

EL RENACIMIENTO EN GRANADA

ATLAS OF THE STATE OF TEXAS

EL RENACIMIENTO EN GRANADA

La guerra de Granada fue para el vencedor una escuela militar; en Nápoles debía utilizar lo en ella aprendido. Pero, con ocasión de esta última campaña, los españoles admiraron las formas artísticas italianas; en los monumentos de aquel tiempo se encuentra a menudo el nombre del combatiente Gonzalo de Córdoba. Este, el más grande capitán español, tuvo por última morada una iglesia en construcción de Granada; la parte nueva, su mausoleo, fue allí el primer monumento no sobrepasado luego, de la mutación nacional del estilo en el de Renacimiento. Su idioma, un idioma italiano, hablado por lengua española, repercutió luego en Granada por rica y extensa manera.

Después de la toma de posesión, los conquistadores se encontraron frente al problema de convertir una ciudad musulmana en una ciudad católico-hispánica; sus arquitectos vieron que se inauguraba una época no parecida a ninguna otra y especialmente favorable para el arte moderno que llamaba a las puertas de España. En otras partes, las plazas estaban tomadas, por decirlo así, y los partidarios de lo nuevo tenían que contentarse con apéndices ornamentales y accesorios; aquí estaba todo por hacer y se podían construir edificios completamente nuevos. La herencia morisca en su parte occidental estaba intacta; desde el principio, los nuevos señores trataron

de conservar la Alhambra. Las mezquitas se conservaron también, convirtiéndolas en iglesias; las numerosas puertas de la ciudad, el Bazar (la Alcaicería), el Hospital, magníficas casas en el Albaicín y en la Alcazaba, conservaron durante siglos su fisonomía moruna; como en Sevilla, aún hoy, revelan numerosas parroquias su origen mahometano. Se quiso poner lo nuevo, no sobre las ruinas, sino al lado de lo antiguo. Los españoles se establecieron en la ciudad baja.

Pero cuando se trató de dirigir el gusto en sentido español, no se pudo evitar que se intentase rivalizar con las facultades de la raza morisca, tan seductoras de la fantasía y de la sensibilidad, rivalidad en la que se tomaron muchos rasgos de la arquitectura árabe. El desenfrenado prurito de ornamentación y fantasía pusieron en las formas occidentales como un soplo oriental. Las consecuencias fueron que la ciudad, al cabo de un siglo, ofrecía un conjunto incomparable con sus monumentos mahometano-africanos, cristiano-góticos y moderno-italianos, cuadro en cuya destrucción no ha tenido poca parte el siglo xix.

Ciertamente, las primeras fundaciones de Fernando e Isabel estaban planeadas en el romántico estilo ojival de su época caballeresca; el convento y la iglesia de San Jerónimo, el gran Hospital, las iglesias de Santo Domingo y Santa Isabel en el Albaicín, todas empezadas en el siglo xv; últimamente, la capilla real, obra del genial Enrique de Egas, arquitecto de la catedral de Toledo, dan una idea de lo que la Granada cristiana hubiera debido ser en la imaginación del conquistador. Pero el glorioso estilo gótico-español estaba moribundo; era el último rayo de un sol poniente. Sólo un edificio fue terminado conforme el plan primitivo: la capilla real. Había allí algunos retablos flamencos; pero las grandes piezas decorativas, como el altar y la verja de acceso, tras de la cual se construían las tumbas de mármol, pertenecen ya al nuevo estilo. Y en seguida, en las fundaciones del tiempo de Isabel, aparece la decorativa italiana e imprimen en ella su sello.

La completa victoria no se verificó hasta la tercera década del siglo. En este tiempo, cuando el Emperador aparece en la Alhambra, era ya Granada el más fuerte centro de atracción del nuevo estilo. Burgos, palacio del estilo plateresco, mandaba sus mejores maestros: provisionalmente Philipp Vigarni; definitivamente, Diego Siloe; su amigo Bartolomé Ordóñez hizo el monumento funerario de los padres del Emperador. También había allí italianos, no como arquitectos, sino como escultores; el florentino Domenico Fancelli, el lombardo Niccolò da Corte, contemporáneo de los Porta. La pila del Sagrario fue construida en los años de 1520 a 1522, por Francisco Florentino y Martín Milanés. Al lado de estos extranjeros aparece aislada la figura de un español, al que se descubrió en aquel mismo lugar; y a él tocó en suerte elevar un puro palacio del cinquecento en medio de aquel ambiente morisco-plateresco.

El palacio La Calahorra.

Algún tiempo antes del comienzo de este movimiento se erigió en un apartado rincón de Sierra Nevada un magnífico palacio, el más antiguo monumento del arte puro italiano en aquella región, y el único en su género, pareja española del palacio de Urbino.

Al Este de Granada hay un camino que conduce en ocho horas a la falda Sur de Sierra Jarana, con vistas a la doble cima de Sierra Nevada, hacia la antigua ciudad de Guadix. Desde allí, en tres horas de cabalgar por un valle, se alcanza la vertiente Norte de la Sierra y se ve sobre calva colina un castillo: La Calahorra.

Este nombre se remonta a un período ibérico; es de origen vasco y significa el castillo rojo (de *cala*, castillo, y *gorri*, rojo). En el Norte le encontramos en la ciudad obispal a orillas del Ebro, colonia en otro tiempo de los romanos, con el nombre de Calagurris Nasica o Julia; en la provincia de Valencia existe

un Calahorra de Buedo. El nombre del gran puente de Córdoba proviene de esta voz.

Este castillo, restaurado en 1425-73, en tiempo de los árabes, como en previsión de las luchas que se aproximaban, es una construcción cuadrangular, alta y maciza, de piedra, con cuatro torreones, casi sin adorno alguno, con pequeñas y escasas ventanas en los muros de tres metros de espesor. En tiempo de los moros fue sitio del Emir o Gobernador de la circunscripción del Cenete; este nombre proviene de los caballeros de la provincia marroquí. La circunscripción abarcaba ocho plazas fuertes, cuyos alcaides, con sus caballeros, recorrieron por última vez la llanura durante el largo sitio de Guadix. A la entrega de esta ciudad, el 30 de Diciembre de 1489, todos los pueblos del Nordeste del pie de la Sierra eran de los castellanos.

Si cabalgamos por la llanura, nos sentiremos trasladados a aquellos tiempos; cuatro siglos han pasado por aquel rincón de la Península casi sin dejar huellas. En aquellas llanuras, ricas en aguas, no hay todavía puentes. El caminante tiene que valerse, para vadear, de las espaldas de los mozos. Alrededor de los poblados habitan gitanos y mendigos en cuevas subterráneas, cuyas chimeneas asoman por el césped, haciendo el efecto de cráteres. En las montañas se conservan dólmenes. Y cuando se sale por la estrecha puerta de la ciudad y se sube por los derruidos pasadizos al castillo, se siente el color local del cuento árabe, en el cual los esclavos convierten palacios llenos de lámparas maravillosas en un desierto.

Nos encontramos en un patio ancho, alto, pero sin arcos de herradura, alicatados ni artesonados. Es un patio con dos galerías, arcadas de 24 columnas; las de abajo en Breccia indígena, con sencillos capiteles compuestos, robustecidos en los extremos con haces de columnas; el *piso principal* (1) de mármol blanco, con elegantes capiteles corintios, unidos por balaus-

(1) En español en el original.

tradas y arcos. Ancha escalera de mármol une ambas galerías.

Tras de la serie de columnas, en las paredes, vemos filas de portadas y ventanas, de ornamentación lombarda; por todas partes, hasta en las chimeneas, se repite esta ornamentación. La decorativa, en la mayor parte y en las mejores, es del más rico estilo prerrenacentista, elementos vegetales y filiformes de fina ejecución, con inagotable variedad de motivos. Raras veces encontramos imágenes fantástico-heteróclitas o es puesto el acento en el elemento figurativo. Así vemos en las ventanas reproducciones de los antiguos en tamaño reducido: el Apolo de Belvedere y Ceres, Victoria y Vesta, columnas de candelabros rodeadas de niños danzantes. Sólo en una portada de la galería alta se descubren también imágenes cristianas: la Anunciación, los dos Juanes, Santa Bárbara y Santa Catalina, y entre los arabescos de la coronación la cruz; si bien en el zócalo vemos a Hércules con Anteo, Flora y Baco. Un salmo anuncia: *Adorabo at (sic) sanctum templum tuum in timore tuo* (Ps. 5, 8). Esta portada conducía en otro tiempo a la capilla, de la cual no quedan hoy más que cuatro calvas paredes. A menudo encontramos la inscripción: MARCHIO RODERICVS MENDOZA PRIMVS, y sobre cada columna sus armas: en la parte occidental se lee también: VXORIS MVNVS, con sus armas; en el friso se leen tres salmos (37, 10; 32, 22; 56, 11):

DOMINE ANTE TE OMNE DESIDERIUM
MEUM ET GEMITIS ME A TE NON SIT
ABSCONDITUS FIAT MISERICORDIA TUA
SUPER NOS QUEMADMODUM SUPERAVI-
MUS IN TE MAGNIFICALA EST ENIM
VSQUE AD CÆLOS ET VERITAS TVA IN
ÆTERNVM.

Cuando a la terminación de la campaña, en Mayo de 1492, los Reyes vencedores se trasladaron a Córdoba para celebrar la Pascua de Pentecostés, dejaron a este Mendoza el señorío de Cenete. De allí pasaron a Medina Celi, para asistir a su casa-

miento con Leonor de la Cerda, hija heredera del Duque Luis, por cuyas venas corría la sangre real por parte de su madre Ana de Navarra, hija del desdichado Príncipe Carlos de Viana. Allí concedieron a D. Rodrigo el título de Marqués del Cenete, Grande de España (1). Su renta ascendía a 30.000 ducados.

Este nuevo Marqués era el hijo mayor de D. Pedro de Mendoza, el «Gran Cardenal», y de Doña Mencía de Lemos. Su nombramiento no lo debió menos al feliz resultado de la recientemente terminada guerra que a los servicios del padre, luengos años consejero de la reina. Cuando el Papa Alejandro, que había habitado en el palacio de Mendoza de Guadalajara siendo Legado de Sixto IV, después de la muerte del primer esposo de Lucrecia, concibió el proyecto de una alianza con España ante los candidatos, se encontró también entre los candidatos este valiente bastardo (2). Oviedo tiene una característica de él en sus Quincuagenas (3); encomia su sutil y presto ingenio: y juntamente con las cualidades caballerescas y cortesanas y su arte de vestirse, celebra en él otra cualidad rara en los hombres de su condición: la de ser un buen latino. En un portal del castillo se le este verso:

RARA QUIDEM VIRTUS QUEM NON FORTUNA GUBERNAT.

(1) PEDRRO DE SALAZAR Y MENDOZA: «Crónica de el gran Cardenal de España, D. Pedro Gonçalez de Mendoza», págs. 251 y sig.

(2) ZURITA: Anales de Aragón, V. 153.

(3) Don Rodrigo de Bivar y mendoza, Marques 1.º del Zenete y de Ayora, Conde del Cid y Yedra, q porq fue uno de los mas gentiles ombres de dispusiçion de su persona q en su tpo obo en españa y de mejor gracia en cualquier cosa q de Canallo competiese de pie, o de Canallo y en el q mior y mas agraciadamete se vestia. Excelente latino y de fino, sutil y presto ingenio. Afabel y muy enseñado en todas armas, muy animoso y valiente Canallero, lo qual mostró auq mançebo en la conquista del Reyno de Granada, y despues muy largamete en el tpo de las Comunidades dela cibdad y Reyno de Valençia, enq siruio mucho al Emp.dor nr. sr. y por causa del Marqs no fue saqada aqlla cibdad y almotete destruyda. (Quinq. 3.^a, estança XVIII.^a, Biblioteca Nac. de Madrid.)

Sandoval ha reproducido en vivas imágenes un episodio de sus últimos años, cuando en los días de la insurrección de los Comuneros se batió en Valencia con los Agermanados, librando a la ciudad del pillaje, a fuerza de valor y de presencia de ánimo (1522). Cuando una tarde volvía de la calle substrayéndose a la encrespada multitud, su esposa murió de terror (1).

No sabemos cómo concebiría el plan de aquel castillo. ¿Fue que quiso rodearse en los días de su descanso con los recuerdos de Italia? Los Mendoza, y especialmente su padre el Cardenal, fueron los primeros españoles que se ocuparon y encariñaron con el arte moderno. Su primo el Conde de Tendilla, Alcaide de la Alhambra, había hecho construir en aquel tiempo el sepulcro del Arzobispo Diego de Mendoza en la Catedral de Sevilla al florentino Michele. Este mismo proporcionó al Emperador para su palacio un maestro de arte italiano.

En Granada había un Banco genovés que hacía sus negocios en la Lonja construída por la ciudad. Quizá estos banqueros proporcionarían al Marqués los contratistas: Lazzaro Pichenoto y Martín Centurione (2).

El edificio fue empezado en 1500, bajo la dirección del maestro Juan García de Pradas, de Granada. La configuración artística del interior fue, sin embargo, dirigida por compañías italianas, parte en Génova y Carrara, parte en la localidad. Esta división fue motivada por el material. Los bloques de mármol de Carrara (el *album bonum et finum*) fueron trabajados en Italia, pues el transporte del material en bruto hubiera sido demasiado costoso. Son las veinticuatro columnas de la Loggia superior, la balaustrada, la magnífica escalera, las consolas (*peducci*) de las bóvedas, las portadas: el mármol blanco está empleado, en parte, en unión con el Lavagna negro—por

(1) PRUDENCIO DE SANDOVAL: «Historia del Emperador Carlos V». Pamplona, 1534. L, pág. 298.

(2) FEDERICO ALIZERI: «Notizie dei professori del disegno in Liguria». Vol. V, 75. Génova, 1871.

ejemplo, en las tablitas (*quadreti*) de los arcos.—En Diciembre de 1509 fueron enviados los dibujos y medidas a Centurione, el cual confió la ejecución al maestro (*magister antelami*) Pietro da Gandria de la Verda y a otros dos compañeros suyos: en Carrara fueron luego dirigidos por dos *scurtores marmorum*, Bartolommeo Pelliccia (una familia conocida aun hoy allí) y Gabrielle de' Bertoni.

En cambio, la rica y fina ornamentación de las portadas, ventanas, chimeneas, debía ser ejecutada allí por los italianos.

En efecto; para estas partes bastaba el material del país. Era una piedra calcárea de la Sierra, muy recia, pero de textura impura igual al empleado también en Lombardía con éxito para estos delicados trabajos, como, por ejemplo, en San Lorenzo de Lugano.

El 6 de Junio de 1510 se firmaron los contratos. Eran siete los enviados a España, ligurios y lombardos del lago Lugano. Se obligaron a servir al Marqués en su corte (*in artificio et misterio suo*), por término de un año, contado desde el día de su partida de Italia, y a marchar en el buque de vela del patrón Thomas Lescari a Cartagena, y de allí directamente a Granada y Calahorra. El precio del pasaje (un ducado por persona) fue descontado de la paga.

Era una compañía de cuatro arquitectos (*magistri de muro y m. antelami*) y tres *laboratores*.

La dirección de estos delicados trabajos escultóricos parece que correspondió a Michele Carlone, muy conocido por sus obras, que aún se conservan en Génova. Su más bella obra en Génova es la portada del Palacio Pallavicini, en la Piazza di Fossatello, del año de 1503, cuyo estilo y motivos recuerda la portada de Calahorra. El 19 de Diciembre de 1509 hizo Centurione, en nombre del Marqués, una paga de 60 ducados a su esposa Giovanna, en Génova.

Dos años más tarde, después de la terminación del nuevo edificio (1.º de Setiembre de 1512), fue encargada una fuente

de mármol para el centro del patio. Allí se reunían las aguas de la lluvia, pues el castillo no poseía fuente alguna. Ejecutada por Pietro y Antonio de Aprilis, consistía en un *trogium-truogo*, y una alta taza (*barchile* = *vasca*) adornada con figuras y relieves. Ha desaparecido, así como toda la ornamentación mueble del castillo; aún en las paredes y los suelos se ven algunos restos de azulejos (de carácter morisco). Los duques del Infantado y Osma, herederos del marqués de Cene-te, dejaron perder todo lo valioso y útil, y los administradores, que probablemente no recibían otra paga que la que ellos se tomaban, hicieron lo demás. El castillo fue, como todos sus congéneres, una víctima del «absentismo»; sin embargo, tuvo suerte pues en otra parte las columnas de mármol se malvendían.

La decorativa del interior de este castillo, en el cual se puso a contribución todos los modelos italianos, debió de ser para los maestros de Granada un verdadero presente de los dioses. Y, por cierto, encontramos, en el primer ensayo de nuevo estilo en Granada, el nombre del arquitecto de Calahorra. Juan García de Pradas fue el que construyó el gran Hospital Real, la puerta del Sur de la capilla real y la parte superior de la lonja (1522).

Allí se ven, en la fachada del Hospital, en pos del Largo del Triunfo, cuatro ventanas de ornamentación extraordinariamente rica y fina (las más bellas, las dos del centro). Consiguen dar al edificio cierto carácter de magnificencia. Estas ventanas cuadrangulares hacen sobre el frente, completamente desprovisto de adornos, más efecto que pudiera hacer un revestimiento de toda la fachada con decorado de pilastras. ¡Finura luego perdida! Ejemplo de lo feliz y elegante de este rico detalle de poco perímetro en una gran superficie sencilla.

Navagero vió el Hospital en construcción, y lo llama *ornatissimo*.

La portada es posterior.

El Palacio del emperador Carlos en la Alhambra.

Este edificio, celebrado en anteriores siglos como aurora del nuevo día, y luego injuriado, debió su nacimiento a un viaje de verano de Carlos V. El sitio, el plano, el estilo y, por último, su trágica suerte, son testimonio del papel que allí jugó el destino.

El Emperador, después de la partida de su real prisionero, se trasladó a Sevilla (11 de Marzo de 1526), donde le esperaba su esposa Isabel de Portugal. Para substraerse a los rigores del estío resolvió trasladarse temporalmente a la ciudad del Genil, con su temperatura templada, por la proximidad de la sierra; la partida se verificó el 18 de Mayo. Se proyectaba más dilatada estancia, pero los acontecimientos, los preparativos de Francisco I, el pillaje de San Pedro y del Vaticano, por Ugo de Moncada, obligaron a los jóvenes monarcas a volver al Norte. La estancia en Granada duró seis meses, del 4 de Junio al 10 de Diciembre, y la mayor parte del tiempo vivieron en la Alhambra. Mucho le gustaban a Carlos las viejas ciudades españolas, pero ninguna le encantó como Granada. «Admiraba la grandeza de la ciudad, la firme situación del castillo y del palacio morisco (1).» Aún cubren la llanura y las colinas innumerables casas de campo con sus fuentes y exuberantes jardines; con ellas, dice NAVAGERO, hubiera podido hacerse una segunda ciudad; pero la decadencia había empezado ya. Carlos creyó permanecer en España más tiempo de lo que en realidad luego pudo estar, por lo que se resolvió a construir en la vieja ciudad un palacio de verano. Debía estar junto al palacio morisco: el principal encanto del proyecto era

(1) Aposentóse en el Alhambra, y como *mirasse con curiosidad los edificios antiguos*, y la fuerza del sitio, y la grandeza del pueblo, si bien de todas las ciudades de sus Reynos mostró tener gran contento, desta, en particular, recibió mucho gusto. SANDOVAL: *Carlos V*, tomo I, página 741.

gozar de éste; así también se evitarían temibles ataques. Sólo se halló un terreno disponible detrás de la plaza de los Aljibes. Por la parte trasera del nuevo palacio, una puerta con escalera debía conducir al primer patio, al patio de la Alberca. Los trabajos empezaron en 1527.

Está muy difundida la creencia de que se destruyeron partes importantes de la antigua residencia; por lo que la ira de los viajeros y poetas ha caído sobre el palacio y su constructor.

Se describía cómo estos pesados muros habían sepultado bajo su masa las ligeras y delicadas construcciones del Oriente; se habla de los caprichos del déspota: «*Caprice imperial, j'allais dire infernal*» (VIARDOT). ¡Y las costas fueron sacadas de impuestos a los moros! ¿Quién tuvo la infame ocurrencia—pregunta EDMUNDO DE AMICIS—de plantar esta *baracca* en el jardín de los Califas? Carlos V. ¡Era un Vándalo! (1). Sin embargo, también se le defiende de estas acusaciones.

«En vano se busca—dice MORENO (2)—en las viejas descripciones de la Alhambra, partes que puedan haber sido destruidas.» Se supone en este lugar un *pendant* de la Torre de los Embajadores; pero NAVAGERO describe sólo una torre, y una mirada sobre el plano demuestra que allí sólo pudo haber una antesala del patio de la Alberca paralela a la Sala de la barca, en su lado Norte.

¿Cómo suponer que Carlos V destruyese una parte valiosa del edificio que tanto le había encantado, y cuyos atractivos le indujeron a construir allí mismo su palacio? A él, que no tomó parte en la lucha, había de estar tan lejos de alimentar exageradas antipatías como el español de hoy. ¿Cómo suponer que él

(1) Nous longeons un monument de l'époque de Charles Quinto, lourd de style, sans intérêt. P. L. IMBERT, l'Espagne, splendeurs et misères. Paris, 1875, pág. 113.

(2) MANUEL GOMEZ MORENO: Palacio del emperador Carlos V en la Alhambra. Madrid, 1885.

mismo hiciese lo mismo que reprochó al cabildo de Córdoba cuando presenció el derribo de una parte de la Mezquita para dar cabida a un coro gótico? «Habéis construido—les dijo—lo que vemos en todas partes y destruido lo que era único.»

Es verdad que el palacio no cuadra con la Alhambra. No pudo tener más desemejante vecino que aquel sólido, completamente inopinado cinquecento y aquella construcción de ladrillo, madera y colores, que casi todo ello es ornamentación. Los que protestan se dejan llevar por la impresión de esta desarmonía. No se puede disfrutar de los dos a la vez; además, no se va a Granada para ver lo que ya se ha visto mejor en Verona y Roma.

Por lo demás, hubiera sido una feliz idea del heredero de los reyes moros, poner al viejo palacio, que como irregular fortaleza avanza hacia fuera con sus calvos muros macizos, una entrada llena de carácter con un frontis al estilo del Alcázar de Don Pedro en Sevilla. Tal estilo no era entonces un sueño. Aun en aquel tiempo, los Riberas habían levantado en Sevilla más de uno de sus patios y salas de estilo mudéjar, en los que el gótico y el renaciente eran eslabonados en una especie de cadena morisca; la gran portada del patio de los naranjos de la catedral fué remozada en esta manera tolerante. El arte morisco había suministrado hasta entonces principalmente la ornamentación de las habitaciones de los nobles. Para el mismo Emperador esto tenía cierto encanto: no en vano había habitado en el Alcázar de Sevilla, que fue testigo de sus bodas. También ulteriormente se emplearon en las restauraciones que él emprendió elementos italianos modernos, columnas y ornamentos con un tacto muy apropiado al antiguo carácter.

Que no se intentase nada de esto, lo explican las especiales circunstancias de Granada en aquella época. La oposición entre el carácter morisco y el español estaba entonces allí más tirante que nunca. Ya en 1501, la Reina había prohibido los ajimeces en todas las casas de la población. Durante la au-

sencia del Emperador fueron dictadas, contemporáneamente a la liberación de la Inquisición sobre los moriscos, aquellas irritantes leyes contra el idioma, el traje y hasta la industria de metales nobles con respecto a la raza vencida (1). ¡Cómo hablar, pues, de un empleo de sus alarifes! Los moros eludieron la sanción de la ley imperial por el pago de un nuevo tributo anual de 80.000 ducados; de esta suma, cuya mayor parte se embolsaron los favoritos, destinó Carlos V anualmente 10.000 para su edificio.

El palacio se puede describir en pocas palabras. Una planta cuadrada (63 metros, 174 alto), el piso bajo a la rústica con pilastras dóricas y el principal con pilastras jónicas. El muro es de *pedra franca*, una piedra calcárea, porosa, amarillenta, traída de una cantera de Sancta Pudia situada a una legua. Un entresuelo se revela por la serie de ventanas redondas que corre sobre otra de ventanas cuadrangulares que se repite en el piso superior. Parecen ser un capricho del arquitecto, quizá un eco multiplicado del redondo patio. Las dimensiones de anchura están muy acentuadas y este es el único rasgo que parece sobrevivir de tiempos anteriores. La altura mide menos de una tercera parte de la anchura. En el centro del muro, en toda su altura, figuran grandes portadas con columnas estatuas y relieves de mármol policromo. Estas portadas conducen a ricamente ornamentados vestíbulos, y de allí, por el corredor, al patio. Excepto el lado del Norte, que está pegado a la Alhambra, los otros tres están configurados exactamente lo mismo, y sólo la esquina Noroeste, donde cae la capilla ochavada con la cripta, rompe la simetría. En la ornamentación domina cierta circunspección extraña, dado el gusto español de entonces, y rayana en la sequedad; los adornos de las basamentas de las

(1) Lo quinto, que de allí adelante ningún sastre fuese osado de cortar ropas, ni platero fabricar obras moriscas, porque en aquel tiempo, ni se vestían ropas, ni traían joyas de plata, sino de manera quando eran moros. SANDOVAL, c., t. I, pág. 142.

pilastras de arriba y de las ventanas, son, en su mayor parte, de naturaleza emblemática y heráldica y apenas cuentan en la impresión total. Es lástima que falten los bronceos en las pilastras rústicas, así como los brazos metálicos de los ángulos destinados en otro tiempo a colgar lámparas. Estos diez y seis *manillones* (que empezaban a desaparecer robados) fueron llevados al Museo. Están formados de dos columnas dóricas arqueadas en círculo, basas y capiteles, reuniéndose pendientes de un clavo adornado con cabezas de leones y de águilas. Alrededor del poste corre una banda con la inscripción PLVS OVLTRE.

¡Si se hubiera elegido aquel estilo plateresco que en la misma tercera década se adoptó en la ciudad y fue representado por un maestro como Diego de Siloe! El mismo Emperador eligió este estilo diez años más tarde en el Alcázar de Toledo. En la referida circunspección se ha querido ver una anticipación del sobrio estilo que más tarde dominó; sin embargo, el palacio comparado con la inexorable severidad del estilo de Herrera, que no permitía ni siquiera un cambio en los órdenes, aparece rico y alegre (1). Y los incrédulos no pueden negar que aquí aparecen motivos importantes, característicos, por lo menos, uno: el patio circular.

El origen de esta idea en el arquitecto puede presumirse que fuera el recuerdo del anfiteatro. Cuadraba con la clásica asociación de ideas que suscita la inscripción:

IMP. CAES. KAR. V.—P. V.

Este patio estaba destinado a fiestas, carruseles y torneos. Sólo así se comprende su posición un poco embarazosa. En el

(1) Puesto que el palacio durante su tiempo y aun una larga generación fue único, no puede ser una prueba como piensa FERGUSSON: «That Spain with all the countres of Europe were thending towards that dull uniformity of design which is the painful characteristic of the succeeding century.» *History of modern architecture*. Londres, 1873, pág. 170. Lo mismo de que sea suficientemente original para poderse llamar *purely spanish*.

plano aparece como la parte principal: no queda lugar más que para una fila de habitaciones. Carlos brillaba entonces en todos los juegos caballerescos. En Valladolid, en la gran plaza, el 14 de Marzo de 1518, peleó armado por primera vez a los diez y ocho años, con tal éxito, que se estimó que podía servir de modelo, tanto en el manejo de las armas como en el continente y apostura, a los mejores caballeros; se le reconoció luego en las mascaradas. Se lee en el reveliano CAVALLO «que mató al toro» (1); lo que hace suponer su participación en este deporte nacional, que entonces era muy noble. No hay, pues, que olvidar esta semejanza del patio con la *Plaza de toros*. Después de haber herido el sentimiento nacional en su primera visita, al ser introducido por su acompañante flamenco, dió cada vez más elocuentes muestras de su resolución de españolizarse.

El patio (de 31 metros de diámetro) está rodeado de dos cuerpos circulares, apoyados en columnas, formadas por entablamentos dórico y jónico. Detrás el muro exterior, sobresaliendo sobre el segundo piso interior. Treinta y dos columnas dórico-romanas insertan con otras tantas pilastras a la par una bóveda circular. Detrás del piso superior, con las treinta y dos columnas jónicas, está el ancho corredor que da acceso a las habitaciones. Este corredor no estuvo nunca techado.

La ejecución de este patio costó mucho tiempo, más de medio siglo. El arquitecto Machuca sólo hizo los muros; murió en 1550; le sucedió su hijo Luis. Hasta 1554 no se hicieron pesquisas para proporcionar el mármol de las columnas. Se pensó en el mármol blanco de la sierra de Filabres; pero, dificultades surgidas con los empresarios, inclinó la elección a una especie de nagelfluo de El Turro, en Loja, llamado *pudinga* o *jaspe de almendrán* (2), por su semejanza con la almendra. De 1557 a 1565 (*sic*) dirigió Luis Machuca el edificio. Un modelo de mármol, posterior, había en el Campo del Triunfo, como

(1) En español en el texto.

(2) En español.

sostén de una estatua de la Purísima. La bóveda anular procede del año sesenta; en las dos últimas décadas del siglo empezó Minjares la galería alta, pero no fue terminada hasta 1615. El entablamento es aquí de mármol gris. A pesar de las interrupciones, dilaciones y falta de fondos, el pensamiento del maestro llegó a plena realización, sin ser desfigurado.

Fue una notable circunstancia que en este primer ensayo en suelo español, las tendencias del Renacimiento se hicieran valer con tal claridad. Se cree poder seguir las reflexiones del maestro. Persuadido de que no podía rivalizar con los orientales en su campo, así como también inclinado a la transacción, trató de probar lo que puede la sencillez absoluta. Ningún arco interrumpe la línea circular; ninguna veleidad distrae la ornamentación. El perímetro está formado por una única bóveda anular, sin sección alguna; el piso está adornado por 64 escudos y otros tantos cráneos de animales. Se siente uno como en el panteón, bajo el encanto de este místico poder del círculo, que es como la unión del movimiento perpetuo y del reposo, símbolo o imagen espacial de la eternidad, de la divinidad.

¿En qué cabeza nació el plan? ¿Quién fue aquel *mos transcendent genius*? (1). Con extrañeza oímos un nombre español: PEDRO MACHUCA. Y quizá debió su elección sólo a la casualidad de encontrarse allí. El Emperador tenía prisa; se debía escoger a alguien que estuviese cerca. El Alcaide de la Alhambra, D. Luis Mendoza, Marqués de Mondéjar, Comandeur de Granada, pudo indicar a un hombre hábil que tenía a su servicio, que desempeñaba un modesto cargo en la Administración militar (*escudero de la Capitanía*) y (*receptor de penas de*

(1) Así le llama S. WINBURNE en su *Travels through Spain*, I, páginas 272 y siguientes. Londres, 1775. In this work, he (tiene a Berruguete por el arquitecto) has discovered a most transcendent genius, grandeur of style, and elegance and chartity of design. The unity of this whole pile, but above all, the elegance of this circular court quite transported me with pleasure. En MADOZ (*Dic. Geogr.*, págs. 531 y 1.847) se lee: «Monumento el más elegante de cuantos se fabricaron en España en la época del restablecimiento de las Bellas Artes.

soldado). Este hombre fue nombrado *maestro de las obras del Alhambra*. Tenía al lado un (*aparejador*), Juan de Marquina, el constructor de la vieja Universidad (1531) y de la iglesia de San Andrés, con su plateresca fachada. A éste siguió Bartolomé Ruiz, el arquitecto de San Mathías, en el mismo estilo. Machuca obtuvo una habitación arriba, de donde el nombre de un jardín, «*el patio de Machuca*», que se conserva todavía, debajo de la plaza de los Aljibes, y la paga de cien ducados, pequeña en comparación con la de otros compañeros de entonces. En el año de 1539 presentó un modelo en madera, que se vió mucho tiempo después en el *Cuarto de las Trazas*. Tres años después envió el Emperador su plano en papel milanés. Murió en el año de 1550.

¿Quién era Machuca? Ningún edificio conocemos de los que él dirigiera; las noticias de su actividad sólo se refieren a consultas; una sola se refiere a un edificio: el Hospital de la Sangre, en Sevilla. Su nombre falta en los numerosos edificios construídos durante su vida. Así se explica que fuera olvidado; aun en nuestros días se creyó que el autor del palacio era el mundial Berruguete. Parece ser, sin embargo, que en su tiempo tuvo renombre, pues un poeta de mitad del siglo, Vicente Espinel, le llama *el gran Machuca*. Los contemporáneos le cuentan entre los pintores. FRANCISCO D'HOLLANDA, que le incluye entre las «águilas», no le enumera en la lista de los arquitectos y ornamentistas, sino entre los pintores, en unión de Berruguete, cuyos trabajos en el coro de Toledo trazó él. También Juan de Butrón (1) y Palomino dicen de él que era un magnífico pintor y arquitecto, que siguió la manera de Rafael. De sus cuadros ninguno ha parecido; sólo se sabe que pintaba, en 1524, retablos, como el de la Capilla del Colegio Mayor

(1) Machuca vivió en Granada; fue gran pintor y arquitecto; hizo en aquella ciudad grandes obras de pintura y arquitectura, y siguió la manera de Rafael. JUAN DE BUTRON: *Discursos apologéticos*. Madrid, 1626, página 122.

Real y juzgó los grotescos de Julio de Aquilés, en la Estufa de la Alhambra. Quizá perteneciera a los «Enciclopedistas».

Como quiera que el palacio no parece la obra de un pintor y dilettante, se presenta la cuestión de si no intervino alguien más en la realización del plano; se piensa en algunos italianos ilustrados que siguieron al Emperador a Granada. Entre ellos estaban los venecianos Andrea Navagero, y como nuncio de Clemente VII, el conde Baldassare Castiglione. Este protector de Rafael, entusiasta admirador y conocedor de la arquitectura romana, nos describe directamente cuán celosa y cuidadosamente estudiaba esta clase de antigüedades, midiendo los monumentos y confrontando los escritores. Desdeñaba el estilo «alemán», y era tan acabado purista, que sólo concedía a la arquitectura renacentista italiana un carácter híbrido entre el *goffa* de la época gótica y el romano imperial. El Emperador hablaría con ellos de su proyecto. Castiglione estaba entonces muy en alza; en su primera visita en Madrid (11 de Marzo de 1525) se notó: *fecemí ottima ciera*.

Se hablaría de las grandes esperanzas que el conde había puesto en el Cortigiano de Carlos. El 24 de Junio se encontraba en Granada. Jamás tuvo un nuncio una posición más difícil, «ni una hora de reposo en cuatro años», y es muestra de inusitado tino cuando en la cólera del Emperador y sus consejeros contra Clemente VII no encontró ninguna causa personal de queja, sino al contrario, recibió más honra y amabilidades de las que creía merecer. «Yo sé—escribía al Papa—que nadie, sea quien fuere, que viniese aquí, pudiera merecer más confianza del Emperador que yo» (1 Febrero 1537). Cuando le fue anunciada a aquél su muerte, volvióse a los circunstantes, y dijo: «Sabed que ha muerto uno de los mejores caballeros del mundo.»

En efecto; entre los palacios italianos, en vano buscaríamos un modelo de aquel patio. Si acaso, entre las villas. Su situación y su carácter hubieran podido clasificarle entre éstos. Parece que se buscaba en ellas también una mezcla o combina-

ción de lo cuadrangular con lo redondo y semicircular. Recuérdese la Villa Madama de Clemente VII, que ideó Rafael. El más célebre patio redondo de Caprarola fue destinado, efectivamente, mucho después para un edificio de cinco ángulos (1). El Cortil de San Prietro en Montorio, que nunca se llevó a cabo, estaba ideado como patio redondo dórico, y debía rodear el Tempietto de Bramante. Sin duda, el arquitecto que hizo el palacio que debió estar en Roma pensó en él. La iglesia y el templete fueron fundación de Fernando e Isabel.

Niccoló da Corte.

Lo que el palacio dejaba que desear en poesía ornamental para el gusto de entonces en España, debía ser abundantemente remunerado por obras de gran plástica. Los numerosos nichos en el vestíbulo, en el patio y en el corredor, revelan lo que se había proyectado. Pero sólo en dos portadas llegaron a digna realización las intenciones del arquitecto, y eso gracias a una especial casualidad. Son las más bellas obras de su clase en España.

Hacia el comedio del año treinta se había adelantado tanto, que la portada del Sur pudo ser comenzada. La puerta y los balcones debían ser flanqueados por pares de columnas jónicas y corintias, y los ángulos debían ser adornados con estatuas de mármol; también se habían elegido relieves para el estilobato; abajo, trofeos en piedra oscura; arriba, tablas con divinidades marinas. Machuca bosquejó todo esto, pero no era escultor. Y una conveniente ejecución, sobre todo, de los mármoles alegóricos, en tamaño mayor que el natural, sólo podía esperarse de un escultor que hubiese estudiado en Italia. Una ojeada a las volutas de los cuatro capiteles jónicos del piso bajo

(1) De mediados del siglo XVIII es el gran patio redondo del palacio de Born, un Pavillon de Robert de Cotte (1715-18), que estaba destinado a fiestas.

demuestran cuán poco se dominaban las formas típicas de cada orden.

Las estatuas y relieves, como la arquitectura de la portada, son de mármol *pardo* (1) de Sierra de Elvira; el mármol de Carrara no se empleó hasta más tarde para las esculturas de las portadas, principal y del Oeste (1558). Se las tendría por trabajo italiano si la tradición no mencionase a un flamenco, Antonio del Valle o Deval, que, indudablemente, trabajó en la portada del Oeste. Pero lo que allí hizo revela un artista de segundo orden; sus victorias son imitaciones inferiores de las estatuas de la portada del Sur; y cuando le fueron encargadas las parejas de los relieves de batallas y victorias de Juan de Orea, recibió la orden poco halagadora de limitarse a copiarlos.

Así que fue una feliz casualidad que precisamente por aquel tiempo, en el año 1537, llegase a Granada un italiano, arquitecto y escultor muy solicitado en Génova, y acrisolado en esta clase de obras: Niccoló da Corte.

Nacido en Cima, en el lago Lugano, hijo de Francisco da Corte, parece que aprendió su arte en Milán, y se llamaba asimismo *sculptor et architetur mediolanensés*. Las noticias sobre su vida y obras (2) sólo empiezan cuando se trasladó a Saboya (1529) y Génova. En Saboya se casó con Marietta, hija de Pellegrino di Rolando y de Peretba di Maffeo de Carona, que le acompañó a España y le sobrevivió. Ya su primer trabajo conocido estaba destinado a España: una fuente que ejecutó en colaboración con Antonio Sormano. El mismo año entregó al grupo en terracotta representando un Santo Sepulcro, diez estatuas para los disciplinantes de Santa María de Castello. La obra suya más antigua que se conserva en Génova es la portada del Palacio Salvago, en la Piazzetta del mismo nombre.

Después aparece en compañía con Gio Giacomo della Porta, hijo de Bartolomeo, de Porlezza, padre del célebre Guillermo. Según VASARI, fue éste un discípulo de Gobbo de Mi-

(1) En español.

(2) F. ALIZERI, l. c. V. 227.

lán; después se le confundió con el más joven Giacomo, que trabajó para Pío V, y cuya vida describe BAGLIONE (página 80). La obra principal de estos compañeros es uno de los pocos monumentos escultóricos genoveses que han hallado mención en la historia del arte, y el primero en el que se hallan reminiscencias de Miguel Angel: el sepulcro altar de Giuliano Cibo, obispo de Girgenti, siete estatuas en la catedral de Génova. Con este motivo se formó una compañía de tres, por la admisión de Guillermo. La atribución de las estatuas a cada uno de los tres artistas, no es fácil; la del Salvador es seguramente de Gian Giacomo; VASARI atribuye el Moisés a Guillermo, al cual también debían asignarse los dos apóstoles; Corte hizo quizá los relieves y la cuadratura.

Como quiera que esta compañía suministró también trabajos para el Estado, como las ventanas para la gran sala (*Aula magna*) del palacio de la Signoría (1532), y probablemente el cimborio de la capilla de San Juan, y especialmente Gian Giacomo algunas estatuas para el palacio de San Giorgio, no faltaron los encargos del extranjero gracias a la protección de los señores genoveses, que siempre salían ganando algún objeto de valor, a modo de corretaje. En su consecuencia, hubo que aumentar el número de socios. En 1538 ascendía ya a nueve *socii*, y cada encargo debía valer a la sociedad o compañía más de un escudo. Tales encargos consistían, en parte, en estatuillas para fuentes de patios y jardines; en piezas ornamentales para palacios, hechas en mármol de Carrara. Un Jano de esta procedencia vemos todavía en Sarzana; estaba destinado para la Piazza de San Ambrogio en Génova.

Entre los parroquianos extranjeros encontramos tres señores de la corte del Emperador, su caballerizo, mayor Juan de Bossu, caballero del Toisón de Oro, al que se suministró en los años de 1533 y 1535 una portada y una Conca al estilo flamenco; el Duque de Alba y el Almirante Don Alvaro de Bazán, Capitán general de las galeras españolas. Todos tres hicieron la campaña de Túnez, y a su vuelta a Italia pararon en Gé-

nova. Pues si bien los contratos otorgaban plenos poderes, sin embargo, se indicaron como modelos para la fuente de Don Alvaro las del Palacio Doria, y para la balaustrada la de la iglesia de San Teodoro. El contrato se firmó el 19 de Abril de 1536 con Gio Pietro de Passallo y Gian Giacomo, á los cuales se agregaron luego su hijo Guillermo y Niccoló da Corte. Pero apenas habían empezado los trabajos cuando Don Alvaro creyó más oportuno hacer venir escultores y pintores italianos a Granada. Dirigióse a Battista di Promontorie de Ferrarri, el cual designó a nuestro Niccoló y al pintor Antonio de Seciano. Obligáronse a servir al Almirante en Granada o en otro lugar que éste pudiera designar, y recibieron de momento cada uno de ellos cincuenta escudos de oro imperiales, que se debían considerar como un adelanto de su salario corriente desde el día de su partida (29 Enero y 14 Febrero 1537). Semino permaneció seis años en España, Niccoló no regresó a su patria.

De estos edificios, sin duda importantes, contruídos por el Almirante, no ha quedado ni en los monumentos existentes, ni en descripciones o actas nada que nos pueda informar sobre ellos. Parece ser que Niccoló da Corte se ocupó inmediatamente de su llegada, en la Alhambra. ¿Acaso se lo cedió el Almirante al Marqués de Mondéjar para hacer el patio del Emperador? Quizá aquellas fuentes y ornamentos estaban destinados para un palacio en la provincia, donde los Bazán poseían, desde la guerra de Granada, algunas posesiones. Espero obtener luz sobre este punto, de una visita al célebre palacio de familia de *El Viso*, en la Mancha. Aquí, entre Valdepeñas y Despeñaperros, el más grande de esta raza de héroes marinos, un hijo de nuestro Almirante, el Marqués de Santa Cruz, edificó en 1585 una posesión, cuando, ya viejo, cayó en el desfavor de Felipe II, para retirarse a aquella soledad, al Norte de los sombríos muros de Sierra Morena.

Erigió aquella construcción como legado, o mejor, según reza la inscripción de la capilla, como un *ilustre mnemosynon* para los suyos. La idea nació del recuerdo del palacio de An-

drea Doria en Génova (1529). Por cierto que al exterior este famoso templo no tiene nada de ilustre: un muro desnudo de piedra con una sencilla portada del cinquecento; por esto nos sorprende más la impresión que recibimos en el vestíbulo y Cortile. Dos anchas loggias, cubiertas de pinturas al fresco, descansan sobre catorce poderosas columnas. Bajo las bóvedas llenas de grotescas fantasías, y entre historias de dioses y de romanos, y estatuas pintadas, se nos representa la rica epopeya de su tormentosa vida y la historia de España de medio siglo; vistas de las costas del Mediterráneo y del Océano, que recorrió, de las ciudades que rindió o libertó, de las batallas navales en que triunfó; todo ello con verdad topográfica casi de boletín. Según la tradición, palacio y pinturas eran obra de dos maestros de la Mancha que se formaron en Roma: el hermano Juan y Francisco Perola (1).

Apenas pude descubrir algo allí del antiguo edificio; sólo las ruinas de una fuente de mármol en el desolado jardín pudieran indicar que aquel palacio fue al que dejó su puesto una anterior villa del viejo Bazán.

Sea de ello lo que fuere, está fuera de duda que Niccoló ya en 15 de Noviembre de 1537 había terminado la gran figura de la fama en la esquina derecha de la portada del Sur del palacio de la Alhambra. Fue tasada por Machuca, Siloe y Julio Aquiles en 120 ducados. A ésta siguió pronto la Victoria del otro lado; y en el tímpano un relieve de la Abundancia. Pero luego sobrevino una interrupción de diez años en los trabajos. En el año 1539-41 le hallamos ocupado con las pinturas de un retablo para la iglesia de Gava, por los cuales recibió 52 ducados. Allí firma *Nicolasin* pintor.

La restauración de aquel edificio modelo en 1539 (cuando el Emperador reunió las Cortes en Toledo) y el envío de los planos: la erección de una suntuosa fuente en la entrada del palacio; el encargo de una gran chimenea de mármol en Gé-

(1) PALOMINO: El museo pic. III, 267. PONZ: Viaje XVI, 54 y sig.

nova (todo ello al principio del año cuarenta), parece referirse a una esperada visita de Carlos V.

La fuente dedicada a él bajo la Torre de la Justicia, fue idea del Marqués de Mondéjar, D. Luis de Mendoza. Machuca hizo los dibujos en 1545; su estilo se reconoce en la acentuación de las superficies, en las pilastras dóricas y en los relieves redondos. Pero como quiera que Corte fue el encargado de la piedra (*piedra parda* de Sierra de Elvira), ha de suponerse que también tomó parte en la ejecución. En favor de ello habla su gran práctica en las fuentes monumentales, la elegancia de la ornamentación, el estilo italiano de las figuras.

Una larga superficie cuadrangular de 36 varas de largo y 6 de alto, va articulada en seis pilastras dóricas. Entre la segunda y la quinta levántase la fachada de la fuente adosada estrechamente al muro. En la franja inferior, una especie de zócalo con las máscaras burlescas de los ríos Genil, Darro y Beiro como grifos. Pilastras enanas contienen las armas del Alcaide y las Granadas. Encima, en el centro, la tabla con la inscripción, flanqueada por dos dobles volutas y coronadas por un semicírculo con las armas del Emperador. A los lados, entre las pilastras, medallones hoy completamente estropeados: Hércules con la Hidra, Frixos y Helle, Apolo y Dafne, Alejandro; con las correspondientes divisas: *Non memorabitur ultra; Imago mystica honoris; A sole fugante fugit; Non sufficit orbis*. En el año de 1624 fue necesaria una restauración, de la que se encargó Alonso de Mena. La gran chimenea fue desarmada en el siglo XVII, con ocasión de una visita de Felipe IV, y convertida en un altar para la mezquita transformada en capilla. Los deformes sátiros fueron destinados al altar, y están allí actualmente como testimonio de las vicisitudes de las ideas en los tiempos y pueblos. Sólo el lascivo relieve de Leda, con dos ninfas, fue retirado a la entrada del corredor.

Hasta el año de 1548 no se llegó a la parte alta de la portada del Sur. El 26 de Octubre se comprometió Niccoló a ejecutar las grandes estatuas y los cuatro relieves del zócalo; él

pidió 1.400 ducados, el alcaide ofreció 1.100, y la resolución fue diferida hasta la tasación definitiva. Ya entonces debía padecer; por lo menos, sus esfuerzos para procurarse un ayudante de Italia, parecen indicar que ya no podía soportar el trabajo en mármol. Ya el 1.º de Mayo y después el 1.º de Noviembre escribió a Ginebra a Pietro Ponserto que le mandase un *socio e fratello*; prometía dar a éste la mitad de todos sus trabajos con la mitad de la ganancia; últimamente, *una finestra nel palatio real da lambr di Granata* con lo que se refiere a aquellos trabajos mencionados. Ponserto eligió a Nicoló de'Longhi de Milán, el yerno de Porta, que recibió para él y dos acompañantes (*laborator et famulas*) cincuenta escudos como bolsa de viaje. En efecto, Corte no vió terminada esta «ventana»; murió en el año 1552. La terminación estuvo a cargo del ayudante y vidriero Juan del Campo; la tasación hecha por Siloe y Luis Machuca se elevó a 1.290 ducados.

Las figuras de los ángulos representan los genios de la Historia: mujeres aladas, con grandes tablas leyendo y escribiendo. Los relieves: Robo de Anfítrite, triunfo de Neptuno, Tritones, contienen alusiones a la expedición africana y la conquista de Túnez.

La manera de Nicoló armonizaba con el estilo del palacio; las grandes figuras están concebidas plásticamente y no carecen de grandeza; la estructura algo ancha de las cabezas, las relaciones, las proporciones demuestran conocimiento de la antigüedad; el modelado de los desnudos, estudio de la Naturaleza; los magníficos ropajes, cuyos pliegues están estudiados para producir efecto de lejos, revelan la manera milanese.

La portada del Oeste fue ejecutada después de la muerte del maestro, pero con arreglo a sus planos, y se terminó en 1563. Difiere mucho de la del Sur; se llega en ella hasta el estilo dórico, y en lo que respecta a la parte alta, el arquitecto de El Escorial, Herrera, dió al maestro Mijares instrucciones (1586-1592). Su rasgo más saliente es el colorido histórico de sus relieves, con las alusiones alegóricas a las grandezas del Empe-

rador en la guerra y en la paz. El relieve de la batalla, con el grupo tomado del fresco de Rafael de la victoria de Ostia, alude a la batalla de Pavía; las mujeres aladas, con las granadas, significan la ciudad; el viejo palacio morisco reverenciando al nuevo señor; los genios quemando las armas; las mujeres con el ramo de oliva en las columnas de Hércules, con la corona imperial, el triunfo de la paz.

La historia de las otras partes del palacio no cae bajo nuestra jurisdicción. Luego prosiguieron los trabajos bajo la administración de los alcaides españoles y en la continuada escasez de dinero de aquel agitado tiempo, que el carácter nacional, mezcla de dura obstinación con flema fatalista, producía. La sublevación de los moriscos (1568) trajo una interrupción de quince años; pero aún se trabajó hasta 1644, en que, por fin, se hizo un silencio de muerte, comparable al de un río del Atlas, cuando muere en las arenas del Sahara.

Lo más absurdo es que lo principal ya estaba hecho, y que solamente faltaba aquello de lo cual dependía la conservación y uso del edificio: la techumbre y la carpintería.

Desde entonces vese allí el alegre palacio italiano con el manto de la decadencia, como un árbol exótico que muere en clima enemigo. Si con los vientos de este siglo no se ha caído a pedazos, se debe a su magnífica construcción y a las condiciones de la atmósfera.

El Emperador no vió su obra, no volvió a Granada. Las vacaciones esperadas en el exuberante llano y en la Sierra Nevada, en medio de los encantos de un pasado extranjero, no pasaron de ser un sueño. Y cuando decayó por la edad, por los desengaños y por los achaques, buscó otro refugio. Quizá allí los recuerdos de este palacio de su juventud le asaltaron cuando, en los solitarios claustros del convento de San Jerónimo, oyese leer el texto del profeta:

«Reyes, que edificáis ruinas.»

LA CATEDRAL DE GRANADA Y DIEGO DE SILOE

A. CATHOLIC DE GRAMMA Y LINGUA DE SUECO

LA CATEDRAL DE GRANADA Y DIEGO DE SILOE

Siempre se consideró la catedral de Granada como incomparable creación de la arquitectura religiosa. Diego de Mendoza, el poeta y humanista, entonces embajador de Carlos V en Venecia, en Roma y en el Concilio de Trento; la llama, en su *Guerra de Granada*, el más suntuoso templo después de San Pedro en Roma. Y, sin embargo, la conoció en circunstancias desfavorables, pues en la fecha en que vivió (murió en 1575), sólo estaba acabada la parte oriental. Las dimensiones corresponden a los templos de primer orden: el interior tiene 116 por 67,25; el altar mayor, 45 metros de alto por 22 de diámetro. Cuando los puristas de finales del siglo xvi se rebelaron contra el estilo mezclado pretérito, la actualidad les miró con ojos favorables. FERGUSSON la tiene por una de las más hermosas iglesias de Europa, especialmente a causa de su planta característica. Su plan contiene disposiciones que no sólo eran nuevas, sino que mejoraban todo lo hasta entonces conocido; «podía llegar a ser una iglesia que correspondiera mejor que otra alguna a la solemne pompa del culto católico». Su interior parece a los aficionados de nuestros tiempos un «Himno a la Iglesia triunfante».

Rara vez vemos fotografías de este templo; en la gran obra nacional de *Monumentos arquitectónicos*, en vano se busca

una fotografía suya. El viajero en Granada no suele ocuparse de otra cosa que de la Alhambra. Sin embargo, las investigaciones locales nos han proporcionado numerosos e importantes datos de los archivos de la ciudad, que arrojan nueva luz sobre su historia (1).

La iglesia metropolitana de Granada es el primer edificio religioso de España en el nuevo estilo aportado de Italia en 1500. Como inventor de los planos y arquitecto director aparece el que construyó y terminó su parte principal: Diego de Siloe. Esta opinión apoyábase en la tradición y en una inscripción en la piedra sepulcral de su primera mujer, Anna de Santotis (1340), en otro tiempo, en el antiguo Sagrario, donde se dice de ella: «*Por cuya industria se principió esta iglesia el 15 de Mayo de 1529.*»

Diego de Siloe

era hijo de Gil de Siloe, el último arquitecto gótico de Burgos, conocido por el altar mayor y el sepulcro de los padres de Isabel la Católica, en la Cartuja de Miraflores. Nada sabemos de su educación artística, aunque parece ser que estuvo en Italia y tuvo íntimo trato con Bartolomé Ordóñez.

De los trabajos de Diego en Burgos, el más conocido es la magnífica escalera de la catedral, la *escalera dorada*, que conduce desde la puerta del Norte (la iglesia está apoyada en una colina) a los pies de la iglesia. Es una escalera doble, compuesta de un tronco y cuatro brazos, y de trece escalones. Por el mismo tiempo (1519) ejecutó el altar de Santa Ana y el sepulcro del Obispo Acuña en la capilla de la Concepción; como el contrato prescribía: *a lo romano*. Las figuras representando las virtudes, de los medallones, son de estilo florentino.

Esto es todo lo que se sabe de los comienzos de Siloe en su patria. Se ve que las personas más importantes, por cierto a

(1) MANUEL MORENO: *Guía de Granada*. Granada, 1892.

consecuencia de su comercio con Roma, estaban enamoradas del arte italiano, y el hijo de Gil de Siloe fue uno de los primeros españoles que se dedicó al estudio del nuevo estilo. Diez años más tarde le hallamos en posesión de la fama de primer arquitecto español; prestigio que conservó hasta el comedio del siglo, en lo que convienen los escritores y los especialistas. Cuando, en 1539, se vino abajo la cúpula de la iglesia de Burgos y se reunió el cabildo para deliberar sobre su reconstrucción, un arquitecto de Lerma, Bartolomé Pieredonda, que se hallaba allí a la sazón, por casualidad, dirigió un escrito a los canónigos, en el cual aseguraba haber descubierto un método mejor de construcción, y proponía someter a un congreso de los primeros arquitectos del reino su plan. Pero los más expertos y acreditados de aquel tiempo en el arte de *cantería e ximetria* eran cuatro: Diego de Siloe, Maestre Felipe, Rodrigo Gil y Juan de Regines. El maestro Philipp es el borgoñón Vigarne de Langres, que se instaló todo lo más tarde, en Burgos, en 1498, y que debió tomar parte en el plano de la nueva cúpula. El llamado en cuarto lugar fue Juan Gil de Hontañón, de Regines, que planeó la nueva catedral de Salamanca; el tercero, su hijo Rodrigo Gil de Hontañón, constructor de ésta, así como de la catedral de Segovia, la última gran empresa española en estilo ojival.

Este juicio de los técnicos le confirman los autores. El portugués FRANCISCO DE HOLANDA, amigo y admirador de Miguel Angel, le incluye en su lista de corifeos del arte, de las Aguilas, como el decía, especialmente como ornamentista.

El orfebre Juan de Arphe indica a éste (1585) y a Covarrubias como los porta estandartes del estilo de Bramante y compañeros en España. Y el P. Sigüenza, el historiador del Escorial, dice: «Fue el primero que, por su buen gusto, quiso restaurar la nobleza del arte, si bien pecó por recargar la parte ornamental, por no estar penetrado de la perfección y buenos modelos de la antigüedad. Al principio de nuestro siglo, ISIDORO BOSARTE le llamó el más grande talento artístico

que Burgos produjo, si bien sólo adquirió su celebridad en su segunda patria, Granada.

En el año de 1525, Diego de Siloe se trasladó a Granada. Sin embargo, la causa de su llamamiento no fue la catedral. El 2 de Diciembre de 1515 murió en Loja Gonzalo de Córdoba, llamado el Gran Capitán; había elegido para última morada la Iglesia de San Jerónimo. Ya, en 1494, Isabel había fundado un convento al lado de la iglesia de los Jerónimos; pero hasta 1519 no se puso la primera piedra de la iglesia en el sitio que hoy está, y en 1523, la viuda de Gonzalo, Duquesa de Terranova, dió los pasos necesarios para asegurar el edificio en favor de su proyecto. En reciprocidad se comprometió a pagar los gastos de terminación del edificio; tratábase del coro, en la parte oriental, de la nave y de la capilla del altar, en cuyo centro se había de instalar la tumba.

En España entonces se adornaban estas obras de coros, sacristías y capillas mortuorias profusamente, con innumerables figuras de plástica rica y sin límites. En San Jerónimo se acordó substituir la pintura, bastante mala por cierto, por estatuas y relieves. En Italia, hasta donde había llegado la escuela de los escultores españoles, se tenía tal profusión de esculturas por mal gusto. La iglesia de los Doria, San Matteo, en Génova (1543), en comparación resulta cosa sencillísima. Por consiguiente, se necesitaba no sólo un arquitecto, sino un escultor de mucha inventiva, y fue una suerte encontrar al único hombre que reuniera estas condiciones: Diego de Siloe. Era hijo de un escultor; el contrato para la escalera de Burgos le llama aún *Imaginario*. Este trabajo debía retenerle durante muchos años en la ciudad, circunstancia que tuvo importantes consecuencias para la renovación artística de ésta.

Principios de la catedral.

La opinión corriente hasta aquí de que el nombramiento de Siloe para Maestro mayor de la catedral en el año 1529, señala

el comienzo de la historia de este edificio, ha ido cayendo cada vez más, hasta demostrarse como inexacta. Ya se sabe que la determinación de construir un nuevo edificio, el bosquejo de los planos, se remonta a la primera década del siglo. Para la comprensión de la actual iglesia, es de importancia el saber que su primera idea nació en los días en que aún dominaba el estilo gótico, y que su plan nació en el cerebro de un gótico.

Dos noticias muy decisivas en este asunto corrían impresas desde hace tiempo, aunque no habían sido estimadas. El embajador veneciano cerca del emperador Carlos V, durante su residencia en Granada, Andrea Navagero, en su diario de viaje, que dirigía en forma epistolar a su hermano, hablaba ya, en 31 de Mayo de 1526, de una iglesia principal en construcción. *La Chiesa maggiore, che si fabbrica, sarà vicina a questa capella (Reale)*. Y un testigo ocular, LUIS DEL MAR-MOL, en su *Historia de la rebelión*, señala, en el 25 de Marzo de 1523, la fecha en que se puso la primera piedra.

Pero ya antes se habían celebrado consejos y se habían hecho preparativos. Empezaron con la determinación de la reina Isabel de trasladar la capilla real mortuoria, entonces en Toledo, en la iglesia de franciscanos de San Juan de los Reyes, construida por el arquitecto Guas de Bruselas, a Granada. Entonces (1504) cuando poco antes de su muerte mandó edificar (de ello habla en su testamento) la gran Capilla Real, en la parte oriental de la mezquita, por aquel tiempo erigida provisionalmente en catedral, pensó también en reemplazar este edificio morisco, demasiado estrecho para iglesia metropolitana, por una nueva iglesia en la parte del Norte. Esta nueva iglesia debía correr pareja con los templos de Toledo y Burgos.

A la muerte de la esforzada princesa fue provisionalmente habilitada como capilla real mortuoria la Capilla Real (1506 a 1517), pues los trabajos de la catedral iban muy despacio. Parece ser que se vaciló mucho tiempo entre el suntuoso plan del rey Fernando y otro más modesto. El arzobispo se deci-

dió por éste a la muerte del rey Fernando, quizá porque supuso que el otro exigiría largo tiempo para su ejecución.

Una carta del rey al Adelantado de Granada, Conde de Tendilla del año 1509, confirma el proyecto real del Occidente, no fue otro que el que por fin se realizó.

Hasta doce años más tarde, en 1521, no se tomó resolución definitiva. El 8 de Marzo, el cabildo nombró de su seno una comisión de edificios; envió (el 26 de Abril) a Rodrigo Hernández, maestro mayor de las iglesias del nuevo arzobispado, al Adelantado cardenal Adrián de Utrecht, e invitó a los arquitectos de Toledo y Salamanca, Enrique de Egas y Juan Gil de Ontañón, a que se trasladasen allí. De la llegada del último nada se sabe; pero Egas tomó en seguida la dirección de las obras. Apareció cuatro veces, en 1521, 1524, 1527 y 1528 en Granada, estando en esta ciudad cada vez cosa de un mes, y en la segunda visita (24 de Mayo de 1524), se le llama ya *Maestro maior del edificio desta santa Iglesia de Granada*. En 1522 fue encargado el canónico obrero Gaspar de Fuente, de la tasación y compra de casas y de la adquisición de materiales. A esto siguió la colocación de la primera piedra por el obispo de Alessio, Fr. Fernando de Rojas. En Abril de 1527 se acarrearón grandes masas de piedra de construcción, y Egas suministró los modelos y los planos.

Mas después surgió repentina interrupción. El pintor Pedro Vázquez fue llamado a informar sobre una tasación; el 15 de Mayo de 1528 se suspendieron los trabajos en piedra; Egas, que emprende un viaje en Abril, no regresa. No tenemos ninguna indicación acerca de los motivos de esta desaparición; pero el mismo año aparece en su puesto Diego de Siloe, el arquitecto de San Jerónimo. El 20 de Octubre empieza un gran modelo en madera, en el cual le ayudan tres *ensambladores* franceses, y un *entallador* español.

Su elección y su modelo implican, sin embargo, contradicción. No era de extrañar que los amantes de lo antiguo se indignasen. Quizá fueran los capellanes de la Capilla Real los

que alegasen que el nuevo estilo de su iglesia iba a recibir perjuicio, es decir, que el orden corintio de Siloe estaba en desarmonía con los monumentos funerarios terminados por él once años antes. Quejáronse al emperador. Este, aunque tres años antes había empezado en la Alhambra un palacio al estilo italiano del Renacimiento, expidió ahora una cédula indicando al capítulo «que no hicieran la obra de la catedral *al romano*». Pero el propio arquitecto fué a la corte y trató el asunto (21 de Enero de 1529), con tal maña que pudo empezarse la obra según sus planos.

De estos acontecimientos se infiere con toda verosimilitud cuál fuera el motivo del relevo del primer arquitecto. Parece ser que su lugar de residencia era en la lejana Castilla, lo que daría lugar a no pocos embarazos. Sin embargo, los arquitectos de entonces emprenden a un mismo tiempo obras en lugares apartados. Pero el motivo decisivo debió ser la impresión que causaron los planos de Siloe para San Jerónimo, que tenían todo el encanto de la novedad y de la elegancia de formas. Por consiguiente, sin la circunstancia de su presencia en la ciudad, Granada hubiera construído una catedral gótica a imitación de las de Salamanca (1513) y Segovia (1525).

Difícil es contestar a la pregunta de en qué estado de las obras se cambió de maestro director. Pues lo que ya existía hecho tenía necesariamente que poner límites a la fantasía del nuevo maestro, y las consecuencias no le podían ser imputables. Si bien en aquellos cinco años, a partir de la colocación de la primera piedra, se trabajó muy despacio y con grandes interrupciones, sin embargo, los cimientos de la parte oriental no podían ser ya levantados. A nadie se le ocurrió ciertamente introducir modificaciones en el plano, a pesar de haberse discutido casi durante veinte años; tampoco exigían las novedades ansiadas nuevas disposiciones de espacio, sino que eran solamente formas de expresión.

Llegamos ahora al punto crítico que esclarece la prehistoria recientemente descubierta de la catedral, a saber: que el

autor primitivo de los planos y proyectos, no fue Siloe, sino su predecesor, Enrique de Egas, cuyo nombre no aparece en nuestra historia hasta el año 1521. Pero sabemos que había edificado en los años de 1506 a 1517 la antigua Capilla Real; ¿a quién otro podía encomendarse el primer bosquejo de la catedral? También el Real Hospital, fundado en 1504, era obra suya.

Una ojeada sobre el plano nos cerciora de que se había conservado al Oriente otro plano más antiguo que el de Siloe. Muestra la disposición de una catedral gótica del siglo XIII. Pero, aún hay más: este plano es, en su mayor parte, una copia del antiguo de 1227 de la catedral de Toledo, en la cual, Enrique de Egas estuvo empleado de 1495 a 1534, como maestro mayor. Corresponden con él: la quintuple nave, cuyas cuarta y quinta galerías continúan en la rotonda; el rosario de capillas con sus alternancias de capillas poligonales anchas y estrechas; el crucero comprendido en la línea del muro exterior. La distribución de otras partes se ha alterado.

La rotonda.

Las anteriores indicaciones acerca de la semejanza del primer plano con el de Toledo no satisfacen, sin embargo, en un punto. En efecto; mientras la tangente de la nave central se continúa al otro lado del arco de triunfo en la misma dirección de los pilares del altar mayor, aquí toma una dirección hacia fuera; el altar mayor, en vez de ser, como el de Toledo, en forma ochavada, tiene aquí forma decagonal. El decágono debía terminar por arriba en la bóveda; mas por abajo, tres de sus lados desaparecen por el arco triunfal.

Sin embargo, este decágono incompleto debía dar la impresión de una rotonda. La terminación del decágono en forma redondeada y su vivificación por medio de arcos figurados fue obra de Siloe. La rotonda está dividida en dos pisos. El infe-

rior está formado por columnas corintias empotradas, que son continuación de los pilares de la nave y que forman entre todas doce, contando las agrupadas bajo el arco triunfal. Estas columnas sirven de unión a siete arcadas que se abren al claustro, y sobre las cuales queda aún espacio para siete tribunas alargadas, que primeramente estaban destinadas para nichos mortuorios y después fueron adornadas con pinturas representando a los doctores de la Iglesia. Este piso inferior está coronado de un friso con grotescos.

En el superior, en que se repite el orden corintio, hay, bajo las vidrieras arqueadas, nichos en forma de retablos, para los cuales pintó Alonso Cano sus siete grandes cuadros de los *Gozos de María*. Encima, la bóveda de la cúpula, con ventanales también en forma de arcos.

Ambas series de ventanales arrojan sobre el recinto y sobre los cuadros de Alonso Cano un torrente de luz, apagado, sin embargo, por la vidriera coloreada del siglo xvi. La serie inferior es de Teodoro de Holland, de Flandes; las de arriba están hechas por Juan del Campo sobre dibujos de Siloe.

Muy importante y muy pictórica es la vista exterior de esta parte oriental mirada desde el Albaicín, desde donde aparece como el edificio más alto de aquel mar de casas de la vieja ciudad morisca. En este triple anillo de capillas, claustro y cúpula, acorazado de una triple hilera de pilares, coronado de la decagonal pirámide con dobles linternas, la superposición de las ligeras y aéreas formas del *chevet* nórdico-francés, sobre las macizas y pesadas del estilo de transición, hace el mejor efecto como sello de incommovible firmeza.

Ahora bien, esta rotonda presta a la catedral su peculiar y, por decirlo así, personal fisonomía. La distribución material y la construcción tiene también una significación litúrgica. Afirma un lugar sobresaliente en la serie de ensayos de enlazar elementos de forma central con el plan basilical, problema que ocupó a la arquitectura religiosa durante toda la Edad Media, más en el Sur que en el Norte.

De la serie de catedrales de estilo francés, a la cual pertenecería por el plano, destácase con su capilla del altar mayor, que no es ya sólo, como en los primeros tiempos cristianos, una continuación de la nave, sino una terminación redondeada. Se ha desarrollado dentro de la iglesia como un templo nuevo y aparte. Su unión con la parte occidental por el arco triunfal produce el efecto de una poderosa puerta que abre espacios inesperados.

Con esto no se obviaba un inconveniente. Es verdad que el servicio divino era visible desde la nave, pero la perspectiva sufría una interrupción. La parte del Oeste era sacrificada. Sin embargo, la fantasía suplía la parte oculta a la vista, y rodeaba a la vez la capilla del encanto del secreto. Pero desde el ancho claustro y por sus siete arcos descubríase toda la rotonda al visitante; y entonces nació la idea de un santuario, un templete de expresión particularmente solemne. Dejaba a la vez gran espacio para el coro, el cual se encontraba allí en los primeros tiempos, y sólo posteriormente fue trasladado, según la costumbre dominante, a la nave.

¿Fue este notable plan invención del primer arquitecto, del arquitecto gótico Egas, o es, como generalmente se supone, propiedad de Siloe, esto es, una variación introducida en el primer proyecto?

Moreno pretende lo primero; según él, lo único que Siloe hizo fue substituir la antigua forma poligonal del altar-capilla por la forma cilíndrica. En cambio, el carácter renaciente de la forma central parece deponer a favor de la otra opinión; también la unión del nombre de Diego Siloe con Bramante, en el citado pasaje de Arphe, pudiera ser una prueba de ello.

Sin embargo, no encontramos en el plano huellas de variaciones de segunda mano. Está hecho de una vez. No se propone adaptarse a las formas tradicionales. El círculo interior está en armonía con el medio decágono del claustro, hasta en la serie de capillas. *No dome es, in fact, se constructively arranged*—dice FERGUSSON.

Sin embargo, en favor de la paternidad de Egas hay más de un argumento.

La forma central no estaba, en manera alguna, fuera de su círculo de idea. Por aquel mismo tiempo hizo tres edificios monumentales, con plano central: los grandes hospitales de Santiago, Granada y Toledo.

La forma practicada por él en gran medida de capilla, de altar o altar mayor (los siete lados de un decágono; esto es, la forma de arco de herradura), ya la encontramos en la gótica. A nosotros los alemanes nos es conocida: la iglesia de María del Prado, en Soest; el convento de Berlín, la iglesia de San Juan, en Brandeburgo, etc. Con ocasión del convento, SCHNAASE observa que esta distribución es de efecto muy ventajoso, pues da al coro una situación más libre y aérea.

En la citada carta del rey al Conde de la Tendilla, del año 1509, la capilla del altar mayor es llamada *ochavo*. Ahora bien; al actual plano no puede adaptarse un ochavo regular (cuyos lados igualen el ancho del arco del triunfo).

Sin embargo, la forma central presupone la expresión: estaba dado por el número ocho de los soportes (en efecto, sólo formaba un polígono irregular).

El pensamiento de una capilla central se relaciona con el movimiento de los últimos tiempos de la gótica española del siglo xv; parece penetrarle.

Sabido es el valor que los españoles atribuían, desde los tiempos románticos, a la cúpula cuadrangular en forma de linterna, con alto tambor taladrado con dos hileras de ventanas, si bien estos cimborrios ofrecían muchas dificultades. Por otro lado, la predilección por las grandes capillas octogonales crecía. Se trataba de acomodarlas a los antiguos planos de las catedrales; sin embargo, sólo en Oriente pudo conseguirse algo de esto. Esto sentado, bien pudiera habersele ocurrido a un arquitecto fundir estas dos ideas, convirtiendo la capilla mayor o central en un ochavo. El gran ochavo oriental que poseían, Toledo en la capilla de San Ildefonso y Burgos en la capilla del

Condestable, hasta entonces un mero apéndice, fue ahora, unido con el claustro y las capillas, convertido en santuario. La cúpula cuadrangular, de significación meramente ornamental, fue convertida en un gigantesco baldaquino, en un cimborrio como en San Pedro la cúpula sobre la Confesión.

Que Siloe aprovechó algo del plano del primer arquitecto, lo confirma la circunstancia de que la acomodación a su nuevo estilo no se ha conseguido por completo. El arco triunfal se articula con las pilastras y cornisas de manera poco estética y en cierto modo inorgánica, y su intradós se estrecha demasiado por la inclinación penetrante de la cúpula.

Podemos hacer algunas conjeturas técnicas para suponer de qué modo pensó Egas articular el ochavo con el arco triunfal; pero la actual catedral también debe a su plan su efecto especial. Si éste hubiese sido ejecutado en la forma imaginada, hubiera perdido, quizá, la iglesia parte de su belleza, aunque por otro lado hubiera ganado en unidad de estilo. En cambio, tenemos ahora un cuerpo gótico vestido clásicamente: un cuadro hermafrodita como San Eustaquio, en París. A los despreocupados, la primera impresión no puede menos de causarles extrañeza. Y si se arroja una mirada a la Capilla Real, pocos años más antigua, que expresa de manera tan insuperable el espíritu romántico y el brío de los tiempos pasados, difícilmente nos entusiasmaremos con esta variación de estilo tan extemporánea.

Fue una fortuna que las formas de transición de Siloe, gracias al sentido conservador del capítulo, se mantuviesen durante toda la construcción, que duró todo el siglo xvii. Así, por ejemplo, las bóvedas reticuladas y poliédricas de la nave central que se terminó en el siglo xviii. Naturalmente, son bóvedas cupulares, pues las nervaduras sólo tienen una significación decorativa. La impresión clásico-moderna se debe a los pilares, los cuales son de orden corintio, de plano cuadrangular con saledizos y medias columnas. Realmente, son una transición poco clásica de los haces de columnas góticas en el or-

den antiguo. Como éste tiene sus fijas proporciones que las medias columnas, en caso de haberles dado toda la altura de los pilares, hubiesen superado; el arquitecto, cortando un trozo considerable arriba y abajo, configuró la parte inferior para postamento, haciendo de la superior una especie de apéndice. Es la misma conformación que introdujo Brunelleschi en su moderna basílica de columnas de San Lorenzo. Este sistema fue introducido en interés de las proporciones clásicas, y aquí produce mejor impresión que en Florencia.

La catedral de Granada, a pesar de la gran admiración que produjo (se le llamaba la octava maravilla), no dió ocasión a ninguna verdadera imitación. El espíritu del tiempo conducía a la imitación de los modelos italianos que ahogaba toda invención original. Pocos años después de terminarse la bóveda del ochavo, empezó Felipe II El Escorial, cuyo autor había hecho su aprendizaje en el San Pedro de Roma.

Sin embargo, esta posición aislada no perjudica en nada a su importancia, al contrario de lo que sucede en Santa Sofía; el valor de una edificación no se mide por el número de sus imitaciones o por el influjo que ejerciera en su tiempo. Sólo un ejemplo conozco en España de esta arquitectura: la iglesia de San Salvador, en Ubeda, edificación de Valdevira, en donde la capilla del altar mayor también tiene la forma de una rotonda.

Continuación y conclusión.

Diego de Siloe dirigió la construcción del edificio durante una generación entera, y aún pudo ver la terminación de la capilla mayor, su obra maestra. Durante estos años, y ayudado por muchos discípulos de talento, puso su sello en la plástica y en la ornamentación.

Arriba, en el arco triunfal, se ve una tabla con la inscripción ANNO 1552; año de su terminación. Siete años más tarde, la cúpula estaba cerrada; el 17 de Agosto de 1560 empezó el culto. Por lo demás, también proceden de Siloe los muros y la

portada del Norte y su capilla, las paredes maestras de la torre y la parte más importante de la fachada. Por el Sur, la nave se apoya en la Capilla Real y en la mezquita. Por lo tanto, el interior de la iglesia estuvo en uso desde mediados de siglo. Por el contrario, el resto del edificio duró todavía siglo y medio. El vértice de la nave transversal del Sur terminó en 1614; el del Norte, en 1637. Los pilares y la bóveda de la nave principal sólo se terminaron en el fin de aquel siglo, y por último y últimamente la cuadratura, en substitución de las pequeñas cúpulas pensadas equivocadamente al principio. La fachada trazada por Alonso Cano revela en sus elegantes relieves un origen francés este último tiempo; sus tres poderosos arcos figurados debían estar divididos, según el plan primitivo de Siloe, en tres y cuatro pisos y adornados con columnas. Un italianismo un tanto menos feliz de Siloe, fue la posición aislada y lateral del campanario (al que por cierto se había proyectado un pendant) en contradicción completa con el uso español, el cual perseveró hasta los tiempos más modernos y precisamente en las catedrales que tienen más parentesco que la de Granada, como son las de Málaga y Jaén, en las cuales las torres están unidas a la fachada.

Mas faltaría al lector paciencia para seguir la larga historia de este edificio, si bien aparecen en ella nombres tan conocidos como el de Alonso Cano; sin embargo, no renunciaré a dar aquí algunas noticias de la vida del primer arquitecto.

En la conocida inconsistencia de la Hacienda española, la construcción de un edificio de tan gigantescas proporciones tenía que hallar dificultades como en ningún otro país. Los documentos antiguos nos revelan singulares historias. Cuando se trata de cubrir la cúpula, faltó dinero y se pidió al cabildo de Toledo un empréstito de 9 a 10.000 ducados. Este tuvo que afianzar a favor del arquitecto todo lo que tenía hipotecable. En otra ocasión (Octubre de 1553) los obreros se declararon en huelga; el viejo maestro se puso a su lado, porque realmente, habiéndose subido los precios de los artículos de primera

necesidad, no podían vivir con el jornal que se les venía pagando. El cabildo, irritado por el desconocimiento de su autoridad, suspendió los trabajos y prohibió al arquitecto todo trato con sus obreros; sólo podía ocuparse con sus planos. Sin embargo, esto duró solamente cuatro días.

Por el contrario, en la primera década, cuando los muros apenas podían haberse elevado hasta las primeras cornisas, se habían erigido al Norte de la nave y del crucero dos ricas portadas: la de San Jerónimo (que lleva en una tablita la fecha de 1532, y en otra parte más moderna la de 1639), y la Puerta del Perdón (1537). A estas hay que añadir la de la sacristía (1532).

La Puerta del Perdón está enfrente de la portada de la Capilla Real: el arquitecto debía demostrar que también la *obra al romano* podía competir con el entronizado estilo gótico. Esta puerta recuerda de manera chocante a la puerta del Sur del palacio de Carlos V en la Alhambra, ejecutada en noble estilo lombardo por el genovés Niccoló da Corte en 1537; probablemente, pensó Siloe en remediar su estilo ornamental, un poco austero para el gusto andaluz, con sus grotescas fantasías. En todo caso quiso echar el resto: se ha llamado a esta puerta su obra maestra; es también el único trabajo que firmó con las iniciales de su nombre. La tablilla, tantas veces repetida, con la S, puede considerarse como la signatura del arquitecto para todo el edificio.

La organización de la pared encerrada entre dos columnas está coronada por una magnífica decoración heráldica: las armas del emperador y de los Reyes Católicos. De los fustes de las columnas corintias cuelgan, de unas guirnalda de frutas, unas tablillas en las que se lee la divisa imperial *Plus ultra*. Las dos grandes figuras de los ángulos, la Fe y la Justicia (sostiene la tabla con la inscripción), acreditan al maestro de inspirado escultor. Los rasgos de estas alegorías son vivos e individuales; la posición, los paños, una sencilla clámide pictórica, son dignos del arquitecto.

Por consiguiente, aquí se empieza con lo que en otras partes se suele dejar para lo último. Pero como los fundadores de entonces no podían esperar ciertamente ver terminada su catedral, ni siquiera la generación siguiente, querían por lo menos recrearse en la lujosa dedicatoria, y en el título del libro del cual no se había escrito aún la primera página. Era a la vez un testimonio accesible a todo el mundo de que habían escogido al arquitecto único para aquel edificio. Feliz pensamiento; pues ¿qué hubiéramos recibido si aquella puerta se hubiera construido en el siglo xvii?

Podemos imaginarnos la impresión que harían estas portadas de Siloe al pie de la Alhambra. Pronto se vió rodeado de una banda de imitadores. Aún hoy las fachadas platerescas desempeñan un papel muy importante en la fisonomía de la ciudad. Aquí estará muy en su lugar una palabra sobre su tipo.

Entre pilastras y grupos de columnas, abrese la puerta en suntuoso arco semicircular, y en sus esquinas se ven bustos de apóstoles y medallones con cabezas de ángeles. Sobre la puerta una tabla relieve, o una imagen de la Virgen rodeada de fríos motivos ornamentales: grifos, volutas con hojas de acanto, con terminaciones de cabezas y pies de animales. A derecha e izquierda, sobre las columnas, candelabros monumentales con encrespadas llamas. El elemento monstruoso absorbe y deja en segundo término el vegetal. En el friso se observa un movimiento rítmico ondeado de los grupos: centauros, dragones, carneros, que salen de cálices, y que sostienen como animales heráldicos un vaso o cualquier emblema. En los fustes de las columnas la configuración vacila y cambia como un sueño, y aun dentro de esta configuración, nuevos monstruos, esfinges, harpías, cigüeñas, mientras en lo alto una barbuda máscara nos enseña los dientes.

Estos delirios plásticos son indudablemente de efecto pictórico, pero están en casi enigmática contradicción con el destino del edificio. Apenas aquí y allá aparece un símbolo religioso. Su encanto está en la perpetua confusión, en lo movedizo

de las líneas, en la vida plástica de este cuadro fantástico, en la elegancia del modelado y en la fina proporción de las partes con el todo.

Pero nos equivocáramos si nos representásemos al maestro cautivo en el gusto grotesco. Se deja llevar de la corriente de la moda que él mismo había traído. Pero en el fondo conserva, como todo artista de sus conocimientos, la medida de las proporciones clásicas del monumento, la unidad y la totalidad del buen arquitecto. Sólo admite lo que no se halla en Vitrubio, por compromiso. Si temperamento original, el genio del lugar era más poderoso que el sistema. Pero en medio del creciente éxito, se revelaba a veces la conciencia del puro renacentista, aguzado quizá por el palacio del emperador de la Alhambra que tenía ante sus ojos. No pudo ocultársele entonces que falsificaba el arte.

Hasta poco tiempo hace, Granada poseía aún un edificio, ejecutado por él en el año cuarenta, según principios completamente distintos. Era el mirador de Bibarrambla, edificio destinado a tribuna para los magistrados en las grandes fiestas tradicionales desde tiempo de los moros. Una fachada con tres pisos, con arcadas dóricas, jónicas y corintias: encima un Attika con diez ventanas y destinada a las armas imperiales.

En un documento de 1540 declara querer mostrar aquí las proporciones que usaban los celebrados maestros griegos y romanos. Con aquella obra quería sobrepujar todo lo que se había hecho hasta allí en la ciudad. Nada inestético, nada antiartístico debía mezclarse allí. Esto suena a confesión de que hasta entonces se había dejado influir por aquellas tendencias que moraban en el vestíbulo del verdadero arte. Y, en efecto, en dicho mirador se muestra tan austero en la ornamentación, que con frecuencia ha sido atribuido a Herrera, el arquitecto de El Escorial, el antípoda del estilo plateresco. Un incendio puso fin en 1879 a este monumento de tardío arrepentimiento.

En 1562 comprendió Siloe que sus días estaban contados,

y en 31 de Enero de 1563 dictó su testamento. Dejó por heredero universal, aparte de numerosos legados y fundaciones, al Hospital de San Juan de Dios. No podemos puntualizar el importe total de su fortuna; pero se sabe que en su segundo matrimonio (1541) el inventario ascendía a 4.311.836 maravedís. Dejó a su viuda, Ana de Bazán, además de su dote, el usufructo de la casa por vida, con mobiliario, esclavos y esclavas, tapices, ropas, etc., como también una copa de plata con cuatro asas. Aún existe la tal casa en la *calle Angosta de la Botica*, 5; tiene un patinillo con tres atrios; en el arco exterior se leen las palabras: *Aperi mihi Domine portas justitiae*. La viuda se casó más tarde con su sucesor, Juan de Maeda, al cual dejó: los planos y dibujos, con exclusión de los cuadros de devoción; dos anatomías (un brazo y una pierna); utensilios y armas dejadas a la viuda. Sus ayudantes fueron obsequiados con dotes para las hijas. Anteriormente se le había asignado una cripta en el coro de la catedral, con una «modesta inscripción». Pero él eligió para última morada la parroquia de Santiago, donde su pariente Gonzalo Gutiérrez poseía una capilla. Dotó a la capilla en cien ducados para compra de ornamentos; el capellán recibió una renta de mil doscientos reales, y el propietario de la capilla su pequeña armería. También destinó un legado a la catedral de su ciudad natal, Burgos, y a la iglesia de San Pedro de la Fuente, donde había recibido el bautismo, un cáliz.

Murió el 22 de Octubre de 1563.

APENDICE

El fin de una antigua puerta.

Paseábase el rey moro
por la ciudad de Granada
desde la puerta de Elvira
hasta la de Bibarrambía.
¡Ay de mi Alhama!

¿Quién no conoce el trágico (*muy doloroso*) romance con el estribillo: «¡Ay de mi Alhama!», el romance del rey moro que

perdió Alhama, por lo menos de la traducción de lord Byron. De él se dice que en otro tiempo estaba prohibido cantarle bajo pena de muerte. La puerta de Bibarrambla, a la cual volaba el viejo Muley Hacem, excitado por la noticia de la derrota, fue a menudo celebrada por los poetas árabes. La plaza de igual nombre, que está adyacente, era donde se celebraban, en tiempo de los moros, los torneos y las fiestas. Es la única de las puertas de Granada que ha llegado casi intacta hasta nuestros días.

Ultimamente era conocida bajo el nombre de *puerta de las orejas*, y también de las manos y del cuchillo, a causa de los crímenes que allí se cometían; por último, se llama del *arenal*, de la arena que deja el Darro en sus crecidas.

Por la semejanza de su estilo con el de la *puerta judiciaria*, procedería de la mitad del siglo xiv.

El gran arco de herradura de la entrada, apoyado en mármores luchadores con preciosos trabajos en la bóveda y dintel, conduce a un espacio abierto destinado a defensa. Luego siguen tres pequeños arcos unidos por bóvedas. Sobre el segundo encontramos un buen cuadro de la Madonna de la Rosa, fundada por la católica Isabel, cuyas ruinas se pueden ver en el Museo.

Cuatrocientos años después de aquella catástrofe (1482), todavía estaba de pie, y hablaba de días pasados y antiguas historias; después cayó bajo la piqueta demoledora. Cómo sucedió esto, lo podemos saber por una inscripción, que también debemos leer nosotros para edificarnos:

«Breve reseña de los monumentos y obras de arte que ha perdido Granada en lo que va de siglo. Por D. MANUEL GÓMEZ MORENO. Granada, 1884.»

Cuando hace ocho años estuve yo en Granada, propúsome el Dr. Leopoldo Eguilaz, profesor de lenguas orientales en la Universidad, llevarme a casa del pintor Moreno, como el más inteligente en antigüedades artísticas. En D. Manuel hallé el hombre soñado por un viajero de mi índole. No sólo sabía el

lugar, el autor y la fecha aun de lo más oculto, sino que se acordaba de lo que hacía largo tiempo había desaparecido. Y aquel hombre no había perdido el tiempo. De joven, no había exteriorizado su entusiasmo por su ciudad y su patria—que no amenguó un viaje a Roma—como allí se suele hacer, en sonoros discursos y rimas, sino que lo empleó como fuente de energía para trabajos empeñadísimos. Recorrió la ciudad y la provincia de punta a punta, visitando lugares en donde jamás viajero alguno había puesto la planta, pasando días enteros con su álbum delante de retablos olvidados, rebuscando prolijamente todo lo que había en Granada en los archivos de las iglesias, hospitales, hermandades, palacios. Pero le faltaban los medios de publicar sus descubrimientos. Para tales asuntos no hay allí lectores. Mientras que los sabios oficiales de la capital podían ver impresas sus magníficas *Monografías* (que pueden servir de argumento contra el axioma de *Ex nihilo nihil fit*) en lujosas ediciones, nuestro excelente pintor se daba por muy contento con publicar sus investigaciones en las columnas de un periódico local. Así salieron a luz sus trabajos sobre Diego de Siloe, el arquitecto de la catedral y de la iglesia de San Jerónimo; sobre Julio y Alejandro, los fresquistas de la Alhambra, y sobre la vieja ciudad de Medina Elvira. En su artículo «Palacio del Emperador Carlos V», Madrid, 1885, sacó a luz por primera vez su larga y trágica historia del archivo de la Alhambra.

Si ciertamente se puede considerar como una dicha vivir tales estudios en un lugar como aquel, casi el único, y hacer luz poco a poco sobre estas cosas, que de lo contrario hubieran permanecido enterradas en la obscuridad y en el olvido, no hay que negar tampoco que no carezca de experiencias que amarguen la vida de un amigo del arte. Los mismos extranjeros que se han preparado para ver Granada en los libros de los viajeros de hace cien años (como Cean Bermúdez), se sienten descorazonados por la multitud de cosas que ya no encuentran en su sitio. ¡Cuánto más los naturales, que ven desaparecer lo

que les era querido y se encuentran metidos en cuestiones la mayor parte de las veces estériles!

El proceso de destrucción de los monumentos artísticos de Granada en el siglo pasado se consumó en varios períodos, como tres sacudidas de un temblor de tierra que dura minutos y que deja tras de sí un montón de ruinas. En primer lugar, la estancia de los mariscales napoleónicos (1810-1812), durante la cual (fuera del pillaje) cayeron, entre otros, seis importantes edificios. A pesar de todo, la ocupación extranjera no fue, ni con mucho, tan fatal como la *exclaustración* del año 1835. La moderna máquina administrativa trabaja en tales casos con mucha mayor fuerza destructiva que la soldadesca en los países conquistados. Trece grandes edificios, la mayor parte iglesias, fueron vendidos para la demolición; otros, adquiridos por particulares, fueron reedificados o desaparecieron en el curso de los años. El botín literario-artístico fue dilapidado con tal despreocupación, que da un extraño concepto del grado de ilustración de las personas más distinguidas. ¡Qué ocasión se dejó pasar de enriquecer las bibliotecas provinciales y los Museos! Todo, edificios e inventario, quizá también las custodias, pudo entonces regalarsé. Los libros fueron vendidos al peso y en montón; el que rebuscaba pagaba un precio alto; preciosas encuadernaciones habían sido arrancadas para vender los broches y las tablillas a los prenderos. El pergamino de los libros de coro cayó en manos de los encuadernadores y fabricantes de cola. Cada cual imaginó un procedimiento para vender los muebles y los retablos. Después aparecieron tratantes extranjeros que se llevaron los cuadros elegidos. Realmente estaban destinados para el Museo de Santo Domingo; pero esta galería de cuadros produce la impresión de que sólo se hubiese dejado en ella lo que se desesperaba de poder vender en Inglaterra. Moreno contó sesenta y un cuadros de Alonso Cano desaparecidos.

La tercera catástrofe se produjo en la Revolución de 1868, y la declaración de la ciudad en *Cantón independiente* en el

año de 1873. Entonces se espigó en lo que los años de 1812 y 1835 habían dejado. El convento de la Santa Trinidad fue destruido para dar trabajo a los operarios. Un cantero hizo al *Comité de salud pública* la proposición de derribar la histórica iglesia de San Jerónimo que guardaba el sepulcro de Gonzalo de Córdoba, para emplear los bloques en el abovedamiento del río Darro. Entonces cayó San Gil, que, además de otras rarezas, poseía preciosos techos y una portada de Diego de Siloe, a pesar de la protesta de la Comisión de Monumentos.

Pero lo que el extranjero no puede comprender son los derribos proseguidos en la actualidad de las supervivencias del tiempo de los moros. «Pues estos monumentos dan a Granada su carácter peculiar; con cada monumento de esta clase pierde Granada algo de su encanto para los artistas y viajeros.» Pero no se crea que entran aquí odios religiosos ni de raza. Hasta parece a veces que el español se siente más emparentado con el estilo morisco que con el gótico o el plateresco, y no sólo desde FORTUNY. Se ha leído y traducido a WASHINGTON IRVING; se ha oído cuanto se sabe desde OWEN JONES de la Alhambra, en cuanto a la ornamentación y policromía. Los portfolios árabigos en la obra nacional *Monumentos arquitectónicos* no dejan nada que desear; hasta se ha llegado a acostumbrar a venerar la herencia de los antiguos dominadores como monumentos nacionales, y en las exposiciones mundiales, España aparece con la mascarilla morisca.

MORENO temía, con razón, que en pocos años ya no quedara más de este género que la Alhambra. Aun al principio del siglo anterior, los antiguos barrios del Albaicín y de la Alcazaba estaban formados por casas moriscas. Entre ellas, el Hospital, *Casa de la moneda* y *Casa de las monjas*, que recientemente fue dividido por su poseedor, y vendido en trozos. Hoy casi todo ha desaparecido. Ya THEOPHILE GAUTIER, que estuvo allí en 1840, expresa su desengaño a causa del aspecto trivial a que habían traído la ciudad «tres años y las devastaciones de los filisteos».

Sin embargo, este hecho contradictorio de que se derriben los más antiguos y puros modelos de un arte arquitectónico, mientras se hacen al mismo tiempo imitaciones modernas con grandes gastos, aparece también en otras partes.

Aquel extraño celo estético se volvió ahora con especial viveza hacia las antiguas puertas de la ciudad, de las cuales, la Granada árabe poseía veinte. A este género pertenecen los más estimados trabajos de los alarifes, que son hoy mismo para los arquitectos fuentes de enseñanza. En otro tiempo, oí yo en Toledo a uno de ellos (que por cierto era completamente ajeno a aficiones históricas) expresarse así: «Todo esto es muy bonito, pero nos enseña poco. Excepto la Puerta del Sol (cristiano-morisca), en la cual había aprendido mucho.» Tales monumentos, por los cuales parece que corre la vida de tantas generaciones, y que a veces se pueden usar como hilos para reconstruir el pasado, debían estar guardados por una corporación que conociese todo su valor histórico. Ciudades cultas, como, por ejemplo, Florencia, salvaron sus monumentos a través de las vicisitudes del siglo XIX. Cuando se entra por la estación central en el nuevo Milán, se encuentra uno, en medio de unas calles modernas y lujosas, un muro completamente desprovisto de toda ornamentación, y con dos arcos: los Archi di Porta Nuova del año de 1171. Ciertamente llegará un tiempo en que se verá mucho de esto, si las piedras, largo tiempo dispersas de los monumentos arruinados, pudieran reunirse otra vez.

De las puertas de Granada cayeron, en el año 1873, la Puerta Bib-Abulnest o los Molinos, y la Puerta del Pescado; en 1867, la Puerta del Sol; en 1879, la de Alhacaba, que daba a la entrada, por la Puerta de Elvira, tanto carácter. Pero lo que más cuidados y esfuerzos costó al Excmo. Ayuntamiento fue el allanamiento de la Puerta de Bibarrambla. Y aquí llegamos, por fin, al punto de partida de este artículo.

En el mes de Junio de 1873, cuando la vieja monarquía parecía haber acabado para siempre, fue cuando en el seno de

aquella corporación se pronunció la sentencia de muerte de la dicha puerta. Pero el Gobierno de Madrid (Castelar era el Presidente), si bien tenía poco espacio de vagar, prohibió la ejecución de la sentencia. Como Granada era un Cantón independiente, el Comité de salud pública se apresuró a oponer al Gobierno un hecho consumado. Apresuradamente, y durante la noche, con antorchas encendidas, empezó la demolición. Pero los muros eran más resistentes de lo que se había creído. Un vecino, que veía en peligro su casa, contigua al monumento, protestó ruidosamente. Un resto de miedo al Gobierno de Madrid hizo que se interrumpieran los trabajos. Durante los años siguientes, los representantes de la inteligencia española, la Academia de la Historia, la de San Fernando y las Comisiones de Monumentos provinciales hicieron esfuerzos para salvar la puerta. Fue declarada monumento nacional por orden real. Pero no se quiso llegar a una restauración. Conocida es la treta, que consiste en conservar tales ruinas en su estado decadente, para abochornar a determinadas personas. Se esperaba también que por la brecha abierta se deshiciera el edificio. Mas parecía un bloque de granito. En esto, sobrevino un enojoso huésped, el cólera. *Fert Deus alter opem*. Se consideró entonces la puerta como foco de infección. Bajo la impresión de este pánico triunfaron los padres de la ciudad. El 5 de Setiembre de 1884 cayó la Puerta de Bibarrambla. Se tenía tanta prisa, que se significó a los que habían pedido autorización para llevar los adornos de la bóveda al Museo, que si no se daban prisa se emplearía todo en trabajos públicos. Los testigos describen el rostro radiante de alegría de los que asistieron al acontecimiento. Hasta debieron haberse quemado cohetes. Sólo faltó que se levantase en aquel lugar un monumento conmemorativo a aquella deidad, con la cual los mismos dioses y los ministros no podían luchar.

No es fácil explicar este fanatismo moderno. No se puede decir que sea ignorancia o veleidad del gusto, como en tiempo del estilo barroco, que se sacrificaban a él las antiguas obras

de arte. El arte edificativo y ornamental de entonces hundía sus raíces en los estudios históricos. Entonces se crearon colecciones artísticas en algunas ciudades españolas, como Toledo, y era moda rodearse de restos de obras de arte, a menudo tan inadecuados al fin que se dedicaban, como faltos de gusto. ¿Cómo puede, pues, explicarse que también los filisteos del progresismo (que también en España quieren convertir a los asesinos, con buenas razones y mimos, en hombres honrados) se volviesen contra los antiguos muros con tal acompañamiento genízaro de odios, rencores, terquedades maniáticas, inobediencia a las autoridades, afán de destrucción y bromas ordinarias? Hay debajo de todo esto un extravío del sentimiento muy semejante al del aldeano que se avergüenza del traje tradicional de sus abuelos. El español de hoy considera a París como su Meca; y sueña con ver alzarse en su ciudad natal algo así como un boulevard, y pasa mirando con desprecio los viejos muros en los que el extranjero halla un consuelo contra el aburrimiento que este género de ciudades el produce.

LOS ARFE

LOS ANGELES

LOS ARFE

Durante todo el siglo xvi, desde la primera década hasta la última, reina en la orfebrería religiosa de Castilla la familia de los Arfe, en tres generaciones. Los contemporáneos (1) dicen que el primero de ellos, Enrique, procedía de Alemania, y en tal cuestión, el testimonio de los españoles no es sospechoso. Por otra parte, Arphe no es un nombre español, es el nombre alemán Harf, Harfe, que quizá provenga de una casa señorial que tenía este distintivo; tal casa se enseña aún en Estrasburgo. En la Edad Media este nombre estaba muy extendido en el bajo Rhin, y aparece en los libros de los siglos xiii y xiv. También acude a la memoria la noble familia de los caballeros

(1) ANDRÉS GÓMEZ DE ARCE, licentiat de Derecho canónico en el colegio de Monte Olivete de Salamanca, escribió, para el libro del nieto las siguientes palabras sobre el abuelo:

Cuius avus quondam Germana sede relictus,
Omine foelici nostras remeavit ad oras,
Ingenique sui Hesperii monumenta reliquit.
Crux Legione docet, celebris Custodia Christi
Corporis immensi nomen protendit in aevum.
Ampla Toletani pariter Custodia templi,
Cordubae et illustris testantur; caetera mitto,
Quaque olim cedro praecellens digna reliquit,
Dum pius ardebat totum se tradere Christo
Qua micuit virtute dies cum duceret aevi.

de Harffe, que están enterrados en el castillo de Harff. ¿Quién no conoce al caballero de Harff, cuya peregrinación a los Santos Lugares (1496 a 1499) describió él mismo?

La historia de esta familia de artistas es tanto más atractiva e interesante por cuanto encarnan, con rasgos sencillos y típicos, el cambio de estilo en una época muy agitada. Su actividad creadora se limita casi o se dedica preferentemente a uno de los utensilios del culto de la Iglesia española: la custodia; tanto, que el relato de su vida es casi una serie continuada de encargos sobre este tema. Estrecho círculo en el que, sin embargo, demostraron otras cualidades que la habilidad del orfebre y del artista minucioso. El constructor de custodias debía tener algo del genio del arquitecto y de la inventiva del escultor. En su época se marca el cambio de los tiempos, la caída de la gótica, la invasión de las formas resucitadas de la arquitectura romana, en España. Esta crisis está simbolizada aquí en una y la misma familia. Se divide entre el padre y el hijo. Los tres nombres de Arfe están ligados a una forma de estilo típica: la gótica posterior del primer Renacimiento y del clásico cinquecento. Del abuelo Enrique dice su nieto: «Llegó hasta el punto de la manera gótica.» La primera forma del nuevo estilo en suelo español tomó su nombre de los *plateros*, plateresco, porque la ornamentación arquitectónica tal como Antonio, el segundo, la adaptó a los utensilios de iglesia, parecía más apropiada a este arte. El tercero y más célebre, Joan, es el autor de un tratado didáctico que trata de reducir a medida todas las regiones de la Naturaleza y del arte; y precisamente la belleza de las bien proporcionadas formas fue lo que, a los ojos de sus contemporáneos, le hizo eclipsar las obras de su padre y de su abuelo.

La custodia.

La custodia de las iglesias españolas es una especie de tabernáculo, en forma de torre ideal, destinado a mostrar al Se-

ñor en las grandes solemnidades. No tiene nada que ver con el culto diario ni con las demás fiestas anuales, pues está destinada a la festividad del Corpus, para la cual propiamente ha sido creada. En dicho día es llevada en procesión en unas andas o en un carro adornado con relieves, y durante seis días de la Octava de la fiesta se coloca en el altar mayor.

Custodia debe ser traducido regularmente por «Ostensorium», y la lengua española lo emplea con una adición. La custodia se llama custodia de mano o portátil, y también pequeña, cuando es manuable y se puede trasladar fácilmente de un lado a otro; la custodia, en sentido estricto, se llama custodia de asiento o custodia monumental; pero, habitualmente, el «Ostensorium» se denomina con la extraña palabra de viril, que el Diccionario de la Academia considera como solecismo derivado de vidrio (*speculare*, *pyxis*, *crystalina*).

La diferencia entre la custodia y el viril está no sólo en el tamaño (1), sino también en su destino y en su forma. El viril, que también debe su origen a la fiesta del Corpus, toma la Hostia consagrada inmediatamente después de la *lunula*, destinada exclusivamente a este fin; la custodia sólo mediatamente, pues el viril, durante la festividad, es convertido en una de sus divisiones. La forma del viril es la del relicario, por lo que también se llamó así en otros tiempos (en el siglo XIV) (2); esta forma es la de una copa parecida al cáliz, con pie, tronco y baldaquino.

En la custodia, la característica del vaso queda a un lado siempre. Está, con respecto al viril en la misma relación que

(1) La noticia más antigua de una custodia española cuenta que Leonor, esposa de Carlos III, el noble de Navarra, mandó construir para su capilla fúnebre un relicario de cristal con columnas de jaspe, de 11 marcos de plata, para llevar el cuerpo de Dios. El maestro fue Daniel Bonte. Leonora murió en 1415.

(2) La varia conmensuración señala para la custodia por lo menos dos varas castellanas, es decir, 1,68 metros de altura, y para el viril de dos a tres cuartas de varas, esto es, 0,42 a 0,63 centímetros.

el altarciborium a la mesa de altar, y en vez de descansar en un pie, se apoya en un ancho zócalo arquitectónico, y va reduciéndose gradualmente. Tiene la forma de boceto o modelo de torre.

La parte principal y la parte media del viril, el cilindro de cristal con la luneta y la *raggiata*, está dispuesta, generalmente en forma de superficie, con columnillas y estatuillas a los dos lados, situadas en un mismo plano. Solamente la forma de baldaquino del coronamiento adopta la forma redonda de una torre o torreón. Cuando hay varias torrecillas, la de en medio, o baldaquino, no está rodeada, sino flanqueada de estas torres accesorias.

La custodia, por el contrario, es un edificio central, en forma de torre en estrecha simetría periférica, con uniformidad y ponderación por todos lados. Puede decirse que no tiene orientación ni cara principal.

La custodia recuerda más por su destino y su forma al tabernáculo, cuando por esta palabra, usada en distintos sentidos, queremos designar, no un armario para guardar y encerrar el Sacramento, sino una especie de trono expositivo movable. Al verla se recuerda las casillas del Sacramento usadas en el Norte en los siglos xv y xvi, que nacieron antes que la custodia. Consideradas desde el punto de vista artístico, tienen la mayor relación con éstas. En su adorno se parecen a los tabernáculos gigantes, en que se ejercitó y agotó la fantasía de los tallistas góticos de los últimos tiempos y de los primeros escultores del Renacimiento. Por sus dimensiones, la custodia de plata está entre estos últimos y el viril. La custodia es portátil; no tiene ningún lugar litúrgico determinado en la Iglesia; se conserva en un armario de la sacristía, mientras que la casa del Sacramento está situada al lado del Evangelio, en la pared coral ya libremente o formando parte del muro. Además, su esencia la constituye un armario, para guardar la *reserva eucarística*; en España se llama *sagrario*. La custodia, por el contrario, no tiene espacio alguno cerrado, ni puerta, ni siquiera paredes;

está abierta por todos lados como el octógono del monasterio de Friburgo. Tampoco puede llamarse el sagrario un modelo de torre, pues sólo tiene de torre como adorno colosal la parte superior.

El secreto rodea la custodia. Todo el año permanece sustraída a las miradas, y sólo una vez sale de su oscuro retiro, el día de su fiesta, «como ante los ojos espirituales del vidente de Patmos descende la ciudad celeste de las manos del divino arquitecto».

Otras analogías más modernas guardan los costosos tabernáculos de las iglesias romanas creados en 1532; pero éstos tienen designado un puesto fijo. Obra maestra de Domenico Fontana es el que Sixto V mandó construir en 1590 para su capilla en la Basílica de S. María Maggiore, de bronce dorado en forma de un templete ochavado con cúpula.

Los principios de la custodia española, en cuanto al tiempo y al lugar, no están aún esclarecidos, ni en vías de serlo. El ejemplar más antiguo aún existente, es ya un ejemplar completamente típico en cuanto a la forma y al tamaño. Los documentos no nos dan mucha claridad, pues en un principio se usaba la misma palabra para designar el viril y la custodia. Y las grandes custodias, en su mayor parte, y especialmente en las grandes iglesias, fueron modeladas en los tiempos de mayor entusiasmo y apogeo por esta clase de trabajo. Con la creciente popularidad de la fiesta, es probable que en todas partes quisieran poseer este sagrado utensilio, «el trono de la Majestad» para exponerla a los ojos de la multitud. Como quiera que el viril tenía dimensiones y límites fijos, se prefirió la custodia, que era como su duplicación.

La forma elegida estaba en la tendencia de la gótica de aquel tiempo. También los relicarios, que hasta entonces habían tenido la modesta forma de caja, se transformaron en ricas capillas y catedrales en miniatura. Las torres caladas de los siglos xiv y xv estaban, especialmente desde el punto de vista del octógono, como destinadas a servir de modelo a las

custodias; pero, además, el cimborrio (*turris gestatoria*) le daba un sello de antigüedad.

La tendencia constructora de la fantasía y la forma calada y elevada preocupó a los orfebres. Y, en efecto, lograban dar al metal la forma concebida, de suerte tal, que el sueño se convertía en realidad.

No hay que olvidar las condiciones materiales. La fama del oro español del tiempo de los fenicios hasta el de los reyes visigodos, había sido resucitada entonces por el comercio de Cataluña.

La más antigua de las grandes custodias que conocemos es la de la catedral de Gerona: tiene 1,85 de alta, y pesa casi 30 kilos (100 marcos de oro). Francisco de Asís Artau, que ya había hecho un servicio de plata que veneraba la ciudad de la real familia de Aragón, recibió el encargo de dicha custodia en 1430. El plazo de su terminación había sido fijado en tres años; pero no la entregó hasta 1458. Su rico estilo gótico es el de los comienzos del siglo xv, y ostenta esbeltas y bien pensadas proporciones (1). En la base hay grupos de figuras de 7" de altura bajo baldaquinos, de los cuales sube la torre. La obra de Artau sobrepuja en belleza a la más conocida de la capital, Barcelona, que en la procesión era puesta sobre el trono de plata sobredorada del rey Martín I.

Puede conjeturarse que las primeras grandes custodias procedían de talleres catalanes. Barcelona era entonces el principal punto de explotación de este artículo. En el Archivo de Aragón se conservan aún tres registros del *Colegio de plateros*, juntamente con los dibujos que los aprendices presentaban a los *examinadors* (2). El Papa Calixto III, catalán, hizo

(1) En 17 de Marzo de 1877 el autor pudo contemplar esta obra maestra, gracias a la bondad de D. José Legalés, el más humano y complaciente de todos los canónigos españoles.

(2) *Llibre anomenat de la Cofradia de los argenteros*. En la obra de DARVILLIER *Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne*, se ha publicado una colección de estos dibujos. París, 1879. La primera parte de los registros empieza en 1480; la tercera, en 1532.

ir a Roma a dos *aurifabri cathalani*, Pedro Díez y Pérez de las Cellas (1455). Quizá fueran estos los autores del viril que regaló a la iglesia de San Martín de Valencia, y del cáliz que regaló a la de San Nicolás. Las Colegiatas de Játiba y Gandía guardan aún los ostensorios fundados por éste y por Alejandro VI. El de Játiba está coronado de un octógono gótico con torre calada y dos torrecillas a los lados.

De Cataluña parece que la demanda de este objeto del culto se extendió a Castilla y Andalucía.

Los encargos de las grandes catedrales y conventos coinciden con el arribo de los galeones americanos. La primera remesa de oro fue empleada en el gran viril de la reina Isabel, que luego, a su muerte, fue adquirida por el cardenal Cisneros para su catedral.

Sin embargo, estos encargos no se podían hacer todos los días. Valladolid era el punto principal de esta industria en Castilla; el veneciano Navagero encuentra en la aún hoy existente *Plateria más argentieri* que la primera ciudad de España. Pero no conocemos ninguna gran custodia fabricada en Valladolid.

En cambio, en la primera década del nuevo siglo, en la capital del reino nórdico de la Reconquista, León, el germano

Enrique d'Arphe,

no es el único de su nación. Diez años más tarde, encontramos en Sevilla a los alemanes MATEO y NICOLÁS ALEMÁN. Trabajaron, en 1515, la antigua custodia de plata de la catedral, que terminó, en 1528, Diego de Vozmediana. La circunstancia de que se confiaran tales obras a extranjeros en un país en que éstos no eran mirados con muy buenos ojos, arroja mucha luz sobre el estado de este arte allí (1).

Si hemos de dar crédito a lo que supone LLAGUNO, Enrique

(1) En 1541 se tradujo el librito de H. VOGTHERRS al español, *Libro ar-*

de Arphe pasaría a España con el séquito de Felipe el Hermoso. Felipe estuvo allí dos veces: la primera, como príncipe, en 1502; la segunda cuando, a la muerte de Isabel la Católica, ciñó la corona de Castilla como esposo de su hija Doña Juana. Entró en 28 de Abril de 1506 en la Coruña con un gran séquito de flamencos y mil lasquenets en pie de guerra. El 15 de Julio del mismo año firmó Enrique el contrato para la custodia de la catedral de León. Si tal conjetura fuese cierta, se podría indicar Flandes o Brabante como punto de nacimiento de Enrique. Si se observa el contorno de las torres de San Romualdo en Mecheln, se encontrará en ellas cierto parentesco (en el estilo, no en las proporciones) con las custodias de Enrique, especialmente en la de Córdoba. Un español que miraba un grabado de Hollar representando esta atrevida torre, creyó reconocer en ella el contorno de una custodia.

Enrique domicilióse en León por largo tiempo, se casó con una española, Gertruda Rodríguez Carreño, que le dió un hijo, Antonio. El sepulcro del claustro de la catedral nos da el nombre de una segunda mujer, Velluda de Vez, que murió el 28 de Julio. Hizo, según su nieto, cruces procesionales (existentes aún en León y Burgos), cetros, incensarios, tablitas y lámparas. Según los versos del licenciado de Salamanca, también trabajó en cedro.

Desgraciadamente, la primera obra que le dió celebridad fue destruída en la guerra de la Independencia, así como también la que hizo para los benedictinos de Sahagún. La custodia de León tenía diez pies más de altura y constaba de cinco pisos. Cuatro ángeles arrodillados, con incensarios, rodeaban el viril; en el interior había un Cristo atado a la columna, y en la cúspide un Crucifijo.

Si bien por la causa mencionada hemos perdido el primer miembro de la serie, hay que suponer, sin embargo, que los

tificioso para todos los pintores y entalladores, plateros, empedradores, debuchadores, espaderos. DARVILLIER, l. c., pág. 89.

rasgos fundamentales se encuentran en los posteriores. Según las custodias que se conservan en Córdoba y Toledo, el sistema de Enrique era el siguiente:

La torre piramidal de la custodia tenía de la base a la cúspide la forma de un hexágono regular. Constaba de tres partes principales: el zócalo, cubierto de relieves; la parte principal, o sea el sitio para la exposición del viril, es decir, la sala del trono del Dios eucarístico, y una alta torre que terminaba por una bóveda muy adornada.

En el año 1513, siete años después del contrato de León, empezó Enrique la custodia de Córdoba, la cual fue consagrada en 1518, el 3 de Junio, fiesta del Corpus. Tiene la misma altura que aquella, cuatro pisos, y pesa 332 marcos de plata. El metal, pulimentado como espejo, en unión con las partes doradas y las numerosas piedras preciosas, forman un conjunto indescriptible. Produce el efecto de una obra de cristal, ligera y aérea, de modo que aparece «como en sueños y creada de un aliento». Resistió a aquellos tiempos bárbaros en que su predecesor sucumbió; pues el devastador de Córdoba, Dupont, sintió, según se cuenta, a su vista horror ante la idea de echarla en el ya preparado crisol.

El gran cilindro de cristal se eleva como una columnata sobre el escalonado zócalo, ricamente adornado; su coronamiento correspondiente al capitel sube en forma de cáliz hasta la bóveda, y forma con ésta un baldaquino. Los pilares del primer piso se insertan en esta bóveda sobre los arcos, y están unidos por dos volutas a los otros pilares que suben desde abajo. Aquí está la imagen de la Asunción. El tercer piso es una especie de campanario, de cuyo centro pende una campanilla. El último recuerda el remate de una corona de emperador, sobre el cual se eleva la estatuíta del Salvador.

Córdoba abrió al maestro el camino de la catedral del Prímado de las Españas. En el año de 1515, esto es, mientras se hacían allí los trabajos, le llamó Jiménez, entonces Regente de Castilla, a Toledo. Allí vivían artistas sobresalientes de ori-

gen bajo-alemán y francés; dos de ellos, el holandés Diego Copin y el pintor Juan de Borgoña, habían recibido ya encargos, el uno en madera, el otro en pintura. Es de sospechar que Enrique se aprovechase poco de estos bosquejos. En 1517 encargó a su criado Hernán Gonzales que se procurase plata. En esto procedió con ninguna escrupulosidad. «Mi abuelo Enrique, cuenta Juan de Arphe en el Quilatador (al confesarse reo de igual delito), *deslizó infinitas cosas antiquísimas* en las custodias de León, Toledo y Córdoba.

La custodia de Toledo tiene nueve pies de altura, tres de ancho, y está adornada con unas doscientas sesenta estatuítas. Sus contornos son más claros, su articulación más sencilla, su armadura aún más delicadamente construida. Las proporciones de la sala del trono y de la torre están alteradas en favor de la primera. Estaba destinada, por cierto, a alojar dentro de ella el viril heredado de Isabel la Católica, que, en verdad, sobrepujaba en belleza y originalidad de inventiva a todo lo que Enrique imaginó. Del punto de intersección de las molduras de la bóveda pendían campanillas e incensarios; la terminación esta formada por una flor de piedras preciosas. La cruz de la cúspide, obra del joyero Láinez (1533), tiene ochenta y seis perlas y cuatro grandes esmeraldas. El veneciano Navagero la tasó en 30.000 ducados. Contiene 795 marcos de plata y 57 marcos de oro. Fue la última palabra de la gótica en el arte eclesiástico español.

El 23 de Abril de 1524, o sea a la vuelta de siete años, entregó Arphe su obra al cabildo. Sin embargo, trabajó aún largo tiempo en su ornamentación. A instigación del arzobispo Fonseca, reemplazó el zócalo de acero por otro de plata. En 1595 se resolvió dorarla toda menos el zócalo y las estatuítas. Largo tiempo se estuvo indeciso, hasta que se encontró una indicación manuscrita del maestro. Se vino por ella en conocimiento de que la custodia se componía de 5.600 piezas sujetas por 12.500 tornillos.

De la impresión que estas obras hicieron en su tiempo en

España da testimonio una obrita publicada en 1539 en Valladolid (1). El autor, el bachiller Villalón, quiere demostrar a los pedantes que el presente produce artistas de pintura, arquitectura y música con los cuales no pueden medirse los antiguos. En lo tocante a la orfebrería, se atiende a las tres custodias de nuestro Enrique, cuyo nombre, por lo demás, no conocía. «He visto tres obras de plata, de las cuales puedo afirmar que no tienen igual en el mundo, probablemente de uno, y e mismo artista el cual sobrepujó a los antiguos.»

El Renacimiento.

Después que la vieja metrópoli de la corona de Castilla pudo exponer a la admiración de las gentes tales joyas, era de prever que en aquellos días en que el oro fluía de las Indias no quedaría Catedral, Colegiata o Abadía que no poseyese otra, según sus medios y su gusto.

Pero precisamente entonces sufrió el arte español aquella catástrofe que trajo consigo el derrocamiento de las formas que parecían insuperables y fijadas para siempre por los cánones. Se había llegado a la cúspide, y ahora había que descender y empezar otra vez.

La victoria del Renacimiento en España coincide en cierto modo con la entrada de Carlos en la gobernación del reino. A la cuarta década del siglo pertenecen el mayor número y las más bellas obras de la primera fase del aclimatado italianismo, del estilo plateresco.

¿Qué sería ahora de la «torre piramidal» de la típica y sancionada forma de la custodia? Vitrubio entraba aquí en jaque. La torre piramidal era cosa extraña y antipática a los italianos. Mientras que en el Norte la apariencia exteriormente insignificante de sus basílicas se reducía a un grupo de torres

(1) *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Hecha por el Bachiller Villalón. Valladolid, 1539.*

pictórico, habían renunciado a toda articulación de los campanarios. Por su constitución orgánica, ni aun en el tiempo de la invasión del gótico le imitaron a gusto. Sus mismos discípulos en España enseñaban que su misión era depurar el arte de los modernos; sólo estaban a gusto cuando encontraban un viejo modelo.

Sin embargo, no eran, como puede pensarse, los artistas solamente los que daban el tono. Las nuevas formas les eran impuestas por sus señores prelados, que a menudo estaban más en su casa, en Roma, que en su diócesis. Como en varios contratos para retablos, de este tiempo, se determinaba expresamente también en uno de la primera custodia del nuevo estilo, la de Jaén, que debía estar trabajada *a lo romano*, con lo que no quería significarse en modo alguno un modelo que hubiera que buscar en Roma, sino que se aludía al estilo clásico. Pero no por esto pensaban renunciar a lo que hasta entonces habían tenido por una belleza esencial en sus anteriores creaciones. Los maestros debían estudiar el modo de tratar los antiguos problemas en las nuevas formas.

Sin embargo, los artistas de aquel tiempo no eran doctri-narios impenitentes; sabían armonizar el espíritu de sistema con las dotes de adaptación. Los *plateros* de las iglesias españolas hacían con sus torres piramidales lo que el arquitecto francés de San Eustaquio en París y de la catedral de Granada. También para ellos la novedad del tema sólo era un acicate para su espíritu de inventiva.

La metamorfosis fue tan rápida como feliz. La mariposa que salió del capullo gótico no tenía con éste, en apariencia, la menor semejanza, y, sin embargo, no parecía haberse perdido en el cambio. La forma piramidal y calada subsistían. Pero cuando bajo las manos de Enrique, la torre gótica de varios pisos se convirtió en un ciprés o en un cedro, se vió pronto un conjunto de partes claras y singularmente acusadas. Un cuerpo de edificio, en forma de terraza, de correctos polígonos o templetes, cuya unidad estaba fundada en el cálculo.

lo de las proporciones de dichas partes. En lugar de la fantasía mística, que hacía olvidar la materia y sus peculiares condiciones, aparecía ahora la musa de la geometría y la ciencia de las proporciones.

Antonio d'Arphe.

Esta crisis se consumó, como ya hemos dicho, en el seno de una misma familia. Antonio, hijo de Enrique, del cual escribía el nieto: «Si bien la arquitectura clásica en los edificios y templos de España estaba ya bastante introducida, en las obras de plata no se había seguido fundamentalmente hasta que Antonio d'Arphe, mi padre, la empezó a emplear en la custodia de Santiago, por cierto con balaustradas y columnas monstruosas y según *preceptos*.» Por consiguiente, Antonio emplea el nuevo estilo en su primitiva forma, en la que la riqueza ornamental está menos fuertemente acentuada que la proporción, y por cierto con libre empleo de motivos figurados y grotescos. Este primer período se extiende en la arquitectura de 1530 a 1560, poco más o menos. Corresponde a lo que en Italia se ha llamado, con frase no muy feliz, primer Renacimiento. La expresión renacimiento sólo conviene a un principio de época; pues como en sentido natural sólo puede haber *un* nacimiento, en sentido figurado y espiritual, sólo puede haber *un* renacimiento.

Las custodias de este estilo son poco numerosas y aún menos conocidas. Despraciadamente, la de Cuenca, «en la cual se distinguieron todos los hombres entendidos en este arte que España poseía a la sazón», pereció en el espantoso pillaje de Cuenca por Caulincourt (1808). Se tenía entonces a estos maestros en grande reverencia. Cuando el andaluz Ruiz emprendió la custodia de Jaén (de su taller lleva hoy una calle el nombre de *Calle de la Custodia*), el cabildo desistió de fijar de antemano el precio, para dejar libre campo al genio del maestro.

El año 1540, en que empezó Antonio d'Arphe la custodia de Santiago de Compostela, puede fijarse como el comienzo del período plateresco. Invirtió en su trabajo catorce años. Consistía en cuatro «templetes» en la forma sexagonal empleada por su padre, flanqueados de seis pequeños templetes, como transformación de torrecillas góticas, encerrando en tres pisos estatuillas de ángeles, profetas y padres de la Iglesia. En el templo principal se ve rodeado de los apóstoles un ángel que sostiene el Sumo Bien; más arriba la estatuilla del santo de Compostela, y finalmente, el Buen Pastor. Un Santiago de plata, más grande, que había de recibir, durante siglos, los votos de los peregrinos, bailó entonces en el horno del artífice.

Las proporciones del templo son aquí mayores, en anchura y altura, que lo que corresponde a una torre.

Por otra parte, conócese de Antonio no más que la custodia de la iglesia de Santa María, de Medina de Ríoseco, no lejos de Valladolid. Tiene seis pies y medio de alta, descansa en un zócalo de doce lados, y consiste en cuatro templos en forma de arcada de cuatro lados. El piso más bajo encierra una obra de talla: la conducción del arca de la alianza en hombros de cuatro levitas con el rey David danzando delante. El recinto principal (para el viril) descansa en cuatro cariátides. Encima la Asunción.

La catedral de León poseía antes de éste, del mismo autor, dos grandes *andas* de plata (diez pies de altura y cinco de ancho), destinadas a llevar la custodia de su padre en la procesión. Hoy nos quedan del antiguo tesoro dos grandes *urnas* de plata del santo obispo Froilán, en su estilo, y, en opinión del que esto escribe, también de su mano. AMBROSIO MORALES, que las vió a ambos lados de la custodia sobre el altar mayor, las llama incomparables (1).

Además de Antonio salió también de la escuela de Enrique,

(1) *La más hermosa representación es y de más grandeza y majestad que en España se ve*, dice AMBROSIO MORALES. *Anales*, XV, 7.

Juan Ruiz de Córdoba, llamado *el Vandolino* (el andaluz). Fue el primero que enseñó a trabajar la plata *al torno*. La custodia de Jaén (1533) se eleva en seis pisos. Juan D'Arphe dice que el buen andaluz enseñaba la buena técnica (*labrar bien*). Al lado de los Arphe, aparece en este tiempo la familia de los Becerril, Alonso, su hermano Francisco y su hijo Christóbal. En casa de Alonso se empezó la custodia de Cuenca. Fue comenzada en 1528, es decir, doce años antes de los principios de Antonio Arphe, y apareció por vez primera en la procesión de 1546, pero no fue terminada hasta la época del cardenal Quiroga. Estas fechas autorizan para preguntar si el empleo de las nuevas formas no empezó en varios puntos a la vez. Su dibujo se relaciona según la descripción de Ponz, así como las más pequeñas, pero artísticamente quizá aún más finas de Alarcón, (igualmente perdidas), más que las ya conocidas con el tipo del campanario gótico; un piso inferior cuadrangular con un superpuesto ochavado y *casarón* en forma de cúpula. Costó 16.725 y medio ducados, y contenía 616 marcos de plata.

En el primer templo se veía bajo un baldaquino la última cena del Señor; la base de esta escultura contenía figuras de sibilas, y profetas en los ángulos y en el centro la Pasión. El segundo templete estaba encerrado en un cimborrio sobre cuatro columnas con balaustres para contener el ostensorio de oro esmaltado, sostenido por cuatro figuras y reverenciado por cuatro ángeles. Este cimborrio estaba rodeado de cuatro capillitas con estatuillas del Bautista, de Santa Isabel, de David y Pablo representando los cuatro pilares del templete. En el tercer piso había una *aedícula* de ocho columnas con el sepulcro del Señor, los guardias y tres mujeres, a los cuales el ángel anunciaba la Pascua; encima, en una especie de aro, se elevaba el resucitado con manto de oro.

La ornamentación estaba tomada de la más suntuosa obra de aquel tiempo, cuyo estilo, algo exagerado, va unido a los nombres de Diego de Siloe, Riaño y Berruguete. Columnas, cariátides y ermes (*termini*); ricas pilastras; candelabros, me-

dallones con bustos, máscaras; no faltaban tampoco sirenas, dragones y sátiros, pues el elemento grotesco estaba en cierto modo, sancionado por las figuras fantásticas indispensables en las procesiones españolas. La arquitectura aparece como marco de grupos plásticos; la riqueza tradicional gótica de estatuillas encontraba su asilo en los arcos y cornisas y entre las columnas, en las tan preferidas volutas. El relieve estaba destinado al zócalo.

En consecuencia, fueron excluidos aquellos supuestos adornos incorrectos; pero llevada a sistema la ornamentación plástica, lo natural se apoyaba en la tradición y tomaba muchos motivos de las procesiones ricas en imágenes. Tal sistema le describía el erudito canónigo Francisco Pacheco, versado en la métrica latina, en Sevilla, cuando el tercer Arphe continuaba allí la gran custodia.

Juan D'Arphe.

Este nieto de Enrique, nacido en 1535 en León, se firmaba Arphe y Villafañe, probablemente el nombre de su madre. Vivió en Valladolid, pero dedicó varios años de su vida a viajar, a consecuencia de los llamamientos que recibía. Fue el mejor dotado y el más ilustrado de la familia. El conocimiento de los metales nobles y de las joyas y su labrado era la parte más pequeña de su saber, pues se esforzó por reunir toda la ilustración artística de su tiempo en cuanto se relacionaba con el arte eclesiástico. Ante todo, era matemático por ciencia y temperamento.

Su pensamiento dominante fue el encontrar medidas y proporciones universales e invariables en el arte y en la naturaleza. Conoció los escritos de Alberti y de Durero (1), y menciona como portaestandarte a Bramante y Peruzzi, los ar-

(1) En el capítulo sobre los *escorzos* cita como haciendo época el *milagro ingenio de Durero*.

quitectos de San Pedro. Estudió las proporciones según el maestro de Nüremberg, y en su comercio, rico en enseñanzas, con los grandes escultores italianos; pero principalmente con los españoles desde Vigarni hasta Berruguete y Becerra. Se jactaba de haber dedicado una gran parte de su vida a la osteología y anatomía con el salmantino Cosme de Medina, pero no pudo vencer el horror que le inspiraban. Por esto contentóse con el libro de JUAN DE VALVERDES, el Vesalius español, cuyos dibujos eran obra de Becerra (Roma, 1554). También hizo planchas en plomo para la imprenta, con las que ilustró magníficamente su obra; entre ellas está su retrato de perfil con lentes. Felipe II le nombró ensayador de monedas de Segovia, encargándole 64 bustos-reliquias, en bronce, para el tesoro de El Escorial. Aun en el año de 1602, y por encargo del Duque de Lerma, ejecutó para la iglesia de San Pablo de Valladolid cuatro estatuas orantes, de bronce, representando a la pareja ducal, y los arzobispos de Toledo y Sevilla de la misma familia, los dos primeros fundidos según modelos de Pompeo Leoni. Las numerosas estatuas y los relieves de sus custodias dan una idea de su estilo y de sus facultades escultóricas. El autor de un libro sobre los Leoni ha atisbado en el nieto del maestro alemán nuestro pecado original de «pesadez» (1); pero antes bien podía encontrarse en la multilateralidad de sus estudios que no se contentaban con un virtuosismo técnico, un patrimonio germano.

Apenas contaba con veinticinco años cuando el cabildo de Avila le encomendó la ejecución de la custodia en que trabajó de 1564 a 1571. Tiene seis pies de altura, y se compone de seis partes, en las cuales alternan el exágono y la forma circular. Por la abundancia y variedad de los motivos, nobleza de las formas y armonías, es su invención más afortunada. Pero su

(1) MENÉNDEZ Y PELAYO, que no perdonaba a Juan la imprevisión en la elección de abuelo, se esfuerza en tratarle con burlón menosprecio, a causa del poco poético lenguaje de sus octavas, etc., en su *Historia de las ideas estéticas en España*. Tomo II, 2, 567. Madrid, 1884.

principal obra fue la custodia de Sevilla, que mide doce pies de altura y pesa hoy 2.174 marcos de plata. Logró este encargo después de triunfar en importante concurso. La describe él mismo en un pequeño escrito, del cual sólo se ha conservado un ejemplar (1). Esta descripción es muy valiosa, especialmente para la inteligencia de la parte escultórica, que fue variada en el siglo xvii por adiciones de menos valor.

Desde esta época ya no reposa el maestro; siguen las custodias de Burgos (destruída en 1588), Valladolid (1590), Osma y San Martín en Madrid. Le ayudaba Lesmes Fernández del Moral, esposo de su hija D.^a Germana de Arfe.

Juan dejó dos libros: uno que trata del conocimiento del grado de pureza de los metales y piedras nobles, titulado *Quilata-dor de la plata, oro y piedras* (Valladolid, 1572); el otro, una especie de fundamentos del arte: *De varia commensuración* para la escultura y arquitectura, esto es, sobre las diferentes proporciones en estas dos artes. El resumen de su doctrina está reunido en octavas de las que se hacen explicaciones más detalladas en prosa. Apareció en Sevilla en 1585, y está dedicada a D. Pedro Girón, primer Duque de Osuna; fue reimpresso después en el siglo xviii, y aún más modernamente; hoy es muy raro.

En cuatro libros trata las *piezas de iglesia*, y la más importante de ellas la custodia.

Custodia es templo rico, fabricado,
Para triunfo de Cristo verdadero,
Donde se muestra en pan transustanciado,
En que está Dios, y Hombre todo entero:
Del gran sancta sanctorum fabricado,
Que Beseleed, artifice tan vero,
Escogido por Dios para este efecto
Fabricó, dándole él el intelecto.

Se debía seguir de abajo arriba el jónico y el corintio y el

(1) En CEAN BERMÚDEZ (*Diccionario*), artículo «Arphe», completo primeramente en *Cruzada Villaamil*. «El Arte en España», tomo III, 174-196. Madrid, 1865.

compuesto, siempre siguiendo las huellas de los antiguos; el dórico se dejó a un lado, porque, a causa de su falta de adornos, no era apropiado para los trabajos en plata. Para los diferentes cuerpos o capillas se debería emplear el rectángulo y el exágono y el círculo, o alternar el círculo con el exágono, y quizá también con el cuadrado y el octógono. En la capilla inferior se podía poner grupos bíblicos, alusiones al Sacramento, jeroglíficos; en la segunda, el «relicario»; en la tercera, la advocación de la Iglesia; en la cuarta, el patrón del lugar.

La custodia del Renacimiento dió a este maestro buena ocasión de armonizar clásicamente las proporciones y la forma. Un todo del cual cada parte, tan acabada era, que pudiera pasar por obra aislada, sólo podía construirse según la doctrina de las proporciones. La belleza de la custodia de Arphe se basa en el cálculo de las proporciones. En la de Sevilla se ve una superposición en forma de torre de cuatro templetes; queriendo armonizar las ideas tradicionales de la torre piramidal con las proporciones de la arquitectura griega, encontró, como forma la más adecuada, la progresiva reducción de los templetes: $\frac{2}{5}$; es decir, que cada templete es $\frac{3}{5}$ en altura y anchura del inferior.

Los adornos fantásticos, minuciosos y en parte profanos del estilo plateresco, están excluidos según los principios del clásico (o convencional) purismo del cinquecento; pero el defecto de muchas obras de este doctrinario tiempo—la frialdad—está, sin embargo, felizmente, salvado. A pesar de la monotonía de las proporciones, la variedad está en los cuatro templos observada tan fina como originalmente. Tampoco faltan las figuras. Así, por ejemplo, los fustes de las columnas del primer templo están rodeados de sarmientos en los cuales se columpian niños.

En la custodia de Avila el nuevo sistema estaba sembrado de reminiscencias de obras anteriores. Los rincones de cuatro columnas de las capillas del primer piso, con sus obeliscos, recuerdan aún los pináculos góticos. En cambio, los templetes aislados son sencillas hileras de columnas y arcadas; el templete

principal es un puro monóptero de doce columnas, y ésta era la forma propia, pues la custodia nunca será bastante abierta y transparente. En Sevilla la fila de columnas es doble; una central de grupos de arcadas, en parte al estilo de las ventanas venecianas, rodeada de una columnada semejante a la de un peristilo. Esta columnada está aún encerrada en una tercera fila de figuras.

En el primer templo aparece una figura de la Fe, con cáliz y lábaro, la cual, en el año de 1668, fue puesta en la cúspide; el segundo estaba destinado para el viril, y rodeado de cuatro evangelistas; en el tercero se veía el cordero de la revelación, sobre el trono, o la Iglesia triunfante; en el cuarto, sobre un arco iris, la Trinidad.

Su último trabajo parece haber sido aquella estatua de bronce del cardenal arzobispo de Toledo D. Bernardo de Sandoval y Rojas, la cual, según las actas reproducidas por el conde de la Viñaza en sus *Adiciones*, modeló en cera, en la colegiata de Lerma. Esta importante estatua, al lado de la perdida, de su hermano el arzobispo Cristóbal de Sevilla, y de las de los duques de Lerma, ahora la obra principal del Museo de Valladolid, pertenecía a un monumento de familia de los Sandoval, proyectado, encargado primeramente a Pompeo Leoni, en San Pablo de Valladolid, compuesto, según el modelo, del monumento real en El Escorial.

La *varia conmesuración* contiene también las opiniones de Arphe sobre las variaciones del arte arquitectural y sus formas de estilo. Relata primeramente los grandiosos monumentos de los romanos que había visto en pie, y prosigue: «Los bárbaros llegaron, lo destruyeron todo y pusieron su estilo en aquellos lugares.» Bajo la denominación de *obra bárbara* (1) comprende, naturalmente, el estilo gótico, si bien también conocía esta denominación; le llama, en general, *obra moderna* y más

(1) MENÉNDEZ Y PELAYO, I. C., hace observar que llamaba obras bárbaras a las custodias de su abuelo.

determinadamente *mazonería* o *crestería*, de *cresta*; con lo que se quiere indicar las partes coronantes, bordeantes y encuadrantes de la ornamentación, formadas según motivos geométricos.

Al estilo de transición sigue el estilo severo, cuyos más famosos maestros que han superado a todo lo que hicieron griegos y romanos, son Juan Bautista de Toledo, el arquitecto de el Escorial, y su sucesor Herrera.

Este bosquejo de historia del arte, de boca de uno de los maestros del Renacimiento español, es característico. En primer lugar, su juicio sobre el estilo medioeval está inspirado en el de los italianos del siglo xvi. Pero visto con más detenimiento, se encuentra al lado de este juicio sugerido otro del sentimiento artístico, si bien también algo humilde. La escuela, que solo concedía el nombre de arte a ciertas formas de insuperable belleza, tomadas sólo a algunos de los antiguos y a las proporciones caprichosamente abstractas o sacadas de los antiguos teóricos, tenía forzosamente que llamar bárbaro al arte medioeval. Pero cuando Arphe concede a esas obras de la Edad Media larga duración (lo que equivalía a sólida y bien dirigida construcción), aspecto imponente (lo que las constituye en obras de arte elevado), así como graciosa y sutil ornamentación (el punto sobre la *i*), ¿qué más hace falta para declararlas obras maestras? Vitupera a los maestros del estilo plateresco, cuyas obras habían nacido ante sus ojos, porque no conseguían olvidar por completo el estilo moderno. Pero al adaptar las formas importadas de Italia al gusto nacional, sin renunciar al gusto y al pensamiento propios, se mostraban ya como verdaderos artistas.

Una generación literata, escéptica, imitadora, mira aquí por encima del hombro a una época indocta, pero creadora, cuyas osadías se podían sostener en pie por sí solas, para seguir valientemente la senda de los inventores, le parece como un salto en las tinieblas de la Edad Media ignorante, que ellos pretenden iluminar con la oscuridad de su luz artística.

LA PINTURA FLAMENCA EN ESPAÑA

LA PINTURA FLAMENCA EN ESPAÑA

LA PINTURA FLAMENCA EN ESPAÑA

El rey Juan II de Castilla.

El gobierno de este monarca, que duró cerca de cincuenta años (1406 a 1454), si en cuanto a la política fue época de turbulencias, en lo que se refiere a la cultura dejó mejor recuerdo en los anales españoles. Este rey, abúlico y ligero, que dejó los negocios en manos del prudente Alvaro de Luna, aparece rodeado de una corte de esclarecidos castellanos. La frase de uno de los primeros, el marqués de Santillana (divisa, por decirlo así, de la historia de la cultura española), de que nunca la ciencia había embotado su lanza ni hecho dormir la daga en su mano de caballero, procede de tales días. También en los anales de las artes plásticas encontramos el nombre de Juan II.

Las relaciones, luego tan importantes, del arte español con el italiano y flamenco, se remontan a su época; lo que nos refiere la Historia, por fragmentario que sea, produce la impresión de un preludio.

Tuvo la honra de ser llamado en vida del fundador de la vieja escuela flamenca; pudo saludar a Jan van Eyck en el Alcázar de Segovia, y a este encuentro debemos quizá una de las mejores obras del artista. En esta corte moviase muy considerado, hecho caballero por el rey, el pintor florentino de frescos y miniaturas, Dello. Y él inauguró la introducción de es-

culturas lombardas, con el retablo gigantesco en mármol, de la Cartuja del Paular, lugar oculto y retirado del valle del Lozoya, circundado por la Sierra, el Escorial del siglo xv. Su edificación fue legado de sus antecesores. Enrique II de Trastámara la mandó edificar, para expiación de sus pecados, en el lugar que ocupaba un palacio de caza; su padre, Juan I, puso la primera piedra de la iglesia; pero quien la concluyó de edificar fue Abderramán de Segovia (1433-41), en tiempo de su hijo, en estilo cristiano-morisco. El altar fue encargado a Génova; mide 11 metros de altura por 9 $\frac{1}{2}$ de ancho, y contiene, en cinco departamentos, diez y seis relieves en cuatro series, representando la historia de Cristo, juntamente con numerosas estatuillas en el centro, una gran estatua de la Virgen, rodeada de ángeles músicos, todo en estilo lombardo del principio del siglo xv. La conducción por mar, que costó 8.000 ducados, fue el transporte más largo de una obra de mármol de Carrara, de que habla la Historia, como símbolo de un homenaje de España al arte escultórico italiano.

Otro capítulo de la aún no escrita historia del arte español debería versar sobre sus relaciones con el arte flamenco.

La contribución aportada por los tallistas flamencos al decorado de las iglesias españolas en obras de altares, coros y utensilios eclesiásticos, suministra, para la historia antigua de su propia escuela, un material más abundante que las ruínas salvadas en su tierra materna de las tormentas de las guerras de religión. También en la introducción del Renacimiento las corresponde un papel de mediadores. Su difusión por la Península se efectuó en varias formas: por encargo e importación de las obras y por inmigración de los artistas, transitoria o definitiva, los encontramos al servicio de los príncipes y de los cabildos, como artistas viajeros libres, y por llamamiento expreso y formal.

Todo el que lea esto recordará el histórico odio nacional en aquella guerra nacional de un encarnizamiento sin ejemplo, pues se relaciona con la oposición de carácter, temperamento

y costumbres. Durante esta guerra no cesa un momento la demanda de obras flamencas. Lo que empieza en tiempo de Jan van Eyck, se acrecienta en tiempo del italianismo, y adquiere nueva vida en el siglo de Velázquez y Murillo. El más grande pintor de retratos de Holanda, en el siglo xvi, fue el atareado favorito de Felipe II, y aun el sol poniente de Rubens envió algunos rayos a la corte de su nieto.

¿Se trataba sólo de causas exteriores, como el azar de los negocios políticos, la ocasión del mercado, el afán de viajar y la industria de los flamencos? ¿O acaso existía un mutuo atractivo oculto, basado, tal vez, en la oposición de caracteres? La aplicación y delicadeza de los holandeses, su inclinación a representar los goces de la vida, parecen más bien cualidades opuestas al carácter español. Pero existía, no obstante, cierta afinidad: el detalle realista, la necesidad de ennoblecer la naturaleza vulgar, diríamos nosotros, la necesidad de la verdad, el odio a lo afectado, el sentido del color y del claroscuro. Así se explican fenómenos de recíproca influencia que a la observación investigadora parecen enigmáticos.

Estas relaciones entre España y los Países Bajos se remontan a una época más antigua de lo que se ha creído hasta ahora. La fama del arte flamenco, así como de sus tejidos costosos, así como del valor de sus tapices y bordados, vidriería y orfebrería, se había divulgado desde el siglo xiv por toda la Península pirenaica. Pero también la reforma de la pintura por los hermanos van Eyck, que señala una época en la historia del arte, fue casi conocida desde el primer momento, y contemporánea con la terminación del altar de Gante, prendió la chispa en aquel mundo artístico. El viaje de Jan a Portugal con el borgoñón Sieur de Roubaix, aparece frente a la difusión anterior de la pintura flamenca también en aquel país como un modelo valiosísimo. Pero, precisamente en este mismo tiempo, según datos recientes de maestros españoles de la corte de Alfonso V de Aragón, fueron enviados a Flandes, para asuntos artísticos, el tapicero Guillaume d'Oxelles, en 1430, y el pin-

tor real Luis Dalmau, en 1431; aquél para el establecimiento de la industria de tapices por el reino, y éste para la instauración de modelos, quizá también para aprender la nueva técnica de pintura, como nueve años más tarde el hijo de Alfonso, Fernando, envió a Nápoles a aquel Giovanni di Giusto: *por aprender de pintar*.

El 6 de Setiembre de 1431 volvió el tapicero a Barcelona; el 21 volvió a partir Dalmau, con cien florines de oro como bolsa de viaje, que se le pagaron en Valencia, embarcando en el puerto del Grao. Mientras el Duque Felipo se esforzaba, sin éxito, por conseguir la mano de una de las dos infantas, la portuguesa y la aragonesa, se establecía esta notable alianza en un terreno ideal. Se ha congeturado, con bastante atrevimiento, aunque no sin motivo, que Jan hizo un viaje secreto a España (26 Agosto 1426), pues precisamente por entonces pretendía el Duque a Isabel de Aragón (1427).

Este viaje sería la clave de la explicación histórica del altar flamenco catalán de Dalmau en Barcelona. Pero también hay indicios de una obra de distinta importancia, que en el mismo tiempo fue, si no pintada, planeada y pensada en el corazón de Castilla. También en ella, si bien de otro modo, se confunden el estilo español y el septentrional.

«Las fuentes de la vida.»

Un cuadro, el más importante y el más oscuro de todos, nos traslada a los principios de la invasión artística flamenca. En un convento de la antigua ciudad de Segovia encontramos, a mediados del siglo xv, una tabla que recuerda de modo tan sorprendente la antigua escuela de Gante, que ha sido tenido por muchos como un original de van Eyck. Se titula «Las fuentes de la vida», o también, aunque con menos propiedad, «Triunfo de la Iglesia sobre la Sinagoga», y fue trasladado, en 1836, desde el convento Parral al Museo Nacional de la

Santísima Trinidad de Madrid, cuyas mejores obras fueron luego incorporadas al Museo del Prado.

Las circunstancias y la forma de su nacimiento son hasta hoy desconocidas; sobre el artista no se sabe nada, y, según el asunto, es un *unicum*; sin embargo, por este lado el problema se resolvería antes. Poseemos nada menos que tres dibujos auténticos del asunto, clave del sentido simbólico, el cual, por lo demás, también puede ser averiguado por el mismo cuadro.

Un ángel que se ve en la ventana de una de las torrecillas sostiene una banda, con el letrero: *Fons ortorum puteus aquarum viventium Cant. Cant.* Es la fuente de la vida celestial del cantar, cuyo manantial surge a los pies del trono.

Este verso nos da el concepto general del asunto: la concreta representación artística del símbolo está tomada, evidentemente, de otro lugar: de la descripción de la Jerusalem celestial en el capítulo XXII de la revelación tomada del capítulo XLVII del profeta Ezequiel:

«Y mostróme un bullicioso manantial de aguas vivas, claras como el cristal que salía de debajo del trono del Señor y del Cordero.» El artista construyó, tanto la fuente de la vida como la ciudad celestial, en la arquitectura de su tiempo.

Un detalle litúrgico del cuadro nos ofrece una más segura indicación del sentido místico de estas aguas de vida. La salud de la Iglesia en la doctrina y en las obras, la vida divina de la religión culmina en el Sacramento. En aquellas aguas del manantial apocalíptico sobrenadan hostias doradas; aquí lo divino toma la apariencia de lo sacramental. El asunto parece, por consiguiente, una apoteosis simbólica de la Eucaristía.

Pero existe aún un tercer texto que explica el asunto: en el libro del convento donde aparece protocolado el presente regio del cuadro, está catalogado como

la Ystoria de la dedicación de la Yglesia.

Esta indicación extraña, ¿qué vemos en el cuadro que nos indique una consagración de la Iglesia? ¿Fue esto ocurrencia

de un monje ignorante, o debe considerarse como un cuadro histórico pintado con motivo de la consagración? Porque el nicho para colocarle fue planeado por el arquitecto, y aún se ve hoy en la pared de la sacristía.

Sin embargo, nuestra escena bien pudiera interpretarse como el símbolo de una consagración del templo. Pues la solemnidad de la primera misa con la que se consumara tal consagración, esa entrada de la presencia divina en el Sacramento, convertida en la fuente simbólica, podía concebirse como inauguración de la corriente celestial cuyo sentido explicaría el Pontífice sentado a la derecha del pilón.

Y realmente, aquella importante congregación de dignatarios eclesiásticos y seglares, parece estar trasladada de la ceremonia sobredicha. En estas consagraciones el clero se solía reunir en gran número, por lo que eran equiparadas a menudo con los concilios y sínodos, y no faltaban los sermones.

*
* *

Para comprender el cuadro históricamente debe observarse que en él se mezclan acentuados rasgos de procedencia flamenca y española. Es una idea específicamente española, cultivada en suelo español; pero el estilo y la técnica son innegable y netamente flamencos, de van Eyck. Ya la indicación del libro conventual lo designa como un retablo lujoso del pincel flamenco, *un Retablo rico de pincel de Flandes*. Un autor competente como español aseguró recientemente que no hay allí una figura de *aire español*, y que ningún pintor de la Península ibérica pudo imaginar ni ejecutar en aquel tiempo una composición tan profunda y complicada. Quien haya visto el original, afirmará que separa un abismo al pintor de la fuente del pintor del retablo, del catalán Dalmau. Aquél habla su lengua materna; éste, un idioma extranjero, posterior y difícilmente aprendido.

Y no sólo la técnica y el conjunto de los medios represen-

tativós, incluso la fisonomía y la expresión, es sencillamente flamenco, sino que también la composición nos recuerda el modelo directo del altar de San Bavon. Esta impresión era tan fuerte en el que estudiaba el cuadro (1836), que los conocedores de la pintura antigua flamenca, y no sólo los que le conocían por una mera reproducción, le tenían por original del fundador de la misma. Y atribuían la invención al profundo Hubert, el espiritual autor del altar de Gante, y la ejecución a su hermano menor. Esta era la opinión de PASSAVANTS, que lo vió en el año de 1852. (Pág. 126.) SCHNAASE lo llegó a tomar por el primer ensayo del hermano, la obra de Gante, por el segundo, es decir, el mismo asunto corregido y aumentado; CAVALCASELLE, que lo vió en Madrid, le consideró obra de Jan van Eyck, hacia 1432, así como W. BURGER; OTTO MUENDLER halló primeramente en él el estilo de un período posterior de la escuela.

Ahora bien; si hoy ya la idea de que la obra sea de propia mano está abandonada, la cuestión del origen van eyckiano no está definitivamente resuelta. Pues según un documento del siglo XVIII, el cuadro del convento Parral sería una copia de un original hoy perdido. El viajero Ponz (viaje XI, 155) vió un cuadro casi exactamente igual al descrito (sólo cita en vez de los dignatarios cristianos, doctores de la Iglesia latina y griega; pero indudablemente tomó los personajes del primer término por Padres de la Iglesia), en la Catedral de Palencia, Capilla de San Jerónimo, de cuya *infinita prolijidad* «no es posible hallar, dice, ejemplo en aquel antiguo estilo»; y se expresa de modo que hay que pensar en un cuadro, sí, de van Eyck, pero no en la tabla del Museo del Prado. Por el contrario, se acordaba de ésta cuando hablaba de reproducciones que afirmaba haber visto en las iglesias de Castilla, *infinitamente distantes de la exacta ejecución de éste*. Y en efecto, en París, en casa de Haro, apareció una segunda reproducción, la cual fue vista por W. BURGER.

Pero cuanto más puramente flamenca es la pintura, y más

indudable su relación con el altar de Gante, más decididamente española es la invención. El *cachet* español está principalmente en el papel que en la obra juega la arquitectura.

Este «Triunfo de la Iglesia», como se le llamaba en España, sólo pudo nacer en un cerebro español. Todo español, y todo el que esté familiarizado con el arte eclesiástico del siglo, tiene en la lengua la palabra custodia cuando contempla el cuadro. La tabla es una fantasía pictórica sobre el tema «custodia»; nos traslada a los tiempos del entusiasmo de la Iglesia española por las grandes custodias.

Así como la custodia es un himno de los metales nobles a la idea sacramental, un motivo artístico en loor del *Pange lingua* de Thomas, la tabla es una glorificación de la custodia. Vemos aquí una transformación del cielo cristiano como manifestación de la divinidad en el centro de sus falanges celestiales, conforme a un modelo de poesía arquitectónica. Las estatuitas que se solían emplear en las custodias se emplean ahora en la figuración viva de la fe, ordenadas y repartidas artísticamente según el esquema de Gante. Arriba, la gloriosa Trinidad, Cristo entre María y Juan, el cordero a los pies de Cristo; a los lados, los coros de ángeles que cantan el Misterio; abajo, las filas de creyentes que se acercan. Sólo los diez y siete profetas conservan la rigidez de la piedra.

La oposición entre el sentimiento español y flamenco aparece en la configuración especial de esta idea simbólica y otras semejantes. Los flamencos ponían sus simbólicos grupos en su paisaje: la adoración del Cordero se verifica en medio de una florida pradera rodeada de colinas con ciudades y palacios. La fuente mística en el cuadro de Dierich Bouts en la Abadía de Tongerlo (Museo de Lille, 523), brota en un solitario bosque. En el cuadro de la «Nostitzgalerie» hay un crucificado en el centro de la fuente, y las aguas se convierten en la sangre del perdón. Un amplio y detallado paisaje circunda el asunto de la gran tabla del Hospital de la Misericordia, de Oporto, donde el rey Manuel con los suyos está arrodillado

ante las figuras de José y María. La inscripción reza: *Fons misericordie. Fons vite. Fons pietatis.*

Este sentimiento del paisaje, este atractivo del ambiente patrio, falta en los españoles. Sus monótonas y áridas llanuras y sus sombrías sierras, nada ofrecen que despierte el sentimiento poético. El presentimiento de la divina presencia está aquí sólo en las severas salas de sus bosques de pilares góticos. De ellas extrajo el pintor de «Las fuentes de la vida» los motivos para la decoración de su cuadro.

Se le apareció un patio de catedral (*medieval court*), con la fuente en el centro; las caladas torres laterales, con los coros de ángeles, corresponden a los dos campanarios de la fachada de la iglesia; la gran pirámide central, al cimborrio sobre el cuadrilátero; la custodia, abajo, de la cual brota el manantial, al altar mayor.

Los retablos y tablas ofrecían al artista, menos que las tapicerías, reminiscencias para la transformación de un tal aspecto de iglesia en una construcción correspondiente a sus fines. En éstas últimas hallaba principalmente la fantasía del pintor más libre espacio para representaciones y cielos simbólicos, y tomaba asuntos para la invención en los Misterios, la Pasión y los Profetas. En los Gobelinos flamencos del palacio de Madrid, en la serie *Les Vices et les Vertus*, en la «Historia de la Virgen», encontramos tales divisiones en pisos, con loggias, escaleras y salas semicirculares. No hay que pensar en modelos directos.

La decoración arquitectónica tiene una ventaja: concede la posibilidad de presentar los diferentes grupos distintamente aislados, y reunirlos en un espacio articulado, en vez de la distribución en tablas separadas y encuadradas por la obra de carpintería. Así nació esta admirable obra de armonía, comparable a la parte anterior del Monasterio de Estrasburgo y a la fachada de la Universidad de Salamanca.

Semejantes composiciones simbólicas, en donde si acaso el grupo superior del Juicio final está substituído por otro tema,

las encontramos en los templos con frecuencia. Así, por ejemplo, sobre los altares de ánimas. En esto aparece, en la parte inferior, delante del grupo de los difuntos, la figura del Arcángel San Miguel, que pesa las almas (Colegiata de Játiba), o la misa de San Gregorio, según la promesa de que quien de este pan coma vivirá la vida perdurable (Seo de Gandía, Silvela en Valencia).

El color local y temporal español aparece más vivamente en el grupo de la derecha de la fuente.

Nos traslada al centro del movimiento contra los judíos, en su apogeo al final del siglo xiv, al principio del último período, que terminó con su expulsión (1492). El elemento motor fue la preponderancia de este pueblo en la hacienda y en la administración; el omnipotente privado de Juan II, Alvaro de Luna, los protegió hasta su caída (1453). Sin embargo, las crónicas de este año consignan ejecuciones de judíos en la capital de Castilla la Nueva, Valladolid y en Segovia.

Así como durante la Reconquista, las mezquitas de las ciudades recobradas eran transformadas en iglesias, así se hacía luego con las sinagogas. A consecuencia de la persecución promovida por el dominico Vicente Ferrer, en Toledo, en el año 1405, la gran sinagoga fue consagrada como iglesia de Santa María la Blanca. Pero ya hacía tiempo que la sinagoga edificada en estilo morisco por Samuel Leví, el tasador de don Pedro el Cruel, obra del Rabbí Mier, estaba aún en sus manos; sólo después de su expulsión la dedicó Isabel a la Orden de Calatrava (1494).

Aquel grupo de infieles de nuestro cuadro frente a los grandes dignatarios eclesiásticos y civiles, reunidos para la consagración de la iglesia, trata de hacer patente la formidable impresión de la divina presencia real en el Misterio de la Eucaristía. Este es el sentido de aquellos gestos y miradas de dolor, de odio y de desesperación. La explicación está en las inscripciones hebreas de las bandas. Estas inscripciones, que en otro tiempo cubrían también el perdido marco (*guarda-*

polvo) del cuadro, no daban, por cierto, ningún sentido, si bien un hebraísta español quiso deletrear una frase fatalista.

Mi venerado maestro Gildemeister, ni siquiera pudo descifrar defectuosas imitaciones de frases hebraicas. Pero las defectuosas formas de letras revelan la mano de un copista indocto. No es verosímil pensar en un amontonamiento de letras sin sentido en el original. Y todo en este grupo lleva el sello de la autenticidad. Lo genuino de los tipos nacionales y de sus ropajes, el acento semítico en la viveza explosiva de las sombrías pasiones, en completo contraste con el solemne sosiego del grupo eclesiástico de enfrente, todo esto es tan evidente, que se pudiera admitir que habían servido de modelo judíos conversos; pues entre éstos se reclutaban los más encarnizados perseguidores. Por lo demás, los judíos españoles se ocupaban también en las artes religiosas, no sólo como orfebres y joyeros, sino también—en flagrante contravención del segundo precepto de Moisés—como pintores y escultores de imágenes católicas, como lo prueba una ley referente a este punto promulgada por Isabel la Católica.

Sin embargo, cuando se ha hecho luz en este extraordinario cuadro sobre el asunto, las circunstancias de tiempo y el ambiente, queda todavía envuelta en desesperante oscuridad la cuestión más importante, a saber: la de cuál fue su autor. Parece ser que no podemos llegar sino a ideas negativas sobre su persona, hasta tener la fortuna de hallar un dato documental.

Datos exteriores nos hacen pensar en Jan van Eyck con precisión envidiable. Estuvo en el lugar donde la tabla se halló probablemente desde su origen. Con ocasión del cumplimiento de un encargo de su señor, la entrega de la infanta en Portugal, hizo un viaje a España en Febrero de 1529, y últimamente estuvo en la corte de Juan II en Segovia, difícilmente sin intención determinada, cuando no por encargos y recomendaciones. ¿Debía dejar escapar aquel príncipe, amigo de las artes, la coyuntura que se le presentaba del viaje del maestro a la corte vecina y amiga sin utilizar sus servicios, cuando él mis-

mo enviaba al rey de Aragón un pintor para enseñar su arte.

Está efectivamente fuera de duda que esta tabla de van Eyck, encargada en 1429, no puede ser la que en 1836 fue trasladada del convento de Segovia al Museo Nacional de Madrid. Falta la finura nativa y, si se nos permite la expresión, la flemma nativa de la pintura de van Eyck, en que a veces parece que, en vez de pintar con su finamente estilizado óleo, pintaba con una áspera pasta de metal. Su copista tiene mano ligera que hace pensar en años posteriores, donde no parece que pinta con dos manos.

Pero tal mano extranjera no afirma nada contra la originalidad del desaparecido original, y los méritos de un cuadro no están circunscritos a la finura de mano de su autor, y menos en una obra del genio que también penetra en sus reflejos imperturbables. Esta invención (y lo sabe todo el que haya seguido de cerca al maestro) está, sin embargo, en el espíritu de Jan; todo indica un pincel que dominaba en alto grado los medios de representación de aquel siglo. Y justamente, las especiales cualidades del cuadro indican su especialidad, es decir, la pintura arquitectónica. «En la fuerza de la concepción y de la distribución, dice CAVALCABELLE, la «Fuente de la vida» no corresponde a ningún pintor de la escuela flamenca.» ¡Cómo trató el arduo tema simbólico y apocalíptico, del cual aun los mismos grandes pintores sólo habían conseguido sacar jeroglíficos traídos por los cabellos! ¡Cómo supo armonizar éstos los más contrarios elementos!

Si consideran los monumentos aquí tratados, podríamos dar la siguiente probable explicación del origen del cuadro:

La «Fuente de la vida» es una creación de Jan van Eyck, conservada en la copia modificada de uno de sus sucesores. El original debió pintarse hacia el año 1433, y la ejecución de la tabla del Museo del Prado hacia mediados del siglo, después de la muerte de Jan. El plan del cuadro fue madurado en la corte de Juan II en Segovia. El encargo de este cuadro, tan importante a un artista extranjero, se debió a la fama, cada vez

más extendida, de la nueva pintura flamenca. Ofrece una sorprendente analogía con el altar de Barcelona (1445); un ejemplar español, pintado en estilo flamenco con las mismas reminiscencias de la obra maestra de San Bavón.

La intención del rey debió de ser poseer un cuadro semejante al de Gante, ya célebre en Europa. Quizá existía ya entonces el proyecto de una copia como la que su sucesor Felipe II mandó hacer. Pero no se disponía de pintor adecuado, y Juan II lo que debía querer era una variante de color y actualidad española; ambos, el artista y el príncipe, imaginaron una reducción y combinación de aquellos grupos de la gran tabla en una tabla de altar única, española, con lengüeta en forma de cornisa.

Así se explican los elementos fundamentales de la obra, el carácter flamenco y netamente vaneyckiano de la pintura en el estilo y gusto, la chocante analogía de la composición y el color español, tanto local como temporal, tan marcado, del alterado programa.

Los variados y profundos aspectos teológicos, según eran expuestos por los eruditos españoles y alemanes, presuponen la participación de un eminente eclesiástico en la confección del plan; y creemos reconocer a este príncipe de la Iglesia en el Obispo de Burgos, Alonso de Cartagena, uno de los más sabios, ilustrados y espirituales teólogos de aquel tiempo. Es también conocido como jefe de los intolerantes, y en armonía con este carácter está el papel que sus paisanos representan en el cuadro, y con cuyos trajes y gestos parece tan familiarizado. Este prelado fue también el que trajo de Roma al rey el oratorio de Roger van der Weyden con la vida de María, que el Papa (no Martino V, esto es imposible, sino Eugenio IV), respectivamente, como regalo propuso al Papa.

Este regalo era un testimonio de agradecimiento por la actitud de España y su orador en el Concilio de Basilea.

También nos da idea del lugar en que se pintó el cuadro, lo simbólico de la «Fuente de la vida», construida según la arqui-

itectura de la custodia, la idea de hacer patente la esencia de la religión cristiana de manera nueva y chocante.

Segovia se jacta de poseer el más grande monumento arquitectónico de los romanos, el Acueducto, al cual no encontró par el veneciano NAVAJERO ni en España ni en Italia. Además, había sobre el monte Parral, en donde se estaba construyendo un monasterio entre jardines, a que se llamaba entonces el paraíso terrenal, una fuente curativa. También el motivo arquitectónico de las torres preocupaba entonces de manera inusitada la fantasía, y el mismo Alonso de Cartagena fue el que mandó construir las torres caladas de Burgos. También debió conocer el libro de su compatriota Ibn-Gabirol, en el cual expone éste su doctrina teológica de la emanación del mundo sensible y espiritual de la voluntad divina, con el título de *Me-
kor Chajim*, es decir, *Fuente de la vida*.

Sobre la misma colina de Parral fundó el poderoso Juan Pacheco, Marqués de Villena, en el año 1447, un convento de Jerónimos; Juan Guas, *maestro mayor* de la catedral de Toledo, procedía de allí. El edificio se empezó bajo Enrique IV, 1454, y el rey destinó el cuadro para la sacristía, donde fue conservado hasta 1836.

¿Quién no piensa aquí en un paralelo posterior en cincuenta años, de esta «Fuente de la vida», ciertamente perteneciente a otro ciclo cultural completamente distinto, exteriormente muy semejante, pero emparentado con aquélla indudablemente en la idea?

Un italiano de aquel tiempo ciertamente le llamaría una disputa. Rafael pintó la Teología, la ciencia de las cosas divinas, como una Disputa, y como lazo entre las dos esferas de la Iglesia divina y terrena; el sacramento, ese lazo entre lo visible y lo invisible, lo divino y lo humano; de ahí el eje central del semicírculo por el ostensorio. Pero en la armonía dominante de esta obra juvenil las disonancias están sólo indicadas; la discordancia del escéptico se hace patente. Aquí, por el contrario, concuerdan las imágenes filarmónicas de arriba con

una cruel realidad dramática abajo. Rafael reservó la lucha en su figura terrena temporal a otro grupo de cuadros; pero también allí la realidad se oculta bajo el velo de historias de remotos tiempos.

Un detalle no despreciable de autenticidad son el retrato del artista en el lado izquierdo, un trozo de las mismas figuras en la tabla del recto juez de Gante. Quizá figuran allí a petición del rey. Pero no hubiera podido ser si el pintor no hubiera considerado a la obra digna de representarle en lejanos países. Fue la más valiosa creación de Jan, después de su obra principal.

CRUZADA VILLAAMIL creyó ver en la obra dos pinceles: uno más apurado, menos libre y más cautivo en el color, y otro más firme, de más seguro dibujo y de mucho color y de mucha expresión. No indica los sitios en que ha notado estas diferencias; sólo pudo referirse a la parte de arriba y a la de abajo. Los grupos inferiores parecen indicar una fecha posterior, así como el dibujo de los detalles arquitectónicos, que revelan un diletante en este género, que copia su modelo sin sentimiento del estilo. Así pone las más veces, en lugar del arco apuntado, un arco redondo sin estilo (no un arco de «herradura»).

En cambio, el reproche de las dimensiones desmesuradas de las figuras es infundado. ¿Cómo pedir verdad realística en la perspectiva a una fantasía simbólica que sólo debe ordenarse según las leyes de la euritmia? Es la misma especie de crítica que se ha ejercitado en «La Transfiguración», de Rafael; con igual derecho se podrían rechazar las figuras del techo de la Capilla Sixtina.

*
* *

A consecuencia de esta pronta divulgación del nombre de los hermanos van Eyck, algunas obras suyas, ya originales, ya en copia, pasaron los Pirineos. Felipe II estimaba tanto el altar de Gante, que mandó hacer una copia, para la capilla del

Palacio de Madrid, a Michel Cocxiyen; en el inventario de su sucesión fue tasada en 3.500 ducados. Sólo bajo su nieto Felipe IV halló plaza allí «El Pasma», de Rafael.

Además de esta copia, poseía otra reproducción de las tres figuras celestes de la parte superior, medias figuras bajo bien dibujados arcos redondos. En el centro hay un círculo, del cual se destaca un ángel cantando; preciosa obra juvenil de Jan Gossaerts. (Prado, Nr. 1442.)

También, con el transcurso del tiempo, llegaron a España originales. PALOMIUS vió, en el palacio del Duque de Uceda, en Madrid, una pequeña tabla de la Virgen, de *Juan de Brujas*, extraordinariamente bella y finamente pintada, *con extremado primor y sutileza*, y al lado, como pareja, un Ecce-Homo, de Antonello da Messina, ambas, sin duda, signadas. Lord HEYTESBURY encontró en Lisboa unas «Llagas de San Francisco», que recientemente pasaron a América. El conde TATITSCHEF adquirió en Madrid dos partes de un tríptico, con la Crucifixión y el Juicio Final, hoy en el Ermilage, durante largo tiempo, llamada falsamente Peter Christus, obra maravillosa de reducción, de más grandiosa concepción al tamaño más pequeño. No falta la sierra alpina cubierta de nieve, de la cual se precipita un torrente sinuoso; el revuelto mar en el primer término, que devuelve los cadáveres, parece observado desde un navío. No menos notable es la expresión, en la que la mirada está variada; el dolor en los párpados llorosos del joven Juan, que se inclina sobre la desmayada madre; la fiel expresión de amistad del ángel que conduce a los reyes al círculo apostólico; la ascética severidad del Bautista al lado del Juez; el gesto sarcástico de los gigantes; la encarnizada pasión del perseguidor.

Finalmente, la joya de sus retratos pasó también al palacio de Felipe II: «Los desposorios de Arnolfini», del tesoro de la Regenta María de Hungría; en 1789 estaba aún en un gabinete del palacio de Borbón (1), y fue entonces tasado en 6.000 rea-

(1) No. 871. Otra pintura de vara de alto y tres cuartos de ancho: Hom-

les, suma que fue señalada por un cuadro de la escuela de Rubens, «Un santo», del Españoleto, y los «Enanos», de Velázquez, mientras que una «Epifanía», de Rafael Mengs, estaba valuada en 100.000 reales.

El retablo de Dalmau en Barcelona.

El documento más antiguo, aún existente, del influjo de Jan van Eyck en la pintura española, se conserva en la capital de Cataluña. En efecto, la más notable pintura de esta activa ciudad industrial es un cuadro que posee muchas de las cualidades que hacen interesante a un documento artístico para el historiador. Posee todas las condiciones de la autenticidad, interiores y exteriores: nombre y fecha, nombres de las personas representadas, del que encargó la obra, buena conservación y los documentos relativos a su origen. Sobre todo, es el más antiguo testimonio de la expansión de la pintura de van Eyck en el extranjero, y la más notable producción de la antigua escuela flamenca hecha por mano de un extranjero.

El primero que habló del cuadro, aunque sin indicar el nombre del autor, fue ANTONIO PONZ (1). «Obra que, si bien cae antes de la restauración de este noble arte, despierta admiración por lo minucioso y acabado en todas sus partes, especialmente las cabezas.» Después, PASSAVANT (*Arte en España*, pág. 75, 1857) publicó el nombre del autor, que le parecía «haber salido inmediatamente de la escuela de van Eyck». CAVALCASELLE le consideró (1857) como el único documento por el que se conocía la existencia de un pintor de este nombre, que parece haber trabajado en el taller de van Eyck. En 1870 publicó JOSÉ PUIGGARI, archivero municipal, el contrato.

bre y muger agarrados de las manos. Juan de Encina. Inventor de la pintura al óleo.

(1) A. PONZ: «Viage en España.» XIV, 32. Madrid, 1788.

El cuadro estaba destinado a la capilla de la *Casa del Consell*, de estilo gótico, edificada de 1369 a 1378, llamada también *Casa Consistorial*, de la cual se conservan aún restos en el nuevo edificio, entre ellos la gran sala de los Ciento (*saló de Cent*), que está al lado de la capilla. En 1847 pasó a la iglesia de San Miguel, situada al lado del Ayuntamiento, donde lo vió el investigador de Francfort. A su destrucción en 1868 pasó al Archivo, y finalmente, en 1902, al recién fundado Museo. Tuvo el mismo destino que el de Colonia, del que es también contemporáneo. La tabla principal conservada contiene la figura de la Virgen con el Niño, venerada por los cinco consejeros de la ciudad con los dos Patronos, Santa Eulalia y San Andrés; en el fondo, ángeles cantando. Los nombres de estos consejeros, elegidos en 30 de Noviembre de 1442, son: Johan Lull, Ramón Zavall, Francesch Lobut, Anthom de Vilatorta y Johan de Junyent.

La resolución de pintar una tabla de altar para la capilla municipal fue tomada en una sesión del Consejo de los Ciento, en 6 de Junio de 1443, eligiéndose una comisión (4 de Noviembre), que encargó la tabla al más hábil maestro de la localidad (1). El 26 de Noviembre, el imaginero (*imaginario*) Francisco Gomar presentó al Consejo un dibujo del retablo de madera, y recibió el encargo de ejecutarlo. Debía ser hecho en buena madera de encina flamenca, bien seca y apropiada para tales trabajos (*de bona fusta de roure de Flandres, secca e abta al dit retaule*), por el precio de 75 *florens*, treinta pagados inmediatamente y el resto cuando entregase la obra el pintor.

Ya el 29 de Octubre del mismo año, Luis Dalmau había presentado su bosquejo (*exemplar*) y obligado a terminar la obra en poco más de un año. Al contrato acompaña un diseño del marco, con la indicación de las historias y su ordenación. En el contrato detallado, escrito en antiguo castellano, conserva-

(1) *Por el millor e pus able pintor.*

do en el *Libro de acuerdos*, se hacen constar los siguientes extremos:

Las tablas de encina debían revestirse de una cubierta de lona y de yeso (*ben endrapat e enguixat*). La Virgen debía ser vestida de paños de ricos colores (*vestida de varietat de colors vives, altes, e ben executats*); el manto, en especial, del azul más fino que se pudiera encontrar, con magníficos (*solempne*) galones de oro florentino, guarnecido de perlas y piedras preciosas. Los consejeros debían estar representados con el traje y atributos de su condición, con rostros que parecieran vivos, y vestidos de escarlata (1).

En el centro de la predella (*banchal*), la Piedad con ángeles de pie, el Evangelista Juan y la Magdalena con expresión de dolor; al borde, las armas de la ciudad. Este *banchal* no se ha conservado; para el manto de la Virgen se empleó auténtico ultramarino. En la cúspide del marco o guardapolvo (*guardapols*) debían estar las armas de la Corona de Aragón. El precio fue 5.000 sueldos barceloneses (266 escudos), pagados inmediatamente 1.500, cuando llevase la mitad 1.500, y a la terminación 2.000.—Entre los fiadores aparece un Manuel Dalmau, quizá pariente.

La tabla, sólo en un punto está en contradicción con estas prescripciones: el oro, con excepción de la fina guirnalda de la Virgen y de los dos Patrones, está reemplazado con ocre amarillo. Hasta aquí se ha tenido por verdadero que Dalmau había aprendido también la técnica de la pintura al óleo en Brujas; el mismo CAVALCASELLE le tuvo por un cuadro al óleo. Esto inducía a creer la impresión del color. Hubiera sido el primero en España, y en general fuera de Flandes. Pero un más detenido examen demostró que está pintado al temple con clara de huevo; por consiguiente, el catalán era ajeno al secreto

(1) E serán los dits concellers effigiats segons proporcions é habituts de lurs consors, ab les façes axi propies com ells viventes les han formades.

de la nueva técnica. En lo demás, la conjetura con la tradición medioeval y catalana es tan completa cuanto se puede imaginar.

Dalmau volvió a su patria bautizado en el Jordán del realismo flamenco. También sus españoles para quienes el cuadro es un producto de su escuela, han sentido desde luego el acento extranjero, no le parecen «hijos de la sierra patria» (1). Están vividos completamente en los tipos femeninos flamencos, burgueses de Jan van Eyck, hasta en el continente, la mirada y su adaptación al ambiente. El niño que tiene en su regazo la Virgen tiene ese movimiento angular en las piernecillas como el que vemos en la tabla del Domo de Brujas y en el tríptico de la Galería de Dresde.

Los cinco consejeros, arrodillados a los dos lados del trono, tienen la severa y penetrante exactitud de los retratos de Jan, y están tomados de la vida, con ausencia de toda estilización convencional; el mismo color de la cara está fuertemente diferenciado; estas cabezas debieron hacer allí un efecto pasmoso, completamente nuevo. A los dos lados del corillo corre una pared que se abre en cuatro ventanas en el fondo; la obra está ejecutada en el último estilo gótico catalán. Por las ventanas asoman apiñadas cabezas, de las cuales sólo se ven completamente cuatro ángeles cantando, en cuyas facciones, vestiduras y gestos se ve indudablemente la imitación de la obra de Gante. Estos ángeles no están mencionados en el contrato; su inclusión por iniciativa del artista revela la impresión que hicieron en Dalmau.

Pero detrás de las ventanas hay todavía sitio para un rico paisaje. A la derecha, un sombrío valle, del cual se destacan tres palacios con torres encarnadas y verdes entre cúpulas romanas; a la derecha, algo más cerca, una ciudad más grande con las armas de Aragón sobre la puerta; entre colinas de for-

(1) La figura reúne... como tipo, unos rasgos que no parecen hijos de nuestro suelo. PUIGAGRI, loc. cit.

ma cónica se extiende una superficie marina tersa como un espejo. En el velo azul navegan nubes rizosas.

La plataforma del trono, que descansa en cuatro antiguos leones, tiene en los tres lados la inscripción:

Sub anno MCCCCXLV por Ludovicum Dalmau fue depictum.

¿Quién era Dalmau? El nombre en la forma catalana de *Dalmatius*, quiere decir vecino de Barcelona. Pero él procedía de Valencia (1428), donde ya en el siglo xiv encontramos un tallista Pere Dalmau. En un documento de 1433, en el que aparece como fiador, se llama Luis Dalmau del Viu, y abajo está la firma Ludovici Dalmau del Viu. Este apéndice debía distinguir probablemente a la familia de otra de nombre igual, los Dalmau de Navell. Viu y Navell son nombres de localidades (1).

Si, pues, Dalmau es un español, la fecha de su cuadro tiene algo de sorprendente. Diez años después de la conclusión del altar de Gante, antes que el arte de van Eyck se extendiese por países vecinos y de la misma raza, aparece aquí en el Mediterráneo un hombre educado en el nuevo estilo. Es muy probable que disfrutase de las enseñanzas personales del maestro Jan; fue el único español que tuvo esta fortuna. Si meditamos que la iniciación en un nuevo mundo artístico no es obra de meses, podemos aventurar la pregunta de ¿cuál es la ventaja que nuestro siglo lleva a la Edad Media en la rapidez de intercambio cultural? Efectivamente, hoy puede organizarse más rápidamente una exposición entre tan alejados países; pero la formal traslación de una nueva tendencia artística en el suelo de un Estado de otra raza e idioma, apenas pudiera efectuarse más prontamente.

(1) El nombre aparece a menudo en los empleos municipales de los siglos xv y xvi. Un Magnificus Dalmacius de Navel consiliarius Barchinonae fue en 1494 cónsul en Genova; un Magnificus Hieronymus Dalmacius, profesor de Derecho, fue cónsul de Alghers en Cerdeña en 1516. CAPURANY: Memorias históricas sobre la ciudad de Barcelona. Madrid, 1779, II Apend. 63.

La travesía de las plazas comerciales del Mediterráneo a Flandes la tenía Vasco de Gama por la más alta empresa de navegación; era la más larga y la más arriesgada. El viaje de Barcelona a Brujas, y vuelta, costaba de cinco a seis meses.

Barcelona, desde el fin del siglo XIII, frecuentaba muy poco el comercio con los puertos flamencos, que eran el emporio comercial del oriente: Gante, Brujas e Iprés. Ya en 1299 aparece un banquero en Dordrecht. En 1389, la unión catalana de comerciantes edificaron su Bolsa (*Lonja*) en Brujas (*firmaban los consols e mercaders catthalans*), tres años después de los portugueses, un año antes de los ingleses y tres antes de las ciudades anseáticas. Mas frecuentes ocasiones de solicitar la ayuda del poder del Estado, hicieron salir numerosas embajadas hacia el Norte, especialmente a Inglaterra, a causa de las piraterías del canal de la Mancha; de aquí que le llegase su turno al comercio personal. Pronto los emprendedores holandeses hallaron el camino de la lujosa y edificadora ciudad del Mediterráneo. Ya en 1393 aparece un pintor, Nicolás de Bruxelles, ciudadano de Barcelona (1).

Hizo bautizar en Monserrada a una hija suya casada allí.

En el mismo año de 1445 murió allí un batidor de oro, Tohannes Drroghe, de Brujas, y en interés de su sobrino y heredero se trasladó a Barcelona. Conócense cuatro individuos de una familia de artistas, apellidada Alemany o Alemania, cuya *casa solar* estaba situada en la calle de la Fuente de San Miguel; desde 1389 a 1491 recibieron varios encargos, sobre todo de trabajos en piedra en la Catedral; uno de ellos, Gabriel, recibió en 1450 una plaza como de pintor municipal (2).

Al componer este artículo en el año 1887, hice una conje-

(1) JOSÉ PUIGGARI: «Noticias de algunos artículos catalanes inéditos», pág. II, 14. Barcelona.

(2) En Gabriel Alemany ciutadà de la present ciutat e pintor de les coses tocants a festes, sepultures reals, alimares, armada entrades de reys ab carro triumphal, e totes altres coses que per la ciutat son stades fetes en lo pensat e per les devenidor, etc. PUIGGARI, 30.

tura sobre la prehistoria del contrato de 1445, que luego, por el descubrimiento de aquella embajada del rey Alfonso V, se puede prescindir de ella, pero que en todo caso debe ser mencionada. Según un documento que publica CAPMANY en el año de 1436, uno de los más distinguidos oradores, Johan Lull, fue hecho prisionero por unos piratas ingleses que a 25 leguas de Huis se apoderaron de una galeaza que conducía a diferentes comerciantes catalanes. A consecuencia de este suceso, la ciudad elevó al rey Enrique VI y a los dos protectores del reino, Henry Beaufort, Cardenal de Winchester y Humphry, Duque de Glocester, así como a los nobles de la City, un documento en demanda de la restitución de los bienes y de las personas. Nada se sabe del resultado que obtuviera dicha gestión.

Este Lull es el mismo señor que figura en nuestro contrato entre los *honorables consellers*. Su retrato tiene también el puesto principal en el retablo. En un documento del siguiente año, donde su hijo del mismo nombre por voluntad de la Corona de Aragón, fue nombrado cónsul por el Dogs, de Génova, se le llama «procedente de principales y antiguos antepasados» (*procreatus ex antiquis parentibus, utique generosis et notabilibus*). Puede suponerse que era un comerciante conocido en Holanda, que persuadió a sus colegas a que construyesen el altar de su capilla conciliar en el nuevo estilo. Según esto, o se envió el pintor a Brujas para que se preparase a tal trabajo, o pertenecía a la colonia catalana de aquella población, siendo un hijo de comerciante que tuvo la fortuna de visitar el taller de van Eyck.

Dalmau estaba indudablemente en 1448 aún en Barcelona, y en 1458 recibió un encargo del rey. Pero no se han encontrado otros cuadros que lleven su firma, ni siquiera tenemos noticia de ellos o de otros de su escuela (1). Y esto apenas pue-

(1) Sólo encontramos recibo de un retablo de la iglesia de Mataró (1457-1459), descubierto recientemente.

de considerarse como causa, puesto que desde el siglo xv se han encontrado allí tantas pinturas.

La tabla de San Ildefonso, tan discutida en la compra de la Colección Bourgeois, en Colonia, por el Museo del Louvre, como obra de Dalmau, sólo tiene en la composición una cierta semejanza con el retablo de Barcelona. Procede de un pintor castellano de hacia 1500. La tabla provenía de una iglesia de Valladolid; y en Avila, en el gran retablo de la catedral, del año 1508, encontramos su maestro. Las historias del mismo son de Pedro Berruguete y Juan de Borgoña; los santos de Predella de *Santos Cruz*, y éste es el autor del San Ildefonso. La coincidencia en el estilo, dibujo y demás particularidades no se explica bien.

Pero ¿cómo no halló Dalmau seguidores? Quizá porque el hueco entre lo antiguo y lo nuevo era demasiado grande. Al archivero municipal le parecían las cualidades de la tabla tan extraordinarias comparadas con las obras de los contemporáneos, que pudo creer en un momento de inspiración, en *un presentimiento superior a su época*. De hecho, la pintura catalana de la primera mitad del siglo nos muestra un aspecto muy diferente, nos sentimos allí en otro clima. Luz, actitudes y colores claros, narración animada; en las circunstancias dramáticas, movimientos desordenados; en las tranquilas, gracia; paños fluidos y de gran vuelo, las facciones de la Virgen y de los Santos, a menudo de una amabilidad que recuerda a los maestros de Siena y de Colonia.

Además, fastuosidad en el oro del fondo y en los dorados de los edificios, en los utensilios y en los trajes. ¡Cuán completamente distinta era la impresión de una tabla flamenca! El nuevo sistema estaba pictóricamente más alto; pero suministraba también más alta formación del gusto, que sólo se ha de educar a sí mismo. Proscripción de los metales nobles, sustitución de las superficies brocadas y doradas por los paisajes, en cuya belleza el meridional no se complace tanto; figuras dibujadas ciertamente con modelo, pero de movimientos tan

duros, que al lado de aquellas de movilidad desembarazada y graciosa, parecen frías, de palo; este conjunto aparece a la mirada del español sobrio y pobre. El paso fue demasiado brusco. Por esto, Dalmau recibió pocos encargos y halló pocos secuaces. Sentíase lo extranjero de aquello: no era visto con ojos benévolos. Cuando el alemán Michel Loquer o Louguer, con su discípulo Juan Federico, construyó en 1483 la cornisa del coro de la Seo, obra que, como dice *Piferrer*, perpetuará su nombre mientras haya corazones que amen la belleza, su trabajo fue declarado por el capítulo defectuoso, y la viuda del artista muerto, entretanto, perdió la mayor parte del precio ajustado.

THE
LIBRARY OF THE
MUSEUM OF NATURAL HISTORY
AND
ZOOLOGY
OF THE
CITY OF LONDON
1871

EL TESORO DE LA REINA ISABEL

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY

EL TESORO DE LA REINA ISABEL

Parece ser que esta gran reina heredó de su padre la alta estimación por los maestros del Norte; sabemos que durante mucho tiempo tuvo empleados en su corte pintores de origen flamenco y alemán. Su nombre ocupa un lugar en los anales de la pintura flamenca.

En el archivo de Simancas se han publicado datos hace treinta años acerca del tesoro de cuadros de la reina Isabel y de sus pintores de corte. Se conocen los nombres de éstos; por los inventarios de su sucesión hechos en vida suya 1499, y después de su muerte (1503-5), se sabe que guardaba 460 cuadros en su *recámara*, cuyos asuntos y tamaño está indicado. Pero con todas estas noticias tenemos poco, pues los nombres de los autores faltan casi siempre; mientras que en los documentos personales falta el asunto de la obra. Y como quiera que la mayor parte de aquellos 460 números, fueron dispersados en la *Almoneda*, hasta hoy no era conocida la composición de su pinacoteca.

Pintores de su corte había dos españoles: Antonio del Rincón, el maestro autor del gran retablo hoy arruinado de Robledo de Chavela en El Escorial; Francisco Chacón, de Toledo, su *pintor mayor* desde 21 de Diciembre de 1880; y tres extranjeros: un alemán, MELCHOR ALEMÁN, y dos holandeses MIGUEL FLAMENCO, o más exactamente Miguel Sithimn o Zittoz (1),

(1) Sithin es el nombre del palacio en cuyo sitio fundó San Aldroande la Abadía de San Omer.

que ya en 1481 pintó su retrato, y JUAN DE FLANDES, empleado en 8 de Marzo de 1498 con 30.000 maravedís de paga; estos dos permanecieron hasta el último momento a su servicio. Miguel es también conocido por el inventario de la gobernadora Margarita, hija del emperador Maximiliano, que le tomó a su servicio a la muerte de la reina. Poseía aquélla de su mano varios retratos; además del de la reina, el de su hija de igual nombre, esposa del rey Alfonso V, de Portugal; un díptico con Juan y Magdalena, ésta, con los rasgos de Margarita y de su primer esposo el príncipe Juan; por consiguiente, pintado en España en 1497. Además, retrato de su Contrero-lleurs Charles Jurzon, saboyano, pintado en su casamiento con el príncipe muerto en 4 de Octubre. Desde entonces, parece que Miguel fue estimado principalmente como pintor de cuadros religiosos (pinturas de devoción), especialmente historias bíblicas. Sin embargo, Margarita poseía de aquél una pequeña Madonna con el niño durmiendo, que llamaba su queridita (*mignonne*) (1). Un cuadrito de 40 cm. alto por 31 ancho, conforme a esta descripción y correspondiente a este tiempo, vi yo en el vestíbulo de la iglesia de Santa María de la Oliva, en Lebrija, en la provincia de Sevilla, con cristal y en un rico marco barroco. La infantil Madonna tiene al niño desnudo durmiendo en los brazos; su cabecita descansa en el pecho y sus manos tocan el librito sostenido en su seno.

Pero el cuadro más interesante del inventario de la reina en una vasta serie de tablas, de las cuales aún se conserva un resto en Palacio, si bien su procedencia está completamente olvidada. Son los quince cuadros de El Escorial, representando escenas de la vida de Cristo. La historia de sus vicisitudes es bastante notable.

La parte originaria de estos cuadros, cuyo plan ideó la misma reina, está descrita en el inventario y tasación que

(1) LE GLAY: *Correspondance de Maximilien et de Marguéríte*. Paris, 1839, II.

apareció a su muerte de los cuadros encontrados en Toro en 25 de Febrero de 1505. Entonces encontrárose en un *armario* 46 tablas de igual tamaño, *tablas de devoción*, representando la vida del Señor y su Madre, desde la Salutación hasta la Asunción y el Juicio final.

La serie se ha disminuído en el curso del tiempo en una tercera parte; pero conocemos la serie ininterrumpida de sus poseedores.

Cuando los testamentarios de Isabel, entre ellos el primero el rey viudo, procedieron a la venta de los bienes aun antes de haber terminado el primer año de luto, la marquesa de Denia, esposa del mayordomo mayor, D. Bernardo de Sandoval y Rojas, tomó para sí diez cuadros de la colección, la mayor parte pasajes de la Pasión. La Samaritana pasó al *Alcalde de los donceles*, esto es, al jefe de los pajes reales. Así encontramos, en una lista de 13 de Marzo mencionadas solo 32 tablas tasados en 61.562 maravedís y adjudicados en 51.187 = 136 $\frac{1}{2}$ ducados. El comprador fue Diego Flores, empleado palatino de Margarita, entonces esposa del duque Filiberto de Saboya. Cuando a su temprana muerte pasó a ella la regencia, le hizo su ministro de Hacienda (*conseiller trésorier et recepreur général de toutes nos finances*).

Fue aquel Diego de Guevara, padre de Felipe de Guevara, gentilhombre de boca del Emperador, autor de los *comentarios de la pintura* que ANTONIO PÉREZ halló y publicó en Madrid en 1786. Era un gran conocedor de cuadros; poseía, entre otros, dos retratos de su padre, de Roger y Michel; tenía en custodia la tapicería de Margarita y la regaló la obra maestra de Jan van Eyck, los Arnolfini. Por consiguiente, las 32 tablas pasaron al palacio de Margarita, en Malinas, donde primeramente fueron encerradas sin ordenar en una arca de abeto (*layette*), con excepción de las dos del maestro Michel (inventario de 17 de Julio de 1516). Cuatro asuntos de la Pasión se extraviaron entonces; pero en 17 de Abril de 1524 sólo había 22 cuadros. Entonces Margarita mandó poner veinte en un rico oratorio o

altar portátil; en esta forma pasó la colección a su sucesora María, viuda del rey Luis de Hungría, y, finalmente, a Felipe II en España.

En Malinas vió Alberto Durero, en su visita de Junio de 1521, las tablas: «40 tablitas al óleo, que nunca las vió iguales ni en pureza ni en bondad.» En el inventario de los cuadros de Felipe II se describe este oratorio. Cada ala ($\frac{7}{8}$ varas alto, $1\frac{1}{4}$ ancho) se componía de nueve cuadros y dos de ellos una especie de cornisa (*lenqueta*). Los marcos y la guarnición eran de plata sobredorada, en el zócalo había una cenefa de plata calada con los tres escudos de Borgoña y Margarita y tres líneas de plata. Los cuadros fueron tasados en 20.000 reales; la plata, en 500; tasación algo más subida que la de las 46 en 1505.

Desde entonces faltan noticias, hasta que en tiempo de Carlos III aparecen quince o diez y seis tablitas en el Escorial. El oratorio de Margarita había sido entretanto desarmado, y los cuadros destinados a decorar salones; así se vieron largo tiempo en el Casino de abajo, como de Durero, de Memlinc o de Altdorfer. En la Exposición de 1881, con motivo del centenario de Calderón, fueron llevados a Madrid y colocados en la sala Gasparini del Palacio Real.

La siguiente lista contiene el catálogo del inventario de 1505 (con la tasación) hasta el día de hoy.

1.	La Anunciación.....	3	$\frac{1}{8}$ D.
2.	La Visitación.....	5	G.
3.	El Nacimiento de Jesús.....	4	G.
4.	Los Reyes Magos.....	5	D.
5.	La Presentación en el Templo.....	5	G.
6.	La Huída a Egipto.....	4	G.
7.	El Niño Jesús en el Templo.....	5	G.
8.	El Bautismo.....	4	G. M. F.
9.	La Tentación.....	4	G. M. F. Nápoles.
10.	Las Bodas de Caná.....	4	G. M. F. Nápoles.
11.	La Samaritana.....	4	A.
12.	La tempestad en el mar.....	3	G. M. F. E.

13. La Magdalena	4 1/2	G. M. F.	E.
14. La Mujer cananea.....	4	M. F.	E.
15. La Multiplicación de los peces.....	5	G. M. F.	E.
16. La Transfiguración.....	4	G. M. F.	E.
17. La Resurrección de Lázaro.....	4	G. M. F.	E.
18. La Entrada en Jerusalem.....	5	G. M. F.	E.
19. La Cena	6	G. M. F.	Londres.
20. La Oración del Huerto.....	4	G.	
21. Si ergo me quaeritis (Ev. Joh. 18, 8).	3	G.	
22. La Prisión.....	5	G. M. F.	
23. El Lavatorio de Pilatos.....	4	G. M. F.	
24. Jesús atado a la Columna.....	5	D.	
25. La Coronación de Espinas	4	G.	
26. (<i>La Pescogada</i>).....	3 1/2	G. M. [F.]	
27. Ecce Homo.....	4	D.	
28. Jesús con la Cruz a cuestas	4	D.	
29. Jesús es clavado.....	6	D.	
30. La Crucifixión.....	2 1/2	D.	
31. El Descendimiento.....	5	D.	
32. La quinta angustia.....	6	D.	
33. El Descenso a los Infiernos.....	4	G. M. F.	
[Las tres mujeres en el Sepulcro]..	[4]	G. M. F.	
34. La Aparición con el padre a María.	5	G. M. F.	
35. La Aparición a María sólo.....	3	D.	
36. Noli me tangere.....	4	G. M. F.	
37. Emaus.....	4 1/2	G. M. F.	
38. La Aparición a Pedro.....	4	G.	
39. Tomás el incrédulo.....	5	M.	
40. La Ascensión de Cristo	6	G. M.	
41. La Bajada del Espíritu Santo.....	5	G. M. F.	
42. La Ascensión de María.....	6	G. M.	
43. La Coronación de María.....	6	G.	
44. Los Arcángeles Miguel y Gabriel..	3	G. M.	
45. Pedro, Pablo, Juan y Santiago....	4	G. M.	
46. El Juicio final	5		
Total	203 1/2	ducados.	

D., significa la marquesa de Denia; G., Diego de Guevara; M., Margarita; F., Felipe; E., Escorial. De los cuadros perdidos encontré dos en Londres: La Cena, en la Galería de Apsley

House (núm. 65), y La Aparición a los resucitados, en la National-Gallery (núm. 1.280). Otros dos reconoció el Dr. G. GLUCK en la Galería del Príncipe de Fondi: núm. 9, La Tentación, y número 10, Las Bodas de Caná.

El estilo y carácter de estos cuadros delatan un flamenco que ha tomado los elementos de su obra bajo un cielo extranjero de un ambiente netamente español. Pudiera parecer que limitaba su carácter patrio a la técnica. Sin embargo, no se pueden desconocer otras reminiscencias de la escuela de Brujas, especialmente en la delicadeza del color; PINCHART encontraba en ellos trazos memlincnianos. Algunos tipos me hicieron pensar en Gerardo David y en los maestros coloneses de San Severino. Las figuras son a menudo desmayadas, de pecho estrecho, delgadas hasta revestir carácter espectral las extremidades, seca la expresión de los narigudos semblantes, malhumorada y soñolienta. En estos rasgos graves, serios y a veces melancólicos, parece habersele pegado al pintor el *sosiego* español. La manera de tratar los paños es muy cuidadosa, y como copiada de modelos de barro. Su talento brilla sobre todo en la narración y en la composición; en la variedad de la inventiva y en la libertad de los modelos, aventajando a veces a muchos célebres contemporáneos. Es tan hábil en el manejo de las masas vivas como en la excelente composición de los grupos; sabía que hay que ser en estos casos muy parco en las figuras; el «Festín de Leví» contiene sólo tres personas. Realiza también solemnes asambleas, como reuniones tumultuosas, como, por ejemplo, la tempestad en la barca. No conseguí descubrir diversidad de manos; la noticia en el inventario de Margarita, de las dos tablas de Michel, parece también suponer la unidad de manos en las demás.

Entre las quince tablas encuéntrase un nocturno (La prisión de Jesús) y algunas escenas de intimidad con el tono clarescuro propio de Jan van Eyck; pero la mayor parte cautivan por la feliz reproducción de la luz diurna. El tono amarillo de las razas quemadas por el sol, la luz de medio día de los mon-

tes y llanuras, las rápidas gradaciones de color en el modelado, recuerdan la luz clara y aérea de las mesetas españolas. Pero este carácter local es notable también en los paisajes. La escena no tiene ninguna semejanza con las dulces y cultivadas montañas de un Dierick ni con las agradables vistas de caseríos y castillos con bosques y praderas de un Hans, o con las ruinosas formaciones calcáreas de exuberantes valles de los pintores de Dinant. Todo es grande y feroz, duro y frío. Rocas escarpadas, pendientes desnudas bajan hasta la escena, bloques de roca yacen diseminados por el valle como en las mesetas graníticas de Castilla. Dilatadas vegas, desprovistas de arbolado, a manera de mares, terminan en extensiones de varias leguas el duro oleaje de una azulada serranía. Ni siquiera se ven huellas humanas en estos campos dilatados; los hombres aquí viven en altivos castillos, cuadriláteros de piedra con arcos irregulares y pocas y estrechas ventanas; de las ciudades sólo se ve la hilera de tejados, muros con apretadas torrecillas, siempre algo en decadencia. Recuerdan al país que tomó su nombre de los castillos, y a Andalucía, donde aún vemos hoy al lado de las viejas ciudades las ruinas de los alcázares moriscos. Muchas veces, la acción se desarrolla en una árida y descampada vega, en el fondo de un arco derruido. También vemos la fachada de una iglesia románica y el dorso de un campanario gótico. El mismo purgatorio es imaginado por el artista, como uno de estos férreos alcázares; entre dos torres cuadrangulares, por cuyos estrechos huecos sale humo, la escalera de entrada de los condenados, por la cual suben los redimidos.

Detrás de los muros de feldespatos asoman siluetas de árboles, cipreses y olivos, mirtos, acacias y coníferas; estamos en la zona meridional del Mediterráneo. Para dar vida a esta seria Naturaleza, hace que fuertes corrientes de aire muevan los árboles.

Cuando la acción es en un interior, no vemos ningún recinto cerrado e íntimo, sino una habitación abierta a algún

jardín, Loggia, en el convite de Levi, con techo de arcos ojivales, o el estrecho patio (*corral*) de una casa española. En el vestíbulo (*zaguán*) de uno de estos corrales tiene lugar la Pasión del Salvador. La galería del *piso principal* descansa en cuatro pilares cuadrados, y enfrente, detrás de una balaustrada con tapices, se sienta el gobernador. También aquí domina el estilo gótico; la Pentecostés se verifica en una capilla de bóveda cruzada; pero todo nos traslada a un país meridional.

Este colorido español nos hace pensar de nuevo en la princesa ante cuyos ojos nacieron probablemente los cuadros. Sin duda, quiso ver las historias del Evangelio en un paisaje conocido para ella, como a algunos de sus antecesores o sucesores. También se reconoce su manera de sentir en la severa sencillez. No hay huella de ornamentación morisca y pocas del gótico florido, entonces muy en boga; a lo sumo, alguna columna de jaspe. Tampoco se echa de ver el lujo en la indumentaria, propio del siglo; apenas aparece un bordado en oro; los hombres llevan turbantes; las mujeres, *tocas*. Finalmente, se cree reconocer su profundo sentimiento religioso en la profunda y casi temerosa seriedad que hay en el asunto, como un adagio melancólico. Esta seriedad descarta el humorismo característico en los personajes secundarios.

Y aquí puede estar el principal interés de nuestro ciclo. Son los más antiguos y artísticos cuadros del país y personajes españoles, concebidos por un pintor que poseía en estos asuntos la perspicaz observación del flamenco y los ojos del extranjero, para las particularidades del nuevo ambiente.

Procediendo los cuadros, pues, de un pintor largo tiempo establecido en España, deberemos buscarle entre aquellos tres pintores de corte. No puede ser anterior al siglo xv; PASSAVANT (*Arte cristiano en España*, pág. 133) pensó que en parte revelan ya la manera flamenca del siglo xv. Ahora bien; uno de aquellos tres tiene que ser descartado: Michel. Indudablemente, sería su colega: Juan de Flandes. Obras verosímiles de éste son las tablas del altar mayor de la catedral de Palencia;

fueron pintadas en los diez años siguientes a la muerte de Isabel.

Juan de Flandes.

Al principio del siglo estaba tan adelantada la construcción de esta catedral, que se pudo pensar en la ornamentación del coro y del altar mayor de la capilla. El obispo Fray DIEGO DE DEZA había dispuesto de una fuerte suma para el retablo mayor. Debía ser una de aquellas imponentes obras de escultura que admiramos en Toledo, Sevilla y Briviesca; aquí de escultura y pintura.

En 1.º de Agosto firmose el contrato con Felipe Vigarni, ajustándose las estatuas en 130.000 maravedises; debían ser de nogal, la cara y las manos de su propia talla y «sin pintura». Los cuadros fueron encargados a JUAN DE FLANDES, según CEAN BERMUDEZ, en 1505, o mejor en 1506. Debían estar terminados en tres años; los honorarios ascendían a quinientos ducados.

Este DIEGO DE DEZA era una personalidad muy influyente en la corte de los Reyes Católicos. Había educado al príncipe Juan, era individuo del Consejo y gran canciller de Castilla, capellán de Palacio y confesor del rey Fernando, y fue testamentario de la reina Isabel. Siendo gran Inquisidor, sucesor de Torquemada, fomentó la empresa de Colón. Conocería en la corte a Juan de Flandes y le protegería cuando éste, a la muerte de la reina, buscara otra esfera de actividad. Sin embargo, durante la ejecución no estuvo presente; en 1505 subió a la silla de San Isidoro de Sevilla. El retablo fue terminado en veinte años, bajo Sarmiento. Alcanza noventa y cinco pies de alto, y consta, comprendido el zócalo, de seis órdenes. En los cuatro del centro hay doce cuadros, seis en el cuerpo principal, cada uno entre dos nichos con estatuas; por consiguiente, hay en cada orden o cuerpo dos cuadros entre ocho figuras de santos. En la predella hay seis tablas, entre ellas

dos muy anchas. La altura de todas es 125 cm.; la anchura, de la mayor parte, 80 cm. Son:

La Visitación.	Gethsemaní.
La Anunciación.	Cristo ante Caifás.
Ecce Homo.	Cristo con la cruz auestas.
Epifanía.	Santo entierro.
Nacimiento de Jesús.	Resurrección.
Noli me tangere.	Emaus.

Pero esta distribución no es la originaria. Varios cuadros se han llevado a otros recintos de la catedral. En la sala capitular hay una gran «Crucifixión»; en la capilla de San Fernando, un «Descendimiento» y «Las quejas», en marcos barrocos. Pues las medidas corresponden con las tablas del altar mayor, donde faltan estas escenas.

La conjetura de que este Juan de Flandes, de Palencia, y en otro tiempo pintor de Isabel, fuese el creador de los quince cuadros del Escorial, se debe a CAVALCASELLE, que por cierto no estuvo en Palencia, y sólo el nombre halló en PAS-SAVANT. Efectivamente, las notas nuestras de aquellas tablas corresponden a estos cuadros. El mismo carácter en los países y edificios, en los gestos y expresiones, en invención y ordenación. Y el mismo tono claro. En las grandes superficies del retablo parecen los cuadros como aberturas al aire libre; tal fuerza de luz tienen conservada a través de los siglos.

Juan de Flandes permaneció en Palencia; dejó un hijo del mismo nombre y oficio, y una viuda (1519); allí hizo muchas más obras.

En la parroquia de San Lázaro se encuentran los restos de un retablo, obra suya: seis tablas de construcción moderna; en la sacristía, una «Visitación», donde María se adelanta a Isabel, rodeada de una banda de angelitos.

Pero el arzobispo se acordó de que el duque de Arcos, Rodrigo Ponce de León, en la iglesia de San Juan, de su posesión de Marchena, quería construir un retablo. Se conserva,

completo aún, en su lugar de origen, ocho tablas y una predella con cinco relieves pintados. Pero las seis figuras de santos, de los lados, no pudieron ser confiadas al flamenco. Pertenecen a lo más valioso que conocemos de la escuela de Sevilla, del tiempo de Alejo Fernández.

Las ocho historias son:

Las bodas de Caná.	La Tentación.
El sermón de Juan.	El Bautismo.
La Transfiguración.	La Decapitación.
La Degollación.	La huida a Egipto.

Los cuadros de la Capilla real de Granada.

Una parte del tesoro de la reina no llegó a la Alameda. Había dispuesto que, para pago de sus deudas y cumplimiento de sus últimas voluntades, así como para la edificación de la *Capilla real*, se dispusiese de su fortuna particular: guardarropa, joyas, mobiliario, con excepción de los ornamentos de su capilla, que los regalaba a la catedral de Granada. Con arreglo a estas disposiciones, el rey viudo, en el año 1505 (26 de Febrero y 13 de Marzo), entregó una gran serie de cuadros al limosnero Pero García, para que éste a su vez los entregase al arzobispo Talavera, de Granada. Entre ellos, uno no firmado, de Michel.

Los dos inventarios contenían: diez trípticos (*retablo de tres tablas, de tres piezas*); cinco o seis dípticos (*dos tablas encharneladas, retablo en dos tablas*), entre ellos una serie que contenía desde la «Salutación» hasta el «Juicio final»; 23 tablas sencillas; tres imágenes bizantinas (*tablas de la Grecia*, cuadros de la Virgen); 63 imágenes en paño o seda (*paños de lienzo de devoción, de hilo de seda*); entre ellas, diez y siete Verónicas. Cinco obras plásticas; entre ellas, un «Resucitado», con diadema y cruz de plata y manto encarnado; un retablo con escenas de la pasión, y en el centro la Virgen, *de bulto plateado y do-*

rado; además, una Magdalena dorada, con toca flamenca; cuatro pequeños crucifijos, etc. Finalmente, dos tablas con las figuras orantes de los reyes, con los infantes al lado, el Santo Patrón, el Bautista y el San Juan evangelista.

Esta tabla (*pala*) la vió el embajador veneciano cerca del emperador, ANDREA NAVAGERO, en la *Capilla real*, el año 1526, en dos altares en medio del altar mayor, a cuyos lados estaban las estatuas pintadas de ambos reyes, *dal naturale é in pittura*.

Ahora bien; ¿qué fue de aquellos cuadros de la capilla doméstica de la gran reina? El visitador apresurado de la *Capilla real* nada descubrirá aquí de arte medioeval. Su interior fue casi completamente renovado en los siglos XVII y XVIII. Aun en 1838 fueron revocadas las paredes y la bóveda. Sólo dos obras del período de su edificación cautivan la mirada: la grandiosa verja del coro, del maestro Bartolomé (1518-32), y el retablo plateresco de Felipe Vigarni, bosquejado en 1527. Creemos que la capilla debió en aquel tiempo ser adornada de otro modo, especialmente los altares, transformándose los retablos y trípticos mandados construir por la reina. Y esta conjetura es confirmada por un detenido examen del recinto.

En una capilla, al lado de la Epístola, hay tres tablas de un tríptico anterior colocado como cuadro principal en el retablo aderezado al estilo churrigueresco del siglo XVIII. En estos tres pasajes de la pasión: la Crucifixión, el Descendimiento (medio) y la Resurrección, se reconoce a la primera ojeada la mano de Dierick Bout. Otras tres escenas de la Pasión: el Beso de Judas, el Entierro y la Pentecostés, proceden también de un antiguo maestro, pero de escuela española.

La capa dorada, moderna, oculta en parte los arcos del auténtico encuadramiento pintado de color de piedra morena. Sin embargo, se puede completar éste por una reproducción de la misma composición, en tamaño más pequeño, de la mano del maestro. En el colegio del Patriarca, en Valencia, en la biblioteca del bienaventurado Juan de Ribera, arzobispo de

Valencia (1569-1611), se conservaba aún de este altar de viaje un tríptico que delata al maestro en la saturación del color y los reflejos del metal y del dorado, como en la Capilla de Granada.

En los arcos de entre las tablas que descansan en pilares con cuatro estatuas de profetas, hay ocho grupos plásticos, escenas del Génesis hasta el asesinato de Abel por su hermano Caín; los ángulos están ocupados por figuras de luchadores encerradas en triángulos. Las escenas laterales están coronadas de arcos apuntados; los ángulos, adornados con cuatro medallones: parejas de caballeros que se disponen a luchar, un caído, sobre el cual su compañero extiende su escudo, una amazona y un arquero.

Después de hacer estos descubrimientos se espera más, pero sólo se encuentran ruinas y astillas. Sin embargo, me estaba reservada una sorpresa cuando visité por última vez en 1850 esta *Capilla real*, y al fin de la misa pareció el sacristán con un cerrajero para hacer una compostura en las puertas de los dos relicarios del Crucero. Estas puertas tenían en la parte exterior relieves de Alonso de Mena, con los bustos de Felipe IV e Isabel de Borbón, del año 1632. Se exhibían sólo en cuatro festividades del año. Y ahora mostraban en la parte interior treinta antiguas tablas de diferentes escuelas: once, poco importantes, de antiguos maestros castellanos; una bizantina, de fondo dorado; pero en otras ocho se reconocían los tipos, el paisaje y el colorido del Maestro del Hospital de San Juan de Brujas.

Sobre el altar del Norte había dos tablas más grandes:

1. María con el niño Jesús, y a sus lados Santa Catalina y otra santa; en el fondo un jardín, varios casas blancas con una escalera con marquesina y un estanque con los cisnes.
2. María dando el pecho al niño, delante de una sala con columnas, vestida de brocado y manto encarnado, y con facciones de especial finura y nobles líneas. (Tapices orientales:)
3. El Nacimiento nocturno. José con la antorcha. Dos ángeles adoran al Niño.

4. San Juan Bautista (muy oscurecida), pintado hasta las rodillas, sentado, con el cordero en los brazos.

Sobre el altar del Sur:

5. El Descendimiento. Fragmento de la parte superior.

6. La parte inferior: María seguida de Juan y las santas mujeres. Medias figuras: corresponde con el cuadro de la Pí-nacoteca de Munich, núm. 123.

7. La Dolorosa abrazando al Salvador sobre sus rodillas.

8. Las lamentaciones: en medio, María; a la izquierda, Juan; a la derecha, un viejo. De otros autores flamencos son una Anunciación y un San Jerónimo en penitencia en el campo.

Como se ve, Isabel no destinó la peor parte de sus cuadros a la *Capilla real*; y hasta se puede creer que gustaba especialmente de Memlinc, y añadir este pequeño rasgo de su carácter. Las tablas eran partes de un altar, que probablemente estuvieron en el lugar que hoy ocupa el actual relicario barroco. En el derribo de los altares, hecho a consecuencia de los infelices arreglos posteriores de la Capilla, nada se ha destruído, pero se ha sustraído a las miradas; para los fieles de entonces habría perdido todo su valor.

El Sagrario de Quinten Metsy en Valladolid.

Las aficiones de un monarca hallan siempre un eco a su alrededor, y así encontramos, desde el tiempo de los Reyes Católicos, en las iglesias españolas, continuas obras de maestros flamencos, que debían su origen a encargos de altos dignatarios de la Iglesia y del Estado. La más importante es una de Quinten Metsy, que tuve yo la fortuna de descubrir en una capilla de la iglesia de San Bartolomé, en Valladolid. Es también la única de sus obras que ha permanecido hasta el presente en el lugar a que se destinó, no tocada por el restaurador. La capilla de San Juan Bautista, al Sureste del

coro, fue lo único que se salvó de la renovación de las iglesias góticas en el año 1631.

Una inscripción retocada, bajo la línea de la bóveda, anuncia que la capilla fue edificada y adornada como capilla de familia del licenciado Gonzalo González de Illescas, individuo del Consejo de Fernando e Isabel, y de su esposa Mariana de Estrada. El edificio fue terminado en Abril de 1492, pero el altar no se inauguró hasta principios de 1504, el año en que murió la reina. En unión de estos datos se mencionan los grandes acontecimientos de aquel tiempo: la toma de Granada, 1492, y la conquista de Nápoles, 1504; como si los fundadores de la capilla y el altar quisieran que la obra fuese monumento conmemorativo de la historia patria. En la inscripción se indicaba indudablemente el lugar de la ejecución: *mandaron hazer este retablo en* —aquí está roto.— *¿Debe completarse Amberes, o Flandes?*

A gloria de Dios y de nra señora y a..... sant juā bautis | ta esta capilla mādo hazer el licenciado gōzalo gōzalez de Ylleccas oydor del concejo del rey dō Fernādo e de la reina doña Ysabel nros seno res | en uno con doña marina de estrada su muger pā cy y pū sus hered^o ppetuamēte la avdotaron esta capilla mas e hornamētos lo mejor c | e pudierō e mādārō hazer este rretablo en | el q̄ se acento aq su comiēzo del año del señor de mill e quētos qto qudo sus altezas acabaron de ganar el rreyno de napoles e la capilla de cāteria se acabo en Abril de mccccxcii qūdo la destrū de los moros destos rreinos fueron convertidos a ñra sūta fe catholica por industria e armas de sus altezas. [rrestaurado en mdccclxxvi.] (1).

El sagrario consiste en una parte alta y otra central, con una gradería de talla y las puertas pintadas. En el arco del

(1) Parece ser que la inscripción terminaba en un principio con *perpetuamente*; las siguientes adiciones estaban destinadas a recordar la dotación de la capilla y las fechas. Algunas palabras fueron desfiguradas por el pintor o el retocador: *avdotaron* por *aun dotaron*?; *e hornamentos* por *con ornamentos*; *convertidos* en vez de *convertidos*.

centro hay una gran estatua de San Juan, ésta flanqueada por tres profundos nichos laterales, y coronado de unos siete grupos en altorrelieve, con la historia de su vida, pintados y dorados. La galería contiene tres escenas de la Pasión, con las armas de los fundadores.

Las cuatro puertas, de encina, están pintadas por fuera y por dentro. Las de la predella son de mano indígena, pues los cuadros destinados por el fundador para dicho sitio debían ser hechos sobre el terreno.

Están en el lado interior, al lado de los Padres de la Iglesia Agustín y Jerónimo; en el exterior siguen los Evangelistas Juan y Lucas, al lado de los fundadores de las dos Ordenes mendicantes. Cerradas las puertas, aparecen una gran acción única: la Misa de San Gregorio, iluminada por una ventana gótica medio velada; cuatro eclesiásticos rodean al Papa, y el retrato de un joven, con los bucles que le caen sobre la frente. Cautivan especialmente las figuras, en forma de retratos, del cardenal arrodillado con la tiara, y las de los demás cardenales enfrente; insuperables tipos sacerdotales, cabezas llenas de inteligencia y de solemne dignidad.

Abiertas las puertas, ofrécese a la mirada dos escenas: la Adoración de los pastores y la de los reyes, ordenadas armónicamente. El pesebre está colocado en unas ruinas góticas; la luz cae por una gran ventana redonda de dos huecos, que abre a la mirada un claro paisaje, en donde aparecen los ángeles entre bellas siluetas de árboles. A los lados del pesebre están arrodillados ante el Niño: a un lado María, detrás de ella José con la linterna, más allá tres ángeles con capa pluvial, y otros dos que revolotean en las alturas. El rey arrodillado besa los bracitos del Niño.

Este altar, terminado el mismo año en que Eduardo el portugués entró como aprendiz de Quinten, encierra, pues, las tres grandes composiciones del maestro, ejecutadas cinco años antes del altar de Santa Ana con la Sagrada Familia en Lovaina (1509), su trabajo de fecha más antigua.

Las facciones de María son casi las mismas, el pelo suelto se derrama abundantemente por encima del verde manto. También las cabezas de San José y de Baltasar recuerdan las de Bruselas. Según reza la inscripción, adornaron esta capilla lo *mejor que pudieron*, por lo que se puede colegir que la fama del maestro de Amberes, que entonces había llegado hasta la reina de España, era la más eminente de entonces.

El altar de Juan de Holanda, en Palencia.

Otro altar tan notable como el descrito, de reducidas dimensiones, pintado por aquel tiempo en Flandes para un prelado familiar de los Reyes, encontramos aún en su primitivo punto de destino: en el trascoro de la catedral de Palencia. Este retablo, según se lee en la inscripción, fue encargado en el año 1505, en Flandes, por Juan de Fonseca, primer capellán de sus majestades y recién electo obispo de Palencia cuando fué a Flandes, como embajador del rey viudo Fernando, para visitar en Bruselas a los príncipes. Fonseca era la mano derecha del monarca en estos asuntos íntimos, y ya había estado dos veces allí: primero, para negociar el casamiento de su hijo y heredero el príncipe Juan con Margarita, y el de su única hija Juana con Felipe, hermano de Margarita; después, para ofrecer sus respetos al joven rey de España.

El altar lleva el título de *Nuestra Señora de la Compasión*: consiste en una tabla que llena las partes superior y central, con el grupo de la Virgen y del joven Juan, y siete pequeñas con los Siete Dolores. Este asunto fue elegido, sin duda, bajo la impresión de la muerte de la reina Isabel. Al lado se ve de rodillas al fundador.

El retablo estaba, pues, destinado para la pared occidental del coro, del cual una escalera conducía a la cripta de San Antonio, el Patrono de la iglesia. Esta pared del trascoro, que a la entrada de la catedral cubría el coro y el altar mayor como una cortina, la convirtió el nuevo obispo en una obra de arte

de ornamentación eclesiástica. El artista fue el mismo maestro Gil de Siloe, de Burgos, al cual, la reina encargó anteriormente el monumento de mármol de sus padres, ante el altar de la cartuja de Miraflores. Este trascoro es una maravilla de delicadeza como hecha por manos de hadas; un Gobelino en piedra, donde las más rebuscadas formas de la gótica decadente, con antiguos motivos, llegaban a una armonía sólo posible en aquel momento, armonía tan compleja como altamente personal. Parece como el engarce de una joya de la pintura, semejante a la centelleante pedrería de un manto brocado.

El *libro de acuerdos* de la catedral menciona como pintor a *Juan de Holanda*, nombre que no volvemos a encontrar allí ni ningún cuadro firmado por él. La impresión de la tabla es más bien flamenca, por lo menos en el color y el claroscuro; sin embargo, encontramos allí rasgos aislados que nos hacen ver un ambiente holandés. Los tipos difieren de los de un Roger y un Memline: altas figuras, anchas de espaldas, largas cabezas con fuertes piernas.

Pero la más visible cualidad de este desconocido es la pureza y la intimidad del sentimiento; las tablas de Juan de Flandes que allí vemos parecen, por el contrario, sobrias y secas. La obra es un himno a la divina piedad. La manera como el afligido apóstol coge con las manos a la Madre, que cae de rodillas, está sentida con una ternura incomparable. Este enterramiento excede a otros mucho más grandes.

¿Quién era este holandés que fue recomendado a Fonseca en la corte de Bruselas en 1505? Un pintor holandés, que al principio del siglo había pasado de su patria a Flandes, era el conocido Jan Mostart de Harlem: Margarita le hizo pintor de cámara en 1507. Este retablo nos le muestra en los principios de su carrera, en que los pintores españoles al lado de su firma solían poner *tunc discebam*.

Su vecindad de las obras de los dos holandeses en la catedral, del auténtico holandés y del flamenco avecindado en España, da ocasión a comparaciones muy instructivas. Se pueden

ir siguiendo las progresivas influencias del ambiente sobre Juan de Flandes. Ambos maestros tienen su Enterramiento. Pero en la interpretación del uno es una íntima escena de familia; los deudos y amigos se apiñan con indomable dolor en torno del Salvador del mundo, que baja a la tumba. En la tabla del otro hay más formalismo. El sarcófago está en el centro y a su alrededor la reunión está colocada en fila a igual distancia unos de otros. María, en traje de luto, acércase lenta y solemnemente seguida de Juan. Enfrente avanza la Magdalena. Dos hombres trabajan en la sepultura.

El maestro de Flemalle.

Este influjo del lugar paréceme también notable en algunas obras del maestro que por algunos puntos están en relación con Roger. Es el más espiritual alumno de Jan van Eyck en la agudeza de la observación y en el sentido del color: sus dos tablas en el Museo del Prado han sido tenidas largo tiempo por originales de aquél: lucen como estrellas entre los demás cuadros de esta escuela. Quizá Jan no dejó de tener parte en su venida a España.

Una de ellas con la historia de San José, ya en el siglo xvii en poder del marqués de Leganés, como *Maestro Rugier*, muestra en su dorso las estatuas de Santiago, patrón de España, y de Santa Clara, que en la guerra contra los infieles ahuyentan a los sarracenos. Los tipos y vestidos moriscos (como también los dos hombres bajo la cruz en Francfort) no parecen obra de la fantasía; tienen la frescura de los esbozos hechos de viaje. En el uso del oro ha transigido con el gusto local. Pero aún más chocantes son rasgos locales en la historia del cayado milagroso: quien allí vió una vez un misterio de Nochebuena reconocerá aquí el humorismo ingenuo y grosero que se permiten los españoles en la representación de las escenas bíblicas. Este motivo recuerda también los grupos de judíos de la Fuente de la vida.

La segunda obra del autor, también fechada en Madrid, nos sirve para seguir las vicisitudes del maestro en la capital de España: las puertas del oratorio del maestro Enrique Werl, de Colonia, con la Santa Bárbara, están fechadas en 1438, [y esta fecha indica el tiempo del Concilio de Basilea, en el cual tomó parte Werl como Provincial de la orden de Franciscanos. En esta asamblea apareció como orador del rey, Alonso de Cartagena, obispo de Burgos; trajo de este viaje al arquitecto de Colonia que ejecutó las torres de su catedral. Nada parece más verosímil sino que Magister Werl medió en este contrato; y quizá el obispo, en agradecimiento por aquella importante recomendación, pusiera a su disposición para el dicho oratorio al pintor que tal vez formaba parte de su séquito. Santa Bárbara es en España la patrona de la Artillería.

Y ahora, fijémonos en la decoración arquitectónica, tan magistral como extraña, que el pintor ha elegido como marco para su asunto. Es una portada gótica con dos puertas colocadas en ángulo recto, una con respecto a otra, como en la iglesia de Nuremberg. Pero este edificio está concebido en principio; la puerta de la derecha, con la escena de los desposorios, está casi acabada hasta la cúspide del Wimberg; la otra sólo se alza unos dos pies del suelo: para proteger la obra de fábrica se han puesto esterillas de paja reforzadas con piedra. Por consiguiente, se trata de una alusión a una iglesia en construcción, sugerida por el proyecto del obispo de Burgos. El fundador ha de verse quizá en la tabla: tal vez es el prelado que bendice la unión.

¡Naturalmente, esta idea está en armonía con el asunto del cuadro! Por detrás de la portada, a medio construir, se ve la vieja iglesia, la cual se conservará y utilizará dentro o al lado del nuevo edificio mientras sea posible; en Salamanca ha subsistido la vieja catedral al lado de la nueva hasta nuestros días. Aquí se trata de una iglesia románica, de cúpula quizá copiada de una iglesia de templarios. En Segovia se ha conservado una de esta clase. La cúpula descansa sobre columnas

y arcos, que se abren hacia delante, cerradas por ventanas de vidrio pintado. Esta antigua capilla simboliza aquí el viejo templo que está destinado a ser penetrado por la naciente iglesia evangélica.

El conjunto es de estilo neto y exacto: aquí el gótico *florido* en el estilo de la actualidad y en la bella piedra blanca de los monumentos castellanos; allí el viejo románico; tanto, que hay que pensar en un pintor versado, no sólo en la arquitectura, sino también en la arqueología; o si no, en un fundador erudito que concebía planes de rigurosa técnica histórica, y que esta vez encontró un discípulo de ilustración no común.

Gerardo David.

En el tiempo en que se preparaban los grandes días de la nueva pintura en Italia, cuando España se hallaba en el dintel de su siglo de dominación, era allá la demanda de cuadros flamencos más viva que nunca y que en ninguna parte.

Causas exteriores e interiores coadyuvaban a esto: las relaciones políticas a consecuencia de los matrimonios reales, el comercio, el oro de las Indias. Como más tarde en las cortes europeas la porcelana china, así eran entonces los oratorios y altares pintados al óleo, con sus exquisitas ornamentaciones preciosas, un artículo de lujo de las clases dominadoras. Pero la más fuerte atracción estaba en otra parte. Los españoles del tiempo de Torquemada y Jiménez apreciaban estos *cuadros de devoción* sobre todos los demás por su destino: un tono religioso más alto, más profundo; su carácter, más sagrado que el que resplandecía en el arte más grande, sí, de los italianos, sobre el cual se reflejaba entonces la fría luz del humanismo, mayor aún que el de las creaciones de su propia floreciente escuela, en las cuales rara vez faltaba una más fuerte o más débil nota de gusto realista.

Así sucedía que la grandeza española, los abades y los obispos, los gremios cuando se trataba de renovar un retablo anti-

cuado o estropeado, o de construir una capilla de familia, una iglesia o un monumento, se dirigían a los flamencos. Pero en el tiempo en que los reyes de Portugal enviaban sus pensionados al nuevo emporio del comercio, Amberes, quedaba para los españoles Brujas, la cuna de la nueva pintura del Norte, aún durante largo tiempo la fuente del más delicado arte religioso. Aún se conservaban allí grandes casas de comercio españolas; de ellas habla el veneciano CONTARINI en su relación de 1525. GUICCIARDINI conoció a sus descendientes.

De la cuantía de esta exportación es testimonio la multitud de obras grandes y pequeñas diseminadas por la Península; pues aun ahora, no pasa un año sin que surja un *flamenco* más o menos notable, para que pronto se ponga en camino hacia los gabinetes y museos del extranjero.

Fue verdadera obra del acaso que en aquella época existiera allí un artista de alto prestigio, cuyo modo de sentir el arte estaba muy lejos de los estímulos del tráfico internacional. Este artista era Gerardo David, que cerraba la serie de artistas que abrió Juan van Eyck con un solemne acorde final.

Un pintor que no conocía otro contenido al arte que el sentimiento de la piedad—según SCHLEIERMACHER, la esencia de la religión—por consiguiente, en cierto modo, el polo del fundador de la escuela cuya grandeza estribaba en la fuerza de penetración de las realidades visibles, en los secretos y el encanto del color. Sin embargo, pintó menos los profundos estados de éxtasis como Murillo en sus figuras de creyentes, llenas de vida y de color, más claras y más ricas que a él mismo se le aparecían. Es la dulzura de las almas, tímida y feliz a la vez; en la luz de las iglesias góticas supraterrestre y apartada del mundo ante la divina presencia del misterio, donde cada movimiento, cada voz sale apagada (este era el Charisma de éste, el más monótono maestro de su nación, comparable en esto al Perugino, aunque éste era más frío), el cual, como sus figuras, parecía andar por la tierra en sueños. Y prestaba a sus visiones, merced al infinito amor y paciencia de su mano,

un encanto ante el cual nadie se puede defender: la nobleza de la belleza pura; pues, según antigua doctrina, la belleza es compañera de la tranquilidad del alma. Por esto hallaron sus tablas el camino, desde la contemplativa paz de su taller, no de los campos tranquilos, sino de toda la periferia del viejo mundo, del Mediterráneo, de la Riviera y de las Baleares, de Portugal y de los solitarios valles de los Pirineos y de las mesetas castellanas, pero sin que su nombre las acompañara, el cual hasta nuestros días ha caído en el olvido.

Tablitas de pequeñas dimensiones eran destinadas a oratorios privados, a altares domésticos y de viaje o portátiles, y usados como regalos por los príncipes. María con el Niño, la Dolorosa, la Reina María entre santas mujeres. Era especialmente estimada María besando tiernamente al Niño; el duque de Villahermosa trajo de Flandes uno de estos cuadros para regalarlo al monasterio de Veruela (hoy en el Museo de Zaragoza). Otros pasaron a Toro, San Gil de Burgos y El Escorial.

En algunos altares de muchos cuadros, el asunto recuerda a veces las relaciones internacionales que hacían posible estas emigraciones. En Palma de Mallorca ciudad en que los comerciantes ya edificaron en el siglo xv una casa como la que en 1446 habían construido los de Sagrera, había antes en San Nicolás un altar de diez tablas, consagrado a este patrón de los navegantes, salvador en los naufragios. Y en Santa María de Nájera, en la Rioja, se ve aún un tríptico, la misa de San Gregorio al lado de San Antonio y de Santo Domingo, llamado de la Calzada († en 1109), otro patrón del comercio, pero de otra región. Debió el olor de santidad al malecón que mandó construir en la montaña Ayuela para proteger a los peregrinos de Santiago de los peligros que él mismo había arrostrado. Pero sí fundó el hospital a que la ciudad debe su nombre y su origen.

Pero la obra más importante que allí se encargó a un maestro del antiguo Flandes, fueron las trece grandes tablas de la vida de María, antes en la catedral de Evora, en tiempo del

obispo Alfonso de Portugal (1485-1522), erudito teólogo y fecundo escritor. Encargo que arroja bastante luz sobre el prestigio del maestro.

El centro está ocupado por la gran tabla del altar mayor: la Reina de los cielos rodeada de doce ángeles músicos; las otras doce tablas llenaban el semicírculo del coro (*capella mor*), ocupando el puesto de las en otro tiempo usuales pinturas al fresco. Y como estaban destinadas para la perspectiva central de la entrada, parece cada una dominada por una de las grandes figuras de María. Obra tan vasta, sólo era realizable dado el procedimiento de la pintura flamenca por una asociación de pintores, y así se pueden reconocer en dichas tablas diferentes pinceles dirigidos por un maestro. Que entonces eran solicitados los discípulos de Gerardo David, lo demuestran las obras del lombardo Ambrosio Benson, que parece haber sido muy estimado por los españoles. Para la iglesia de Santa Isabel, de Segovia, fundada por Isabel (1192), hizo el altar con Santa Ana y escenas de la vida de María juntamente con la figura del Abad fundador, hoy en el Museo del Prado. Su obra principal es el gran Descendimiento, en San Miguel, también en Segovia, con San Antonio y San Miguel. Se le reconoce en los tonos rojizos y azules intensos y saturados, como el autor de un tríptico en la iglesia de Santa Cruz de Nájera, en la Rioja, la Piedad con Santa Ana y Pedro conduciendo al fundador.

Pedro Campaña.

En la España del final del siglo xvi, *Flamenco* es casi equivalente a francés antiguo y falto de gusto: nada más injusto. Pues uno de los más notables rasgos en la historia de la colonia artística flamenca es su parte en el tránsito del gusto medievo al gusto moderno. La magnífica vidriería de la catedral de Sevilla, empezada en 1595 por Arnao de Flandes y su hermano Arnao de Vergara, casi las únicas pinturas, de las

cuales, la mirada puede disfrutar sin esfuerzo en aquella gótica obscuridad, son, en su totalidad, recuerdos italianos de los mejores tiempos. Y hacia mediados del siglo se concede cierta acogida a la invasión de romanistas flamencos. Era el tiempo en que los libros gremiales de Amberes inscribían 360 pintores y escultores, mientras las turbulencias religiosas hacían que decayese el gusto por los encargos de obras de devoción. Ningún terreno más favorable que la rica España, que no tenía el exceso de buenos pintores de Italia, y aún era más católica.

Una ojeada sobre el movimiento artístico de estos días nos ofrece la andaluza ciudad de Osuna. Juan Téllez Girón, padre del primer duque de este título, fundó en 1534, en un cerro sobre la ciudad, una colegiata con cripta subterránea: el Santo Sepulcro, imitación en pequeño del Santo Sepulcro de Milán. Está distribuida conforme al plano de una catedral: patio anterior con cipreses, interior de tres naves, coro con sillería tallada, sacristía y claustro, sala capitular, y, por último, el panteón de los Girón. Para este lugar fueron pintados treinta cuadros, casi todos holandeses, pero de diferentes tamaños. El conde de Ureña tenía prisa, indudablemente. Hay allí tablas al estilo de Bernhard van Orley, y de Ambrosio Benson, pero también fisonomías completamente desconocidas, entre ellas una Anunciación firmada

GERALD | WYTREL | DE VTRECHT

Y al lado una concepción con la firma

^oHERNĀDV^oS. STORMIVS. ZIRICZEĒSIS FACIEBAT. 1555

Este nombre era ya conocido por el gran altar de la Capilla de los Evangelistas en la catedral de Sevilla con la Misa de San Gregorio y la Resurrección del mismo año 1555. Aquí nos sorprende con las figuras de los cuatro Evangelistas en-

tronizados en las nubes, según el grabado de Agustino Veneciano de 1518 (o la copia de Aldegrevéz).

A todos estos flamencos, ocupados allí por más o menos tiempo, supera Pedro Campaña, nacido en 1503, en Bruselas. Durante diez años largos gozó de gran prestigio, y dejó memoria duradera. Su figura cuadra perfectamente en esta galería de representantes del arte extranjero en España. Para nosotros, la suerte y la personalidad de este artista viajero es aún más interesante que sus cuadros, en los cuales hoy apenas se suele pensar, a no ser que—como del holandés Scorel—se trate de sus retratos. Pertenece, como el de Utrecht a la serie de holandeses que aprendieron de nuevo su arte más allá de los Alpes. Era la más poderosa figura entre los Heemskerck, los Marten de Vos y otros, y sobresalía entre los romanistas españoles, Vargas, Céspedes.

Los anales de su agitada vida empiezan en Bolonia, donde, en 1516, asistió a la entrada del emperador Carlos, y fue encargado de un arco de triunfo, y terminan en su ciudad natal, Bruselas, donde se le eligió jefe de las tapicerías como sucesor de Miguel Coxcyen. El duque de Alba le nombró su primer ingeniero († 1580). Se formó en Roma, admiró a Rafael y Miguel Angel y logró la persuasión de sus admiradores españoles; pero la mayor y principal parte de su carrera pertenece a la capital de Andalucía, en cuya catedral se admiran aún hoy sus dos obras maestras. Allí interpretó el espíritu de la devoción española con más carácter que los mismos naturales; un español, el maestro de Velázquez, describió su vida, y Murillo, en sus últimos momentos, solía buscar los pies de sus cuadros de pasión.

Este carácter internacional del hombre se refleja en la tradición de su nombre. Hasta nuestros días sólo era conocido en forma española; firmaba las más de las veces en forma latina: PETRUS CAMPANIENSIS, PETERUS KAMPANIA FACEBAT. En la literatura figuró como Maese Pedro Campaña; hasta 1867 no apareció su verdadero nombre, Pecter de Kempeneer, y

veinte años más tarde apareció en una colección de Praga una obra de su juventud, la única conocida, un crucifijo en miniatura con esta firma:

PETRUS KEMPENER

Campaña, en otro tiempo, dado su talento unilateral y nada vulgar, hubiera dejado creaciones más importantes. Era indiscutible su superioridad en los fundamentos científicos del arte. «Era—dice su biógrafo—*extremado* escultor, astrólogo (es decir, astrónomo), profundo matemático, arquitecto y perspectivista. Esto recuerda a Leonardo de Vinci. En su pintura se domina, en efecto, el elemento plástico, constructivo; en la inventiva, su caudal parece inagotable. Aun por largo tiempo se usó en los talleres su modelo anatómico. Asombró a los arquitectos por su corrección asombrosa en el dibujo; el arquitecto de la catedral, Fernán Ruiz, aseguraba que no había encontrado en ninguna de sus obras ni una falsa relación ni una falsa línea. A su admiración y amistad debió importantes encargos, los cartones para las estatuas reales de la Capilla Real de Sevilla, y probablemente también el altar de las dos capillas de la Catedral de Córdoba: San Nicolás y de la Asunta.

Debió su popularidad especialmente a sus retratos. De su seguridad contábanse varias anécdotas, y en ellas aparece como neerlandés de la más pura cepa.

Solía bosquejar sus retratos de memoria, y luego del natural; así lo hizo hasta con los duques de Alcalá y Medina Sidonia. Los retratos de la Predella del altar del Mariscal, especialmente el grupo de los dos hermanos, D. Diego y Alonso, juntamente con el muchacho tan semejante a ellos, pueden medirse con las mejores cosas del entonces tan celebrado en Madrid Antonio Moor. Pero su reputación como pintor religioso la debió a «El descendimiento», pintado en 1548 en la iglesia primitiva de Santa Cruz. La composición recordaba a PASSESANT, el grabado de Marc Antón (núm. 32); pero lo que le ganó el corazón del español, no fue el frío y, sin embargo, no

bien calculado juego de sus líneas, movidas y contrastadas, sino la fuerza de su fantasía y la simpatía con que sintió el momento dramático, la mirada de la Virgen al contemplar la faz del hijo muerto. Esto le valió la reputación de primer pintor de cuadros de Pasión; comprendió el sentimiento español en este punto como ninguno otro antes que él.

Cuatro años después dotó a la catedral de otro cuadro parejo, de entonación más alegre: la Entrada en el templo de María; la tabla central del retablo del Mariscal. Este cuadro, el más simpático de los suyos, demuestra que no en balde había estado en Roma; era la más pura ofrenda de aquel tiempo al templo de la belleza. Se olvida uno del relato bíblico ante este conjunto de graciosas figuras de cabezas nobles y finas. VARGAS, realmente su rival, dijo una vez: «Quien quiera ver a Rafael, observe los ángeles de Campaña, en la Anunciación del claustro de San Pablo.» Y mientras en esta obra recordaba los grupos de mujeres romanas de Rafael, parece que en las tablas de al lado se propuso demostrar que también sabía bosquejar las furias de Miguel Angel. Como muy suya es la luz solar derramada sobre aquellas gracias, mezclada con el brillo de las columnas de mármol y la claridad de las seis lámparas colgantes.

¿Dónde está aquí la sequedad flamenca que tanto disgustaba a los españoles de más tarde? Fue la siguiente generación de pintores que volvían de Italia los que condenaron esta moderna manera, la buena manera de Campaña. Su última obra, el retablo de Santa Ana, en Triana, hizo estallar esta ruptura. Profundamente afectado, resolvió volver a su patria, de lo que más tarde debió arrepentirse. El siglo siguiente le desconoció y le despreció. Por esto, muchas de sus obras desaparecieron de las iglesias de Sevilla, y sólo se descubren aquí y allá ruinas olvidadas; en las ciudades de provincia, en Córdoba, se olvidó también su nombre. Se comprende este menosprecio si se piensa en Murillo o si se contempla una figura como la Madonna, poco feliz, del Museo de Berlín.

Sin embargo, en Sevilla queda buena memoria de su personalidad y de su carácter entero. «Era un hombre osado y bravo—escribe Pacheco,—de no común destreza en el manejo de las armas. Amaba la verdad, y nunca la mentira moró en sus labios, ni siquiera en broma. Era bueno y compasivo, casto, intachable y continente, y por ello ganó la confianza de sus paisanos.» Dominaba la lengua española, y los sevillanos recordaban sobre todo su *agudeza y donaire*.

FIN

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
CHICAGO, ILL.
1911

ÍNDICE

	Páginas
Los Maestros de Colonia en la Catedral de Burgos	1
Fundación de la nueva Catedral.....	3
Alonso de Cartagena.....	10
El Maestro Juan de Colonia.....	13
El Cimborio.....	18
Simón de Colonia y la capilla del Condestable.....	23
Francisco de Colonia.....	29
Apéndice.—Retratos del Rey Fernando.....	34
Don Pedro de Mendoza, gran Cardenal de España	41
El Colegio de Santa Cruz, en Valladolid.....	46
La tumba del Cardenal.....	51
El Hospital de Santa Cruz en Toledo.....	57
El arquitecto.....	63
Los Lombardos en Sevilla .—Pace Gazini.....	69
Pace Gazini y Tamagnino.....	80
Las estatuas del Palacio de San Giorgio.....	83
Trabajos franceses.....	86
El Monumento de Raul de Lannoy.....	87
El Monumento de Catalina de Ribera.....	91
Los bustos de los genoveses Acellino Salvago de Tamagnini..	94
Los Aprile de Carona	101
El sepulcro de D. Pedro Enríquez.....	103
El sepulcro del Obispo de Avila en Toledo.....	106
Impresión de los monumentos en Sevilla.....	109
El sepulcro de Ayamonte.....	113
Nuevos encargos del Marqués de Tarifa.....	116
Una reliquia de Fernando Colón.....	120
Francisco de Carona.....	124
Torrignano	133
El Monumento de la Abadía de Westminster.....	141
El viaje a España.....	159
El busto de la Emperatriz.....	164
La catástrofe.....	166

	Páginas
El Renacimiento en Granada	175
El palacio La Calahorra.....	177
El palacio del emperador Carlos en la Alhambra.....	184
Niccoló da Corte.....	193
La Catedral de Granada y Diego de Siloe	203
Diego de Siloe.....	204
Principios de la Catedral.....	206
La rotonda.....	210
Continuación y conclusión.....	215
Apéndice.—El fin de una antigua puerta.....	220
Los Arfe	231
La custodia.....	232
Enrique d'Arphe.....	237
El Renacimiento.....	241
Antonio d'Arphe.....	243
Juan d'Arphe.....	246
La pintura flamenca en España.—El rey Juan II de Castilla	255
«Las fuentes de la vida».....	258
El retablo de Dalman en Barcelona.....	271
El tesoro de la reina Isabel	283
Juan de Flandes.....	291
Los cuadros de la Capilla Real de Granada.....	293
El Sagrario de Quinten Metsy, en Valladolid.....	296
El altar de Juan de Holanda, en Palencia.....	299
El maestro de Flemalle.....	301
Gerardo David.....	303
Pedro Campaña.....	306

LIBROS PUBLICADOS

POR

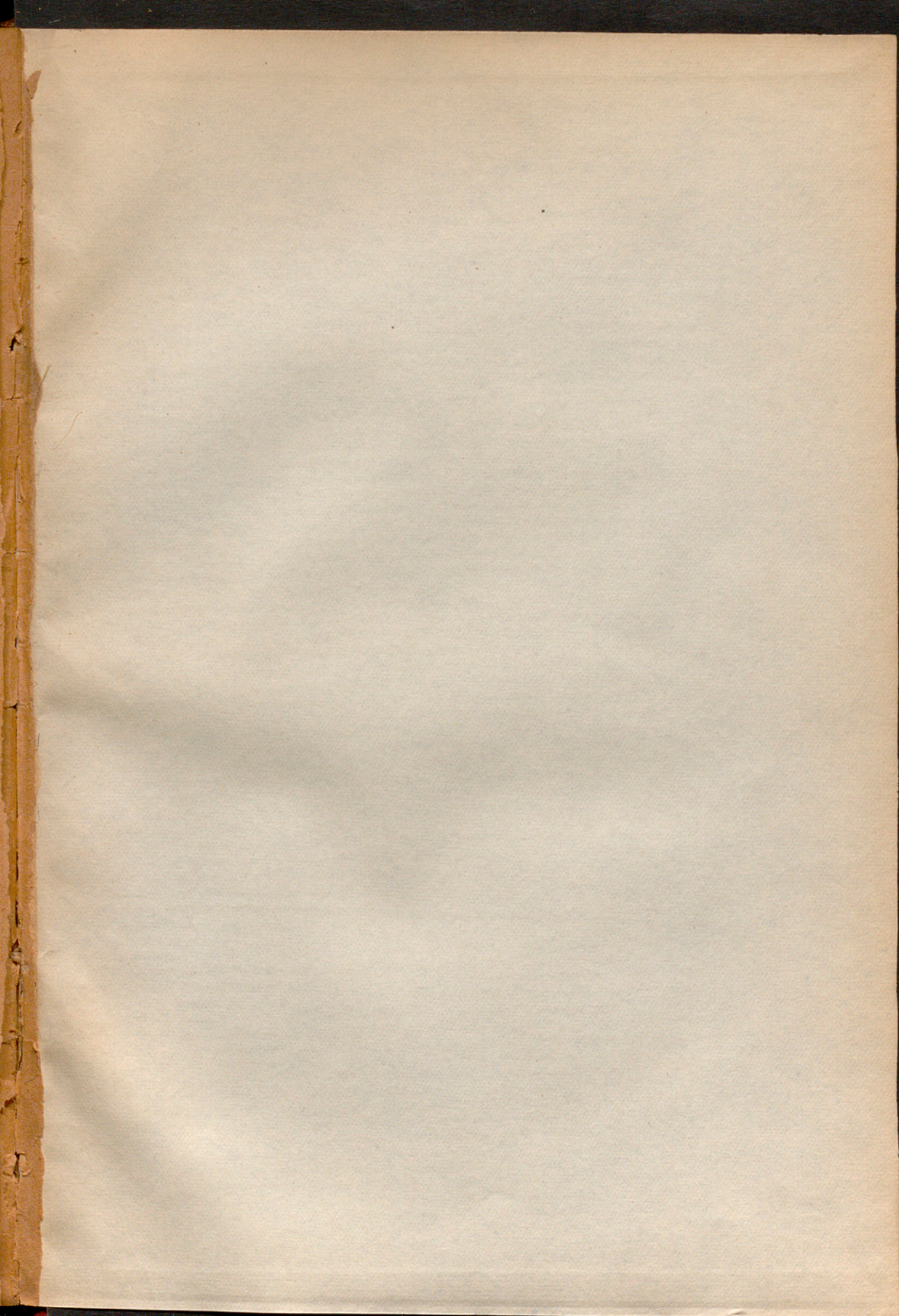
LA ESPAÑA MODERNA

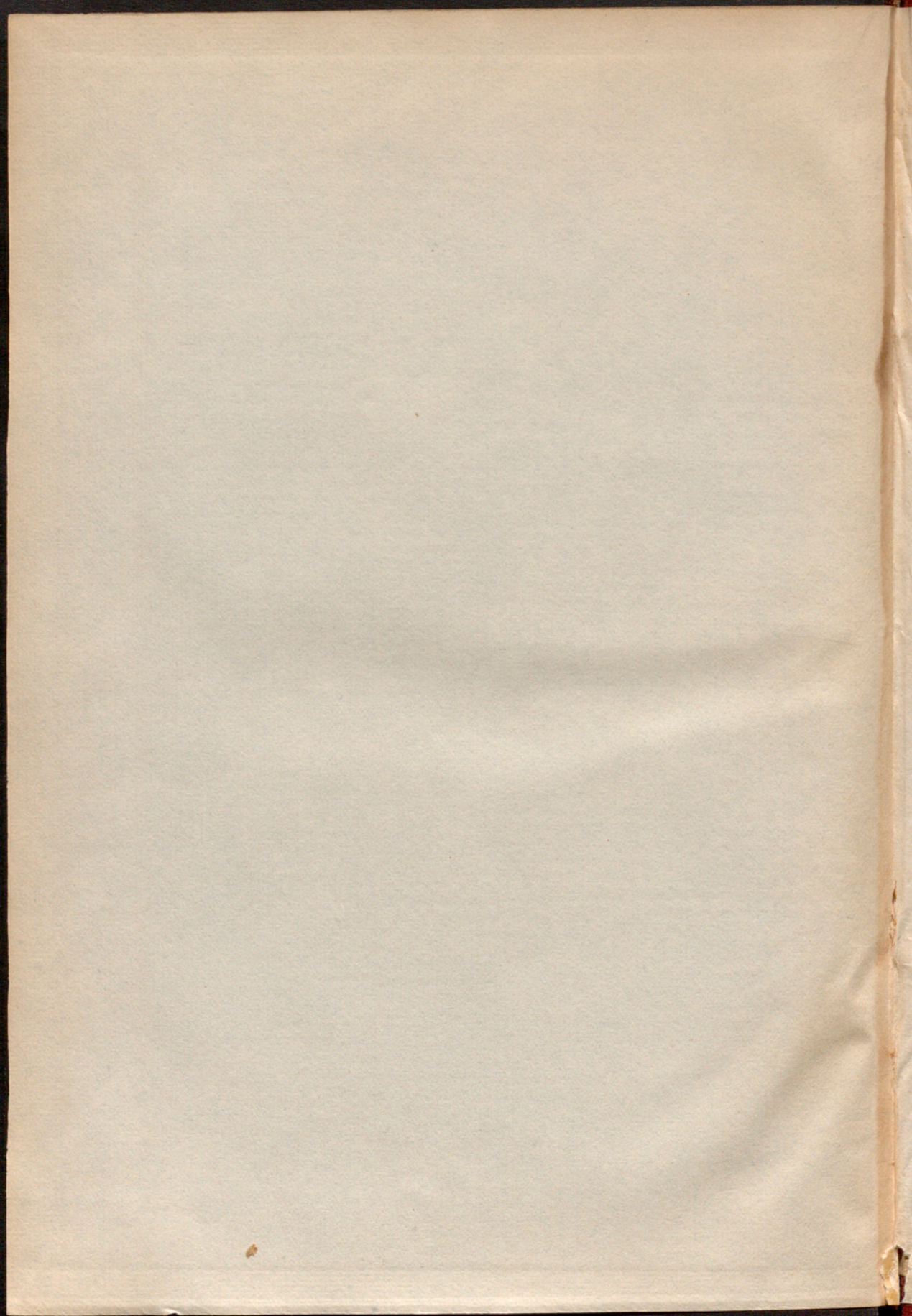
que se hallan de venta en su Administración,
López de Hoyos, 6.—MADRID

N.º del Catal.º	Pesetas	N.º del Catal.º	Pesetas
513-514. Aguanño.—La géne- sis y la evolución del De- recho civil (Dos tomos).	15	120 — Las Diabólicas.	3
176 — La Reforma integral de la legislación civil..	4	124 — Una historia sin nom- bre.....	3
315 Amiel.—Diario íntimo..	9	110 — Venganza de una mu- jer.....	3
178 Anónimo.—¿Académicas?	1	495 — Barthelemy-Saint- Hilaire.—Buda y su re- ligión.....	7
179 — Currita Alborno al P. Luis Coloma.....	1	130 Baudelaire.—Los paraí- sos artificiales.	3
327-328 Antoine.—Curso de Economía Social, 2 vols.	16	163 Becerro de Bengoa.— Trueba.	1
180 Arenal.—El Delito co- lectivo.....	1,50	174 Bergeret.—Eugenio Monton (Merinos)	1
182 — El Derecho de gracia.	3	552 Berzeviczy.—Beatriz de de Aragón, Reina de Hungría.....	7
181 — El Visitador del preso.	3	353 Boccardo.—Historia del Comercio, de la Indus- tria y de la Economía política, para uso espe- cialmente de los Insti- tutos técnicos y de las Escuelas superiores de Comercio.....	10
323 Arnó.—Las servidumbres rústicas y urbanas.—Es- tudio sobre las servi- dumbres prediales....	7	311 Boissier.—Cicerón y sus amigos.—Estudio de la sociedad romana del tiempo de César.....	8
172 Asensio.—Fernán Caba- llero.....	1	380 — La Oposición bajo los Césares.....	7
39 — Martín Alonso Pinzón.	3	525 Bouchot.—Historia de la literatura antigua....	6
184 Asser.—Derecho Inter- nacional privado.....	6	169 Bourget.—Hipólito Taine	0,50
368 Bagehot.—La Consti- tución inglesa.....	7	395 Bréal.—Ensayo de Se- mántica. (Ciencia de las significaciones)	5
391 — Leyes científicas del desarrollo de las nacio- nes en sus relaciones con los principios de la se- lección y de la herencia	4	447 Bredif.—La Elocuencia política en Grecia.....	7
416 Baldwin.—Elementos de Psicología.....	8	399 Bret Harte.—Bloquea- dos por la nieve.....	2
111 Balzac.—César Birotteau	3	484 Brooks Adams.—La ley de la civilización y de la decadencia de los pueblos	7
54 — Eugenia Grandet. ...	3		
112 — La Quiebra de César Birotteau.....	3		
62 — Papá Goriot.....	3		
76 — Ursula Mirouet.....	3		
2 Barbey d'Aurevilly.— El Cabecilla.....	3		
12 — El Dandismo y Jorge Brummel.....	3		
131 — La Hechizada.	3		

N.º del Catal.º	Pesetas	N.º del Catal.º	Pesetas
505-526 Bryce. — La Repú- blica Norteamericana, dos tomos.....	13	404 Couperus. — Su Majestad.	3
556 — El gobierno de los Es- tados en la República Norteamericana.....	7	361 Champcommunal. — La sucesión abintestato en Derecho Internacional privado	10
558 — Los partidos políticos en los Estados Unidos..	6	515 Chassay. — Los deberes de la mujer en la familia..	3
367 Bunge. — La Educación..	12	40 Cherbuliez. — Amores frágiles.....	3
185-186 Burgess. — Ciencia política y Derecho cons- titucional comparados (dos tomos).....	14	26 — La tema de Juan Tozudo	3
557 Burnouf. — Las religio- nes, literatura y consti- tución social de la India	7	93 — Meta Holdenis.....	3
547-548 Buylla. — Economía (dos tomos).....	10	18 — Mis Rovel.....	3
533-537-542 Caillaux. — Los Impuestos en Francia, (tres tomos).....	18	91 — Paula Meré.....	3
520 Cambroneró. — Las Cor- tes de la Revolución..	4	297-298 Darwin. — Viaje de un naturalista alrededor del mundo (dos tomos)..	15
559 — Crónicas del tiempo de Isabel II.....	7	59 Daudet. — Cartas de mi molino.....	3
36-37 Campe. — Historia de América (dos tomos)...	6	125 — Cuentos y fantasías..	3
156 Campoamor. — Cánovas.	1	13-14 — Jack (dos tomos)...	6
79 — Doloras, cantares y hu- moradas.	3	46 — Novelas del lunes....	3
69 — Ternezas y flores....	3	540 Delormé. — César y sus contemporáneos.....	6
317-354-371 Carlyle. — La Re- volución francesa (tres tomos).	24	536 Deschanell. — Lo malo y lo bueno que se ha dicho de las mujeres..	7
393 — Pasado y presente....	7	425 Dollinger. — El Pontifi- cado.....	6
189 Carnevale. — La cuestión de la pena de muerte..	3	166 Dorado. — Concepción Arenal.....	1
102 Caro. — Costumbres lite- rarias.....	3	33 Dostoyusky. — La nove- la del presidio.....	3
58 — El pesimismo en el si- glo XIX.....	3	301 Dowden. — Historia de la literatura francesa..	9
65 — El suicidio y la civili- zación.....	3	402 Dumas. — Actea.....	2
363 — La filosofía de Goethe	6	340 Eltzbacher. — El anar- quismo, según sus más ilustres representantes.	7
293 Castro. — El libro de los galicismos.....	3	516 Ellen Key. — El amor y el matrimonio.....	6
394 Colombey. — Historia anecdótica de El Duelo en todas las épocas y en todos los países.....	6	342 Ellis Stevens. — La Cons- titución de los Estados Unidos, estudiada en sus relaciones con la Histo- ria de Inglaterra y de sus colonias.....	4
190-191 Collins. — Resumen de la filosofía de Spen- cer (dos tomos).....	15	326 Emerson. — La ley de la vida	5
437 Comte. — Principios de Filosofía positiva.....	2	332 — Hombres simbólicos..	4
64 Coppée. — Un idilio.....	3	413 — Ensayo sobre la natu- raleza, seguido de va- rios discursos.....	3,50
		442 — Inglaterra y el carác- ter inglés.....	4
		459 — Los veinte ensayos..	7

(Continúa.)





P

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

Ident^a y Crit^a de
Arte (Grat)
X

R. 1.986 •

JUSTY

ESTUDIOS

DE ARTE

ESPAÑOL