, terminados en el año 1496, con pasajes de la vida del Bautista, fueron atribuidos primeramente al mismo Matteo Civitali, que había tallado las estatuas bíblicas. Sin embargo, posteriormente, aficionados indígenas como Sante Varui los han asignado con gran certidumbre a Pace, que ya entonces había pasado a Génova.

En el año 1501 fue encargado, en unión de su tío, de un importante trabajo para la capilla de familia que Francisco Lomellin se propuso construir en la iglesia de San Teodoro. El contrato de 23 de Marzo de 1501 fijaba como fecha de terminación la Pascua de 1502, y asignaba como precio para los dos compañeros 1.300 liras.

Los frescos y demás pinturas fueron encargados a Gio Mazzone. La iglesia ha sido reedificada hace algún tiempo; en el nuevo templo figuran aún dos hermosos cenotafios felizmente conservados. Estos relieves funerarios, probablemente ejecutados por el propio Pace Gazini, representan el Nacimiento del Salvador con la Adoración de los Reyes Magos, y las Mujeres en el sepulcro; están rodeados de un valioso marco de escudos,

cintas y frutos. Arriba, entre las dos volutas, el Salvador a la luz de la nueva vida encima del sepulcro.

Al año 1504 corresponde la portada del palacio Cattaneo (Piazza Grillo-Cattaneo, 6), ejecutada por Tamagnini por 500 liras, a expensas de Lorenzo Cattaneo, cónsul de Portugal.

La de *caminata*, del mismo tiempo, ha perecido. El estilo de las pilastras es una muestra del nuevo gusto grosero que ya desde el 90 penetraba el arte de los primeros Gazini y sus compañeros. En vez de las sencillas ondas de ramas con figuras de niños en relieve, aparecen ahora motivos simétricos contrapuestos, en perpetua alternación, agrupados alrededor de un tronco de utensilios y máscaras, vivificado por imágenes fantásticas y adornado con cintas y cordones de perlas. Su ejecución, hasta allí amplia y chata, se hace fina y minuciosa, y se matiza con el contraste entre las partes afiligranadas y las morbideces plásticas. Las primeras muestras de este estilo parecen las puertas de Gaspar della Scala de Carona (1474), la de los palacios de la Vía San Bernardo y Piazza Sauli; a los que hay que añadir la del Palacio Pallavicini, Piazza di Fossatello (1503) de Michele Carlone. Recuérdese las riquísimas *pilastri* de la fachada de Certosa, que también pertenece al año 90, verdaderas miniaturas de la plástica.

Las estatuas del palacio de San Giorgio.

En el año de 1508 recibieron los dos lombardos, probablemente por la protección de Francesco Lomellini, honrosos encargos de estatuas para el palacio de San Giorgio.

En esta colección de estatuas de tres siglos, de rara continuidad y perfecta conservación, poseen los genoveses un ejemplo, único en su género, de los caracteres exteriores de sus antepasados y de la evolución en el arte de la estatuaria.

El recientemente restaurado palacio de San Giorgio (también llamado *delle compere*, hasta hace poco Aduana, hoy Mu-

seo) es uno de los más antiguos edificios monumentales de la ciudad.

Edificado en 1270 por el Capitán del popolo, Giulio Boccanegra, en estilo gótico, fue convertido después de su caída, por el Frate Oliviero, monje de Santa Andrea di Sestri, en residencia permanente del Capitán. Después de la fundación del Banco (del Magistrado de San Giorgio, 1407) pasó a éste. El Banco era un «Capítulo» de los creyentes del Estado, que tenían a su cargo la administración de las rentas; con tal éxito, que crearon un Estado dentro de otro Estado, que por el orden modelo y la perseverancia difería ventajosamente de la Administración municipal, sujeta a incesantes vicisitudes y trastornos. Se la llamaba la «Conservadora de la Patria y del Estado».

En el año 1371, un noble popular, Francesco de Vivaldo, regaló a la Hacienda municipal noventa de sus títulos de deuda (llamados *luoghi*, de cien liras), en conjunto 9.000 liras, para fundar un fondo de amortización. Casi un siglo después (1466) resolvieron los protectores del Banco elevar una estatua a este Vivaldo, como modelo de ciudadanos (*per memoria delle virtue soe e in exemplo e arregordo che degli altri vogliam*), que fue encargada a Michele d'Aria (Aerio) de Pelsotto, en el Val d'Intelvi, por el precio de 85 liras. En ella aparece el anciano, de alto relieve, algo rígido, como un patriarca docto. La cabeza es delgada y viva. La inscripción del rollò que tiene entre las manos dice: *Ad me respicite et curate quae pacta sunt*.

A ésta siguieron pronto las estatuas de otros ciudadanos, que siguieron su patriótico ejemplo, como Luciano Spínola y Domenico Pastin da Rapallo (1475), todos con el birrete de Cónsul y ancha esclavina, que cae por los hombros, y la toga. Si bien son retratos de personas ya muertas, causan la impresión de haber sido hechos en vida, tan viva y penetrante individualidad presentan.

Sólo en el año de 1490 gozó un vivo de este honor: Ambrosio di Negro, o Negrone, Comisario de Córcega. En el pedes-

tal aparece siempre la mención de sus donativos al Municipio como exención de tributos a las clases pobres; en las manos sujétase un cartel, luego tabla o escudo, con breves admoniciones.

En tiempo de la dominación de Luis XII (1508) se acordó añadir a estas cuatro estatuas otras tres de patriotas vivos: Francesco Lomellino, Lucian Grimaldi y Antonio Doria, las cuales fueron también confiadas a Tamagnini. Grimaldi parece imitado de aquel Vivaldi, una cabeza gris con mirada angustiosa y labios delgados; el retrato de un financiero envejecido sobre los libros de cuentas. Antonio Doria es una figura extraordinariamente menguada, casi enana, sobre la cual se asienta una cabeza grande y gorda, con severa faz. Estos sobrios trabajos no darían un gran concepto del gusto y arte de Tamagnini, pero hay que tener en cuenta que la llaneza burguesa estaba en el gusto de aquellos hombres de negocios y el precio era escaso.

El carácter tradicional desapareció cuando, el año 30, se estableció en Génova Gio Giacomo della Porta di Porlezza. Entonces aparece el movimiento, las aptitudes pictóricas, la amplitud de la talla y el trazo, la dignidad y distinción y el tamaño, superior al natural. Bajo estos caracteres vemos figuras principescas, como la de Battista Grimaldi de Battista Pezzolli de Cremona (1565).

En la gran sala, en donde figuran veintiuna estatuas en dos series de nichos, se ve, a la derecha entrando, la estatua sedente de Francesco Lomellino, con la firma del artista (la única):

PACES GAZINVS BISSONIVS FACIEBAT

y la fecha 1509.

En este trabajo se revela de la misma talla que su tío. La ancha cabeza del patricio, encanecida en el trabajo y los negocios, elocuente en alto grado, produce un efecto sugestivo por su característica, formada por rasgos a la vez abultados y penetrantes. Este trabajo fue confiado primeramente a Tamag-

nini, y hasta recibió, en Junio de 1508, una paga; pero en Setiembre ocupó su puesto Pace. Después se ocuparon de la pintura Bartolommeo dal Poggio, y del dorado (desaparecido) el dorador Braida.

Trabajos franceses.

Desde la visita de Luis XII, en el año 1502, la demanda francesa de trabajos genoveses en mármol fue viva; el Rey dió el ejemplo. Los maestros, ocupados después de la partida de Domenico Gazini en las obras del Estado y del Banco, fueron recomendados a los franceses. Primeramente fueron Michele d'Aria y su hermano Giovanni. Michele, en unión de Gerolamo Viscardo de Savona, talló un sepulcro para el adorno en los Olivetani de Quarto (1497). A Giovanni fuele también confiado el monumento de los padres de Sixto IV en Savona, obra que, por su modestia y noble sencillez, seduce más que otras más suntuosas de otros magnates menos célebres que este príncipe de la Iglesia. En el relieve del nicho aparece arrodillada la modesta pareja de pescadores Leonardo y Luchina, recomendados por su hijo a la Madonna.

Cuando Luis XII manifestó el deseo de construir un monumento para sus padres en la iglesia de los Celestinos de París (hoy en Saint-Denis), se dirigió a Michele, que puso en juego una sociedad de cuatro maestros, dos lombardos (él y Viscardo) y dos toscanos, Donato Benti de Pietra Santa y Benedetto Bartolommeo de Rovenzzano.

En 1506, Tamagnini y Pace Gazini tomaron parte en estos trabajos franceses. El 24 de Diciembre formó Agostino di Solari, con ambos, una sociedad para la fundación de una gran «Fontaine» para el Cardenal de Rouen, George d'Amboise, a quien gustaban mucho las fuentes artísticas, y que destinaba aquella para su palacio de Gaillón. Constaba de tres tazas, adornadas con ocho cabezas de leones y ocho máscaras; el tronco estaba rodeado de grupos de figuras, y lo remataba una

estatua del Bautista, hecha por Agostino Solari. Más tarde fue trasladada al jardín arzobispal (*la fontaine de l'archevêché*), y en el año 1757 fue destruída (1).

En el año de 1507 aparece Pace como agente del Rey (2). Compra en Carrara mármol para un altar. Luego se supo que, en el mismo año, el Abad de Sainte Trinité de Fecamp, en Normandía, encargó a Gerolamo Viscardo un altar, un tabernáculo, un relicario y dos estatuas, la de un santo y la de un Obispo. Era el altar del Salvator, que en el siglo XVIII fue quitado de sus sitio, que hoy ocupa el altar mayor, y expuesto en la iglesia.

Para granjearse la voluntad del poderoso Cardenal de Rouen, le fue concedido por diez y ocho meses a Pace el alquiler de una *baracca* por el Municipio en el Ponte de Coltellieri, en el Molo (16 de Noviembre de 1508). En esta *bottega* fueron trabajados los mármoles para el palacio de Guillón, terminado en 1510. A ellos pertenecen las bellas fuentesillas del Museo del Louvre.

El Monumento de Raul de Lannoy.

Uno de los más importantes varones del séquito del rey Luis, cuando en el año de 1507 entró en Génova con la espada desenvainada, era Raul de Lannoy, señor de Morviller y Paillart ya en tiempo de Luis XI, consejero, y camarero de este rey en tiempos de Carlos VIII. Intendente de palacio de París y Amiens y gran Chambellan del reino de Sicilia. Fue nombrado en esta ocasión *lieutenant-general* y *Gouverneur* del Ducado de Génova. Hombre serio, de in-

(1) En *Le livre des fontaines*, con facsimil en T. DE ZOLIMOCET: *Les principaux édifices de la ville de Rouen en 1525.* Rouen 1845, lámina 47, DUCERCEAU, tabla 62.

(2) Pacio da Bissone escultor el lapicida f. gs. Bertraneli de Bissono, habitator Ianud agens pro Ser.^{ma} et Christ.^{ma} Majestale Francorum Regis, 5 Zannar. G. CAMPOSI: *Memorie biografiche degli scultori cie. di Carrara.* Módena, 1873, pág. 352.

exorable espíritu justiciero, dominó la indisciplina que reinaba, con rígida policía, tanto que durante mucho tiempo se notaron los beneficios de su administración, que apenas duró un año. Pero como encontrase la mayor resistencia en aquellos mismos por quienes se afanaba, dirigió una alocución a los señores genoveses, y presentó la dimisión. Presintiendo su fin próximo, resolvió construir su mausoleo de mármol de Carrara, y llevárselo a Francia. Difícilmente pudo verlo terminado, pues murió el 14 de Agosto de 1508. La obra estaba destinada para la capilla de su posesión de Folleville, situada al Sur de Amiens en Picardía, dote de su esposa Juana de Poix, que le sobrevivió diez y seis años († 26 de Julio 1524); su estatua de mármol descansa allí al lado de la suya aún en su antiguo sitio, en un profundo nicho a la izquierda del coro de la iglesia, construída en elegante estilo *flamboyant*. El frente y la bóveda de los nichos fue trabajado en el mismo tiempo por maestros franceses, con rica ornamentación gótica y soberbias estatuas en piedra del país; los arabescos de los nichos contienen, sin embargo, motivos italianos adaptados al gusto del país. La sobrecargada ornamentación pictórica del resto contrasta con el sistema de los maestros italianos, realmente aquí reaccionario.

La tumba está murada en el nicho por tres lados; tres tablas de mármol de Carrara, una por delante y dos de cubierta con las estatuas.

La de delante contiene una larga inscripción con las armas de los dos esposos, sostenidas por cuatro angelotes en relieve. Estos muchachos desnudos están muy delicadamente modelados; la expresión de su dolor infantil es muy real. Las estatuas dan más alto concepto aún del arte de estos lombardos, que los retratos del palacio de San Giorgio. El modelado de las cabezas, un tanto ovaladas, de noble perfil, es tan fino y penetrante como correcto, sobrepujando a todo lo que se ve de estos italianos en las tumbas de Sevilla y de Granada; aquí podían copiar directamente del natural (1). Los trajes son na-

(1) L. PALUSTRE: *La Renaissance en France*. I, 45. «L'œuvre le plus

cionales; no se quiso emplear la moda italiana, adoptada por la nobleza francesa durante la campaña. Sostienen bandas con las palabras:

ABLVE. N^{RA}. DELICTA

ÆTERNĀ: VITĀ. NOBIS DA.

Abajo, a la derecha en pequeñas mayúsculas:

ANTONIVS DE PORTA

TAMAGNIVS MEDIOLANENSIS FACIEBAT

En el centro, a la derecha de la estatua de la dama, en grandes caracteres:

ET PAXIVS NEPOS SVVS.

Estas palabras parecen añadidas posteriormente. Como en la estatua de Lomellin, quizá Tamagnini transmitió la terminación de la obra, quizá la segunda estatua, a su sobrino, el cual se encargó de la conclusión é instalación; con este motivo grabaría su nombre.

En el año 1509 Tamagnini hizo los armarios de marmol o celosías para el oratorio (*casaccia donne*) de los disciplinantes de Santa María de Castello, una fachada de trece palmos, con tres puertas. Pero sin duda no hizo más que los planos, pues el contrato le dejaba en libertad de encargar a otro la ejecución material (*facere seu fieri facere*).

Pocos años después de la relación de este artículo, Magente tuvo la fortuna de descubrir en Tamagnini y Pace los autores del tabernáculo del lado derecho del presbiterio de Certosa. Es ésta, con su algo sobria pareja de la izquierda del altar mayor de Cesare da Sexto, una de las más notables miniaturas de

admirable de tout le Nord de la France, qui comptera longtemps comme l'une de nos plus agréables surprises de voyageur. » Sigue la inscripción francesa.

mármol como sólo podía producirla aquel ambiente, un himno en piedra de muchas voces que suben al cielo, terminado en el año 1513.

La misión del artista era llenar el espacio entre dos columnas con una composición escultórica de seis metros de alto y apenas dos de ancho, espacio más adecuado para la fantasía de un pintor de vidrieras. El tema era la glorificación de María, la cual aparece en lo alto con una doble banda de cabezas de ángel y querubines músicos; esta gloria es la coronación de un complicado edificio de cinco escenas de su vida, terminando con una representación popular de muerte; aparece en el sarcófago en el centro de un apretado corro de ángeles.

Cuatro años después, le vemos de nuevo ocupado en Certosa; trabajaba con Benedetto Briosco y Battista de Sexto en las grandes estatuas de los Apóstoles, Evangelistas y Santos para los nichos de las columnas (1517-19); por cada una recibió cuarenta escudos. San Andrés, Tomás y Felipe, Mateo, Marcos y Lucas, Judith y Santa Bárbara. Además hizo dos de las medias figuras de los Profetas en los arcos figurados y coronamientos del piso superior (recibió veinte escudos). También dejó sin concluir las estatuas antiguas, algunas de las cuales fueron terminadas más tarde por el siciliano Angelo de Marini como las de Lucas y Felipe; la de San Andrés fue dibujada por éste (1558.)

En la segunda década del siglo hubo una disputa entre escultores y arquitectos. Los *magistri scultores* pertenecían de antiguo al *Collegio degli anthelami*; esta dependencia parecía ya gastada; les era perjudicial y pesada; creían que debían tener su propio Collegio con su respectivo Cónsul y sus estatutos (*Capitoli*). Se apoyaban en la importancia que la escultura estatuaría y decorativa había alcanzado en las iglesias y edificios municipales. Los arquitectos respondieron en tono altivo, y manifestaron sospechas: veían en perspectiva un encarecimiento de los trabajos decorativos, y protestaron del exclusivismo regional de aquellos inmigrantes. El nombre de Pace

Gazini figura en la representación a la *signoria* a la cabeza de los representantes de los escultores. El movimiento no tuvo éxito. (ALIZERI IV. 350.)

En 1.º de Abril de 1521 nombró a Francisco de'Brochi de Campione apoderado suyo (*procurator, actor, factor et negotiorum suorum gestor*), lo que parecía indicar que proyectaba una larga ausencia; por última vez halla ALIZERI su nombre en un documento de Enero de 1522.

Pero al desaparecer su nombre de Génova, empieza a resonar en la lejana Andalucía; en una obra que deja atrás a todo lo que conocemos de él y de sus compañeros en Génova, tanto en riqueza de inventiva como en la elegancia de su ejecución.

Este trabajo estaba llamado a ser el coronamiento de una vida artística fecunda; a España le cupo en suerte cosechar el fruto maduro de una larga serie de años de variadas creaciones en el suelo natural del artista. La Certosa de Pavía fue la escuela de este arte italiano, en el lejano Oriente; y realmente los lombardos, con el rasgo pictórico de su escultura, de la superabundante fantasía y finura de su arte «menos tallado que cincelado y bordado», aparecen como predestinados para su nueva misión; representan el Renacimiento por la fase en que podía ser accesible y simpático al gusto español educado en el arte gótico y morisco.

El monumento de Catalina de Ribera.

Esta obra debía ofrecerle ocasión para mostrar a los españoles su multilateral maestría en los retratos, en la ornamentación y el relieve religiosos, juntamente con su armonía monumental.

Cuando el Marqués de Tarifa empezó en el año 1518 sus viajes, sólo había en Sevilla un monumento funerario del cincel italiano; el Conde de Tendilla lo había hecho construir para su hermano menor el arzobispo Diego de Mendoza (1502), en la Capilla de la antigua Catedral. Se nombró al maestro

Miguel Florentín. Este *túmulo de mármol* debía estar acabado antes de diez años. Parece probable, por el parecido que en el retrato de su madre tuviese como modelo el marqués, como quizá se estipulase en el contrato.

Los dos son altos nichos; dos columnas compuestas iguales sostienen el arco; en los fustes ricamente adornados, no falta ni la cinta en el centro; vuelven a aparecer las seis estatuítas entre las columnas y el arco exterior, los tres relieves del fondo y uno mayor en la luneta.

Así se pone de manifiesto que la creación de Pace, en las formas y adornos, es completamente lombarda en la construcción; en cambio, no tiene nada de arte italiano. Pues los modelos del monumento arzobispal se fueron a buscar a Roma. Allí hubo desde el año 60 gran número de sepulcros, más o menos ricos, de prelados y curiales españoles, en estilo florentino, y esto una generación antes de que los españoles empezasen a trasladar a su patria tales monumentos italianos. El recuerdo de la forma suntuosa con estatuítas de santos y «misterios» en relieve, y las figuras independientes del retablo, les obsesionaba.

Pero el esquema del florentino no debía ser reproducido exactamente, sino enriquecido con exceso. Los Ribera querían hacer sombra a los Mendoza. En lugar del sencillo arco cuadrante con la guirnalda de frutos florentina de 31 bouquets, aparecen pilastras corintias con ricas archivoltas; la moldura que allí corre por el intrados del arco exterior, en éste corre en forma de orejones sobre las columnas y pilastras. Las columnas, insertadas allí en el canal de los nichos, están aquí libres.

Ante todo se debía emplear el mayor lujo en la ornamentación. El tiempo era favorable a ello: la riqueza del modelo permitía adornar cada una de las partes según otro sistema. Recuérdese que los escultores venían de Génova, la ciudad de las suntuosas portadas.

La ornamentación de plantas de los fustes es fina y delicada;

se han añadido algunas pocas figulinas. En las pilastras domina en cambio, un estilo mezclado en abundancia caótica. Alrededor de una serie de vasos, alternando con estatuillas de Dianas de Efeso, tablas de relieves, máscaras, se agrupan amorcillos, basiliscos, harpías, cuernos de la abundancia; el conjunto está sostenido por ninfas (pues el monumento había sido transportado en las espaldas del Océano), y está coronado por la figura de un héroe romano entre trofeos (debe ser el recuerdo de una época de grandes guerras).

En los frisos, comparables a molduras con colecciones de preciosos instrumentos, triunfa la erudición antigua: en alto relieve, combinados en minuciosa ejecución, aparecen vasos de todas formas mercurios, trípodes, altares, vivificado todo ello por papiros, y entre columnas una plomada con leones a los lados, alusión a los grandes trabajos arquitectónicos de Ribera.

Los intrados de los arcos exterior e interior están revestidos de acantos, unas veces solos, otras con monstruos enroscados, en exuberante abundancia.

En el sarcófago dominan los elementos clásico-paganos. Entre máscaras báquicas de sarcástica expresión, penden frutos con águilas; en el vientre, como coronación de los tres pies, graciosas mujeres aladas saliendo de cálices de flores. En el sarcófago está el lecho con los cojines para la cabeza y los pies. La muerta está figurada en traje conventual, con las manos descansando sobre el Evangelio abierto.

El elemento cristiano debía predominar en los relieves. En vez de las armas y las guirnaldas, aparece María con las palomas, y la profetisa Hannah. Nobles figuras de gran expresión, de proporciones algo pequeñas, con ropajes graciosamente dispuestos.

Los nichos contienen relieves de fondo azulado. Un Cristo con la cruz a cuestas, de rasgos pesados, con posturas y gestos de mucho efecto plástico. Encima el Juicio final, en una representación abreviada: Cristo en el arco iris, rodeado de unas cuantas figuras representativas; cuatro ángeles con los instru-

mentos de la Pasión y trompetas, y los muertos resucitando. En la luneta, la Adoración de los pastores, el Recién nacido en el suelo, saludado por los ángeles.

En los ángulos pululan genios alados con pequeños cuernos de frutas y alzando en sus manos un libro abierto.

El conjunto está coronado por un asunto grotesco: dos centauros marinos con largas colas de pescado, montados por niños, alusión al viaje por mar a Palestina, sostienen un vaso, del que salen llamas, como símbolo de los votos colmados.

Si bien la invención de este monumento se remonta a obras romanas, en vano se buscaría allí el modelo de ornamentación tan profusa, especialmente en aquellos años. En Lombardía se encuentra algo parecido en San Lorenzo de Lugano y en Santa María di Miracoli, de Brescia, donde en otro tiempo trabajó el autor con su tío.

Como este mausoleo, uno de los últimos de su estilo, fue también el canto del cisne del artista. El impulso expansivo de los escultores lombardos nunca llegó a alcanzar una expresión como en los Gazini de Bissone; en todas partes aparecen en primera línea, y sus obras tuvieron la fortuna de coincidir con el momento psicológico. Pero en ninguna parte hicieron tanta impresión como en Sevilla.

Los bustos de los genoveses Acellino Salvago de Tamagnini.

Para dar una idea de las facultades y del carácter de Tamagnini, citado ya con ocasión de su sobrino, no hay obra más apropiada que los bustos de los nobles genoveses que felizmente firmó con su nombre en inscripción lapidaria. Los bustos encontrábanse antes en la colección del Marqués de Serra, en Nervi, el cual los regaló a la Princesa de Prusia. Hoy figuran en el Museo del Emperador Federico.

El banquero *Acellino di Meliaduce Salvago* pertenecía a

una antigua familia noble del partido güelfo. Según el Diccionario de la nobleza de Génova, fue durante sesenta años largos uno de los más activos miembros del Municipio, en todas las ramas de los negocios públicos. Desde 1444 hasta 1504, poco antes de su muerte (en 1506 se le cita fallecido), se le confiaron veinte cargos de las más distintas clases, algunos repetidos. Unos eran municipales (como *anziano del comune* y *padre del comune*), otros eran financieros y de justicia (*boni viri*). A estos hay que añadir puestos de negocios extranjeros (Cataluña, Saboya, Famagosta, Alejandría). Su admisión entre los Magistrados censores (*Uffizio delle virtù*, creado en 1491), es un testimonio de su intachable fama. Finalmente, fue honrado con cargos diplomáticos junto a los duques de Milán, Galeazzo María (1474) y Ludovico il Moro (1477), y en el mismo año, junto al rey Fernando I de Nápoles.

Entre estos empleos, desempeñó dos que le dieron influjo sobre los edificios y monumentos públicos. Durante los años de 1448 a 1499, fue cinco veces uno de los protectores del Banco de San Giorgio; en 1490 Prior, y en 1492, con Tommaso de Giustiniani, Prior de la Consorzià de San Juan Bautista en la catedral. Sus compañeros parece que le daban plenos poderes en tales asuntos como a hombre competente. Como los protectores acordaran levantar una estatua a Ambrosio di Negro, Comisario de Córcega, se le sometió que fijase el precio que había de pagarse por ella a Michele d'Aria. En la Catedral se empezó, durante su cargo, la reedificación del interior en el nuevo estilo. Michele con Antonio Carlone, construyeron cuatro capillas en la nave de la derecha en el mismo sitio en que estaban las demolidas. La obra más importante fue la transformación de la capilla de San Juan Bautista, además de una incrustación roja y blanca en mármol para ornamentación plástica.

No es inverosímil que fuese Acellino el que propusiese a Matteo Civitale para las seis estatuas. Cuando en 1493 se encargó al maestro de Lucca una estatua ecuestre de San Jorge

para la plaza de Sarzana, se encomendó al mismo Salvago el asunto.

En el mismo año en que se inauguró esta estatua, 1500, ordenó que Tamagnini, recién llegado a Génova, tallase su propio busto. En la espalda se lee:

† OPVS ANT TAMAGNINI

Como quiera que en 1444 fue nombrado *Officiale per le cose d'Alessandria*, es decir, una autoridad en los negocios comerciales con el Oriente, podemos concluir que en 1500 tendría ochenta años. Estaba completamente calvo, mas no se notaban en él señales de decrepitud.

El busto descansa en una larga tabla con inscripción, cuyas volutas de los costados están tan hábilmente dispuestas, que dan al corte de los brazos una línea de reposo.

La semejanza es de una exactitud realista en grado extremo, hasta en las más ligeras modulaciones. Se pudiera creer que el artista había trabajado con una mascarilla a la vista. No hay más que fijarse en la frente huida hacia atrás, en la boca abierta, en el pecho raso y en los párpados caídos: produce la impresión de un cadáver. Pero la fecha nos hace descartar semejante hipótesis. Y si relacionamos estos mismos rasgos con la inclinación lateral de la cabeza y con la mirada fija, la cabeza adquiere una viveza notable. Involuntariamente se piensa en el Cardenal Inghirami, de Rafael. En una historia el escultor hubiera podido utilizar esta cabeza para el testigo de un excitante mensaje o de un suceso pasmoso. Pero no se ocurre pensar aquí en una situación determinada. Quizá es un gesto estereotipado del ingenioso negociante inseparable de su fisonomía. Así debió mirar en los debates. A un hombre de gusto, como sin duda era, no debía halagarle que le representaran con gesto indiferente. Todo esto no excluye que la disposición vuelta del rostro estuviera motivada sencillamente por la posición del busto en un altar, por ejemplo, en una capilla doméstica o en una iglesia, y luego sobre el sepulcro. Sea

como fuere, la expresión de la cara da realce al valor del retrato. Así transmitió Tamagnini a la posteridad, con sutil entendimiento y completo dominio del mármol, la faz de aquel hombre, una de aquellas naturalezas de poca materia, pero fina y dura, cuya actividad infatigable en los negocios públicos y privados que a otros aniquilaría, era para él un elemento de vida.

Un segundo retrato de este varón, salvó por manera notable nuestra primera ciudad imperial, un medallón de mármol de la colección del escultor Sante Varni, en Génova, que lo atribuía a Matteo Civitali. La parte inferior del disco está restaurada; la rotura nace en la parte superior del cuello y coge una parte de la segunda palabra de la inscripción: ACELLINUS CER (completa *Cernitur*). A los lados de la cara hay las dos letras P.—P., ¿*pater patriae*? De ser así, el medallón no lo haría tallar el original, sino sus admiradores, quizá para la sala de sesiones.

LOS APRILE DE CARONA

THE END OF THE WORLD

LOS APRILE DE CARONA

Pocos lugares de la costa lombardo tesina habrán dado tantos arquitectos y escultores como la pequeña población de Carona. Ya a principios del siglo xv aparecen en la catedral de Milán los caroneses: maese Marco con Tomasso y Gaspar; aquél tuvo también intervención directiva en la Cartuja de Pavía (1). En la iglesia de San Jorge y San Andrés, procedente del período románico, restaurada a principios del siglo xvi (la fachada lleva la fecha de 1506), existen aún restos de antiguos altares, uno de los cuales, de asperón, pertenece al período de transición (2); pero el otro procede del ciclo de maestros de que vamos a hablar en el curso de este artículo. Es una tabla de mármol gris claro, con una estatuíta de la Madonna entre San Sebastián y San Roque. En la iglesia de San Fidel, del próximo Vico Morcote, se conserva un altar de estilo semejante. Tales trozos, conservados por el azar (de los cuales, por cierto, hay muchos en el estilo barroco completamente desarraigado en la iglesia de este lugar), son una muestra de

(1) MICHELE CAFFI: *Di alcuni architette e scultori della Svizzera Italiana*. Archivio stor. Lombardo, 1885. XII, 65.

(2) En uno de los fragmentos aparecen Pedro y Pablo en los nichos, en una concha semicircular, Cristo en el sepulcro entre su madre y un ángel. En otra se ve a Santa Agueda con San Esteban y a San Jorge con el Dragón.

que los maestros no siempre rompían los lazos que les unían al taller originario.

En las últimas décadas del siglo xv y en el principio del siguiente aparecen en Génova varias familias de artistas procedentes de Carona; a menudo asociados, como los Scala, los Solari y los Aprile.

De Gaspar della Scala q. Petri son algunas portadas de fino estilo, las primeras que aparecieron en su clase, como por ejemplo, la del palacio Sauli (1494). Su hijo Pietro poseía una cantera de mármol negro, muy solicitado entonces, en la Marina de Chivare, y que empleó en muchas portadas de Génova y Saboya.

Alejandro q. Baldassare es citado en 1514 como ayudante de Pace Gazini. Pier Angelo q. Bernardini es autor, en compañía con un Aprile, de un sepulcro de prelado en Toledo.

Recientemente se ha demostrado que Solari era el nombre patronímico de los conocidos arquitectos y escultores venecianos, Pietro, Antonio y Tullio Lombardi, así como que no procedían de Casate, sino de Carona (1). También aparecen los Solari en Génova: allí veremos al fecundo Antonio q. Andreae, llamado Sante. En 1536, el Conde de Olivares encargó a F. Georgii dos portadas. Al lado de los caroneses aparecen también Solari de Campione.

Otra familia reputada eran en Liguria, en la mitad del siglo, los APRILE. Aún hoy se conserva el nombre en Carona. Primeramente encontramos (1499) un tallista, Georgio de Avrile de Carona, hijo de Andrés.

Entonces aparece como su jefe el mayor de los dos hermanos, PIETRO, hijo de Giovanni; domiciliado, durante unos cincuenta años (1504-1558), en Génova, aparece muy a menudo en Carrara. Su nombre fue conocido primeramente en la vida de Miguel Angel, que le confió ó estatuas en mármol destina-

(1) Lo primero, por M. CAFFI, y lo segundo, por B. CECCEHETTI, Director del Archivo de los Frari.

das a la fachada de San Lorenzo (1). Si bien alcanzó una edad avanzada, no sabemos, sin embargo, que se le confiaran importantes trabajos y casi ninguna de sus obras se conserva. Si se sabe que construyó por cinco liras un modesto tabernáculo para un eclesiástico en 1507, y una fuente para el palacio Calahorra (1517), en unión con un Antonio de Carona, hijo de Dominico; el sepulcro de Eleonora Malaspina para Massa, una Madonna para la catedral de Pisa, en 1516. Pietro parece que fue más emprendedor y estudioso y de relaciones muy extensas. El testamento de Ordóñez es una muestra de su capacidad y seguridad. En el año de 1526 se le confió un Bertrán de Gazino, hijo de Antonio, como discípulo.

Los hermanos de Pietro, Gio. Antonio (+ 1527) y Antonio María (2), ejecutaron las cuatro grandes ventanas del coro de la catedral de Génova. Encontramos el nombre de éste, el más joven, diez y seis años después del primer llamamiento de Pietro en Génova, sobre el sepulcro de D. Pedro Henríquez, en Sevilla. Conservó por mucho tiempo estas relaciones con España, viajando a ella varias veces, y su nombre es citado por última vez en un documento español.

El sepulcro de D. Pedro Henríquez,

Es digna de notarse, en los monumentos fúnebres de los dos esposos, colocados hoy el uno frente al otro, en la iglesia de la Universidad, la diferencia entre los dos planos, trazados en la

(1) Ad instant. Magri Petri de Carona. Valle Lugani negociorum gestoris Magri Michaelis Angeli Bonerote sculptoris Florentini, etc. Actum Carrarie, 13 Nov. 1522. (CARLO FREDIANI, Ragionamento stor su le div. gite che fece a Carrara M. A. Buonarotti. Siena, 1875, pág. 57.)

(2) En un documento italiano se firma Antonio María de Carona del Vescoado de Como (ALIZERI, V, 123); en actas notariales en latín se llama Antonio María de Aprile, Daprile, de Appride, de Aprilis de Carona, de Lagu Lugam, Episcopatus Comensis.

misma fecha y por la misma compañía. Para el fundador, esta diversidad, este lujo de inventiva, era una nota de magnificencia del mismo género que la blancura nivea del mármol, la abundancia de los detalles y la circunstancia de construir una tumba para cada uno de sus padres. En los monumentos de Santa María del Popolo, en los que se trató de hacer obra de suma magnificencia, Sansovino ya observó, en lo posible, la armonía simétrica como principio de belleza. Aquí, por el contrario, la semejanza se limita a las dimensiones, a la riqueza y a la distribución de los adornos.

El monumento del cabeza de familia debía distinguirse; pero en el año 1520 ya no satisfacía la antigua forma de insuperable belleza de los nichos, sino imitaba una fachada de templo, con columnas y frontispicio. Conforme a este plan, el nicho está flanqueado por dos pares de columnas, independientes, de orden romano, con pilastras ricamente adornadas, las cuales, antes, hubieran bastado para monumentos papales (como el de Alejandro VI).

Tal lujo de columnas no le encontramos en ninguna obra romana o toscana de esta clase, pues las del monumento de los parientes de Julio II son sólo medias columnas. Este alineamiento de columnas termina el doble nicho.

Otra nota elegante es el clásico frontispicio, el cual reemplaza a los tritones del primer monumento. ¿No había dicho Cicerón que el frontis del templo de Júpiter Capitolino no podía faltar en el cielo, aun cuando allí no lloviese? Si se hubiera apoyado el arco directamente, con sus anchas archivoltas sobre las columnas, el frontis, con su perfil saliente y pronunciado, hubiera sobresalido mucho, por lo menos para los maestros del siglo xvi, acostumbrados a las construcciones chatas. Además, dicho frontis requería un segundo piso, con arquitrave, friso y cornisa. El maestro esperaba suavizar esta tautología replegando hacia el fondo, detrás de las columnas, toda la parte superior. De esta manera, el conjunto aparece como un retablo cuya parte inferior contiene dos tabernáculos con colum-

nas. Estas, empero, no tienen que soportar más que dos pequeñas figuras.

También la parte interior de los nichos está variada poco felizmente. Para dejar espacio a los tres escudos se colocó la inscripción en el zócalo de los nichos, como postamento del sarcófago.

A causa de esta circunstancia, la estatua yacente pierde espacio por arriba, y su perfil penetra en el relieve.

Si de este modo quiso el maestro Antonio María mejorar lo bueno, sólo consiguió sobrecargar la pura y clara ornamentación de los anteriores. Ramas de acanto, sencillas y aéreas, revisten los postes de las columnas; al lado de los magníficos festones de estas archivoltas, los del *pendant* parecen hinchados. En las pilastras y los frisos se ha sacrificado al gusto grotesco: abajo, niños centauros con grifos; arriba, alrededor de cuatro mascarones, parejas de niños y monstruos tritones montados por ángeles.

En lo figurativo podíase inclinar la balanza en todo caso a sus favorecedores. El rostro del viejo varón, cubierto con la celada, podía aparecer mucho más personal que el perfil de la dama, medio oculto tras el velo de viuda. Es una cabeza noble, descarnada, de líneas agudas; la armadura es, según D. V. Carderera, completamente correcta; quizá el escultor tuvo delante las propias armas de D. Pedro. Llama la atención la espada, extraordinariamente larga.

En el tímpano del frontis aparece, solitaria y algo reducida, la media figura de una seria y bella Madonna con el Niño; en los salientes que forman las cornisas de las columnas, gracias a la posición trasera del arco, las estatuillas de la salutación con el ánfora y el reclinatorio, encuentran espacio suficiente. Los relieves del nicho que representan la Resurrección y el *Noli me tangere*, llaman la atención por la viveza del movimiento. El fondo es azul; la ciudad y el paisaje, dorados. La Crucifixión de la luneta muestra poderosas formas corporales. En los

ángulos los ángeles han dejado su puesto a genios clásicos, a un adolescente con trofeo y a una victoria con el de Tyrso.

A los pies y a la cabecera del sarcófago hay dos niños desnudos, de tamaño natural, con antorchas invertidas. El uno llora acerbamente, el otro parece dormido. Quizá es el que se mandó hacer después de 1529 (1).

Mientras nos imaginamos a Antonio María ocupadísimo en esta complicada obra, cuentan algunos documentos que emprendía un artístico púlpito para la catedral de Saboya (18 Marzo de 1522), por cierto con ayuda del allí establecido Gio. Angelo Molinari. Este púlpito es la única obra importante en mármol que pasó de la antigua catedral, que debió ser un museo de la escultura lombarda, a la nueva.

Sobrepuja en lujo de adornos y de detalles a los ejecutados algunos años después (1527) en la Catedral de Génova, por Pier Angelo della Scala. La intención parece que fue equilibrar la decorativa y la plástica; quizá los maestros se repartieron el trabajo. A Molinari le correspondería la cuadratura y la ornamentación; también se le encargó la escalera de mármol de la Catedral.

El sepulcro del obispo de Avila en Toledo.

Probablemente, durante la ausencia del artista con motivo de la erección del monumento, apareció en Génova el obispo de Avila, Francisco Ruiz, con un bosquejo de su propio sepulcro, que pensaba construir en Toledo con mármol de Carrara.

Este fiel y constante íntimo y compañero de Jiménez se había puesto en camino para Zaragoza, con motivo de la elección de Adriano para prestar fidelidad al nuevo Papa, y le siguió a Roma para presenciar su coronación en San Pedro (11

(1) E più de darge quello puttino e [en] la sepultura de signor sua padre. ALIZERI: l. c., pág. 90.

de Enero de 1522). Parece que permaneció a su lado hasta su muerte (14 de Setiembre de 1523), y no volvió hasta la elección de Clemente VII. En el estío de 1524 le volvemos a ver en Génova.

Este prelado y consejero de Estado, hijo de Toledo, había-se dedicado con celo a la iglesia de San Juan de la penitencia, fundada por su paternal amigo el arzobispo; en la capilla mayor, a la izquierda del retablo pintado por Juan de Borgoña y sus discípulos, debía construirse su mausoleo. El contrato contiene condiciones muy minuciosas, que revelan a un hombre familiarizado con tales asuntos. El mármol, por ejemplo, debe ser «el mejor, más escogido y más fino», que se encuentre en las canteras, sin mácula alguna, como el de los sepulcros de Jiménez y de los reyes (que debió ver en Carrara), y aun mejor si se encontrara; la talla muy suave y transparente, la ornamentación rica y fina (*varietate foliorum et laborum parvulorum*). Aun hoy podemos convencernos, viendo la catedral de Avila, de que este varón era un gran aficionado de la escultura, pues pocas catedrales de España pueden medirse con aquélla en la misma época, en lo tocante a obras de mármol. Parece que también dió encargos a genoveses. Desde luego cautiva, por la originalidad de las ideas, la viveza de los motivos y la maestría de la ejecución, la estatua de su predecesor D. Alfonso Fernández Madrigal († 1455), el más erudito y fecundo teólogo de su tiempo. El Tostado, que así se le llamaba, está representado escribiendo y meditando en la misma forma en que se representaba en otro tiempo a los padres de la Iglesia, con pesada capa pluvial guarnecida de perlas, sentado en suntuosa tribuna, en un nicho ricamente adornado con figuras; encima hay un relieve con la Epifanía. Este monumento (probablemente erigido en 1521) es también notable como expresión de la veneración que inspiraban las grandes figuras de la ciencia. El sagrario, con las armas de Ruiz sobre el altar mayor, con seis relieves sacramentales, es una miniatura en mármol. Al lado de estas obras de mano italiana podemos estudiar tam-

bién la escultura española de aquel tiempo en una obra maestra característica. El gran retablo en mármol, de San Bernabé, en la sacristía, es, así como el altar de San Segundo (hacia 1525), pariente en el estilo del de Ordóñez, y probablemente una de las obras principales de Alonso Berruguete. Todas estas obras pertenecen al tiempo de Ruiz (1514-28).

En Génova se dirigió al grupo de escultores ya conocido del lector, y por ausencia de Antonio María se encargó del monumento su hermano Giovan Antonio de Aprile, en unión con otro genovés, Pier Angelo della Scala. El precio fue fijado en el contrato, en 5 de Junio, en 825 ducados, con un año como plazo para su terminación. En la primavera de 1526 estaba en condiciones de ser transportado. Como quiera que Bernardino Gazini tuviese que hacer un viaje a España, Scala le señaló seis escudos de oro durante el tiempo de su estancia en Toledo, adonde debía ir él mismo para la erección del monumento de Ruiz.

Muy notable es la cabeza del viejo prelado, que fue modelada en Génova del modelo vivo; recuerda al viejo Goethe.

El plan (*tipus seu designium*) difería grandemente de todos los conocidos de aquel grupo. Sobre un cuerpo inferior, sencillo, pero alto, de mármol negro y blanco, se eleva un postamento con tres estatuas representando la Fe, la Esperanza y la Caridad, sentadas sobre un zócalo saliente en forma de banco. Sobre este primer cuerpo se abre un nicho rectangular, algo más ancho que alto, flanqueado por pilastras dóricas. Dentro de él reposa la estatua yacente del prelado en el sarcófago descubierto por una cortina que sostienen dos ángeles de noble expresión con largos ropajes, ayudados por dos niños abajo. Los costosos motivos medioevales que el obispo debió conocer en Roma, se encuentran en la época del Renacimiento sólo en forma de ruinas.

El nicho está coronado por un cuerpo en forma de altar con el relieve de la Anunciación, y sobre el nicho elévase un crucifijo sobre el grupo de pelícanos.

Sobre las pilastras, a los lados del relieve de la Anunciación, están los dos Juanes; miran hacia arriba; proceden a ojos vistas del mismo taller que las estatuillas del monumento de Henríquez. En cambio, las virtudes, de tamaño natural, son completamente nuevas. Su más próxima analogía hay que buscarla en las figuras femeninas de los monumentos franceses, como el sepulcro de Colón, de Francisco II, duque de Bretaña, en Nantes, y las figuras de bronce (hoy reemplazadas por otras de mármol) del mausoleo de Luis II en Saint-Denis. Están concebidas en el arte idealista, que sólo se preocupa de la belleza y de la gracia, algo libres en los ropajes para el sepulcro de un compañero del ascético Jiménez; se recuerdan las alegorías de Andrea Sansovino en los monumentos de Santa María del Popolo.

El elemento ornamental es más arcaico, y contra lo dispuesto en el contrato, está en su mayor parte compuesto de partes sencillas; en las pilastras interiores el capitel está reemplazado por la prolongación de la cornisa.

Quizá el conjunto del monumento no satisfizo del todo el gusto de los toledanos, ya estragado por la exuberancia plateada, y se pensó en hacerle más imponente por un rico marco estatuario en el estilo de Alonso Covarrubias y sus discípulos, que entonces estaban de moda. Se prefería entonces la talla en madera que, por medio de la pintura blanca al óleo, daba la sensación del mármol. En este segundo marco se colocaron, en la parte inferior, las dos estatuas del apóstol Juan y de San Andrés; arriba, a los lados del crucifijo, sobre pedestales barrocos, María y el cuarto evangelista. Este añadido no hace sino perjudicar a la belleza del monumento.

Impresión de los monumentos en Sevilla

La fecha de 1520, consignada en la inscripción del sepulcro de D. Pedro, es la del año del encargo (*mandó hazer*), no el de la terminación, como PONZ entendió, cuyo asombro por tal

celeridad es comprensible (1). Sobre el plazo para la erección nos ofrece una presunción el acta de 19 de Diciembre de 1525. En ella se hace constar que Antonio María de Aprilis y Bernardino Gazini habían vuelto de España (*qui nuper venerunt Ianuam ex Hispania ALICERI*, pág. 94). Ahora bien; era usual, y en el contrato estaba expresamente estipulado, que el maestro había de ir al lugar en donde se instaurase el monumento y presidiese su instauración. Según esto, podemos señalar como fecha de la creación del monumento en la Cartuja, lo más tarde, el año de 1525.

Aquí encontramos como compañero y contemporáneo de Aprile, a un Gazini, no nombrado hasta entonces, el pariente del Pace, no citado desde 1522. La relación de las dos familias, probablemente debida a Pace, duró aún más de diez años. Bernardino, varias veces (1526 y 1532), citado por sus viajes a España, estuvo juntamente con Antonio María en Sevilla en el año 1534. También, posteriormente, encontramos caroneses y bissoneses unidos, por ejemplo, en el año 1558, en la Logia de Brescia (2).

La erección de ambos monumentos en la Cartuja debió allí producir impresión e influir en el estilo. Esto se infiere de los encargos que los dos maestros trajeron de Sevilla. Por otra parte, cuando se trasplanta sin preparación una nueva forma artística, suele comprenderse incompletamente; sólo produce efectos fragmentarios y a menudo encuentra oposición. Sin embargo, en Sevilla, ya desde principio de siglo, habían preparado el gusto por las formas italianas, artistas toscanos viajeros. Los trabajos en tierra cocida del ornamentista pisano Nicoloso, habían llevado a Lisboa y Sevilla la plástica coloreada y el gusto de la ornamentación grotesca, pues hasta entonces no se conocía allí más que los modelos geométricos y vegetativos utilizados a la manera morisca. El toscano Domenico

(1) A. PONZ. Viaje en España, VIII, 238.

(2) ZAMBONI: *Memorie int. delle pubbl. fabbriche di Brescia*. 1778, página 64.

Fancelli había colaborado provisionalmente en el altar mayor de la catedral. El florentino Miguel se había establecido allí, y estaba dedicado a los grandes trabajos de Terracotta. Pero nadie había pensado hasta el año veinte que el nuevo arte podría derrocar el estilo nacional medio gótico, medio morisco, allí dominante, aun cuando ya se hubiesen empleado varios elementos italianos (como puede comprobarse en el palacio de Alba) por los *albañiles* indígenas en su sistema decorativo. Sólo el vaciado de aquellos cuernos de la abundancia, lujo ornamental lombardo, conquistó rápidamente a los españoles. No es casualidad que precisamente en aquel tiempo floreciese en Sevilla el estilo plateresco. Los grandes edificios, como la Casa Consistorial y la gran sacristía, fueron empezados por Diego de Riaño, el cual entonces (1427) había sido llamado a Valladolid; pero cuando llegó, aún se movía dentro de las formas semigóticas, como lo demuestran las partes superiores de las Casas Capitulares.

Un testimonio del éxito de las escultores genoveses tenemos en la Historia, en ciertas partes oscura, de los seis contratos. Fueron celebrados en Sevilla por la casa Niccoló de Cattanei & Comp. con los dos maestros; a su instancia, emprendió en Génova la casa Stefano y Niccoló Grimaldi la dirección comercial. Los fundadores pertenecían casi exclusivamente a la primera aristocracia de Sevilla, y también aparece de nuevo entre ellos el Marqués de Tarifa. A él hay que agregar su mayordomo (factor) Alonso de Villafranca. Siguen Rodrigo de Guzmán, Señor de Algaba (1), de cuyo palacio en Sevilla aún pueden verse restos en la parroquia Omnium Sanctorum. Además, D. Jorge de Portugal, de una rama de la casa de Braganza, trasladada de Portugal a Sevilla, después Castellan del Alcázar y casado en segundas nupcias con una nieta de Colón,

(1) En ALIZERI, *Largana*, corrupción de del'Argaua. Los nombres constan en un acta notarial de 8 de Diciembre de 1526, en donde Bernardino, de nuevo ausente de España, es representado por procurador.

hecho Conde de Galver por Carlos V. Finalmente, dos damas: Doña Marina de Torres y la Marquesa de Ayamonte (1).

Para cumplir estos compromisos ensancharon los maestros su comunidad por la admisión de Pier Angelo della Scala de Carona por dos años, con participación en las ganancias (19 de Diciembre de 1525). También fue admitido un cuarto, Bernardino (*marmorarius et picapetrum*), mas para sus otros trabajos, con exclusión de todo encargo español, a los cuales se querían dedicar exclusivamente los tres.

Solo el asunto del último contrato está evidentemente indicado: una sepultura de mármol y su ejecución, está fuera de duda por la existencia del monumento. De los cinco monumentos restantes no se dice nada más. Se habla de *certa marmora fabricata y ediftia seu imagines hediftiorum marmoris*, como los maestros *magistri hediftiorum marmorum seu imaginum*. Lo cierto es, que fueron empezados y que se trabajó en ellos durante un año entero. Después sobrevino una interrupción. El 8 de Diciembre de 1526, recibió el maestro la orden del Dog Antonio Sto. Adorno, de abandonar a Génova (*hinc recedere*); antes se ajustaron cuentas. La suma ascendía a 756 escudos de oro y 12 sueldos.

Por Algaba....	35 marmora.....	165 ducados.
(Pro integra solutione de marmoribus, 35).		
» Tarifa.....	13 marmora.....	52 »
» Torres.....	10 »	60 »
» Portugal..	3? »	52 »
Total.....		329 ducados.

El resto (427) corresponde al monumento de la Marquesa de Ayamonte, por el cual recibieron además 165 escudos. A juzgar por la suma total de 1900 ducados, los trabajos suponían haber sido ejecutados en su tercera parte.

(1) Una Doña María Ponce de León estaba casada con Juan de Torres, uno de los Veinticuatro de Sevilla. Era una hija natural de Juan Ponce de León, Duque de Arcos, y de Catalina González de Oviedo. HARO: Nobiliario I, 200.

La orden del Dog estaba relacionada con las necesidades de guerra de la ciudad. Andrea Doria había obligado a la flota española próxima a Córcega a retirarse a Nápoles. La escuadra francesa, después de haber bloqueado los dos ríos, inauguró el sitio de Génova el 16 de Agosto de 1526; siguióse el hambre, la peste, la emigración de la ciudad y del país.

El autor no ha podido encontrar huella de los cinco primeros monumentos, ni en Sevilla ni en sus alrededores. Pero no es imaginable que si tales obras de mármol se hubieran llegado a erigir, hubieran escapado a la atención de los viajeros y a los que han descrito aquellos lugares. Tampoco se ha hallado posteriormente mención alguna en las actas notariales. Probablemente, a consecuencia de la marcha y separación de los maestros, las obras no se ejecutarían, y el mármol y las columnas se emplearían en otros fines.

El sepulcro de Ayamonte.

Este no era otra cosa sino el gran retablo de mármol del altar mayor de la Iglesia de Franciscanos de Sevilla, con las estatuas orantes de la fundadora y de su esposo a los lados.

El 26 de Marzo de 1525, D. Francisco de Zúñiga y de Guzmán, Marqués de Ayamonte, moría en la flor de la edad. Su viuda, D.^a Leonor Manrique de Castro († 1536), hija del Duque de Nájera, determinó, en la fuerza de su dolor, erigir un monumento sin igual, que conmemorase sus cortas nupcias.

Su capilla patronal fue la *capilla mayor* de San Francisco el Grande. Pero se le hacía muy fuerte ver su efigie yacente en piedra, en vida y en plena juventud; en consecuencia, eligió una disposición, no desconocida allí, la de las estatuas orantes en los nichos laterales de la capilla-altar.

La cartuja de Miraflores posee una de estas estatuas, del infante D. Alonso; en el convento de Fresdelval estaba la de D. Juan de Padilla. Todo el lujo de columnas, pilastras, esta-

tuítas de aquellos fúnebres nichos, pasó al retablo, al cual están vueltas las dos estatuas orantes, nobles y sencillas figuras. D. Francisco, joven, revestido de la armadura completa, con un gesto de dolor; la Marquesa, en tocado de viuda, sonríe dulcemente. El espacio, en el cual más de tres siglos aparecieron arrodillados sobre sus cenizas, era de rara magnificencia. Una escalera de mármol rojo conducía al presbiterio, bastante alto; las paredes estaban revestidas de jaspe rojo e inscripciones. La luz penetraba por tres ventanas, con vidrios de colores.

Cuando el claustro y la iglesia fueron derribados, en 1840, hubo todavía, felizmente, poseedores del título de Ayamonte, los Altamira, bastante ilustrados para conservar el inventario de la capilla. En el año de 1882, la duquesa de Medina de las Torres mandó trasladar la obra completa al otro extremo de la Península, a su iglesia patronal de San Lorenzo, en Santiago de Compostela (1). Como en otro tiempo, el cuerpo del apóstol hizo la travesía felizmente por el tormentoso mar, hasta Galicia, el lugar de procedencia de los dos esposos.

En su nueva instalación, el altar parece otra cosa que en San Francisco, a juzgar por la descripción de GONZALEZ DE LEÓN, única sobre su primitivo estado (2).

El retablo actual, de 9,20 de altura y 4,65 de ancho, puede reproducir, casi inalterada, la primitiva disposición que le dieron los maestros lombardos.

(1) En el zócalo del retablo se lee: «Este altar, que se hallaba colocado en la iglesia-convento de San Francisco, en Sevilla, destruida en 1840, fue traído y colocado en ésta de San Lorenzo, en el 1882. Dispuso la traslación y colocación, como la de los fundadores que parecen en ambos lados del templo, su descendiente la Excm. Sra. D.^a Eulalia Osorio de Moscoso y Carvajal, Duquesa de Medina de las Torres, Marquesa de Monasterio.

(2) GONZÁLEZ DE LEÓN: *Noticia artística de Sevilla*, tomo I, páginas 146 y siguientes, 1844. Habla de *tres cuerpos* o pisos; sobre el tercero vió tres estatuas yacentes: la Fe, la Esperanza y la Caridad; además de mármoles, dorados y pintados.

El nicho, de altura desmesurada, está flanqueado de dos órdenes de columnas corintias y romanas; sus fustes están recubiertos de arabescos, como los de la tumba de Henríquez; sobresale fuertemente con sus cornisas. El entablamento se continúa en todo el piso superior, y probablemente sucedería lo mismo en el cuerpo de abajo, como lo hace suponer la falta de ornamentación del intradós en esta parte.

En los cuatro intercolumnios hay tres estatuas en cada uno, en conjunto doce, muy características y de noble actitud, en el mismo estilo del monumento de que hemos hablado anteriormente. El nicho está compuesto de tres cuadros en piedra: en la huerta, un relieve representando a Cristo con la cruz a cuestas; debajo, una escultura del Crucificado y María y Juan, y, por último, un gran cuadro en mármol de gran amplitud en el paisaje: «La oración del huerto». La figura del Salvador orando con el ángel está separada de los jóvenes echados en el suelo, por un grupo de árboles en el centro; en el fondo aparece Judas con la guardia.

Pero esta distribución o configuración del nicho es sólo obra de su segunda instalación. En Sevilla había en él una antigua Virgen, una *estatua de vestir*, esto es, una figura vestida, que sólo tenía de talla las manos y la cabeza. GONZALEZ DE LEON vió «La Oración en Gethsemaní», así como una «Entrada en Jerusalem» estropeada, y dentro del nicho las dos estatuas orantes. El «Cristo con la cruz a cuestas» pertenecía al lado izquierdo del altar del presbiterio, y fue traído en 1813 del convento. Parece, sin embargo, muy posible que aquellos relieves (como ha pasado con muchas obras maestras) fueron quitados posteriormente por las monjas descalzas para hacer lugar a su fetiche. Como dichas tablas están ejecutadas completamente en el estilo de los relieves genoveses, pudieron haber sido trabajadas también para un altar mayor, y pertenecían a los patronos del retablo de San Francisco.

Los ángulos del arco ostentan dos graciosas figuras representando la Anunciación. Sobre la cornisa se eleva un apén-

dice en forma de tabernáculo, con la Piedad; encima, como también sobre las cornisas de las columnatas, hay tres estatuas de ángeles con instrumentos de la Pasión. Estas estatuas son posteriores. Finalmente, a ambos lados del retablo, sobre las puertas que conducen a la sacristía, hay dos relieves, un San Francisco haciendo penitencia, de poco valor, y un expresivo *Noli me tangere*.

Ante esta riqueza en obras escultóricas, la ornamentación se queda atrás. Sin embargo, tras de las ocho columnas se ocultan pilastras ricamente adornadas; los intradós van decorados con rosetas; los fustes y las arquivoltas no han sido olvidados. Sólo en los frisos, en consonancia con la seriedad del altar, el orgiástico ritmo de los grotescos ha cedido su puesto a la monotonía de una fila de cabezas de querubines.

La obra se cita después en un acta de 16 de Setiembre de 1532, en la que Antonio María encarga a Bernardino, residente en Sevilla, que exija sus honorarios a la Marquesa y al Obispo de Avila. Pero éste no figuraba ya entre los vivos.

Nuevos encargos del Marqués de Tarifa.

Dos años después de la vuelta de Antonio María y Bernardino Gazini de Sevilla, el 31 de Enero de 1528, el Notario Aquiles Bartolommeo, de Lucca, celebró, en nombre del ausente Johann Fabra, Comisario del Marqués, con los mencionados y Pietro de Aprile, un nuevo contrato sobre un gran número de trabajos de edificación y plástica, cuyos dibujos y medida había enviado Fabra. Según esto, los maestros habían regresado a Génova; pero el comienzo de los trabajos parece haberse interrumpido; por lo menos los comenzó juntamente, y previa entrega de una cantidad adelantada, el 10 de Setiembre de 1529, Antonio María solo, por la suma de 1.800 ducados, con un plazo de diez y ocho meses. Entonces prometió buscar la compañía de un segundo maestro y llevar y erigir los encargos en España.

El éxito de su primer encargo había hecho al Marqués concebir el plan de colocar sobre su cripta de familia, en el Altar mayor de la Cartuja, las estatuas yacentes de todos sus abuelos. El Notario recibió una Memoria y tres dibujos. Las urnas llamadas *sepoltura dell'arco*, y por los posteriores *tumuli de marmo*, debían situarse, parte en los nichos de las paredes laterales, y parte en el centro de la Capilla, probablemente bajo baldaquinos. Primeramente fueron encargados dos, el uno con tres y el otro con cinco «muertos». Las inscripciones debían ser cinceladas y rellenas de estuco negro (*in pytte [empite] de stucho nero*). En el segundo encargo, de 10 de Setiembre de 1529, se añadieron las del matrimonio. Este panteón de los Riberas estuvo en la Capilla mayor de la Cartuja trescientos años; la disposición puede reconstruirse aprovechando los datos diseminados en los *Anales* de Zúñiga (1). Estos monumentos, con el construido en el Capítulo, debían perpetuar la gloriosa crónica de dos siglos de acciones memorables de los Ribera para la liberación del suelo español, hasta la toma de Granada, en que aún vivía D. Pedro.

En el lado de la Epístola estaba el doble sepulcro de los padres del fundador de la iglesia, RUI LOPEZ DE RIBERA, de armadura, con su esposa Inés de Sotomayor; «el cual, bajo Alfonso XI, consumó grandes hazañas en la guerra con los moros, y cayó peleando valientemente durante el largo sitio de Algeciras» (1344). Sus restos fueron trasladados desde la iglesia de Santa Marina.

En el centro de la capilla descansa el fundador de la casa y de la iglesia PERAFAN I, entre su esposa María Rodríguez Mariño y Aldonza de Ayala, madre de Diego Gómez. De Perafan dice la inscripción que *gastó* una parte de su vida al servicio de Dios y a guerrear con los moros, actos por los cuales se hacen inmortales los hombres; sirvió a cinco reyes («y vi-

(1) ZÚÑIGA: *Anales de Sevilla*, II, III, 368 y sig., 392; III, 7.

vió bajo siete»), desde D. Pedro hasta D. Juan II; perdió tres hijos y un nieto en la guerra, y murió a la edad de ciento cinco años en 1423.

En el lado del Evangelio se ve la doble sepultura de los padres de Perafan II, Diego Gómez, Adelantado de la frontera bajo Juan II, que en el sitio de Alora perdió la vida de un flechazo (Mayo 1434), y Beatriz Portocarrero († 1458). Finalmente, la triple sepultura de este Perafan II, el padre de Catalina de Ribera, entre su esposa Teresa de Córdoba y María de Mendoza, hija del Marqués de Santillana, «el cual dedicó la mayor parte de su vida a guerrear con los moros, y murió en 1455».

Todos estos diez monumentos, con sus numerosos epitafios, se encuentran aún hoy en la nave de la iglesia de la Universidad, puestos junto a las paredes, haciendo juego cada tumba triple de un caballero entre sus damas, y encima un matrimonio. No tienen valor de retratos, sólo el ropaje es fiel. Las dos tumbas triples se parecen como reproducciones; un anciano delgado, de rasgos nobles, con luenga barba; dos augustas matronas. Son los santos del culto de los antepasados; deben reproducir los rasgos bajo los cuales la piedad de los nietos se representa a los honorables progenitores. Extraños, pero ingeniosos accesorios, son dos figuras de género como expresión del *siste viator* y de la memoria popular; un pobre caminante, apoyado en su bastón, con la mano en el corazón, y una mujer con turbante, con una cesta de frutas, que se detienen a mirar con asombro a los pétreos durmientes.

Las partes arquitecturales, encargadas al mismo tiempo, consistían en 24 columnas, fuentes y portada para un gran palacio. La descripción de la portada revela a qué edificio estaba destinada. Dos pilastras corintias, medallones imperiales para los círculos, inscripción con letras sobrepuestas de metal en el piso... todo esto cuadra con la portada de la *Casa de Pilatos*, el palacio familiar de los Ribera en Sevilla. Sólo han desaparecido los leones sobre las pilastras. Por cierto, que la

portada que debía estar terminada en ocho semanas, no pudo inaugurarse hasta 1533.

Este encargo atestigua la decidida inclinación del marqués por el gusto italiano. Creyó prestar a sus magníficos edificios contruídos en estilo mudéjar y gótico, un broche principesco por la construcción de una portada «romana» pura.

¿Acaso los demás objetos estaban también destinados para la casa de Pilatos? Cuando se oye hablar de 33 columnas de mármol (seis ducados) con zócalos, basas *all'antica* con fustes engrosados (1); pero con el capitel a la manera española, se piensa en un patio, semejante al conocido de 24 columnas de dicha casa. En el sitio de 1483 cayeron allí once bombas; el primer patio, detrás del portal y el jardín, produce la impresión de unas ruinas necesitadas de descombro. El salón del jardín silvestre es un almacén de estatuas y columnas romanas, algunas de ellas valiosas por sus hermosos capiteles y fustes de mármol de color. Finalmente, fueron encargadas dos grandes fuentes (sesenta ducados), con depósito ochavado (*ochiavado*) (2), la una con tres basas para el jardín, y la otra, con dos para el patio. Esta es, quizá, la que aún adorna el gran patio con los cuatro delfines en el soporte de las tazas.

Pudiera también pensarse en al palacio de Alba, perteneciente desde 1483 a los Ribera, situado en la calle de las Dueñas, el cual tuvo once patios con nueve fuentes y más de cien columnas de mármol.

Otras obras de mármol, hechas también, seguramente, por genoveses para la cartuja, no son mencionadas en las actas. Fuera de admirar que el devoto D. Fadrique no encargase también obras religiosas entre ellas. Aún se ve, en el camino de Triana al convento, sobre una columna una cruz de már-

(1) Collone... fate un pocho *affuxellate* = affusolate, en forma de hueso, con éxtasis. ALIZEUR V, pág. 89 y sig. Furcimenta = fulcimenta. Postamento.

(2) *Ochiavado* se dice en el contrato, y también *trogium a faciis octo*.

mol, fuertemente estropeada, al pie del grupo de la Piedad, y un relieve de la Crucifixión.

Y en la solitaria capilla, la única en el contorno del recinto hoy convertido en fábrica de porcelana de los Sres. Pickman, ha conservado una Madonna italiana en su nicho, una figura recia y juvenil delicadamente tallada, y en mármol de Carrara de blancura deslumbrante: imagen de la pureza de su alma inmaculada de terrenas escorias. El niño tiene un pajarillo, y coge con la mano derecha el velo. En la elegancia de los paños se reconoce su origen lombardo.

Una reliquia de Fernando Colón.

Sabido es que Fernando Colón, hijo natural de Cristóbal Colón, nacido en Córdoba en 1487, muerto en Sevilla en 1539, después del segundo y último viaje transatlántico del año 1509, había reunido en sus muchos viajes por Italia, Alemania y los Países Bajos, que duraron casi un cuarto de siglo, con excursiones por Inglaterra y Francia, aquella gran biblioteca, en su género la única, que pensaba ceder al dominio público para provecho de los sabios de todas las naciones y de la posteridad en Sevilla. A ésta debía unirse la creación de un colegio para ciencias matemáticas. Sabido es también y por predecesores de los últimos años, de triste memoria, que el cabildo, como los parientes no mostrasen ningún interés en la fundación, se apropiaron la biblioteca, y no sólo la sustrajeron al uso público burlando así la última voluntad de su dueño, sino que la abandonaron a la podredumbre y al saqueo, sobre todo, al escandaloso de 1884, de modo que la actual Biblioteca Colombina solo contiene un resto de los 15.370 libros y manuscritos que figuran en el inventario de la primitiva colección Colón (1).

Según se cree, construyó su biblioteca en un período de

(1) HENRY HARRISSE: Excerpta Colombiana. Paris, 4. Welter, 1887.

descanso de estos viajes, desde el 27 de Noviembre de 1525-1529. La inscripción indica como año de la fundación el de 1526. La casa, con sus posesiones, estaba situada cerca de la Puerta de Goles, después llamada Puerta Real, entre los muros de la ciudad y el río al lado del exótico parque rodeado de altos muros. Todo ello se puede ver en una vista tomada en 1563, en donde figuran las indicaciones *Casas de Colón, Güerta de Colón*. El sitio pasaba entonces por una de las curiosidades de la ciudad. Mas cuando después fue trasladada la biblioteca a la catedral, el edificio construido para ella por el fundador desapareció. Cuando la posesión, desde 1552, propiedad del banquero genovés Francesco Leardo, fue adquirida por los frailes mercenarios, de sus herederos (1594), fueron derribados todos los edificios y edificado en su lugar el Colegio de San Laureano, que en el siglo anterior fue convertido en fábrica. El último recuerdo de Colón era un árbol del primitivo parque, un zapote de las Antillas, que en 1871 aun se conocía como *el árbol de Colón*.

El pequeño boceto de Hoefnaghels, citado anteriormente, es muy pobre; pero quien esté familiarizado con el género de construcciones que dominaba entonces en Sevilla, podrá formarse una idea de la biblioteca. Si se examina el edificio prolongado, de dos pisos, con el frente hacia el río, con sus articulaciones de pilastras y una cornisa entre los dos pisos, no será difícil reconstruir una vista del mencionado edificio en estilo plateresco.

Sobre algunas partes del edificio da detalles la noticia hallada por ALIZERI en el Archivo notarial de Génova (1).

Colón había viajado en el estío de 1529 a Barcelona, y allí se unió a la corte del Emperador en la travesía a Génova, adon-

(1) ALIZERI (V. 103, sigs.), no da la fecha; el documento tampoco la tiene. Los nombres que HARRISSE cita como de los notarios, Carona y Lanzo son los del lugar del nacimiento de los artistas. El escrito no ha sido redactado por notario, sino dictado por los artistas en lengua genovesa. La fecha, sin embargo, puede ser auténtica.

de llegaron el 30 de Agosto. El 10 de Setiembre emprenden Antonio María y Antonio di Novo da Lancio, para él, la restauración de una portada y cuatro ventanas de mármol de carrara, con un plazo de ocho meses para la primera, y de seis para las últimas. Probablemente, a causa de sus muchas ocupaciones, el primero propuso al segundo, que en los años 1521-43 se distinguió como artista en mármol. También hizo el cuadro de San Jorge en la puerta de Ventimiglia y en la puerta de la Aduana del Mar; en 1532 y 1538, es individuo del Consortium, a cuyo frente figuraba Gio, Giacomo della Porta.

En el acta se alude a dos monumentos estudiados en este artículo: la portada de la casa de Pilatos y el monumento a Ayamonte. La primera debió servirle de modelo para la portada de su biblioteca; pero no debió verla en Sevilla. Pues Antonio María prometió sólo en el mismo 10 de Setiembre terminar éste con los demás trabajos para el Marqués de Tarifa en diez y ocho meses. Colón vería esta portada encargada en Enero de 1528, pero no acabada, sino mucho más tarde, o su dibujo en el taller de los Aprile. El monumento a Ayamonte, del cual en el año 1526 iba ejecutada una tercera parte, pudo serle conocido ya de San Francisco de Sevilla. Si la fecha de edificación de la biblioteca es exacta, estas partes se añadirían al edificio ya construido.

Fernando Colón lo dispuso todo con prolija minuciosidad, además de las medidas, el material; mármol blanco de la misma clase que el empleado para el monumento a Ayamonte; la forma y ornamentación; también se encarga la finura e imperceptibilidad de las junturas (*iunture*). El precio fue fijado en 230 ducados, de los cuales 170 correspondían a la portada. Como Colón fué a Italia el año siguiente, y en Enero de 1531 a Génova, no se puede dudar que el encargo fue ejecutado.

Hasta ahora ha pasado como cosa corriente que de la casa de Fernando Colón no quedaba nada (1). El documento genovés

(1) En tout cas, il n'en reste ni trace ni souvenir à Séville. HARISSE, página 291.

me llevó a conjeturar que no había de haber desaparecido por completo.

Dada la alta estimación que allí se concede al mármol de Carrara, no es probable que en la demolición del edificio no se empleasen algunas partes para otras construcciones. Yo tuve la suerte de hacer este descubrimiento. No por cierto en los alrededores de San Laureano, sino, precisamente, en otra parte de la ciudad. No lejos de la puerta de Jerez, en las cercanías del colegio de Maese Rodrigo, en el ángulo que forma la calle de este nombre (núm. 9) con la de San Gregorio, hay una portada de mármol de Carrara, que, indudablemente, es un trabajo italiano, y que presenta notable semejanza con la portada de la casa de Pilatos, y, al mismo tiempo, huellas inequívocas de un traslado. Por otra parte, portadas como ésta no se ven en Sevilla; la única que se le puede comparar, de la Casa de la Virreina, en la calle de Urquijo, es de estilo dórico y posterior; en cambio, en Génova se encuentran algunas completamente parecidas, por ejemplo: la de la Vía de San Matteo, 12, con las iniciales de Pablo Doria; el doble portal de la Vecchia Annunciata de Pietro Antonio da Piuma (1521). Aquel palacio perteneció después a los Condes de Cantillana (Vicentelo de Leca), que eran de origen italiano.

Esta semejanza era un indicio insuficiente, pero luego se acreditaron los siguientes puntos:

Los dos capiteles de las pilastras debían ser, según el contrato, corintios, y por cierto, «las hojas antiguas tan buenas y aún mejores que las de la puerta del Marqués de Tarifa»; pero estas hojas debían ser iguales a las (*manifattura*) del capitel de la Marquesa de Ayamonte, es decir, *in modo che averá uno frixerolo et di sopra uno ovo*. En efecto, vemos en el portal en cuestión cinco acantos al lado de los caracoles corintios, completamente igual que en el portal de la Casa de Pilatos; pero entre los caracoles el filete jónico con el monilario, como en los capiteles compuestos del Altar de Ayamonte. Este capitel está en el camino del corintio al romano.

Sobre la cornisa se ven aún, cubiertos en parte por el balcón, dos grifos con largas colas de delfín, que en aquel tiempo sostenían los escudos y que hoy son como adornos extemporáneos. Ahora bien; según el contrato, debían sostener las armas de Colón unos delfines (*dalfinc*). El raro motivo predilecto de la ornamentación grotesca (1), como portador de armas, encierra aquí una alusión a los viajes marítimos del fundador.

También las pilastras y los cuatro lises (*lezene*) que hay en ellas son de una pieza, lo que no sucede en el portal de Pilatos; no faltan los prescriptos discos en el centro y los semicírculos en el fin de los fustes de fino *marmo amachiato*. El friso está sobrecincelado; en su centro encontrábase una cabeza, y quizá la inscripción.

Naturalmente, la portada ha sufrido mucho con el traslado; el arquitrabe de la puerta consta de siete piedras en forma de cuña; el acta habla de una archivolta; el zócalo ha sido levantado y los escalones suprimidos. En las ventanas se veían vasos para las flores, como se ven ahora en las pilastras.

Francisco de Carona.

En 1532 los documentos genoveses nos dejan a oscuras sobre las relaciones exteriores de los maestros, pero de Sevilla llega una última noticia. Cuando, con motivo de la erección de sus monumentos—en la casa de Pilatos se ve: ASENTOSE A. D. 1533,—volvieron de nuevo a Sevilla, les esperaba un nuevo encargo.

Desde la visita de Carlos V a Sevilla, en donde celebró sus bodas en la sala del Alcazar (1526), se estaban ejecutando obras de restauración y de nueva planta en el palacio y el jardín de

(1) Michelangelo lo menciona en las conversaciones de FRANCISCO D'HOLLANDA EN RACZYUSKI, pág. 35; bajo los motivos grotescos, griffon (de un cerf) qui se termine en Danphin.

Don Pedro. Estas obras fueron las que dieron al palacio morisco la configuración que hoy tiene.

La doble aguilá y el PLVS VLTRA, colocados por doquier entre los azulejos almogárabes, hacían que no se olvidasen los méritos del Emperador. No sólo se construyeron entonces suntuosas habitaciones al gusto del tiempo (como el salón de Carlos V, con las cabezas en alto relieve del techo); también los antiguos patios y salas moriscas fueron renovadas en la ornamentación de aquel tiempo, por *albañiles, carpinteros, azulejeros y canteros* españoles. Sólo los trabajos más finos en mármoles se confiaron también esta vez a los genoveses, y aquí es donde encontramos por última vez a los Caroneses.

Los comienzos de esta empresa caen en el tiempo del ya citado (*alcaide mayor*) Don Jorge de Portugal, Conde de Gelves. El 2 de Mayo comprometieronse Antonio María de Aprile y Bernardino Gazini, «de Milán», ante el Notario Juan Barba de Vallecillo, a ejecutar, según el plano firmado por ellos mismos, «ciertos mármoles y trabajos de mármol, y el 24 de Mayo de 1535, el comerciante genovés Jerónimo Cattaneo prestó fianza por ellos al Alcaide» (1).

No se sabe para qué parte del palacio estaban destinados estos mármoles, que sin duda eran columnas, y si correspondría a algún atraso la paga que Gregorio Cattaneo recibió en 1540 por treinta bloques de mármol, transportados de Génova a Cádiz en diez cajones. Estaban destinados a la casa del *cuarto real alto*; pero su instalación con basas capiteles la

(1) 1535, 24 Mayo. Escritura de fianza entre D. Jorge de Portugal, Alcaide mayor del Alcázar, y el mercader Jerónimo Cattaño, este segundo a favor de Antonio María de Abril de Carona y Bernaldino de Bijou, naturales de la ciudad de Milán, para que los dichos diesen fechos y acauados para los alcázares ciertos mármoles y obra de marmolería en cierta forma, a manera según se contiene a la escriptura que dello ficiéron ante Juan Barba de Vallecillo, escribano público de Sevilla, en 2 de Mayo de 1534. JOSÉ GESTOSO: *Sevilla monumental artística*, 1,493. Sevilla, 1889.

hicieron canteros indígenas. También las columnas del *cenador* del jardín, hoy llamado pabellón de Carlos V, son trabajo de un tal Juan López. Y en el año 1544 aparece otra vez Bernardino en su lugar de nacimiento, Bissone.

De una restauración fundamental no se puede hablar hasta el tiempo de Don Pedro de Gúzman, primer Conde de Olivares (1562).

Por este tiempo se pone en claro que se trataba de salvar de un hundimiento la medula del viejo palacio, es decir, el *cuarto real*, agregado al *patio principal* (que hoy recibe la romanesca denominación de *patio de las Doncellas*). Una Memoria de los arquitectos directores del año 1554, describe el estado de esta gran sala de columnas como desesperado, y las habitaciones contiguas, sobre todo el meritisimo *salón de la Medianaranja*, amenazadas. Algunas columnas estaban rotas; los maderos de los arcos a los cuales estaban unidos los ornamentos, estaban podridos; todo, columnas, maderas, revestimiento, debía hacerse de nuevo. En el año de 1560 se dió un escrito real al Asistente de Sevilla y representante del Alcaide D. Francisco Chacón, con orden de que fuese a la mayor brevedad a comprar los mármoles que hiciesen falta a Sevilla.

Este documento da preciosas indicaciones sobre las condiciones del viejo patio. Recuerda los más antiguos edificios árabes de Córdoba. Las columnas eran de desigual espesor y altura, algunas sin basa ni capitel; éstos, cuando los había, muy malos (es decir, de la primera Edad Media). El entablamento de las columnas era de madera. Los ángulos estaban sostenidos por cuatro columnas muy sólidas. También podemos determinar la edad y el estilo de estas columnas, pues fueron utilizadas para otras partes del palacio (1). Pero sus capiteles (numerosísimos en las grutas del jardín colocadas entonces)

(1) Entre otras, para el nuevo corredor sobre el jardín del príncipe que conduce de las habitaciones de la reina al nuevo cuarto de S. M. GESTOSO, pág. 524.

no son del estilo morisco del siglo de D. Pedro y de la Alhambra, sino árabes antiguos. Es muy frecuente la imitación en forma de relieve trabajada a estilo medio bárbaro, con ayuda de la barrena, de los capiteles compuestos, que también aparecen en la Giralda. Los que consideran el edificio del siglo xiv como una mera reconstrucción del alcázar de los abasidas del siglo xi, debieran fijarse en esta descripción del gran patio de columnas. Pues, ¿cómo hubieran podido los maestros mudéjares de Toledo o los *alharifes* granadinos de Mahomed V, dejar de ejecutar estas columnas regularmente y conforme a sus propios modelos estalactíticos, con tanta elegancia trabajados en la Alhambra? (1).

En esta completa restauración del patio bajo la dirección de Francisco Martínez (que puso su nombre y la fecha 1569 en un arco), aparece el maestro FRANCISCO DE CARONA, llamado también de *Lugano*, en el primer documento (22 Febrero 1561) y aquí mencionado con JUAN DE LUGANO. como marmolista milanés (2). Sus trabajos duraron hasta 1566.

En los ángulos del patio las cuatro poderosas columnas fueron reemplazadas por triadas con cornisa común (12). También las cuatro portadas (es decir, los altos arcos en el centro de cada corredor) se convirtieron cada una en doble (16). Estas, juntamente con los doce pares de columnitas intermedias, dan un total de 52 columnas. Por las columnas sueltas recibió Francisco 15 ducados; por los pares, 36-38; por las grandes, 21; por los *cimacios*, 10-12 ducados.

El capitel presenta las más veces una forma compuesta simplificada (parecida a la que se encuentra en los trabajos ita-

(1) TUBINO: Estudios sobre el arte en España. Sevilla, 1886, pág. 266.

(2) Se convinieron y concertaron maese Francisco de Lugano y maese Juan de Lugano, milaneses marmoleros estantes en esta ciudad, con el señor D. Hernando de Conchillos, alcaide, etc. Algunas columnas nuevas habíanse instalado ya, que se deben imputar a los caroneses. En 1555, Pedro de Astaya construyó cuatro, por 40 ducados. L. c., 520. Las galerías de columnas se llamaban *corredores baxos del cuarto real*.

lianos de los palacios marroquíes, como el alcázar de Tánger); bajo abacos corintios, un cojinete en ángulo agudo, sobre el cual se arrollan pequeños caracoles, en el cáliz de hojas de acanto en bajorrelieve. Algunos capiteles son, sin embargo, corintios; en uno hay una F cincelada en el cojinete. La ejecución de esta forma de capitel es fina y artística. En el centro, entre las hojas de acanto, se yergue un delicado cáliz de flor imitada de varias especies.

Francisco de Carona no era, por lo demás, un mero escuadrador. También hizo trabajos en mármol, de orden superior. Para el antiguo Sagrario (la parroquia) de la Catedral (estaba antes del nuevo edificio empezado en 1617 al lado Norte del patio de los Naranjos) hizo, en compañía del conocido escultor Juan B.^a Vázquez, una portada y un tabernáculo. El trabajo debía ser muy rico, pues le ocupó desde 1568, año en que llegó el mármol de Génova, hasta 1574, en que por doce ducados hizo modelos en yeso de las dos obras (1). ¿No se conservará este tabernáculo en alguna otra iglesia?

De este tiempo proceden también los diez grandes mármol-relieves del antecabildo de la catedral y los diez y seis de la sala capitular.

Estas tablas, ricas en figuras, compuestas con gran fantasía, fueron ejecutadas en Italia, según un programa teológico que consignan los versos del canónigo Pacheco (1579). Si pudieran demostrarlo sus maestros, se añadiría un documento principal a la historia de la escultura genovesa del cinquecento.

*
* *

Estos son los trabajos del grupo español de escultores y decoradores lombardos, sobre cuyos fundadores, tiempo y ejecutores, se ha podido hacer luz hasta ahora por medio de las

(1) Debo estos datos del Archivo de la iglesia a D. JOSÉ GESTOSO.

inscripciones y de los documentos. Respecto de otras obras tan importantes como éstas, y que sin duda pertenecen al mismo círculo, la falta de documentos nos deja en la duda. Sin embargo, algunas de las más sobresalientes pueden ser citadas aquí.

En la capilla de San Ildefonso, de la catedral de Toledo, hay dos nichos fúnebres: uno grandioso del obispo de Avila, ALONSO CARRILLO DE ALBORNOZ († 1314), y otro más sencillo de su hermano mayor, Iñigo López CARRILLO DE MENDOZA, que murió en 1491 en el Real de Granada.

Es la capilla del cardenal Gil de Albornoz, del conquistador del Estado-Iglesia, cuya tumba está en el centro del octógono gótico. Aquellos dos se titulan sus sobrinos: su común antepasada era la sobrina del cardenal Urraca, que se casó con un Gómez Carrillo. El sepulcro episcopal es el más semejante de todos los conocidos a los dos suntuosísimos de la Cartuja, no solo en riqueza de figuras, sino en la ornamentación.

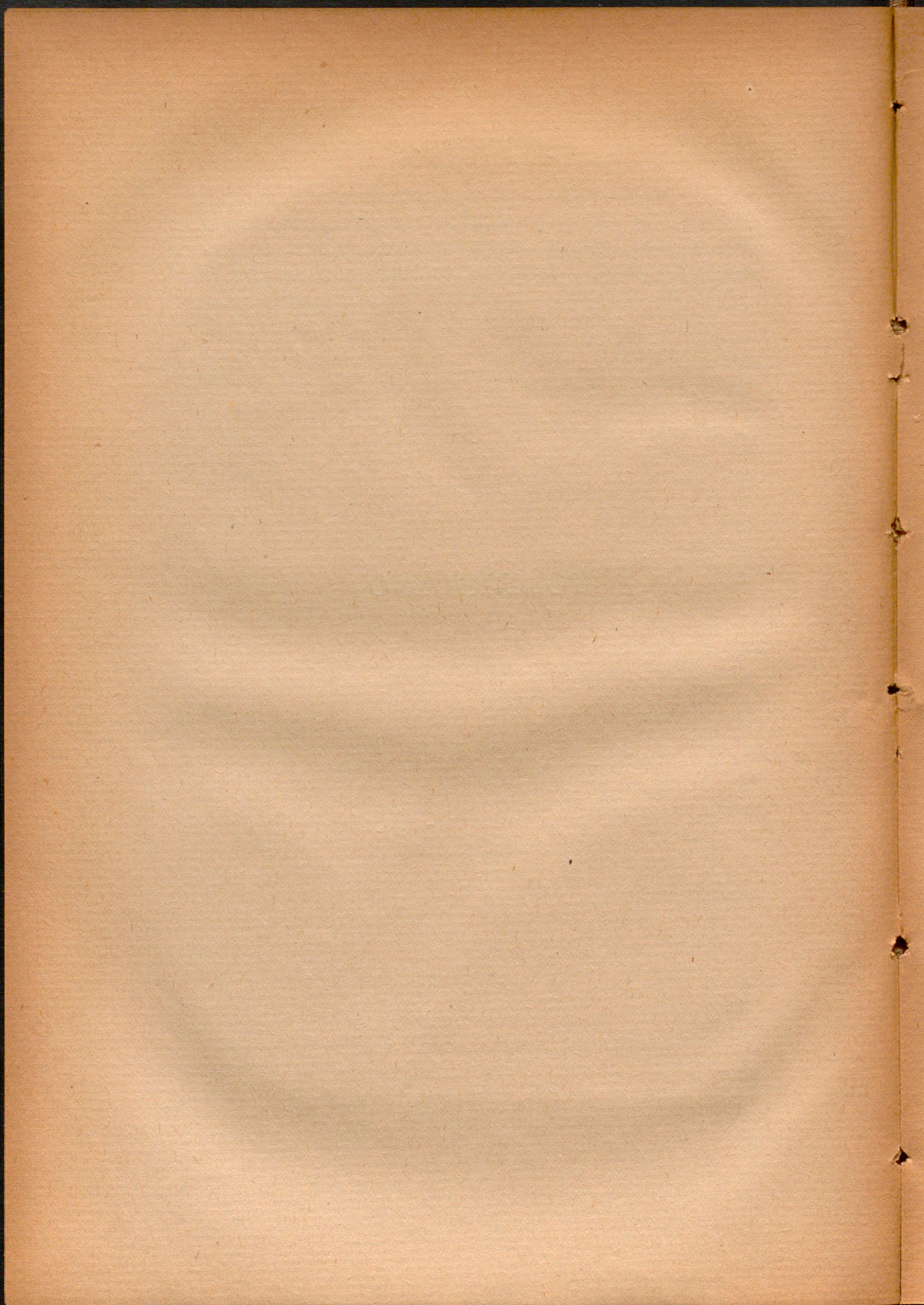
Un monumento de muy característica disposición es el cenotafio del canónigo Baltasar DEL RIO, obispo de Scales, que vivió en Roma y murió en 1541, y está enterrado en San Giacomo degli Spagnuoli. En la capilla de Nuestra Señora de la Consolación, de la catedral de Sevilla, fundada por éste en 1518, hizo construir este edificio de mármol, mezcla de altar y sarcófago, que aquí sirve del cuerpo inferior del altar. En el retablo hay un gran relieve notable; menos importante es la Pentecostés de encima.

Para la mayor parte de los españoles que sostenían el comercio de mármol de Génova-Carrara, lo más principal era la belleza, el lujo del material y también la gracia individual.

Se quería disfrutar del mármol en grandes superficies sencillas y brillantes. Así se construyó en Sevilla una ciudad de mármol como no hubo otra en el mundo; en ninguna parte se ve igual derroche de *lozas de Génova*, en el piso de los patios, de columnas de escaleras balaustradas, fuentes y mesas. Este lujo de mármol penetró en el interior. El viajero Ponz creyó

poder calcular en 30.000 las columnas existentes; un sevillano le aseguraba que el cálculo se quedaba muy por bajo de la realidad. Un comerciante genovés hizo una proposición respecto de 200 columnas de éstas, a condición de exportarlas con liberación de impuestos.

TORRIGIANO



TORRIGIANO

¡O fuerza de mi destino infeliz!
PALOMINO. Museo pictorico II, 235.

El escultor Pietro Torrigiano, o, con más exactitud, Pierodi Torrigiano d'Antonio, nacido el 24 de Noviembre de 1472 en Florencia, procedía de una familia que en sus orígenes se dedicó a la venta de vinos al pormenor; pero que, enriquecida más tarde por el comercio, obtuvo del Papa el título de Marqués, y aún lo conserva. Su madre se llamaba Dianora Tucci. La suerte le tenía destinado a ser célebre, menos por sus obras, que por lo que de él se escribió en la vida de Miguel Angel, aquella entrada en la Capilla de Masaccio que le valió al maestro su lesión del rostro para toda la vida, pero que también había de hacer su suerte. Casi parece que Torrigiano debió a este arrebató de su juventud toda su inmortalidad, una inmortalidad erostrática (1).

El hecho es conocido por el relato de dos amigos y admiradores del lesionado que en su furor contra las personas del delincuente no hacen ninguna atenuación; el tono de invectiva de su relato ha sido sostenido hasta el día por todos los que tuvieron ocasión de mencionar el suceso, tanto en la descripción de acción, como en la motivación del hecho. «Este

(1) Il se rendit célèbre de bonne heure en lui cassant la nez d'un coup de poing. E. MUNTZ en la grande Encyclopedie, XXXI, 187.

escultor sólo ha tenido enemigos en sus historiadores» (1). Su acción le persiguió durante toda su vida, y aun se ensañó con él durante su muerte, retrasando su justificación durante largo tiempo; sepultando sus obras en el olvido. En su obra principal, el célebre templo de la Ciudad del mundo, su nombre había desaparecido hasta que en el siglo XVIII un aplicado coleccionador de documentos (2) descubrió que el desconocido artista llamado Maestro Pedro T. era aquel florentino conocido por la vida de los pintores de Vasari. También en los últimos lugares en donde trabajó en el Sudoeste de Europa era rehabilitado su nombre por aquel mismo tiempo, con ocasión de una obra admirada de siempre allí por los aficionados, y mencionada por el propio Aretino.

Así, pues, un «¡descubrimiento!» El lector temblará. Pero el descubrimiento de Torrigiano siempre es de mejor gusto que el descubrimiento de... Miguel Angel.

El suceso no es relatado por testigos oculares, ni por contemporáneos; pero Benvenuto Cellini lo oyó unos treinta años más tarde de propios labios del agresor; lo refiere en su autobiografía, empezada en el año 1558 e impresa en 1728. VASARI le conoció por él, sin haberlo presenciado; escribió lo que había leído en Florencia como *Dicesi*. CONDIVI, el biógrafo de Miguel Angel, menciona el hecho al fin de su librito, escrito a la vista del Maestro, sin comentarios. En 1519, Torrigiano, tras una ausencia probablemente muy larga, volvió repentinamente a su patria. Benvenuto, entonces de diez y nueve años, le vió varias veces en el taller de su amigo el orfebre Marconi, que le dió trabajo. La única descripción de su figura procede de aquel tiempo, pues no conservamos retratos; era un hombre gallardo, valiente y de desusada fortaleza, más soldado que artista, de voz sonora y de lenguaje expresivo y elo-

(1) The poor scultor has, however, had enemies only, for his historians. Sir W. STIRLING, *Annals of the Artists of Spain* I, 112.

(2) El inglés George Vertue.

cuenta; su mirada, el fruncimiento de sus cejas, sugestionaban. Torrigiano iba allí a buscar ayudantes para un monumento que debía ejecutar en el extranjero, «para mí rey», según él decía; este rey era Enrique VIII. Los modelos de los dibujos y trabajos del joven Benvenuto le hicieron la impresión de que este artista era antes escultor que orfebre; trató de ganarle por brillantes promesas: *io ti farò valente e ricco*. En esto mostróle aquel un dibujo del cartón de la batalla de Cascina; teniendo en la mano la hoja, le contó lo siguiente:

«Este Buonarroti y yo íbamos de muchachos (*fanciulletti*), a la iglesia del Carmine, para estudiar en la capilla de Masaccio. Solía él burlarse (*uccellare*) de todos los que allí dibujaban, tanto que en cierta ocasión, como me sintiese herido por sus palabras, se apoderó de mí una cólera (*stizza*) inusitada; levanté el puño cerrado y descargue sobre sus narices un puñetazo de tal índole, que sentí deshacerse (*fiaccare*) bajo mi mano los huesos y los cartílagos como si fueran una oblea (*cialdone*). Así dibujé yo en su cara un dibujo que conservará mientras viva.» (Según CONDIVI, los cartílagos (*cartilagine*) quedaron casi deshechos.) «Estas palabras—prosigue Benvenuto—me enajenaron de tal modo su simpatía, yo conocía ya a Miguel Angel, que, lejos de consentir en ir con él a Inglaterra, se me hizo insoportable desde entonces su presencia.»

El otro historiador, VASARI, en su corta biografía de Torrigiano, acentúa la odiosidad del hecho rebajando la índole de la causa que le inspiró.

No dice nada de la ocasión, pues consideró el insulto como una manifestación de su carácter. El móvil no fue otro que la envidia (*mosso da crudel invidia*). Empieza con una especie de sermón sobre este odioso pecado mortal, mostrándole en sus más repulsivas formas, y afirmando que suele ir acompañado de poca inteligencia. Comienza la historia de su vida no sin contradecirse, en un tono pesimista desusado en esta clase de panegiristas: «En Torrigiano vemos más orgullo que arte, si bien sabía mucho», etc. Pinta su aspecto como el de un Fra-

cassa: «Era de natural tan presuntuoso y soberbio, y a la vez tan robusto y de carácter tan atrevido y agrio, que a todo el mundo se imponía. Incapaz de soportar que nadie se le pusiera delante, estropeaba los asuntos cuando no podía utilizarse de ellos. Y si alguien se le quejaba, respondía con las peores palabras. Sentía especial aversión contra Miguel Angel al verle tan aplicado en su arte. En su casa trabajaba las noches enteras y los días de fiesta; de este modo se adelantó a todos y se ganó el favor de Lorenzo. Así llegaron un día a las manos...»

Como vemos, VASARI olvida la provocación. Ya sabemos que Bounarroiti gustaba de mortificar con burlas a sus condiscípulos, y cuando por anécdotas posteriores llegamos a conocer sus donaires contra Leonardo de Vinci, o contra el hijo del Francia, no nos imaginamos sus bromas tan inocentes. Ahora bien; Torrigiano era el mayor de los dos; le llevaba a su condiscípulo unos tres años, y cuando éste entró a trabajar con él, ya se había hecho conocer aquél por sus trabajos en terracotta; el *garzon*, recientemente admitido, hasta entonces aprendiz de pintor en el taller de Ghirlandaio, tomaba estas cosas con interés y hasta con emulación (*emulazione*, dice Vasari). La rivalidad es, en tales relaciones útil y deseable, pues sacude la indolencia genial y juvenil. En el tiempo de su aprendizaje, que, como es sabido, fue desusadamente corto, comenzaría a sentir sus facultades, sentimiento que se manifestaría en la presunción propia de la mocedad. Nada es más sensible que el empaque crítico de un joven que mira a los demás por encima del hombro.

VASARI se expresa como si tuviese la envidia por un defecto completamente desusado, aun en la edad juvenil; en cambio, un crítico ha adquirido la convicción (y en un grado mucho más extenso) de que ningún pintor habla nunca con elogio de otro pintor (1). La codicia es en los artistas una pa-

(1) W. HAZLITT: On judging of pictures.

sión más funesta, según Alberti y Leonardo. VASARI escribió veinte años después de la muerte de Torrigiano; no le conoció de vista; emperrado en su papel de acusador, habla de su doloroso fin en un tono nada mesurado: probablemente, estaba bajo el influjo de la idea de que su libro sobre Miguel Angel habría sido leído. Sus invectivas hallaron eco durante más de tres siglos. Pero tampoco se puede desconocer la parcialidad en el relato de Cellini. En éste es de observar también, que los caracteres de mala cabeza y fanfarrón que le atribuye le cuadran también al autor, si bien no se atribuyen a Torrigiano las culpas y disoluciones que a él. Cellini empleó su espejo para retratarle; pero también pudo Torrigiano hablarle a él como él hablaba a Torrigiano: con los lobos hay que aullar.

Era natural que la aparición de este novato, de carácter ardiente y de pasmoso talento y vivo espíritu, le excitase a él, que hasta entonces había sido el primero en la clase; de aquí se siguió la rivalidad ante las notables muestras de favor del poderoso Médicis. Miguel Angel provenía de una casa noble, venida a menos, mientras que la familia de Torrigiano era plebeya: únicamente su brillante talento le pudo proporcionar la entrada en la escuela creada originariamente para descendientes de casas nobles. Ahora bien; es de suponer que el joven Bounarroti, con tales excelencias, no se distinguiese por su modestia.

Las consecuencias del suceso de la capilla de Masaccio fueron, como hemos dicho, muy graves para Torrigiano, y casi podríamos decir que no guardaron proporción con el hecho. La fama de su acto lo persiguió durante toda su vida, como las furias arrojándole de todas partes. La primera fue la prematura terminación de los años de aprendizaje, la separación de aquella Academia del jardín de San Marcos, de la cual Miguel Angel, más tarde, decía haber sido su mejor y aun su única escuela, y, como consecuencia, la pérdida de buenos e inteligentes camaradas.

El herido cayó en un desmayo, y fue sacado del recinto

«como muerto»: Lorenzo de Médicis se indignó de tal modo por el magullamiento de que había sido víctima su favorito, que el agresor no tuvo otro remedio que marcharse de Florencia. Pero esta fuga era en realidad un destierro, pues como se comprende, su vuelta a Florencia era imposible para siempre; «errante y fugitivo», había de ser la divisa de su vida. Pero lo más doloroso era, naturalmente, la pérdida del ambiente artístico florentino, del contacto con el arte toscano, entonces en rápida evolución. Y, sin embargo, no faltan pruebas de que era hombre capaz de entendérselas con los valores recientemente creados. VASARI no oculta que en su colección conservaba estimables dibujos de Torrigiano. *Fierezza y buona maniera* le atribuye esto en el trazo abundante y lleno de carácter y estilo moderno. En su lápiz no había ningún rasgo adulator.

Pero estos dibujos se han perdido, con casi todas las obras públicas que ejecutó en Italia. Y como las generaciones siguientes iban hinchando la leyenda, pronto se formó alrededor de esta figura la aureola de un bravo, de un matón de la escultura.

Era circunstancia especialmente fatal, que allí donde Miguel Angel aparecía, el suceso adquiría nueva celebridad. La deformación de sus facciones (que por cierto un cirujano de hoy podría remediar), cosa especialmente sensible para un escultor, despertaba el odio personal contra su autor de todas las personas que se acercaban al lesionado. Dondequiera que el nombre de Buonarroti era venerado, oíase también el de Torrigiano unido a aquél, como el de Judas Iscariote al del Salvador. Y por todas partes por donde iba el expatriado, sabía que había sido expulsado de Florencia. ¡Qué vida más insoportable! Para respirar con libertad, y creyendo haber puesto fin a la carrera de escultor, se hizo soldado. Pero el talento se mostraba imperioso, por lo que buscó un lugar donde ejercitarlo en el extranjero.

Pero, ¿qué era lo que había hecho en realidad para pasar a la posteridad con semejante *sambenito*? Aquel puñetazo era

solo el acaloramiento de un mozo ardiente, es decir, un acceso. Si en vez de dar con Miguel Angel, hubiera dado con otro, pronto se hubiera olvidado el accidente. Pero es propio de nuestro mecanismo psicológico el fallar las causas según la parte que el afecto desempeña en ellas. El escultor Guillaume sintió la desproporción entre la culpa y el castigo, creyó deber admitir que tenían razón en Florencia en temer—*plutôt un coup de haine qu'un malheur*.—Pero en este punto no podemos presentar ningún sólido indicio. El que veía al maestro Miguel Angel con su nariz aplastada, sentía involuntariamente el insulto como hecho, no a un muchacho de quince años, sino al venerado maestro; a pesar de que pudiera considerarse como título de gloria la lesión sufrida en los años de escolar.

WILSON ha tratado este asunto sobria, pero acertadamente, y es uno de los que más razonablemente han escrito sobre Miguel Angel.

«Era —dice— el uno, tan fogoso y apasionado como el otro. Y no era comprar muy cara la moderación en el discurso, y en el continente, obtenerla a costa de la rotura de la nariz.»

Con su destierro de Florencia, empieza para Torrigiano una larga época tormentosa. De las noticias que VASARI pudo reunir, se ve que la vida de aquel mozo de veinte años se repartió entre el taller y la campaña. Siguió las banderas del Duca Valentino en la guerra de la Romagna (1493-1500). Ultimamente parece que pasó a Roma, donde en 1492 el Papa Alejandro había encargado al Pinturicchio la decoración pictórica de la nueva residencia papal, del palacio edificado por Nicolás V en la colina del Vaticano (terminado en 1495).

Fue encargado del relieve del techo abovedado de la Torre Borgia, de «estuco dorado». Este trabajo de segundo orden debió ejecutarle con poco entusiasmo: los motivos, extraños a veces del estilo ornamental que allí dominaban, no pertenecían por cierto a lo más divertido del Renacimiento. Luego sirvió militarmente en la lucha entre Florencia y Pisa, bajo el Con-

dottiere Paolo Vitelli, el cual se atrajo las sospechas del tirano, y fue decapitado en Florencia en 1 de Octubre de 1499.

Sólo se sabe de un trabajo en el cual quiso mostrarse escultor. El Cardenal Piccolomini, un sobrino del célebre Papa Aeneas Sylvius, había mandado construir una capilla en la catedral de Siena; el bello altar ejecutado por el lombardo Andrea Bregno, en 1485, carecía aún de las estatuas de mármol, de los nichos. Torrigiano se encargó de ellas; empezó una de San Francisco, que dejó a medio concluir. La casualidad quiso que al viejo Cardenal le recomendaran a Miguel Angel para estas estatuas, el cual ejecutó cuatro. Debió impresionarle la pretensión de acabar un mármol bosquejado por su antiguo camarada.

El contrato apelaba con insistencia a su nobleza: *per suo honore et cortesía et humanità*. Esta imagen se puede ver terminada en la catedral de Siena; pero es una cara de monje redonda y lamida, en quien nadie reconocería al santo de Assís. La ejecución fue, por consiguiente, encargada por Miguel Angel a manos no muy felices. Y esta es la única escultura italiana que lleva el nombre de Torrigiano.

Cuando murió el Papa Borgia, volvióse al desterrado Pietro Médici, hermano mayor de su antiguo protector, entonces jefe de la casa. Este trató de obtener su rehabilitación cerca del rey de Francia. Torrigiano llamó la atención por su bravura, y recibió el grado de alfiere; entre los soldados era llamado el *valente alfiere*. Estuvo en la batalla de Gaeta, en la que Gonzalo de Córdoba aniquiló a los franceses.

Este gran capitán de la época, *Turcorum et Gallorum terror*, según la inscripción de la cúpula de su iglesia-panteón de Granada, fue el que engañó a César Borgia en Nápoles, y le hizo inofensivo, conduciéndole cautivo a España. Pietro Médici halló un prematuro fin en Garigliano. Se ve, pues, que la mala estrella perseguía a Torrigiano. Vasari dice que en su carrera militar no llegó a capitán, lo que le desalentó.

El monumento de la Abadía de Westminster.

Desde aquel día aciago para la casa de los Médicis faltan las noticias durante una década, hasta que le volvemos a encontrar en Londres viviendo en el distrito de San Pedro, Westminster. Si su destierro de Florencia cae todo lo más tarde en 1492 (año de la muerte del Magnífico), y su llegada a Inglaterra lo más pronto en 1509, su peregrinación debió durar siete años. Una naturaleza menos elástica hubiera sufrido mucho; quien aparece dotado de tan raras y complejas facultades, en cuanto encuentra lugar seguro y un asunto donde trabajar, ha de vivir consciente de su misión en el tumulto de la vida. Pues el genio no se puede recoger como un capital; en el arte elevado sólo es posible subir o bajar.

El rey Enrique VII puso, en el vigésimo año de su reinado, el 24 de Enero de 1503, la primera piedra de una capilla en la Abadía de Westminster, en el sitio en donde en las iglesias anglicanas solían estar las Lady Chapel; una de estas capillas de María, procedente de Enrique III, fue derribada entonces. La destinó en el testamento de 22 de Abril de 1509 para última morada para él y para su esposa Isabel de York. Así, pues, el florentino fugitivo fue llamado para construir su monumento, renacentista, el primero de este estilo en Inglaterra, en medio de aquel encanto romántico del estilo de los Tudors, cuya gala principal (*orbis miraculum*) era la capilla, entre aquellas bóvedas fantásticas y estalactíticas de la capilla de Enrique VII.

Y nunca se dudó allí que armonizara con aquel ambiente y con aquel orden de ideas histórico. ¿Cómo fue confiársele tal monumento nacional?

Torrigiano fue recomendado a los albaceas, sin duda alguna, por comerciantes y banqueros; pues encontramos, entre las firmas del contrato de 26 de Octubre de 1512, cuatro nombres de italianos que, por cierto, no son florentinos: Benedetto

Morrelli de Lucca y sus socios Giov. Campanarj y Giov. Battista Morrelli. Según VASARI, se había ganado crédito en este círculo por pequeños trabajos en bronce y mármol. El contrato le llama *de civitate Florencie pictorem*.

Los italianos ilustrados eran muy bien acogidos en la corte de Enrique VII; llegados a Inglaterra por causa de los negocios, por ejemplo como colectores pontificios, vivían en relación íntima con el monarca, como secretarios latinos, agentes diplomáticos y oradores, humanistas y músicos; se tenía gran opinión de su habilidad e inteligencia.

Wolsey fue su protector, según se desprende de una carta (1518), único escrito que tenemos de su mano. Confiesa allí que del cardenal dependía su vida y su honor; sin él, sólo veía ante sí calamidades y ruinas (1). En sus manos estaba también la economía del negocio. Aquellas expresiones fuertes (*calamitas, ruina*) no eran frases, por cierto. De todos los extranjeros, los italianos eran los más odiados del pueblo; Torrigiano mismo fue testigo de un sangriento motín, en el año 1517, en el que fueron saqueados los barrios flamenco y francés, y los italianos sólo se salvaron por sus buenas armas (2).

Desde el siglo XIII, los italianos sostenían relaciones comerciales con Inglaterra, y habían proporcionado a los plantagenets dinero para sus grandes guerras, hipotecando en garantía las rentas del Estado. Sabido es que bajo Eduardo III, los Peruzzi y los Bardi hicieron bancarrota por sus préstamos a Inglaterra.

(1) Cum praecipue salus mea et honor in favore et auxilio Amplisime Dominitalis tuae consistant... quibus si forem privatus non sine magno de decore mea oriretur calamitas et ruina. Inserto en la obra de ALFREDO HIGGINS, sobre los monumentos florentinos en Inglaterra; en *Archæolog. Journal*, Londón, 1894, pág. 199.

(2) Los relatos de Torrigiano sobre este punto debieron obsesionar (coloreados a su manera) a Benvenuto en el pasaje tantas veces citado: le alaba constantemente por su *braverie con quelle bestie di quelli Inghilesi*.

Esto daba origen a una dificultad para su colocación como maestro-director. Pues estaba consagrado exclusivamente a dirigir a los trabajadores ingleses; ya el idioma constituía un impedimento, y otro mayor la escuela de formas góticas en que aquéllos estaban educados. Asimismo, el plano del monumento era cosa inusitada para un florentino; en el Renacimiento toscano las tumbas sueltas son raras.

Esta situación puede también reconocerse en la obra; la verja es aún gótica, pero ya estaba muy adelantada cuando Torrigiano llegó. En otro punto se desvió de lo dispuesto en el testamento; éste habla de tabernáculos para las sagradas estatuitas, esto es, hornacinas góticas; en su lugar puso guirnalda. Guirnalda como éstas desempeñan en la sala de los Borgia un papel principal.

Sin embargo, es cosa probada que tan importante obra no se le hubiera confiado al italiano sin una completa y cumplida autorización. Cuando se firmó el contrato ya estaba, probablemente, en el Sur de la Capilla el monumento de la madre del difunto rey, Margarita de Beaufort, condesa de Richmond. Ciertamente faltan documentos auténticos sobre su fecha de erección y sobre su autor; pero la coincidencia, tanto en el plan como en el estilo, no permiten suponer otra; por consiguiente, el monumento del rey debió considerarse como *a glorified versión* del de su madre.

Apenas había pasado unos cuatro meses desde la muerte del primer Tudor, las fiestas de la coronación y matrimonio de su hijo de diez y ocho años estaban en su apogeo cuando murió esta venerada, discreta y talentada dama, cuyo pensamiento de toda su vida fue el matrimonio de su único hijo con la heredera de York, como ya había convenido con la viuda de Eduardo IV en tiempo de Ricardo III. Toda una generación pudo recordarla en el momento de cumplirse sus ambiciosos y patrióticos deseos.

En la tumba de mármol negro descansa la figura de bronce de la anciana con largo manto vidual; a sus pies el unicorn-

nio; la faz, descarnada, así como las manos, han sido probablemente modeladas de un vaciado; pero la impresión es tal, que Dean Stanley pudo llamarla «la más hermosa y venerable figura de todas las que encierra la Abadía de Westminster». Rostro, manos, capucha, son negros; los ropajes, dorados.

La tumba está adornada con ocho grandes escudos de metal, de industria inglesa, con guirnaldas de mármol negro; los lados más largos, articulados por pilastras de bronce acanalladas, con capiteles de forma antigua. Esta pompa heráldica recuerda la importancia de los problemas genealógicos en el destino de las naciones.

La figura aparece cercada por un baldaquino. También éste es una contribución inglesa a la obra del extranjero; pero no se ha conservado intacto. Sobre la cabeza se ve una cabecera calada que no guarda ninguna relación con las pilastras que la soportan. Estas están compuestas de siete aberturas, en forma de ventanas ojivales semejantes a campaniles. Por la cornisa corre una inscripción latina de Erasmo.

El monumento del rey tiene una historia singular. Al principio, Enrique VII destinó el palacio de Windsor (Lady Chapel) para su última morada; entonces el sitio delante del altar mayor en Westminster estaba destinado para tumba del último Lancaster, Enrique VI, sobre cuya canonización había negociaciones con Roma. Ya había encontrado maestro; el plano estaba hecho y la ejecución repartida entre los respectivos técnicos. También este proyecto venía de un italiano, Guido Mazzoni, llamado Paganino, en inglés Pageny, y muy conocido por la iglesia de Módena. El rey Carlos VIII de Francia le descubrió en Nápoles, y le llevó consigo a París (1495), le hizo caballero y le encargó de su monumento en Saint Denis. No volvió a Italia hasta 1516.

El monumento de Carlos VIII destruido en tiempo de la Revolución (1), tenía la forma predilecta en Francia y Borgo-

(1) Se conserva un pequeño dibujo en la *Histoire de l'Abbaye Royale de St.-Denis*, de FELIBIENS. París, 1706, pág. 553.

ña de tumba calada, con la doble estatua orante de los difuntos, arrodillada ante el reclinatorio con la corona y la Biblia; abajo, en el suelo, extendido como cadáver desnudo. Este raro uso se conservó durante todo el siglo xvi, hasta los últimos Valois. La figura del rey, pues, arriba rodeada de cuatro ángeles con los escudos de Francia y Jerusalén; en las superficies laterales, estatuillas alegóricas en nichos redondos (*enfancements ronds*).

Ahora bien; se ha conservado un documento con las cuentas del monumento del año 1509 (1), del cual aparece que aquella tumba de Carlos VIII, sirvió de modelo al rey para la suya encargando a Mazzoni un dibujo de la misma. Las diferencias sólo consisten en las personas representadas; la forma es exactamente la misma. También aquí el rey está solo, arrodillado entre cuatro lords que reemplazan a los ángeles heráldicos. El retrato del rey se adivina más arriba por la descripción de otra estatua, igualmente orante, que había destinado en el testamento para Eduardo el Confesor. Era una imagen de madera forrada de planchas de oro: el monarca, de armadura con las armas de Inglaterra y Francia, tiene en la mano la corona «que Dios le concedió por su victoria contra el enemigo en su primer campaña». Estaba en el destruido monumento, probablemente entre la estatua dorada de Eduardo y la de San Juan Evangelista. En el sitio de las mujeres alegóricas puso sus diez patronos. La ejecución del modelo de Mazzoni fue confiada a un Master Esterfelde; en el año de 1509, estaba tan adelantado, que la terminación podía ser calculada en año y medio. Se cree que la actual verja gótica procede de Esterfelde.

No se sabe lo que llevó al rey a confiar aquel monumento a los italianos y a diseñar su construcción, con arreglo a la tumba de Carlos VIII y a su disposición, tan desusada en Inglate-

(1) *Calendar of State papers*. Henry VIII, I, nr. 775, pág. 109. Enrique ha escrito allí: «A remembrance of certain names and priesces for making of a tomb.»

rra. Pero hay quien cree que en aquel tiempo, en Windsor, se habló del monumento de Saint-Denis. Al lado de éste en una columna del coro, había un epitafio, una tabla de cobre dorado, en la que, debajo de las hazañas del inmortalizado, además de las aventuras de Nápoles y de la anexión de la Bretaña, no se olvidaba la ayuda prestada al Duque de Richmond para conseguir el cetro de Britania.

*Cepit et Henricus regno depulsus avito
Bellata auspiciis sceptrum Britannia tuis.*

Con el mismo Carlos, cuando era príncipe, fue desposada en otro tiempo Isabel de York; le llevó el título de Delfinesa. La hermana de Carlos VIII, Ana de Beaujeu, regente bajo la minoría de edad, fue la que recibió en París al Duque refugiado en Francia entre las asechanzas de Ricardo III, haciendo posible y ayudando la preparación de su audaz empresa.

Según los documentos, el trabajo fue repartido entre ocho maestros, todos ellos londinenses. Según el modelo (*patrone*) del Master Pagery, los reales *masons* Roberto Vertue, Roberto Jenyns y John Lebons, debían levantar los muros de la tumba en mármol blanco y negro (L. 80), el escultor Lawrence Ymbar (*carver*, así es llamado luego por Torrigiano mismo), debía hacer los modelos en madera de las 19 figuras (L. 64); el bronceista Humphrey Walker, la fundición y el cincelado (*repairing*, L. 604); el orfebre Nicholas Ewen, el dorado (L. 413) y los pintores Jonh Bell y John Maynard (este es el único apellidado no inglés), la pintura (L. 40). En suma: con el coste del mármol, L. 1.257 6s 8 d. En el contrato con Torrigiano se estipularon L. 1.500.

Este proyecto, tratado de palabra entre Enrique VIII y Mazzoni fue desbaratado a última hora a la muerte del rey, y por cierto, según se cuenta, porque no hubo de gustar a su sucesor Enrique VIII. Y no por razones estéticas. Sobre los motivos, sólo nos puede dar luz el nuevo proyecto que tres años

después fue contratado con otros italianos. Felizmente, en aquella sazón apareció Torrigiano en Inglaterra.

El proyecto de Mazzoni difería notablemente de las formas usuales en las tumbas de los reyes enterrados en la Abadía de Westminster, sobre todo, en la introducción de la tumba doble. El nuevo retrocedía a los antiguos sepulcros cerrados en forma de altas. Pero la principal causa de que a Enrique VIII no le gustara, no estaba en la forma.

El rey aparece arriba, arrodillado entre sus vasallos, sin la reina; pero dentro de la tumba en el grupo de cadáveres entre los tabernáculos, estaba ella a su lado (1). ¿Por qué esta extraña vuelta atrás? Era la legítima heredera de la Corona; de derecho hubiese debido recibir como esposo al Duque de Richmond. El debió su éxito como pretendiente frente a la casa York, a las esperanzas de paz que el pueblo fundaba en la unión de las dos razas.

Las aspiraciones de la casa de Lancaster eran en general dudosas, pero tan discutibles aparecían las aspiraciones de Enrique Tudor como heredero de esta casa. Estas se fundaban en la línea de su madre, la hija del duque Jhon de Pomerset, nieto ilegítimo de John de Gaunt, duque de Lancaster (1362). Sólo al desaparecer todos los descendientes legítimos de esta casa se volvieron los partidos al duque de Richmond.

Pero éste se rebelaba tenazmente contra el papel de duque consorte; trataba de alejar de sí a aquella sombra de participación en la soberanía con Isabel. Dilató el casamiento hasta su coronación y reconocimiento por el Parlamento, que le manifestó su predilección; trató también de conseguir la sanción del Papa Inocencio VIII. Desde su destierro y persecución

(1) Esto se deduce con certeza del documento de 26 de Diciembre de 1509. The Imager says, that thwo images lying on the tomb and the king's image Kneeling on the tomb are Worth, if perfectly done, 8 L. each image.—y luego: That Drawswerd Seriff of York, says, that the two images, lying *in* and the King's image Kneeling *on* the tomb, he would deliver ready wrought, etc.

(desde los cinco años) alimentaba profunda antipatía contra los adictos a la casa York, a los cuales siempre trató como enemigos; esta antipatía llegó a envenenar su dicha conyugal al lado de una virtuosa, amable y paciente esposa.

Esta obsesión de las antiguas facciones parece que duró en aquel carácter duro, reservado y agrio hasta después de su muerte; quiso aparecer en el monumento como señor indiscutible.

Pero esta postergación de la legítima heredera del trono, que sólo por bondad había podido llevar la *crown-matrimonial*, debió sublevar a todos, y con mayor razón a su hijo Enrique VIII. Y la variación sólo se le puede atribuir a él. Pues el alto, popular e histórico valor asociativo del monumento como símbolo de la reconciliación y la paz tras casi un siglo de guerra civil, sólo se debe a ello. ¿Quién no recordará las solemnes palabras que cien años más tarde el más alto poeta ponía en boca del victorioso Richmond después de la batalla de Boswarth, como expresión de los votos de una nueva era de paz y de dicha?

«Y cuando recibamos el sacramento
Se unirán la rosa blanca y la roja.
El cielo sonríe ante esta dichosa alianza,
Después de haber gemido por su enemistad.
¿Quién será lo bastante traidor para no decir: Amén?
Inglaterra, presa de la locura, se devoraba a sí misma.
El hermano, ciego de rencor, vertía la sangre de su hermano.
El padre degollaba a su propio hijo;
El hijo movía guerra a su padre;
Toda esta odiosa discordia
La engendraban la casa de York y la de Lancaster.
Mas por fin Richmond e Isabel,
Herederos legítimos de aquellas dos casas,
Por la bendición de Dios se unen.
¡Que su descendencia (si así te place, ¡oh Dios!)
Asegure la paz por los siglos
Y dé días de dicha al reino!

Señor, destruye el poder perverso
Que pudiera resucitar aquellos días
En que Inglaterra lloraba sobre torrentes de sangre.»

El monumento de la Abadía de Westminster, o mejor dicho, el descubrimiento de su autor, sacó de la oscuridad el nombre de Torrigiano y lo transmitió a la posteridad. VASARI sólo supo hablar de *infinite cose* que aportó de Inglaterra. El mismo Canciller Bacon, en su *Vida de Enrique VII*, publicada en 1621, decía de él solamente: «Allí reposa en una de las más soberbias y fastuosas tumbas de Europa (1), más rico en la muerte que lo que había vivido en su palacio de Richmond. Sólo desearía que pudiera parecer a los biógrafos lo que parece a las gentes en ese monumento.»

Quien se haya formado una idea de la personalidad de Torrigiano por la literatura y comparezca delante de este monumento, no dará crédito a sus ojos. Quizá se pregunte si en dicha historia no hay una mixtificación. El *homo bestiale e superbo* de Ascanio Condier, el «brutal perdonavidas y bravo (2), el aventurero que consumió sus mejores años como soldado de la fortuna bajo las banderas de los Condottieri y pretendientes italianos (en una «Historia del Arte del renacimiento», francesa, figura como ejemplo de la supuesta tendencia del Renacimiento a la venganza y al suicidio): se levanta ante nosotros como una obra monumental de suma perfección, digna de los más gloriosos días del arte toscano. No hay allí huellas de un carácter impetuoso, de una fantasía falsamente genial. El «hombre grosero» (H. GRIMM) ha trazado en el retrato de Isabel de York una imagen ideal de la más noble belleza real femenina. «Desesperación de los imitadores» le llamaba un historiador eclesiástico (Fuller) del tiempo de Commonwealth (1655). «Si faltase todo otro testimonio—dice el arqueólogo

(1) One of the stateliest and daintiest tombes in Europe.

(2) Un artículo sobre «Sculptor and Bravo», publicado en 1886 en *Magazine of Art*.

JOHN CARTER (1780),—esta obra por sí sola bastaría a justificarle la más alta estimación y admiración de todos los críticos y aficionados.»

El viajero que entra en la Abadía, ve a los pies del monumento una tabla con el nombre del más grande Señor que tuvo Inglaterra. La cripta de Oliver Crómwell y de los suyos fue profanada bajo Carlos II de Estuardo en el año de 1661; los cuerpos llevados a Tyburn, colgados, decapitados y quemados. De aquí un calambour que habla en honor de la verdad histórica de Tomás Carlyle: «Había descolgado al Protector de la horca de donde estuvo pendiente dos siglos. Casi dantentaciones de aplicar esta figura a Torrigiano.»

El monumento debe la impresión que produce en todos los tiempos (desgraciadamente, algo aminorada por la alta verja) a la armonía entre la variedad de elementos figurativos y ornamentales, a lo cual contribuyen también las tres clases de material empleado, bronce dorado, mármol negro y mármol blanco (éste en la base y en las estrias). Pero lo que le pone por encima de muchos de su clase son las dos cabezas de los reyes, por decirlo así, el alma de aquella complicada obra de arte! Y, sin embargo, aquí le falta al artista la impresión y el recuerdo de la vida (1).

Hubo mascarillas de las cuales se empezó a hacer el modelado. Paganino fue el que suministró el modelo del conjunto; los modelos de las figuras habían sido ya encargados a Lorenzo Imbar. A estos vaciados deben las cabezas su veracidad de retratos. Pero no vemos en aquellos rasgos llenos de vida ninguna huella de la mascarilla. También las manos juntas en actitud de orar están reputadas entre los artistas como mo-

(1) Una cabeza de piedra, de expresión desencajada, supuesto modelo del rey moribundo (*in the agony of death*), antes en poder de Horacio Walpole, hoy del Duque de Northumberland, firmada Torrigiani opus A.º MDIV, es fantástica. Grabada en CARTER 'specimens. London, 1780, tabla LXIX.

delos de verdad natural hasta en las finas arrugas de la piel y en las venas. Parecen como copiadas del modelo vivo (1).

Respecto del rey muerto a los cincuenta y dos años, recuérdese que estaba prematuramente envejecido. En su fisonomía recuerda a los bustos de los humanistas; alguien ha pensado en Erasmo; a esto contribuye el gorro; STANLEY, encuentra en él algo del *churchman*. Estúdiense el sobrio y auténtico retrato de la National Portrait Gallery, aquel rostro enflaquecido con la mirada acechante de los pequeños y penetrantes ojos, los labios finos y apretados, y se comprenderá cómo estilizó el italiano las facciones del fundador de la casa de los Tudor. Tampoco se desconocerá en su noble cabeza al astuto político, al hacendista exacto, económico hasta la avaricia, al hombre frugal.

La reina al lado suyo parece su hija; sólo alcanzó los treinta y siete años de edad (nació 11 Febrero 1466, murió 1503). Es contada entre las bellezas que ocuparon el trono de Inglaterra; su madre Isabel Woodville hechizó en otro tiempo a Eduardo IV con sus gracias. Su figura era mayestática (medía 5,6); sin embargo, el rey era aún más alto, como puede verse en el monumento. Su figura la encontramos en el cuadro de Holbein, que sólo se ha conservado como cartón, y en copias (por ejemplo, en Hamptoncourt).

¿Quién podrá contemplar sin emoción aquellas facciones? Las líneas, puras y armoniosas están en relación con la expresión de dulzura, bondad y paciencia. Así nos representáramos a Cordelia; su voz no sonaría de otra manera: *her voice was ever soft, gentle and low*. 'Con algunos *ritocchi* hubiera podido el maestro hacer de ella una Dolorosa.

Se piensa en la terrible historia de familia, en los terribles y penosos sucesos de los años de Ricardo III. Pero también sus diez y siete años de trono fueron una escuela de paciencia.

(1) W. HOZLITT: *Essays on the Five Arts*, 1873, pág. 289

Pudo decir con su madre: He tenido pocas alegrías en el trono de Inglaterra. Era el buen genio del rey, el cual, por cierto, no la hizo traición. Las antipáticas durezas de su carácter se mostraron más pronunciadas después de la muerte de su mujer.

La impresión de las figuras está realzada por la solemne sencillez de la draperia; los mantos, amplios hasta los pies, de los cuales sólo sobresalen las manos. Los atributos y pompas de la majestad están suprimidos.

Los grupos de santos en las seis guirnaldas, a los lados de la tumba, difíciles de ver, no han encontrado hasta aquí gran estimación.

El testamento del rey enumera estos sus diez patronos (*myne accustomed avowries*). Los llama: San Miguel, los dos Juanes, San Jorge de Inglaterra, San Antonio, rey Eduardo, San Vicente, Santas Magdalena y Bárbara. Cuando más tarde se substituyeron los tabernáculos del primer término por guirnaldas, hubo que añadir otros dos, y se eligió a la Madonna y San Cristóbal.

El escultor quiso dar vida por todos los medios que disponía a estas figuras. No sólo los caracterizó por los atributos y ropaje, fisonomía y acción; quiso hacer de su proximidad casual grupos animados, colocándolos en escena, en lo que se reveló el realista. Ciertamente recordó las puertas de San Lorenzo en Florencia; comparadas con las de Donatello, sus figuras tienen la ventaja de la variedad, por la introducción de mujeres; no se hubiera contentado con las composiciones italianas, a menudo infantiles o insignificantes. El goce que le proporcionaban aquellas figuras se revela en el prolijo cincelado, en el juego de las fisonomías y en los variados ropajes. No carecen de cierto humorismo. El antiguo soldado revélase en la exacta documentación de las armas de algunos belicosos santos y arcángeles en sus actitudes severas y hasta bravas. El patrón de Inglaterra, en el cual no pudo evitar la *pose* de Donatello, no presenta, en verdad, un gesto muy tranquilizador;

del
el compañero de San Jorge, San Antonio Abad (el hocico
cerdo asoma tras de la capucha), se acerca a él con las manos
suplicantes buscando un asilo contra los espectros. También la
majestad de Eduardo el confesor, es algo amenazadora: en la
diestra tiene el célebre anillo que dió como limosna al mendi-
go; el mendigo era el Evangelista Juan. Muestra el precioso
anillo a San Vicente Ferrer, que debía ir a Inglaterra: le lla-
maba el primer Lancaster Enrique IV; tiene la Biblia, con la
cual recorre Inglaterra. En las mujeres descúbrese estudios
de antiguas estatuas vestidas, el asunto exige aquí profundi-
dad contemplativa; la Magdalena se aparece a Santa Bárbara;
Santa Ana está sumida en la lectura de la Biblia. La Madon-
na, con San Miguel, pesan las almas. Este eleva la diestra
mostrando el camino del cielo. Ella le da el niño; la leyenda
le describe como especial amigo de este niño, por el cual alcan-
zó el puesto de lugarteniente del reino de Dios, y fue recom-
pensado con las insignias de la balanza y del peso.

A la cabecera y a los pies de los durmientes se agrupan pa-
rejas de ángeles con blusas ajustadas a la cintura y sostenien-
do escudos; puras figuras florentinas de amable seriedad infan-
til, que solo aquella privilegiada generación supo alcanzar.
Tienen en las manos banderolas y emblemas, espada y peso.
Una tercera pareja de niños desnudos flanquea el escudo a los
pies de la tumba. El perfil asoma con una gran *rosa tudor* en-
tre el dragón y el galguete.

La ornamentación está concebida en el gusto más noble
del Renacimiento: obsérvense los cantos de las estrías de már-
mol blanco, y los fragmentos del altar desaparecido en la me-
sa de comunión de Deán Stanley en el Oeste.

Pero no termina con esto la ornamentación figurativa del
monumento. También en los lados exteriores de la verja cons-
truída por artistas ingleses, se había pensado poner nichos
góticos para estatuitas en dos filas, en los cuatro ángulos y en
los paños de las dos puertas, en conjunto veinticuatro. Solo seis
de estas figuras de bronce ha respetado las inclemencias del

tiempo. Estas son: un San Juan Evangelista, con el cáliz (1); San Jorge, en armadura con el dragón a sus pies; el Apóstol Santiago, de peregrino; un anciano, en cuya capa aparece una poderosa cabeza (en relieve), quizá la de San Dionisio. Estas estatuas fueron modeladas por Torrigiano, pero la ejecución no es suya; mejores son las historias.

En la patria del artista no encontramos ninguna obra paralela con el monumento de Torrigiano, en Inglaterra un *Unicum* sin relación con ningún otro anterior. Pero ¿quién no recuerda la cripta casi coetánea en el Sudeste de Francia: la iglesia de San Nicolás, en Brou; la creación de Margarita de Austria? El testamento de la hija del emperador Maximiliano está hecho en el año en que murió Enrique VII. La primera piedra de la iglesia se colocó un año antes de la terminación del contrato de Londres (1511). Y esta joya del *flamboyant* francés, también última reminiscencia de la moribunda Edad Media, puede ser comparada con la capilla de Enrique VII. Ambos templos fueron solo el estuche para el monumento funerario. Una diferencia salta a la vista: el monumento borgoñón está estilizado en armonía con el edificio, el inglés en aguda oposición. Pero esta diferencia es sólo la mitad: las formas florentinas de Torrigiano eran sólo una vestidura; el asunto era la traducción de un texto de la Edad Media, septentrional, a su idioma meridional; como San Eustaquio en París, una catedral gótica con la máscara del Renacimiento. La tumba del Duque Filiberto en el centro del coro, la figura yacente rodeada por ángeles plañíderos con armas y epitafio, escudo y cuchilla, los lados de la abierta tumba, con los haces de columnas en forma de tabernáculo para las estatuitas, el mármol blanco y negro, todos estos detalles los volvemos a encontrar en el monumento del rey de Inglaterra, y en el primer proyecto de Mazzoni no

(1) Una reproducción de esta estatua se encuentra en la lujosa obra-Westminster Abbey, historically described by H. J. FEASEH, London 1899.

falta la figura del muerto en la tumba, de la cual Torrigiano prescindió luego.

El florentino se impuso en el monumento inglés como retratista; su superioridad en este punto, comparándole con todo lo demás de la Abadía, es innegable. De aquí, que su talento fuese solicitado en este sentido. Altos empleados palatinos, con los cuales él estuvo en contacto como ejecutores testamentarios, obtuvieron de su mano monumentos y retratos.

Conocido era el nicho funerario del Dr. John Yong, archivero real, antes en la capilla (*Rolls Chapel*), hoy en el Museo del archivo oficial (*Public Record Office*), en Chancery Lane, fechado en 1516. El doctor había presenciado la colocación de la primera piedra en la capilla en Westminster. Las figuras son de arcilla pintada sobre el sarcófago de piedra con la estatua yacente; aparece en la luneta el busto de Cristo entre dos querubes, que se mueven sobre nubes, disposición semejante a la que vemos en el monumento de Mateo Cividale de San Romanus, en Lucca (1490); sólo que Cristo se muestra allí de media figura, esto es, como Ecce-Homo. Recientemente, el Director del Wallace-Museum, Claude Phillips, descubrió allí una variante en mármol de esta cabeza de Cristo (1). También el bello marco, acabando con la rosa de Tudor está dentro de su estilo. El rostro difiere de la manera del Renacimiento en su frialdad simétrica característica; se nota la rigidez de las arrugas verticales de la frente. Esta tabla de mármol es el resto de un monumento perdido.

Se ha descubierto recientemente un medallón relieve de bronce, bordeado por el collar de un caballero de la Jarretera. Representa a una persona de nombradía de la corte de tres reyes ingleses: Sir Thomas Lovell (m. 1524), canciller y presidente de la casa municipal, para el cual Torrigiano había construido una sepultura de mármol en Holywell Nunnery. El me-

(1) A roundel by P. Torrigiano, by CLAUDE PHILLIPS; en *The Art Journal*, 1904, Enero.

dallón se encontraba antes sobre la puerta de su quinta de Norfolk, East Herling Manor; pasó a la colección Angerstein y recibió, finalmente, un puesto de honor sobre la condesa de Richmond, en Westminster. Un hombre astuto, un carácter muy en su puesto en la época de Ricardo III y de los dos Tudors; las profundas arrugas de las mejillas dan al perfil una expresión de desconfianza en los hombres. Su nombre no es desconocido a los lectores de *Shakespeare*. Primero, aparece en el Rey Ricardo III, muy a tiempo, si bien en rara situación para un High Steward de las Universidades de Oxford y Cambridge, en el consejo en Tower, donde el Duque de Lloster le encarga a él y a Catesby la ejecución de Lord Hastings, para lo cual les mete prisa:

Come, come, despatch; 's is bootlers to exclaim;

para después tender a Wütrich la cabeza del infeliz hidalgo.

Pero después rompió con Ricardo y fuese a Bretaña con el conde de Richmond, con el que asistió a la batalla de Bosworth. En el Rey Enrique VIII, el poeta le hace hablar de una ley suntuaria fijada en lo alto de la puerta de palacio, con descripción humorística de las modas de París; en el segundo acto se despidió de otra víctima de la tiranía, el duque de Buckingham, a su paso desde la sala de justicia al calabozo (1).

El monumento de Westminster no estuvo acabado hasta el año 1518; por consiguiente, su construcción duró seis años. Pero, entretanto, el rey le solicitó para nuevos trabajos. «Lo mejor en él—dice HEINE—era su sentido de las artes plásticas y de la preferencia por lo bello nacieron quizás sus peores simpatías y antipatías.» Ojalá tuviéramos sus trazos en la interpretación de este Florentino. En el palacio de Hampton-court se ve, sobre la chimenea de la cámara de audiencias de la reina, un medallón de escayola en una tabla de Renacimiento.

(1) THEODORE A. COOK, The Torrigiano Bronze. *The Monthly Review*. Agosto 1903.

to, atribuido a Torrigiano. Es un trabajo italiano no indigno de él, pero hay detalles que indican una fecha posterior. El bello óleo (núm. 269) que hay que poner después de la cédula reformadora en el año 1536, esto es, tres lustros después de la partida de Torrigiano, muestra rasgos juveniles, mientras que aquel relieve se acerca al barbudo de Holbein, tan vulgarizado en Inglaterra. También pudo tomar parte en el busto en bronce del Kensington-Museum.

El rey, por consiguiente, no dejaba en paz a su artista. Pues en relación con el altar adosado al monumento para las misas de ánimas, quería ver que la ejecución empezaba. El contrato de Marzo de 1517 señalaba el 1.º de Noviembre como término de la construcción. Estaba tan enamorado del monumento de sus padres, que no pudo resistir al deseo de asegurarse para sí y para la reina Catalina otro semejante, aunque más suntuoso; como cosa de una cuarta parte más grande. Debía estar terminado en cuatro años; el contrato de 5 de Enero de 1518 señalaba como honorarios 2.000 libras.

Para tan importantes trabajos creyó Torrigiano acrecentar sus facultades por medio de un viaje a su patria, viaje que para su porvenir había de ser fatal. Dirigió al cardenal una solicitud de licencia con el fin de hacer una recuesta de ayudantes. Tenía en perspectiva mil libras por el altar. El rey había costado esta suma a un comerciante de Lucca, fiador del artista, el cual se la iría entregando a éste en el curso del trabajo, según lo juzgase prudente. Pero después de esperar el permiso durante mucho tiempo, decidió hacer el viaje, *insalutato hospite*. Esto pareció una fuga, y así se consideró en la corte.

El caso es que Torrigiano apareció en Florencia en casa de Benvenuto, a principios de 1519. Este se excusó, pero en otra parte obtuvo mejor resultado. Han sido hallados tres contratos con escultores y pintores florentinos, fechados en Setiembre y en Octubre, por los que debían acompañarle durante cuatro años y medio en sus viajes, recibiendo el primer

año tres florines de oro mensuales, etc. Es lo notable, que estos viajes artísticos habían de extenderse también a Francia, Flandes y Alemania. Debía tener planes para después de acabar sus trabajos en Inglaterra.

A poco de desaparecer de Londres el cónsul allí residente de Florencia, Ricardo de Ricasole, dirigió un escrito a la Signoría (18 de Junio) con el fin de reprender a Torrigiano. Se estaba en la convicción de que había partido con intención de no volver y dejar sin hacer los trabajos que debía empezar.

Recientemente, MILANESE en el inagotable archivo florentino halló un documento, del cual se deduce que Torrigiano abandonó allí a una viuda, Felice de Mors, hija del florentino Piero de Mors, la que le reclamaba su dote. Debíó celebrar el matrimonio, en un momento en que se complacía con la perspectiva de un porvenir asegurado en la corte de Inglaterra. ¿O quizá había tenido en el tormentoso período de 1500, la temeridad de imponerse el yugo matrimonial?

Pues no debe caber duda alguna, si bien faltan testimonios escritos de ello, de que Torrigiano volvió a Inglaterra. Uno de los artistas ajustados, el pintor Antonio, llamado Toto del Nunziata, discípulo de Ridolfo Ghirlandaio, aparece poco después de esto en Inglaterra como *sergeant painter* del rey Enrique. Y el altar es acabado en estos años (hasta 1522) en estilo italiano, con esculturas en la ornamentación de terracota y mármol que le era usual, paralelas al monumento del rey. El altar no existe ya; fue convertido, a la introducción de la Reforma, en tumba para Eduardo VI, el último Tudor, y en la época de la revolución destinado por Sir Robert Harlow. En la «Historia genealógica de los reyes de Inglaterra, de Sandford (1653), se encuentra un grabado de esta obra.

Era un altar-tabernáculo; el baldaquino de mármol blanco, de nueve pies de alto, descansando en cuatro magníficas columnas de bronce con ricas basas de mármol coloreado; la tabla del altar estaba sostenida por columnas cuadrangulares de mármol blanco, de las cuales dos se han recuperado reciente-

mente; fueron empleadas, en unión de un rico piso, por Dean Stanley en la *comunión table*, construída por éste. Debajo del altar se veía la figura del Salvador, difunto, en terracotta coloreada; el retablo mostraba un relieve de la Resurrección, y a la espalda también el «Nacimiento». El baldaquino estaba coronado por las armas reales entre dos ángeles arrodillados, probablemente en terracota barnizada a lo Robia.

El viaje a España.

Tampoco este éxito, así como el monumento en perspectiva al regente, consiguieron retener en Inglaterra a Torrigiano. Pero sobre esta segunda fuga—la última y fatal etapa en su inquieta vida—estamos completamente a oscuras respecto de la fecha del motivo y demás circunstancias, incluso de la impresión que produjera en sus protectores. No creemos que se le dejase marchar en paz. Ciertamente, nunca le fue bien entre los ingleses: los italianos en el extranjero no solían adaptarse al ambiente que les rodeaba.

Tampoco se sabe nada de la travesía, hasta que aparece en el lejano Mediodía. Pero el objeto de este viaje puede llevarnos a conjeturas sobre sus proyectos y ocasiones.

No es un salto en las tinieblas. En el viaje a Italia debió enterarse del entusiasmo del español por los monumentos de mármel en el nuevo estilo. Desde la campaña napolitana de Gonzalo de Córdoba, el italianismo estaba de moda en los generales y embajadores españoles; los encargos de estos arrogantes señores y su oro indiano habían ya puesto en conmoción a los escultores de Carrara y Génova. Domenico Fancelli de Settignano había firmado en Alcalá, en 15 de Julio de 1518, un contrato para el monumento del gran Ximénez († 15 Noviembre 1517); pero murió prematuramente en Zaragoza (21 Abril 1519). El joven rey Carlos quiso erigir a sus padres un monumento en Granada; el 15 de Febrero entraba en Barcelona

De todo esto llegarían rumores a los oídos de Torrigiano en Florencia. Que en el curso del año 1520 se había firmado un contrato en Barcelona con un escultor español para dicho monumento, era noticia que apenas podía haber llegado a Inglaterra.

¿Cómo pudo emprender el camino hasta el otro lado de las columnas de Hércules? Probablemente, desde un puerto flamenco por el mar de Vizcaya, pasando por Lisboa. Pues desde la creación de las factorías portuguesas en Amberes (1503), era ésta una vía comercial muy activa para el Sudoeste.

No encontramos documentos de los años de Andalucía, último acto de la vida española de Torrigiano; todo hay que fundarlo en lo poco que VASARI, probablemente de círculos mercantiles de allí, pudo tomar directa o inmediatamente.

Los escritores de arte españoles del siglo XVII le citan, pero sólo con ocasión de Miguel Angel, copiando a VASARI. El mismo sevillano PACHECO, ese celoso coleccionista de las celebridades de su ciudad natal, calla sobre las obras de Torrigiano, celebradas por Vasari. Sólo posteriormente se le ha hecho justicia. Palomino, en su Museo pictórico (1724), fue el primero.

Pudiera creerse, con CEAN BERMÚDEZ, que Torrigiano se dirigió primeramente a la ciudad para la que estaba destinado el monumento imperial: Granada. Allí se enteraría a su llegada de que ya estaba ajustado. En la Capilla Real, donde se debía erigir, estaban ocupados con obras de marmolería, en 1520, dos italianos: un florentino (Francesco) y el maestro Martín de Milán (1). Si reconstruimos las circunstancias de entonces, podría creerse que conseguiría allí una posición adecuada a sus ambiciones.

Granada estaba entonces en el dintel de su apogeo; debía llegar a ser un centro del estilo plateresco. Ya en 1510, Ro-

(1) MANUEL GÓMEZ MORENO: *Guía de Granada*, 1893, págs. 286 y 297.

drigo de Mendoza había hecho una leva de lombardos en Génova para la decoración de su palacio Calahorra en Sierra Nevada. Pocos años después (1525), aparece allí Diego de Siloe, el maestro de la Catedral, la primera iglesia española del nuevo estilo. Pero lo que se ha atribuido a Torrigiano en época anterior a ésta, como, por ejemplo, la estatua de la Caridad sobre la puerta de la sala capitular, no ha resistido a la crítica.

Estos compatriotas que allí encontrara, quizá le aconsejaran que se trasladara a Sevilla, la más rica ciudad de España, puerto del comercio trasatlántico. Y el consejo no era sino excelente.

Hombres como él eran recibidos allí con los brazos abiertos. Había una colonia de italianos, especialmente de banqueros y comerciantes florentinos; la calle al Norte de la Catedral se llama todavía *calle de Italianos*.

En este templo estaba hacía años empleado un interesante florentino llamado Miguel. Solicitado primeramente para el sepulcro del obispo Diego de Mendoza (muerto en 1503), tenía entre manos entonces (1519) las esculturas de la puerta del Norte, magnífico resto de la antigua Mezquita. Allí se ve de él una Anunciación, a sus lados dos imponentes estatuas de los apóstoles Pedro y Pablo, y un relieve muy movido, la Purificación del templo, en terracotta.

Torrighiano pronto advertiría que la demanda de obras del arte que él cultivaba era más viva y abundante que en Inglaterra, donde los fundadores no salían del círculo de la corte. Pero la dirección era otra. La iglesia española había cultivado siempre celosamente la plástica, allí donde era vista más como ocupación de la fantasía religiosa, que como satisfacción de vanidosos pruritos de aficionados. De aquí que se prefiriese la arcilla y la madera, que permitían crear en poco tiempo abundante número de obras de gran poder expresivo. Ahora bien, la especialidad de Torrigiano era la terracotta.

VASARI habla de muchas obras de Torrigiano, disemina-

das aquí y allá, obras que se han buscado desde el siglo XVIII, especialmente en el Convento de Jerónimos del Guadalquivir (fundado en 1414). Para este extenso, rico e importante *Convento* de Buena Vista hizo tres obras: un Crucifijo, un San Jerónimo y una Madonna. Según esto, parece que pasó en el retiro de aquella santa casa, con sus numerosos patios, algunos años de trabajo feliz. Asilo envidiable, donde se perdía la mirada sobre un bosque de limoneros y cipreses, se dominaba la ciudad hasta tropezar con la Catedral. Es una ruina desde 1843.

El San Jerónimo ha conservado allí vivo su recuerdo. Interesaba a los artistas por la profunda ciencia anatómica que revelaba, allí donde hasta el siglo XVII no hubo escuela alguna de arte, servía de academia para el estudio del desnudo. Goya se expresó en un viaje a Andalucía, con entusiasmo sobre esta figura de arcilla. Dos veces la visitó, permaneciendo una hora estudiándola y declaróla, en conversación con Cean Bermúdez, como la mejor escultura española moderna. Los frailes tenían este su tesoro al lado del altar, en una gruta de roca adornada con árboles y pájaros. Después la construyeron un tabernáculo de caoba con su cúpula sobre columnas; debía poder ser vista por todos lados, pues por todos daba buena perspectiva. Los franceses lo trasladaron al Alcázar.

Es la figura del penitente, ya tratada por Leonardo con la cruz de ramas en la izquierda y una piedra en la diestra, con que se golpea; sin embargo, la acción es menos viva que en Leonardo. Tampoco nos muestra al penitente padre de la Iglesia como suele representársele, en la extrema senilidad: es una cabeza noble, descarnada, adornada con luengas barbas; la severa musculatura sin contorsiones ni sequedad adecuada a las funciones propias de la actitud. El rostro, lleno de vida, que parece un retrato (en los ojos sin brillo se puede leer la gravedad de la contemplación o ensoñación), edificaba a los frailes; el brío plástico, los bien calculados contrastes, la sabia armonía de forma y movimiento, fue para los hombres del oficio

una revelación. VASARI cuenta que había servido de modelo un viejo *dispensiero* de la casa florentina Botti.

Aún más sensación parece haber hecho en su tiempo el Crucifijo de Terracotta que VASARI denomina la más admirable obra de toda España, y que PALOMINO aún vió. La reprodujo para Buena Vista, pero los dos se han perdido.

Por el contrario, ha aparecido recientemente una *Madonna* en terracotta pintada, que está hoy en el Museo al lado de San Jerónimo. Los escritores españoles del siglo XVIII no la conocían, pero desde su publicación en el *Museo Español de Antigüedades*, tomo IV, 1875, ha despertado en todas partes la atención hacia el maestro. A HERMAN GRIMM le hacía la impresión de una «muy viva obra que recordaba las creaciones de Miguel Angel» (1). La posición, sentada de frente con la mirada perdida, recuerda a la *Madonna de Brujas* (2). Parece mirar a los fieles con expresión de clemencia; pero en realidad mira al Niño Jesús al que enseña una pequeña esfera (mismo modelo del mundo); el niño la mira atentamente pero sin tender la mano hacia ella.

Un crítico ha elevado contra la paternidad de esta obra, la objeción algo anodina de que había entonces en España no pocos escultores de primer orden a los cuales se pudiera atribuir. Pero el que haya visto las Vírgenes de aquel tiempo de Pedro Millán y las posteriores de Montañés, no se le escapará el sello exótico de aquel grupo. Todas ellas tienen un sello de solemnidad hasta la seriedad melancólica, al lado de la cual choca la especial frialdad y la característica de los asuntos de las obras italianas, si bien el tipo indica un modelo indígena, como

(1) En 1756, la vió el viajero italiano Norberto Caimo; de ella dice: «Un eccellente statua di S. Girolamo, formata di terra cotta dal grand emulo del Buonarota Torrigiano. Da qualunque lato rimirasi quella, si rimane quasi estático. Le ttere d'un Vago italiano. Tomo III. Pittburgo, 1764, página 125.

(2) Louis Biardot tuvo la ocurrencia de que la *Madonna de Bruigs* pudiera ser de Torrigiano. *Musée d'Espagne*. París, 1843, p. 323.

puede comprobarse en los ojos grandes, los altos arcos de las cejas; la boca pequeña y la barbilla fina. En España es cosa inusitada una Virgen con los pies calzados y el pie izquierdo sobre dos almohadones. El niño con el cabello cortado al rape, en vez de los tirabuzones, es típico. Si hay detalles del realismo florentino, se reconoce también algunos rasgos de sus obras de Londres como la manera más convencional del peinado en los pliegues del borde del vestido, etc. También las bellas manos de la Virgen, recuerdan las de las efigies de los reyes en Westminster. La duda sobre esta estatua, es un ejemplo del tan frecuente escepticismo indocto.

De esta Madonna existe una réplica en mármol de Carrara, cuyo origen está aún completamente rodeado de tinieblas. Está en la iglesia de la Universidad (*Casa profesa*), en un pilar a la derecha del Presbiterio, probablemente desde el siglo pasado, como alguna de las obras meritísimas salvadas del desamparo de la exclaustación en aquel asilo cinquecentista, por el canónigo López Cepero. Espíritu y técnica nos indican un autor italiano. En la nobleza de las líneas, en el carácter casi infantil de la Virgen, nos parece la fina cabeza más propia de una imagen de la Virgen que el original demasiado realista; si bien es una copia, tiene más unidad, parece más de una vez que la Terracotta siempre un poco dura.

El busto de la Emperatriz.

También en Sevilla fue donde ejecutó una obra, esta vez no eclesiástica, un retrato imperial. Ha desaparecido, pero nos da para su biografía el dato de que estuvo en relación con el emperador Carlos V. Quizá su último trabajo fue el busto de la joven emperatriz Isabel, hija de Manuel, rey de Portugal, y de María de Castilla (nac. en Lisboa el 24 de Octubre de 1503). Sábese esto por el único autor contemporáneo que, fuera de aquellos tres florentinos, pensó en Torrigiano, FRANCISCO D'HOLANDA, muy conocido por la conversación con Miguel

Angel. «*Il fit en argile le portrait de l'Imperatrice, que Dieu ait en sainte gloire.*»

Este viajero portugués había reunido una lista de los primeros, de los corifeos en las artes, fundada en sus observaciones en Italia y España. El conde RACZYNSKI los trae traducidos del francés en su libro (pág. 56). Francisco los llama «Aguilas», término de su propia inventiva, «porque todos ellos dejaban muy atrás a los otros, y por las nubes penetraban hasta el sol.» A menudo cita sólo a un águila, cuando son varios los clasifica; cita también sus obras maestras como testimonio. Allí aparece también Torrigiano, y por cierto, sólo como águila en la terracotta *plástica*. En este género, nuestro portugués era competente; su carrera la había empezado como modelador de arcilla.

La noticia de FRANCISCO debía parecer discutible. Porque el matrimonio del emperador con la princesa se verificó en el año 1526. Ahora bien; según la creencia más generalizada entonces, Torrigiano había muerto ya en 1522. Por otro lado, no parecía probable que FRANCISCO se hubiese equivocado, pues estaba en condiciones de conocer el asunto perfectamente. Nacido y educado en la corte portuguesa, su padre fue un célebre miniaturista y oficial de Heraldos. El mismo se educó en casa del infante D. Fernando (1497). Y cuando en 1537 adquirió importancia, visitó en Valladolid a la Emperatriz, allí residente, a la que tenía que entregar cartas de su cuñada Leonor, la hermana de Carlos, y tercera esposa de Manuel. La dió el encargo de que robase (*de furtado*) en Barcelona un retrato del Emperador, y se lo llevara.

La única manera posible de deshacer aquella contradicción cronológica, es pensar que hizo el busto de Isabel siendo ésta infanta, y que fuese a Lisboa en 1519 en su travesía de Inglaterra o Flandes a España. Pero se sabe desde 1879 que Torrigiano vivió en Sevilla hasta el año 1528. Pero después presencié la entrada y el casamiento del Emperador que se celebró allí en 1526 con inusitada pompa. El 10 de Marzo bendijo

el Legado pontificio, Cardenal Salviati, a los novios en la iglesia. Los recién casados permanecieron allí hasta el 18 de Mayo. A la entrada de Isabel el 3 de Marzo se habían construido siete arcos triunfales, en los que Torrigiano colaboró.

¡Cuán otra hubiera sido su vida si hubiera tenido la suerte o la habilidad de atraer sobre sí la atención de Carlos V! Podía haberle hablado de su hermana Catalina y de su perverso cuñado. Carlos podía haberle llevado a Granada, adonde quería comer el pan de boda. El encanto de la Alhambra se apoderaría de él; resolvió construir allí su palacio en estilo italiano: fue el primer palacio Renacimiento español. Carlos V tenía debilidad por los italianos, de cuya inteligencia política tenía grandes pruebas. Recuérdese que más tarde llamó a su corte a otro escultor toscano: León Leoni de Arezo, que por cierto tenía también un pasado algo oscuro. Fue condenado por el Papa, a consecuencia de un delito, a la pérdida de la mano derecha; con esta mano, pasto luego del verdugo, hizo las incomparables figuras de bronce del Emperador y de los suyos, hoy joyas del Museo del Prado.

Del busto de la Emperatriz no hay huella hasta el día, ni siquiera se ha encontrado una mención en los inventarios; debió quedar con las cosas del Emperador en España. No debió ser, en verdad, ningún trabajo vulgar, puesto que su impresión sobre FRANCISCO hizo a éste colocar a Torrigiano entre las «águilas».

La catástrofe.

Es de suponer que el artista, frizando ya en los cincuenta, después de sus años de la nebulosa Albión, considerase la soleada Andalucía como término de su peregrinación. Sus obras despertaban admiración y hasta entusiasmo; estaban dentro de la tendencia nacional de escultura policroma que después floreció en Sevilla. Halló en la rica y prestigiosa orden un asilo. Las ciudades españolas amenazaban abarrotarse con obras

de estilo plateresco; las obras lombardas de los Apriles y los Gazini despertaban emulación; una década más por este camino, y la Historia hubiera unido su nombre al de aquellos misioneros del Renacimiento: Berruguete, Silva, Vigarni. Pero se movía en un terreno más peligroso que el de Londres en tiempo de Enrique VIII y el de Roma en tiempo de los Borgia.

Una estatua de la Virgen fue ocasión de que un señor principal quisiera tener una réplica de la obra. VASARI le llama el *Duca d'Arcus*. Efectivamente, en la historia de la ciudad aparece un grande con este título, Don Rodrigo de la casa de Ponce de León; era Alcalde mayor, se presentó como Procurador de la ciudad en las Cortes de Palencia (1523), donde aparecía por primera vez el joven rey Carlos, y en la festividad de su entrada se le ve en primera línea. Este ofrece una recompensa, lo bastante crecida para asegurar la independencia del artista. La estatua es concluida, y al punto llegan dos enviados con sacos, conduciendo el metal prometido. Pero en vez de oro y plata salen de los sacos maravedís de cobre (136 una peseta); para un florentino la suma equivalía apenas a unos treinta ducados.

Indignado por la estafa, vuelve el artista al mármol, y con un martillo rompe, destruye su obra. Tales veleidades no son raras en las crónicas del arte. Donatello hizo en cierta ocasión algo semejante cuando un genovés se atrevió a regatear el precio de un trabajo suyo. En presencia del viejo Cosimo, que trataba de encontrar un arreglo, tiró un busto de bronce, el trabajo de todo un año, desde las almenas del palacio de Médicis a la calle. Esta vez la conclusión fue más grave. El Duque se puso fuera de sí al verse privado de su bella estatua y manchado con el estigma de estafador. Vengóse tan cruel como cobardemente, denunciando al artista a la Inquisición por haber profanado una imagen sagrada. El concepto de herejía era en aquellos tribunales de la fe bastante amplio. No es verosímil suponer una acusación de protestantismo por su proce-

dencia inglesa, porque aún no se habían iniciado las veleidades reformadoras de Enrique VIII; no empezaron hasta la caída de Wolsey (1529). Préndese, pues, al italiano, se le conduce de un juez a otro, y la pena capital aparece en perspectiva; entonces resuelve substraerse a la horripilante farsa del auto de fe, y termina dejándose morir de hambre en la cárcel de Triana.

La veracidad de esta historia se funda exclusivamente en la autoridad no infalible del gran narrador VASARI. Las dudas en su verosimilitud se han suscitado por españoles como ANTONIO PONZ y CEAN BERMUDEZ. Las razones que movían a éstos para poner en duda los hechos relatados son claras: consideraban el caso como una vergüenza nacional. PALOMINO, el cual cree a VASARI, oculta el nombre del «noble», «porque era español». Hace apelación a la notoria liberalidad de los grandes de entonces que abrieron el camino a la introducción del Renacimiento. Hacen notar algunas inverosimilitudes como la de que se necesitasen dos portadores para llevar treinta ducados en maravedís. Este detalle recuerda la leyenda del Correggio. PONZ cree que su pérdida tuvo por causa una grave ofensa al Duque. LLORENTE, que compuso un libro sobre la Inquisición española directamente de las actas de su archivos (que después fue destruido), no encontró ningún proceso contra Torrigiano.

El núcleo de la historia de la estatua rota parece positivo. Por los círculos de artistas circularon durante siglos los fragmentos de mármol, un seno con una mano de mujer, *la mano de la teta* (1), hoy en la Academia; en taller se enseñaban la cabeza de la Madre y del Niño. Aquella admirable mano recordóme otra vez las manos de los reyes de Inglaterra.

Por lo demás, es poco verosímil que en tiempos tan claros, en un centro de comercio internacional, en vida de aquel Duque un relato como éste, de ser fabuloso, fuera acogido, y

(1) En castellano en el original.

corriera sin contradicción. Precisamente se nota en aquellos años un *apogeo* (1) en la actividad del Santo Oficio. En 1524 fue colocada en el castillo de Triana, residencia del Tribunal, una tabla que encomiaba sus beneficiosos resultados desde su creación por Fernando e Isabel (1481): 20.000 habían abjurado de la herejía, 1.000 habían sido entregados al suplicio.

Esto sucedía en el otoño de 1528.

*
* *

Así terminó el florentino Pedro Torrigiano, a los cincuenta y seis años de edad, lejos de su patria, abandonado de la ayuda de los hombres y privado de su simpatía, por su propia voluntad.

De nuevo, un arrebató había atraído sobre él el último infortunio como atrajo el primero. ¡Hijastro de la dicha! ¡*Oh fuerza de un destino infeliz!* (2) dice Palomino, terminando con estas palabras su biografía.

A muchos extrañará que compare a Torrigiano con Miguel Angel. Mas ¿no tuvo el mismo destino el capricho de tocarlos con cierta semejanza? El destino los formó escultores en uno de sus caprichos de generosidad, reuniéndolos en el comienzo de su vida en la aurora de los más espléndidos días del arte italiano. Felices los otros si no se hubieran conocido. Siendo profundamente desemejantes, se parecían en su carácter impulsivo en el peligro de equivocarse por faltas de medida.

El más grande de los dos fue un misántropo melancólico, amigo de la soledad; en la poesía, en el pensamiento y en el cincel; terrible cuando se desataba su lengua; pero una vez zanjada la disputa, inclinado a las resoluciones rápidas, poco a propósito para dominar a los hombres y las situaciones. En su carrera, a menudo enigmática, se encuentran los esfuerzos

(1) En español en el original.

(2) En castellano en el original.

infecundos de un Prometeo; pero también un poderoso natural ante las circunstancias y los objetos, ante los señores y los criados, ante el carácter y el material de sus obras.

El otro, bien armado, física y psicológicamente para la lucha de la vida, resuelto, pero incapaz de medida, crecía ante los asuntos y las situaciones difíciles, se adaptaba a los medios más diferentes y conseguía admiradores en todos los pueblos.

Realmente, no se ha tratado de medir las grandes proporciones de sus talentos. Bounarroti, desde el principio, favorito de los poderosos, disfrutaba de su confianza absoluta, jactándose de su indulgencia, y obtenía encargos con exceso en los primeros lugares de Italia, encontrando ocasión de manifestar su grandeza en los más variados y elevados asuntos. Torrigiano, arrojado aún de aprendiz de la patria de las musas, llegando solo a los cuarenta años, y tras largos viajes, a disponer de elementos para sus grandes trabajos en un país casi ayuno del arte italiano. Y luego no dispuso más de dos décadas para su actividad creadora, mientras que el otro siguió en el yunque hasta el último límite de la edad creadora.

También Miguel Angel tuvo desgracia con dos de sus obras principales; pero ¿qué es la ejecución azarosa de alguna obra, aun cuando fuese ajena a la culpa del autor, al lado del naufragio de toda una vida? No conocemos destino más trágico en artista alguno.

El acaso deparó a los dos un monumento principesco en el primer templo de dos capitales, y Torrigiano terminó el suyo en el mismo año de 1518, en que Miguel Angel en Roma, después de catorce años de trabajo, en aquella fatal audiencia ante Su Santidad, el Médicis sellaba el hundimiento del monumento de Julio, su más audaz poesía escultórica, emprendiendo la fachada de San Lorenzo. Esto parece casi como una satisfacción, como un triunfo deparado por el acaso. Como muchos, es aquél lanzado al extranjero, donde otros retroceden, se embastecen, caen en una manera vacua. Este encuentra su arte en seguida, a pesar de todas las perturbaciones e interrup-

ciones, aun en el esquivo ambiente de España y de Inglaterra.

Erige un monumento nacional en la capilla gótica del reino británico, no emancipado aún del ambiente medioeval, y en este monumento consagra allí el arte renaciente. Nadie descubrirá en él los resabios o las reminiscencias de una vida aventurera. Aquel carácter impetuoso realiza obras que, por cierto, exigen una fría observación. Un retrasado del *cuattrocento* Florentino tiene algo del universalismo de esta era: es arquitecto y adornista, quizá también pintor, cultiva todas las ramas de la grande y pequeña escultura, la terracotta, el bronce, el mármol. Y al lado de una fuerza y verdad naturalistas, medula de su carácter, es peculiar en él un delicado sentido de la forma, el sentimiento de la belleza, aunque en algunos trabajos de poca monta se contentó con cierta estilización monótona.

Por el contrario, obsérvese la genial unilateralidad del otro. Siempre rechazó el retrato. Sólo trabajaba a gusto el mármol. Al pasar de los años de aprendizaje, empieza ya su lucha con la dificultad de terminar. Sólo puede resolver los problemas violentando su manera propia. Su arte, aun el ornamental, está limitado al cuerpo humano.

En verdad que el destierro perpetuo fue para Torrigiano una fatalidad. Quedó al otro lado de la línea, en donde empieza la sobresaliente grandeza de Miguel Angel: en la creación de una humanidad propia, de un nuevo mundo. Ante sus revelaciones sacaremos esta consecuencia: Torrigiano tiene poco que decirnos. Aquí cesa toda comparación; Miguel Angel pertenece a otro orden más alto en la gloriosa jerarquía de los mortales creadores.

