

ARS
HISPANIAE
XI

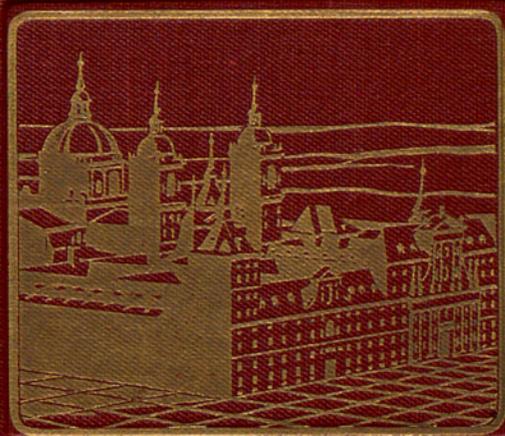
ARQUITECTURA
DEL
SIGLO XVII

CHUECA GONZALEZ

EDITORIA
PLUS ULTRA

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPANICO



ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN UNDÉCIMO

ARQUITECTURA DEL SIGLO XVI

por

FERNANDO CHUECA GOITIA

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

EDITORIAL



PLUS·ULTRA

LAGASCA, 102 · MADRID

ARS HISPANICA
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPANICO

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
Copyright 1953, by EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A.

ÍNDICE GENERAL

EL RENACIMIENTO

El problema del Renacimiento	9
Los orígenes de la arquitectura del Renacimiento en Toscana	10
Arquitectura del Renacimiento en Italia y fuera de Italia	13
España a la llegada del Renacimiento	16
LOS ORÍGENES DE LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA	19
Influjo de los escultores en los primeros pasos del Renacimiento español	19
Las obras de los Mendoza y su arquitecto Lorenzo Vázquez	21
Colegio de Santa Cruz, de Valladolid	22
Palacio de Cogolludo	25
Monasterio de San Antonio de Mondéjar	26
Palacio Mendoza, en Guadalajara	31
La Casa de las Conchas, en Salamanca	32
Artistas italianos en los comienzos del Renacimiento español	35
El castillo de la Calahorra	35
Castillo de Vélez Blanco	38
Francisco Florentín y sus obras en Murcia	41
Enrique Egas y los hospitales de los Reyes Católicos	41
Santiago de Compostela	42
Santa María la Grande, de Pontevedra	47
Toledo	48
Granada	52
EL TRONCO BURGALÉS Y SUS RAMIFICACIONES	54
El foco renacentista burgalés con anterioridad a Diego de Siloee	54
Francisco de Colonia y Nicolás de Vergara	57
Palacio de Peñaranda de Duero	64
Expansión riojana	67
Capillas ochavadas burgalesas	67
Palacio de Miranda	69
Hospital del Rey	70
Diego de Siloee en Castilla	73
La Escalera Dorada en la catedral de Burgos	74
Santa María del Campo	79
Salamanca	79
Oñate	83
Juan de Vallejo y la escuela de Siloee en Burgos	83
Cimborio de la catedral de Burgos	83
Portadas burgalesas	87
Expansión de lo burgalés	88
Soria	88

La arquitectura plateresca en el oeste de España antes de Juan de Badajoz y Rodrigo Gil	92
Salamanca	93
Catedral de Segovia	94
Fachada de la Universidad	94
Otros edificios civiles salmantinos	98
Convento de San Esteban	101
Otros edificios religiosos salmantinos	111
Ciudad Rodrigo	111
Catedral de Plasencia	112
Catedral de Coria	115
San Benito de Alcántara	116
Otros monumentos religiosos extremeños	119
Arquitectura civil extremeña	120
Ávila	120
León	121
EL TRONCO TOLEDANO Y SUS RAMIFICACIONES	127
Sigüenza	127
El «Estilo Cisneros»	130
Antesala capitular de Toledo	135
San Juan de la Penitencia	136
Portadas de residencias toledanas	136
La Magistral de Alcalá	139
Paraninfo de la Universidad de Alcalá	139
Alonso de Covarrubias y sus colaboradores	140
Sigüenza	142
Guadalajara	142
Toledo: capilla de Reyes Nuevos	145
Portada de San Clemente	146
Capilla de San Juan de la catedral	149
El Sagrario nuevo de Sigüenza	150
Palacio arzobispal de Alcalá	153
Lupiana	159
Palacio de Cadalso de los Vidrios	159
Palacio de Grajal de Campos	160
Santa María la Blanca y San Román, de Toledo	160
Las obras reales: el príncipe Felipe hace sentir su gran peso y autoridad en el gobierno de las artes..	163
Alcázares reales	163
Hospital de San Juan Bautista	169
La puerta nueva de Bisagra	175
Getafe	176
La expansión del foco toledano: Cuenca	176
El arco de Jamete en la catedral de Cuenca	179
El estilo Príncipe Felipe	183
Otras obras en la catedral de Cuenca	187
Convento de Uclés	188
Santa María de Chinchilla	188
Portadas de Alarcón y Huete	189
ANDALUCÍA: ASIMILACIÓN Y CREACIÓN	190
El plateresco castellano llega a Andalucía	190
Riaño y el Consistorio de Sevilla	190
Colegiata de Osuna	197
Catedral de Córdoba	198
Palacios cordobeses	201
Baeza	201

Úbeda	202
Jaén	203
Granada	203
Mudéjar-plateresco sevillano	204
Casa de las Dueñas	207
Palacio del Marqués de Tarifa	207
Otras residencias sevillanas	208
Pabellón de Carlos V, en el Alcázar	208
El palacio de Carlos V, en Granada	211
Pilar de Carlos V	221
Catedral de Almería	221
Jacobo Florentín y Diego de Siloee	221
Torre de la catedral de Murcia	227
Portadas de la sacristía de la catedral de Murcia	227
San Jerónimo, en Granada	228
Catedral de Granada	231
Catedral de Málaga	237
Catedral de Guadix	238
Iglesias varias	238
Sacristía de la catedral de Sevilla	244
Obras civiles de Siloee	247
Andrés de Vandelvira	247
El Salvador, de Úbeda	250
San Francisco, en Baeza	254
Catedral y ayuntamiento de Baeza	254
Catedral de Jaén	258
Palacios de Úbeda	263
Hospital de Santiago, en Úbeda	263
Hernán Ruiz el Joven	265
Obras en Córdoba	265
Obras en Sevilla	265
Cabildo antiguo de Jerez	271
El Renacimiento en el reino de Murcia	271
Jerónimo Quijano	271
Estructuras renacentistas del Levante-Sur	275
EL RENACIMIENTO EN LOS PAÍSES DE LA CORONA DE ARAGÓN	283
Aragón	283
Convento de Santa Engracia, en Zaragoza	285
Hacia la naturalización del nuevo estilo	286
La Lonja de Zaragoza	295
Alto Aragón	297
Cataluña	298
Escuela del Campo de Tarragona	304
Mallorca	305
Valencia	305
LOS MAESTROS DEL CASTICISMO PLATERESCO	311
El foco leonés y el convento de San Marcos	311
Juan de Badajoz el Mozo	312
Los Corral de Villalpando	317
La Casa Blanca, en Medina del Campo	326
Rodrigo Gil	329
Palacio de Monterrey	332
Casa de la Salina	335
Fachada de la Universidad de Alcalá	336

Palacio de los Guzmanes, en León	337
Iglesia de las Bernardas, en Salamanca	337
EL PAÍS VASCONAVARRO	342
Provincias vascongadas	342
Álava	343
La Universidad de Oñate	344
Vizcaya	348
Las iglesias columnarias	348
Palacios y residencias	352
Navarra	352
EL ESTILO VIÑOLESKO Y JUAN DE HERRERA	357
Juan Bautista de Toledo	361
El grupo purista de Ávila	367
Juan de Herrera y el monasterio del Escorial	369
Otras obras herrerianas	376
La catedral de Valladolid	378
El viñolismo en Andalucía	381
Bibliografía	383
Índice de materias	391
Índice geográfico	394
Índice onomástico	397

EL RENACIMIENTO

EL PROBLEMA DEL RENACIMIENTO

Giorgio Vasari, el gran biógrafo de los artistas, dedicaba en 1550 su famosísimo libro al señor Cósimo de Médicis, Duque de Florencia, porque decía que casi todos los artistas biografiados provenían de sus estados: eran hijos de Toscana y principalmente de la misma Florencia. A estos varones esclarecidos les correspondía la gloria de haber resucitado las artes del diseño y, más tarde, la de haberlas conducido hasta aquel grado de majestad en que se hallaban cuando firmaba su dedicatoria.

Se escribían estas palabras en el mediodía de un siglo entre todos hermoso y eran la consecuencia de una conciencia histórica ufana de su ser. Vasari tenía la convicción clara de que sus compatriotas habían cumplido la noble tarea de conducir el arte desde la tosca manera griega — es decir, bizantina — hasta la *buona maniera antica*. Al hacerse intérprete de esta conciencia colectiva, Vasari daba forma a un nuevo concepto histórico-artístico que quedó vinculado a la palabra *Rinascita*. Desde entonces, la humanidad se ha sentido como hechizada por el poder de evocación que esta palabra lleva consigo. Con sólo pronunciarla acuden a la mente imágenes de gloria y esplendor, de fiesta y alegría; parecen resonar en los oídos cánticos y risas, músicas brillantes e inauditas. Parece que recorre nuestro ser, espoleada por la fantasía, una emoción de vida fuerte, apasionada y bella.

Pero si bajamos desde el ardoroso clima de la imaginación fantástica hasta la zona templada del pensamiento metódico, veremos que el Renacimiento no tiene la claridad de perfiles con que lo veía Vasari, ni una caracterización tan distinta como quería Burckhardt. En cierto modo, la tesis del historiador suizo es un desarrollo brillante y genial del tema iniciado por el biógrafo florentino, que podría sintetizarse así: la luz tras las tinieblas bárbaras.

La realidad es mucho más confusa, y nos encontramos con que el milagro renacentista no se produce tan súbita y radicalmente. Entre las tinieblas y la luz, o lo que sería más justo decir, entre el mundo viejo que muere y el nuevo que nace, queda una época de indecisión, "de lenta, arrastrada crisis — como dice Ortega y Gasset —, intercalada entre la vida medieval — cristiana y gótica — y la vida moderna — naturalista y barroca —". Las interpretaciones modernas sobre el Renacimiento no difieren sustancialmente de esta idea central de crisis. Las diferencias radican en la distinta importancia que cada autor da a uno u otro de los componentes de esta crisis: goticismo y humanismo.

Como reacción a la tesis de Burckhardt, algunos pensadores e historiadores han inclinado la balanza del lado del medievalismo, y han tratado de demostrar que las conquistas del Renacimiento habían sido alcanzadas de antemano por la Europa gótica y nórdica. Hacia el medievalismo tienden Thode, que supervalora el misticismo naturalista de San

Francisco de Asís; Burdach, que hace un símbolo de las instituciones políticas de Cola di Rienzo, y Nordström, que anticipa el orto del mundo moderno al siglo XIII. Dando por sentado que buena parte de la tesis medievalista esté cargada de razón, no se puede desterrar por eso la tesis clásica, es decir, la burckhardtiana, y privar al Renacimiento de la gloria de toda su trascendental tarea renovadora. En la Historia, lo que verdaderamente tiene importancia no son los atisbos vagos, sino las convicciones tenaces, profundas, y capaces, por su mismo ardor, de proliferar y extenderse. Tomemos como ejemplo el renacer de la cultura antigua: qué duda cabe que el venero de la antigüedad grecolatina no dejó de fluir a través de toda la Edad Media, pero lo hizo de una manera discontinua y esporádica, mientras que a partir del siglo XV, en Toscana y luego en toda Italia, la corriente arrolladora fué rápidamente, sin interrupción ni fatiga, anegándolo todo.

Es indudable que del siglo XV al XVI asistimos a un profundo y original viraje cultural que prepara el advenimiento de lo que hemos llamado hasta ahora la Era Moderna. Michelet decía que las dos grandes hazañas del siglo XVI fueron el descubrimiento del Mundo y el descubrimiento del Hombre. El hombre, según Burckhardt, ya no se reconoce a sí mismo como raza, como pueblo, como bando, como corporación, como familia o bajo otra forma de lo general, sino como individuo. Esto es un hecho, no obstante los atisbos o presagios que antes, en la Edad Media, pudieran existir. Es un hecho que, como decíamos, lo anega todo. Ahora bien: ¿cómo se va formando esta nueva conciencia subjetiva? ¿De golpe y milagrosamente, según la convicción vehemente de Vasari? Ni en el terreno del arte puede tal milagro demostrarse, ya que el proceso se desarrolla a través de etapas críticas, todo lo brillantes que se quiera, pero críticas al fin.

LOS ORÍGENES DE LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN TOSCANA

El carácter transicional y crítico del Renacimiento, la tensión febril de todo el siglo XV, durante el cual se acometen las fuerzas hostiles de la tradición y la novedad, hacen que sea muy difícil marcar las fronteras a partir de las cuales entramos en el nuevo territorio. Tales fronteras, en puridad, no existen, y sólo puede hablarse de unos bordes irisados como los que el amanecer dibuja sobre el lívido horizonte.

Para Vasari, Cimabué había venido al mundo para encender la primera luz de la pintura. Para él, la obra de Cimabué era una creación *ex nihilo*, sin precedentes. La crítica posterior ha demostrado que, como siempre, hasta los genios más independientes tienen su obligada premisa. Y Cimabué, florentino, prosigue una tradición de la que es pertinente recordar el nombre de Pietro Cavallini. De todas maneras, se trata de una pintura que todavía pertenece al período románico, y aunque en esta tierra precoz de Toscana, desde antiguo se presienten imágenes del porvenir, no puede hablarse todavía de Renacimiento. Detrás viene Giotto, pintor cronológicamente gótico que, con sus premoniciones, a todos nos hace dudar. Su composición es tan clara, sintética y armoniosa, su sobriedad tan moderna, sus gestos tan expresivos y esenciales, que nos cuesta trabajo convencernos de que su vida transcurre entre 1266 y 1337. Fenómeno análogo al de sus geniales compatriotas Dante, Petrarca y Boccaccio. Sin embargo, cuando ya todas las dudas se disipan es cuando nos encontramos ante las figuras sólidas y esculturales de Massaccio (1401-1429). Una nueva fase del arte se

inicia con la decoración de la Capilla Brancacci, en la iglesia del Carmen, de Florencia. Estamos en los albores del siglo XV.

En el terreno de la escultura hallamos también las mismas indecisiones de frontera. También los mismos precursores, los Pisano, el gran Nicolás (1220-1278), cuya herencia, a la larga, recogió Jacopo dalla Quercia (1374-1438), potente y sintético. Donatello fué el genio rico y multiforme que llena el realismo del primer *quattrocento* y en el que se madura ya la nueva voluntad de estilo.

Pero, al fin, vayamos a lo que ahora particularmente nos interesa: a los orígenes de la nueva arquitectura. Aquí, por circunstancia verdaderamente insólita, nos hallamos casi en el trance de tener que dar la razón al gran Vasari, siempre propenso a la revelación milagrosa. Filippo Brunelleschi, ruin y menguado de cuerpo, tuvo, en cambio, tan elevado ingenio, que bien puede considerársele "dotado por el Cielo para dar nueva forma a la Arquitectura, extraviada desde varios cientos de años atrás". Difícil es esto de contradecir, pues nada, a un lado u otro de los Alpes, puede servir de premisa directa a la radical transformación que este artífice llevó a cabo en la arquitectura. De sus manos sale una arquitectura enteramente nueva: se trata de una adivinación, de un relámpago, de una revelación súbita. El momento había llegado, y fué anunciado por este orfebre florentino. Él u otro hubieran recibido la señal, pero fué este espíritu delicado y estudioso quien trajo la *nueva manera antigua*, y esto nos basta.

Con esto queremos demostrar que, a diferencia de lo que sucede en las otras artes, no existen en la arquitectura imprecisiones de origen. Brunelleschi, y nadie antes que él, restaura la forma clásica con plena conciencia. No son presentimientos vagos, ni intuiciones oscuras: es un mundo claro, de formas, líneas y ritmos nuevos y, sin embargo, seguros. Es una obra revelada en estado de extraña perfección. A partir del año 1419, en que sobre las ligeras y espaciadas columnas se cierran los nítidos medios puntos de la Loggia de los Inocentes, en Florencia, pueden contarse todas las distancias recorridas por una arquitectura que ha llegado casi intacta en su intención hasta hace menos de un siglo. Es decir, de una arquitectura que ha constituido el fondo ambiental de la vida del hombre moderno. Conviene que recordemos bien esta fecha como origen de coordenadas, como punto de partida de un nuevo calendario arquitectónico. El mismo Brunelleschi inaugura el santoral de la nueva liturgia con fechas tan preciosas como las que siguen: 1420, Capilla Pazzi; 1425, Basílica de San Lorenzo; 1435, Basílica de Santo Spirito; 1437, Palacio Pitti.

Establecido así el hecho inconcuso de la revolución brunelleschiana, vamos a plantearnos dos órdenes de cuestiones. Primero: descontando la falta de premisas directas, ¿es que la revelación del arquitecto cayó en tierra toscana como un aerolito sideral venido de otros mundos, o, por el contrario, era cristalización y resultado de un espíritu local? Segundo: ¿es que la perfección brunelleschiana descontaba ya todo contacto con el pasado medieval y contravenía, por tanto, la intrínseca constitución del siglo XV, vertido por igual hacia la tradición y la novedad?

Ambas cuestiones son del mayor interés para el nacimiento del nuevo estilo y para hacernos luego una idea clara de su evolución. En cuanto a la primera, es indudable que las condiciones singulares del suelo y la historia de Italia, fueron la causa del nuevo viraje de la cultura y de la nueva figura del arte. El fenómeno de Brunelleschi es rigurosamente local y no hubiera podido darse en otro lugar fuera de Italia: Toscana o Roma principalmente.

La historia italiana se desenvolvía en el solar del mundo clásico, donde había tenido asiento el imperio más fuerte y duradero de la antigüedad. Nunca había sido este país germanizado en la medida que lo fueron las viejas provincias de Roma. Los recuerdos de la antigüedad eran numerosos y de una evidencia majestuosa tratándose de monumentos en piedra. Otras muchas condiciones específicas facilitaron el Renacimiento en tierra italiana, y no fué la menos considerable la modalidad que tuvo allí la civilización medieval, menos rica, floreciente y elevada; menos complicada, también, que en el resto de Europa.

Lo poco que se construía en Roma era rudimentario y elemental. Por economía y facilidad, se aprovechaban las columnas de las ruinas antiguas, y esto imprimió, *veris nolis*, a las construcciones medievales un aspecto clásico. Este hecho, al parecer baladí, había de tener una importancia trascendental en la formación del nuevo estilo arquitectónico. Era natural que la nueva arquitectura de Brunelleschi, simple y clásica, brotara sin esfuerzo, con verdadera suavidad, de las humildes basílicas románicas, elementales y primitivas. Mucho más difícil hubiera sido que la renovación se hubiera hecho sobre el complejo organismo de una catedral gótica, sobre las sapientes estructuras de los siglos XIV y XV.

Brunelleschi hizo varios viajes a Roma en compañía del joven Donatello, para estudiar las antigüedades, y aunque posteriormente se haya exagerado el alcance de sus investigaciones arqueológicas (todavía en aquella fecha no habían empezado estos estudios con carácter metódico, ni se conocía el código de Vitrubio), su sensibilidad y espíritu lógico debieron quedar fuertemente impresionados por los restos imperiales y por las basílicas paleocristianas. (A estas últimas no se les ha dado la debida importancia en la nueva arquitectura.)

Ahora, vayamos a la segunda cuestión de las dos que nos propusimos al dar vista a Brunelleschi: su goticismo. ¿Fué tan radical su revolución, que rompió totalmente con el pasado, contraviniendo aquella raíz dual del *quattrocento*? No, su profunda novedad no implica un despego absoluto de todo goticismo. Todavía quedan rasgos góticos en la obra de Brunelleschi; lo que pasa es que se refieren más al fondo que a la letra, más al espíritu que a la forma, o, si se quiere, al espíritu de la forma. Sus líneas delatan cierta dinámica gótica, herencia de aquellos señalamientos estructurales que tan patentes son en el gótico florentino. A este criterio de señalamiento estructural obedece su obra más imponente y más gótica también: la cúpula de Santa María dei Fiori. Esta obra gigantesca es tanto la culminación y el fin de una etapa como el principio de otra.

Todavía el espacio brunelleschiano conserva, por su fraccionamiento, un cierto sentido medieval. Pero el inventor de la perspectiva lineal pugna desde ahora por buscar conscientemente, casi matemáticamente, la nueva espacialidad renacentista, que se cumplirá en los maestros sucesivos. A fuerza de melodías lineales, desarrolladas con una frugalidad y un candor exquisitos, con una esencialidad geométrica perfecta (sin más que líneas rectas y arcos de círculo), va determinando y limitando un espacio puramente racional.

Otrosí, en Brunelleschi los elementos clásicos se aligeran y se espiritualizan, como llevados de una voluntad que busca adaptar la arquitectura clásica al pensamiento cristiano. Todavía, pues, el medievalismo como linaje espiritual perdura en la casta y limpia arquitectura de Brunelleschi, que inaugura y condiciona, para gloria del espíritu humano, la arquitectura del Renacimiento.

El que la arquitectura italiana del Renacimiento brotara en la atmósfera diáfana de Tos-

cana y fuese el ejercicio de mentes agudas, sutiles y lógicas, como las florentinas, hizo que desde sus orígenes resplandeciera por sus valores esenciales y universales. No olvidemos que el Renacimiento fué un movimiento espiritual en busca de valores ideales y, por tanto, eternos y ecuménicos.

Desde Brunelleschi, la vía real de la arquitectura renacentista avanza engarzando varios nombres eminentes: Michelozzo, Alberti, Luciano Laurana, Bramante, Peruzzi, San Gallo, Viñola, Palladio... Todos ellos cooperaron a la implantación de un arte esencial y clásico, de validez universal, que dominó en el mundo gracias a sus cualidades: proporción, ritmo, conocimiento acabado de los órdenes de la antigüedad, claridad estructural y racionalismo. A su lado fueron quedando relegados, al margen del camino, los caracteres regionales, las preesas y adornos raros y caprichosos, los virtuosismos de los artífices ingenuos que no comprenden la superior filosofía de la forma.

ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN ITALIA Y FUERA DE ITALIA

Podemos empezar por establecer una regla general: no existe en el terreno de la cultura una transmisión de ideas o formas que no lleve consigo alguna alteración. Con ser el Renacimiento un movimiento universal y concorde, será prudente que no entendamos la misma cosa cuando se trate de Renacimiento italiano o francés, alemán, inglés o español.

No en balde el arte es un conjunto de tradiciones y de prácticas impersonales, conmovido de vez en cuando por la sacudida del genio, pero nada más. El fondo *intrahistórico* se mantiene impertérrito y sólo evoluciona por oscuras causas colectivas. El "espíritu territorial", como diría Ganivet, no se desmiente nunca.

Es muy difícil desarraigar los usos, las costumbres y las tradiciones de un país, sólo por el prurito de imitar a otro. A la larga, esto nunca prospera y se llega a un compromiso. Así vemos que lo primero que se adopta de una arquitectura extranjera es la decoración, lo externo, lo superficial, lo que queda a flor de piel. Pero variar la estructura, la distribución de los edificios, las prácticas constructivas y tantas cosas más que pertenecen a la tradición, es ya mucho más difícil.

La influencia de la arquitectura italotoscana se dejó sentir en los países transalpinos de varias maneras: por vía directa, merced a los arquitectos italianos que trabajaron en las diversas comarcas de Europa; también directamente, por medio de los escultores, entalladores y otros artífices menores, que tanto coadyuvaron a la formación del elenco de formas decorativas, de tan enorme importancia, sobre todo en el primer Renacimiento; indirectamente, por lo que los maestros italianos enseñaron a los maestros locales; más indirectamente, por lo que los grandes señores vieron en sus viajes por Italia, y en último término por estampas, series decorativas, grabados, etc.

Aun en el caso más directo, el del arquitecto italiano trabajando fuera de su país, el influjo fué menos profundo y penetrante de lo que a primera vista pudiera creerse. La labor del arquitecto extranjero se hallaba muy limitada y condicionada. Para comprenderlo, tenemos que partir de la consideración de que el arquitecto no crea solo. Con él, fundamentalmente, participan otros dos factores, que juntos constituyen el triángulo director de la obra. Son éstos el patrono, el que se llamaba señor de obra, y el maestro constructor, lo que

ahora llamaríamos el contratista. Dos de los factores pertenecen al medio local, y sólo uno es el representante de la nueva corriente exterior. Suponiendo que el señor ha sido quien ha traído al artista extranjero, con ánimo de emular en su país la elegancia y fastuosidad que ha podido admirar en sus viajes, defenderá a éste en todo lo que haga para manifestar externamente el nuevo gusto, pero, sin duda, se mostrará reacio a cambiar los hábitos y modos de vivir de su casa, y, por consiguiente, el artista se verá forzado a servir los vinos viejos en odres nuevos. Clarísimamente vióse este caso en los famosos castillos del Loira, donde la decoración característica del Renacimiento se aplicó a edificios que, por su masa y disposiciones esenciales, eran verdaderamente tradicionales. La silueta de estos floridos palacios seguía siendo gótica, casi feudal, y era el resultado de un concepto de la vida y del señorío (amén de otras exigencias climáticas), que no podía substituirse con la misma facilidad con que los candeleros habían substituído a las agujas góticas, o el acanto a la hoja de vid o al cardo.

El segundo factor es el maestro de la obra. Por un imperativo gremial muy fuerte, todavía en los siglos XV y XVI, nadie que no estuviera recibido como maestro por una corporación, gremio o cofradía, podía contratar y encargarse de trabajos del oficio. En España, las corporaciones gremiales se constituían en cofradías religiosas, bajo un santo patrón. Ellas eran las encargadas de legislar el trabajo y dar títulos de oficial o maestro. Eran celosas de sus prerrogativas y sabían hacer valer sus derechos ante príncipes y señores. A veces se unían entre sí por medio de pactos, para tener más fuerza o preeminencia. El artista extranjero, por lo regular, tenía que entregar la ejecución de los trabajos a maestros del país, formados en prácticas constructivas conservadoras y de tradición local. Con estas cortapisas, se comprende que los italianos no pudieran imponer completamente su arquitectura en los países del continente.

La inadecuación de las estructuras a la decoración conduce, naturalmente, a una mayor profusión ornamental y a una invención o transformación de elementos, todo con objeto de enmascarar o disfrazar los miembros estructurales para que "pasen" mejor. Un elemento tan destacadamente gótico como son los contrafuertes, tenía por fuerza que atormentar a los acicaladores nuevos de la obra vieja. En efecto, en las fábricas renacentistas de la fase de transición pueden verse los ingeniosos expedientes con que los adornistas vestían los voluminosos contrafuertes, con pilastrillas, recuadros, imágenes, grutescos, etc. Queda otra cuestión, y es que un contrafuerte, especie de espigón saliente, necesita por fuerza un remate en que terminar. El arte gótico, con un elenco de formas propias y perfectamente adaptadas a la función, había resuelto el problema con las agujas y pináculos. En el Renacimiento, se tuvo que acudir al bazar de los cachivaches antiguos para "remodelar" los accesorios que la nueva arquitectura requería. Admira muchas veces el talento de adaptación con que estas operaciones se llevaron a cabo, pero otras, estimando la agilidad y travesura de los artistas, no puede por menos de reconocerse que, a pesar y por lo mismo de tanto perifollo, la ansiada decoración no llega. No faltan en Lombardía ejemplos de esta facundia y versatili-dad de soluciones para atemperar lo nuevo a lo viejo. Díganlo, si no, la Catedral de Como, la Cartuja y la Catedral de Pavía, y tantos otros edificios que lucen su pintoresca silueta y pinchan el aire con innumerables remates, deliciosamente constituídos por templetes, pequeños habitáculos, candeleros, etc.

En España, las mismas exigencias produjeron análogos resultados. En nuestra arquitec-

tura plateresca, la fantasía, como la electricidad, escapa muchas veces por las puntas: cresterías, candeleros y pináculos son gala y ufanía de nuestros canteros y entalladores. Juan de Badajoz "remodeló" los pináculos de la catedral de León a la manera *romana*, dejándonos muestra muy curiosa de su ingenio para el calambur a que obligaba la moda.

Una notoria semejanza de factores artísticos, sociales y hasta psicológicos, emparentó en el Renacimiento a las naciones no italianas con los estados de la misma Italia más alejados de la escueta línea clásica. Tanto es así, que el título del presente epígrafe debiera ser, no Arquitectura del Renacimiento en Italia y fuera de Italia, sino Arquitectura Cisapenina y Transapenina. Dada esta semejanza de factores, era natural que los países europeos, abocados a seguir la moda itálica, se sintieran más atraídos por estas escuelas periféricas, que, al fin y al cabo, se habían hallado de antemano con el mismo problema de adaptación.

No puede hablarse de verdadero clasicismo, por lo tanto, sino cuando aludimos al gran arte toscano-romano. Lo demás son desviaciones, y sólo poco a poco, no súbitamente, estos caminos vecinales se irán acercando a la calzada real, para terminar por afluir a ella. El triunfo fué muchas veces penoso, pero la victoria estaba de antemano descontada. Si en el Renacimiento arquitectónico, Toscana y Roma representan el extremo purista, España significa el reverso anticlásico. Lombardía es el "trait-d'union". En España, las raíces del goticismo eran formidables. Ya dijimos que adoptar una nueva decoración era una cosa, y variar las estructuras, otra bien distinta y mucho más ardua. En España, hasta Toledo y Herrera, o quizá un poco antes, hasta los originales atisbos andaluces, no se logra que la arquitectura religiosa abandone la estructura gótica.

Es más: en España, la decoración, salvo casos (casi siempre un poco toscos) de purismo, se encuentra desorientada cuando tiene que organizarse y articularse. Se copiaban mal que bien los elementos, pero luego faltaba conocimiento para agruparlos. Se recordaba algo el vocabulario, pero se desconocía casi en absoluto la sintaxis, y muchas veces, para salir del aprieto, se escribía una especie de aljamía con grafismo clásico en lengua gótica. Lo que menos preocupaba era la tectónica clásica. Los miembros arquitectónicos eran solamente un subterfugio para explayar la fantasía de la decoración, de los grutescos. Las pilas-tras, un motivo para que suban y bajen, en constante fluir, racimos de seres en dinámica transmutación; los entablamentos, sólo enormes frisos donde los relieves parecen empujarse en arrebatada procesión.

En esta época, como en tantas otras españolas, las artes menores influyen poderosamente en el arte mayor de la arquitectura, en lugar de ser dirigidas por ella. Las técnicas del hierro forjado, de la orfebrería, de la yesería y de la carpintería dan nacimiento a formas pétreas que delatan su bastarda procedencia.

Al destacar así, por contraluz, las características del renacimiento hispánico referidas al italiano, parece que sin querer juzgamos peyorativamente lo español. Nada de eso: lo único que hacemos es oponer a la voluntad de clasicismo de un pueblo la incoercible originalidad de otro, rebelde a toda disciplina ajena. La vitalidad española, desbordante entonces como nunca, es alud incontenible que todo lo arrastra y todo lo conforma a su manera. Por eso nuestra arquitectura renacentista es tan espontánea, tan natural, tan gozosamente creadora. Después de la lenta agonía gótica, todos los artistas reciben con delicia el soplo vivificador que llega de Italia y que es como un poderoso tónico que estimula sus ansias creadoras. Si hubiéramos pasado por un trance de decaimiento y de esterilidad, es posible que hubiéramos

mos obedecido puntualmente los consejos que nos llegaban de Italia, pero entonces teníamos tal excedente de fuerza creadora, que nos hubiera sido imposible, no digo copiar, sino tratar, con un estudio profundo y paciente, de buscar la esencia del clasicismo italiano. Para los artistas españoles, el nuevo estilo era un juguete que se prestaba bien a sus caprichos, sin necesidad de escudriñar su mecanismo, como hacen los niños curiosos.

La fecundidad española hizo que cuando ya se *formulaba* en Italia el nuevo ideal, aquí se repitiera la pujanza creadora de las individualidades del *quattrocento*. En España, cualquiera de los grandes arquitectos del siglo XVI, un Riaño, un Siloee, un Rodrigo Gil, un Covarrubias, unos Villalpando, un Vandelvira, pudiera haber sido el creador de un gran estilo nacional. En cada uno de estos artistas existía un germen capaz de desarrollo y proliferación infinitos. Se tantearon, pues, diversas posturas españolas dentro de la común arquitectura renaciente, pero a la larga ninguna prevaleció, y Juan de Herrera, volviendo de nuevo a las fuentes italianas, cerró la espita del manantial nacional, para empezar otra vez. Después de la gran cabalgata de creadores nos faltaron los codificadores capaces de estabilizar lo nuestro; nuestros Viñolas, Serlios y Palladios. Como siempre, tuvimos más genio para la improvisación. Pero, quién sabe: para la buena armonía del mundo, cada pueblo tiene su destino y al nuestro le tocan, en el gran concierto de la Historia, los *solos* difíciles e imprevistos.

ESPAÑA A LA LLEGADA DEL RENACIMIENTO

Circunstancias que tejen la trama de la historia llevaban a Castilla, y de su mano a España toda, hacia una altísima misión universal. Años antes, nadie hubiera concebido que tan glorioso fardo recayera en un pueblo tan fraccionado y anárquico.

La postración en que cayó España durante el reinado de Enrique IV el *Impotente*, y que tenía como funestas y más importantes secuelas la ruina material, la rebeldía de los nobles y el desprestigio del poder real, fué en gran parte lo que motivó la reacción vigorosa de su hermana Isabel. Esta mujer, digna y enérgica, mantúvose apartada de los negocios públicos durante la vida de su hermano, a pesar de algunos ofrecimientos que le hicieron los nobles levantiscos. No quiso suplantarle, pero aceptó de él la herencia sucesoria que le otorgó en el tratado de los Toros de Guisando (1468) y que el veleidoso monarca, desdiciéndose, refutó más tarde. Pero Isabel era hembra de resoluciones firmes y desde entonces consideróse como heredera y, cuando llegó el caso, como reina (1474).

El más oscuro e incierto porvenir se abría ante la nueva reina. Su matrimonio con Fernando, la circunstancia histórica más henchida de promesas, fué entonces casi un obstáculo para asegurar su potestad sobre los nobles castellanos. Sólo gracias a la *Concordia de Segovia* se logró articular el nuevo gobierno bipartito del *tanto monta...*

Como premio, todo lo demás vino por añadidura en un *presto vivace* de los más brillantes que ha conocido la historia. La fruta más ansiada del Jardín de las Españas cayó del árbol a sus pies, tras un cerco tozudo y tesonero. A la vez que se redondeaba el coto propio, las naves atlánticas regalaban a España un continente. La reina se sentía llamada a las más altas empresas; el vector de su íntimo deseo se orientaba al África. Fernando, en cambio, por tradición, por familia, por vocación europea, tenía puestos sus anhelos en Italia. Las fatales disensiones de aquellos tiranos del Renacimiento, que todavía no habían salvado

la diferencia que va del "condottiero" al príncipe, abrieron las puertas de Italia al extranjero, sin asomo de responsabilidad nacional, preparando una larga historia de vasallaje. A los cantos de sirena de Ludovico Sforza acudió Carlos VIII de Francia, tentado de hacer valer sus derechos a Nápoles como descendiente de la Casa de Anjou. Fernando el Católico salió en defensa de un príncipe de su Casa, contravinando pactos anteriores, pero con pretexto de defender al Pontífice. En el fondo, las dos mayores potencias de entonces sentían el enorme atractivo de Italia. Bien pudo decir Carlos V, hablando de Francisco I: "Mi primo y yo estamos de acuerdo, los dos queremos Milán".

Este es el origen de lo que luego fué clave política de todo el renacimiento europeo: la rivalidad de Francia y España, de la casa de Orleáns y la de Habsburgo. La política europea se ventila por mucho tiempo en los campos de batalla de Italia, en las llamadas "Guerras de Magnificencia".

En sus dos aspectos, interior y exterior, la política de los Reyes Católicos tuvo una gran influencia sobre el renacer de las artes y su espléndido y riquísimo desarrollo.

En el interior se restauró el orden y se saneó considerablemente la Hacienda. La situación económica que encontró Isabel fué catastrófica y tuvo que acudir al clero (que ofreció a la reina la mitad de la plata de las iglesias) y a los nobles adictos, como los Mendoza, que pusieron a su disposición dinero y hombres de armas. Gracias a los talentos de su contador mayor, Alfonso de Quintanilla, se fué normalizando el régimen fiscal, y las rentas nacionales crecieron en proporción vertiginosa. La arquitectura, que es planta necesitada de aurífero riego, creció lozana y espléndida, con una plétora de vida que no ha vuelto luego a alcanzar.

La labor más delicada que tuvo que acometer la enérgica reina fué la de reducir a la levantisca aristocracia, que había perdido todo temor a la Corona y campaba por sus respetos. La política de doña Isabel trajo consigo una desviación del carácter de la nobleza, pudiera decirse que una modernización de la misma. Fué limando sus belicosas aristas y convirtiendo al señor feudal en cortesano. El castillo medieval (obsesión y pesadilla de la reina) se transformó en el palacio renacentista, cada vez más risueño y confortable. Al no imponer y dominar por la fuerza de su aparato castrense, trataron de deslumbrar por su fasto y riqueza. Los Velasco, los Toledo, los Enríquez, los Guzmanes, los La Cerda, los Girones, los Córdoba, los Cardonas, los Fonseca y, sobre todo, los Mendoza, rivalizaron en edificar palacios y levantar monumentos que eternizaran el lustre de sus casas.

En cuanto a la política exterior, se obtuvieron las más fecundas consecuencias de nuestros contactos con Italia. Antes de que entráramos militarmente, fuimos allá en son de paz, llevando una embajada de concordia entre Roma y Nápoles. Don Iñigo López de Mendoza, segundo conde de Tendilla, fué el ilustre portador de la rama de olivo, que, como dice bien Gómez-Moreno, se trocó en Italia por coronas de laurel. El Papa Inocencio VIII otorgó al gran Tendilla un estoque bendito y el píleo de los patricios romanos; fué aclamado "Fundador Italie pacis et honoris". Este estoque y las medallas que se acuñaron en loor de Tendilla, son de los primeros objetos del renacimiento artístico que llegaron a España.

Con las primeras muestras del arte renacido llegaron también a la Península, cosa más importante, las personalidades de carne y hueso de varios insignes humanistas. El gran Tendilla se hizo acompañar en su gloriosa embajada por Antonio Geraldino, y a su vuelta trajo a Pedro Mártir de Anglería, clérigo milanés, célebre por su erudición y por el noble empeño

que puso en difundir las buenas letras entre la nobleza española. Vinieron también a España Lucio Marineo Sículo, Baltasar Castiglione, Pedro Pantino, Andrés Escoto, Juan Vaseo, Nicolás Clenardo y otros varios. Pronto España dejó de ser una mera sucursal de Italia y brilló con luz propia en el estudio de las humanidades. El cardenal Cisneros constituyó nuestro primer foco de estudios, formando en Alcalá una especie de colonia ateniense, como la llama Menéndez y Pelayo, donde profesaban Demetrio Duccas, cretense; Alfonso de Zamora, Pablo Coronel y Alfonso de Alcalá, hebreos conversos; los dos Vergaras y Hernán Núñez, helenistas; Lorenzo Balbo de Lillo, toledano, y Antonio Nebrija.

No puede por tanto, sin notoria injusticia, hablarse de una España cerrada a las luces del Renacimiento, como Prescott y algunos historiadores extranjeros han dado en decir. Precisamente en estos años es cuando el país vive el momento más internacionalista de su historia, no sólo política, sino cultural. Nuestro siglo XVI es el más rutilante que podemos ofrecer en el terreno de las especulaciones del espíritu, y solamente el citar nombres gloriosos que lo demostraran nos llevaría páginas enteras. De este siglo y de la remoción de ideales estéticos que trajo consigo el Renacimiento, deriva en gran parte el Siglo de Oro del Arte, que vendrá después, exceptuando la arquitectura, que se anticipó, dando sus mejores frutos en pleno siglo XVI.

España, pues, tuvo un brillante Renacimiento, lo que no quiere decir un Renacimiento copiado de lo ajeno, sino propio, y la arquitectura, no la menos valiosa de las manifestaciones de nuestra cultura, así nos lo demostrará. España dió entonces al mundo algo de la máxima importancia, un nuevo concepto de la política. A ella se debe, como dice Ortega y Gasset, el invento moderno del Estado. El lograr esto fué consecuencia de la madurez política alcanzada por los Reyes Católicos. El rey Fernando, tan admirado de Maquiavelo, representaba el tipo del príncipe moderno. Bajo este ángulo, el hecho de la expulsión de los judíos no era sino un acto consecuente al nuevo concepto del Estado. Desaparecía rápidamente nuestra España medieval, con su variedad de razas y religiones, su sociedad abigarrada, diversa y pintoresca, y daba paso a una España nueva, unitaria y monárquica.

Esto menoscabó nuestras fuentes de riqueza y nos privó de algunos de nuestros mejores espíritus, como aquel Judá Abrabanel, luz purísima del Renacimiento platonizante; pero las exigencias del nuevo Estado pugnaban con la substancial tolerancia del hombre medieval.

LOS ORÍGENES DE LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

INFLUJO DE LOS ESCULTORES EN LOS PRIMEROS PASOS DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

A comienzos del siglo XVI, las grandes familias españolas sintieron un afán creciente de magnificencia y ostentación, que se cifraba frecuentemente en vanidades póstumas, sepulcros y cenotafios. Los más linajudos cortesanos daban la pauta, y entre ellos distinguióse, como siempre, el Gran Cardenal, que obtuvo para su sepulcro lugar preeminente en la catedral de Toledo. Como perteneciente a una de las familias que más habían cooperado a la implantación del nuevo estilo, su sepulcro fué una acabada muestra del arte itálico. Aunque ricamente exornado de escultura, el pergeño de este sepulcro sansovinesco es esencialmente arquitectónico, como sucede en los modelos italianos. A los escultores, más que nunca, por influjo de Italia, se les exigían conocimientos arquitectónicos, y ello es la causa de que los maestros del cincel y la gubia influyeran notablemente en la arquitectura.

Domenico de Alexandre Fancelli fué el escultor italiano más favorecido por los encargos de la corte, gracias a la protección del gran conde de Tendilla. En Italia debió concebir don Iñigo la idea de encargar a Fancelli un gran cenotafio marmóreo para su hermano don Diego Hurtado de Mendoza, arzobispo de Sevilla, muerto en 1502. En 1510 debió llegar el escultor a España para montarlo. El mausoleo de don Diego es una página arquitectónica de exquisita corrección, pero fría, sin alma. Según Gómez-Moreno, está compuesto a imitación del que Mino da Fiesole y el Dálmata hicieron para Paulo II en Roma, que ahora se halla desmembrado. Es el más arquitectónico de los sepulcros de Fancelli, prueba de la interferencia de la estatuaría y la arquitectura en este momento. Otros sepulcros arquitectónicos inspirados en el de Fancelli fueron los que encargó don Fadrique Enríquez de Rivera, primer marqués de Tarifa, a Antonio María di Aprile y Pace Gazini para honrar la memoria de sus padres y que se conservan en la actual capilla de la universidad de Sevilla. Fancelli alcanzó, en el manejo de las gracias decorativas toscanas, cimas insospechadas de elegancia y firmeza, influyendo considerablemente en la gramática decorativa de la época.

Entre la serie de los grandes monumentos funerarios que vinieron de Italia, destaca por su singular magnificencia y brío el de don Ramón Folch de Cardona, en Bellpuig (Lérida), labrado el año 1526 por el escultor napolitano Giovanni Marliano de Nola.

No sólo fueron extranjeros los escultores de grandes mausoleos arquitectónicos, ya que pronto los españoles, sobre todo los formados en Italia, los imitaron, poniendo a contribución su propio y peculiar genio. Entre estos escultores destacan por su importancia Vasco de la Zarza y Bartolomé Ordóñez. Las características de la obra de Zarza nos llevan a pensar en un posible aprendizaje italiano dentro del círculo artístico lombardovéneto. Zarza, que debe a sus sepulcros y esculturas su principal nombradía, intervino también en obras estric-

tamente arquitectónicas, como la crestería del claustro de la catedral de Ávila, en la que trabajó en 1508, junto con Pedro de Viniegra. Es una de las primeras manifestaciones del nuevo estilo en la arquitectura.

A su muerte (1524), Zarza dejó en Ávila varios seguidores estimables, pero inferiores a él, que por encima de sus italianismos, lombardos primero, algo toscanos después, influjo de Fancelli, puso siempre en todo el fuego de su personalidad, más castellana y realista que platónica e ideal a lo italiano. Y su obra de precursor abrió para el nuevo estilo amplios panoramas castellanos que sin él se hubieran conquistado más tarde.

La llegada del joven Carlos, rey de España y pronto emperador del Sacro Romano Imperio, removió los ambientes todos de la corte; trajo desengaños y esperanzas, movimiento, en fin, y entre tanto, reforzó los ideales itálicos, únicos capaces de acuñar monedas de curso universal para el Imperio. Los artistas más impregnados de latinidad, o al menos los que así se juzgaban, pulularon, pedigüeños e ilusionados, en la estela de magnificencia que dejaba el nuevo soberano. A su lado giraban Ordóñez, Siloee, Machuca, Berruguete, nuestros cuatro "Águilas".

Ordóñez, burgalés, había trabajado como escultor en Nápoles, en la estupenda capilla Caracciolo (1516), rotonda dórica de pequeñas proporciones, pero de aliento verdaderamente heroico. En España, según toda verosimilitud, ayudó a Fancelli en la ejecución del sepulcro de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada, y fué luego el continuador de los encargos que el italiano dejó a su muerte (¿1518?).

Don Antonio de Fonseca, contador mayor de Castilla, y su hermano, el obispo de Burgos, miembros de aquella prócer familia castellana que con la de Mendoza se reparte la más alta gloria en la introducción del Renacimiento en Castilla, encomendaron a Ordóñez, por encargo del Emperador, el gran sepulcro de sus padres, don Felipe el Hermoso y doña Juana la Loca. Con este motivo entraron en relación con el escultor, y a la vez que se ocupaban de las tumbas reales preparaban las suyas propias, que debían montarse en un convento de Coca, desde donde se trasladaron a la parroquia, en la que hoy se encuentran. Son cuatro, con estatuas yacentes sobre sarcófagos de composición semejante; dos de ellos bajo elegantes arcosolios y dos sin marco alguno. Tienen arco, que es lo que nos interesa desde el punto de vista arquitectónico, el de don Alonso y su madre y el de don Fernando y su segunda mujer. Parece que entre ellos hay trastrueque de arcos y sarcófagos. El arco de traza más primitiva es el de don Alonso y, en cambio, el sarcófago más antiguo, el del padre (don Fernando). Lo más viejo parece del taller de Fancelli; lo otro, de Ordóñez y sus discípulos. Como arquitectura, lo más notable es el arco de Ordóñez, con dos hermosas columnas fajadas de grutescos en su tercio inferior, según era típico en Ordóñez (sepulcro de Cisneros), y unos capiteles compuestos, de suma elegancia y perfección antiguas; un tímpano muy tendido, avenerado, acrótera de palmera y eses enlazadas lo coronan. Es una muestra refinada y aristocrática del más puro italianismo.

Las piezas de estos sepulcros y de otras obras suyas se hallaban en el taller de Ordóñez cuando llegó, infausta, la hora prematura de su muerte (1520). Quedaron, pues, al cuidado de sus discípulos, que los tenía muchos y buenos en Italia, donde su arte dejó huella, a pesar de su corta vida, y donde hubiera podido brillar al par de los mejores, tras Donatello y Miguel Ángel, si la Parca no se hubiera mostrado esta vez tan presurosa.

LAS OBRAS DE LOS MENDOZA Y SU ARQUITECTO LORENZO VÁZQUEZ

Cuanto más hemos ido profundizando en el conocimiento de los primeros pasos de nuestra arquitectura renaciente, más de manifiesto se ha puesto el preponderante papel que jugó esta ilustre y poderosa familia en la instauración y propagación del nuevo estilo. Justi, Lampérez, Tormo y Gómez-Moreno han analizado con creciente exactitud y finura crítica el atrayente problema del brote del Renacimiento en Castilla y de estos estudios se desprende cada vez más evidente la decisiva intervención de los Mendoza, hasta el punto de que ya, por una espontánea asociación de ideas, equiparamos el comienzo de nuestro Renacimiento a las actividades arquitectónicas de esta familia.

Oriundos de Álava y afincados en Castilla, los Mendoza tuvieron el don de la fecundidad y se fueron extendiendo como mancha de aceite por toda la sociedad aristocrática del país, entroncando por matrimonio con todas las linajudas familias. Así, durante los reinados de Enrique IV, Reyes Católicos y Carlos V monopolizaron los mejores títulos, cargos y prebendas del reino. En cuanto alcanza nuestro interés, vemos el tronco de esta estirpe personificado en don Iñigo López de Mendoza (1398-1458), marqués de Santillana, poeta y guerrero. El marqués tuvo siete hijos y tres hijas: el primogénito, don Diego Hurtado de Mendoza, primer duque del Infantado; don Pedro Lasso de la Vega; don Iñigo, conde de Tendilla; don Lorenzo, conde de la Coruña; don Pedro, cardenal de España; don Juan; don Pedro, adelantado de Cazorla; doña Mencía, condesa de Haro; doña Leonor, condesa de Medinaceli, y doña María, mujer de don Pedro Afán de Ribera.

Nos interesan principalmente, como promotores de grandes obras arquitectónicas, el primer duque del Infantado, el Gran Cardenal y doña Mencía, condestabla de Castilla. Como descendientes suyos nos importan don Iñigo, el segundo duque del Infantado, que edificó el palacio de Guadalajara; don Antonio de Mendoza, hermano del segundo duque, que hizo el convento de la Piedad, en la misma ciudad; el primer marqués de Cenete, hijo del cardenal y señor del Castillo de la Calahorra; el segundo conde de Tendilla, el gran Tendilla, fundador de las obras de Mondéjar; don Luis de la Cerda y Mendoza, hijo de doña Leonor, el del Palacio de Cogolludo, y en otra generación, el hijo del gran Tendilla, don Luis, marqués de Mondéjar, que intervino en la construcción del palacio de Carlos V en Granada. Esto sin citar otros Mendoza, como doña Aldonza, hermanastra del marqués de Santillana, a quien se deben obras en Lupiana; el conde de la Coruña, protector del monasterio de San Bernardo en Guadalajara, y don Pedro, que lo fué del convento de Benalque. La rama burgalesa dejó muestras de su magnificencia en Briviesca, Frías y Medina de Pomar.

Mientras la arquitectura religiosa y la municipal y burguesa permanecían góticas o mudéjares, eran las fundaciones de los magnates en palacios, colegios o conventos las que se adornaban, como ejecutoria de su alta condición, con alguna joya rara y exótica del nuevo arte. Por eso no es de extrañar, aunque resulte paradójico, que las obras más antiguas de nuestro Renacimiento sean a veces las que acusan más purismo, más directa derivación de los modelos toscanos o boloñeses. Luego, este arte forastero va adquiriendo carta de naturaleza entre nosotros y modulándose de una manera nacional, llegando a constituir un estilo original, totalmente desvinculado de lo italiano: es el momento central del plateresco. Por último, se va imponiendo a la larga el clasicismo, con la fuerza arrolladora de su belleza racional, y volvemos de nuevo la mirada hacia Italia.

COLEGIO DE SANTA CRUZ DE VALLADOLID. — Es el primer edificio español, fechado, donde aparece la nueva arquitectura. Lo fundó el Gran Cardenal de España y se comenzaron las obras en 1487 por cuatro maestros de cantería de poco nombre, uno de ellos el Pedro Polido que trabajó con Guas en El Parral, de Segovia. Según la inscripción que existe en el zaguán del edificio, se terminó en 1491, aunque se inauguró al año siguiente. Por el testamento del Cardenal, sabemos que pocos días antes de otorgarlo había librado doscientos mil maravedises para un retablo con destino a la capilla del Colegio, que mandaba hacer “por la orden que diere Lorenzo Vázquez, vecino de esta ciudad de Guadalajara maestro de nuestras obras”. Don Pedro dispuso también que los entablamentos del retablo fueran “labrados a la antigua”, es decir, de obra romana y no moderna o gótica.

Las referencias que se tienen de Lorenzo Vázquez son escasísimas; sólo el talento de don Manuel Gómez-Moreno ha podido, con tan débiles apoyaturas y atendiendo principalmente al análisis directo de los monumentos, dar vitalidad artística a la figura de este arquitecto, cuya historia personal queda en la más densa sombra.

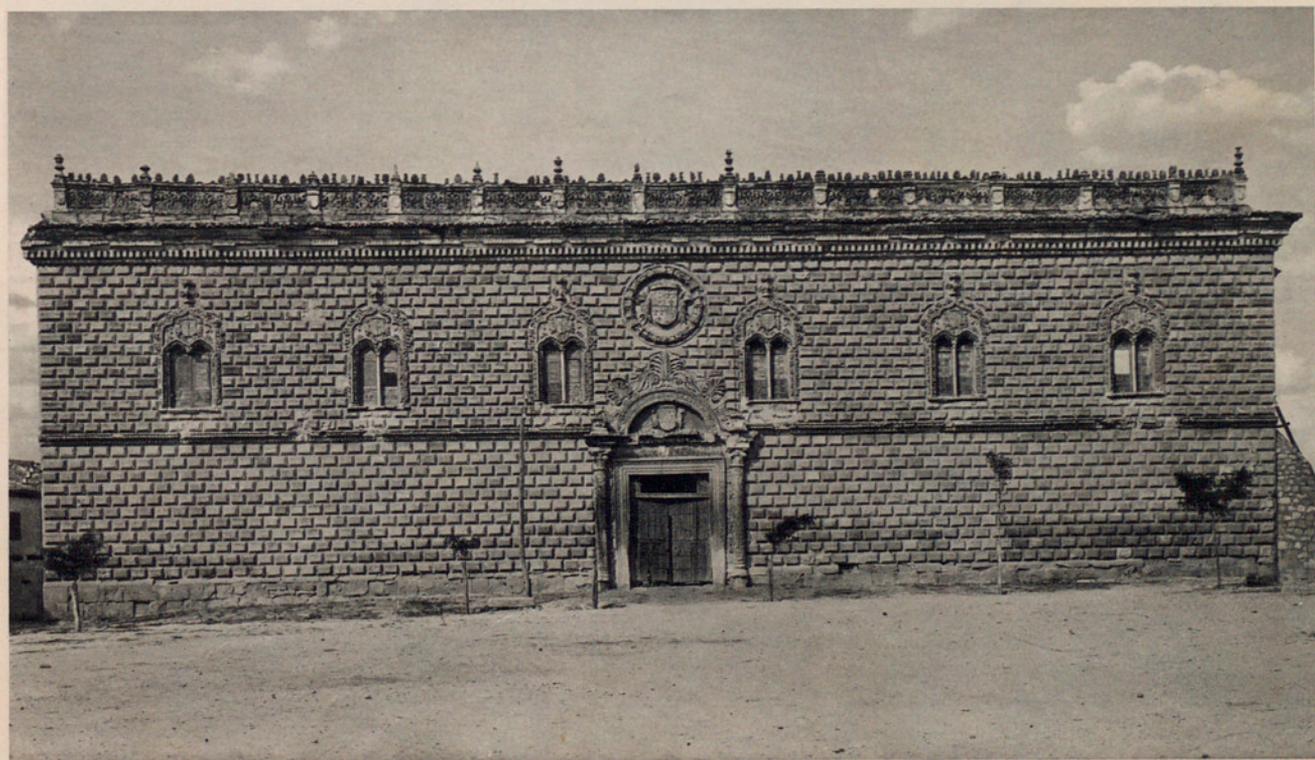
Sin duda este hombre, protegido del Cardenal y de su sobrino el conde de Tendilla, debió tener grandes merecimientos. Posiblemente una educación o un aprendizaje en Italia, quizá en Bolonia, que le puso en el sentir de los Mendoza a la cabeza de los demás maestros. Ningún dato, empero, para demostrar este aprendizaje, si no son las propias obras, que vivamente lo proclaman.

El Colegio de Santa Cruz se empezó en gótico, con grandeza, pero con sencillez, que el Cardenal debió tomar por indigencia, dándole motivo para que aquello se engalanara con nuevos y vistosos elementos. Entonces debió venir, poniendo a contribución sus conocimientos de lo antiguo, el maestro Vázquez. Dado el estado de las obras, Vázquez, acomodándose a lo hecho, se redujo a decorar el paño central con su magnífica portada, los cuerpos altos de los contrafuertes y la cornisa y balaustrada. Como monumento de transición quedó un tanto híbrido, acusando reciedumbre y fortificación por los espigones de los contrafuertes (fig. 1).

Sus motivos renacientes son toscano-boloñeses e inspirados en las obras de Francesco di Simone Ferrucci de Siena, que trabajó en la brunelleschiana abadía de Fiesole, siguiendo a Rossellino, pero con cierta pesadez y pintoresquismo que le acercan al Verrochio.

A Francesco di Simone se atribuye la fachada del palacio Bevilacqua, en Bolonia (1481), con su acendrado florentinismo trasplantado al arte emiliano. Los almohadillados facetados, el esquema de la portada y la fuerte cornisa son puntos de semejanza entre el palacio boloñés y el colegio castellano, muy evidentes para ser puramente casuales. La cornisa es un recuerdo un poco tosco, pero enérgico, de la del florentino palacio Riccardi, incluso con las mismas acanaladuras del plano de la corona.

La portada es de arco de medio punto con molduraje corrido, al gusto de Brunelleschi; entablamento y tímpano superior también semicircular, lo mismo que la del palacio Bevilacqua. En Florencia no son frecuentes estos pleonasmos, pero a veces se hallan en motivos accesorios, como en los tabernáculos de los Della Robbia. Las columnas esquinadas son resabio de goticismo, y el llenar sus fustes de grutescos, achaque muy español, y en general de todas las escuelas provinciales, a recargar la decoración. En Italia esto sería insólito, pues siempre los grutescos se guardaron para las pilastras. En España, tras el paso dado por Lorenzo Vázquez y a favor de una propensión muy nuestra por la profusión ornamental,



Figs. 1 y 2. — FACHADA DEL COLEGIO DE SANTA CRUZ, DE VALLADOLID. FACHADA DEL PALACIO DE COGOLLUDO (GUADALAJARA).



Fig. 3. — PORTADA PRINCIPAL DEL PALACIO DE COGOLLUDO (GUADALAJARA).

esto fué el pan nuestro de cada día. Los capiteles de la portada de Santa Cruz son de eses pareadas, como Brunelleschi primero, Alberti después y todos los maestros del cuatrocientos luego usaron en diversas formas y estilizaciones. El ábaco es en verdad muy tosco, como todas las molduras del entablamento, que lleva cabezas de serafines muy parecidas a las de la sacristía de Santa Felicita de Florencia, en la que pudo intervenir Francesco di Simone. Si son toscas las molduraciones arquitectónicas, es en cambio elegante y exquisita la flora estilizada de las pilastras y columnas, tomadas de los más puros modelos itálicos.

PALACIO DE COGOLLUDO.— En el colegio de Santa Cruz tenemos un edificio de estructura gótica adornado de galas renacientes, y, a la inversa, en el palacio de Cogolludo un edificio de concepto totalmente renaciente con dejes decorativos todavía góticos. Curiosa reciprocidad. Con todo, el palacio de los duques de Medinaceli es un paso más, y definitivo, hacia la nueva arquitectura. Tan radical y nuevo que no tuvo consecuencias, pues la arquitectura civil tomó otros rumbos hispánicos bien distintos (fig. 2).

Según toda verosimilitud, el palacio debió edificarse entre los años 1492 a 95, a seguido del Colegio, y con parentesco tan evidente con él, que el mismo trazador tuvo que intervenir en ambos. De nuevo hallamos aquí el amplio predominio horizontal y el almohadillado indiferenciado (no matizado por pisos, como en los palacios florentinos) del palacio de Bevilacqua. La portada, más simple que la del Colegio de Santa Cruz, es adintelada, con una rica guarnición clásica y dos columnas con sus fustes recamados de labores florales. Tiene también tímpano semicircular, que sirve para alojar el escudo del constructor don Luis de la Cerda y Mendoza, cuya arquivolta se remata, como si fuera una rica diadema, por grandes palmetas henchidas de grano, de gran efecto decorativo. El vértice superior de la palmeta central toca a la magnífica láurea que encierra otro gran escudo del duque (fig. 3). El motivo en sí es italiano y renacentista, pero no conocemos ningún monumento de aquel país que sea precedente de esta rotunda y original manera de disponerlo en el punto culminante de la fachada. La gran cornisa, muy maltratada por el tiempo, es una simplificación de la de Santa Cruz, privándola de los modillones. De todas maneras, no volverán a repetirse cornisas de este porte en el plateresco castellano, muy parco siempre en sus saledizos. La decoración de la portada es un poco nimia por lo basto de la piedra.

Lo singular en este palacio tan italiano y tan moderno de concepto es el retroceso hacia lo gótico en algunos de sus elementos, sobre todo en las ventanas. El hecho, bien considerado, no es tan anómalo como a primera vista puede parecer. Seguramente el maestro de Cogolludo, como recordando las biforas florentinas, hizo, falto de modelos, una interpretación española de las mismas, acudiendo a los caprichos de la tradición isabelina. Sobre la cornisa se dispuso un pretil que también representa un retroceso con relación a la balaustrada purista del Colegio de Santa Cruz. El patio de Cogolludo conserva su piso inferior de arcos rebajados sobre columnas, pero ha perdido la galería superior arquivoltada, con zapatas y dinteles derivados de formas leñosas (fig. 4). Interesantes son los capiteles, porque constituyen un tipo muy desarrollado luego por toda la Alcarria con variantes diversas. Se caracterizan por tener el vaso desnudo y estriado, vertical o helicoidalmente, y en la parte baja, saliendo del astrágalo, unas hojitas de poca altura. Capiteles de vaso estriado los utilizó Michelozzo en la preciosa capilla del Crucifijo, en San Miniato (Florencia), y también Julián de Maiano en el palacio Verrier, de Recanati.

En resumen, el palacio de Cogolludo, en los albores de nuestro Renacimiento, resulta una obra majestuosa, concebida con un poderoso sentido arquitectónico, señorial y aristocrática. Su fachada, sin ventanas en la planta baja y con seis hermosas bóforas en la principal, refleja al exterior la holgura de uno de aquellos grandes primates de la corte de los Reyes Católicos.

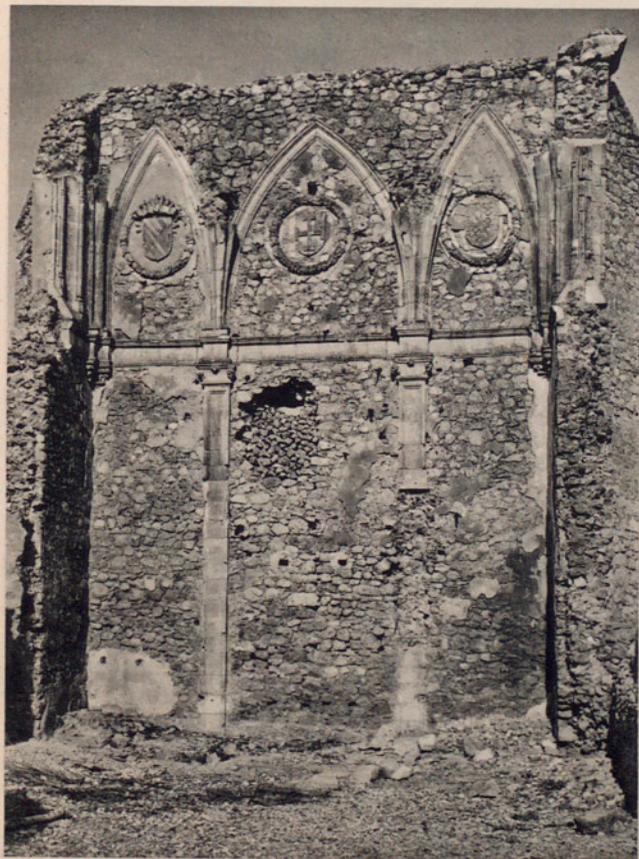
Recuerdo pobre y tosco de la portada del palacio de Cogolludo es la de la iglesia de Santa María de los Huertos, en Sigüenza, terminada un poco más adelante, en 1512.

MONASTERIO DE SAN ANTONIO DE MONDÉJAR. — Con anterioridad se había empezado a construir, por voto y encargo del gran Tendilla, un monasterio en Mondéjar, pequeño en tamaño — un ermitoruelo lo llamaba el conde —, pero grande en la historia de nuestra arquitectura, ya que su iglesia es la primera de nuestra patria que se viste con las novedades del Renacimiento. Hoy, por desgracia, el convento de San Antonio se halla convertido en una triste y lastimosa ruina.

En cuanto a planta y estructura, no representa ninguna novedad sobre lo que era usual en la arquitectura religiosa del tiempo de los Reyes Católicos. Es una iglesia de una nave con cabecera recta, que mediante las bóvedas se resuelve en ochavada. A los pies tenía un coro alto sobre un gran arco casi escarzano. La estructura, enteramente gótica, se denunciaba al exterior por los consabidos contrafuertes. Las ventanas, por los restos que pueden apreciarse, eran también del viejo estilo. Sin embargo, el interior, por lo que podemos colegir, debía producir una impresión de novedad: los nervios de las crucerías venían a morir sobre la línea horizontal de un somero entablamento y se prolongaban al suelo por unas pilastras cajeadas y con capiteles alcarreños; columnas estriadas se veían en los ángulos bajo el coro y nos figuramos que otros accesorios, como el lindo retablo, reforzarían más la impresión de modernidad (fig. 5). Pero lo más importante a este respecto es la portada principal, a los pies del templo, hermana de las de Santa Cruz y Cogolludo. Se mantiene en ella el mismo esquema de Santa Cruz, puerta de medio punto y tímpano arqueado encima, pero las proporciones, por exceso de anchura, son mucho menos afortunadas. Esta última portada es la más libre y desenfadada de las tres, como si la disciplina del aprendizaje italiano se hubiera relajado con el tiempo. Se conserva la memoria y el gusto de los pormenores decorativos, pero se olvida ya en esta composición, un tanto desconcertada, la suprema ley de la proporción y la racional articulación de las partes (fig. 7).

Las sucesivas arquivoltas, abocinándose, descubren un goticismo más difícil de eliminar en la arquitectura religiosa, siempre tradicional. Las columnas de flanco tienen, como de costumbre, los fustes recamados de follaje y los capiteles de tipo alcarreño con vaso estriado y volutas grumosas. El friso, que absorbe, deformándolo, todo el entablamento, lleva delfines, afrontados y unidos por la cola como los de la arquivolta de Santa Cruz. Delfines decorativos encontramos en la ventana del Palacio Letimi, en Rimini, y en capiteles de la iglesia de los Siervos, en Siena (algunos hay también de vaso estriado), inspirados al parecer por Francesco di Giorgio.

El arco escarzano del tímpano, que aloja una figura de la Virgen con el Niño sobre un fondo avenerado, es, por lo tendido, de desagradable efecto. Encima, bordeando el trasdós, se ve un follaje revuelto y picudo, casi gótico, terminando en la clave en una gran palmeta como las de Cogolludo. Finaliza todo en una cornisa en forma de gablete que reitera exce-



Figs. 4, 5 y 6. — ARQUERÍA DEL PATIO DEL PALACIO DE COGOLLUDO. RESTOS DEL INTERIOR DE LA CABECERA DE SAN ANTONIO DE MONDÉJAR. PUERTA DEL PALACIO MENDOZA, DE GUADALAJARA, ANTES DE SU MUTILACIÓN.



Fig. 7. — RESTOS DE LA PORTADA DE SAN ANTONIO DE MONDÉJAR (GUADALAJARA).



Fig. 8. — PATIO DEL PALACIO DE DON ANTONIO MENDOZA, HOY INSTITUTO DE SEGUNDA ENSEÑANZA, DE GUADALAJARA.



Fig. 9. — EXTERIOR DE LA CASA DE LAS CONCHAS, DE SALAMANCA.

sivamente esta superposición de elementos. Esta especie de aliteración decorativa es frecuente en nuestra arquitectura renacentista.

PALACIO MENDOZA, EN GUADALAJARA. — Lo más importante del Renacimiento en Guadalajara, es el antiguo palacio de don Antonio de Mendoza, hijo menor del primer duque del Infantado. Después de la muerte de don Antonio, su heredera colateral, doña Mencía de Mendoza, lo destinó a convento de monjas con el título de Nuestra Señora de la Piedad. Muy mutilado, sirve hoy para Instituto de Segunda Enseñanza. Estaba ya construido el año 1507, lo que avalora, por su antigüedad, su carácter prototípico.

El patio es magnífico por su belleza intrínseca, y notable como punto de partida de muchos patios castellanos ulteriores, difundidos sobre todo por los ejemplos de Covarrubias, que en este foco alcarreño se formó. Es cuadrado y tiene dos pisos, ambos con galerías arquitrabadas. La adecuación entre arquitectura y material es perfecta, pues el sistema adintelado responde muy bien al empleo de la madera. Sobre las columnas de piedra, y mediante unas grandes zapatas de madera, descansan las hermosas vigas que sirven de apoyo a las alfargías de los techos, acusados por una doble serie de modillones muy originales, interpretación renacentista de formas mudéjares.

Cada panda de este patio tiene cinco intercolumnios que se suceden con rítmica continuidad. La relación de los órdenes, uno sobre otro, resulta muy acertada: gallardo y robusto dórico, en la planta baja, y esbelto y delicado corintio, en la primera. La cornisa alta, mejor alero, tiene amplio vuelo, dominando con perfecta lógica a la del orden inferior (fig. 8).

Es aleccionador comparar este patio con el del palacio del Infantado (véase volumen IV, figura 371), vecino suyo, para darse cuenta de cuáles son los nuevos ideales y de cuánto se apartan de lo precedente.

La solución de Cogolludo, galería baja con arcos y alta adintelada, tuvo todavía mayor difusión que la más simple y clásica (por homogeneidad de estructura) de Guadalajara. En cambio, en Ávila y Segovia, donde el granito ofrecía espléndidos dinteles, tenemos ejemplares enteramente arquitrabados. Otro ejemplo notable es el del singular palacio de Cadalso de los Vidrios. El gran patio del palacio de Miranda, en Burgos, aunque enteramente adintelado, pertenece a otro tipo.

El patio del Instituto de Guadalajara, además de la belleza de sus líneas, posee elementos de interés, sobre todo su serie de capiteles, que Tormo bautizó con el nombre de alcarreños, dedicándoles un metódico estudio. Los de la planta baja pertenecen a un tipo semejante al del patio de Cogolludo, pero sin volutas; terminan, pues, en un equino decorado por ovas y en un ábaco liso; tienen las consabidas hojitas sobre el collarino y el vaso estriado. Resulta un tipo muy apropiado a la proporción dórica de las galerías inferiores. En la Casa Dávalos también encontramos capiteles de esta traza o con muy ligeras variantes.

En el arranque de la escalera hay unos capiteles con parejas de delfines, cuyas colas enroscadas forman las volutas, y abocados a una copa de la que surge un cogollo que llega hasta el ábaco. Estos capiteles con delfines son copia casi textual de los del patio del palacio Sanuti o Bevilacqua, en Bolonia, tomados posiblemente a su vez de modelos de Julián de Maiano. Se encuentran también en otras obras italianas, como las del decorador Lorenzo de Mariano.

Los capiteles de la planta alta obedecen a un tipo más florido, más mórbido. Pudieron

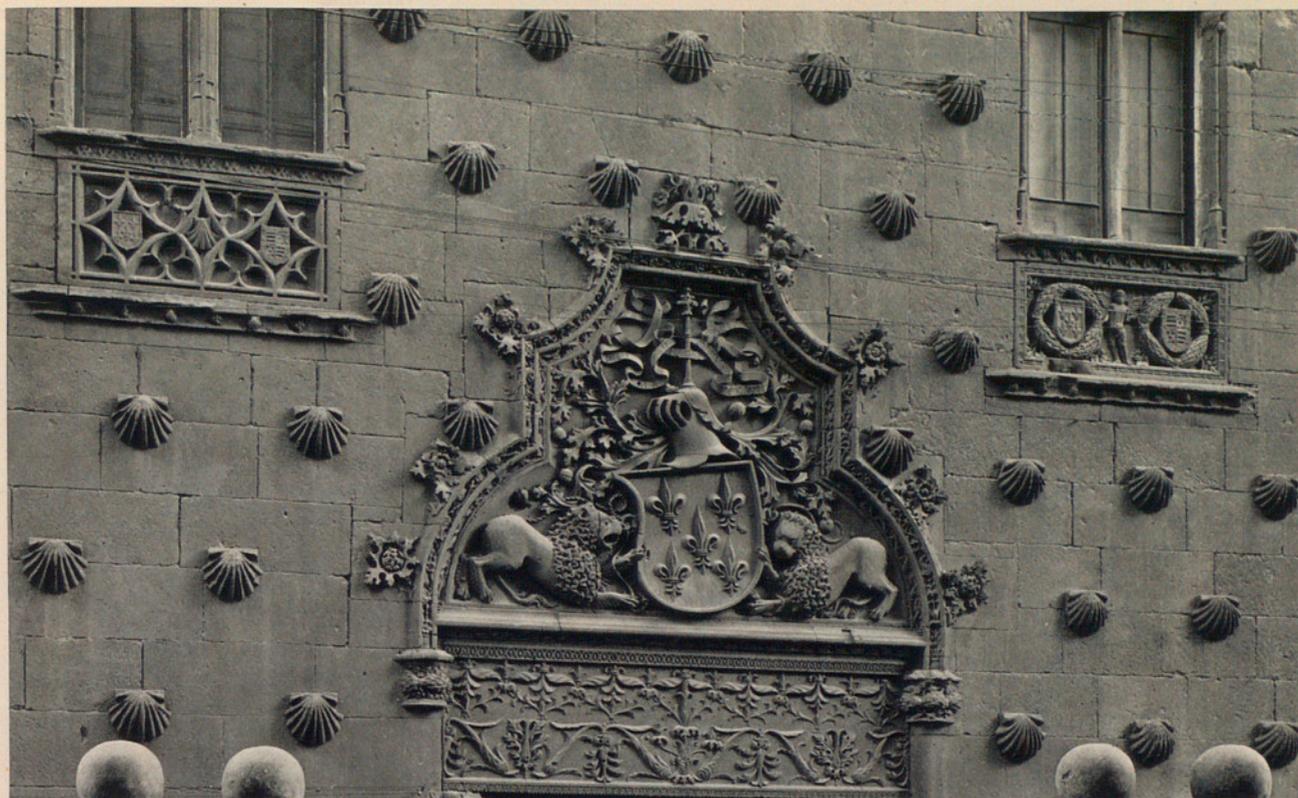
ser obra de otras manos, pero están dentro del mismo ambiente formal florentino-sienés. En algunos se vuelven a repetir los delfines, y gran parte de ellos, con delfines o no, llevan copas gallonadas en su eje. En relación a los órdenes clásicos se asemejan al capitel compuesto. Los capiteles mórbidos y elegantes del palacio Gondi, en Florencia, debidos a Julián de Sangallo, pueden tomarse como noble precedente de estos alcarreños.

La portada del palacio de don Antonio la conocemos en su integridad por una antigua fotografía que publicó el señor Gómez-Moreno. Tenía un frontón en ángulo recto, muy poco feliz, forzado seguramente para dar cabida a un escudo con yelmo y valientes lambrequines que no hubiera cabido en el tímpano de un frontón clásico. Se conserva la puerta de medio punto entre pilastras corintias con trofeos militares, pues milite era el señor don Antonio de Mendoza. A nuestro juicio, esta portada, con incorrecciones y torpezas provincianas, deriva del arte boloñés, según podemos colegir de la peculiar molduración de la arquivolta y de la manera de imbricarse sus molduras en las de la imposta de arranque del arco. (Recuérdese la puerta del palacio de los Diamantes, en Ferrara.) Este tipo de arquivolta y de imbricación lo hizo suyo Covarrubias, quedando convertido en uno de los rasgos peculiares de su arquitectura (fig. 6).

Las novedades de la escuela de Vázquez debieron llamar la atención de los maestros y entalladores contemporáneos, pues en edificios de espíritu y estructura completamente diversos, aparecen salpicados motivos del arquitecto de Santa Cruz y Cogolludo. No era de extrañar que esto sucediese en un edificio que, *pari passu*, se estaba construyendo en el mismo Valladolid y para análogo destino: el Colegio de San Gregorio. En su escalera se ve un almohadillado (que más parece tachonado) y en el patio una cornisa romana, prueba evidente del influjo de Santa Cruz.

LA CASA DE LAS CONCHAS, EN SALAMANCA. — Pero la moda llegó más lejos, hasta dejar su huella en las casas que dos encumbrados doctores de la corte católica se hacían construir en Salamanca: Talavera y Abarca. El doctor de Talavera, orgulloso de las veneras heráldicas del apellido Benavente, con el que había entroncado, las desparramó a tresbolillo, imitando los picos del palacio del Infantado, en Guadalajara, por todas las fachadas de su casa, que por eso se llamó *de las conchas* (fig. 9).

La casa de las Conchas, sin duda el ejemplar más original y español de toda nuestra arquitectura doméstica, es una mezcla sin par de goticismo naturalista, mudéjar y renacimiento. Estos híbridos, casi siempre originales y característicos, pocas veces han alcanzado el grado de belleza de la casa del doctor Talavera. Todo, como por arte de magia, está fundido en una peregrina armonía. El pequeño patio es de una belleza casi clásica, no obstante las caprichosas formas de sus arcos y lo mezclado de sus motivos decorativos, cuándo góticos, cuándo mudéjares, cuándo renacientes. La galería alta se apoya sobre unas columnas clásicas que fueron traídas de Italia y que, sin embargo, parecen haber nacido allí. En las enjutas de la arquería baja los escudos penden de una argolla que sujeta una cabeza de león envuelta en una láurea, tema directamente tomado de Santa Cruz. Los restantes escudos, entre láureas o sobre discos avenerados, acusan su renacentismo, así como la balaustrada y artesonado de la escalera. En la fachada, vemos motivos "romanos" en los pretilos de los huecos y en el dintel de la puerta principal, que lleva delfines afrontados y cogollos, ya vistos en el temario vazqueño (figs. 10 y 11).



Figs. 10 y 11. — PORMENOR DE LA FACHADA DE LA CASA DE LAS CONCHAS Y PATIO DEL MISMO EDIFICIO.

hallase sobre este particular en divergencia con el italiano y que, por lo mismo, perdiera el favor del marqués, partidario del extranjero (fig. 13).

Carlone, acuciado por don Rodrigo, debió llevar las obras a uña de caballo, cursando a Génova grandes pedidos de materiales y piezas labradas y contratando allí con tres artistas (Pietro de Grandía, Baldassare da Carnavale y Antonio Piracurte). Los envíos no llegaban tan pronto como quería el impaciente don Rodrigo, y aunque se contrató con dos escultores más de Carrara (Rellicia y Bertoni), se tuvo que optar por que vinieran artistas italianos a la misma Calahorra. El 6 de junio de 1510 se contrató con tres ligures (Pantaleone Cachari, Pietro Bachoni y Oberto Carampi) y cuatro lombardos (Egidius de Grandía, Johanés de Grandía, Baltasar de Grandía y Petrus Antonium de Curto).

Lo mismo que el caparazón militar puede ser, según insinúa Gómez-Moreno, del propio Vázquez y es obra convincente y espléndida de recios muros desnudos (sólo perforados a nivel del piso alto) y cubos inmensos con matacanes para su defensa, el palacio interior es fruto, a nuestro juicio, de un pensamiento unitario, que según toda probabilidad fué el de Carlone. El patio y la escalera tienen una noble unidad de concepto que no surge de la agregación fortuita, sino que obedece a un plan director único. Esto no empece que luego, para los pormenores decorativos, se abra un amplio crédito a la colaboración.

El patio es cuadrado y de cinco arquerías en cada panda. La escalera, de tipo claustral (español), está colocada en el eje de la composición, lo que arguye un sentido focal de la simetría típicamente genovés. Las escaleras claustrales españolas, generalmente van situadas

en los ángulos de los claustros, enfilándose con una de las galerías, sin tener en cuenta esa íntima trabazón entre patio y escalera que los genoveses persiguen para buscar efectos escenográficos. La escalera de la Calahorra, al llegar a la planta noble, donde termina, queda incluida dentro de un gran ámbito que alcanza toda la anchura del patio. En la planta principal, por el lado de la escalera, este ámbito queda separado de la galería claustral por una segunda arquería, en todo correspondiente a aquélla. Los efectos a que esto da lugar no pueden ser más pintorescos (figs. 12 y 14).

Obedece este patio al concepto cuatrocentista del "cortile" italiano, con dos órdenes superpuestos de arcadas sobre columnas, concepto que el Bramante, desde sus ensayos mila-

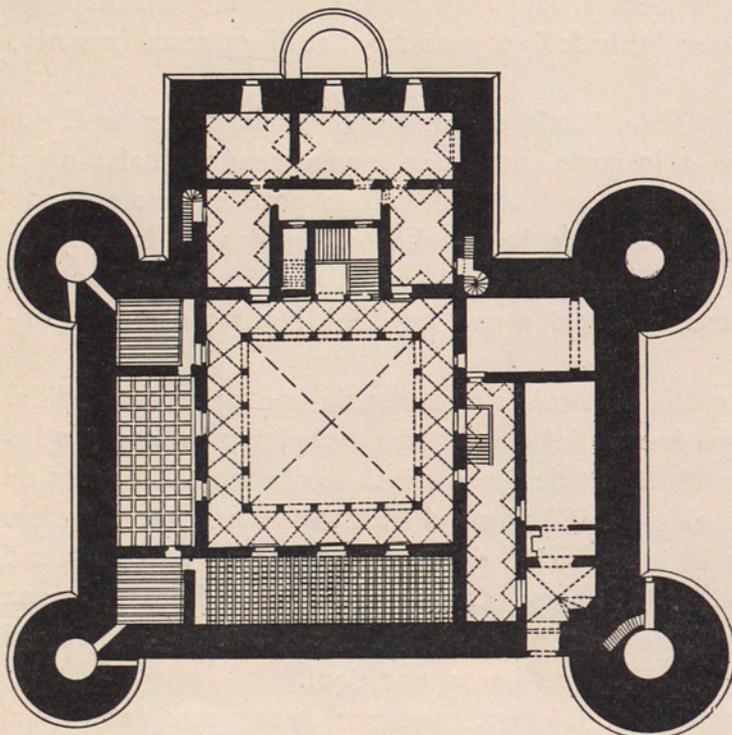


Fig. 13. — PLANTA DEL CASTILLO DE LA CALAHORRA (GRANADA).

neses, llevó al ápice de perfección en el del palacio de la Cancillería de Roma, que se construía por los mismos años o quizá algo después. Entre el patio de la Calahorra y el de la Cancillería existen notables semejanzas, si hacemos abstracción de los detalles y

vamos a lo esencial del esquema arquitectónico. Parten de un común sentimiento de las proporciones, aunque en la Cancillería éstas han llegado a un ajuste mucho más perfecto. En el orden superior las columnas se colocan sobre pedestales, que son los de la balaustrada (Calahorra) o pretil (Cancillería). Por ser menor la escala de la Calahorra, los pedestales son proporcionalmente mayores y esto hace perder nobleza al orden superior, que se sujeta a las proporciones del vano. (Algo parecido a lo que sucede en la Loggia de Verona). Como en el patio de la Cancillería y en el de Laurana en Urbino (en general, como es frecuente en toda la arquitectura italiana), las galerías se cubren por bóvedas de arista cuya responsión en los muros se resuelve mediante unos capiteles-ménsulas. Este frágil sistema abovedado se mantiene gracias a unos tirantes de hierro visibles que absorben los empujes. La aparición de estos tirantes en la Calahorra es la mejor prueba de su italianismo. Los constructores españoles, celosos de sus conocimientos, adquiridos en la difícil solución de los problemas estructurales góticos, aborrecían estas vergonzantes ataduras. Los italianos, antes afectos a las exigencias de la belleza y de la proporción, sacrificaban todo a ellas.

Las columnas del piso bajo son de un orden corintio un tanto caprichoso y desgarbadas por la excesiva altura del capitel, suplementado bajo el astrágalo con un anillo decorativo. El creador de este tipo de capitel fué el arquitecto e ingeniero de la Corte de Este, Biagio Rossetti.

El orden del piso principal de la Calahorra es enteramente de mármol y traído de Italia. Los capiteles son elegantes y variados. Debieron trabajar en ellos los artistas que recibieron las primeras comisiones de Carlone; como entonces era costumbre, obraron con cierta libertad, pero ateniéndose a las dimensiones y diseños generales que les diera el arquitecto director (fig. 15).

En las diversas portadas interiores del palacio hallamos un verdadero catálogo de las soluciones y temas decorativos que estaban de moda entonces en Liguria y Lombardía. Todo desarrollado con una profusión y recargamiento, hijos sin duda del deseo de satisfacer los afanes de lujo del Marqués del Cenete. Algunas del piso bajo y la del rellano de la escalera son más sencillas, más florentinas, pero las de la planta alta y los balcones que dan luz a la entreplanta son de lo más ornamentado y exuberante. Estas últimas, labradas en piedra arenisca del país, fueron, probablemente, obra del último equipo de artistas ligures y lombardos que llegaron a la Calahorra. La puerta de mayor monumentalidad es la que da entrada al salón de los marqueses. Está concebida como un arco de triunfo romano (inspirado en el arco de Jano Cuatrefronte) y lleva a los lados del hueco de medio punto nichos superpuestos con reducciones de estatuas clásicas (Hércules, Ceres, Leda y Apolo). Otra puerta del piso principal está flanqueada por gruesas columnas muy decoradas que se apoyan sobre unos leoncetes sentados. La decoración de estas columnas por fajas superpuestas, donde alternan festones de frutos con frisos de figuras, hojarasca y estrígiles, es de abuelo lombardo, consecuencia de las fantasías del Omodeo, semejante a la de la portada de la Casa Stanga, obra de Pietro da Rho, hoy en el Museo del Louvre. Unos pocos años después, hacia 1515 ó 1516, Pietro Isabello construía en Bergamo el patio del palacio Grattaroli y decoraba la iglesia del Espíritu Santo, en la misma ciudad. Estas obras del Isabello tienen un marcado parentesco con las decoraciones de la Calahorra, lo que prueba su filiación lombarda (figs. 16 y 17).

La precedencia de tres o cuatro años de las decoraciones del palacio español sobre las

de Bergamo demuestran la actualidad de las primeras, poco de extrañar tratándose de una obra labrada en parte en Italia y realizada por artistas lombardos y ligures, que trajeron consigo las últimas novedades.

La importancia del castillo-palacio de la Calahorra radica en ser la primera obra que introduce en España los motivos lombardos, de los cuales el plateresco español se va a nutrir durante más de cincuenta años. Lo temprano de su fecha (1508-1512) acrecienta todavía más su interés como precedente de obras posteriores. Empero, su influjo directo no fué tan notorio como pudiera creerse. Su situación aislada, y más aún el hallarse su arquitectura celosamente guardada del exterior por espesos muros, impidió su difusión. El patio no tuvo consecuencias. Hemos de llegar a la segunda mitad del siglo para encontrar composiciones españolas de equivalente madurez. Mejor acogida tuvieron en nuestro suelo las fantasías del arte lombardo desplegado en las portadas.

A este exuberante lenguaje pertenecen algunas obras del plateresco andaluz anterior a la llegada de Siloee y del que fué representante, luego coexistiendo con Siloee, Juan de Marquina. Precede a esta escuela la portada de Santa Ana, en Guadix, que lleva en lo alto unas letras que, según Gómez-Moreno, parecen decir: "MASE IACOBE". ¿Será obra de un maese Jácome de Milán, vecino de Granada entre 1517 y 1522?

CASTILLO DE VÉLEZ BLANCO. — Contemporáneo del castillo de la Calahorra es el de los Vélez, en Vélez Blanco (Almería), residencia de don Pedro Fajardo, adelantado del Reino de Murcia y marqués de Vélez. La fortaleza, situada sobre una eminencia que domina el poblado, es una imponente alcazaba. Como la Calahorra, guardaba en su yema un precioso patio renacentista que en 1903 fué desmontado y vendido al extranjero. (Hoy en día se halla reconstruído en Nueva York.) El patio se construyó entre los años 1506 a 1515, y, según el señor Gómez-Moreno, debieron intervenir en él Francisco Florentín y Martín Milanés, con otros artistas italianos que trabajaron bajo sus órdenes. No tenía este patio la grandeza arquitectónica del de la Calahorra ni obedecía a una "simetría" tan perfecta. De sus cuatro lados, tenía dos con galerías y dos macizos con elegantes ventanas. Las proporciones no eran tan claras como las de la Calahorra y los arcos escarzanos le quitaban sabor itálico, nacionalizándolo un poco. El orden del cuerpo alto sobre pedestales, la balaustrada y los escudos en las enjutas, lo emparentaban con el de Michele Carlone. Las ventanas eran de un arte delicado y exquisito, muy florentino. Tan suntuosa obra, digna de un gran señor y de los aristocráticos comienzos de nuestro Renacimiento, se labró enteramente en mármol de las vecinas canteras de Filabres.

Si, en efecto, Francisco Florentín intervino en el palacio de los Vélez, tendríamos el primer eslabón de una cadena artística larga en consecuencias y que a través de las obras de Murcia y Granada y del influjo que éstas ejercieron en Siloee, señalaron para Andalucía un camino purista y dieron a su arquitectura una radical potencialidad, desconocida en otras latitudes peninsulares.

Dos obras arquitectónicas considerables, los castillos de la Calahorra y de los Vélez, abren, por decirlo así, la etapa de la intervención directa de los extranjeros, principalmente italianos, en nuestra arquitectura renaciente. Más adelante, en pleno triunfo del plateresco, abundarán más, entre los de fuera, los franceses, pero previamente era natural que la pauta y el impulso vinieran de Italia. Cuando hablamos de etapa de intervención extranjera, esto



Figs. 14, 15, 16 and 17. — ARRANQUE DE LA ESCALERA; GALERÍA ALTA; PUERTA DEL SALON DE LOS MARQUESES Y PORTADA CORINTIA DEL PATIO DEL CASTILLO DE LA CALAHORRA (GRANADA).



Fig. 18. — PORTADA DE LAS CADENAS EN LA CATEDRAL DE MURCIA.

no quiere decir que se ahogue o paralice la labor de los artistas autóctonos. Los españoles siguen coexistiendo con los extranjeros y mostrando muchas veces su supremacía.

Por otro lado, las lecciones de los puristas italianos no hallaron aplicados discípulos que las aprovecharan fielmente. En la mayoría de los casos, los de fuera se redujeron a ejecutar obras puramente suntuarias y decorativas: retablos, sepulcros, portadas y accesorios diversos, más propios del tallista decorador que del arquitecto. En los comienzos, al arte *romano* se le asignaba un papel casi exclusivamente ornamental y se acudía a él para demostrar la excelencia y distinción que debían caracterizar las obras de los grandes señores y magníficos prelados. Aparte de esto, la organización gremial impediría, en muchos casos, que los maestros de fuera rebasaran su propia esfera ocupándose en tareas de construcción para las cuales tenían antes que recibirse como oficiales o maestros canteros. Hasta finales de siglo no se dió en España el caso de un arquitecto teórico y proyectista, como Alberti, que encomendara a otros de la parte mecánica de la construcción. Éste fué, en cierto modo, el papel de Herrera en una obra de todo punto excepcional como El Escorial. Otra excepción anterior fué el Palacio de Carlos V, en la Alhambra. Pero hay que contar con que la Alhambra era territorio de realengo, no afecto a la jurisdicción común.

FRANCISCO FLORENTÍN Y SUS OBRAS EN MURCIA. — Presunto autor de las delicadezas decorativas del castillo de los Vélez, explotaba canteras de mármol blanco en Macael y anduvo ocupado en obras diversas de Granada y Murcia. En la Capilla Real de Granada, foco vivísimo de esplendente luz renacentista, donde trabajaron codo con codo nuestros mejores artistas y muchos de los más valiosos representantes extranjeros del estilo nuevo, hizo Francisco las balaustradas y pasamanos de la escalera para subir a la Capilla Mayor, cuyos grutescos concuerdan bien con los de los Vélez.

Donde emprendió obras de más trascendencia fué en Murcia, ciudad que, debido a su magisterio y sobre todo al de su sucesor, Jacobo Florentín el Indaco, se convirtió en un centro de difusión del arte nuevo, de un alcance que rebasaba en mucho del marco local. Comenzó Francisco (7 de julio de 1519) la grandiosa torre de la catedral, una de las más imponentes empresas arquitectónicas de nuestro Renacimiento. Cobró salario como maestro de la torre hasta 1522, fecha en que moriría. En tan corto plazo, Francisco haría poco más que sacarla de cimientos y preparar el camino a su sucesor, el Indaco. Nos falta saber si dejó planos o trazas, seguidas más o menos fielmente por éste. Posiblemente intervino en la portada catedralicia llamada de las Cadenas, labrada tempranamente, por las fechas de 1512-1515, cuando era arquitecto de la catedral el maestro Juan de León. Por su italianismo, no pudo ser obra del maestro local, que suponemos de formación gótica, y es verosímil asignarla a Francisco Florentín (fig. 18). También se le atribuye una ventana de la casa de los Celdranes, en Murcia, semejante al arco que guarda la urna con las entrañas de Alfonso X en la catedral, obra también posiblemente suya.

ENRIQUE EGAS Y LOS HOSPITALES DE LOS REYES CATÓLICOS

En los libros y manuales de hace años, Enrique Egas encabezaba el Renacimiento de nuestra Arquitectura. Su nombre, unido al Colegio de Santa Cruz de Valladolid y al Hos-

pital de la misma advocación de Toledo, se levantaba a una excepcional situación de precursor. El supuesto, transmitido por Ceán Bermúdez, de que Egas era el autor de nuestra primera obra renacentista, el Colegio de Valladolid, se vino abajo tras los magistrales estudios de Gómez-Moreno. Hoy ha surgido, en cambio, a la luz de la historia la figura de Lorenzo Vázquez, que viene a heredar aquel puesto de precursor.

Su participación en la obra del hospital toledano también está siendo recientemente objeto de discriminación. En aquellas labores puramente renacentes como la portada, ventanas-tabernáculo, patio y escalera, se va dibujando la participación de Covarrubias. Hechas estas revisiones, Egas queda en su verdadero lugar, precisamente el contrario del que se le había asignado: el precursor es en realidad un rezagado, un artista netamente gótico.

Pero, salvadas todas las revisiones, queda un hecho, sin embargo, que basta para otorgar a Enrique Egas un puesto importante en la historia de nuestra arquitectura del Renacimiento. Debido al impulso dado por los Reyes Católicos a los hospitales, le tocó a Enrique Egas traducir a vastas formas arquitectónicas los programas que la caridad cristiana propugnara. Egas aportó las soluciones a que naturalmente había llegado el Renacimiento como culminación de una fecunda tradición hospitalaria. Las primitivas salas de enfermería se organizaban como verdaderas iglesias de tres naves, con el altar al fondo para que todos los enfermos pudieran seguir los oficios divinos. La misma solución, interpretada en pleno Renacimiento y ampliada por unas galerías altas sobre las naves menores, es la del Hospital de la Concepción, también en Burgos. La necesidad de espacios cada vez mayores obligó a que estas naves de enfermería se prolongaran a un lado y otro de la capilla y aun se dispusieran otras ortogonalmente, tomando siempre como punto de convergencia el altar, ya que la asistencia espiritual y física eran una misma cosa. El Hospital del Espíritu Santo, en Sassia (Roma), fué el primer caso (1473-1476) donde se desarrolla en grande un programa de esta naturaleza. Su planta tiene forma de *tau*.

Llega, por fin, la hora en que uno de los más imaginativos teóricos del Renacimiento, el Filarete, ordena un gran hospital con simetría y ritmo puramente renacentes: es el Ospedale Maggiore, de Milán. La planta la constituyen dos elementos cruciformes unidos por un gran patio central. El tipo que adoptó Egas para sus hospitales no es otro sino el de Filarete, pero reducido a uno solo de sus elementos cruciformes.

SANTIAGO DE COMPOSTELA. — El más importante de los tres hospitales fundados por los Reyes Católicos, y el más antiguo, es el Hospital Real de Santiago. El 3 de mayo de 1499 los reyes también otorgaron poder al deán de Santiago, don Diego de Muros, para que procediese a su edificación. En el mismo año, maestre Egas y maestre Enrique, su hermano, recibieron de los reyes el encargo de elegir sitio apropiado a las trazas que habían enviado. A juzgar por la inscripción de la portada, que termina así: ANNO SALUTIS : M : D : I : OPUS INCHOATUM : DECENIO : ABSOLUTUM, fué levantado entre 1501 y 1511. Es, por consiguiente, uno de los monumentos primerizos de nuestro Renacimiento y no debe extrañar su considerable lastre gótico.

La lápida aludida debe conmemorar la apertura de las primeras salas de enfermería, sin duda la crujía exterior de la fachada, pero todavía faltaban los patios y la capilla. El 10 de diciembre de 1509 Gonzalo Rey el Mozo y Pedro de Omono tomaron a destajo la obra de pedrería de los dos patios, y el 19 de agosto de 1510 revisó este contrato maestre Enrique

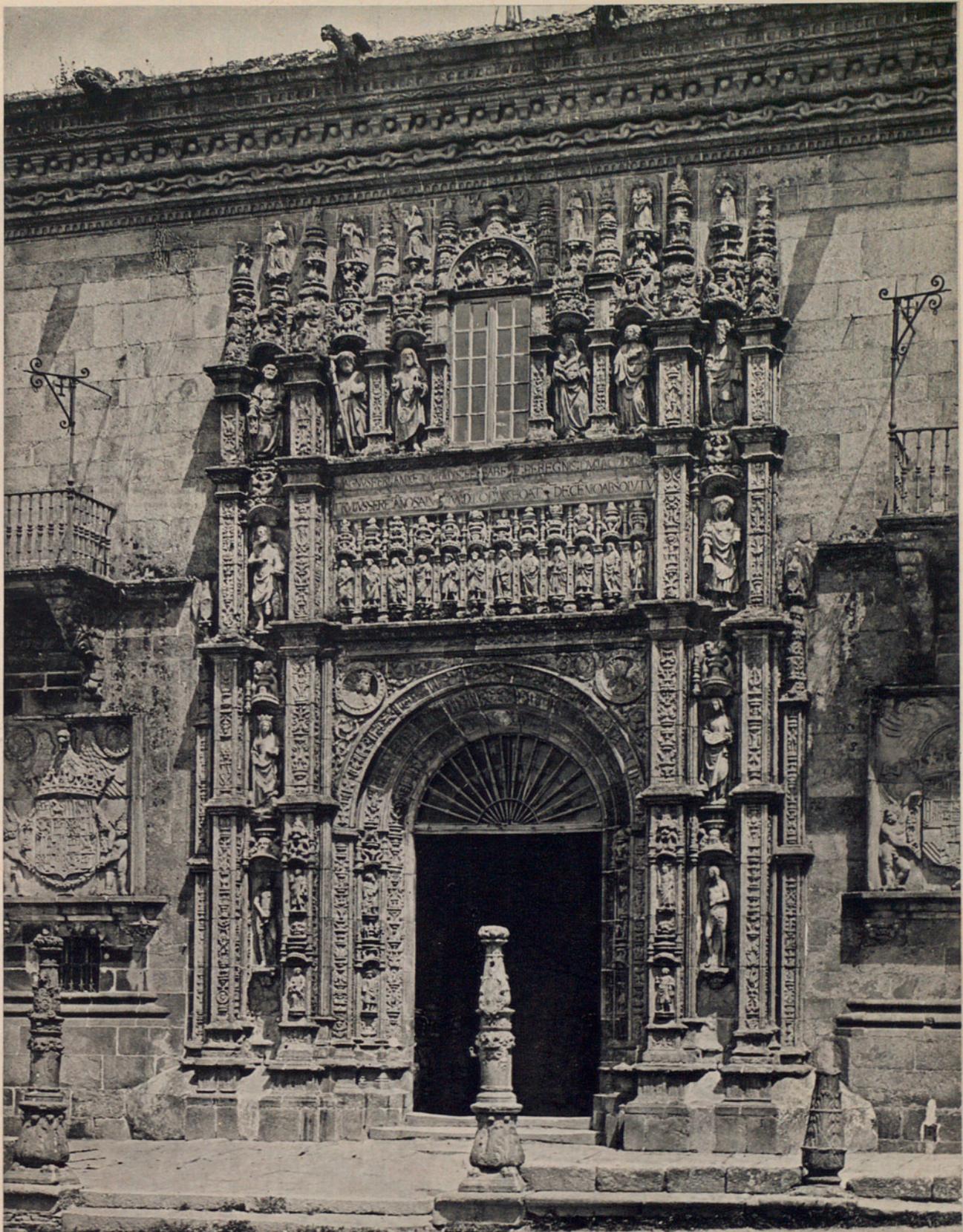


Fig. 19. — PORTADA DEL HOSPITAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.

INSTITUTO AMATEUR
DE ARTE HISPANICO

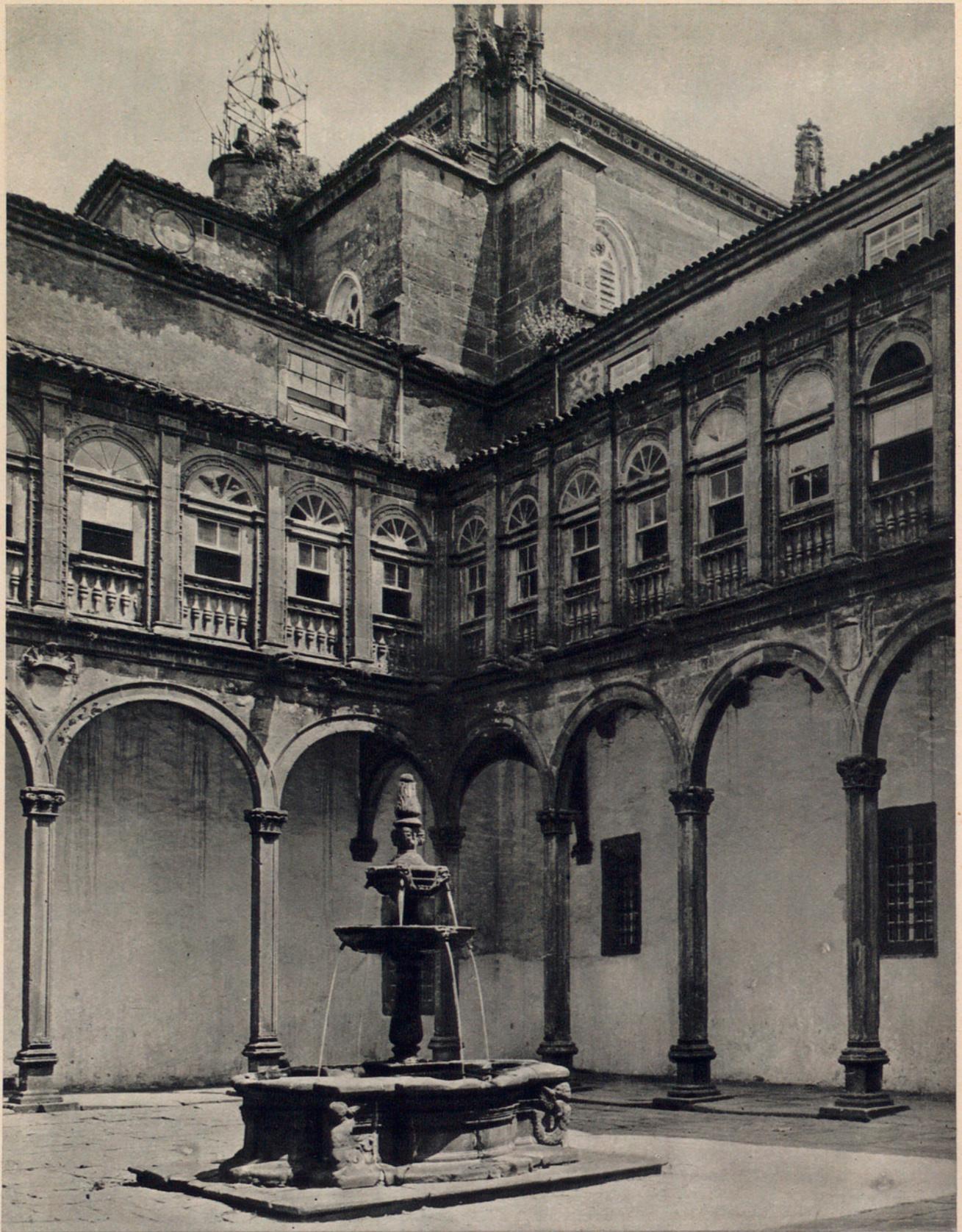


Fig. 20. — UNO DE LOS PATIOS VIEJOS DEL HOSPITAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.



Fig. 21. — FACHADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA LA GRANDE, DE PONTEVEDRA.

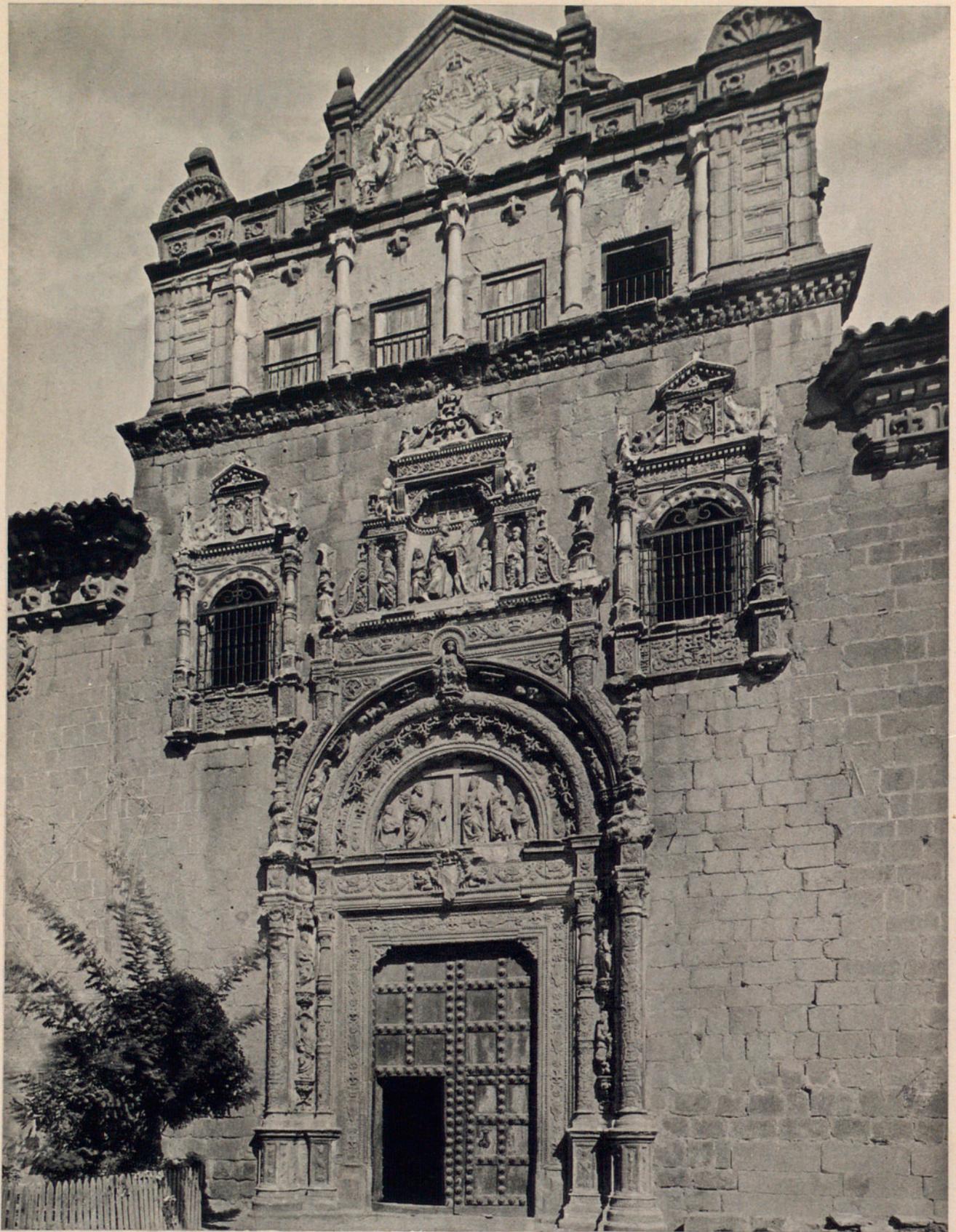


Fig. 22. — FACHADA PRINCIPAL DEL HOSPITAL DE SANTA CRUZ EN TOLEDO.

y mandó hacer algunas modificaciones. El 22 de diciembre de 1509 Juan de Marquina se obligó a hacer en la capilla las claraboyas sobre el entablamento principal. El mismo cantero tomó en remate la puerta del refectorio de peregrinos sanos, terminando el contrato el cantero Juan de San Juan. La obra de la capilla debía ir bien adelantada a mediados de 1511. El carpintero Pero de Morales tomó entonces el remate de los altares (fiadores: Petit Juan, entallador, y Juan Rodríguez, carpintero). La obra de los patios debió terminarse dos años después (1513), cuando se contrató su enlosamiento (fig. 20). El 3 de julio de 1524 se encargó del retablo del altar del zaguán Cornielles de Holanda, vecino de Orense. Tasaron la obra el maestro Felipe, maestro de Santiago, y Petit Juan, vecino de La Coruña. La portada, de gotizante concepción y basta labra, fué contratada en 1518 con Martín de Blas y Guillén Colis, maestros franceses, el primero relacionado con Coimbra y muerto en Santiago en 1522 (fig. 19).

El resumen que acabamos de hacer es típico de multitud de obras renacentistas en las que intervenían muchos y muy distintos maestros, por su formación, sus aptitudes, su nacionalidad. Típico también por la participación que tomaron los maestros franceses, sobre todo como entalladores. El maestro Enrique Egas planea por encima como tracista general, pero entre sus trazas

queda amplio margen para el libre cincel de los entalladores. Parece ser que sólo estuvo tres veces en Santiago, en 1505, 1510 y 1517. La primera vez, por mandato del Rey, para dirigir la obra; la segunda, para dar trazas a los destajeros y llevarse consigo a Juan de Marquina, y la tercera, para estar presente a un contrato.

Esta historia basta para comprender la razón de una obra así, donde, desde un gótico exuberante y protomanuelino (portadas de los patios, pilares torales de la capilla), pasamos a un renacimiento torpe y mal comprendido. Sobre todo ello domina la concepción general, amplia y grandiosa, el plan cruciforme de Egas, que sólo se llevó a buen fin durante su época en su primera parte, completándose luego el cuadro con los dos patios posteriores en pleno barroquismo (fig. 23). Obra tan importante y fundamental no dejó escuela en Galicia por su misma falta de unidad y propósito. Galicia, durante el Renacimiento, no pasó de ser en materia artística una colonia castellana movida al vaivén de los artistas allí llevados por cabildos y magnates: Egas, Covarrubias, Hontañón, etc.

SANTA MARÍA LA GRANDE, DE PONTEVEDRA. — Una fachada del plateresco gallego en la que podemos ver cierta substantividad local es la de la espléndida iglesia de Santa

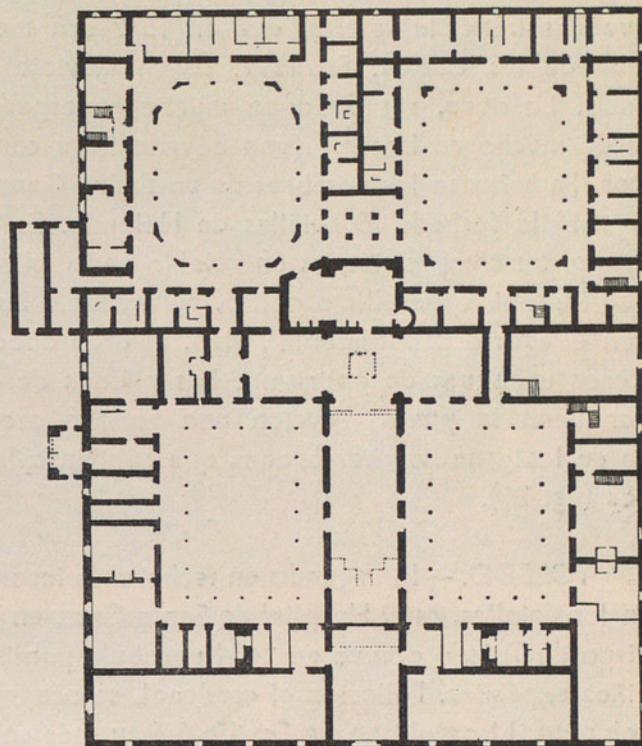


Fig. 23. — PLANTA DEL HOSPITAL REAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA.

María la Grande, de Pontevedra. El templo es de concepto y estructura góticos, de tres naves con crucero y capilla mayor saliente. Los dos tramos de la nave mayor son cuadrados y, por consiguiente, rectangulares muy alargados los de las naves laterales; las crucerías de las bóvedas, complicadas y con nervios curvos (en planta), conforme a lo que se hacía en el siglo XVI; los pilares, fasciculados y sólo con breves toques italianos en molduras y frisos. Sabemos por el cartulario de la cofradía de San Juan Bautista, que construyó la iglesia, que en 1517 era maestro de ella y procurador de la cofradía Juan de los Cuetos. En 1572, según el viaje de Ambrosio de Morales, no estaba acabada. La obra, sin duda de mucha envergadura para las posibilidades de la cofradía, tardó mucho en hacerse (una bóveda lleva como fecha 1559). Poco se sabe de sus maestros. Se conocen los nombres de un Pedro González, portugués, y un Mateo López. En 1541 levantó la fachada Cornielles de Holanda. Es lo más hermoso y característico del monumento. Su composición es en retablo recto entre potentes contrafuertes, según una modalidad hispánica del último gótico, de prosapia burgalesa (Santa María de Aranda de Duero, San Gregorio de Valladolid, etc.). El arco abocinado de la puerta y el rosetón central son claros achaques de goticismo. Los pilonos de dos pisos, con columnas y hornacinas, que flanquean la puerta revelan una plástica arquitectónica francesa, lo mismo que el detalle de las grandes chambranas que cobijan a los santos en aquellos intercolumnios colocados (fig. 21).

TOLEDO. — El segundo en fecha, más incompleto en organización, pero más primoroso en los detalles, es el Hospital de Santa Cruz, en Toledo. El Gran Cardenal de España y arzobispo de Toledo obtuvo en 1494 una bula pontificia para la fundación de un hospital para niños expósitos. Fallecido el cardenal, se ocuparon sus testamentarios de cumplir su última voluntad. El arzobispo de Sevilla fué su más celoso mandatario, quien encargó al bachiller Vedoya del cuidado de las obras que llevaba a cabo — en su parte esencial — Enrique Egas, entre los años 1504 a 1515. Las obras de ornamentación plateresca fueron posteriores. La gran cruz del hospital no se completó con los cuatro patios que juntos forman el cuadro de la planta típica. Sólo existen dos de tamaño proporcionado y un tercero insignificante. Las crujías de la cruz tienen dos pisos de gran amplitud y desahogo, espléndidos de exorno, sobre todo los techos, el bajo encasetonado y el alto con su hermosa armadura de lazo mudéjar. En el punto donde se cruzan los brazos se interrumpen los solivajes y asciende una linterna con bóveda de crucería morisca. La ornamentación de los pilares de este crucero es de estilo gótico isabelino. Son también de este estilo las puertas labradas en los lienzos interiores con los característicos grumos radiales del protomanuelino, parecidas, aunque de talla más delicada, a las de Compostela. En ellas se inmiscuyen ya grutescos y escudos con cintas verdaderamente renacentistas, ejemplo curioso del despuntar de un arte nuevo entre los retorcidos ramajes del árbol viejo. La gran cruz hospitalaria forma, pues, una interesantísima unidad artística, gótico-mudéjar con levísimas pinceladas renacentes. Sin duda fué lo primero que se construyó — al fin y al cabo era el elemento esencial y utilitario — y lo que representa bien el arte de Egas (figs. 25 y 27).

Más adelante surgieron el vestíbulo, patios y fachada, donde hallamos ya novedades que hacen de este edificio una de las piezas esenciales y más dignas de estudio de nuestro Renacimiento primerizo. Allí puede decirse que se tantean formas y composiciones de



Figs. 24 y 25. — ARRANQUE DE LA ESCALERA DEL HOSPITAL DE SANTA CRUZ DE TOLEDO. INTERIOR DE LAS NAVES DEL MISMO.



Fig. 26. — PATIO INACABADO DEL HOSPITAL REAL DE GRANADA.

la primitiva escuela alcarreña de Lorenzo Vázquez, que más tarde proliferó en el interesante foco seguntino, de tanta importancia para el desarrollo del plateresco toledano. Allí, en el patio y en la portada, Covarrubias empieza a formular soluciones típicas y a adiestrarse en el manejo de una decoración delicada y elegante. Allí despunta Covarrubias y vase formando su personalidad, recogiendo inspiración de lo que aprendiera en Sigüenza y de la colaboración con ornamentistas como Vasco de la Zarza, Francisco Guillén, Sebastián de Almonacid, Petit Juan, Pierres, Francisco de Baeza y otros, que tanto en Sigüenza como en Toledo brillaban por entonces.

No sabemos exactamente la fecha de la portada de Santa Cruz, pero teniendo en cuenta que Covarrubias estaba en Sigüenza por los años de 1515 a 1517 y que, según una noticia recogida por González Simancas, el maestro trabajó en 1524 en Santa Cruz, es presumible que la portada susodicha sea posterior a las obras de Sigüenza (altar de Santa Librada y sepulcro del obispo don Fadrique de Portugal) y que pueda fecharse aproximadamente en la tercera decena del siglo. En efecto, en Santa Cruz se recogen detalles del sepulcro de Santa Librada, como son las columnas de flanqueo, enteramente revestidas de grutescos y con los capiteles característicos de Covarrubias, con cabezas de carnero en vez de volutas y guirnalda pendiente entre ellas. También se ven en Santa Librada y Santa Cruz las eses que sirven para pasar, gradualmente, de unos cuerpos de arquitectura a otros, y los angrelados renacentistas. Por fin, el remate de Santa Librada, en frontón peraltado, se repite luego con más sencillez en el ático de la fachada de Santa Cruz.

La portada de Santa Cruz podrá parecer *prima facie* más gotizante que las obras seguntinas y, por ende, más arcaica; pero parándonos en el detalle y haciendo un examen más minucioso, advertiremos una mayor depuración de formas y ornamentos, mayor elegancia y fluidez en el dibujo. Es una obra contradictoria por su goticismo y hasta por su barroquismo — visible en las dos columnas que se acuestan sobre la gran arquivolta y en el arquitrabe, que se empina formando un ojal para guarecer una Virtud —, pero salvo esto que la asemeja, superándolas, a las obras más profusas y libres del Amadeo y de los hermanos Rodari en la Lombardía, resplandece ya la delicada y elegante mano de un Covarrubias plenamente formado (fig. 22).

El patio principal es también una obra ejemplar en el Renacimiento toledano, que deriva

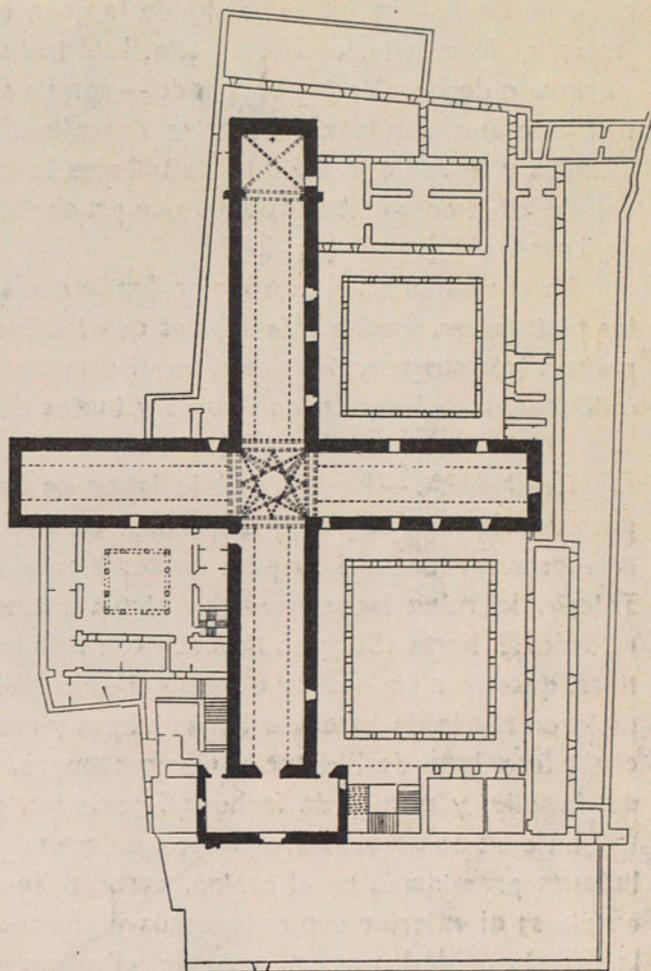


Fig. 27.— PLANTA DEL HOSPITAL DE SANTA CRUZ, EN TOLEDO.

de los de Lorenzo Vázquez (Cogolludo; Convento de la Piedad, de Guadalajara) y que sirve de eslabón entre éstos y el más perfecto en su género: el del palacio arzobispal de Alcalá de Henares. Los capiteles de Santa Cruz son del tipo alcarreño, con su característico collarín de hojitas. El conjunto de la gran escalera claustral, con su embocadura de tres arcos, es lo más fastuoso del patio. Está trabajado con tal primor y cariño que, si no fuera porque la decoración lo cubre todo — con un sentido hispano-mudéjar —, creeríamos hallarnos ante una exquisita producción florentina. Los paramentos de la escalera están almohadillados y llevan alternadamente talladas la cruz del Cardenal y unas acanaladuras. En el uso de los almohadillados vemos una prueba más de la adscripción de Covarrubias al círculo de Lorenzo Vázquez (fig. 24).

En el vestíbulo del Hospital y dando acceso a las naves y al patio, existen también puertas platerescas, mucho más sobrias que las decoraciones anteriormente descritas, que hacen pensar, por sus características, en el arte de Vasco de la Zarza: su gusto por las columnas anilladas, la colocación de figuras y bustos dentro de nichos o tímpanos avenerados.

GRANADA. — No terminó la labor de Enrique Egas con estos dos magnos hospitales, pues aun le cupo la gloria de planear otro tan suntuoso en la recién conquistada Granada. Apenas comenzado el hospital de Santiago y en el mismo año (1504) que se empezó el de Toledo, la reina Isabel fundaba otro semejante en Granada. Sin embargo, las obras se retardaron hasta 1511 y se llevaron con más lentitud que en los otros; sufrieron más alternativas, quedaron sin acabar a fines del siglo XVI y en la totalidad de su programa no se completaron nunca. Fué tracista Enrique Egas y maestros de la obra Juan García de Pradas y el carpintero Juan de Plasencia. Como siempre, lo primero que se hizo fué el *cuerpo* o cruz del hospital y más tarde fachadas, portadas, patios, etc.

La cruz no ofrece novedades, manteniéndose el tipo de construcción gótico-mudéjar con linterna prominente en el centro, pero no de doble altura como en los otros, sino dividida en pisos; al exterior con antepechos y pirámides góticas. Quedaron sin hacer los patios de la derecha, y de los de la izquierda, el primero incompleto. El de mayor suntuosidad es precisamente el que no se acabó, haciéndose sólo la galería baja de arcos sobre columnas corintias, con las iniciales F y K en las enjutas, y emblemas de los monarcas Católicos y el Emperador en el friso. Obra noble y muy clasicista para su época, en la que apunta ya la esbeltez característica de los patios andaluces (fig. 26). El segundo patio, acabado, según una inscripción, en 1536, es todavía más sencillo y más clásico. Pudo trabajar en ellos Juan de Marquina, que si tal fuera demostró ser mucho más sobrio y clásico aquí que en las cuatro ventanas de la fachada, de un plateresco castellano algo pesado. La portada se labró mucho más tarde, en 1632.

El Hospital General de Valencia es un vasto conjunto de edificios, una verdadera "puebla", como dice Tormo. Allí se refundieron, en 1512, varios hospitales anteriores. Las edificaciones son, pues, de época y condición muy diversa. Un incendio en 1545 hizo grandes destrozos y exigió grandes reparaciones, complicando más aún estructura y estilo. Sólo lo recordamos aquí porque la parte principal de la casa es una enorme cruz de grandes crujeas en dos pisos y de tres naves separadas por columnas, comunicadas en el centro por un hermoso crucero, según el tipo hospitalario del maestro Egas.

El Hospital de las Cinco Llagas, de Sevilla, fundación de doña Catalina de Rivera el

año 1500, no salió de cimientos hasta 1546. En el intervalo gastóse el tiempo en trámites y se hizo un concurso de trazas, al que se presentaron Luis de Villafranca, Rodríguez Cumplido, Luis de Vega y Martín Gaínza. Se escogió la traza de Gaínza, que fué el primer maestro, sucediéndole (1558) Hernán Ruiz y a éste (1570) Benvenuto Tortiello y luego Asensio de Maeda (1572). La iglesia no se cubrió hasta 1591. La primera idea debió consistir en un plan cruciforme como los de Egas (todavía destaca en el plano actual la cruz principal), pero luego, como más adelante veremos, se fueron ampliando cuerpos de edificio por la parte anterior y construyóse una iglesia que queda excéntrica, ocupando el lugar de uno de los patios de la primitiva organización en cruz. Es casi seguro que al hacer la iglesia se pensaba en completar el hospital tomándola como eje de simetría, y entonces el resultado hubiera sido grandioso.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

EL TRONCO BURGALÉS Y SUS RAMIFICACIONES

EL FOCO RENACENTISTA BURGALÉS CON ANTERIORIDAD A DIEGO DE SILOEE

Estamos en aquel Burgos que apuraba los postreros minutos medievales extrayendo del arte gótico toda la magia, todo el hechizo de lo inverosímil; en aquel Burgos donde el gobierno de las artes se hallaba vinculado a algunas ilustres familias, a algunos nombres distinguidos y respetados. La aristocracia, la gracia señorial, resplandecen en el arte de Burgos, en el plateresco de la "Caputcastellae". Es que allí los artistas — los artífices —, lo mismo el picapedrero que el forjador, tienen a ufanía dignificar la labor de sus manos con blasones hidalgos. Son todos señores artesanos, o, si se quiere, artesanos señores.

Poco a poco el Renacimiento burgalés fué adquiriendo una faz genérica, rasgos propios, distintivos y diferenciales. Nunca tuvo el desaforado recargamiento y prolijidad que en otros lugares. La decoración se hizo en Burgos leve y flúida, caprichosa como nunca. Además, movida en constante y dinámico bullir. Pequeños seres reúnen a veces la triple calidad de hombres, bestias y vegetales, como si los hubiéramos sorprendido en plena mudanza degenerativa; hay geniecillos que, sin cabeza, arrojan del cuello una gran crencha flameante; otra vez, son pájaros inverosímiles, nada más que un plumón sinuoso y palpitante. Eso sí, todos, hombres, monstruos, bichos, en constante actividad; muchas veces, los primeros, la espalda encorvada, los codos hacia delante y las manos en los hombros, arrastran con esfuerzo cintas, guirnaldas, ramajes, en los que retozan personajillos más festivos. Los elementos arquitectónicos, columnas, arquivadas, ménsulas, participan de esta misma levedad y desleimiento, se ve que temen abrumar con su estructura y con su lógica; se confunden, pues, sutilmente con el mundo figurado. Las columnas suelen ser en extremo delgadas, con frecuencia balaustres delicadísimos; los entablamentos, muy reducidos.

Pocos elementos más caprichosos, originales y elegantes que los escudos de las portadas burgalesas. De contorno sinuoso y recortado, colocados diagonalmente (a imitación de la capilla del Condestable) y acompañados muchas veces de cintas flotantes. Entre la extraña fauna burgalesa destacan una especie de gallináceas, algunas veces con cabeza de mujer — esfinges —, que aparecen entre la columna y el traspilar a la altura del arranque de los arcos de las portadas. Sin embargo de esta libertad, no se suelen ver las aberraciones y desmaños tan frecuentes en fases más primitivas.

Entre los artistas burgaleses, Bartolomé Ordóñez, por su corta vida, por su constante ausencia de la patria, es un ejemplo independiente y exótico, un valor universal y no local. Francisco de Colonia, en cambio, radica de continuo en Burgos. Son ya tres generaciones de Colonias allí avecindados. Pero Francisco, que no había heredado el genio del padre ni del abuelo, se encuentra en seguida sin su asistencia, forzado por el curso de los tiempos a enfrentarse con un arte que no conoce. Alrededor suyo gira toda una fase — primitiva —

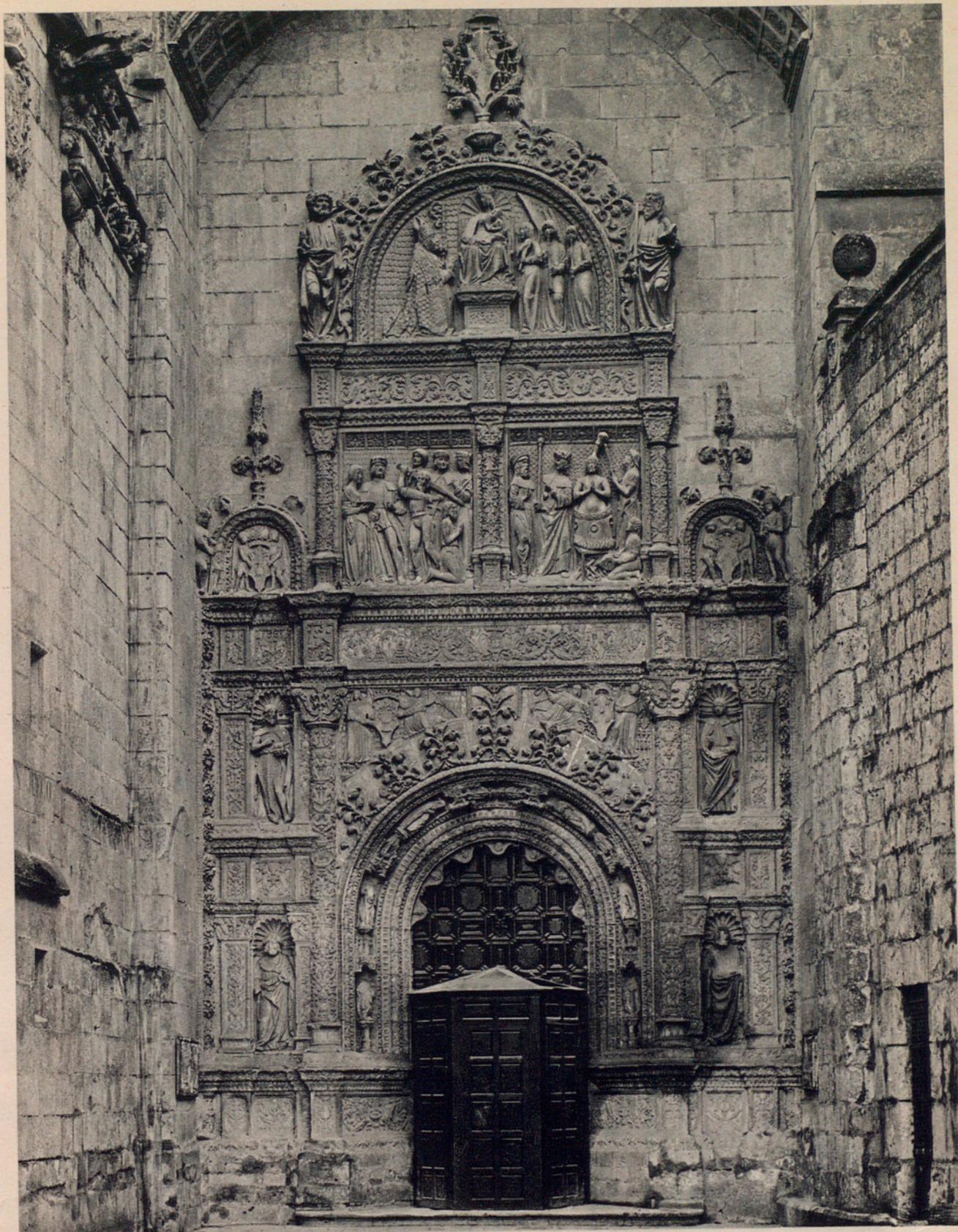


Fig. 28. — LA PUERTA DE LA PELLEJERÍA EN LA CATEDRAL DE BURGOS.

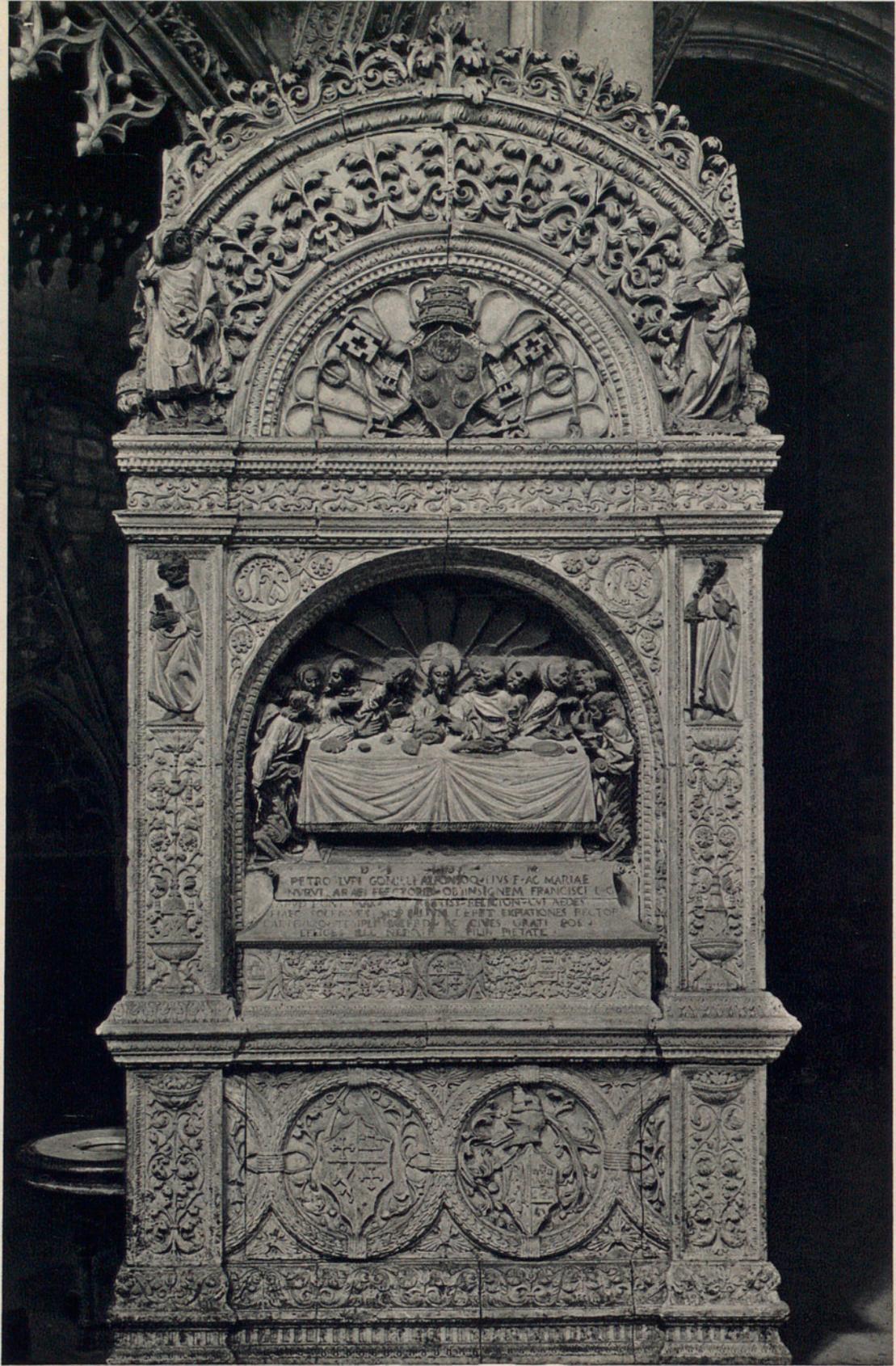


Fig. 29. — SEPULCRO DE PEDRO LÓPEZ GUMIEL EN LA IGLESIA DE SAN ESTEBAN DE BURGOS.

de la arquitectura renacentista burgalesa. En qué medida es Francisco su verdadero intérprete o se vale de colaboraciones de fuera, que le enseñarían lo nuevo, es cosa que no se sabe. Está por estudiar esta época anterior a Siloee y la figura obscura — poco brillante — de Francisco de Colonia.

Comencemos por decir, bien sea brevemente, algo sobre una de las personalidades más importantes de nuestro renacimiento; Felipe de Borgoña, estatuario, aunque también “muy resolutivo en todas las ciencias de arquitectura”.

Quizá fué Felipe Bigarny uno de los artistas que tuvo más crédito en su tiempo y cuyo parecer y consejo fueron más escuchados y respetados. Su intervención en materia de arquitectura — como tracista — se reduce a bien poca cosa: trazas del sepulcro del santo en Santo Domingo de la Calzada (un baldaquino de estilo gótico); participación, principalmente como decorador, en la portada de Santo Tomás de Haro, y quién sabe si en el convento de dominicas de Casalarreina. Lo demás en relación con la arquitectura se limita a composición de retablos e informes y pareceres. Como cosa curiosa, diremos que la famosa sillería de la catedral de Toledo, tallada por Bigarny y Berruguete, fué sin embargo, como nos consta, trazada por Covarrubias y Siloee.

Acudió Bigarny al concurso para levantar la gran torre de Santa María del Campo, pero a las suyas fueron preferidas las trazas de Diego de Siloee. En 1527, el borgoñón puso pleito a su compañero, pero lo perdió. Ya en los últimos años de su vida, 1539, acaeció en Burgos una catástrofe dolorosa. En cuatro de marzo se vino abajo la sin par maravilla del cimborio, obra audaz y bellísima de Juan y Simón de Colonia. Sabemos que el cabildo trató de su reedificación con varios maestros, principalmente Bigarny y Francisco de Colonia. Según Street, el encargado de volverlo a poner en pie fué el escultor. Nada puede afirmarse con seguridad, pero aun en ese caso, como murió en 1543, poco podría hacer. Juan de Vallejo fué el verdadero maestro.

Pero para la historia de la cultura, el dato más precioso, la principal gratitud que debemos al maestro borgoñón, es la temprana introducción del Renacimiento en Castilla. En el año 1498 Bigarny labraba los monumentales relieves del trasaltar de la catedral burgalesa. En el que representa el Camino del Calvario puso en primer término, figurando una de las salidas de la ciudad de Jerusalén, una puerta de la más resuelta toscanidad: un arco entre pilastras corintias decoradas por grutescos y con elegante friso con figuras de niños. Este pequeño motivo es, pues, como diría Tormo, un incunable de nuestro Renacimiento, y su autor, el borgoñón, uno de los más precoces heraldos del arte nuevo.

FRANCISCO DE COLONIA Y NICOLÁS DE VERGARA. — Con relación a Bigarny, a sus intuiciones, a su formación humanística, Francisco de Colonia es un rezagado, un maestro de formación gótica, sin genialidad, que a no ser por la mala pasada que le jugó la historia hubiera continuado repitiendo los modelos de su padre, Simón, el glorioso maestro de la capilla del Condestable.

En 1512 labró la pequeña Puerta de la Sacristía de la Capilla del Condestable, de torpe traza, que se demuestra en el desconocimiento de la formación de las basas clásicas y en la extraña figura campaniforme de los capiteles, que arguye asimismo no conocer el modelado de los capiteles antiguos.

La obra de mayor empeño de Francisco, la que le ha dado mayor celebridad, es la

Puerta de la Pellejería. No cabe concepción más falsa de lo que es el Renacimiento italiano. Colonia no se tomó otra pena que la de plantar un retablo con una gran puerta de medio punto en el centro. Siguen los capiteles campaniformes, aquí todavía más desgraciados por utilizarse en columnas en vez de pilastras; los tímpanos con palmetas radiales, en los que no resiste a la tentación de colocar (en los centros) grandes macollas góticas. Esta puerta (véase la arquivolta de santos en rueda bajo dóseletes) está aún llena de goticismo. Sin embargo — paradójico contrasentido —, se ven en ella detalles del más acendrado italianismo. En primer lugar el siguiente, que vendrá a ser típico del Renacimiento primitivo burgalés: niños en los extremos de la cornisa principal, sosteniendo y dejando caer a ambos lados de la composición ristras de frutos en grumos o racimos. Este es un motivo del más puro cuatrocentismo italiano, desde Desiderio, Mino, los Rosellinos, hasta el Amadeo, en Lombardía (fig. 28).

Es muy verosímil que, en la época de Francisco de Colonia, llegaran a Burgos artistas formados en Lombardía, hijos del país o bien franceses o borgoñones (pues sabida es la estrecha relación entonces entre el Milanesado y Francia), y que colaboraran con Colonia y Bigarny. En la cartuja de Pavía existe una pequeña puerta, obra de Ambrogio da Tossano detto il Borgognone, cuya decoración coincide con temas predilectos del primer Renacimiento burgalés.

Después de un reciente y documentado trabajo de don Manuel Martínez Burgos, se inserta hoy en los orígenes del arte renacentista burgalés, una figura que ya tenía destacada importancia en los anales del siglo XVI, pero que hoy cobra doble interés por su valor como iniciador de una nueva fase. Nos referimos a Nicolás Vergara el Viejo, cuya historia artística era conocida desde que su prestigio le llevó, en 1542, a Toledo, a requerimientos del cabildo de aquella ciudad. Ya Martínez y Sanz nos hizo saber que Nicolás era hijo de Arnao de Flandes, vidriero de la catedral de Burgos, ciudad en la que verosímilmente nació. Pero hoy Martínez Burgos nos completa más la biografía del artista y sobre todo nos puntualiza muchas de sus obras. Son suyas documentadas: el sepulcro de don Juan de Ortega en el convento de Santa Dorotea; el sepulcro de la familia Gumiel, en San Esteban; la sacristía de la capilla de la Visitación, en la catedral; la portada de Santa Casilda en Bureba (Burgos) y el sepulcro del canónigo don Bartolomé Sánchez de Sedano en la iglesia de la Trinidad, de Burgos.

Teniendo en cuenta el acusado italianismo (lombardo) de estas obras, que tienen una personalidad muy grande y forman una serie muy homogénea, la figura de Nicolás de Vergara adquiere una primacía que le convierte en clave de todo el primer renacimiento burgalés. La escuela que a veces se ha llamado de Francisco de Colonia, acaso pudiera denominarse con mayor justicia de Nicolás de Vergara. ¿Es a él, a Vergara, a quien se debe todo ese brote prematuro de italianismo lombardo que advertimos en Burgos? ¿Es quizá debido a su ascendencia flamenca, a contactos y relaciones con el exterior, a una posible formación fuera de España? El hecho es que su figura se acrece y puede llegar a explicar la aparición de muchos motivos que luego se incorporan y forman escuela.

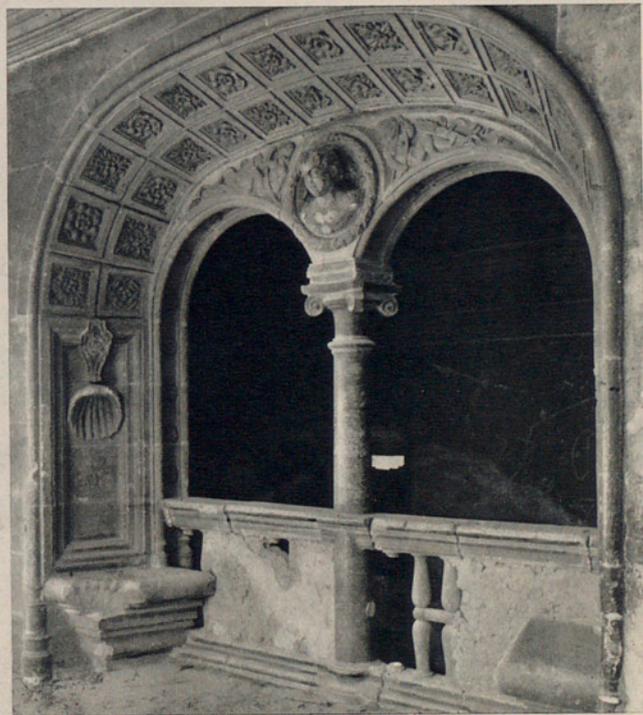
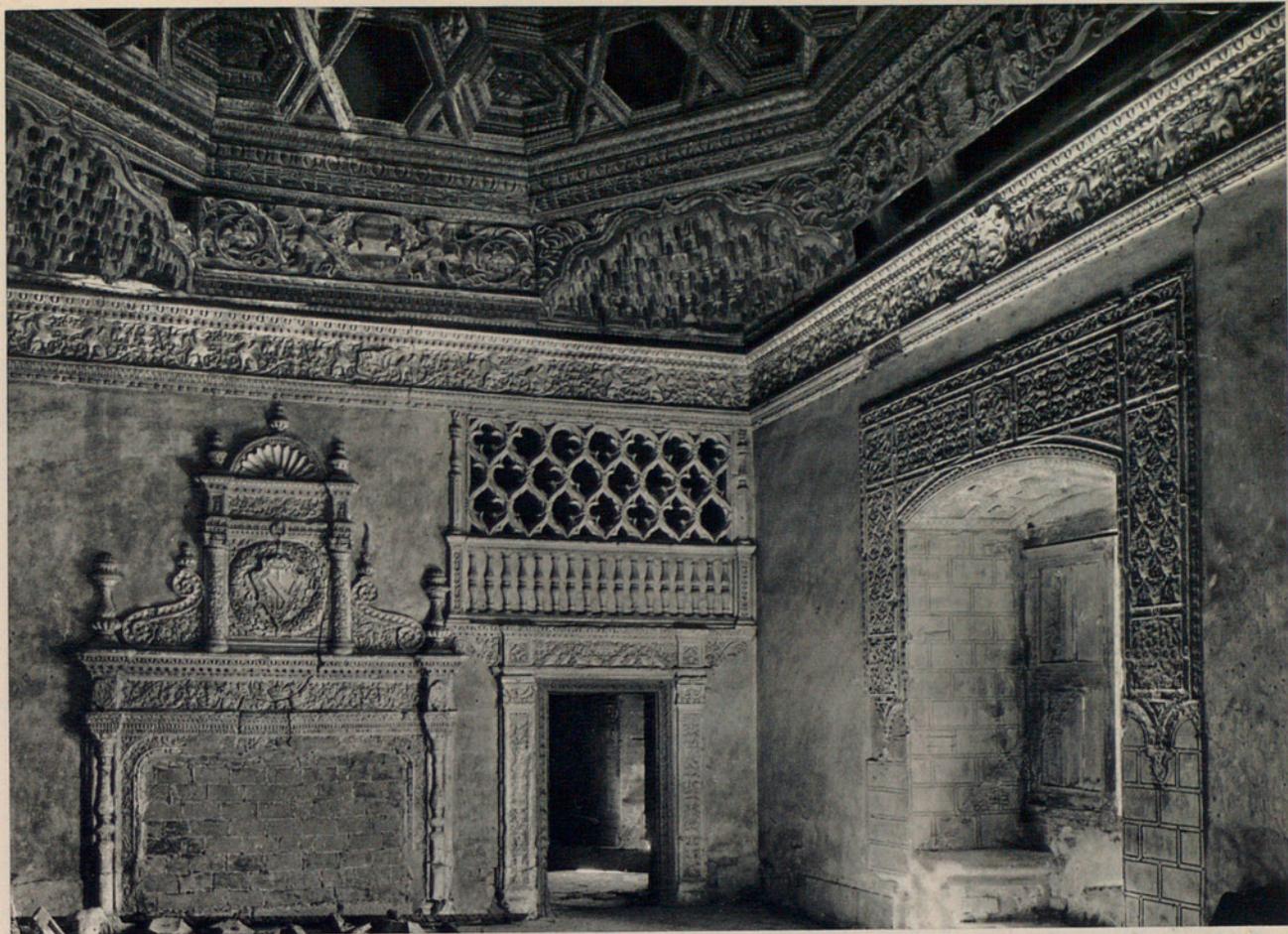
El sepulcro de don Juan Ortega, primer obispo de Almería, es su obra documentada más antigua. Por ella recibía ya cantidades el año de 1511. Aparecen en este suntuoso túmulo todas las características que serán propias de su arte en la fase burgalesa, aunque bien es verdad que se percibe todavía un goticismo, del que luego se liberará por completo. Sobre



Figs. 30 y 31. — FACHADA DEL PALACIO DE MIRANDA EN PEÑARANDA DE DUERO Y DETALLE DE SU PORTADA.



Fig. 32. — PATIO DEL PALACIO DE PEÑARANDA DE DUERO.



Figs. 33, 34 y 35. — GRAN SALÓN DE LA CHIMENEA; DETALLE DEL SALÓN ANTIGUO Y BÍFORA DE LA ESCALERA DEL PALACIO DE PEÑARANDA DE DUERO.



Fig. 36. — INTERIOR DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE LA VID (BURGOS).

el tímpano circular, decorado por una Piedad, mandó poner el obispo un escudo, duplicado, dando guardia a uno real en el centro; privilegio del que debía sentirse orgulloso el sacristán mayor de los Reyes Católicos. Los tres escudos se hallan cobijados bajo un alfiz quebrado, que da al sepulcro cierto carácter castellano. Lo demás concuerda muy bien con el sepulcro de los Gumiel que vamos a describir a continuación, incluso en la repetición bajo el arcosolio del tema de la Sagrada Cena.

Don Francisco de Gumiel, sacerdote, familiar de León X (1513-1521) y residente en Roma, proveyó, con fondos de una bula otorgada por los pontífices, a la construcción del sepulcro de sus deudos, Pedro López de Gumiel, Alfonso, su hijo, y María, su nuera. Se alegan pagos los años 1514 y 1515. El monumento es una pequeña edícula, no mal compuesta, con su típico tímpano avenerado y corona de acantos palmetiformes doblada por otra con eses de follaje enlazadas. En la media luna luce el escudo pontifical de León X, una bella tarja italiana. En los costados cuelgan ristras de frutos sostenidas por mancebillos. En el fondo del arco principal, una composición un tanto revuelta de la Sagrada Cena. El frente del pedestal lleva escudos presos en hermosas láureas (fig. 29). Del pilar del sepulcro arranca un curioso arco que vuela al pilar siguiente y sirve de tribuna al órgano. Llenan las enjutas unos grandes medallones envueltos en láureas, con cabezas de guerreros y poetas: con toda claridad efigia uno de ellos la faz ganchuda del Dante. Prueba evidente del italianismo que respiran todas estas obras. Los balaustres son unos candeleros encendidos, con llamas y todo. En un amboncillo saliente en su centro están las armas de los Gumiel.

Bajo el segundo pilar, donde estriba la tribuna, se encuentra el púlpito, todo él tapizado de labores florales, que se desarrollan simétricamente respecto a unos ejes formados por una sucesión de copas, vasos y bujetas, al estilo de Amadeo. Entremedias, pájaros y máscaras.

Aunque sin documentos terminantes que lo prueben, no hace falta ser demasiado audaz para arriesgarse a afirmar que no puede ser otro que Vergara el autor del suntuoso retablo que Rodrigo de Frías erigió en San Esteban para él y para su mujer María Ortiz de la Costana, y que se construyó entre los años 1505, en que murió ella, y 1510, en que murió él. Un incunable, por consiguiente, de nuestro Renacimiento y posible precedente de la puerta de la Pellejería. Amador de los Ríos ya hizo notar sus semejanzas. La arquitectura, desconcertada si cabe, acusa primitivismo, falta de familiaridad con el "romano". En el templete superior, que se corona por un tímpano avenerado con el busto del Salvador, campea un gran relieve, con figuras casi del tamaño natural, que representa la flagelación. Concuerda bien con los relieves de la Pellejería. En el fondo de la capilla, inicualemente tapado por un altar moderno, se pueden advertir unas grandes campanas de frutos, exactas a las que lleva en sus costados la puerta del antiguo Banco Mediceo (hoy en el Museo Arqueológico de Milán), obra de Michelozzo y Amadeo. Los grutescos de las pilastras son refinados y elegantes: vasos y bujetas, medalloncitos como monedas antiguas, y luego, a ambos lados de su largo tallo, como eje de simetría, lindas ramificaciones en preciosas y elegantes volutas, que a veces rematan en delfines; de vez en vez, angelillos minúsculos desnudos. En los lucillos laterales estos róleos florales forman frisos de exquisita factura. Existe una disparidad entre la balbuciente arquitectura y el primor sabio del ornato. No es extraño, dado lo temprano de las fechas, y bastante es de admirar la información de lo italiano que tenía Vergara.

En resumen, nos encontramos en Burgos con una nutrida pléyade de artistas, avezados

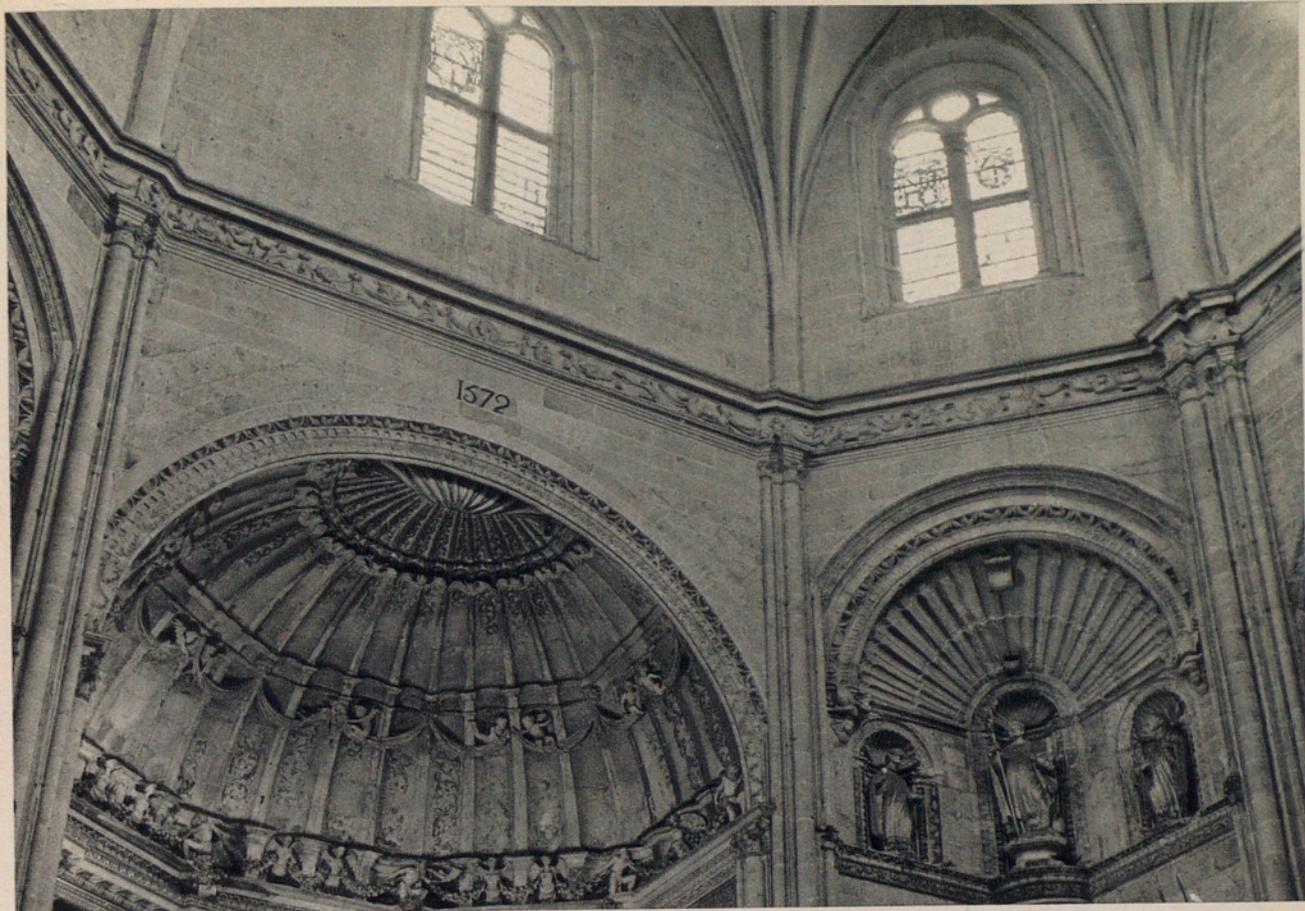
e inquietos, que continúan un contacto artístico con las novedades de fuera ya iniciado en el siglo XV. Entre ellos podrían contarse Felipe Bigarny, Andrés de Nájera, León Picardo, Cristóbal de Andino, Diego de la Cruz, Alonso de Sedano, Nicolás de Vergara y otros muchos en quienes recaería la introducción del nuevo estilo. Antes se colgaba esta gloria, con evidente simplicidad, a Francisco de Colonia. ¿No sería más justo — permítasenos el retruécano — otorgarla a esta colonia de artistas?

PALACIO DE PEÑARANDA DE DUERO. — Y vamos ahora a un monumento excepcional, del que ya no andamos muy lejos: el palacio de Miranda, en Peñaranda de Duero, joya de nuestra arquitectura civil renacentista, exponente de lo que era la morada de un señor del rango de don Francisco de Zúñiga y Velasco, que fué virrey de Navarra en tiempos de Carlos V. Pues bien, este palacio, que se conservaba, no desnudo y frío como esos caserones que perdieron todo aderezo interno, sino rico de las sabrosas preseas de sus techos, de sus artesonados, yeserías y carpinterías, lo hemos ido dejando perder en nuestros días con una inconsciencia verdaderamente inconcebible. Llegará día en que lo tendremos que conocer — vergüenza — por los dibujos extranjeros de un Byne.

Es una soberbia construcción, distribuída alrededor de un gran patio porticado de dos pisos, trazada con señorial aparato y que en su día debió resplandecer de lujo, de originalidad, de elegancia. La fachada, amplia, despejada, tiene una gran portada y unas elegantes y apropiadas ventanas en el piso principal. La primera no puede decirse, ciertamente, que brille por su lógica y buena ordenación arquitectónica, pero responde en esquema y detalles a todo lo que venimos viendo de la llamada escuela de Francisco de Colonia. Sobre la puerta, con jambas y dinteles muy lisos, pues sin duda se quería destacar el valor del material (mármoles de colores), se dispone un primer tímpano avenerado que aloja los escudos, a los que dan guardia dos guerreros a la antigua. Encima y sobre un hermoso cornisamento, otra pequeña luneta avenerada con rico copete lleva delante un busto clásico. Angelitos, a tres niveles diferentes, se ocupan de enmarcar la portada con una opulenta ristra de frutos. Es indudable que quienes concibieron esta portada tenían presentes, o por lo menos conocían, las gigantescas ventanas — ventanas estandarte se les llama con propiedad — de la capilla Colleoni, en Bergamo, obra de G. A. Omodeo o Amadeo, el gran maestro lombardo (figs. 30 y 31).

Esta portada, como todo lo plateresco del palacio, es obra, sin duda, de los artistas que trabajaron en la Pellejería, en las obras de San Esteban y Santa Dorotea. La cosa no ofrece lugar a dudas. El elenco siempre repetido de motivos lombardos así lo testifica.

“Los salones y aposentos, numerosos — dice Lampérez —, se adornan con la más rica y variada colección de frisos y guarniciones góticas, mudéjares y “platerescas” que en España haya, y la no menos variada y espléndida serie de artesonados.” En las yeserías, sin duda, trabajaron maestros moriscos, pero se ve que en algunos casos no hacían sino trasladar al yeso con su experta gubia grutescos y motivos facilitados por los italianos. Claramente se aprecia que son los mismos temas y la misma organización ya vistos, verbigracia, en los monumentos de San Esteban. De la gran chimenea del salón principal ha dicho Bernard Bevan que es una pieza muy Francisco I. Sí, en cuanto el reinado de Francisco I en Francia, como el de Carlos V en España, son los de mayor acercamiento a Lombardía (figuras 33, 34 y 35). Los dos príncipes querían Milán. El patio, obra posiblemente posterior, con



Figs. 37, 38 y 39. — DETALLE DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE LA VID (BURGOS). DETALLE DE LA CAPILLA DE LA PRESENTACIÓN DE LA CATEDRAL DE BURGOS. PORTADA DE CASALARREINA.



Fig. 40. — PORTADA PRINCIPAL DEL PALACIO DE MIRANDA, EN BURGOS.

ser hermoso resulta algo bastardo. Tiene semejanzas con la arquería del atrio de la iglesia del Hospital del Rey, en Burgos. (Pudo intervenir maestre Matías Francés) (fig. 32).

EXPANSIÓN RIOJANA. — En la grandiosa iglesia de Santo Tomás de Haro (villa perteneciente al señorío de los Velasco), se trataba de hacer un gran retablo y una no menos suntuosa portada. Desde 1515 intervenía en estas obras Matías Francés y luego Felipe Bigarny (1516-19). Si este último intervino o no en la portada es cosa dudosa, pero lo que sí puede afirmarse es que la tal portada pertenece al círculo de entalladores de que venimos hablando. Encontramos la misma torpeza de composición, los mismos reiterantes lunetos, algunos con bustos delante, y los mismos típicos vasos o floreros. El interior de esta imponente iglesia se empezó en gótico, pero en el arranque de las bóvedas se corrieron molduras romanas. Cerró aquéllas — estrelladas, magníficas — Pedro Rasines, que trabajaba en 1564.

De más compleja filiación es la portada de la iglesia del convento de dominicas de Casalarreina, donde con todo desenfado se labró un gran arco ojival encerrando una puerta recta con dos ménsulas como acartelando el dintel. En la arquivolta del arco se colocaron santos en rueda, inspirándose posiblemente en la "Pellejería". Sobre la puerta, sin relación alguna con la parte baja, se llenó el hueco con una composición anodina en forma de retablo. Está documentado que Felipe Bigarny residió en Casalarreina el año 1519, pero ni el estilo ni la cronología de esta obra nos permiten aventurar que interviniera en ella. Por su ornamentación puede colocarse alrededor de 1525. Al costado de la portada existe una ventana muy fina, con grotescos trazados con morbidez italiana (fig. 39).

Exorna esta portada la entrada principal de la enorme iglesia del convento de Nuestra Señora de la Piedad, fundado por la munificencia de don Juan Fernández de Velasco, obispo de Palencia (1520), y por su hermana doña Isabel de Velasco, primera priora de este convento, miembros de la familia de los condestables de Castilla. Es una iglesia conventual del tipo llamado Reyes Católicos, de nave única, capillas entre contrafuertes, coro en alto a los pies y amplio crucero de brazos cortos (aquí trapeziales para magnificar el ámbito central). Como siempre, estas iglesias se cubrían por bóvedas estrelladas de gran complejidad.

En la Rioja se construyeron algunas de las mejores y más grandiosas iglesias del gótico moderno, ya durante el pleno siglo XVI. Todas ellas dimanaban de la escuela burgalesa.

Exactamente lo mismo que sucede en la arquitectura religiosa burgalesa, de la que ésta riojana no es sino prolongación (dentro de un mismo señorío nobiliario), no hallamos en todo el siglo XVI una novedad estructural sobresaliente, equiparable a las novedades decorativas o a las que advertimos en la misma arquitectura civil. A lo más hallamos tímidos entablamentos que corren a la altura del arranque de los arcos, arandelas menudas por capiteles, pilares de serena lisura en lugar de los fasciculados anteriores. El Renacimiento hay que buscarlo en las portadas, ventanaje, rejas, retablos, sepulcros, quizá en alguna torre (Santa María del Campo), y nada más. La Iglesia, de suyo tradicional, y los maestros de cantería disponibles, que sólo conocían una manera — gótica — de edificar, componer y concebir grandes espacios, fueron la causa de este retraso de la arquitectura religiosa burgalesa o, mejor, castellana, que por lo que veremos, la andaluza anduvo más despierta.

CAPILLAS OCHAVADAS BURGALÉSAS. — En Burgos, en su catedral y en las iglesias parroquiales, son notables los ejemplos de capillas del gótico tardío que, más o menos lite-

ralmente, siguen a la grandiosa construcción funeraria de los Condestables. En la propia catedral tenemos en primer término la hermosa capilla de la Presentación (véase vol. VII, figura 252). Nos seduce la nobleza de su ámbito, cuadrado, y la ochavada forma de su bóveda estrellada con el calado rosetón central, prueba inequívoca de su fidelidad al modelo: la capilla del Condestable. No obstante la estructura gótica, todos los detalles, de acuerdo con la fecha de su construcción, son renacentistas: así las leves impostas y entablamentos, las trompas concoides, las columnillas que hacen de maineles de los ventanales altos y la molduración de los nervios de la bóveda. La entrada a la sacristía está exornada por una pequeña portadita del plateresco tosco y primitivo que personifica Francisco de Colonia. Además, existen en la capilla cuatro enterramientos platerescos en el estilo jugoso y flúido de Diego de Siloee y en el centro el del Fundador, don Gonzalo de Lerma, canónigo y protonotario, obra de Felipe Bigarny (fig. 38).

En la misma catedral son capillas muy importantes de esta época la de Santiago y la de Santa Catalina, pero sobresale del grupo la de la Natividad, en la iglesia de San Gil, en Burgos (véase vol. VII, pág. 250). La espléndida estrella de ocho puntas de su bóveda lleva en el centro un gigantesco rosetón calado. La molduración y pormenores son todavía más renacentistas que los de la capilla de la Presentación; el rosetón central, más atrevido y dominante. Con todo, se trata de una derivación muy directa de aquélla y posiblemente una de las razones de esto provenga de que los fundadores fueron don Juan de Castro y doña Inés de Lerma — de la familia de los Lerma —, su mujer. En el arco de la entrada aparece grabada la siguiente leyenda: NATIVITATI . VIRGINIS . DICATUM AÑO . DÑI MDXXIX. En el esquinazo de la entrada, a mano derecha, luce un pequeño edículo funerario, dedicado a la memoria de don Jerónimo de Castro, hijo de los fundadores, protonotario y canónigo, que murió en 1573, a la edad de setenta y tres años. Es una muestra primorosa del arte flúido y caprichoso, ondulante y pastoso de la escuela de Juan de Vallejo. De unas carátulas amargas penden barbas que vienen a ser ligaduras de geniecillos atormentados; en vez de cabellos, la frente se desparrama en rizadas hojas de acanto: es el mundo móvil de la constante transmutación, el de nuestro genuino plateresco.

Una de las capillas de la región burgalesa que más de cerca sigue la pauta de la de los Condestables, que casi la alcanza en grandeza espacial, si no en arranque y fastuosidad decorativa, es la de la Concepción, en Santa Clara, de Medina de Pomar, levantada hacia 1520 por don Iñigo Fernández de Velasco, Condestable de Castilla. Su bóveda, como de consuno en esta clase de capillas, es una estrella de ocho puntas calada en el centro.

La magnífica capilla mayor de la iglesia de Santa Clara, en Briviesca, es un octógono irregular que arranca desde el suelo, perdiéndose, por tanto, un elemento tan característico como las trompas. El efecto es magnífico por sus dimensiones y por la soberbia estrella de la bóveda (véase vol. VII, fig. 249). La iglesia y el convento anejos los fundó doña Mencía de Velasco, hija de los Condestables, en 1523. Parece ser que comenzó la iglesia Juan Gil de Hontañón y consta que muchos años después de su muerte, en 1560, era maestro de ella Pedro Rasines.

Por magnitud y empeño, ninguna obra de este tipo sobrepasa a la del crucero y capilla mayor de la iglesia del convento de la Vid, en Burgos. A un enorme espacio cuadrado van a dar las naves, edificadas más modernamente, el ábside o nicho del altar mayor y dos pequeños salientes rectangulares que hacen como de incipiente crucero. Se advierte la ten-

dencia, muy marcada a fines de nuestro gótico, de exaltar el gran ámbito central, de transformar los antiguos cruceros en algo semejante por su espacialidad a las grandes capillas ochavadas. Este ámbito cuadrangular se cambia en ochavado mediante las consabidas trompas, de grandes proporciones y riquísima decoración. De ellas arranca un formidable tambor u ochavo con hermosos ventanales de raíz gótica, pero con parteluz y columnillas renacentistas. Domina y cubre el conjunto una grandiosa bóveda con su estrella de ocho puntas (figs. 36 y 37). Esta organización interna se declara al exterior con una franqueza extraordinaria. Sobre el contorno quebrado de los ábsides, cortado verticalmente por los escuetos contrafuertes, emerge dominante y poderoso el más recio ochavo de nuestra arquitectura. La inclusión de unos volúmenes en otros tiene algo de mágica geometría mineral.

Esta obra, que a la sabiduría canteril gótica añade un hálito de grandeza verdaderamente romana, no está exenta tampoco de las filigranas platerescas que predominaban en el tiempo en que se construyó. Algunos frisos tienen saltarinas figurillas que juegan alegres a la rueda de la iglesia. El carácter transicional e incierto, propio del arte de nuestra península por entonces, daba lugar a tales mixturas. Sin embargo, la decoración es parca y se halla concentrada en algunos puntos, verbigracia, las trompas avenradas con sus tres nichos para estatuas. Por tanto, la impresión predominante dimana, tanto al interior como al exterior, de los grandes muros desnudos, de la noble y pulida sillería lisa. Es posible que trabajaran aquí los mismos entalladores que en el palacio de Miranda, de Burgos, magnífica mansión que suscita problemas de estilo difíciles de solucionar.

El convento de la Vid se fundó el año 1512 por el beato Domingo, con el título de Monte Sacro. Fué un humilde monasterio, hasta que en 1522 el cardenal don Iñigo López de Mendoza, obispo que fué de Coria y de Burgos y abad perpetuo de este monasterio, comenzó a edificarlo con toda la grandeza proporcionada a su cuna y a la munificencia de su hermano don Francisco, conde de Miranda, a quien ya conocemos por la construcción del sin par palacio de Peñaranda, y que contribuyó por mitad a los gastos de la obra. Fué maestro de los trabajos Sebastián de Oriz, a quien sucedió en 1542 Pedro de Rasines. Sobre el arco toral de la capilla mayor se halla esculpida la fecha de 1572, que posiblemente alude a la total terminación de esta cabecera. Es obra, pues, que se acabó en fecha muy avanzada, cuando ya Siloee había dejado sentir toda su poderosa influencia y cuando en Burgos gobernaba la escuela de Juan de Vallejo, nacida al calor de aquel gran escultor y arquitecto.

PALACIO DE MIRANDA. — En lo decorativo, y sobre todo en los frisos escultóricos de figurillas, que por su modelado parecen salirse del plano, hemos notado la semejanza de la Vid con el palacio de Miranda, en Burgos, cuyo autor se desconoce. Según la espléndida

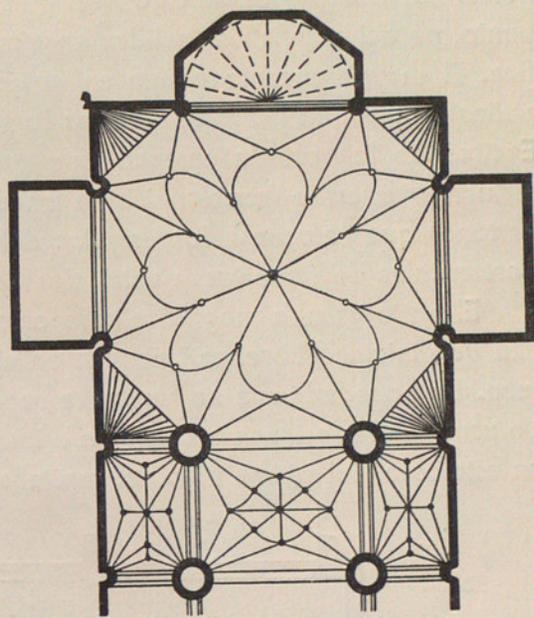


Fig. 41. — CABECERA DE LA IGLESIA CONVENTUAL DE LA VID (BURGOS).

inscripción en caracteres romanos que corre a lo largo del friso del orden inferior del patio, fué construído el año 1545 por el abad de Salas, canónigo de Burgos y protonotario apostólico. Su portada es una de las piezas más gráciles y desenvueltas de todo el plateresco burgalés. Los dos grupos de columnas pareadas, muy frágiles, que flanquean el arco de medio punto, no aciertan a dar solidez arquitectónica, ni tal cosa, seguramente, se propuso el artífice. El mayor encanto reside en el gran friso de escudos y victorias, en el ondular de los paños y cintas, en los róleos de los lambrequines, en las bichas y medallones de las enjutas. Encima de la portada campea una preciosa ventana-tabernáculo de bien trazada arquitectura y de estilo francés, si bien traducido al lenguaje de Siloee, de quien son típicos los cartones que refuerzan los ángulos del dintel. Toda la fachada está subdividida por fajas horizontales de impostas y verticales de pilastras, cosa infrecuente en lo español (fig. 40).

El patio es una magnífica composición enteramente adintelada, siguiendo la línea castiza que iniciara Lorenzo Vázquez en el claustro del convento de la Piedad, en Guadalajara. La novedad, que no vuelve a repetirse, radica en los capiteles en forma de zapatas. Lo usual en las estructuras leñosas o imitativas es que sobre el capitel vaya una zapata, pero en este caso, del mismo vaso del capitel surgen, como fundidas con él, las ménsulas que hacen

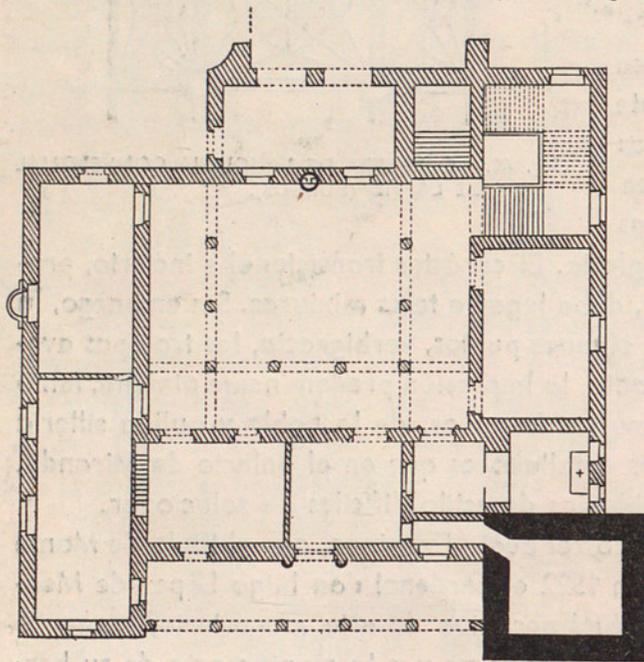


Fig. 42. — PLANTA DEL PALACETE DE SALDAÑUELA (BURGOS).

de tales. Las columnas, de proporcionado grueso, tienen el tercio inferior liso y el resto estriado, separadas ambas partes por un anillo. En "allegro vivace", corren, saltan y brincan las jocundas figurillas de los frisos y antepechos. La escalera es una delicada composición en la que alternan los cañones en bajada, ricamente encasetonados, con las bóvedas estrelladas de los rellanos, lográndose una fusión de elementos muy típica del plateresco castellano. En la vuelta de los arcos de embocadura se repiten, modelados en gran bulto, los niños retozones de los frisos (figura 43).

Lampérez estudió cumplidamente el palacete de Saldañuela o de Sarracín (Burgos), deliciosa construcción campestre con patio de galerías sólo en tres de sus lados y una fachada abierta con pórtico y loggia. Una de las ventanas principales de este palacete concuerda perfectamente con la central del palacio de Miranda, aunque algo más descargada de ornato. Lampérez da las fechas 1520-30, pero bien podría ser algo posterior. La fuente del patio, de inspiración italiana, se debió añadir más tarde (fig. 42).

HOSPITAL DEL REY. — Fundación del hijo de don Sancho III a finales del siglo XIV, fué en gran parte reconstruído en tiempos del emperador Carlos, cuyas armas y emblemas resaltan por doquier. Alrededor del patio de entrada forman un vistoso y vario conglomerado diversas construcciones platerescas, en las que con su fecha se evidencia la evolución

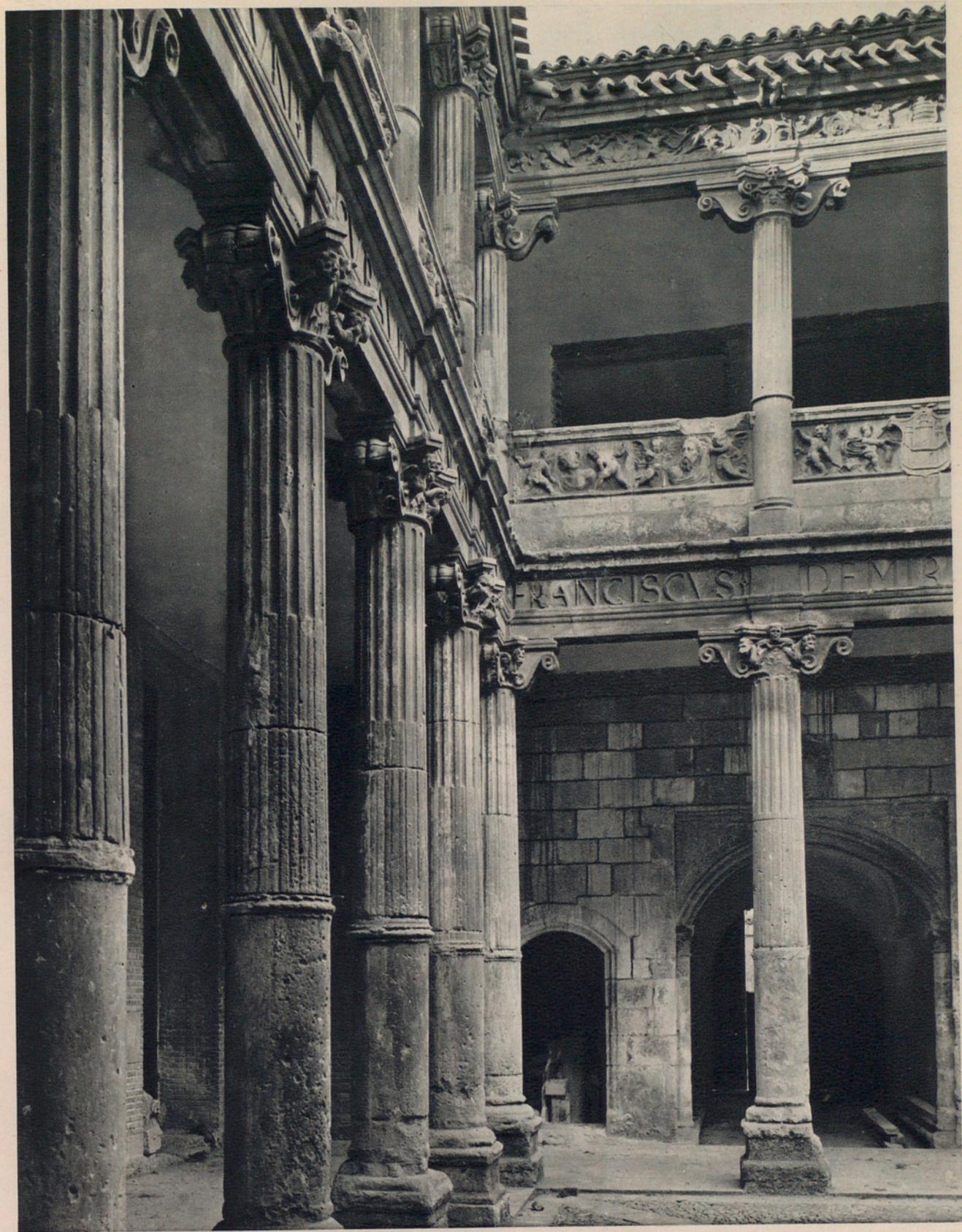


Fig. 43. — PATIO DEL PALACIO DE MIRANDA, EN BURGOS.



Figs. 44 y 45. — PÓRTICO DE LA IGLESIA; PUERTA DE ROMEROS Y HOSPEDERÍA DEL HOSPITAL DEL REY EN BURGOS.

del estilo. La Puerta de Romeros es la pieza más antigua de este conjunto. Tiene la fecha, de 1526, grabada en el cartón de la clave. En la parte baja, un arco de pesada arquivolta, decorada por ménsulas, pierde gallardía por su indecisión, pues no llega al semicírculo. Custodian el arco dos bellas columnas abalaustradas con unos magníficos pedestales que acusan reminiscencias góticas. Sobre el entablamento de la portada se levanta un segundo piso de movida silueta, con un gran edículo anichado al centro y dos candeleros como torrecillas en los extremos. Entremedias, unos escudos con afiligranada diadema bajo unos tímpanos curvos con unos bustos de San Pedro y San Pablo sobre conchas emblemáticas. Este ático responde al estilo de la escuela de Francisco de Colonia, con rasgos tan peculiares como los tímpanos curvos, y disuena del cuerpo inferior de lombardescas columnas. Es posible que intervinieran dos artistas o que uno mismo, ganado por las sugerencias locales, mezclara estilos diferentes. ¿Se trata de Matías Francés, formado seguramente en el arte franco-lombardo de tiempos de Francisco I? (fig. 45).

La fachada del Hospital, datada con posterioridad (1549), obedece al tipo usual de palacio burgalés de mediados de siglo. Más interesante es el fastuoso atrio porticado que sirve de ingreso a la iglesia. Es una composición muy afortunada, ligera, grácil y elegante. Las arquivoltas de los arcos se embeben en unos pilares sobre los cuales van finísimas columnillas abalaustradas que terminan en unas pequeñas chambranas. Por encima corre un gran friso o faja, en donde lucen cabezas de reyes y héroes sobre platos concoides y cartelas epigráficas con trabajadas contrapostas. Una elegante balaustrada con flameros corona esta arquería, que lleva sobre el arco central un ático de la más exquisita factura. Nos encontramos ante un ejemplo muy puro de la refinada decoración Francisco I. Parece un trozo extraído de cualquier *chateau* o *ville* del Loira. Tiene semejanzas notables con el patio de la Villa de Francisco I, en Moret, trasladada al Cour La Reine, de París. El ático diríase el frontis de la campana de alguna lujosa chimenea de Blois (fig. 44). No se percibe en este pórtico, como en la mayoría de las obras del plateresco burgalés, el influjo absorbente y poderoso de Siloee, su plástica imaginativa y henchida. Es algo más feble y menos dinámico. En cambio, puede ser del gran maestro, como apunta Camón Aznar, un profundo hueco del patio del Hospital, de sencilla traza, pero extremada decoración de tipo itálico.

DIEGO SILOEE EN CASTILLA

“Siloee personifica en arte el sentir español en su fase más rica, más a tono con nuestros esplendores meridionales, y en armonía con el ansia de fastuosidad que el Renacimiento impuso con las formas clásicas, traídas como simple moda para nosotros, de Italia.” Así encabeza don Manuel Gómez-Moreno su magnífico estudio de este “Águila” nuestra en el libro que dedicó a los cuatro que lograron volar más alto en el firmamento artístico de nuestro Renacimiento. Hemos, pues, llegado a una cumbre humana, quizá la más alta que alcanzaremos en el transcurso de este volumen.

Hijo de aquel ambiente burgalés, sucursal castellana de Flandes, de la Renania, abrió sus ojos dentro de un mundo de formas quiméricas y fastuosas que se agotaban en su propio virtuosismo, agudo y borroso a la vez. Su padre, el maestro Gil, “Gil de Enberres”, había llegado por esta senda a un ápice difícil de superar. Diego, desde muy joven debió sentirse

ganado por otras sugerencias, que poco a poco habían ido abriéndose camino en el Burgos finisecular. Felipe de Borgoña fué posiblemente el primer mentor del joven aguilucho. Pronto le vemos, ganoso de aprendizaje y aventura, volar desde el paterno nido invernal hacia el cálido oriente.

1518 Su nombre aparece por primera vez, en 1517, mezclado al de su paisano y "Águila" también, Bartolomé Ordóñez, que por entonces se movía entre Nápoles, Carrara y Barcelona en plena actividad y gozoso impulso creador, que la muerte, tantas veces impaciente, se apresuró a cortar. No sabemos qué móviles le llevaron a separarse de Ordóñez, con quien había colaborado — principalmente como escultor — en la capilla Caraccioli, de Nápoles, y en la sillería del coro de la catedral de Barcelona, para volver a su patria, apartándose del radio cortesano donde Bartolomé le había introducido. De vuelta a España, en julio de 1518, contrató el sepulcro para el obispo don Luis de Acuña, en el que no hizo sino repetir el tipo consabido de Fancelli.

LA ESCALERA DORADA EN LA CATEDRAL DE BURGOS. — Muy poco después Siloee realizaba la famosa Escalera Dorada, que el cabildo de Burgos le había encargado para salvar el desnivel entre la Puerta de la Coronería y el pavimento, mucho más bajo, del templo. Para no destruir la Puerta de la Pellejería, que quedaba en bajo e inmediata formando ángulo con la alta, Siloee tuvo que circunscribirse a un término tan estrecho que fué notable habilidad cómo salió del paso. La buena forma de la escalera, un tiro de frente y dos a cada lado paralelos al muro de la Coronería, dió por resultado un frontis de extraordinario valor decorativo. Así es que, obligado el arquitecto a resolver un problema de utilidad, dió con un pretéxto magnífico para ornamentar el testero norte del crucero de la catedral.

Hubiera sido de presumir que, viniendo de Italia y de trabajar en el taller de Ordóñez, la primera producción arquitectónica de Siloee hubiera resultado más clásica, más purista. Pero no fué así. Siloee arranca con una concepción del más fogoso plateresco de raíz lombarda. No es que los temas no sean en gran parte itálicos, pero la bravura y desparpajo son netamente hispánicos. Posiblemente, la presión del medio le dominaba, sin hacerle, por otro lado, violencia. Su imaginación se desborda en la invención de monstruos inverosímiles, mórbidos, blandos, pesados como viejos reptiles. En las enjutas de los arcos le gusta trazar unos pajarracos innobles de cabeza estúpida, mantudos. Después de la plástica, angulosa, metálica, de los góticos, de su padre, Diego parece gozarse, como llevado de una fuerza pendular, de lo blando, redondo y pastoso. El influjo de la fauna del maestro se dejó sentir poderosamente en todo el plateresco burgalés hasta la llegada del herrerianismo (fig. 47).

Para tan suntuosa escalera forjó un barandal en hierro dorado a fuego el francés Hilarrio, en 1524. Se da por sabido que los dibujos se los proporcionó Siloee. No obstante, en nuestro sentir tiene un acento tan marcadamente francés que no nos extrañaría que el forjador hubiera disfrutado de cierta independencia, como por lo regular solía suceder tratándose de artífices de cierto rango.

El arranque de la escalera de Siloee, con sus peldaños en semicírculo y esas dos grandes volutas que los recogen, tiene un extraordinario parecido con la escalera miguelangelesca de la Biblioteca Laurenciana de Florencia, posterior en algunos años a la de Burgos (1523-1534). No nos extrañaría que existiera un precedente italiano de ambas (fig. 46).

Después de terminar la Escalera Dorada, Siloee se ocupó preferentemente en obras de



Fig. 46. — ESCALERA DORADA DE LA CATEDRAL DE BURGOS.

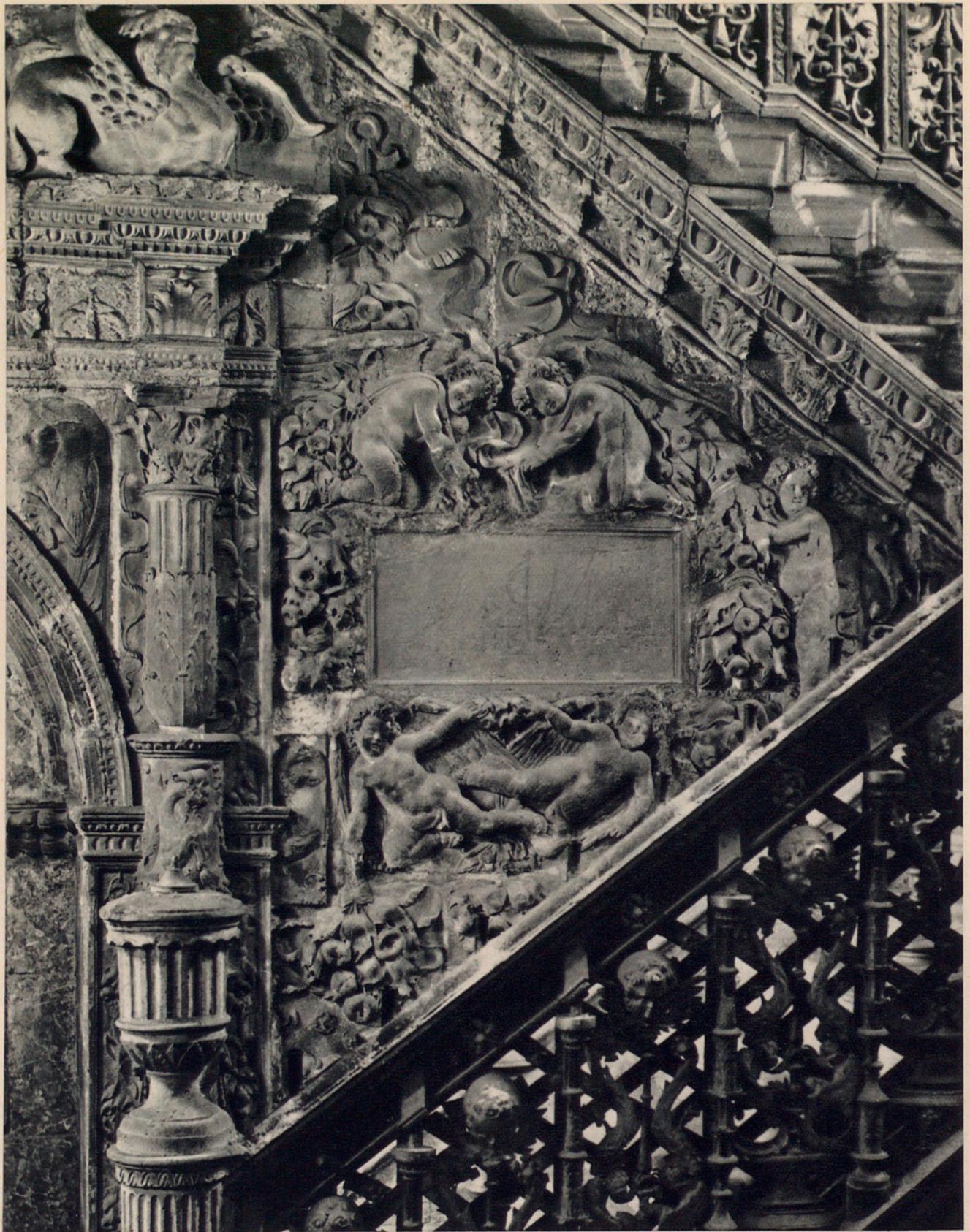


Fig. 47. — DETALLES DE ORNAMENTACIÓN DE LA ESCALERA DORADA EN LA CATEDRAL DE BURGOS.



Fig. 48. — TORRE DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL CAMPO (BURGOS).

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

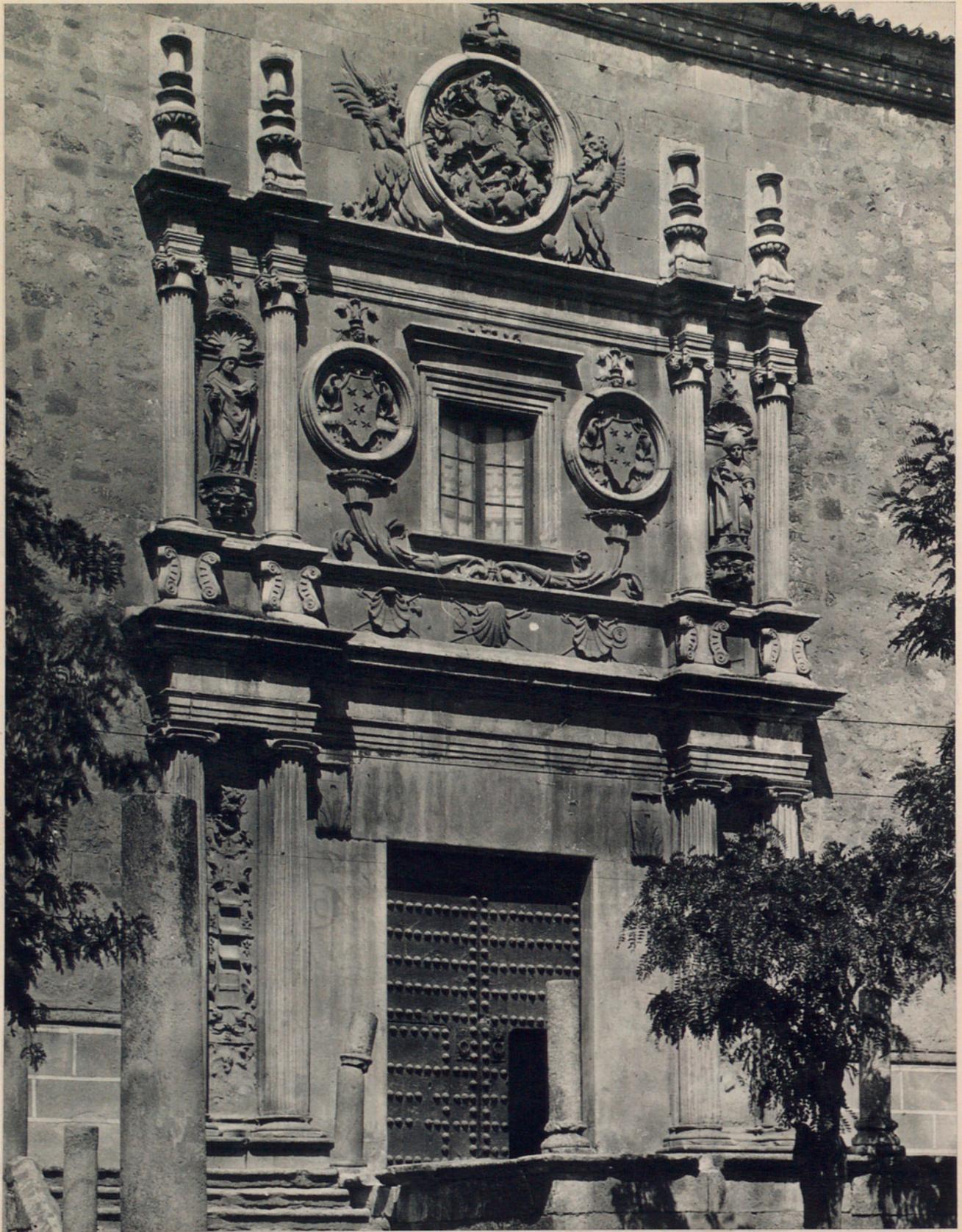


Fig. 49. — PORTADA DEL COLEGIO DE LOS IRLANDESES, EN SALAMANCA.

escultura, sepulcros y retablos, donde la arquitectura era lo accidental. De todos modos, no pasemos por alto el retablo de San Pedro, en la capilla del Condestable, donde desarrolló una composición de órdenes superpuestos, dórico y jónico, que acredita sus sólidos conocimientos vitrubianos, no por abandonados cuando le placía, menos sabidos. Los encasamientos llevan nichos con las clásicas veneras de charnela hacia fuera, típicas del maestro. Allí pueden verse varias de sus mejores esculturas, entre ellas el famoso San Jerónimo penitente. En la estatuaria del espléndido retablo principal de la misma capilla colaboró con Bigarny, pero la arquitectura es muy suya. También la escultura — el tema maternal — es lo que destaca en el precioso sepulcro del canónigo Diego de Santander, en el claustro de la catedral de Burgos. Como elementos decorativos de su arquitectura puramente caprichosa, se ven dos monstruos hinchados y deformes del tipo de los de la Escalera Dorada.

SANTA MARÍA DEL CAMPO. — En el año 1527 Siloee se presentó al concurso para construir la torre de Santa María del Campo, siendo preferidas sus trazas y condiciones a las de Felipe Bigarny, colaborador antes y rival ahora, que le puso pleito, pero lo perdió. Encargó de la ejecución de la obra a su ayudante, Juan de Salas, pues él ya había sido llamado a Granada para terminar la capilla de San Jerónimo. Es, sin duda, la torre más bella y monumental de todo el Renacimiento español, habida cuenta que quedaron sin terminar, dentro de su estilo primitivo, las de las catedrales de Murcia y Granada.

Conforme al modelo renacentista, es una torre prismática dividida en cuerpos sucesivos y terminada en un ochavo central. Los diversos cuerpos adolecen entre sí de falta de unidad (no sabemos ciertamente cuáles fueron las modificaciones que alteraron la traza primitiva), aunque independientemente se recomiendan por su belleza y delicadeza decorativas. Sin embargo, la impresión dominante, que es la gallardía del volumen, hace olvidar esta falta de unidad. Está colocada en el eje de la iglesia, y su cuerpo bajo, formado por un gran arco de triunfo, sirve de vestíbulo (fig. 48).

SALAMANCA. — Estando ya Siloee en Granada, la esperada tierra de promisión donde encontró empresas para medir su gran talla de artista, recibió todavía el encargo de algunas obras importantes en Castilla. Una de ellas, de primerísimo rango, en la ciudad universitaria que baña el Tormes: nos referimos, claro está, al Colegio de Santiago o de los Irlandeses, en Salamanca. El año 1529 tuvo que marchar Siloee desde Granada a Toledo para defender ante la corte sus ideas innovadoras sobre la catedral de Granada. Allí debió encargarle el arzobispo don Alonso de Fonseca las trazas del suntuoso colegio que proyectaba levantar en Salamanca, se dice que por inspiración del humanista Fernán Pérez de Oliva. Por su gran prestigio, el arzobispo pediría trazas a Siloee para que otros maestros, Álava e Ibarra, las llevaran a efecto. El hecho es que las obras ya habían empezado en 1521, bajo la dirección de Juan de Álava. Las circunstancias reunieron en la construcción de este suntuoso colegio a un concurso de maestros verdaderamente notable. Rodrigo Gil, siendo muy joven, calcó las trazas que hiciera Siloee en 1529 con asistencia de Álava y luego siguieron los trabajos bajo la égida de Juan Pedro Ibarra, a quien se supone hijo de Álava, que los llevó a término en 1549. El año 1534, según la noticia de un finiquito de cuenta, estaban terminados el patio y la portada, todo por Juan de Álava.

La portada, de dos cuerpos de arquitectura sin degradación, es una soberbia pieza, im-

putable del todo a Siloee, pero, como apunta muy bien Gómez-Moreno, tocada de machuquismo. No era de extrañar que la tremenda personalidad de Machuca hubiera rebotado sobre el propio Siloee tras su convivencia en Granada. Indicio de ello es la manera de componer esta portada salmantina, donde predomina la línea recta, es decir, el dintel. Puede decirse que en esta portada, como vemos repetirse en el palacio de Carlos V, de la Alhambra, resplandecen el cuadrado y el redondo y que estas dos figuras simplicísimas, agrupadas con compostura, constituyen su lineamento. Dentro de este lineamento Siloee dejó traslucir en varios detalles el arranque de su genio decorativo. Suyos son los dos enormes cuernos de la abundancia que soportan los tondos con las armas de los Fonseca (ya se vieron en Burgos en la capilla del Condestable y en el sepulcro del canónigo Santander); suyos los tenantes alados que sostienen el medallón de Santiago; suyos los cartones que guarnecen los extremos del dintel de la puerta. Don Manuel Gómez-Moreno dice que la inflexión de los pedestales altos la tomó Siloee de retablos de Machuca. En las ventanas de la fachada (en forma de tabernáculo) repitió esta forma típica de los cuernos de la abundancia enlazados, pero esta vez resueltos en una especie de ménsulas. Dejándose llevar de su potente estro decorativo, compuso con estos elementos unos frisos bajo las ventanas, de una sorprendente sapiencia decorativa y de una fenomenal energía plástica (fig. 49).

Una portada semejante a esta de los Irlandeses es la del Colegio de Fonseca, fundación del mismo arzobispo, en Santiago de Compostela. Estas circunstancias inclinan a pensar que también Siloee pudo dar trazas para este edificio compostelano (1532-1544), que se tiene por obra de Covarrubias y Juan de Álava.

Pero, sin duda, lo más famoso y celebrado del Colegio de los Irlandeses es su bellissimo patio. Su forma y su graciosa hermosura, sus proporciones, mueven el ánimo favorablemente, alegran la vista y calman el espíritu. Es cuadrado, con ocho arquerías por panda (38,40 metros de lado). El espacio que recoge es, pues, muy vasto, y como la altura de sus dos pisos no es grande, sentimos dentro de él la impresión de reposo que produce la horizontalidad. El ritmo es cadencioso, melódico, dulce. El llevar techumbres de madera permite que los elementos sustentantes sean ligeros y gráciles. Sin embargo, éstos no son, como en la mayoría de los patios renacentistas españoles, columnas aisladas, sino pilares. La gracia y estilo se alcanzan frenteando los pilares de medias columnas. La arquería inferior desarrolla un tema clásico desde los anfiteatros romanos: un intercolumnio con arco. A pesar de ser un programa tan usual en todos los monumentos del Imperio, no se utilizó apenas en el *quattrocento*, siendo, en cambio, característica del *cinquecento* usarlo largamente. (Compruébese que Sagredo no lo incluye en sus Medidas del Romano, donde figuran intercolumnios solos y arquerías sobre columnas.) En este patio de los Irlandeses se desvirtúa la ponderación y articulación de los diversos miembros clásicos, pues el pilar queda casi oculto tras la columna, y las arquivoltas se esconden tras el poste, dando una sensación de indecisión (como sucede en algunas portadas burgalesas). En cambio, gracias a esto se obtiene una gran ligereza, que era sin duda lo que buscaban los constructores, imbuídos todavía del espíritu cuatrocentesco. Como punto de referencia, comparemos este patio con el de los Evangelistas, del Escorial, donde se desarrolla ya el tema con plena inteligencia clásica. Entonces se apreciará también la distinta ligereza de uno y otro.

El tema clásico de la arquería inferior se transforma ya enteramente en la caprichosa del piso superior, en donde, en vez de las columnas acanaladas corintias, se ven otras mons-



Figs. 50 y 51. — VISTA GENERAL DEL PATIO DEL COLEGIO DE LOS IRLANDESES, EN SALAMANCA, Y DETALLE DE LAS ARQUERÍAS.

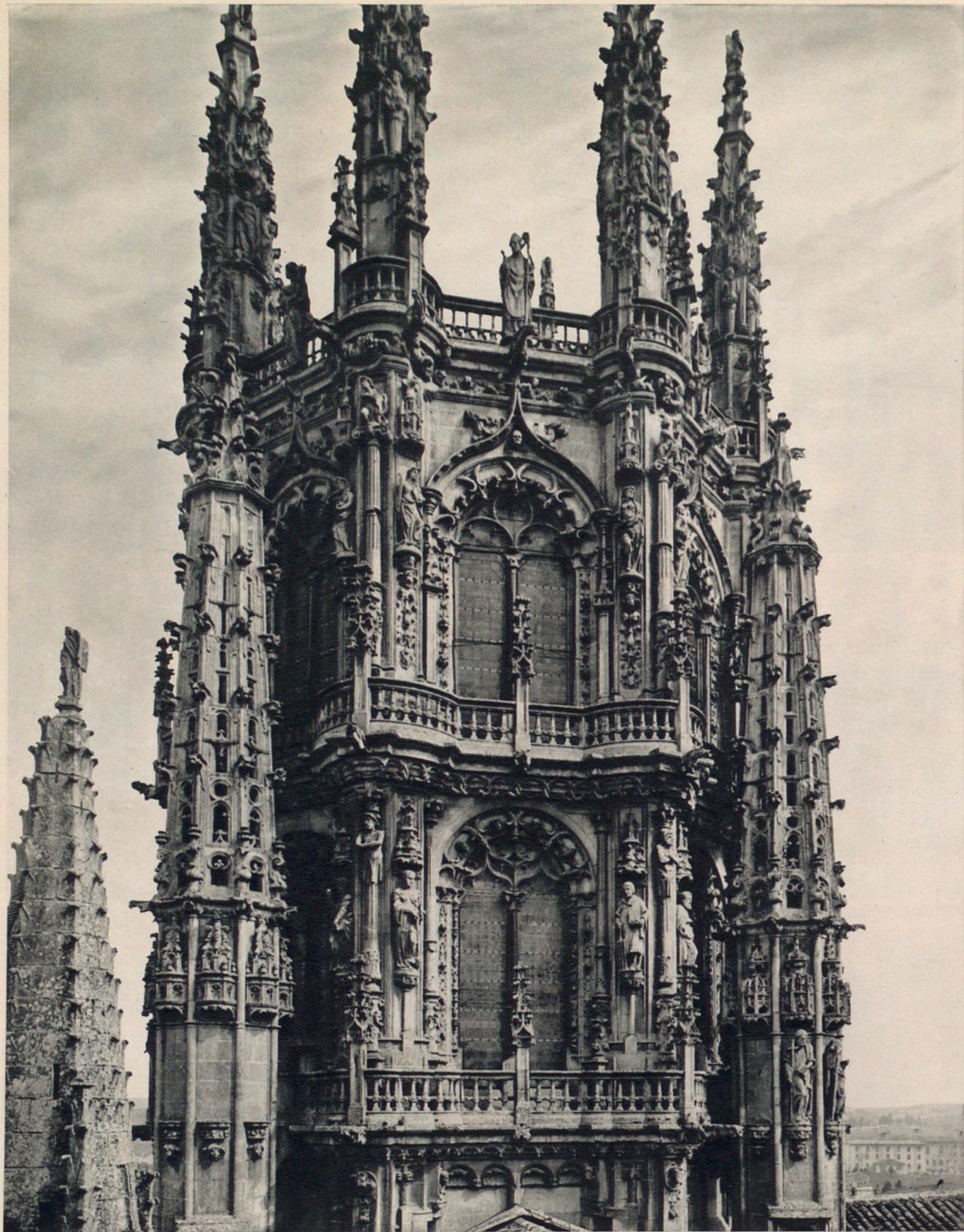


Fig. 52. — CIMBORIO DE LA CATEDRAL DE BURGOS.

truosas o abalaustradas de talle sinuoso. Además, el limpio clasicismo del arco de medio punto deja paso en el piso alto a unos tendidos arcos carpaneles.

Tanto en los capiteles como en los imponderables medallones se ocupó un cincel maestro y desconocido, que nos dejó una galería de cabezas enérgicas, atormentadas, ensimismadas y dolorosas a veces. Si este patio se debe enteramente a Siloee o si sus trazas fueron modificadas, es cosa difícil de asegurar, pues su filiación no es tan clara como la de la portada. Quedó terminado a destajo en 1534 por Juan de Álava y colaboraría su presunto hijo, Juan Pedro Ibarra (figs. 50 y 51).

La hermosa capilla, obra de los Álava, es de una nave con crucero, conforme al tipo gótico de los Reyes Católicos. Un gran cimborio cuadrado da majestad y luz al templo. Al exterior, sus poderosos contrafuertes rematan en parejas de monstruos alados. Cimborio muy semejante al de la iglesia del convento de San Esteban, de Salamanca, obra también de Álava y construido con alguna anterioridad. El fundador, ganoso de que el exorno del edificio correspondiera a su suntuosidad, contrató con Berruguete el retablo de pincel y gubia, que todavía vemos, si bien con mutilaciones y trastornos.

OÑATE. — En el norte de España dejó Siloee otra obra de carácter escultórico-decorativo en el sepulcro de don Rodrigo de Mercado, esculpido en Granada (empleando mármol de Macael) y montado en la capilla fundada por este prelado en la parroquial de Oñate. La arquitectura de esta fastuosa, casi agobiante, decoración mural se pliega, sumisa, a la exultante vitalidad de la población ornamental, que todo lo invade, como si trepara por el muro vivificada por un oculto riego. El esquema es el de un arco triunfal típico del Renacimiento y que en este caso nos recuerda en algún modo a la portada de la capilla de San Miguel, de Jaca, obra de Moreto.

En resumen, apenas nos dejó Siloee en Castilla obras verdaderamente de arquitectura — la principal, la Escalera Dorada, de Burgos —, pero, en cambio, desplegó incontenible todo su género decorativo, ofreciendo al plateresco español la mejor cosecha fantástica que pueda darse. Todo ello manejado con una asombrosa y blanda plasticidad, con ritmo abierto y ancho, con una imaginación que deslíe las formas, transformándolas, haciendo de ellas un puro juego onírico. (En contraposición con él, su "pendant", el gran maestro de la escuela toledana, Covarrubias, conduce todos sus grutescos por canales estrechos, trazando arabescos delicados y múltiples, de exquisito italianismo). Luego, en Andalucía, nos demostrará también este mago de la decoración que era un arquitecto de cuerpo entero, capaz de orquestar las más complejas sinfonías espaciales. Pero en Burgos dejó sólo su simiente de decorador y por eso su escuela sólo en este sentido avanza, no ofreciendo novedades en lo arquitectónico y estructural.

JUAN DE VALLEJO Y LA ESCUELA DE SILOEE EN BURGOS

CIMBORIO DE LA CATEDRAL DE BURGOS. — El nombre de Vallejo va unido a una obra de singular audacia en todos aspectos, contradictoria y desconcertante, crepitante llama de piedra que devora y consume formas y estilos. Obra que siempre ha producido el pasmo de las gentes, si se quiere por móviles algo impuros, pero arrebatadores. Felipe II

dijo que "más parece obra de ángeles que de hombres". Ya se habrá adivinado que hablamos del crucero o cimborio de la catedral de Burgos.

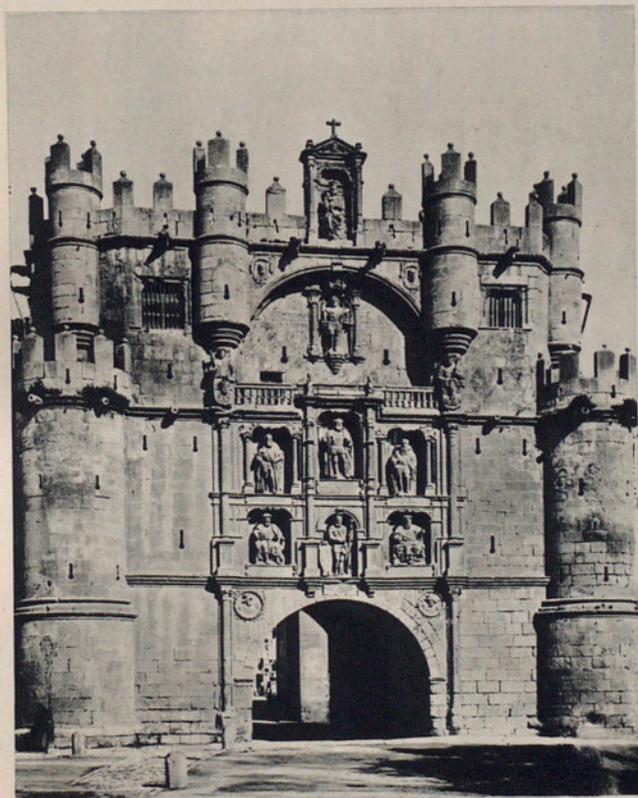
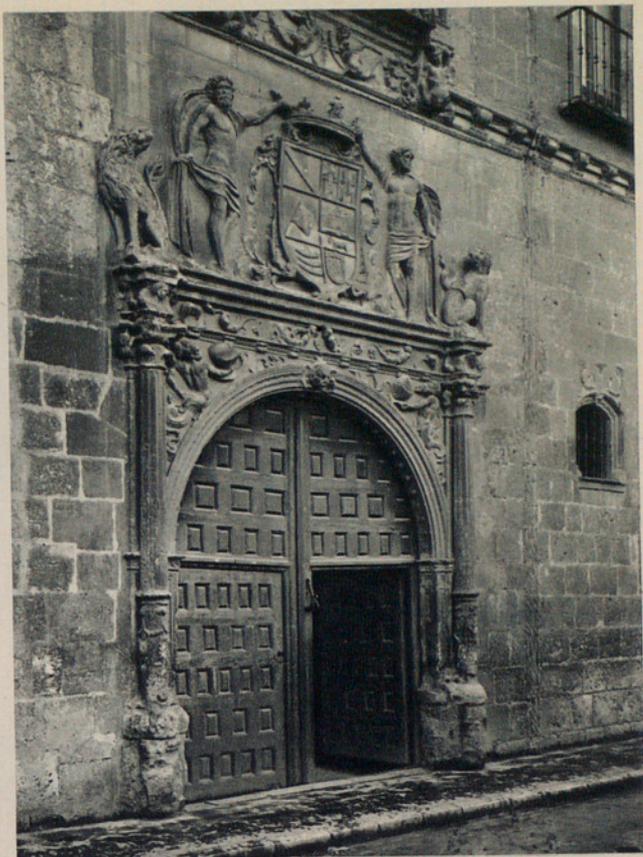
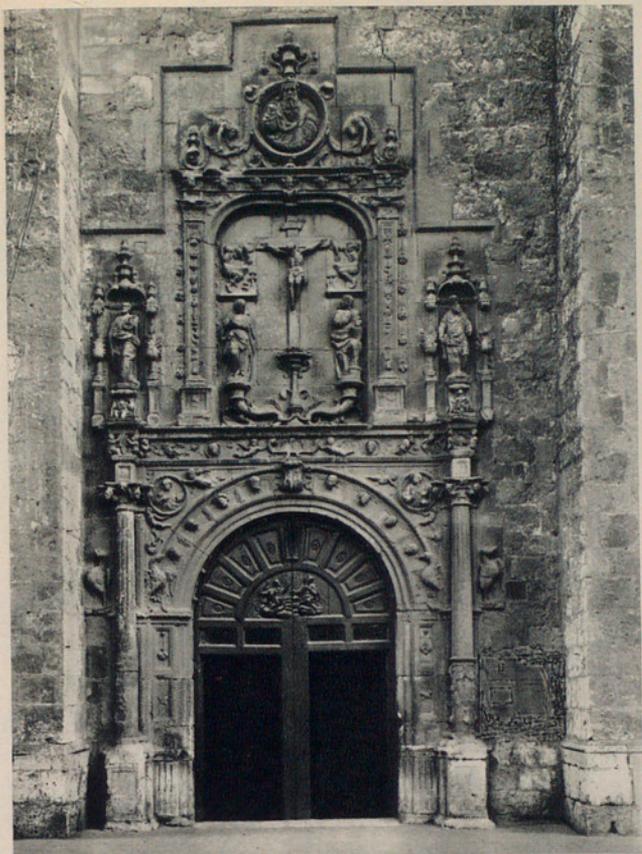
Allí vemos conjugarse el romanticismo nórdico de los Colonia, hecho chorro de piedra en los enhiestos pináculos, con el minucioso realismo castellano del plateresco y con el mágico resplandor del arabesco musulmán. Tratar de definir el estilo de esta obra es insensato empeño; baste con decir que es española.

Se trata de un octógono de gran elevación dividido en dos pisos por balaustradas de clásica apariencia, abiertos sus muros por grandes ventanales amainelados. Las cantoneras del ochavo se refuerzan, redondeándose, y ascienden en ocho soberbios pináculos cuajados de estatuaría. Cuatro grandes flechas de piedra acompañan al tambor central. Ejercen a la vez una acción mecánica, pesando sobre los cuatro pilarotes del crucero, oponiéndose a las cargas excéntricas. Agujas, pirámides, grumos, doseletes, crespas, trepados, figuras, bichos, follajes de todo orden, se reparten, se asocian, se combinan en una síntesis inverosímil, y al verlas pensamos, con Teófilo Gautier, en el más espeso y complicado bosque virgen del Brasil (fig. 52).

Interiormente, pasamos de los arcos torales, mediante unas trompas decoradas radialmente, a un friso epigráfico: IN MEDIO - TEMPLI TVI - LAVDABO TE - ET GLORIAM - TRIBVAM - NOMINI TVO - QUI FACIS - MIRABILIA. Luego viene un gran friso heráldico, y, por último, tras una galería volada, arranca la linterna, con su doble orden de ventanas. Con gesto fiero y bíblica prestancia, habitan estas alturas David, Daniel, Moisés, Jeremías, Jonás, Baruc, Ezequiel e Isaías. Del segundo orden de ventanas arrancan los nervios de una estrella dúplice, como un gigantesco arácnido fosilizado. El modelado de todo ello es basto, grueso, barroco, caricatura de la locuacidad siloesca, pero, visto desde abajo, el efecto es sorprendente y el relieve resulta admirablemente medido (véase vol. VII, fig. 251).

Este cimborio substituye a uno antiguo, maravilloso, obra de Juan y de Simón de Colonia, que se vino abajo en 1539. Carlos V decía de él que debía estar en estuche, "para que, como cosa preciosa, no se viese siempre de ordinario, sino a deseo". En él se hallaría el precedente del actual de Vallejo. Street tomó de un códice de la Biblioteca del Palacio de Madrid la noticia de que fué Bigarny el encargado por el cabildo de la erección del nuevo cimborio. Bien pudo ser, aunque falten ulteriores comprobaciones. Pero Bigarny murió en 1543 y en esta fecha todavía no se habían cerrado los arcos torales que lo soportan; de modo que Vallejo, su sucesor, lo dirigiría por entero. Esculpidas en la fábrica tenemos tres fechas: 1541, terminación de los pilares; 1550, cierre de los arcos torales, y 1568, terminación total de la obra. En una de las vidrieras se lee la fecha de 1573.

Una de las obras de carácter decorativo del maestro Vallejo que más destacan en la catedral es el sepulcro del abad de San Quirce, en la capilla de Santiago. Está compuesto por una serie de elementos perfectamente siloescos. Sobre un arcosolio, entre telamones, que aloja el sepulcro del abad, se levanta un edículo de traza genuinamente siloesca, con un nicho avenerado con la charnela hacia fuera y un medallón del Padre Eterno entre bizzarras monstruos. Para que sea completa la filiación estilística, sobre el medallón se levanta un Calvario, tomado del retablo de la Presentación de la capilla del Condestable, donde, como aquí, la Virgen y San Juan se sostienen sobre la boca de unos enormes cuernos de la abundancia.



Figs. 53, 54, 55 y 56. — PORTADA DE SAN COSME, BURGOS. PUERTA DE LA CASA DE IÑIGO ANGULO. ARCO DE SANTA MARÍA. PORTADA DEL COLEGIO DE SAN NICOLÁS (HOY INSTITUTO) DE BURGOS.



Figs. 57, 58 y 59. — PORTADA DE LA CASA DEL SOL, EN VALLADOLID. PATIO DEL PALACIO DE DUEÑAS, EN MEDINA DEL CAMPO. PATIO DEL ANTIGUO PALACIO REAL DE VALLADOLID.

PORTADAS BURGALESAS. — Vallejo vuelve a repetir los temas siloescos en la portada de la iglesia de San Cosme: el Calvario sobre los grandes cuernos de la abundancia, el medallón coronando el ático, los edículos flanqueados por garras puestas de frente, veneras con la charnela hacia fuera, etc. Esta portada de San Cosme puede considerarse como típica del Renacimiento burgalés de mediados de siglo, el que personifica Vallejo (fig. 53). Generalmente se flanquean estas portadas por unas columnillas muy delgadas, tanto, que varias (portada del convento de las Bernardas, portada de la Casa de Misericordia) han perdido estos frágiles elementos y los capiteles han quedado sueltos como pinjantes. Muchas veces son de sinuoso perfil lombardo y entonces adquieren delicadezas de orfebrería (Casa del Cubo). Como en San Cosme, algunas portadas tienen una ancha arquivolta que se decora por casetones (antigua portada del Palacio Espiscopal; fachada del Instituto). Son muy típicas del renacimiento burgalés, consecuencia de las caprichosas aves de Siloee, unas gallináceas de prominente pechuga que asoman por los costados de los traspilares de flaqueo (hospital de Barrantes; ventana de la Casa del Cubo; antiguo Palacio Arzobispal).

Una portada típica de la arquitectura señorial burgalesa es la del palacio de Iñigo Angulo. Ábrese un gran arco de medio punto, de señorial prestancia, entre finas columnas corintias. Friso y enjutas, llenos de sabia decoración. El ático lo constituye un gigantesco escudo heráldico sostenido por dos bizarros atlantes desnudos; dos leones, sentados, hacen de acróteras (fig. 54). Todavía es más admirable el pergeño decorativo de las ventanas, cuadradas y por lo general acarteladas. Sobre las cornisas y bajo los alféizares el entallador puso las más reprimidas representaciones, dispuestas con ritmo abierto y claro, con plasticidad henchida y subyugadora. Titanes, geniecillos, pájaros, garras, se deslíen en follajes delgados que se estiran como si fueran goma. He aquí un concepto y una expresión decorativos que no pueden llegar a más, manejados por una imaginación exúbera y una mano acariciadora y enérgica. Siloee, el gran creador de nuestro Renacimiento, dejó en todo ello la medida de su tacto delicado, de sus manos, que sabían apretar y dominar a la materia.

No alcanza la excelencia de estas obras el grandioso Arco de Santa María, símbolo de la ciudad y retablo de sus glorias cívicas y guerreras. Dice Amador de los Ríos que generalmente se tiene por proyecto del canónigo Castro, aprobado por el concejo en 11 de marzo de 1536 y encomendado para su ejecución a cierto maestro Felipe, acaso Bigarny; que en 1540 continuaba la obra, de la cual decía el encargado que estaba a punto de terminarse. En 1537 intervinieron Francisco de Colonia y Vallejo y en 1553 hizo Ochoa las estatuas. Hasta mediados del siglo XIX fué sede del concejo burgalés y desde su balaustrada alta se publicaban las leyes. Ya antes de su construcción se reunía en este mismo lugar, en una torre albarrana que allí había. En realidad, el monumento es un arco triunfal al emperador Carlos, que preside el retablo. Encima, la estatua del Ángel Custodio, guardián y defensor de Burgos, y en lo más alto, dominando almenas y torrecillas, un edículo con la Virgen Madre.

Las proporciones son bastas y chaparras, y aun sale más perjudicado el monumento por la ulterior elevación del terreno y consiguiente hundimiento. Lo más acertado es su aparejo guerrero, sus cubos y escaragüaitas, su perfil militar y pintoresco (fig. 55).

Prueba de la vitalidad de Siloee y Vallejo es la fachada del Colegio de San Nicolás (hoy Instituto de Segunda Enseñanza), desarrollada en vertical, formando varios pisos. Su fecha, 1570, es natural que se refleje en la ausencia de labores menudas, pero las proporciones, disposición y elementos siguen perteneciendo al plateresco burgalés, exagerándose

incluso esa tendencia al modelado robusto que podemos ver en los tenantes del escudo del fundador, don Iñigo López de Mendoza, obispo de Burgos, y en los grandes telamones que sostienen la hornacina de San Nicolás (fig. 56).

EXPANSIÓN DE LO BURGALÉS. — La escuela de Burgos trascendió a todo el norte de España y dejó en Valladolid notorias huellas de su influjo con anterioridad a Rodrigo Gil y a los Corral de Villalpando, que a su vez, como veremos, derivan en gran medida del arte de Burgos. Asimismo, llegó a Salamanca, pero aquí pronto se forma un núcleo con características propias — secundarias — que irradia a su vez hacia Extremadura y León.

De tipo burgalés, tenemos en Valladolid la portada de la Casa del Sol o del conde de Gondomar, muy alterada, convertida una ventana en rasgado balcón y levantada por una peineta para colocar las armas del conde. Si la reconstruimos *in mente*, veremos su abolengo burgalés, aunque aquí sea más sobrio el ornato, quizá por las dificultades del material, la piedra agria y blanca de la localidad. Desde los extremos del entablamento unos *puttinos* sostienen ristras de frutos, recuerdo del primitivo Renacimiento burgalés del tiempo de Francisco de Colonia. Se construyó, según rezan unas cartelas que penden de las susodichas ristras, en 1539-40 (fig. 57).

El que luego había de ser, muy modificado, Palacio Real, era en la época de que tratamos suntuosa morada del poderoso secretario del Emperador, don Francisco de los Cobos. Debía estar terminado en 1535, lo que indica fecha bastante arcaica, que se infiere también de la manera de moldurar los arcos del patio, un tanto gotizante. Son muy rebajados, de acuerdo con la tradición isabelina castellana. Sus capiteles y medallones son de tan excelente factura, que se tenían por obra de Berruguete (fig. 59).

Patio si no de tamañas dimensiones, al menos de tanta suntuosidad y de más acendrado italianismo, es el del palacio de Dueñas, en Medina del Campo, construido por el opulento banquero de este apellido con anterioridad a 1556, año en que alojó al Emperador, yendo de paso. Las escaleras claustrales y el patio (fig. 58) se hacen notar por su belleza y amplitud. La fachada es sobria, debido al material existente: el ladrillo. En la portada, el granito tampoco se prestaba a menudencias. A la época de Herrera pertenece otro patio de Valladolid, de traza purista e italiana, que recuerda la última fase de la arquitectura de Covarrubias: el de la casa de Fabio Nelli (fig. 60).

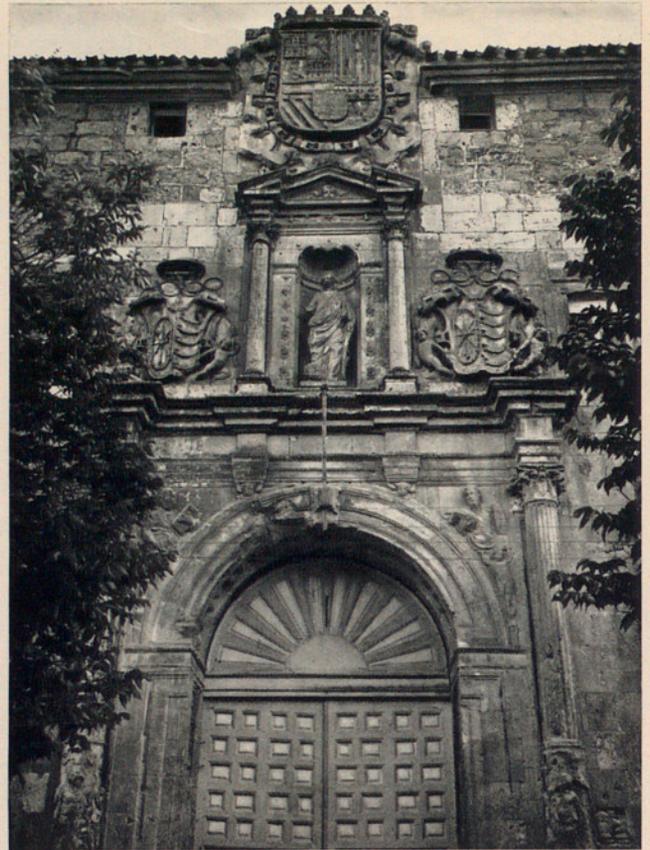
Entra de lleno en la escuela burgalesa de Siloee y Vallejo la preciosa ventana en ángulo del palacio de los condes de Ribadavia, donde nació Felipe II. Bajo el alféizar de este hueco, ricamente enmarcado, aparecen dos grandes bichas agazapadas, en las que fácilmente reconocemos un parentesco directo con las del sepulcro del canónigo Diego de Santander, obra de Siloee, en la catedral de Burgos (fig. 61).

Muchas son las portaditas platerescas de abolengo burgalés que se ven en Valladolid y la provincia, por lo general más sobrias y modestas que los modelos, pero inconfundibles.

SORIA. — A Soria también llegaron chispazos del arte de Burgos. La iglesia matriz de esta ciudad, con categoría de colegiata, la de San Pedro, se reedificó en 1558, gracias al obispo Acosta, gran prelado constructor, que nos dejó sus armas — la rueda del martirio de Santa Catalina — en tantas fábricas de la región burgalesa y soriana. Como era frecuente en el siglo XVI, las naves — aquí cinco — se hicieron de la misma altura y se cubrieron con bóve-



Figs. 60, 61, 62 y 63.— PATIO DE LA CASA DE FABIO NELLI, EN VALLADOLID. VENTANA DEL PALACIO RIBADAVIA, EN VALLADOLID. GALERÍA ALTA DEL CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE HUERTA (SORIA). FACHADA DE LA CASA DE LOS RÍOS, EN SORIA.



Figs. 64, 65 y 66. — TORRE DE MORÓN DE ALMAZÁN (SORIA). FACHADA DE LA ANTIGUA UNIVERSIDAD DE BURGO DE OSMA (SORIA). PALACIO DE LOS CONDES DE GÓMARA, EN SORIA.

das estrelladas sobre pilares cilíndricos con pequeñas molduras. Pudo servir de inspiración la gran colegiata de Berlanga de Duero, edificada por Juan de Rasines (1526-30) y que puede tomarse, por su grandiosidad y pureza, como modelo de "hallenkirche" española. De todas maneras, esto fué una corriente general en el gótico finalista del siglo XVI, particularmente floreciente en el radio burgalés-riojano, adonde alcanzaba la preeminencia de la poderosa y extensa familia de los Velasco (véase vol. VII, pág. 373 y fig. 309).

Con anterioridad a la reedificación del obispo Acosta, existía — y existe — en San Pedro de Soria una portada plateresca de tipo protorrenacentista burgalés, con rasgos de la escuela de Francisco de Colonia. Trazada a la manera lombarda, ocupa la edícula del arco una estatua de San Pedro, sentado, con tiara y llaves. También pertenece al protorrenacimiento burgalés, degenerado a fuerza de tosquedad, la puerta de la Casa de los Castejones, con su tímpano curvo avenerado, típico del primer Renacimiento.

En el claustro de los Caballeros, del monasterio de Santa María de Huerta, se construyó, entre 1533 y 1547, una galería alta en la que se copió al pie de la letra la del piso superior del patio del palacio de Miranda, en Peñaranda. No puede darse mayor semejanza hasta en los detalles más mínimos, como las escotaduras del piso del entablamento general de coronación. Los arcos son casi adintelados y descansan en los capiteles mediante unos ábacos invertidos iguales a los de Peñaranda. Las cabezas (apóstoles, profetas, héroes y reyes) de las enjutas y las de algunos paños de la balaustrada son de buena labra y dramática presencia, como sabían hacerlo la multitud de entalladores, en su mayoría envueltos en el anónimo, que recorrieron la Península en nuestro pletórico siglo XVI (fig. 62).

En Soria se construyó por entonces la portada de la Casa de los Ríos, en el estilo vivo, flexible e imaginativo de Juan de Vallejo. Tiene una ancha arquivolta con escotaduras, donde unos niños han prendido una festiva guirnalda, y en las enjutas unos escudos típicamente burgaleses de sinuosa tarja, con apéndices terminados en cabeza de animal, equinas o carneriles. Sobre la ventana principal se eleva un ático trapezoidal en forma de peineta, como es frecuente hallarlos en Burgos (enterramiento de Cristóbal de Andino, portada de la iglesia de Hontoria de la Cantera, etc.). En la esquina de la casa, una sencilla ventana de ángulo corta la arista (fig. 63).

La de Morón de Almazán es una torre que si no tiene — naturalmente — la importancia de la de Santa María del Campo, bien merece figurar en honroso lugar en el catálogo más bien escaso de nuestras torres renacientes. Está situada, gallardamente, en un peregrino conjunto urbano en el que destaca su bien aplomado cubo. Se halla dividida en cuatro pisos por líneas de entablamento que son más bien fajas o frisos decorativos. En el segundo piso, ventanas en tabernáculo; en el tercero, escudos y medallones; en el cuarto, abiertas galerías para que volteen las campanas. Como remate, una gentil crestería, motivo que se ha considerado salmantino por su abundancia en aquella localidad, pero que posiblemente viene de Burgos y pudo ser importado a la Península por artistas franceses del tiempo de Francisco I. Alguna semejanza presenta esta torre en su último cuerpo con la segoviana del convento del Parral, obra de Campero. La de Segovia es más opaca, pues tiene dos arcos de campanas, en vez de tres por lado como la de Morón (fig. 64).

En la pequeña ciudad episcopal del Burgo de Osma se construyó, merced a la munificencia del obispo de la diócesis, don Pedro Alvarez de Acosta (1539-1563), la grandiosa universidad de Santa Catalina. Este prelado, de origen portugués, era hijo de doña Mar-

garita Vas de Acosta, que se consideraba descendiente del rey Acosta de Alejandría, padre de la virgen y mártir Santa Catalina. Era natural que el prelado pusiera bajo su advocación la espléndida universidad. Es un edificio enteramente cuadrado, de 53 metros de lado, de construcción severa, con un gran patio arreglado y sobrio. La portada descubre avances de clasicismo que ya se iban operando en España cuando mediaba el siglo. Se construyó entre 1541 y 1554. En la portada se dejan ver influencias de Rodrigo Gil, pero todavía los escudos del fundador conservan la galanura y la plasticidad de los burgaleses. Más adelante, al ponerse el colegio bajo el patronato real, se remató la fachada por un desmesurado y seco escudo filipense que rompe la cornisa del edificio (fig. 65).

Ya muy avanzado el siglo, comenzó don Francisco López del Río su imponente palacio de Soria, terminado, según indica una cartela en la puerta, en 1592. Se trata, pues, de un palacio del alto Renacimiento, con sus puntos de manierismo en los detalles, por lo demás muy toscos. Lo impresionante de esta mansión de los condes de Gómara son sus dimensiones; los contrastes entre la fachada opaca y la que le sigue, generosamente abierta con sus dos logias superpuestas; la espléndida torre, de feudal continente, que hace de proa de este dilatado conjunto, tan recio, tan español. La parte diáfana de la fachada, que en cierto modo parece un contrasentido en el clima áspero de Soria, es debida al influjo aragonés y, a la larga, se trata de un italianismo importado a Castilla. En Aragón, las galerías altas de sus palacios proclaman los contactos con Italia. El original palacio episcopal de Tarazona tiene también una fachada enteramente abierta por logias o galerías. Soria, tierra de transición entre Castilla y Aragón, deja ver en su arquitectura la doble sollicitación de estos dos polos geográfico-artísticos (fig. 66).

LA ARQUITECTURA PLATERESCA EN EL OESTE DE ESPAÑA ANTES DE JUAN DE BADAJOZ Y RODRIGO GIL

A la vez que en el foco burgalés, que alcanza a casi toda Castilla la Vieja, se desarrollaba la escuela que acabamos de ver, se constituía hacia el oeste de España otra nueva entidad artística que, nacida del mismo tronco, iba emancipándose poco a poco hasta adquirir perfiles propios. El origen, si se quiere, fué el mismo: la remoción que trajo consigo el vigoroso impacto producido en el arte peninsular por las poderosas personalidades de los Colonia y los Siloee al finalizar el gótico y la consiguiente constitución de un equipo de canteros castellanos, santanderinos y vascongados principalmente, muchos del Valle de Trasmiera, que durante largo tiempo fueron los rectores, los monopolizadores del arte de construir en España. Los Hontañón, los Álavas o Ibarra, los Rasines, los Riaño, los Solórzano, los Campero y otros muchos, hasta llegar a Juan de Herrera y sus seguidores y paisanos, pertenecen a este grupo que hallamos desparramado por toda la Península.

La escuela de aquel artista gigante que se llamó Simón de Colonia, ya hemos visto que se extendió desde Burgos a Valladolid y Salamanca. En esta última ciudad hicimos mención de la Casa de las Conchas, que pertenece a ese equívoco instante transicional, en el cual el naturalismo gótico empieza a dejarse ganar por la frescura de las auras itálicas. Momento petrificado para siempre en la "instantánea" arqueológica que es esa sin par Casa de las Conchas. Juan Gil de Hontañón llevó a Salamanca las modalidades artísticas de Simón

de Colonia y comenzó la gran Catedral Nueva, donde se contrastaron en fecunda controversia todas las ideas de entonces, viejas y nuevas, preponderando aquéllas en la construcción y abriéndose paso éstas en la decoración. Juan de Álava dió un avance gigantesco con la construcción del monumental convento de San Esteban; a la vez, los artífices de la fachada de la universidad tejían un delicado tapiz, una descomunal colgadura para conmemorar en forma permanente el lujo de las Escuelas. Así se iba constituyendo el gran foco del arte plateresco salmantino y labrándose la ciudad que, según Cervantes, "enhechiza la voluntad", filigrana de oro, miel que destila el sol como una abeja laboriosa: Roma la Chica.

Partiremos, pues, al estudiar el Renacimiento del oeste, de dos puntos fundamentales: Salamanca y León, y a ellos referiremos el arte plateresco de esta dilatada región. En esta doble referencia hallaremos los parámetros definitorios.

SALAMANCA. — Por la profusión y belleza de los monumentos de este arte, ha sido considerada en España la ciudad plateresca por antonomasia. Decir plateresco equivale a pensar en las piedras de oro de Salamanca, en la pedantesca dulzura de los itálicos grutescos, en tanta renaciente maravilla como guarda esta ciudad, florón de literatura, que dijo Unamuno. Esto no hay quien lo contradiga, pues aunque otras: Burgos, Toledo y Granada, participaron más en la labor creadora del estilo, ninguna se entregó tan enteramente, con tanta ilusión y regocijo, a la festival alegría del plateresco.

El enriquecimiento de la ciudad y el auge de sus famosos Estudios coincidieron con un momento cenital de la Historia de España en el que prevalecía el arte plateresco, capaz por su carácter de expresar todo el optimismo de aquellas jornadas históricas. Una maravillosa piedra blanda y dorada, que se endurece a la acción del tiempo, fué el vehículo que pudo hacer posible aquella magna expansión artística.

En el siglo XVI los cabildos catedrales no habían perdido su empuje de otros tiempos; casi lo habían aumentado. Dos altas empresas castellanas lo testifican: las catedrales de Salamanca y Segovia, sin contar — ya llegaremos a ellas — con las grandes catedrales andaluzas. El aumento de población que experimentó Salamanca hizo que su antiguo templo románico fuera ya incapaz de contener el florido concurso que acudía a sus oficios. Los Reyes Católicos acogieron de buen grado el deseo ferviente del cabildo de edificar uno nuevo y suntuoso. El año 1510 se reunieron en Salamanca, y dibujaron en pergamino las trazas de la futura catedral, Antón Egas y Alfonso Rodríguez. En 1513 se puso la primera piedra, después de haberse celebrado una magna junta de maestros de todo el reino (1512) para elegir sitio y discutir algunas cuestiones concernientes a la disposición y proporciones. Las obras comenzaron bajo la maestría de Juan Gil de Hontañón y pronto se llevaron por el sistema de destajos, encargándose de ellos el propio Juan Gil y Juan de Álava. Realizar una obra gótica con tan evidente retraso — comenzada ya entrado el siglo XVI —, era navegar por un mar de contradicciones. Pugnaban arcaísmos de un gótico casi purista — el que defendían los maestros toledanos, formados a la sombra de su catedral —, con novedades estructurales del último gótico nórdico, que tendía hacia las iglesias "salón", las "hallenkirche" germánicas. Entre tanto, se iban filtrando insensiblemente novedades decorativas, natural consecuencia de un plateresco ya pujante cuando se edificaba la catedral rezagada. Juan de Álava, en las capillas que corrían a su cargo, labró ventanas con columnillas y grutescos aun dentro de un marco ojival. Juan Gil, en cambio, seguía apegado a las fórmulas del gótico

hispanoflamenco que había aprendido de Simón de Colonia. Ahora bien: Simón era más imaginativo, naturalista y fogoso, y Gil, más caligráfico, alambicado y monótono. Llegó Gil a un grado de finura y preciosismo en los colgadizos, trepados y cresterías, que contradice la condición ruda de la piedra; semejan encajes bordados en el cielo cuando la luz los hace resaltar en el azul (fig. 67). (Véase vol. VII, pág. 378.)

En esta catedral siguieron interviniendo varios maestros con su participación o su consejo, terminando la obra antigua el gran Rodrigo Gil, hijo natural de Juan y artista de la última fase de nuestro plateresco, que supo introducir el nuevo estilo en la trayectoria francamente gótica del edificio. Al terminarse la obra de los pies del templo (hacia 1580) se interrumpió la construcción, que volvió a emprenderse años más tarde (1589), después de oír el consejo de Juan de Herrera y otros maestros. Dirigió esta obra Juan de Ribero, que se limitó a copiar lo hecho — de aquí su falta de interés artístico — y a substituir la cabecera curva por otra recta, consecuencia quizá de Juan de Herrera y sus trazas para la catedral de Valladolid.

CATEDRAL DE SEGOVIA. — También fueron padre e hijo, Juan y Rodrigo Gil, los constructores de la catedral de Segovia, hermana gemela de la salmantina, pero edificada con más prontitud y homogeneidad, sin interferencias de otros maestros, nacida de un solo pensamiento y de un solo golpe. Comenzada algo después que la de Salamanca (1525), se emprendió mucho antes la obra de la cabecera (1563), dándosele a Rodrigo Gil carta blanca para escoger la mejor solución. El maestro optó por la tradicional cabecera poligonal con girola y capillas absidales, dentro de la más estricta pureza gótica. Si bien se advierte, la molduración de algunos detalles de esta parte son renacentistas (por ejemplo, los capiteles jónicos que sirven interiormente de responsión a los nervios de las capillas absidales), pero el conjunto es ortodoxamente ojival. Rodrigo Gil tenía una rara facultad de adaptación, como hombre nacido a caballo de dos escuelas distintas. Por lo desnuda de ornamentación, por lo claro de sus estructuras, por sus admirables proporciones, ésta de Segovia mereció ser llamada por Castelar la Dama de nuestras catedrales. Tal es su gracia austera y señoril, aristocrática. Tiene, como la de Salamanca, tres naves y capillas de escalonada altura, ventanales formados de tres huecos en la nave mayor y ventanas lanceoladas en las colaterales. En lugar de triforio, el consabido andén con bellos antepechos de labor calada, que tuvo su origen en la de Sevilla y que se imitó luego en las catedrales de Salamanca y Segovia, sus descendientes directas (véase vol. VII, pág. 380).

FACHADA DE LA UNIVERSIDAD. — En Salamanca, mientras se iba edificando, entre discusiones y enmiendas, esta catedral, hija de la polémica, se levantaba a pocos pasos una obra de carácter enteramente distinto, excepcional: la fachada de la universidad. Casi nos cuesta darle el nombre de fachada, que significa, al fin y al cabo, prospecto de una interioridad, que en este caso no existe. Es la fachada sin nada detrás, o mejor dicho, con algo detrás que se trata de ocultar, como cuando ponemos una mampara vistosa ante un lienzo de pared desnudo o deteriorado. Es, en una palabra, lo menos arquitectónico que conocemos en este país, que sabe zafarse de la arquitectura con una despreocupación verdaderamente inaudita. "Su estructura — ha dicho, inteligentemente, Camón Aznar — no tiene más puntos de referencia que el espectador. Falta aquí esa misteriosa y orgánica correspondencia que

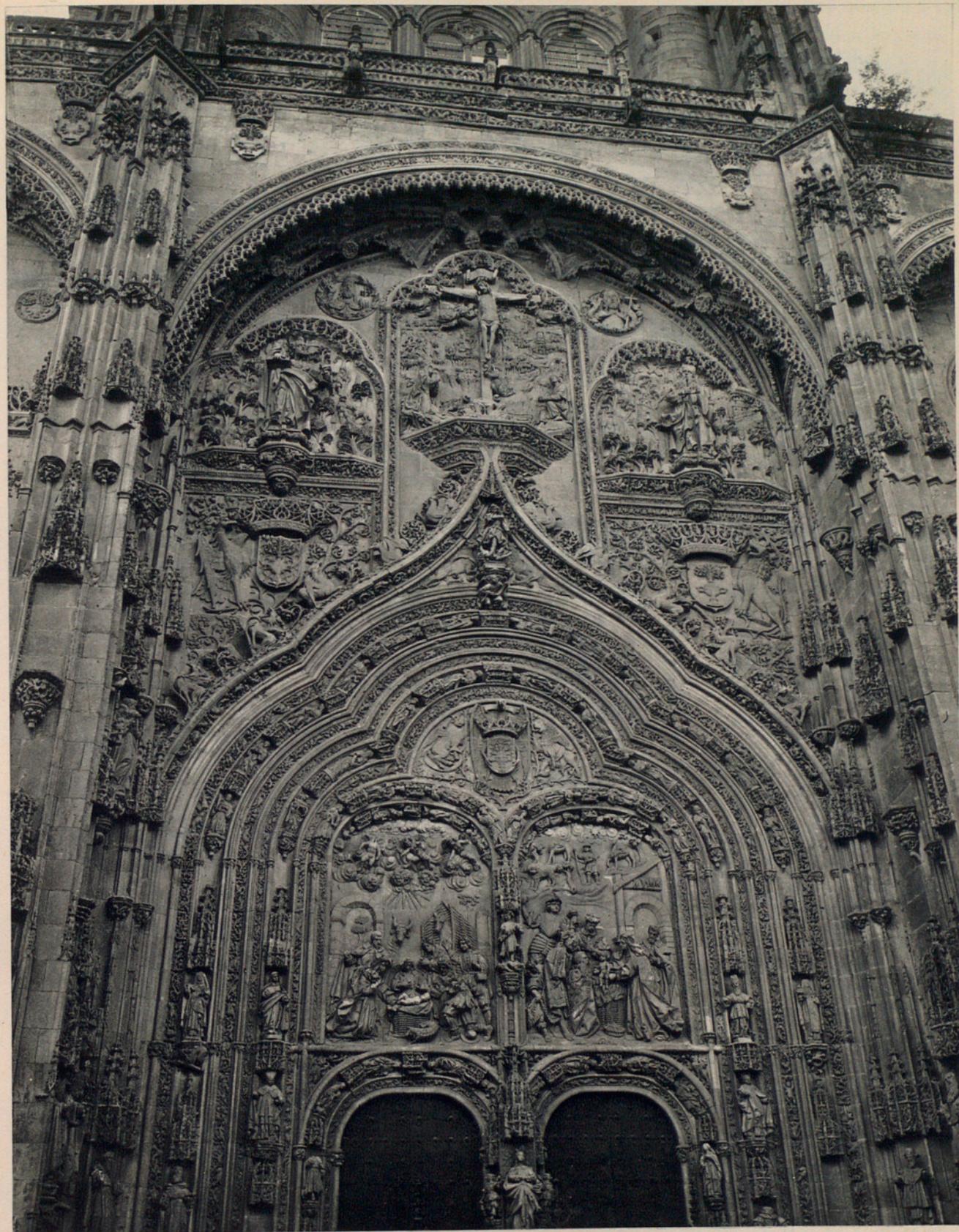


Fig. 67. — FACHADA DEL NACIMIENTO EN LA CATEDRAL NUEVA DE SALAMANCA.

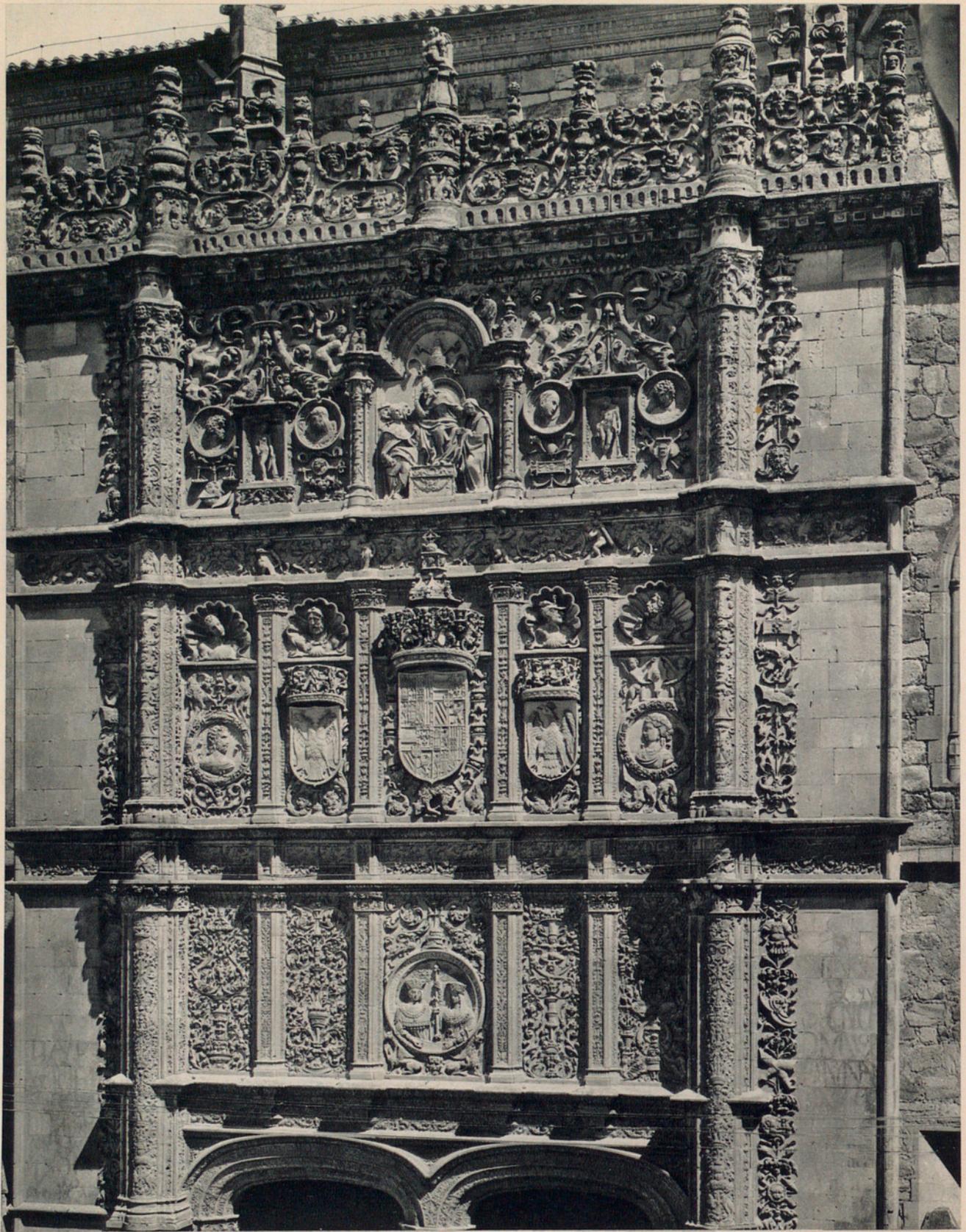


Fig. 68. — FACHADA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.

advertimos en los monumentos de los grandes estilos europeos, esa altiva unidad que determina en los ejemplares típicos de la mentalidad occidental la impresión de ser todos los elementos de la construcción resonancias unos de otros. Esta independencia del edificio libera al ornamentista de toda limitación y queda frente a un espacio a solas con su capricho”.

Es cierto, perfectamente cierto. Si existe aquí algún género de correspondencia no es de índole arquitectónica, es de índole más amplia, diríamos urbanística. La fachada, obra de pura suntuosidad que costó la espantable cifra de 30.000 ducados, está en función directa de la plaza.

Sobre dos puertas gemelas escarzanas separadas por un mainel, prueba evidente de un goticismo no desprendido del todo, se desarrolla un enorme bastidor, suspendido cual una verdadera decoración colgada. Su estructura es la de un retablo protorenacentista, muy simple, casi pueril. De este tipo de fachada que llamaríamos fachada-estandarte, ya había precedentes isabelinos en España: los más señalados, la fachada de Santa María, de Aranda de Duero, y la de San Gregorio, en Valladolid. Los dos primeros pisos corresponden al retablo propiamente dicho y el tercero hace como de copete del mismo, recordando en algunos aspectos los flúidos copetes de las rejas platerescas. En ningún caso, pues, existe una idea arquitectónica, sino una transcripción a la arquitectura de esquemas y fórmulas de las artes menores. Esto es comprensible, toda vez que en España no había en aquellos tiempos maestros formados en el nuevo estilo, verdaderos arquitectos de educación clásica, y los que venían del extranjero eran meramente entalladores, ornamentistas, imaginarios o como se les quiera llamar, pero nunca arquitectos. Por eso sucede que al lado de torpezas e indecisiones de composición, al lado de goticismos no desarraigados, nos encontramos con primores decorativos de la más legítima toscanidad, grutescos llegados con toda la exquisita fragancia original. Este es el caso de la fachada de la universidad: pobreza y aridez en la invención arquitectónica, junto con la más cadenciosa, suave, flexible e inteligente decoración, de tipo sobre todo floral. A los entalladores de manos buidas de orfebre no se les dió ningún esquema o idea arquitectónica, ni ellos supieron hallarlo, y se acudió al recurso que más cerca se tenía: el retablo. Mas como los cuadros del retablo, bien a pincel o a gubia, se llenan de escenas religiosas y aquí se quería hacer una obra eminentemente civil, el problema fué poblar tantos encasamientos. Se acudió a la heráldica — expediente fácil y oportuno —, a los regios medallones, a algunos pequeños recuerdos de estatuaria clásica, que dan un tono de delicada y pedante erudición a esta fachada académica, y a tableros puramente decorativos, que son quizá lo mejor de toda la ornamentación. La única escena realmente de retablo es la central del último piso, que representa a un papa (¿Benedicto XIII?, ¿Martín V?) rodeado de eclesiásticos, vestidos a la italiana (fig. 68).

Es imposible describir el caudaloso paisaje decorativo de esta fachada, múltiple, pero no desbordado, sino sometido a ritmo y simetría. Ángeles y diablos, hombres y mujeres, niños, animales reales y fantásticos, dragones, hipógrifos, máscaras, bucráneos, arreos militares, cartelas y tarjas se enredan en una brillante y perfilada trama floral, que se pega a la piedra como las plantas parietales. En los tableros del piso inferior es donde el talento decorativo de los artífices y su exquisita blandura de mano alcanzan más excelsos límites, mayor delicadeza cuatrocentesca. Su dibujo, organizado con vertebral axialidad, recuerda — observación de Camón Aznar — los modelos decorativos del grabador mantuano Joan Andrea, muy influído a su vez por Mantegna. Está todavía por estudiar el influjo que sobre nuestro

plateresco ejercieron las estampas y modelos decorativos que diversos grabadores hicieron circular con profusión por Europa durante el siglo XVI. Tenemos un amplio y ordenado elenco en el libro de Berliner; ahora lo que nos falta es ver la transcripción más o menos directa de estas estampas en las obras de piedra, si es que esta transcripción existe, que sospechamos que en muchos casos debe existir. La exigencia de un arte, como nunca ávido de decoración, reclamaba más y más modelos ornamentales. Era natural que surgieran y se prodigarán, a instancias de una necesidad, todas esas series decorativas, obra de dibujantes y grabadores.

En torno a los autores de esta fachada reina la más desoladora obscuridad. Camón, que ha estudiado nuestro plateresco y con preferencia el salmantino, relaciona a sus presuntos autores con los que trabajaron para el obispo Rodríguez de Fonseca en la catedral de Palencia: en su cripta, en el retablo del Salvador (a un costado del coro) y en la puerta de los Reyes. La finura, la prolijidad y el italianismo de estas obras palentinas, que se ejecutaban desde 1513 en adelante, pueden muy bien conferirles rango de precursoras de la esplendente pieza salmantina, que, según esto, debía construirse más tarde, hacia 1525.

Verosímilmente, intervendrían en su labra tallistas franceses, que venían en gran número a nuestra patria. Conocían la ornamentación de la escuela lombarda, que nos llegaba, pues, dando un rodeo y afrancesándose un tanto. De muchos de estos artistas franceses queda constancia documental, lo que nos obliga a considerar su vasta inmigración — sus nombres salen constantemente en nuestra historia —; de otros, nada sabemos cierto — tales los de la universidad de Salamanca —, quedan envueltos en el anónimo. Pero siempre que se trate de hacer un estudio de los orígenes y modalidades que han presidido el desarrollo del plateresco español de Castilla a Andalucía y desde Aragón a Valencia, tendremos que contar con esta aportación de los entalladores franceses, cuyo influjo se mezcló con el que directamente vino de Italia traído por artistas del país y por españoles viajeros. Como en la mayoría de los casos se trataba de artistas modestos, principalmente tallistas, supeditados a los maestros españoles, pronto se incorporaron al ambiente nacional. También, por otros motivos, las personalidades fuertes, un Felipe de Borgoña y un Juni, se españolizaron completamente. Sin embargo, unos y otros dejaron huella de su paso en determinados toques de galicismo que inequívocamente aparecen en nuestro plateresco.

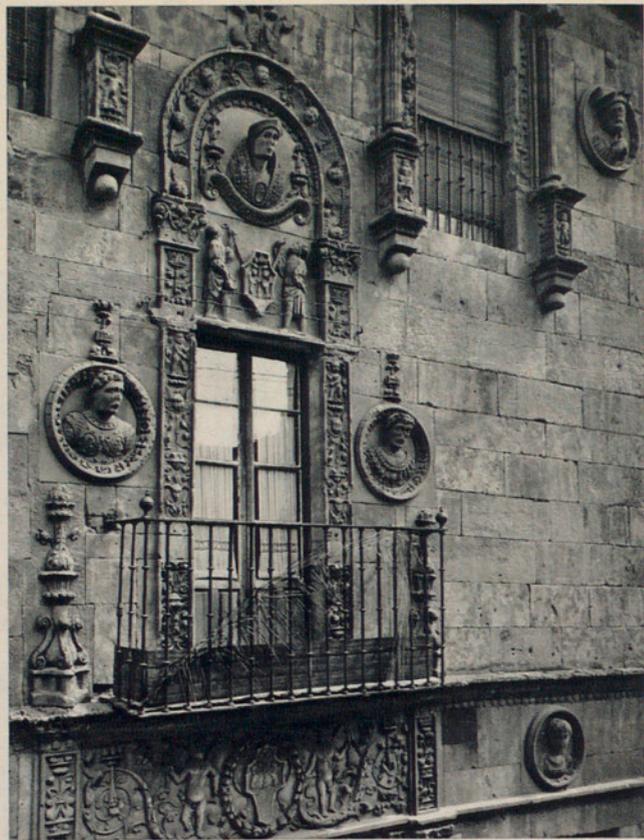
En la misma Universidad, son concordes con las de la fachada las decoraciones del espléndido pretil de la escalera (primer tramo) (fig. 70) y los antepechos del claustro alto, con símbolos imaginados por el humanista Hernán Pérez de Oliva. Camón cita otras decoraciones pertenecientes al mismo ciclo: dos pilares en la iglesia de las Úrsulas, la puerta de San José, en la iglesia de San Esteban, un friso en la Casa de la Tierra, una puerta en una casa de la plaza de fray Luis de León, un pretil de la escalera de subida al coro en San Martín y, sobre todo, la Casa de las Muertes y algo de las Escuelas Menores.

OTROS EDIFICIOS CIVILES SALMANTINOS. — La Casa de las Muertes, construída por don Alfonso de Fonseca III, arzobispo de Toledo, hijo del Patriarca de Alejandría, cuya efigie preside el balcón central, es de una cándida belleza cuatrocentesca, de aire entre boloñés y lombardo. La puerta se cierra por un espléndido dintel de itálica decoración sobre capiteles repisas. Encima, un balcón entre candeleros y medallones, muy boloñeses, con dos pilas-trillas de grutescos, arquivolta de querubines, escudo y busto del Patriarca. Otras dos ven-



Fig. 69. — FACHADA DE LAS ESCUELAS MENORES DE SALAMANCA.

INSTITUTO AMATILLO
DE ARTE HISPANICO



Figs. 70, 71 y 72. — ESCALERA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA. FACHADA DE LA CASA DE LAS MUERTES, EN SALAMANCA. PATIO DE LAS ESCUELAS MENORES EN LA MISMA CIUDAD.

tanás-tabernáculo completan esta delicada fachada, que debió construirse en la segunda década del siglo (fig. 71). Otra casa de parecido primor itálico, pero de acento más español por su composición, es la de los Maldonado de Morillo. De parecido sentido hispánico en la organización decorativa es la casa de Solís, donde luce un hermoso alfiz renaciente que cobija escudos y puerta.

Las Escuelas Menores siempre se consideraron parte de la universidad salmantina y se construyeron por la misma fecha (1533). Su portada, en el ángulo del patio de las escuelas, refleja en pequeño y con distintas proporciones la organización de la Casa Mayor, con su puerta doble amainelada y en su piso superior escudo y atributos cesáreos (fig. 69). Sin embargo, el plateresco se ha ido hispanizando un tanto, adquiriendo un matiz muy Carlos V. Se corona por una crucería ya típicamente salmantina, aunque más fina todavía que aquellas otras arrebatadas, dinámicas y antropomorfas del palacio de Monterrey. Estas cresterías tienen su antecedente y explicación en los calados antepechos góticos, en los crestones isabelinos que tanto prodigaron los Colonia y su escuela. Es un motivo también usual en el arte francés Luis XII y Francisco I (ábside de St. Pierre de Caen), pero, por lo general, en Francia no se llega a las libertades españolas y casi siempre el calado se cierra por un pasamanos horizontal, constituyendo un verdadero antepecho. También en el plateresco burgalés hay ejemplos de cresterías, aunque menos exuberantes que las salmantinas (Hospital del Rey). El modelo clásico consiste en una sucesión de elementos verticales, flameros o balaustres, en los cuales se apoyan unos róleos formando dibujos simétricos; de trecho en trecho, para evitar la monotonía y aumentar la solidez, se colocan unos grandes candeleros, con o sin pedestal. A este tipo clásico obedece la crestería de las Escuelas Menores.

A través de esta puerta se llega a un patinejo cuyo frente principal tiene esculpidas las armas de la universidad en un elegante medallón inscrito en delicadísimo tabernáculo arquitectónico. Se trata, no cabe duda, de un escudo tallado por las mismas manos que se exploraron en los grutescos de la célebre fachada universitaria. Tras este patinejo se desemboca en un patio de un solo piso, vasto y despejado, en el que predomina la sensación de espacio y horizontalidad. En este patio, serio, castellano, casi adusto, los arcos son de un sinuoso perfil curvilíneo, en el que se contraponen curvas de diversos centros, unos interiores y otros exteriores, al vano del arco. Forma convincente, de abolengo mudéjar, que utilizó bastante el arte Isabel y que vemos en el precioso patio de la Casa de las Conchas y en la galería alta de la universidad. Esta forma, aun fuera de toda lógica constructiva, da una gran sensación de estabilidad por la fuerza y decisión de sus curvas contrapuestas. Su apariencia no responde para nada a su construcción, a su estructura, pues los arcos están despiezados por dovelas, lo mismo que los semicirculares y rebajados (fig. 72).

Contiguo se halla el Hospital del Estudio, terminado en 1533, con su portada todavía gótica, pero con medallones y crestería renacentistas.

CONVENTO DE SAN ESTEBAN. — Donde parecen confluir las experiencias de todo este período salmantino es en un monumento excepcional, tanto en significación histórica y cultural como en importancia artística: nos referimos al convento dominicano de San Esteban. Sobre él convergen los ensayos constructivos de la catedral nueva y los decorativos de la universidad tratando de lograr una obra actual, expresiva de un momento si no de granado de clasicismo, tampoco paralizado en anacrónicas vejeces.

El maestro de la gran iglesia de San Esteban es Juan de Álava, uno de los canteros más importantes de la primera mitad del siglo XVI, formado y educado en la ciencia constructiva gótica, pero con inquietudes modernas muy superiores, por ejemplo, a las de Juan Gil, su predecesor en la maestría de la catedral de Salamanca. Álava, nombrado Ibarra en diversos documentos, es sin duda de origen alavés, aunque es difícil precisar la localidad que le vió nacer (¿Larrinico?, ¿Larrinoa?). La primera fecha segura en que aparece el cantero Juan de Álava es 1505, en que trabajaba en la sacristía de la universidad de Salamanca. En 1510 fué a Santiago para ordenar la obra de la claustra de la catedral, que mandó hacer el arzobispo Fonseca (comenzada en 1521). Intervino dando su parecer en la obra de la capilla mayor de la catedral de Sevilla. En Salamanca tuvo que ver con la capilla mayor de los Agustinos y de los Jerónimos y con el Colegio de Cuenca (desaparecido). En Plasencia es suya la nueva catedral, fábrica admirable entre todas las del gótico postrimero. Ya hemos visto su destacada participación en la catedral salmantina, de la que vino a ser maestro principal en 1534. Parece que hizo la capilla mayor de la catedral de Zamora (1529). Dirigió la construcción del patio del Colegio de Nobles Irlandeses, en Salamanca. Murió en esta ciudad, el mes de septiembre de 1537. Como puede colegirse de semejante *curriculum vitae*, su paso por este mundo fué una fecunda jornada de trabajo.

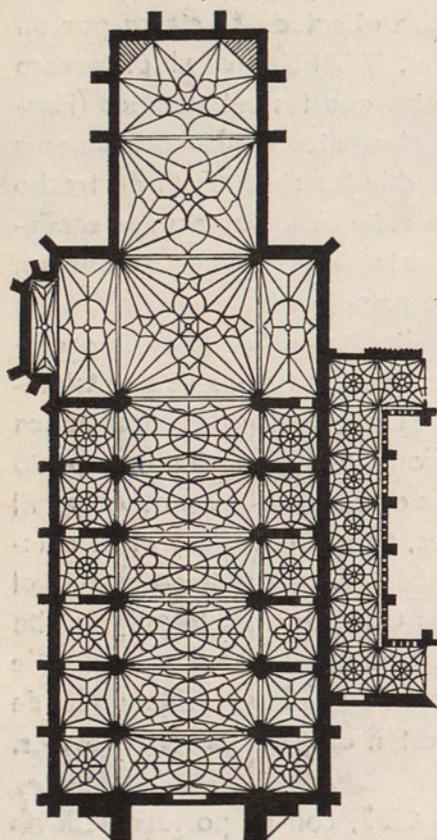
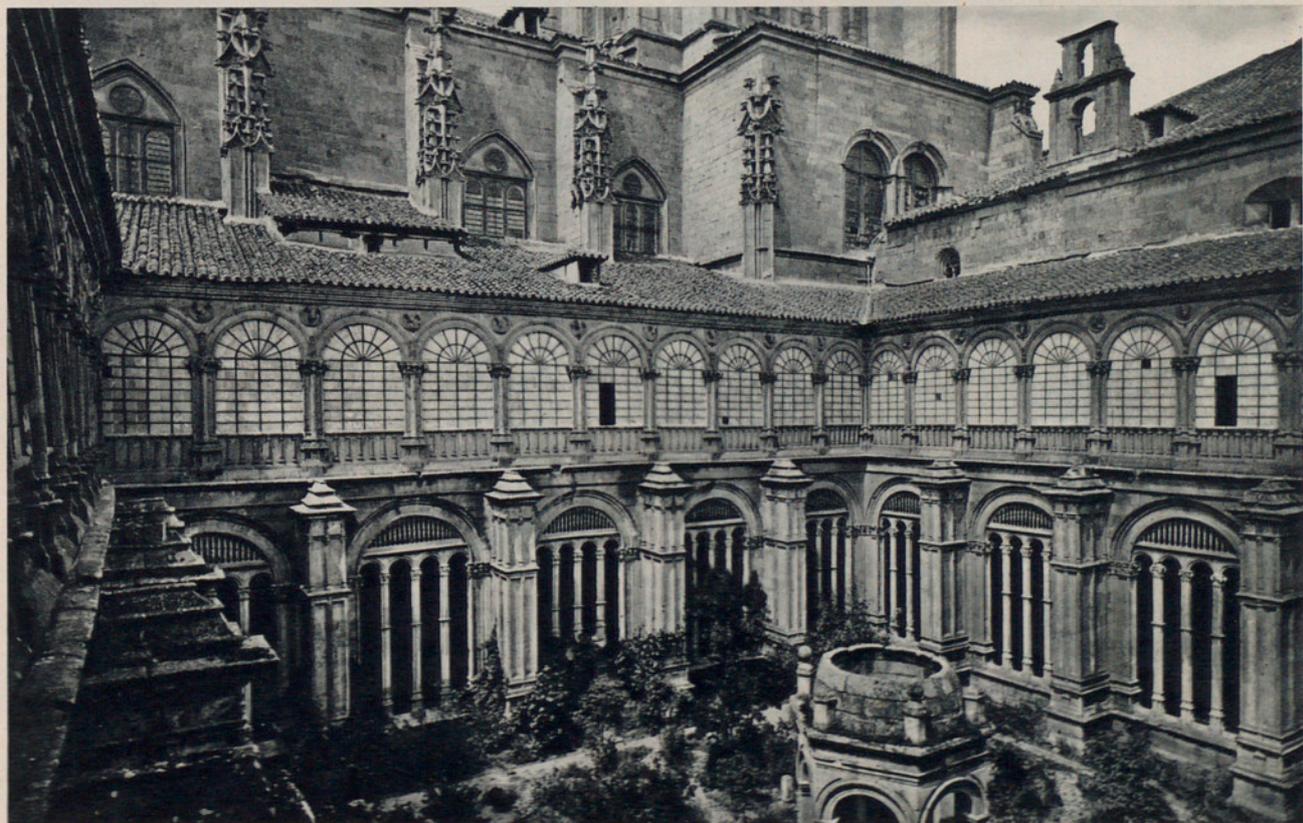
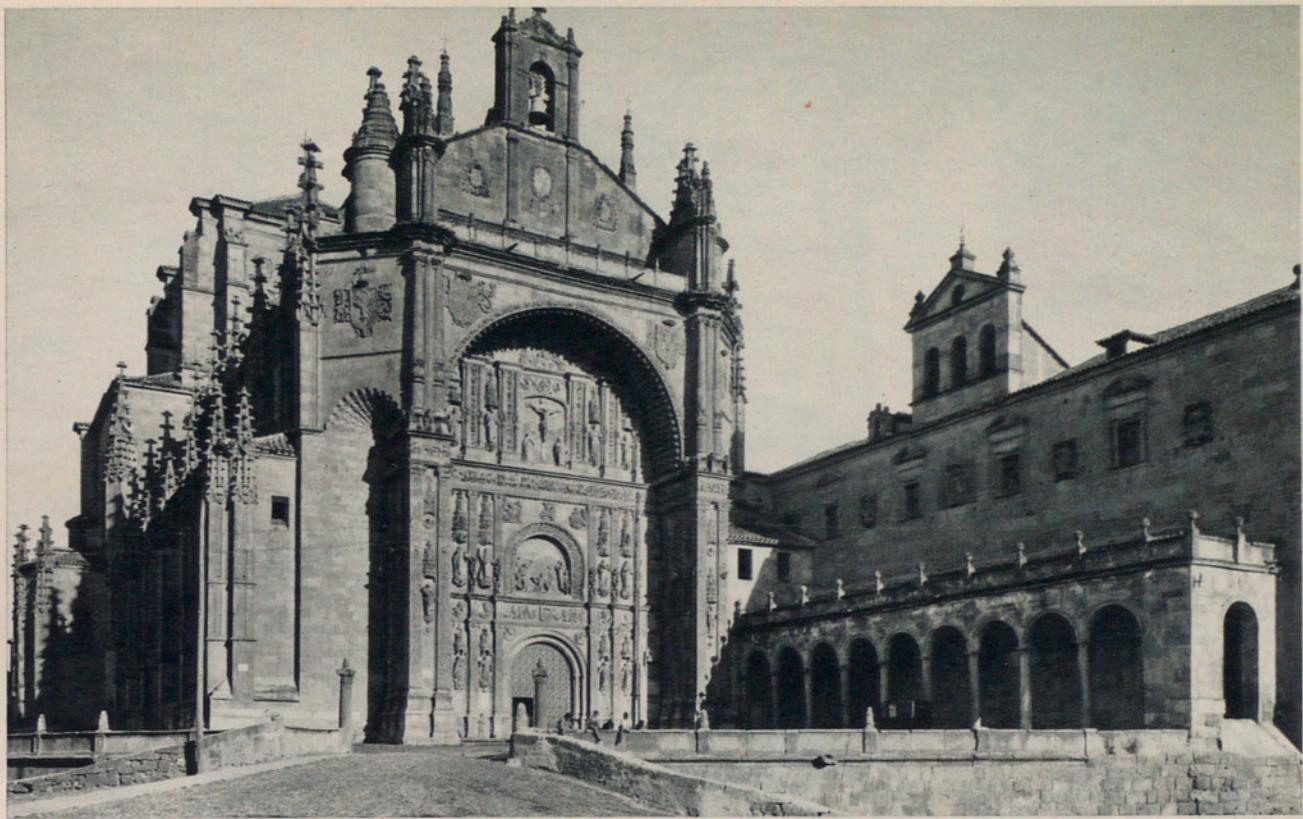


Fig. 73. — PLANTA DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN, EN SALAMANCA.

El convento de San Esteban fué debido en su mayor parte a la munificencia de un gran prelado de la orden, vástago de la linajuda casa de Alba: fray Juan Álvarez de Toledo, obispo de Córdoba. Se comenzó en 1524, no terminándose de cerrar la bóveda del crucero hasta 1603. Las labores de exorno de la fachada continuaron durante mucho tiempo. En 1627 trabajaba en la estatuaria el escultor Sardiña. A Ibarra le sucedieron Ribero Rada, Pedro Gutiérrez y Diego Salcedo, pero antes trabajó también Rodrigo Gil. Hasta el siglo XVIII no terminó de enriquecerse el acervo artístico de este convento; prueba son, más que suficiente, los estupendos retablos churriguerescos, el gran fresco de Palomino, etc.

Juan de Álava partió en su concepción del tipo de iglesia conventual de los Reyes Católicos. Tipo que no ha de considerarse universal para la época, sino específico de las iglesias conventuales, de franciscanos y dominicos principalmente. Es de sobra conocido y consiste en iglesias de una sola nave, con capillas hornacinas comunicadas por "atajos", crucero alineado con ellas, coro alto a los pies y capilla mayor, a veces elevada a bastante altura para la buena visibilidad desde el coro. Por la espaciosidad y longitud de la nave y profundidad de la capilla mayor, el efecto interno es sorprendente. Con relación a las iglesias del gótico del apogeo, éstas aparecen mucho más opacas y aplomadas, menos agudas, porque los arcos apuntados tienden hacia el medio punto, pasando, como sucede en San Esteban, por un estado de transitoriedad que los asemeja a los parabólicos. En estas iglesias, casi desnudas



Figs. 74 y 75. — CONJUNTO EXTERIOR DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN, EN SALAMANCA, Y CLAUSTRO PRINCIPAL DEL MISMO.



Fig. 76. — CRUCERO Y CABECERA DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN ESTEBAN, DE SALAMANCA.

de ornamentación interior, las finas baquetillas de los pilares que se expanden en la suprema constelación de las bóvedas son los únicos elementos de una decoración ceñida felizmente a la expresión de la estructura (fig. 73).

De dos maneras podemos contemplar el exterior de una iglesia como San Esteban: bien limitándonos a lo que la decoración ha superpuesto para regalo de los ojos e ilustración anecdótica de los misterios religiosos, bien abarcando el conjunto de formas y volúmenes a que da lugar la propia estructura del edificio. Esta doble y separada atención puede darse, puesto que existe un cierto divorcio entre decoración y estructura y porque aquélla disfruta de una autonomía en lo que se refiere a la inserción de las portadas platerescas en el cuerpo del edificio gotizante. Este divorcio, que no existe en el interior de San Esteban, perfectamente acorde y unitario, se echa de ver en su exterior por mor de ese gran paño de imaginería plateresca que llena el imafronte del templo, cerrado a toda comunicación interior.

Sin embargo, algo se ha ganado en esta fachada en expresividad estructural y mecánica con relación a la de la catedral, de la cual deriva. El dar lugar a ese gran despliegue superficial de la imaginería isabelina o plateresca obligó a cegar las fachadas entre los contrafuertes que recibían los empujes interiores; el deseo de proteger las afiligranadas labores allí acumuladas aconsejó los típicos arcos o capillas de cobijo. Esto se hizo en la catedral formándose una pantalla de cuatro grandes arcos delante del imafronte. En San Esteban volvió a repetirse el expediente, pero como en este caso el único arco está mejor coordinado con la única nave, y como todavía el cuerpo de las capillas asoma por los costados, el enmascaramiento es menor. Este gran arco central salta entre los dos contrafuertes que responden longitudinalmente a las presiones de la nave mayor; pero como no tienen la suficiente fortaleza para recoger sus empujes, éstos se transmiten a los primeros contrafuertes laterales mediante el macizado de los ángulos que forman, dos a dos, los contrafuertes de frente y de costado. Como estos macizos no tendrían objeto llevarlos hasta el suelo, se interrumpen a la altura del arranque del arco, dejándolos en vuelo mediante el hábil recurso de unas trompas. Solución acertada y elegante que prueba el talento de nuestros canteros y su fidelidad a las máximas góticas de economía mecánica (fig. 74).

Si queremos sentir otras emociones de índole arquitectónica — juego de volúmenes y fuerzas en acción — y no nos contentamos con gozar solamente de los primores decorativos, vayamos a la cabecera del templo y contemplemos desde allí esa piramidación de formas que culmina en el hermoso cimborio cúbico. Allí veremos lo que es la expresividad volumétrica, cuál es el papel de los contrafuertes, terminados en esas complejas agujas “recambiadas”; cómo sólidos arbotantes recogen y transportan las cargas. No gustaremos, es cierto, de una de esas frágiles y milagrosas estructuras góticas, pero tendremos ante nuestros ojos un espectáculo único de fuerza y majestad. Aquí se mezcla una solidez verdaderamente romana con unos principios esencialmente góticos. Las ojivas han desaparecido del ventanaje, substituídas por el medio punto, y esto ayuda a la impresión de romanidad (fig. 76).

Ha sido achaque de los historiadores pararse solamente en la descripción y elogio de las labores platerescas de la portada, dando de lado, con un quiebro de pluma, todo otro valor arquitectónico. Vuelve otra vez a expresarse la portada en prolijo retablo, con la consabida distribución por calles y pisos. La calle principal, más ancha, acoge la puerta y las principales escenas. El último piso hace de copete del retablo, y, para que nada falte en este paralelismo, sirve de marco al consabido Calvario, escena que usualmente corona los reta-

blos. Lo que es característico de Juan de Álava — si es que el maestro dejó las trazas generales de la composición — es la propensión hacia lo vertical, acusada por la multiplicidad y estrechez de las calles laterales y la tendencia a superponer sobre la puerta otros arcos en forma de lunetos peraltados. Los grutescos han lugar a desarrollarse en los frisos de los entablamentos — más bien fajas decorativas — y en las cajas de las pilastras. Lo demás lo ocupan estatuas de bulto redondo y medallones.

La dificultad de llenar los grandes paños desnudos del gótico tardío condujo en la catedral de Salamanca a una fórmula decorativa de gran simplicidad y, sin embargo, de indudable efecto: el superponer unas sobre otras, formando ristas, varias imágenes escultóricas sobre repisas y encapuchadas por grandes y afiligranadas chambranas. Se tanteó esta decoración por primera vez en la Capilla Dorada, fundación del canónigo don Francisco Sánchez de Palencia y terminada ya en 1525. Se siguió luego la misma fórmula en los hastiales del crucero catedralicio. Sistema que responde a una común tendencia de los retablos germánicos y de las reiteraciones mudéjares. Esto mismo hizo Álava en San Esteban, pero aquí se echa menos de ver porque las figuras se hallan encajadas entre pilastras y entablamentos. Las chambranas o doseletes que cobijan a estas estatuas son de la más sutil y elaborada estructura que puede darse. Algunas, las de los medallones del piso bajo, son todavía góticas, como ábsides de iglesia en miniatura. Las demás son una transcripción a formas renacentes, delicadas y buidas como obras de orfebrería. Una maravillosa chambrana de este tipo existe en un retablo de piedra del claustro de la catedral de León. En ellas debieron trabajar artistas franceses, que eran muy dados a estas elaboradas menudencias (recuérdese la gran mampara y tribuna de la catedral de Limoges).

Los grutescos de esta fachada, ágiles y vivaces, son de factura primitiva; con algo más bulto que los de la universidad, pero todavía de escala menuda, organizados muy geométricamente, densos, no flúidos como los burgaleses.

Al lado de esta fachada, encarnación de un plateresco nacional, tenemos una logia de diez arcos sobre columnas toscanas de sabor casi brunelleschiano, de florentina y límpida traza.

En el convento se señala un magnífico claustro de transición gótico renaciente. En la parte inferior los ánditos están cubiertos por bóvedas de tracería que exigen fuertes contrarrestos; los vanos, en lugar de llevar tracerías góticas, tienen maineles y arquillos renacentistas y un cuajado de pequeños balaustres encima. Sobre este cuerpo inferior se eleva otro de traza ya enteramente plateresca, que se despega del anterior (fig. 75). Este tipo de claustro sirvió de modelo a los leoneses de Juan de Badajoz. También tiene carácter transitivo el claustro riojano de Santa María la Real, de Nájera, pero en vez del cuajado de balaustres lleva un caprichoso calado del más exquisito y flúido arte burgalés, un simétrico conjunto de querubines y monstruos afrontados de larga cola enroscada. El claustro de Nájera se construyó de 1517 a 1528, aunque la tracería decorativa puede ser algo posterior.

A más de este claustro, tiene el convento de dominicos otro hermoso patio, construido a expensas de don Alonso de Fonseca, arzobispo de Santiago. Es mucho más sobrio; de arcos escarzanos redondeados en bocelón, con capiteles sencillos, ora gotizantes, ora renacentistas. Las galerías renacentes del castillo de Cuéllar, en la provincia de Segovia, lo recuerdan bastante. Describir una por una las maravillas artísticas que encierra este suntuosísimo convento fuera tarea inagotable; las puertas, galerías, escaleras, medallones, artesonados, etc.

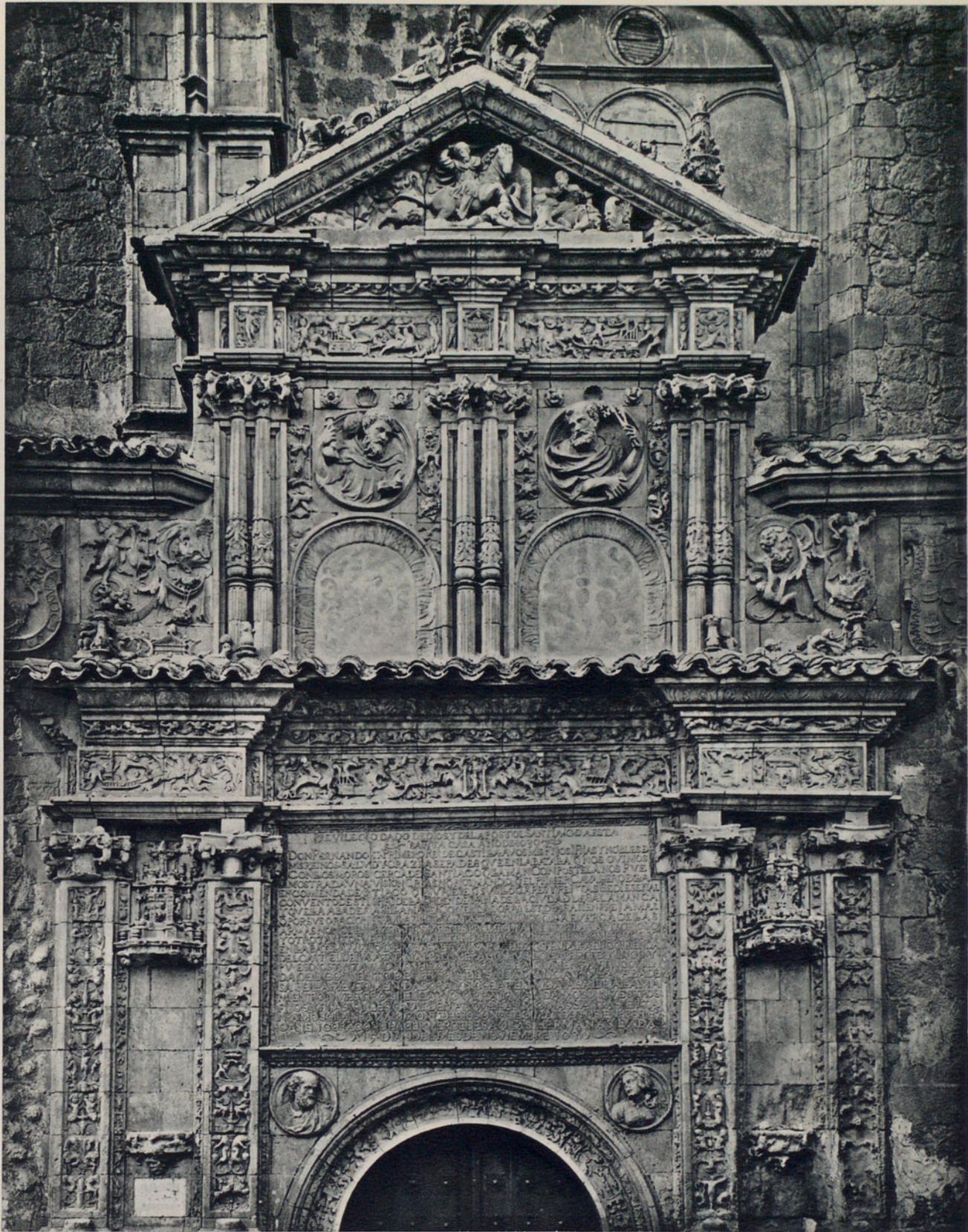
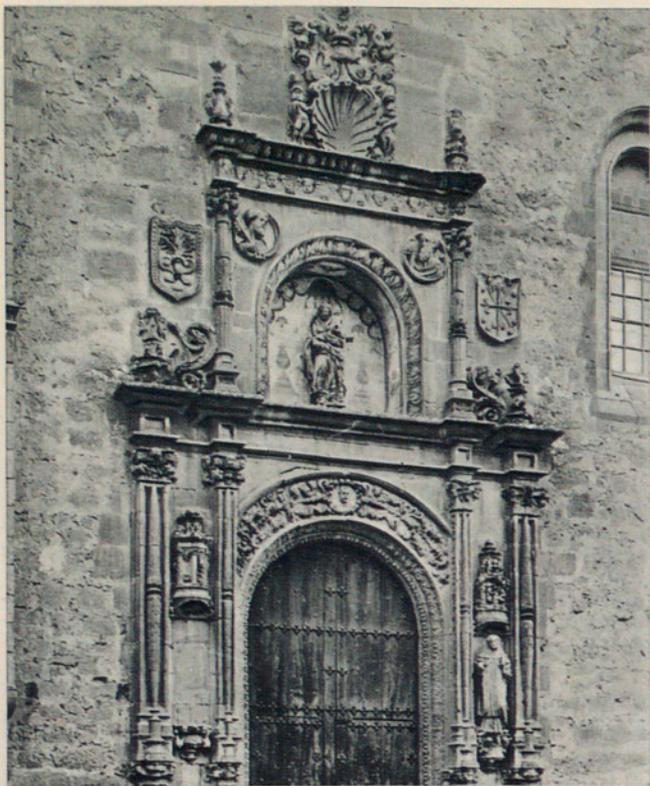


Fig. 77. — PORTADA DE LA IGLESIA DE SANCTI-SPIRITUS, EN SALAMANCA.

INSTITUTO AMATEUR
DE ARTE HISPANICO



Figs. 78, 79 y 80. — PORTADA Y CLAUSTRO DEL CONVENTO DE LAS DUEÑAS, EN SALAMANCA. FACHADA DEL AYUNTAMIENTO DE CIUDAD RODRIGO.



Fig. 81. — FACHADA SEPTENTRIONAL DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

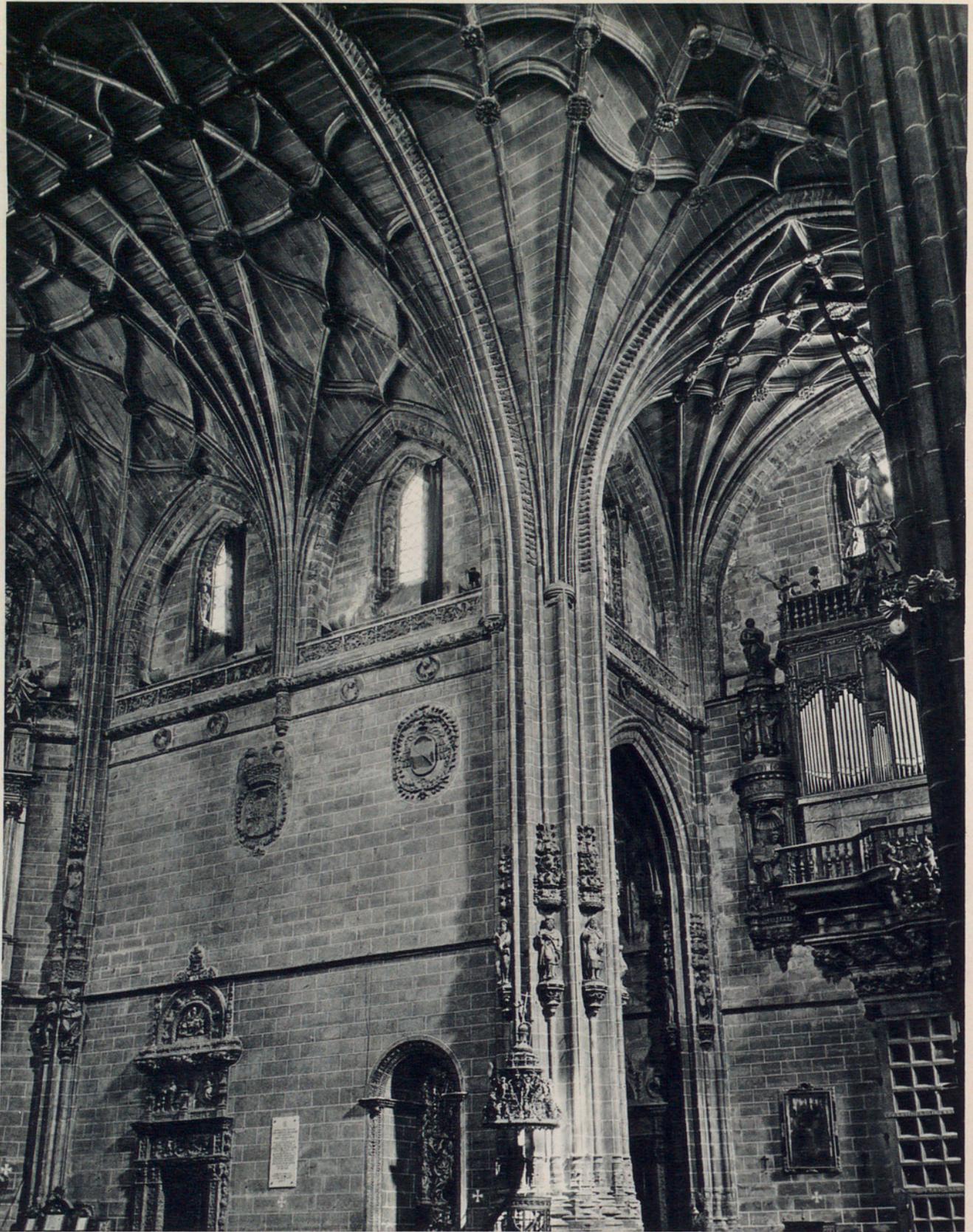


Fig. 82. — INTERIOR DE LA CATEDRAL DE PLASENCIA. (LA PEQUEÑA PUERTA, PROFUSAMENTE DECORADA, DE LA IZQUIERDA, LA COMENZÓ COLONIA Y LA TERMINÓ ÁLAVA.)

En el claustro bajo, dos radiantes portadas con prolijos copetes obedecen al gusto de Rodrigo Gil, a quien pertenece la soberbia escalera al aire, regalo del teólogo dominico fray Domingo de Soto.

OTROS EDIFICIOS RELIGIOSOS SALMANTINOS. — Frente al de San Esteban se halla el convento de monjas llamado de las Dueñas, cuya arquitectura demuestra, con la vecindad, un parentesco indudable con la fábrica dominicana. La portada, de organización sencilla y elegante, tiene rasgos de Álava, como el lunetón peraltado del ático; también cierto acento francés por la viveza alambicada de algunos miembros, como las chambranas de los intercolumnios y las pilastras de balaustre superpuesto. Asimismo, la concha como motivo decorativo aislado que corona esta portada salmantina es un detalle que se encuentra en obras francesas (palacio arzobispal de Sens) (fig. 78). Pero lo que ha dado mayor celebridad a este convento, es el extraordinario patio que guarda celosa su clausura. Su forma es pentagonal y tiene dos pisos, uno de arcos escarzanos sobre columnas con medallones en las enjutas y el superior arquiteado, con columnas y zapatas. Indudablemente, la obra del patio es posterior a la de la portada y responde ya a las características de la época de Rodrigo Gil, dejándose sentir la garbosa energía de los modelistas del palacio de Monterrey. La galería arquiteada es copia de las alcarreño-toledanas de Vázquez y Covarrubias, pero aquí las zapatas están a punto de tocarse por sus testas, suprimiendo casi la función del dintel. Columnas próximas, apretadas, gruesas, con capiteles y zapatas que rebosan vida elemental y restallante; la imperiosa sensación de que la materia domina, de que el cielo se aprieta entre los tupidos pilares; aves pechugonas y monstruos de tórax prominente cerrando más el diáfano; en una palabra, la veta brava del arte español aflorando de nuevo a la superficie (fig. 79).

Fundó este cenobio doña Juana Rodríguez de Maldonado en 1419, pero no fué edificado hasta 1533.

La portada de la iglesia de Sancti-Spiritus es un ejemplo de transición entre el arte del tiempo de Álava y el del tiempo de Rodrigo Gil. Es un caso típico de decoración colgada, como la puerta de las Dueñas, como la de la iglesia del Corpus-Christi, que por el modelado de los grutescos también se le asemeja. Conserva de la época de Álava las pilastras frenteadas de balaustres, las grandes chambranas, los lunetos peraltados, pero la fuerza del modelado, lo violento del claroscuro, lo fogoso de muchos detalles, anuncian ya un paso adelante camino de la técnica resoluta y amplia de Rodrigo Gil. No sabemos quién fuera el ornamentista de esta singular portada, pero sí, a juzgar por los frisos y detalles, que gustaba de escenas de triunfo y paganía. La iglesia sigue siendo una castellana mixtura de gótico y renacimiento. Fué donada a la orden de Santiago por Alfonso X y reedificada en 1541 por la comendadora doña Leonor de Acebedo. Villar y Macías la tiene por obra de Juan Gil el Mozo, y el señor García Boiza, como de fray Martín de Santiago (fig. 77).

CIUDAD RODRIGO. — Salamanca arrastra tras de sí el interés monumental de la región y toda competencia parece imposible. Sin embargo, una pequeña ciudad episcopal, de aristocrático pergeño, no se aviene a quedar obscurecida: Ciudad Rodrigo. Nos interesan sobre todo sus palacios, el de Montarco, el del Marqués de los Alteres, el Municipal. El primero pertenece a los albores del Renacimiento, isabelino y manuelino a un tiempo. La puerta en arco adintelado, con esquinas redondeadas, está flanqueada por dos

pilares torsos que sostienen leones vigilantes (véase vol. VII, fig. 299). Una serie de hermosas ventanas llevan, caso rarísimo en España, tracería en cruz como las ventanas de los "chateaux" franceses. El Ayuntamiento tiene una hermosa fachada en escuadra completamente abierta por galerías, con cubetes en los ángulos, obra de mediados del siglo XVI (figura 80).

CATEDRAL DE PLASENCIA. — No existe en todo el plateresco extremeño obra que pueda compararse a la catedral de Plasencia, una de las estructuras más interesantes de todo nuestro gótico tardío a la vez que uno de los más gentiles ejemplos de nuestro plateresco. Plasencia poseía una antigua catedral, edificada, según Lampérez, a finales del siglo XIII, dado lo arcaico de su estilo. Muy pobre y tosca debía parecer, cuando en 1498 el obispo don Gutiérrez Álvarez de Toledo determinó comenzar otra nueva y magnífica, acorde con la pujanza de aquellos tiempos, en los que había cundido el afán de engrandecer o renovar los templos de la Península. La nueva catedral se comenzó sobre la vieja, en una forma curiosa y hasta prudente: no demoler todo para volver a edificar, sino ir demoliendo donde por otro lado se iba edificando. Así, la nueva iglesia iba tragándose a la vieja como el pez grande se come al chico. Los recursos no alcanzaron, las voluntades aflojaron; sea lo que sea, la catedral nueva quedó a medio hacer y la vieja a medio englutir. El resultado fué que para muestra quedaron ambas como ahora las vemos: la nueva, reducida a la cabecera y dos tramos; a continuación la vieja, con cuatro tramos de los pies.

Siempre ha llamado la atención la cabecera arcaizante de la nueva catedral: tres ábsides en línea, los laterales rectos y el mayor poligonal. Posiblemente, el motivo hay que buscarlo en una imitación de la cabecera vieja, que debía tener tres ábsides, según la tradicional disposición románica. Los cabildos han sido, por lo general, conservadores. No sabemos a ciencia cierta quién dió las trazas para la nueva fábrica. Enrique de Egas era maestro mayor en 1497; pudo ser él. Entonces, ¿veremos en la cabecera una semejanza con la de la Capilla Real de Granada? El hecho es que el maestro Enrique comenzó la obra en 1498. Poco duraron los trabajos, pues se suspendieron en 1513. No sabemos el motivo por el cual Egas cesó en la maestría y ocupó su puesto Francisco de Colonia; suponemos que el enorme cúmulo de ocupaciones que con los encargos reales recayó sobre el maestro toledano. A Francisco de Colonia se le agregó Álava "por su poco saber". Así estaban las cosas en 1518, pero en 1521 Colonia se encontraba ya ausente y desde entonces fué maestro Álava. Colonia se vengó del cantero alavés criticando acerbamente la obra que éste realizaba en la catedral salmantina (1522). El ofendido se defendió de las inculpaciones en una carta enérgica a los señores del cabildo, en la que ponía de manifiesto los manejos de Colonia, su malquerencia por haberle quitado la obra de que tratamos "en vista de su poco saber". En la portada interior que da paso a la sacristía puede apreciarse que los cuerpos bajos (pedestales de las pilastras con bustos en nichos avenerados, ristas de frutos a los costados) son del estilo de Colonia, pero que, a seguido, continuó la obra según las preferencias de Álava, terminando en uno de sus clásicos lunetones peraltados. A este maestro le sucedieron Covarrubias y Siloe, que fué a Plasencia en 1538 a dar trazas para la continuación de las obras; pero poco pudo ocuparse de ellas, pues a los ruegos del cabildo para que volviera se limitó a contestar por carta. Rodrigo Gil fué el encargado de terminar este hermoso fragmento de catedral. Interiormente, sorprende la esbeltez de sus pilares, únicamente dos exentos, y más todavía la perfecta con-

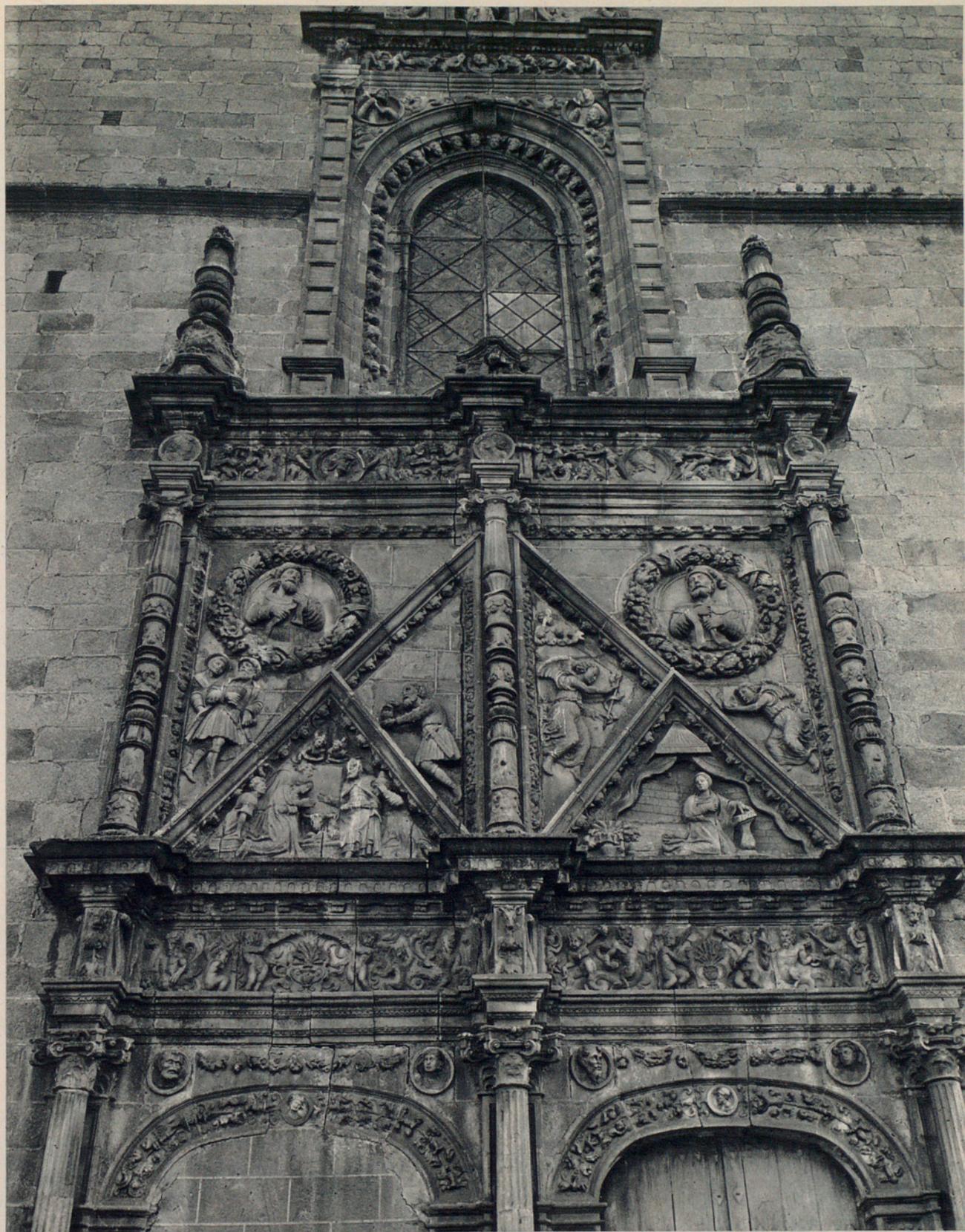
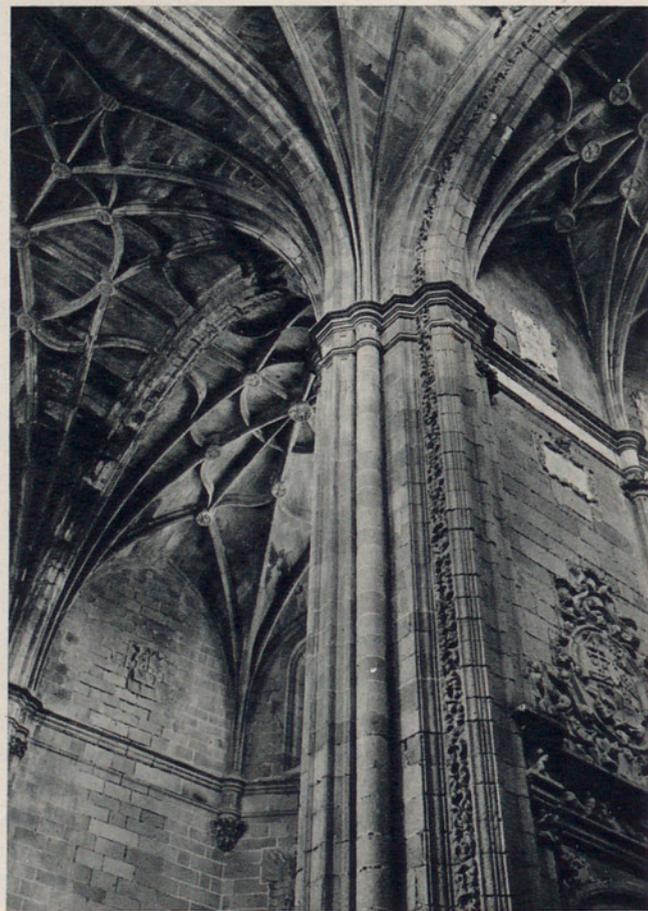


Fig. 83. — DETALLE DE LA PORTADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE CORIA.



Figs. 84, 85 y 86. — CABECERA DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN BENITO, EN ALCÁNTARA (CÁCERES). DETALLES DEL EXTERIOR DEL PALACIO E INTERIOR DEL TEMPLO.

tinuidad de sus innumerables fascículos en las nervaturas de las bóvedas estrelladas, las más complejas que existen en España. Es un alarde de maestría canteril, en el que quizá se empeñó Álava para demostrar que por algo había substituído al incompetente Colonia. La dificultad de los enjarjamentos dejados al desnudo, sin el recurso de los capiteles ni de las fajas decoradas, era para amedrentar al más práctico constructor (fig. 82) (véase vol. VII, pág. 374).

En la fachada principal, Juan de Álava se enfrentó con un problema que planteaba la natural disidencia entre la estructura gótica y los cánones de la belleza renacentista. Era preciso revestir uno de esos planos estrechos y altos que quedaban entre los salientes contrafuertes de la estructura gótica. Tratar de disimular esta verticalidad hubiera sido, a nuestro juicio, un contrasentido, y por eso nos parece muy acertada la solución de Álava, en la que se equilibra la horizontalidad que procuran las fajas de los entablamentos con la verticalidad de los grupos de tres columnas juntas, separadas por estrechos intercolumnios. Se supera aquí una tendencia apuntada en San Esteban de Salamanca. Luego, Álava reitera en el centro el motivo del arco superpuesto. Tal cosa se tilda peyorativamente de monótona, pero en arquitectura, más vale tomar con decisión un partido que escamotearlo con habilidades. Por esto la fachada de Álava nos parece franca, decidida, consecuencia de un pensamiento unitario. Sin embargo, la gradación de los diversos pisos, que desde la puerta van espigándose, peraltándose sus arcos, da al conjunto una nota de inquietud verdaderamente anti-clásica. Son de una gran belleza los hermosos contrafuertes que la flanquean, repartidos en altura con un fino sentido contrapuntístico. Están decorados en plateresco con notable propiedad, con esa galanura de las chimeneas de los *chateaux* franceses de tiempo de Francisco I. En una palabra: nos parece una fachada acertada teniendo en cuenta el problema planteado. No podemos juzgarla, ni menos elogiarla, como una fachada clásica, pero si no la miramos bajo este prisma exclusivo, inadecuado, dada la evolución de nuestro plateresco y la circunstancia del problema a resolver, resulta una fachada propia e inteligente. La misma puerta o arco triunfal de Alfonso de Aragón, en Nápoles, no resuelve tampoco, con todo su bagaje clásico, y quizá por ello, un problema parecido. Los elementos se superponen en Nápoles con un afán de variedad de signo completamente opuesto, pero el resultado es la total ausencia de un partido único y franco. Rodrigo Gil resolvió mejor un caso análogo en la fachada meridional de la iglesia de Santiago, de Medina de Rioseco, ponderando la variedad con la unidad, y siguiendo en la gradación de los órdenes, de más a menos, la ley clásica (fig. 81).

Un puro dislate es, en cambio, la fachada meridional, cuyo cuerpo inferior pudo ser muy bien trazado por Siloee. Reflejan su gusto las columnas pareadas y enguirnaldadas, a pesar de su mala proporción, que seguramente acusa desviaciones del intérprete. El cuerpo superior, en desarmonía con el primero, lleva una pequeña edícula que aloja un semicírculo hueco carente de sentido. Con el criterio equivocado de llenar a la fuerza una gran superficie, se aglomeran una serie de motivos inconexos, sin ninguna justificación ni carácter. No sería justo que endosáramos tal composición a un artista tan juicioso como Covarrubias. No son tampoco de su cosecha los elementos decorativos empleados, que pertenecen al Renacimiento salmantino de la época anterior a Rodrigo Gil.

CATEDRAL DE CORIA. — Juan Pedro de Ibarra (que aparece con los dos nombres juntos, o separados, lo que ha dado lugar a que se le tome equivocadamente por dos per-

sonas) debió ser un maestro de importancia, pues su nombre va unido a fábricas tan relevantes como el colegio Fonseca, de Salamanca, las catedrales de Plasencia y Coria, el gran convento de San Benito, en Alcántara, y el palacio de Monterrey, en Salamanca. Su personalidad es poco conocida; podría ser hijo de Juan de Álava, pero nada de cierto puede afirmarse, salvo que su estilo, sea o no hijo, descende de él, aunque fecundado y renovado por dos personalidades más jóvenes como son Diego Siloee y Rodrigo Gil, bajo cuyo influjo hubo de trabajar.

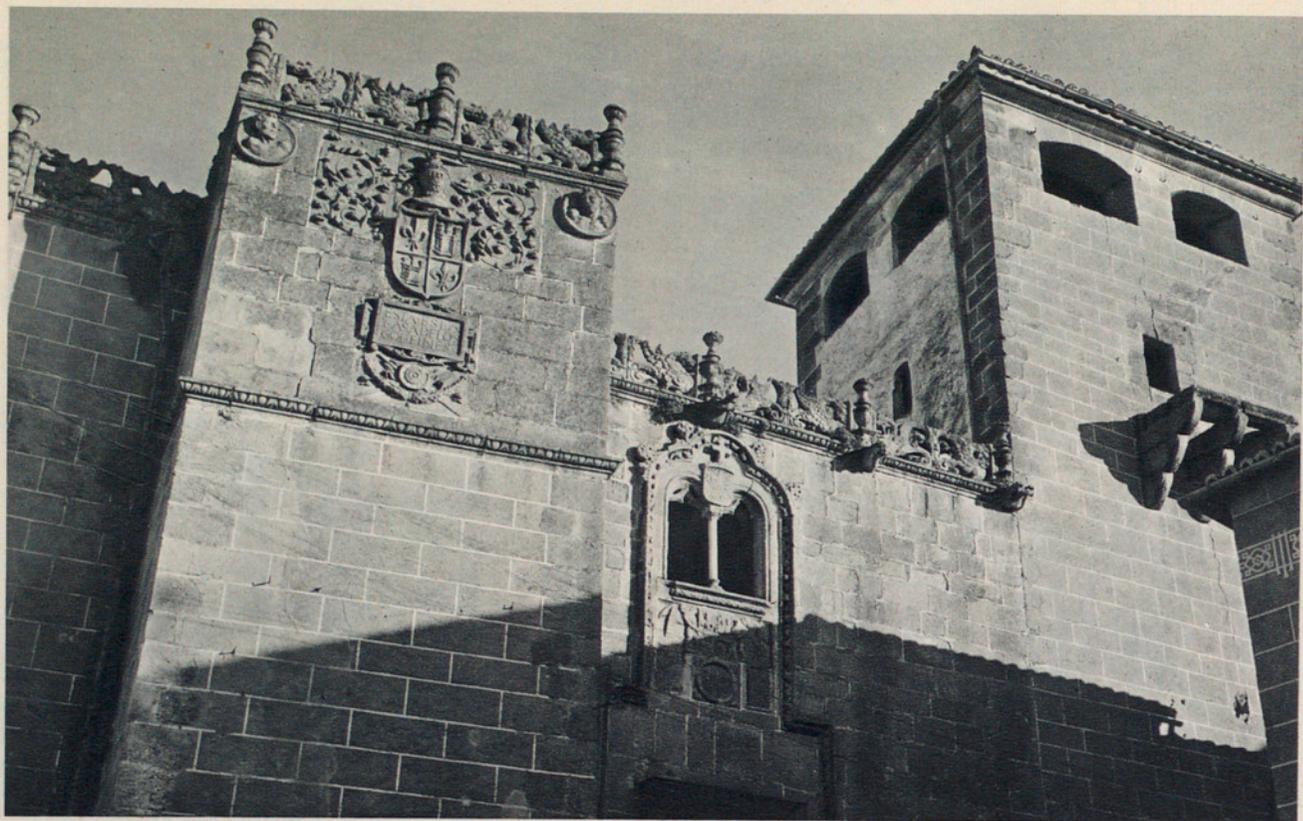
En el año 1536 se acentuó la ruina de la catedral de Coria y se llamó a varios maestros, entre ellos Juan Pedro de Ibarra, que luego quedó al frente de las obras y a quien es verosímil asignar buena parte de la catedral tal como hoy la vemos, con sus atrevidas bóvedas de 17 metros de luz. La portada de los pies del templo debe ser del propio Ibarra y pertenece, por su decoración y modelado, al círculo salmantino de Sancti-Spiritus. El cuerpo inferior tiene una organización dual, como la entrada de la universidad de Salamanca, como el cuerpo alto de Sancti-Spiritus, y está bien tratado, dentro de las deformaciones del clásico propias del plateresco; pero el cuerpo superior, que repite la composición dual con un orden abalaustrado, tiene los paños decorativos repartidos en encasamientos triangulares mediante moldurones diagonales que son de lo más absurdo e impropio (fig. 83). No sabemos qué consideraciones pudieron dictar tal solución. En la fachada norte existe una portada gótica florida, obra probable de Martín de Solórzano, y una tribuna y un cubillo de escalera platerescos, sin duda de Ibarra.

SAN BENITO DE ALCÁNTARA. — La obra más considerable de Juan Pedro de Ibarra y el más suntuoso conjunto extremeño del Renacimiento es el convento de San Benito, en Alcántara, de la orden militar del mismo nombre. La riqueza y prepotencia de los caballeros necesitaba cristalizarse en vastos y magníficos planes. Apuntáronse los más ambiciosos objetivos. La iglesia comenzó con tantos vuelos que no pudo terminarse proporcionalmente, ya que los tres tramos de que actualmente consta son menguado desarrollo para una iglesia que por su altura y ámbito pide mucha más profundidad. Es, pues, otra estructura incompleta, como la catedral nueva de Plasencia. Como en ella, las naves son de igual altura, la novedad estructural por todos seguida y que estuvo también a punto de adoptarse en la catedral de Salamanca si hubieran prevalecido los pareceres de los maestros más innovadores (Juan de Rasines y Vasco de la Zarza). La típica estructura del siglo XVI para iglesias de tres naves, góticas (colegiata de Berlanga, Santo Tomás de Haro, etc.), gótico-renacentistas (Santiago de Medina de Rioseco, Alcántara, etc.) y renacentistas (catedral de Málaga, catedral de Jaén, etc.), es, sin disputa, ésta de las tres naves a igual altura.

La iglesia de Alcántara tiene los ábsides alineados a lo románico (fig. 84), solución no extraña en el siglo XVI y que adquirió plena armonía en el ábside de Santiago, de Medina de Rioseco. La capilla mayor es poligonal, y las suntuosas de Santillán (lado del Evangelio) y de Ovando (lado de la Epístola), semicirculares. La decoración interna de pilares y frisos está bien entendida dentro de la obligada contradicción entre la estructura y los órdenes clásicos. De todas maneras, es un intento no desdeñable de adaptación que marca un paso más en la senda emprendida por Juan de Álava (fig. 86). El edificio conventual, o más bien palacio, desarrolla en dos fachadas un motivo de galerías porticadas en tres pisos, dos de ellos en arcos sobre columnas y uno superior arquivado entre cubetes cilíndricos (solución



Figs. 87, 88, 89 y 90. — INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA Y EXTERIOR DE LA DE SANTIAGO, EN CÁCERES. PORTADA DE LA IGLESIA DE OLIVENZA Y ESCALERA DE LA BOTICA EN EL MONASTERIO DE GUADALUPE.



Figs. 91 y 92. — LA CASA DE LOS GOLFINES, EN CÁCERES. PALACIO EPISCOPAL Y CASA DE OVANDO (A LA DERECHA), EN CÁCERES.

en la que acaso se inspiró el Ayuntamiento de Ciudad Rodrigo), rematados por sendos chapiteles, cupuliforme uno y cónico otro, este último de traza parecida a un remate de escalera de la catedral de Salamanca, obra de Álava. En la arquitectura civil, como de costumbre, no se marca esa disidencia entre estructura y decoración y los resultados son más francos y coherentes. Este palacio conventual, por desgracia muy arruinado, es una bella muestra de la arquitectura señorial estilo Carlos V. Hermosos blasones del Emperador lucen en los cubos (fig. 85).

Se trabajaba en las obras de Alcántara el año 1505, pero la iglesia no se terminó hasta el año 1576. Su arquitecto más importante fué, como dijimos, Pedro de Ibarra, que signó, "P(etrus) de Ibarra facie(bat)", la capilla del comendador Piedrabuena en el crucero al lado de la epístola.

OTROS MONUMENTOS RELIGIOSOS EXTREMEÑOS. — Tanto en la arquitectura religiosa como en la civil, Extremadura cuenta con un notable conjunto de monumentos renacentistas. En Cáceres es digna de particular mención la parroquia de Santiago (1554-1556), donde intervino Rodrigo Gil, dando prueba de sus ímpetus como constructor. Recogen los empujes de la inmensa nave única unos originales contrafuertes, aligerados en su parte inferior por arcos de paso y galanamente resueltos en su altura por unos grandes cartones de línea cóncava (fig. 88). Esta parroquia es más conocida por el estupendo retablo de Alonso Berruguete. En la misma evocadora capital extremeña, la iglesia de San Mateo, labrada por Pedro de Ezquerro, arquitecto que trabajó en la catedral de Plasencia, tiene una sencilla portada plateresca que en algunos detalles recuerda a la de Coria, y la de Santa María, una gallarda torre con cuatro grandes candeleros, obra de Pedro Marquina (1556). Lo más interesante del primitivismo renacentista es la Puerta del Perdón, de la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles, en Santos de Maimona (Badajoz). Una puerta de medio punto de labradas arquivoltas, entre pilastras recamadas de grutescos, se completa por un ático, historiado y torpe, donde se acoplan motivos renacentistas sin ningún sentido orgánico; una inscripción y un escudo imperial terminan esta suntuosa puerta. Pertenece al círculo del primitivo Renacimiento andaluz, torpe y vacilante, que copiaba modelos decorativos sin conocimiento de sus proporciones y articulación.

En Olivenza, la iglesia de Santa María Magdalena se construyó en tiempos en que la ciudad pertenecía a Portugal. De ahí su inconfundible estilo manuelino. Sus tres naves están separadas por columnas torsas y recuerdan al convento de Belém en Lisboa. Incidentalmente, diremos que se trata de una obra maestra del estilo. La portada no corresponde al orden seguido en la iglesia y es añadido posterior, cegando un arco en el cuerpo inferior de la torre. Es de un refinado arte lombardo, más puro que sus equivalentes del plateresco español. Las columnillas que flanquean la puerta llevan al medio de su fuste unas tarjas sujetas con cintas ondulantes, de excelente estilo y primor itálicos. Está realizada en mármol de Estremoz, que avalora sus delicadezas (fig. 89).

En la misma ciudad fronteriza se construyó hacia 1584, cuando ya pertenecía a España, la iglesia de Santa María del Castillo. Fué su autor el toledano Andrés de Arenas, que imitó las estructuras andaluzas de soportes y bóvedas baídas.

En el proteico monasterio de Guadalupe no podían tampoco faltar formas renacientes. Aunque breve, es allí digna muestra de ello la escalera del claustro de la Botica, labrada

de 1537 a 1540, cuya entrada con dos arcos gemelos, para cada uno de los tiros de la escalera, es obra exquisita, llena de sensibilidad y gentileza (fig. 90).

ARQUITECTURA CIVIL EXTREMEÑA. — Más pujante que la arquitectura religiosa es en Extremadura la civil. País de señores y de hidalgos, raza indómita de conquistadores, su espíritu altivo y guerrero está impreso en sus recias y aristocráticas mansiones.

Cáceres, la ciudad que parece vivir, guardada por sus numerosos torreones, una vida remota y misteriosa cuyo silencio sólo rompe el tableteo seco de las cigüeñas, debe gran parte de su particular fisonomía a sus severos palacios de militar apostura. La Casa de los Golfines, familia rapaz y belicosa, es un ejemplar inestimable de un tipo de vida y de un estilo nacionales. Los despuntes decorativos en orlas y cresterías no le quitan nada de su carácter militar. Se conjuntan sobriamente motivos isabelinos y platerescos y alternan primores salmanticenses con fornidos matabacanes. Todo resuelto con la naturalidad de las obras maestras. Debió construirse a comienzos del siglo XVI (fig. 91) (véase vol. VII, fig. 297).

A más del de los Golfines, el palacio de Ovando, el episcopal (terminado en 1587), el llamado de los Trucos, con ventana angular, y el de Roco o Godoy, llevan, más o menos descollantes, rasgos de la época (fig. 92).

La severidad y adustez de los palacios cacereños se quiebra en las fachadas y portales trujillanos, engalanados con timbre de gloria fresca. En Trujillo se percibe un decidido influjo toledano, mucho menos perceptible en Cáceres. Existen portadas, como la del palacio Orellana-Pizarro, la del de los duques de Valencia y la del palacio de San Carlos, que sobre las columnas llevan ménsulas de pie, típicas de las puertas toledanas. En el palacio de Orellana-Pizarro, la loggia exterior y el patio tienen galerías arquitrabadas que son recuerdo tosco de los patios arquitrabados de Covarrubias (fig. 94); palacio trujillano es el del marqués de Piedras Albas, con su doble loggia de arcos sobre columnas, solución poco frecuente, aunque no única, en España (palacete de Saldañuela (Burgos); palacio de los condes de Gómara, en Soria; loggia municipal de Úbeda, etcétera). El palacio de Hernando Pizarro, hermano del conquistador, es el más imponente de todos. Edificado a partir de 1562, es de un plateresco retrasado, de espíritu casi barroco. Destaca un balcón de ángulo y sobre él, doblado en esquina, el enorme blasón concedido por el Emperador a los Pizarros (fig. 93). Precisamente los balcones de ángulo son un rasgo distintivo de la arquitectura civil trujillana. Se pueden contar por lo menos ocho, desde el humilde isabelino hasta el fastuoso plateresco barroco. Este motivo, tan español, era sin duda un alegato en favor de la habilidad de los canteros. El material granítico da a los edificios trujillanos una gran tosquedad, más acusada por el carácter provinciano y retrasado de su arquitectura.

En Plasencia es digno de mención el palacio del marqués de Mirabel (Almaraz y Zúñiga) por su delicado balcón sobre pasadizo y por un hermoso patio de proporciones y perfiles puristas, obra de un maestro Álvarez en la segunda mitad del siglo (figs. 95 y 96).

ÁVILA. — En contraste con Salamanca, Extremadura a occidente y Ávila a oriente, descubren, cada cual por su lado, una modalidad mucho más sobria del plateresco. Regiones en gran parte montañosas y ásperas, donde afloran los grises berrocales, la arquitectura, por adecuación al espíritu del paisaje y a las imposiciones de la materia, tenía que ser así.

En la arquitectura civil abulense no nos es difícil percibir destellos del arte de Zarza. Ahora bien: el material, el áspero granito, no se dejaba vencer fácilmente por los golpes de cincel y a la larga impuso su dominio. Primero, la talla de los grutescos empezó por plérgase a la rudeza del material, simplificándose considerablemente, especie de labra primitiva en dos planos; luego, con mejor sentido, éstos se suprimieron por completo y se dejó el granito en su valiente desnudez. Ejemplo de lo primero es el palacio de Polentinos, con su portalada militar defendida por la obra voladiza de un hermoso matacán. Algunos temas decorativos de esta portada, como el de los dragones alados, son propios de Zarza, y, en general, su acento marcadamente italiano hace que la consideremos como obra de su escuela (fig. 97). El patio de la casa de Polentinos, arquiteado, con zapatas incorporadas al capitel y escudos sobrepuestos, incorpora notorios italianismos a un concepto decididamente español.

Ejemplo de lo segundo es la portada del palacio de los Águila, donde se ha logrado la adecuación perfecta del estilo al material en una forma lógica y clara. El Guadarrama proporcionaba magníficos dinteles de granito, que en ésta y semejantes portadas son noblemente utilizados. Las columnillas de flanqueo, lisas, extremadamente delgadas y de una pieza, dan una nota graciosa, si no muy clásica, a este tipo de portadas (fig. 98).

En Ávila son numerosas las casas nobiliarias donde el Renacimiento se atempera al *genius loci* de esta ciudad mística y grave. Ávila se mantiene a través de ellas en la línea de su auténtica expresividad. Son muy notables, en general, los patios, despejados y sobrios, arquiteados merced a la bondad del granito, o mixtos de arco y dintel. Entre estas casas fuertes y señoriales tocadas de Renacimiento, las más notables, aparte de las ya citadas, son: la de los Verdugo, isabelina casi, pero con grutescos simplificados, como los del primer ejemplo; la de los Núñez Vela (Audiencia), las de los Braccamonte, los Velada y Oñate.

Fachada extraña es la de la casa de los Deanes, en la que surge al exterior, como superpuesta, la doble ordenación arquiteada que en otros palacios hemos visto en los patios. Se remata por candeleros y tímpanos curvos. No deja de ser curiosa esta coronación, que toscamente, como un eco lejano y desfigurado, nos trae a la memoria la suntuosa y policroma arquitectura de la Escuela Grande de San Marcos, en Venecia. ¡Quién lo diría a la vista de esta casona abulense, chaparra, sobria y granítica! Pero mirándolo bien, el concepto de esta fachada con ordenaciones seguidas no es nada español. Lo nuestro es la fachada lisa y la ornamentación reducida a la portada. Los tímpanos del remate, que nosotros sepamos, tampoco aparecen en otros palacios españoles. ¿No será, pues, esta fachada, sabe Dios en virtud de qué sugerencias — Zarza, el veneciano, numen de la arquitectura abulense —, un intento tosco y balbuciente de hacer venecianismo? O al menos de hacerlo sin querer, como M. Jourdain hacía la prosa. El camino se le ofrecía al modesto artista local a través de los retablos, muestras siempre más refinadas y a veces más exóticas. Las sendas por donde el arte navega, ¿quién las conoce del todo? (fig. 99).

LEÓN. — León es otro foco artístico importante, no de la magnitud de Salamanca, pero sí de suficiente personalidad para imponer caracteres propios al desarrollo de nuestro Renacimiento. Su eclosión es también más tardía que la de Salamanca y puede decirse que llega a partir del año 1525, cuando Juan de Badajoz el Mozo — la gran personalidad del Renacimiento leonés — sucede a su padre en la maestría de la catedral y cuando, también con Badajoz, colaboran en la imaginería individualidades tan importantes como Juan de Juni y

Guillén Doncel. Por consiguiente, el verdadero estudio del Renacimiento leonés lo haremos centrado en la figura del Badajoz joven, restándonos ahora dedicar dos palabras a las primicias de dicho movimiento.

Juan de Badajoz el Viejo es un maestro de cantería afincado en León, que trabajaba a finales del siglo XV y durante el primer cuarto del siglo XVI, siendo durante muchos años (¿50?) maestro mayor de la catedral. Pocas noticias existen referentes a su vida y ninguna obra puede asignársele con seguridad. Si fuera suya la gran capilla de Santiago de la catedral de León, ella bastaría para inmortalizarle. Pero la pureza de su arquitectura, genuinamente septentrional, hace aventurada esta atribución. Se construyó en el pontificado de Valdivielso (1486-1500), y antes de concluirla ya gobernaba la diócesis el obispo Desprats (1500-1504). Es un alarde de verticalismo y diafanidad y su presencia debió influir en Badajoz el Mozo cuando construyó las estupendas sacristías de San Marcos. Leves toques romanos (verbigracia, la cornisa exterior) no alcanzaron a darle ningún carácter renacentista, pues se mantienen purísimas las características del gótico nórdico (fig. 100). Algunas obras primerizas del Renacimiento en la "Pulchra Leonina", el sepulcro de San Alvito, que debió terminarse antes de 1527, no añaden novedades de interés. La talla del sepulcro es delicada, pero su gusto incierto.

A Juan de Orozco se le conoce solamente por una obra, de importancia sin duda, pero que no sale de los moldes inveterados de la arquitectura religioso-conventual de los Reyes Católicos. La iglesia del convento de San Marcos, de León, es amplia, fría, de grandes muros opacos, como un contrapunto de la catedral, con finos pilares fasciculados que sin interrupción de capiteles se desparraman en la tracería de las bóvedas. La portada, de terminarse, hubiera sido grandiosa. En sus partes bajas debió trabajar Orozco (que sabemos era maestro de San Marcos en 1515), llevando al arte gótico, ya casi agotado, nueva savia renaciente. Un gran arco o antecapilla cobija la puerta, y la parte alta del hastial de la nave aparece tras una terraza con pretil renacentista. Las enjutas y el gran arco del hastial se hallan salpicados de veneras, como un eco de la salmantina Casa de las Conchas. En el tabernáculo plateresco que existe a mano derecha bajo la torre, se halla grabada una inscripción, que dice: "Horozco me fecit". Sin embargo, él no debió hacerlo; suyas serían las hornacinas góticas del fondo, pero en la arquitectura y escultura restantes debieron de trabajar Juni y Doncel. En el interior de la iglesia se ensayó una composición renaciente: la puerta que comunica el crucero de la iglesia con el claustro. Es posible que se deba a Orozco, aunque ningún testimonio documental lo atestigüe. La articulación de todos los miembros es torpe y anticlásica; la verticalidad, exagerada, y más todavía por la adición de una ventana terminada en puntiagudo gablete más que en frontón. Un detalle que suele ser frecuente en estas portadas de nuestro balbuciente Renacimiento es que los entablamentos, en vez de terminar a plomo de las columnas, se prolongan sin razón por ambos costados (fig. 101). Lo mismo sucede en la puerta de la sacristía de la capilla del Condestable, de Burgos. Estas portadas de decoración y articulación burdas cunden por toda España, de Burgos a Andalucía, hacia el año 1520 y coexisten, formando un extraño contraste, con otras composiciones sabias y elegantes, hijas de grandes maestros — algunos educados en Italia — o buenas escuelas derivadas de ellos. Que así es de variado y diferente el panorama artístico español de este momento.



Fig. 93. — BALCÓN DE ÁNGULO EN EL PALACIO DE HERNANDO PIZARRO, EN TRUJILLO.



Figs. 94, 95 y 96. — PATIO DEL PALACIO DE LOS ORELLANA-PIZARRO, EN TRUJILLO. VENTANA SOBRE PASADIZO Y PATIO DEL PALACIO DE MIRABEL, EN PLASENCIA.

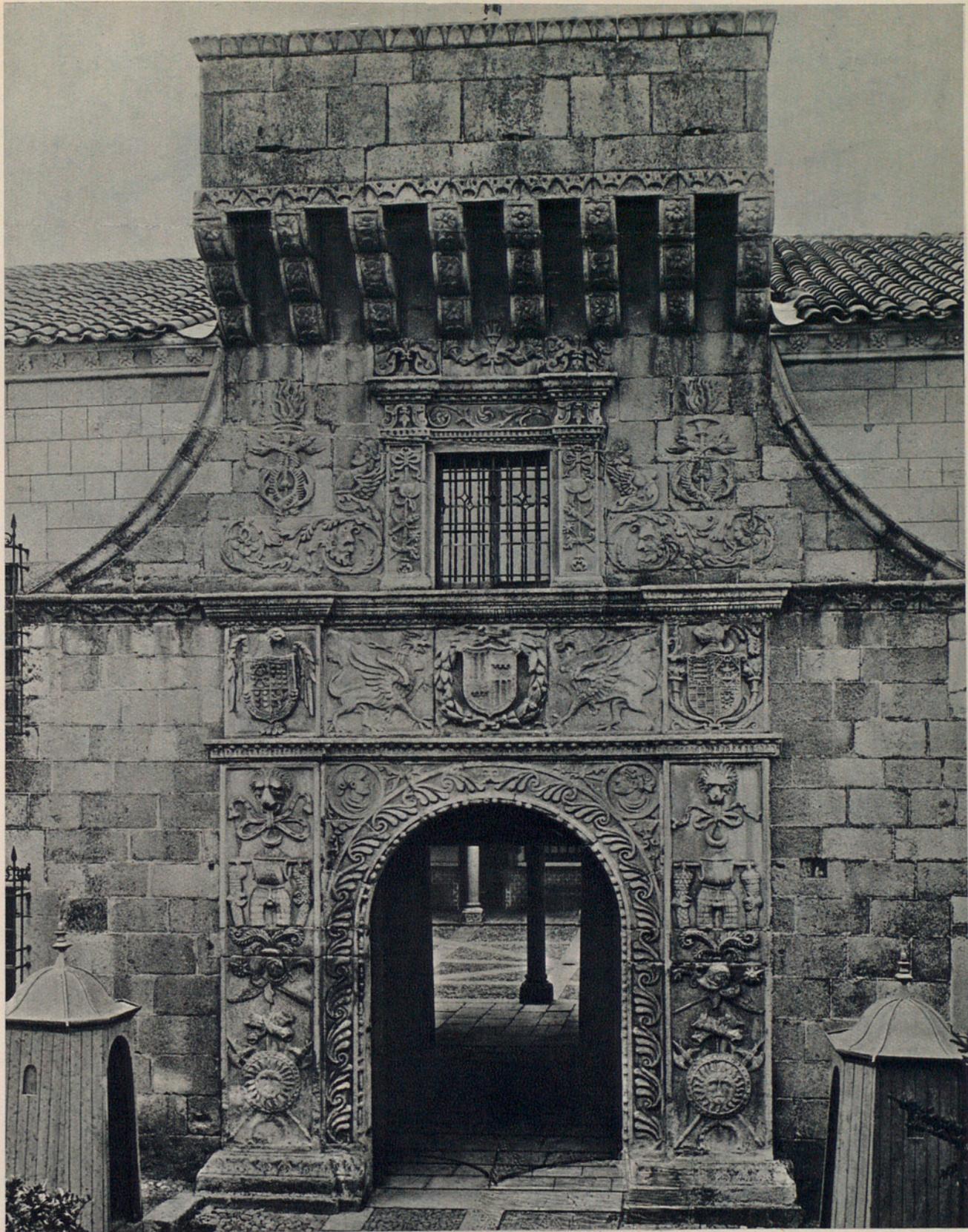
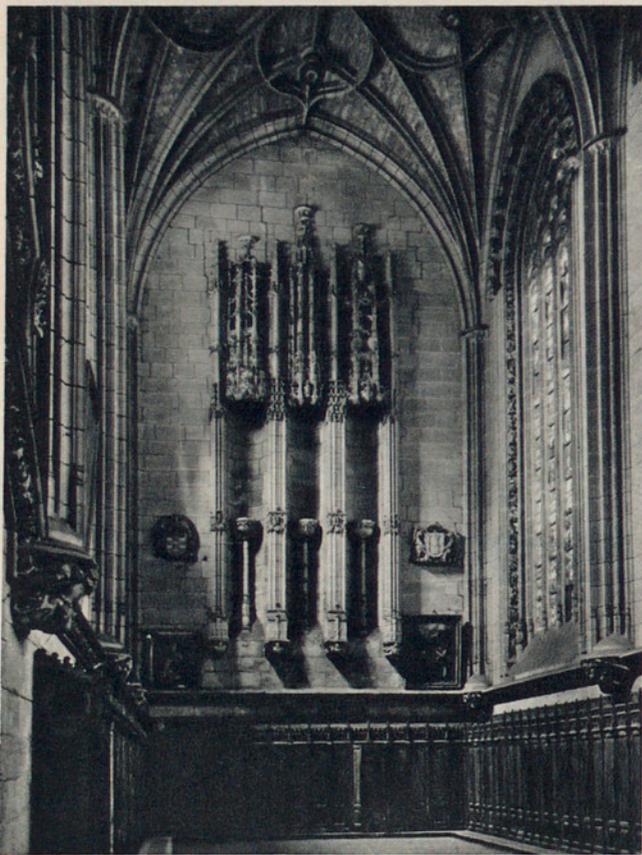


Fig. 97. — FACHADA DEL PALACIO DE POLENTINOS, EN ÁVILA.



Figs. 98, 99, 100 y 101. — PORTADA DE LA CASA DE LOS ÁGUILA Y FACHADA DE LA CASA DE LOS DEANES, EN ÁVILA. CAPILLA DE SANTIAGO EN LA CATEDRAL DE LEÓN. PUERTA EN EL INTERIOR DEL CRUCERO DE LA IGLESIA DEL CONVENTO DE SAN MARCOS DE LEÓN.

EL TRONCO TOLEDANO Y SUS RAMIFICACIONES

SIGÜENZA

Toledo constituye con Burgos la pareja de ciudades rectoras en la formación y consolidación de un sentir renacentista hispánico.

En Toledo encontramos otro punto de referencia de equivalente poder gravitatorio. Tanto es así, que podríamos llegar a definir toda una fase de nuestro plateresco por su mayor o menor inclinación a uno de estos focos. Podríamos filiar cada una de las obras de nuestro plateresco por sus parámetros relativos a estos dos puntos de atracción. Más adelante, en un segundo embite, surgirá Granada, también con fuerza y sentido aglutinantes. Y toda esta triple corriente vendrá, por fin, a ser absorbida por el sumidero monárquico de la razón herreriana. En la geografía artística de nuestro plateresco, Toledo, Burgos y Granada son capitales de primer orden; a su lado, lo demás son provincias, más o menos pujantes, más o menos libres.

En Toledo sucede, como en Burgos, que la capitalidad se mantiene heredada del resurgimiento del último gótico flamenco-borgoñón. Ambas ciudades habían recibido el impulso creador de los artistas extranjeros. El rescoldo del último gótico enciende las nuevas luminarias.

Lo que los Colonia y Siloe fueron para Burgos, fueron los Egas y Guas para Toledo. Lo mismo en la órbita de Burgos que en la de Toledo giran varios y considerables satélites. En un comienzo, a la par de Toledo y adelantándose a la propia capital, juega un papel preponderante Sigüenza, recogiendo fecundas enseñanzas de la escuela alcarreña de Lorenzo Vázquez; luego, con Covarrubias crece el plateresco refinado de Alcalá de Henares y al tiempo florece con jugosa espontaneidad el plateresco de Cuenca, que en sus límites se funde con el arte andaluz de Vandelvira.

Lo más antiguo del Renacimiento en la catedral de Sigüenza es la llamada Puerta del Jaspe, por el durísimo material con que está ejecutada. Está documentado que se hizo el año 1507 por el pintor toledano Francisco Guillén, bien impuesto en las reglas de la nueva arquitectura. Es una puerta muy sencilla, sin prolijas labores a las que no se presta el material, proporciones bastante justas y molduración correcta; de un tipo frecuente en Italia durante el primer Renacimiento (aunque los italianos procuraban no repetir el tímpano curvo cuando la puerta era de medio punto). Como detalle de raigambre hispánica, termina la composición una moldura quebrada en cuadro en su centro para guardar un vaso de azucenas que hace de acrótera (fig. 103).

A este arte sobrio con dejes bramantescos pertenece la noble casa del obispo don Fadrique de Portugal, hoy en lastimoso estado en una callejuela de la vetusta Sigüenza. Este obispo, de ilustre cuna portuguesa, fué el que más hizo en el siglo XVI por hermohear su

templo, levantando primero el colosal altar-sepulcro de Santa Librada y posteriormente su propio túmulo.

Antes de entrar en la descripción de estos suntuosísimos retablos pétreos, hagamos notar que el año 1509 se erigía en el claustro de la catedral, por encargo del abad de Santa Coloma, don Juan Serrano, la capilla de la Concepción de Nuestra Señora, donde tímidamente despunta el renacentismo en grutescos, balaustradas y otros elementos ornamentales amalgamados con lo gótico (fig. 104).

El retablo de Santa Librada se comenzó en 1515 y parece ser que en 1518 estaba ya terminado. Si tal fué, mucho debieron esforzarse y muchos debieron ser los tallistas que despacharon tal obra con tal premura. Es un hecho indiscutible, y creo que no señalado hasta ahora, que quienes trazaron el altar de Santa Librada no hicieron otra cosa sino copiar el sepulcro del gran cardenal Mendoza, en Toledo, alterando algo las proporciones (más esbeltas en Sigüenza) y añadiendo un ático con la Asunción de la Virgen, a todas luces impropio y mal cosido, como inventado. Es cierto que se complicaron los miembros multiplicando los nichos para estatuas y que se recargó con exceso la decoración, perdiéndose la itálica distinción del sepulcro del Cardenal, pero no quita para que la copia sea menos evidente.

En cuanto a los autores de esta obra, importantísima para el desarrollo del plateresco toledano, pues enlaza la sansovinesca pureza (que seguramente nos trajera Fancelli) con el garbo nacional del estilo de Covarrubias, no podemos decir una palabra terminante. Pérez Villamil se esfuerza en demostrar, con ánimo de reclamar para su patria las primicias de este preclaro artista, que la traza y dirección de todo ello se debe a Covarrubias. Bien pudiera ser, pues no obsta su juventud (27 años) para que Covarrubias tuviera ya bien ganado crédito. Pero tampoco las razones de Villamil son contundentes, pues si bien está documentado que del 15 al 17 el joven maestro trabajaba para la catedral, muchos otros estaban por allí y él no se había destacado todavía en tan alto grado para sobreponérseles. Mientras no tengamos otra evidencia, podemos considerarla como una obra de la escuela toledana, una obra como si dijéramos colectiva en la que, eso sí, hace sus primeras armas Covarrubias. ¿Quiénes fueron, pues, esos otros maestros? Suenan por entonces en las cuentas de fábrica el maestro Sebastián (¿Sebastián de Almonacid?), Juan de Talavera, Petit Juan y Francisco de Baeza. Apuntamos también la posible intervención de Vasco de la Zarza, cosa no improbable, ya que para este monumento se solicitó lo más florido del artesanado toledano y por entonces terminaba Zarza los sepulcros de Toledo. Algunos rasgos de este altar (fig. 102) hacen pensar en él; por ejemplo, el friso de querubines del gran entablamento, semejante al que lleva el sarcófago del sepulcro de don Alonso Carrillo de Albornoz. Desde luego, el tracista debía ser un maestro toledano conocedor del sepulcro del cardenal Mendoza en la catedral de Toledo.

Al poco tiempo de terminado este altar-mausoleo se ejecutó en 1523, dentro de la capilla de San Juan y Santa Catalina, propiedad de los Arce, el sepulcro de don Fernando de Arce, obispo de Canarias. Entre 1523 y 1526 se libraron diversas cantidades a Francisco Baeza por las obras del sepulcro y capilla, en las que suponemos se ayudaría de otros maestros (Sebastián y Talavera). No sabemos si las trazas de lo hecho son suyas, pero sí podemos ver que se siguió bien de cerca lo de Santa Librada, refinándose perfiles y grutescos que son de gran primor y delicadeza. Sobre todo destacan los hermosos tableros de los pedestales,

con unos mascarones y elegantes róleos. La obra resultó depurada y correcta comparada con la de Santa Librada y, si se quiere, más fría (fig. 105).

En ángulo recto con el altar de Santa Librada, echándose encima, agobiándole, se construyó un segundo retablo pétreo, en este caso para sepulcro de aquel obispo (don Fadrique) que se empeñó en decorar hasta lo inverosímil este diedro del crucero. En seguida se advierte una diferencia de fechas entre ambos monumentos. Dícese que estaba terminado cuando murió el prelado en Barcelona, el año 1539. Pudo, pues, comenzarse quince o veinte años más tarde que el de Santa Librada, y ese margen es suficiente para que lo señale el monumento. Al sentido de planitud propio del primer Renacimiento se contraponen aquí una intención de relieve y plasticidad que se acusa en las columnillas exentas, en los grandes bultos estatuarios. Tampoco sabemos nada, a ciencia cierta, de los artistas que intervinieron, aunque suponemos que algunos fueron comunes a ambos monumentos. Ahora bien: el que trazó y dirigió el sepulcro de don Fadrique se inspiró en obras de la escuela burgalesa, si no fué algún artista de por allí. El estudio de nuestro arte plateresco siempre debe hallarnos prevenidos para estos saltos bruscos de banda a banda. Maestros viajeros que recorrían la Península de un extremo a otro, concertando diversas obras, nos exponen a ello. Es evidente que la venera del gran nicho donde se hallan las estatuas orantes, con su característica charnela hacia arriba; que el calvario con la Virgen y San Juan sobre sendas cornucopias, nos recuerdan el arte de Siloee. Y hasta se da el caso curioso de que aparezcan grandes blasones con su yelmo y lambrequines, colocados en sentido diagonal, como en la capilla del Condestable, de Burgos (fig. 102).

Francisco de Baeza fué, como dice Villamil, el maestro de cantería obligado en todas las obras que se hicieron en la iglesia de Sigüenza durante la primera mitad del siglo XVI. Su primera mención conocida es de 1503, año en que labró armas para la cerca nueva. Vivía todavía en 1542. A más de la conocida por capilla del "Doncel de Sigüenza", por el famosísimo sepulcro que allí se alberga, construyó en la catedral el edificio de la Contaduría Nueva, que, formando escuadra con la fachada principal, cierra la lonja de entrada por un extremo. Es un edificio muy sencillo, un poco tosco, con las ventanas de la planta alta decoradas por pilastras, entablamento y copete de eses entrelazadas y unos dobles escudos dentro de doble recuadro, cuadrado y circular. Tiene carácter. Construyó, asimismo, la puerta de la capilla de San Pedro (1532) y posiblemente la semejante de la de los Arce (fig. 114). La de San Pedro es más ruda y tosca, con un arco escarzano muy tendido, de mal efecto. Se caracterizan estas portadas por unas columnas en las cuales la mitad inferior del fuste es recta y acanalada y la superior en forma de balaustre, muy exagerado, con estrías helicoidales. Este tipo de columna, por cierto no muy gracioso, lo utilizó también Covarrubias en Toledo. De Baeza es también el retablito de la Virgen de la Leche. Nos queda por saber si Baeza era simplemente un maestro práctico o tenía formación artística que le permitiera ser tracista y decorador de obras delicadas, como el mentado sepulcro de don Fernando de Arce. Nos inclinamos más a lo primero.

En la catedral de Sigüenza, verdadero joyel de preseas renacentistas, son muchas más las obras de este estilo. En el claustro existen varias portadas de interés: la de la capilla de Santiago Zebedeo, de gran pureza itálica y gusto delicado en los grutescos, se hizo por los años de 1522 y debieron trabajar los artistas que intervinieron en el sepulcro de Santa Librada. En la misma panda y a pocos pasos se abre la puerta de la antigua librería. Se

construyó en 1521 por el maestro Juan de Talavera, y revela, frente a la toscanidad de la precedente, un carácter milanés tanto por los fustes de las columnas, insistentemente fraccionados por anillos decorativos, como por la edícula del remate (fig. 106).

Quedan, por último, en la inagotable catedral seguntina, la extraña capilla de la Anunciación de Nuestra Señora, cuyo autor no conocemos, y el famoso Sagrario o sacristía mayor, con la adjunta capilla de las Reliquias; obras, la primera, de la madurez de Covarrubias (y que entrará en línea de cuenta al ocuparnos especialmente de este arquitecto), y la segunda, atribuible a Martín Vandoma, artista eminente de la segunda mitad del siglo. Quede, pues, para más adelante.

La capilla de la Anunciación es uno de esos monumentos que sólo pueden darse en un clima artístico tan heterogéneo y paradójico como el español. Contemplar la austeridad cisterciense de esta Catedral y en ella esta suntuosa y extravagante decoración es sentir de golpe todo el paradojismo del arte español. Apenas puede hablarse en su presencia de una mixtura, pues los elementos de los diversos estilos están yuxtapuestos uno junto a otro, según capricho, sin ninguna elaboración previa con vistas a la unidad. Sobre unas delicadas pilastras platerescas con sendos nichos para figuras (Santiago y San Miguel) salta un arco, y a partir de él aparece de improviso un mundo distinto e inesperado: el musulmán. En una amplia faja dividida en tableros, algunos con preciosas lacerías, se intercalan dos relieves de la Anunciación bajo arquitos góticos; encima, una cornisa de estalactitas casi granadina y, sobre todo ello, de nuevo una crestería gótica de arcos florenzados con sus pináculos del propio estilo. ¿Cómo filiar esta decoración? Posiblemente como mudéjar, con lo que se sale de lo nuestro, que sólo tiene que ver con las pilastras inferiores. De todos modos, puede servirnos este arco para adentrarnos en el llamado estilo Cisneros, modalidad muy toledana dentro del primer Renacimiento (véase vol. IV, fig. 428).

Se construyó en 1515, por fundación de don Fernando de Montemayor, que la decoró y dotó para hacer de ella su propia sepultura. Nada se sabe de sus artífices, pero dadas las estrechísimas relaciones entre Toledo y Sigüenza, es de suponer que allí se buscaron los maestros, que los había buenos para esta clase de labores. Poco antes, en 1510, Blandino Bonifacio había ejecutado algo parecido en la entrada a la sala capitular de la Catedral Primada. Es, pues, ocasión de encaminarnos allí.

EL "ESTILO CISNEROS"

Antes de la plena expansión del arte de Covarrubias y salvados el italianismo puro del sepulcro del Cardenal, las briosas decoraciones de Zarza, los tanteos del Hospital de Santa Cruz, alguna desconcertada máquina, como la portada de la colegiata de Torrijos (1518), y algo plateresco en mazonería de retablos, lo más interesante que produce Toledo es ese estilo efímero y modesto que Tormo designa como "estilo Cisneros".

Siguiendo esa universal costumbre de bautizar los estilos artísticos con el nombre de reyes y grandes personajes políticos, más extendida fuera de España — Francia, por ejemplo, que tiene un estilo para cada monarca —, nos parece muy acertada en este caso la designación de "Cisneros" para tan breve y delicioso capítulo del arte español. Por fechas concuerda muy bien con la época del gran prelado franciscano. Su carácter, tan español,

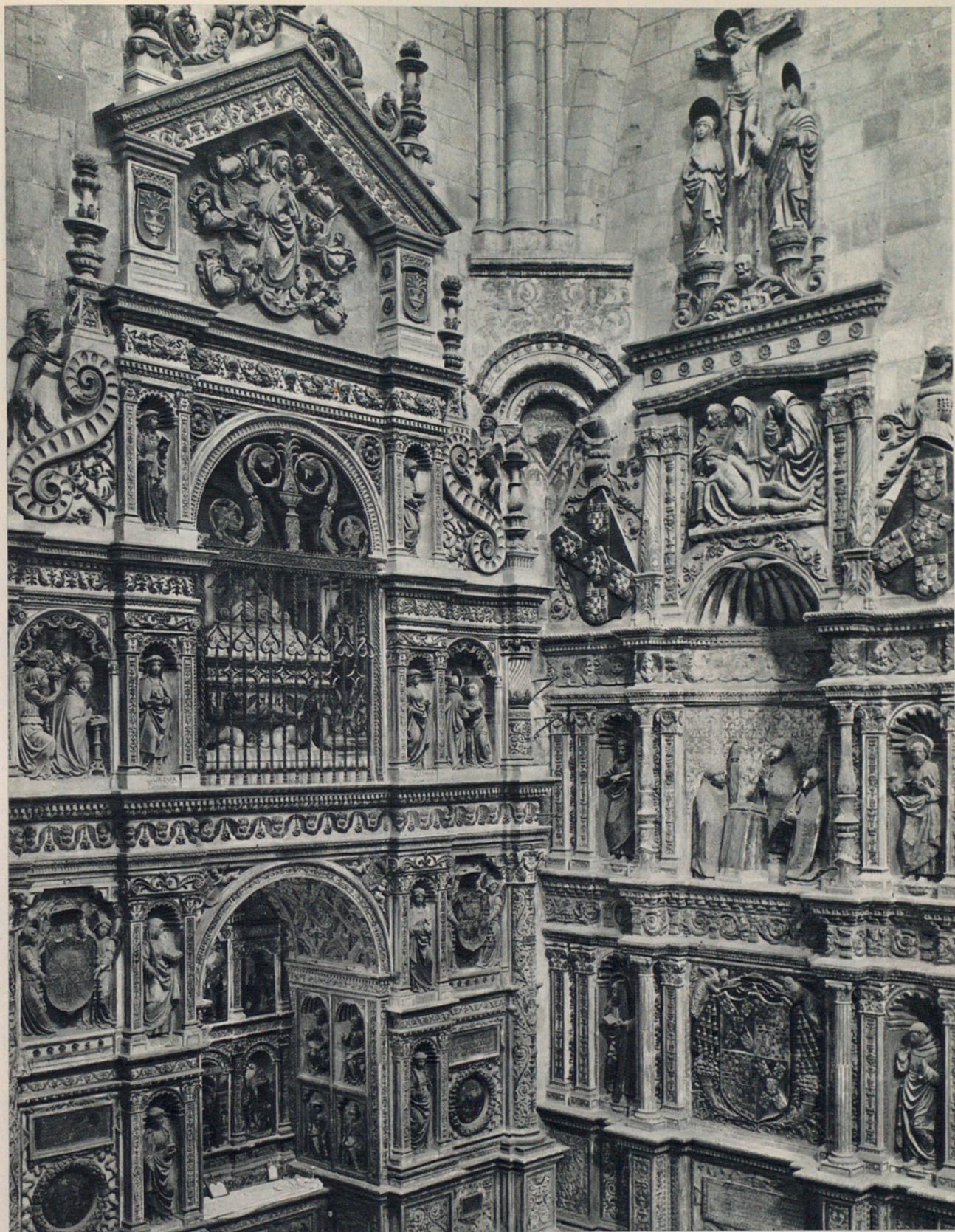
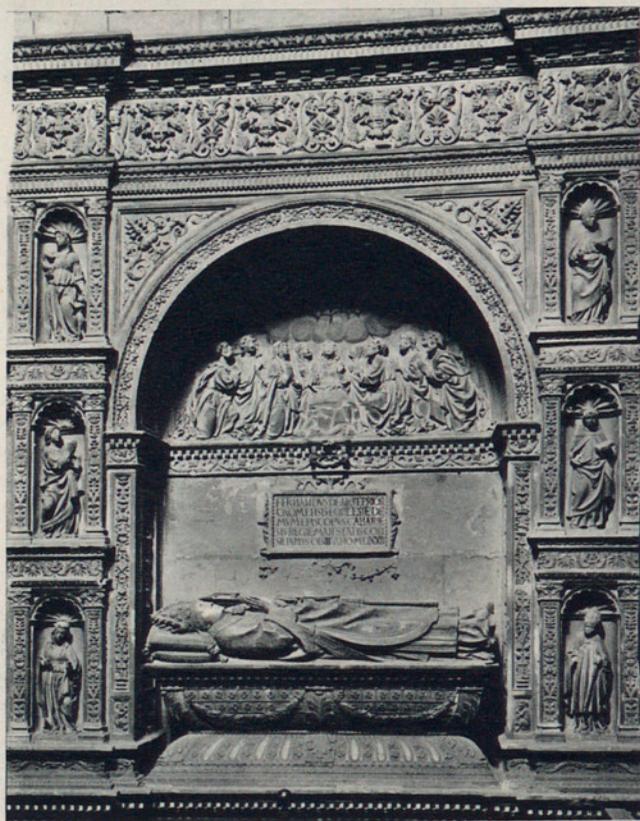
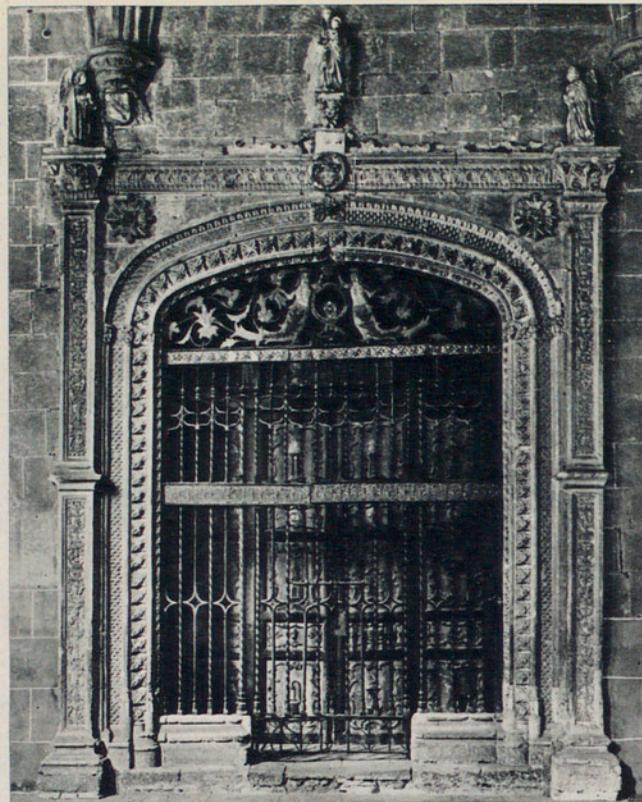


Fig. 102. — ALTAR DE SANTA LIBRADA Y SEPULCRO DEL OBISPO DON FADRIQUE (A LA DERECHA), EN EL CRUCERO DE LA CATEDRAL DE SIGÜENZA.

INSTITUTO AMATEUR
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 103, 104, 105 y 106. — PORTADA DEL JASPE EN EL CLAUSTRO; PORTADA DE LA CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN; SEPULCRO DE DON FERNANDO DE ARCE, Y PORTADA DE LA ANTIGUA LIBRERÍA, EN LA CATEDRAL DE SIGÜENZA.

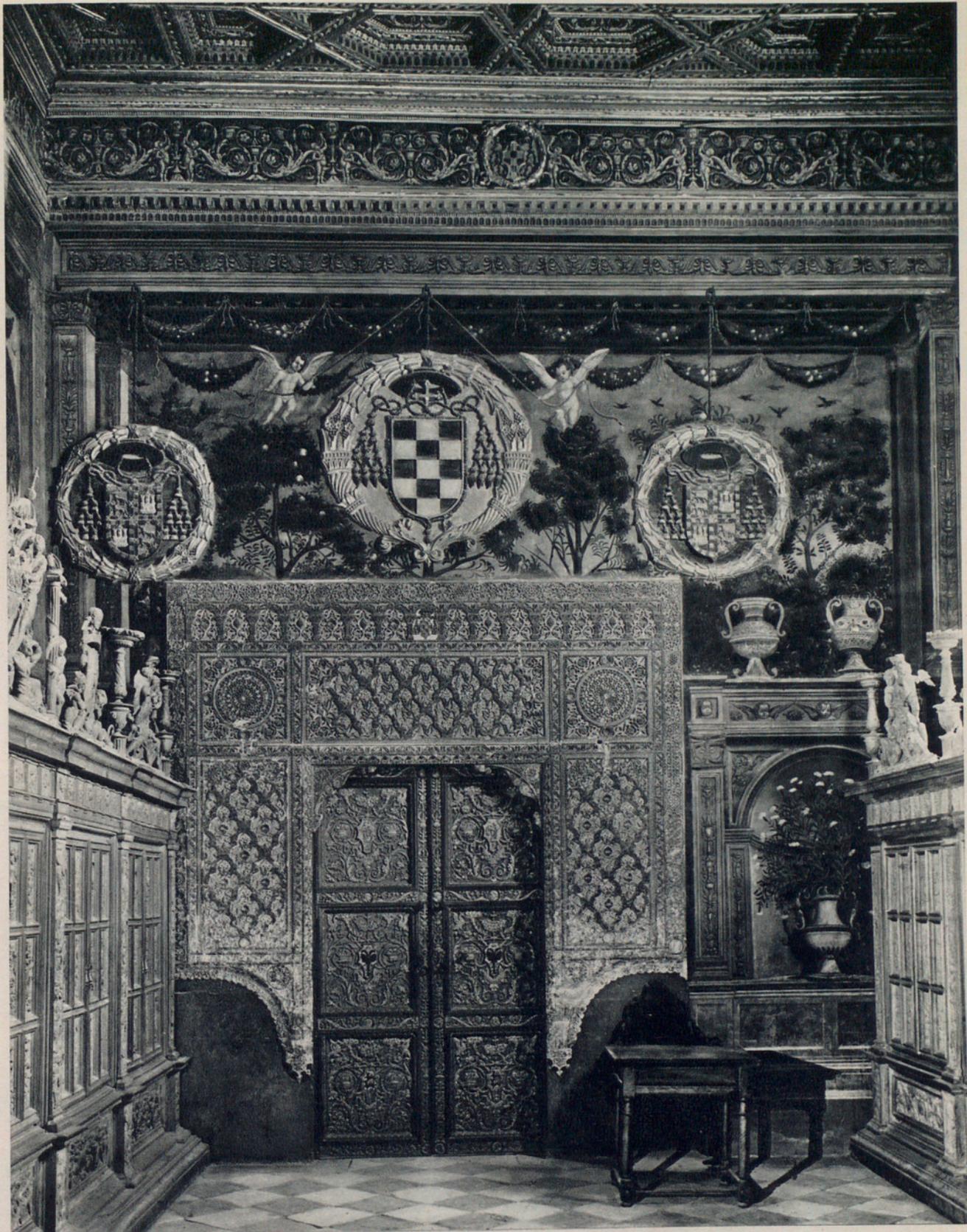
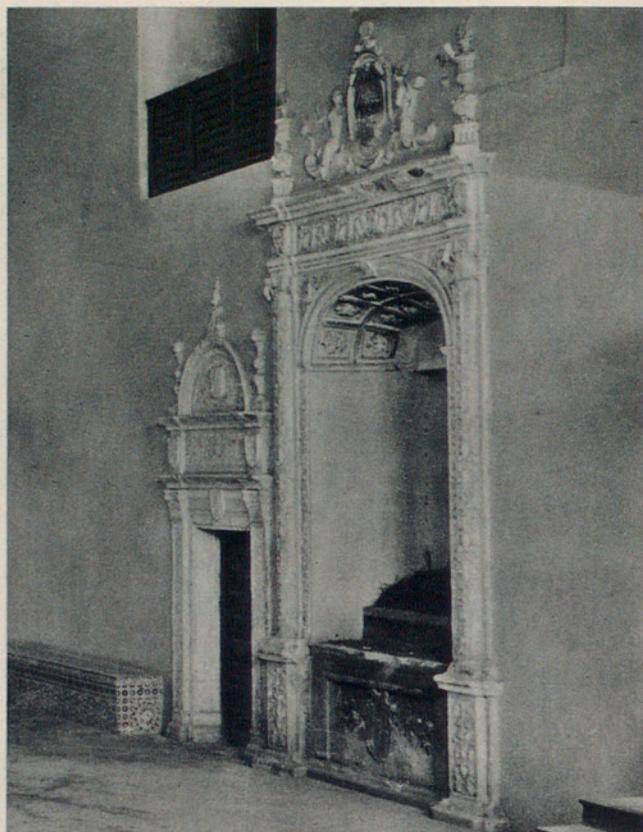


Fig. 107. — ANTESALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.



Figs. 108, 109, 110 y 111. — DETALLE DEL CLAUSTRO DE SAN JUAN DE LA PENITENCIA; PORTADITAS EN LA SINAGOGA DEL TRÁNSITO, Y PORTADAS DE RESIDENCIAS TOLEDANAS.

coincide perfectamente con el hondo españolismo de Cisneros. Su modestia, su frágil materia — el yeso —, su ausencia de monumentalidad, rima bien con el franciscanismo del gran hombre. Su área geográfica es la de la vida y afanes del prelado, Toledo y Alcalá principalmente.

ANTESALA CAPITULAR DE TOLEDO. — A la antesala capitular de la *Dives Toletana* se penetra por una puerta debida al cincel de Copín de Holanda (1510), donde junto con conopios góticos se acompañan hornacinas aveneradas renacentistas. Tras esta portada transitiva se abren las dos estancias que forman el conjunto más significativo y rico del estilo que estudiamos. Son "Cisneros" en todo, pues a la munificencia del cardenal se deben y a su gusto se acomodaron. Antesala y sala capitular ordenó el prelado que se construyeran, en 1504, para compensar al cabildo de la pérdida de la capilla del Corpus-Christi, donde había fundado la mozárabe. Se hicieron bajo trazas y dirección de Enrique Egas, arquitecto del templo, y Pedro Gumiel, maestro favorito del cardenal y figura relevante del estilo.

Son dos estancias, cuadrada una, rectangular otra, colocadas a continuación, en enfilada. Se construyeron entre 1504 y 1512 y forman un conjunto en el que se mezclan las técnicas más castizas y los más delicados florentinismos. Las techumbres, verdaderas joyas de la "carpintería de lo blanco", son de Francisco de Lara y Diego López y en ellas los esquemas de lazo están seguidos con molduración y plástica renacentistas. Así, hacen de alicer en ambas estancias unos elegantes entablamentos con el friso decorado por róleos, angelillos y monstruos del más refinado italianismo. Sala y antesala se hallan enteramente pintadas al fresco por Juan de Borgoña y otros que trabajaban bajo su inspiración: Luis de Medina, Diego López y Alonso Sánchez (principalmente en la antesala). En esta primera pieza, las fingidas arquitecturas pictóricas, los amenos paisajes con sus árboles convencionales, sus festones y antiguas jarras, dan al conjunto un carácter italiano como es difícil hallar en otros ambientes españoles. Coadyuva también el que el techo sea plano, como un soffito italiano, no en forma de artesa (solución hispano-musulmana) como en la sala capitular.

Historiando una fase castiza de nuestro Renacimiento y uno de sus más característicos ejemplos, hemos recaído, sin embargo, en italianismo: es fuerza confesarlo, dentro de este lugar creeríamos hallarnos en una estancia de algún palacio de Florencia o Ferrara, quizá en la librería Piccolomini, de Siena, ... pero allí está la riquísima guarnición de la puerta que comunica ambas piezas, con sus yeserías de la más pura tradición mudéjar. Los paños de rombos y atauriques se suceden delicados como un constante arpegio. Fueron autores de esta guarnición el yesero Pablo y el escultor Blandino Bonifacio; el mismo escultor talló las maravillosas hojas de la puerta, en la que los atauriques musulmanes se convierten en flexibles róleos de ritmo clásico, prueba de la versatilidad de aquellos artistas. Unos espléndidos armarios, de un plateresco robusto y maduro — obra de Gregorio Pardo, el hijo de Bigarny —, completan la ornamentación de la antesala (fig. 107).

En estas dos estancias catedralicias se hermanan perfectamente la nueva moda italiana y nuestras más castizas prácticas mudéjares. Pero lo mudéjar, o si se quiere, más generalmente, lo morisco, tenía un ideal de finura que desde muy distintas premisas coincidía con el florentino, y la mejor demostración está en estas dos nobles estancias cisnerianas, que por no tener contagio alguno de goticismo septentrional resplandecen ricas y claras a la vez, como una pura cantata a la línea y al color.

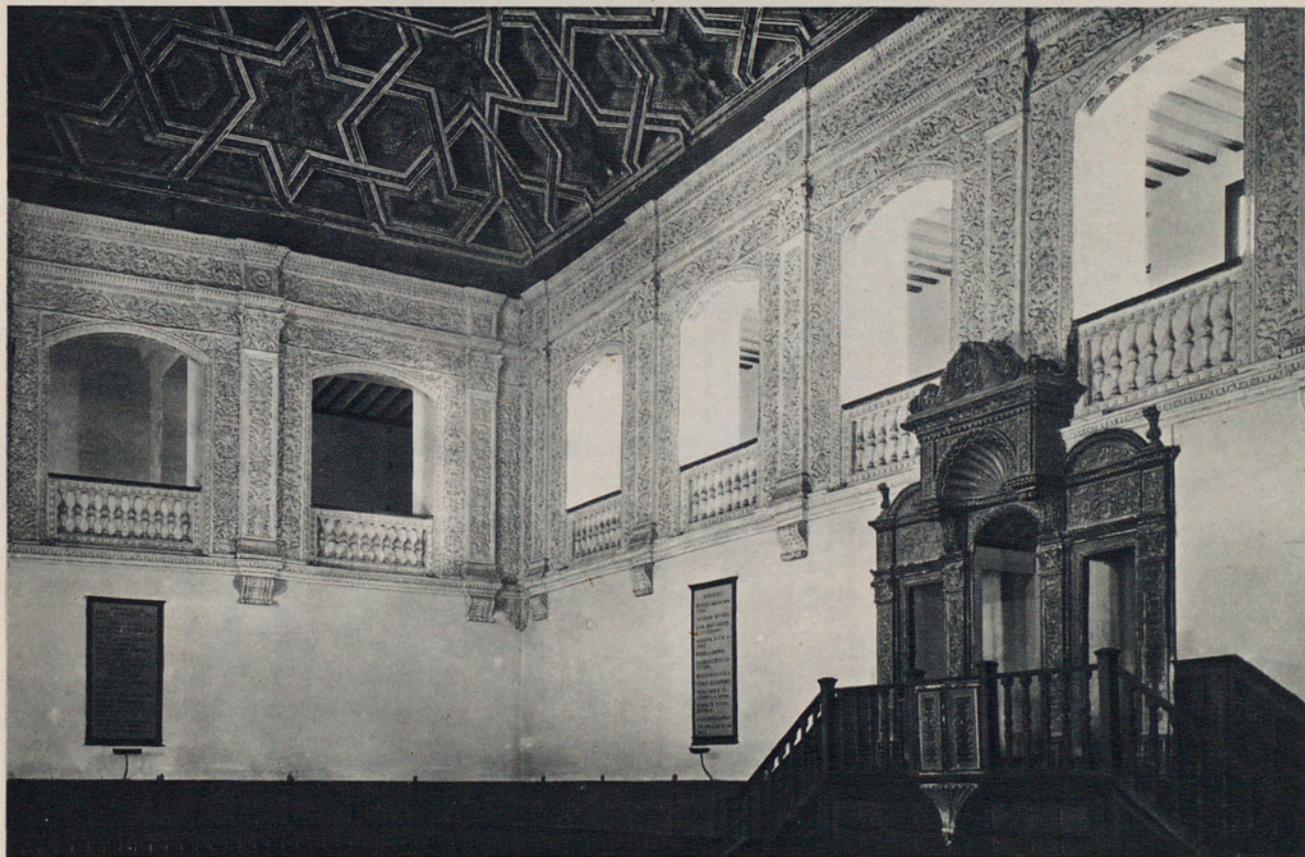
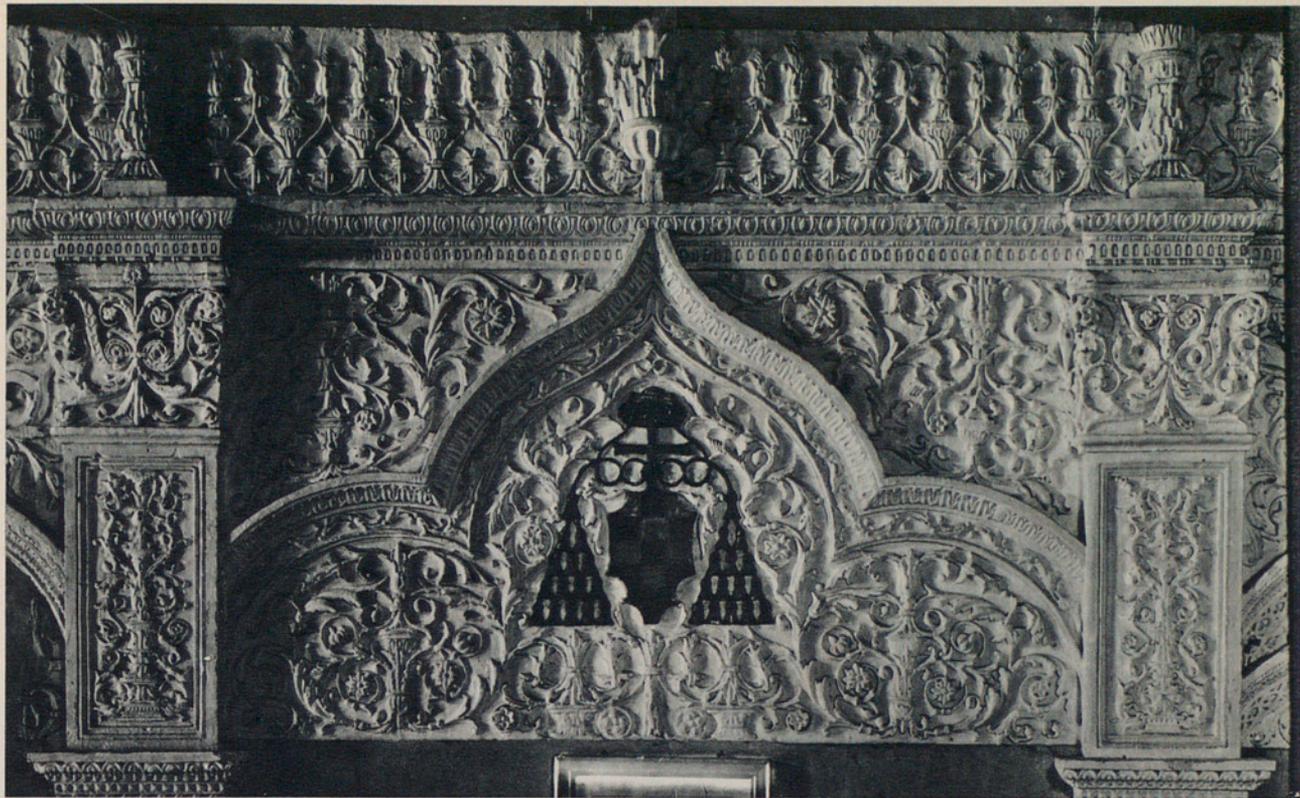
SAN JUAN DE LA PENITENCIA. — En Toledo, antes de la pasada guerra civil, existía un monumento del más acendrado españolismo: el convento de monjas franciscanas de San Juan de la Penitencia, fundado por el cardenal Cisneros, en 1514, utilizando en parte la casa señorial de los Pantoja, de la que se conservaban salones mudéjares con yeserías. La iglesia tenía soberbias armaduras moriscas, y una reja en el estilo de Juan Francés separaba nave y coro. Tres retablos de pintura del arte de Borgoña, amén de otros lienzos y tablas valiosos, eran digna contribución de los pinceles en un lugar donde tanto brillaban las artes industriales: carpintería, rejería, alicatados y solerías. Allí estaba también — ya lo citamos a su tiempo — el sepulcro de fray Francisco Ruiz, obispo de Ávila — familiar del gran Cisneros—, que continuó la protección dispensada al convento por el cardenal.

Quizá lo más interesante, en cuanto a lo que hemos llamado estilo Cisneros, sea el claustro (véase vol. IV, fig. 342). Es un patio humilde, sin ninguna pretensión monumental, desaliñado de composición, pues las arquerías altas no se corresponden nada con las bajas, ambas de arcos escarzanos muy tendidos que denuncian una oculta estructura arquitrabada de madera. En los frisos, las yeserías platerescas se repiten con sentido mudéjar. Las pilastras y capiteles son delicados y graciosos; el pretil del piso alto, de claraboya gótica con cordones trenzados, también descubre un espíritu mudéjar (fig. 108).

Al mismo ciclo decorativo corresponde una preciosa portadita plateresca (que da paso a la sacristía) en la Sinagoga del Tránsito. La firma el escultor Cristóbal de Palacios. Podría tomarse como "specimen" del estilo Cisneros. Su patrón es florentino: una puerta adintelada entre pilastras, entablamento y tímpano semicircular con acróteras. Dentro de este esqueleto el escultor toledano ha transgredido ciertamente proporciones y leyes clásicas, pero este primitivismo e incomprensión prestan cierta gracia ingenua a la puerta. Por estructura, ritmo y modelado, sus grutescos son hermanos de los del patio de San Juan y de los del paraninfo de la universidad de Alcalá, prodigándose los vasos gallonados como ejes de simetría en el encadenamiento de los róleos. Con el criterio decorativo mudéjar de revestimiento total de las superficies, no hay miembro de esta pequeña puerta que no esté tallado, ya sean grutescos, dentículos, escotaduras, contarios, rosáceas, etc. Al lado de ella domina y contrasta un arcosolio sepulcral de estilo Covarrubias, lleno de una flexuosa y palpitante decoración donde insistentemente aparece la figura humana — ausente en la puerta —, quién sabe si debido al peso de una tradición mudéjar (fig. 109).

PORTADAS DE RESIDENCIAS TOLEDANAS. — Resultado también de una interpretación plateresca de castizas portadas toledanas gótico-mudéjares, tales como la del llamado palacio del rey don Pedro, palacio de Fuensalida, casa de la Santa Hermandad, etc., surgió una portada típica del Renacimiento local cuyo catálogo es numeroso e interesante.

Podemos tomar como modelo del género la del palacio de los condes de Añover. Una puerta recta lleva dos grandes jambas lisas; sobre ellas y mediante unas zapatas descansa un enorme dintel, también liso; las zapatas son prolongación de los capiteles de dos semicolumnas que flanquean y decoran la composición; sobre los capiteles, unas ménsulas colocadas en posición vertical alcanzan toda la altura del dintel, y éste se remata por una moldura, de la que arranca la arquivolta de un tímpano semicircular; encima de las ménsulas, a ambos lados del tímpano, lucen unos candeleros renacentistas y el propio tímpano sirve para labrar los emblemas heráldicos. En Toledo las portadas de este tipo pasan de cincuenta y



Figs. 112 y 113.—YESERÍAS "CISNEROS" EN LA CAPILLA DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES Y PARANINFO DE LA MISMA UNIVERSIDAD.



Fig. 114. — PORTADA DE LA CAPILLA DE LOS ARCE EN LA CATEDRAL DE SIGÜENZA.

son un rasgo característico de la ciudad. Portadas en que los elementos decorativos, generalmente sobrios, señalan perfectamente la más lógica y racional estructura, pues el arco semicircular ya aparecía en lo mudéjar como alivio del dintel. En Madrid, la portada del convento de las Descalzas Reales, atribuída a Antonio Sillero, es un ejemplar típico del género, y en Alcalá de Henares, la del convento de la Imagen también, aunque los grutescos retocen con un desenfado y volumen ausentes en la sobriedad y más clara estructura de las toledanas (figs. 110 y 111).

LA MAGISTRAL DE ALCALÁ. — Ya hemos dicho que Pedro Gumiel fué el artista que mejor encarna el estilo "Cisneros". Era el maestro de confianza del Cardenal, no sólo en sus obras de Alcalá, sino en las que emprendió en Toledo (Capilla Mayor, Sala Capitular), donde no hizo nada sin el asesoramiento del *honrado* Gumiel, como se le llamaba en todos los escritos de la época. Fué regidor de Alcalá, donde debió gozar de gran crédito y fama. Su obra más importante es la Magistral de aquella ciudad, obra gótica, arreglada y juiciosa, de hermosas y desahogadas proporciones. En la girola copió la acertada solución de la catedral primada (véase vol. VII, pág. 353). Pronto debió sentir la fascinación del nuevo estilo, pues en el Colegio Mayor de San Ildefonso lo demostró guarneciendo los lienzos de su capilla de yeserías, ora platerescas, ora góticas, en curioso equilibrio. Arcuaciones platerescas treboladas encierran otras isabelinas de mixtilíneo perfil, con cardinas y macollas profundamente vaciadas por la gubia. En algunos paños, la hojarasca gótica se mezcla con ramajes y cornucopias renacentistas; los arcos florenzados góticos, en íntimo contacto con frisos renacientes de delfines y róleos. Los grutescos tienen ese escaso relieve y esa insistencia que definen el primer plateresco y sobre todo el plateresco Cisneros, tan cercano al arabesco. Esta capilla de la universidad de Alcalá debió ser lo primero que se hizo de aquella ilustrada Casa del Saber, que su fundador quería ver subir de prisa, como "hombre que va acelerado, temeroso de que le preocupe la muerte". Por eso fué hecha de tapias de tierra, con prácticas expeditivas y castizas. La misma república estudiosa se encargaría luego de cambiar aquello deleznable en dura piedra, como así fué. Pero quedaron esta capilla y el paraninfo — todavía fragantes — para señal del primer edificio de ladrillo y mampuestos que comenzara Pedro Gumiel en 1508 (fig. 112).

La capilla es de una sola nave, cubierta por un hermoso artesonado policromo de lacearía. Perdió mucho de su pasado esplendor, pues los años, unos tras otros, fueron los expositivos de sus obras de arte: rejas, retablos, sepulcros... Ahora se restaura y esperamos vuelva a cobrar parte del brillo perdido. Allí mismo reposan los restos del arquitecto Gumiel.

PARANINFO DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. — Más adelante, en 1517, se construyó el paraninfo o teatro escolástico, y Llaguno supone que para aquella fecha ya debía haber muerto Gumiel, pues su nombre no aparece entre los artistas que allí trabajaron. Constant los de los estucadores Bartolomé Aguilar, Hernando de Sahagún y Pedro Villarroel, y los de los pintores Diego López, Luis Medina y Alonso Sánchez. Es el paraninfo un salón rectangular de gran altura, cubierto por una armadura morisca de lazo en forma de artesa. En la parte baja los muros quedan al desnudo; sólo en lo alto una galería despliega su organismo arquitectónico de arcos escarzos entre pilastras. Está concebida como un suntuoso friso de tupida decoración. Todo se halla, sin pausa alguna, recubierto de labo-

res ornamentales que se encajan dentro de paños verticales u horizontales con galana simetría. Faltan figuras humanas y basta una flora convencional de estilo clásico, vasos y buxetas, que forman torres caprichosas o constituyen centros de composición. El poco relieve y la simetría de las entalladuras hacen que su compacidad no pese, pues su efecto es semejante al de una tela o al de un brocado. La policromía, la estrellada constelación del techo, el complemento de las estofas y tapices que cubrirían la parte desnuda de los muros, darían a este salón una enorme riqueza y un efecto mágico. Volvemos a insistir en que nuestro plateresco, cuando entronca con la tradición mudéjar del país, no adolece de pesadez ni barroquismo, sino que se mantiene dentro de un ideal de finura no indigno — aunque de otro linaje — del propio ideal toscano (fig. 113).

ALONSO DE COVARRUBIAS Y SUS COLABORADORES

Lo que en un principio se llamó "*Obra del Romano*", es decir, el Renacimiento en la Arquitectura, no fué sino la imposición de una minoría aristocrática. Ya hemos visto cómo las grandes familias, los prelados, los financieros luego, fueron los promotores del nuevo ideal. Pero casi no llegó la transformación a otros senos del país o lo hizo muy lentamente, dando tiempo al tiempo. No se modificaron las prácticas ni procedimientos constructivos, nada las estructuras, ni siquiera el mobiliario. El escenario humano siguió siendo medieval y sólo cambió superficialmente el epitelio decorativo, como si el viejo animal mudara su piel con la nueva estación.

Conforme los artistas se familiarizaban con el nuevo lenguaje, la decoración iba cobrando personalidad plástica, haciéndose una con el volumen arquitectónico, acentuando mejor la verdadera musculatura del edificio. Influyeron en esta evolución los entalladores y maestros franceses, que en gran número vinieron a trabajar en España. La arquitectura del primer Renacimiento francés, heredera de un gótico alambicado y complejo, se gozaba en la complicación y multiplicidad de los miembros arquitectónicos. Nuestro gótico, mucho más sobrio, salvo el fognazo del arte isabelino (renano-flamenco), más pobre si se quiere, no nos impulsaba por este camino.

El influjo francés se percibe en la segunda etapa del plateresco, dando lugar a creaciones como las de Juan de Badajoz — uno de los maestros más afrancesados —, las de Jamete, las de los Villalpando, las de Picart (autor de la universidad de Oñate) y algunas de Vandelvira, por no citar sino ciertos maestros de los de mayor verbosidad plástica.

Todo el plateresco español pasa, más o menos, por esta fase, aunque en algunos maestros, como Covarrubias y Rodrigo Gil, esta tendencia se impregna de sabor hispánico y no se pierde nunca ese sello de hidalga contención española.

Al ir saliendo a la superficie el organismo arquitectónico, se van uniendo, como dos imágenes al enfocar una lente, estructura y decoración, y acaba por predominar la primera, hasta ir gradualmente haciendo innecesaria la segunda. El mejor conocimiento del organismo clásico va revelando poco a poco su intrínseca belleza y acaba por ser innecesario el ornato superficial; más que innecesario, contraproducente. Llegamos así, lógicamente, no por un acto caprichoso de poder, al estilo desornamentado, al herrerianismo.

Hemos encabezado con este discurso el breve estudio sobre Covarrubias que va a seguir,

porque este artista extraordinario, que gozó de larga vida (82 años), pudo plasmar en su propia obra toda esta evolución del plateresco que va desde los floridos manantiales a los rígidos canales del formalismo.

Sus grutescos y los delicados perfiles de la primera época tienen un indudable parecido con los de la escuela sienesa de Francesco di Giorgio Martini y sus sucesores. Sobre todo, su arte puede emparejarse con el de Lorenzo di Mariano, llamado il Marrina, autor del frontispicio de la librería Piccolomini de la catedral de Siena. En el Marrina, como en Covarrubias, dentro de las entrecalles verticales cuelgan mazorcas de frutos que alternan con tabletas, escudos y trofeos, todo atado a una cinta con las consiguientes lazadas. No se trata de un arabesco continuo, sino de grutescos de pulsación intermitente. En los frisos son frecuentes los delfines, hipocampos y cornucopias enlazadas. En los fustes el arabesco es más continuo, con parecido temario: palmetas de vainas granadas, máscaras, angelillos, aves y gran profusión de cintas plegadas con simétrica ondulación; en los tableros usa a menudo Covarrubias de tarjas italianas acompañadas de cintas serpenteantes. Sus grutescos, en fin, revelan un conocimiento sutil de lo italiano (mayor que el de la escuela burgalesa-salmantina), directo o indirecto, y una notable predilección — quizá fortuita — por los decoradores sieneses.

Covarrubias empieza por ser, ante todo, un decorador, un decorador selecto y, como va dicho, de gran personalidad en el matiz, que luego se eleva, paralelamente a la evolución de los tiempos, hasta convertirse en un arquitecto clasicista que preludia el movimiento herreriano y casi el futuro manierismo, muy impregnado en su última época del arte de Serlio, cuyo libro, traducido en Toledo por Francisco de Villalpando en 1552, fué de capital importancia para el desarrollo de nuestra arquitectura en la segunda mitad del siglo XVI. Lo que nunca fué Covarrubias en la medida que lo fué Siloe, es escultor, ya que aunque empezó su vida como artista del cincel, pronto abandonó las labores puramente escultóricas por las decorativas y arquitectónicas.

Según las investigaciones de García Rey, nació Alonso de Covarrubias en la villa de Torrijos, el año 1488. En 1510, o sea a los veintidós años, tenemos por primera vez noticia de Covarrubias como imaginario, en una diligencia entre Rodríguez y Egas en la catedral de Salamanca. Precisamente durante este año casó con María Gutiérrez de Egas, que no era hija de Enrique de Egas, sino de Miguel Sánchez y Margarita Gutiérrez de Egas. Podría ser quizá sobrina del importante maestro toledano, que por este matrimonio otorgaría su protección al joven Alonso. En 1512 acudió a la famosa junta reunida en Salamanca para tratar de las trazas y elegimiento del sitio de la futura catedral. En aquel mismo año nació su hijo Diego, que luego había de ser obispo de Segovia, presidente del Consejo de Castilla y lumbrera en teología y jurisprudencia. Extraordinaria familia ésta de los Covarrubias, labradores de Torrijos, artistas de Toledo y doctores de España y aun de la Cristiandad.

En 1512 ya debía gozar de buen crédito Alonso de Covarrubias cuando tan joven era llamado a una deliberación tan importante como la de Salamanca. El 19 de abril de 1513 se obligó a labrar y hacer la sepultura de don Francisco Rojas en la capilla de la Epifanía de la iglesia de San Andrés, en Toledo. A imitación de la iglesia de San Juan de los Reyes, que debía ser la sorpresa y pasmo de los toledanos de entonces, mandó construir en 1500 el embajador de los Reyes Católicos, don Francisco Rojas, en la vieja iglesia de San Andrés,

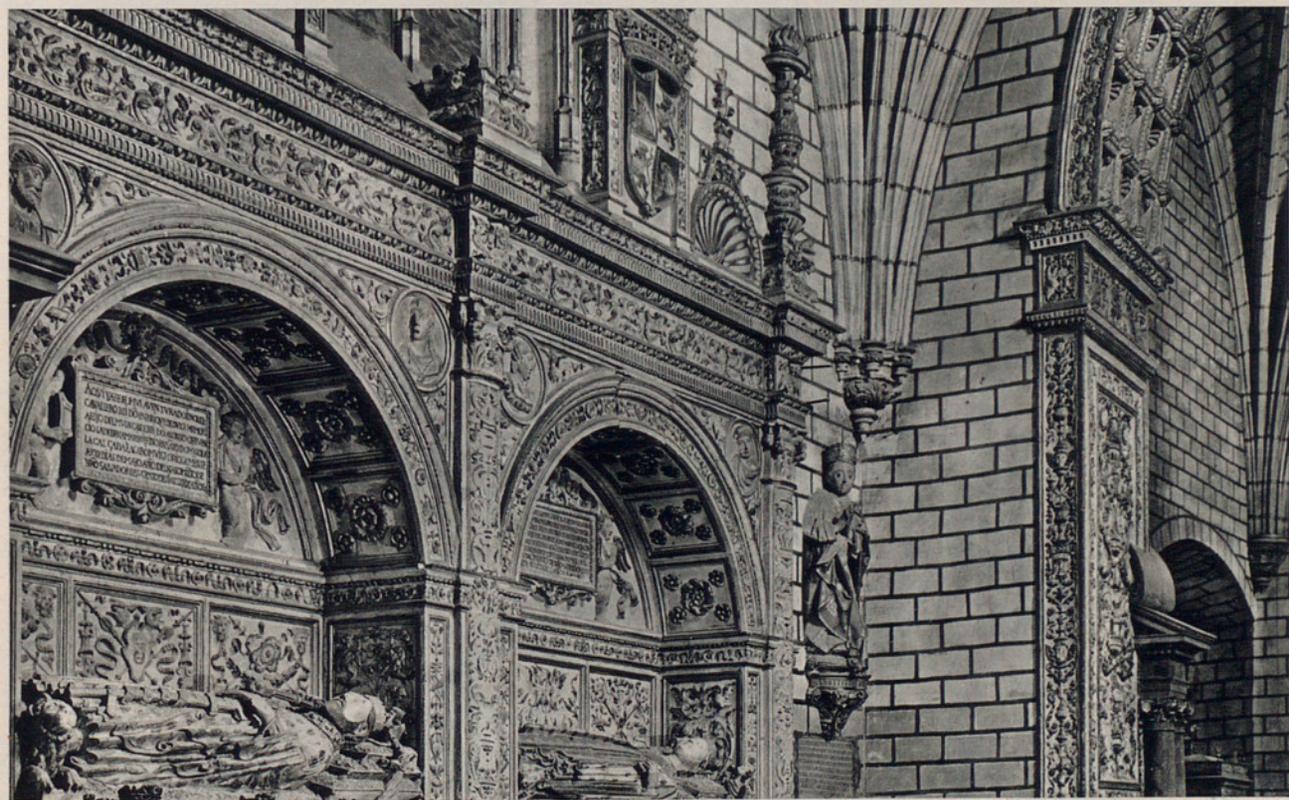
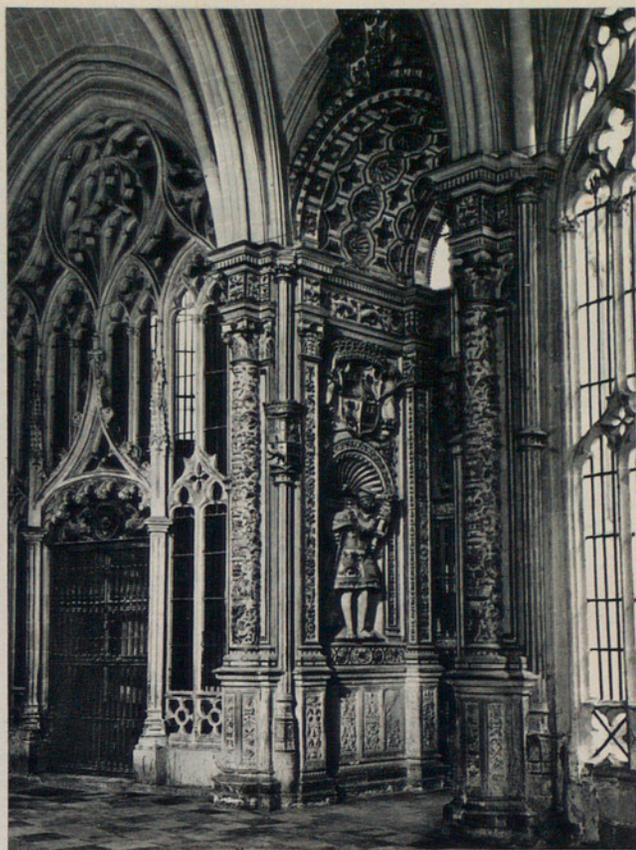
una nueva y suntuosa capilla mayor que fuese digno enterramiento de sus padres y suyo propio. Este último no fué labrado hasta 1595 y consiguientemente se suspendería la obligación de Covarrubias. Pero lo interesante es que allí, en San Andrés, pudo conocer, y aprender de él, a Juan de Borgoña, gran pintor toledano cuyos gustos oscilaban entre un florentinismo, que ha hecho pensar en Ghirlandajo, y tradiciones flamencas. A Borgoña se deben el retablo mayor y colaterales de San Andrés, incluso su traza y mazonería, francamente renacentes. Borgoña fué amigo entrañable de Covarrubias y no sería de extrañar que él y otros pintores de la escuela toledana — los Comontes — despertaran en su espíritu la vocación por el arte nuevo.

El año 1514 terminó los bultos del obispo don Tello de Buendía y del arcediano de Calatrava, en la catedral de Toledo, primeras manifestaciones de su arte en aquella metropolitana, que, andando el tiempo, tantas pruebas de su inspiración había de albergar.

SIGÜENZA.— Después de estos años de iniciación y aprendizaje Covarrubias se trasladó a Sigüenza (1515-16-17), donde intervino, como hemos visto, en obras de gran empeño — el retablo de Santa Librada y el sepulcro de don Fadrique de Portugal —, en las que pudo madurar su personalidad e ir poco a poco destacando entre los imagineros y ornamentistas toledano-seguntinos. Allí debió entrar en contacto con la escuela alcarreña de Lorenzo Vázquez e ir progresando la trayectoria de su personalidad. Debieron ser los de Sigüenza años decisivos. Esto se hace patente en la portada del Hospital de Santa Cruz, de Toledo, donde vemos, en una columna de las que flanquean la composición, grutescos calcados de los del sepulcro de Santa Librada.

En estos años el artista, joven, en plena actividad, debía moverse incansablemente por toda la región toledana, trabajando sin cesar. En la catedral primada se ocupó del exorno de la capilla de la Trinidad, que para su enterramiento había escogido el canónigo Gutiérrez Díaz, que en su testamento (1521) nos hace mención de todo. Allí labró el sepulcro del fundador y una deliciosa cartelita donde se contienen las alabanzas al canónigo y que es de lo más fino de la primerísima época del artista, antes aún de la plena expansión plateresca de la capilla de los Reyes Nuevos. Formas sencillas y organización casi florentina, todo recamado de grutescos delicados, pero sin la fluidez, movimiento y libertades de obras posteriores. Al mismo ciclo corresponde el arcosolio y bulto del obispo Castillo, en la capilla de San Eugenio, semejante al de Gutiérrez Díaz. Por su composición y típicas columnas abalaustradas, estos sepulcros entonan perfectamente con las obras seguntinas de Francisco de Baeza: portadas de las capillas de los Arce y de San Pedro, en aquella catedral (fig. 114). Aunque parecen ser anteriores los sepulcros de Covarrubias, sería difícil precisar quién, Baeza o Covarrubias, era el acreedor y quién el deudor. De todas suertes, se puede afirmar que las obras de esta fase primeriza de Covarrubias en la Primada son de la misma familia que las tan mentadas de Sigüenza: altar-sepulcro de Santa Librada, capilla de los Arce y detalles platerescos de la capilla mudéjar de la Anunciación. Se usan entonces pilastritas cajeadas con botones o rosetas en vez de grutescos, y eses para enlazar cuerpos en degradación, con las características escotaduras en su centro.

GUADALAJARA.— Cumplida la fase seguntina de Covarrubias, el artista marchó a Guadalajara (1526), donde construyó una obra de gran belleza y originalidad que puede



Figs. 115, 116 y 117. — PORTADA DEL CONVENTO DE LA PIEDAD DE GUADALAJARA. ENTRADA DESDE LA GIROLA A LA CAPILLA DE LOS REYES NUEVOS EN LA CATEDRAL DE TOLEDO, Y VISTA INTERIOR DE LA MISMA.

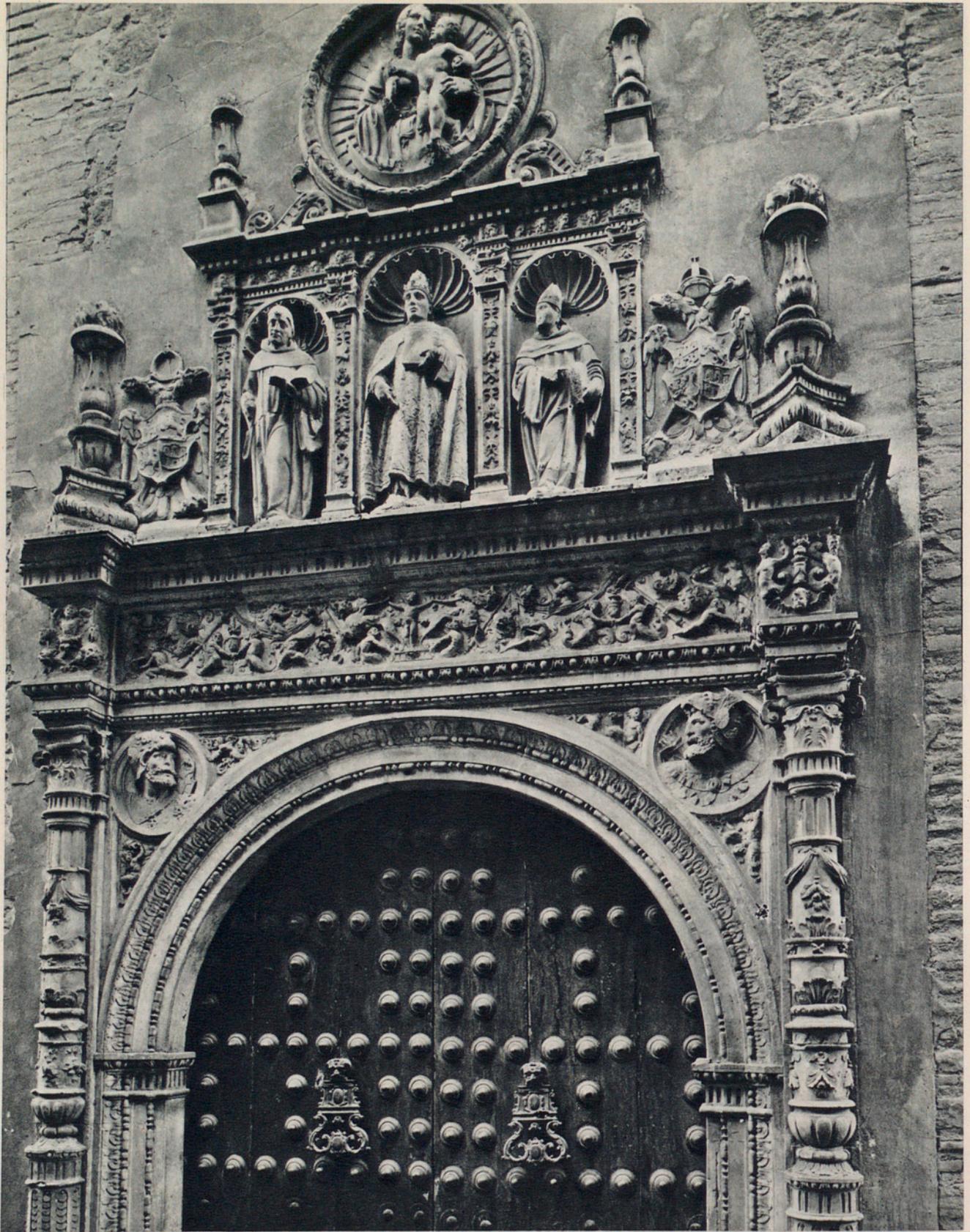


Fig. 118. — PORTADA DEL MONASTERIO DE SAN CLEMENTE, EN TOLEDO.

considerarse como la primera del nuevo estilo, el plateresco florido, de esencia milanesa. Es la iglesia conventual del beaterio de la Piedad, que, utilizando el antiguo palacio de don Antonio de Mendoza, fundó doña Mencía de Mendoza, su heredera colateral. La iglesia, que debía ser elegantísima, fué derribada por la brutalidad de un ayuntamiento "progresista" y sólo quedan hoy algunos lienzos, tristes ruinas. La estructura era gótica — no fué Covarrubias un gran creador de estructuras —, pero los miembros decorativos esenciales eran "romanos". Los arcos fajones del crucero descansaban sobre unas pilastrillas cajeadas extraordinariamente esbeltas — estiradas a las proporciones del gótico — y decoradas con rosetas en su parte alta, lo mismo que el intradós de los arcos. Los capiteles son muy elegantes y llevan una tarja italiana en su centro.

Por ventura, nos queda intacta la portada de esta iglesia, en el compás donde se abre la entrada del antiguo palacio, hoy Instituto de Segunda Enseñanza. Esta portada, entre dos contrafuertes del templo, está protegida por un arco encasetonado que se remata en una delicada crestería milanesa. Como en los sepulcros toledanos, la composición es sencillamente un arco de medio punto entre columnas abalaustradas, entablamento (siempre, como en todo el plateresco, con marcado predominio del friso) y una pequeña edícula avenerada unida al resto por dos grandes eses decoradas de follaje; en los extremos, caprichosos flameros. La variación no está, pues, en esto, sino en la blandura del modelado, en la complejidad creciente de los elementos, columnas monstruosas, flameros, etc., en el ritmo y cadencia, más personales, de los grutescos. Se perfila un tipo de arquivolta moldada, con hojitas estilizadas y contarios, que será en adelante muy del maestro y que lo tomó directamente de la portada boloñesa del palacio, que allí está, vecina, a muy pocos pasos. Esta arquivolta se prolonga en las jambas, imbricándose en ella la imposta del arco sin cortarla del todo. Covarrubias sigue, por tanto, obteniendo enseñanzas de las primitivas obras de los Mendoza, formándose en el foco alcarreño (fig. 115).

La fama del maestro de Torrijos iba creciendo, y durante su estancia en Guadalajara se le solicitaba constantemente para tasaciones e informes. El año 1527, el cabildo de Toledo le llamó para que tasara el retablo de la capilla de la Descensión, de Felipe Bigarny, mórbido y opulento, que debió gustar a Covarrubias a pesar de lo distinto de su estilo, tenue y puntillista. El medallón que corona el retablo de Bigarny debió inspirar a Covarrubias la utilización de este agradable motivo que en seguida utilizó en la portada de San Clemente. Dos años más tarde reconoció con Álava la obra de la catedral de Salamanca, la librería de su universidad y la catedral de Segovia, hallándose de conformidad con el parecer dado antes por Álava.

TOLEDO: CAPILLA DE REYES NUEVOS. — Estando en Guadalajara, le volvieron a llamar los capitulares de Toledo para concursar una obra de alta significación y descollante boato. El arzobispo Fonseca deseaba edificar una gran capilla-panteón para los Trastámara castellanos, que se hallaban en otra poco correspondiente a su rango. Se eligió un sitio junto al ábside, donde antes hubo una herrería. Con la venia del Emperador, se procedió al concurso entre Covarrubias y Siloee. Fueron escogidas las trazas del primero, que a comienzos de 1531 las llevó a Valladolid para presentarlas en la Corte. La obra se hizo muy de prisa, pues en 1534 se remataba con toda magnificencia. Esta obra de cuño real le consagró definitivamente como arquitecto y dictador del nuevo estilo en Toledo. La catedral primada

le hizo su maestro mayor, con una asignación de 20.000 maravedises. Veamos, pues, esta capilla de los Reyes Nuevos. En primer lugar, apreciamos que el sitio era bastante difícil, con una entrada tortuosa desde la girola y contra los salientes estribos de la capilla de don Álvaro de Luna, lo que obligó al arquitecto a preparar un vestíbulo irregular entre las capillas de Santa Leocadia y la de los Condestables y a dividir la nave en tres compartimientos separados por fuertes arcos agudos. Los problemas estructurales los resolvió Covarrubias con los recursos del gótico. Demostró arranque y bravura para voltear unas estupendas bóvedas nervadas cargadas de suntuosidad y riqueza, con voluminosos nervios formando una flamígera estrella, ricas filacterias, círculo como espléndida corona de flores. En medio

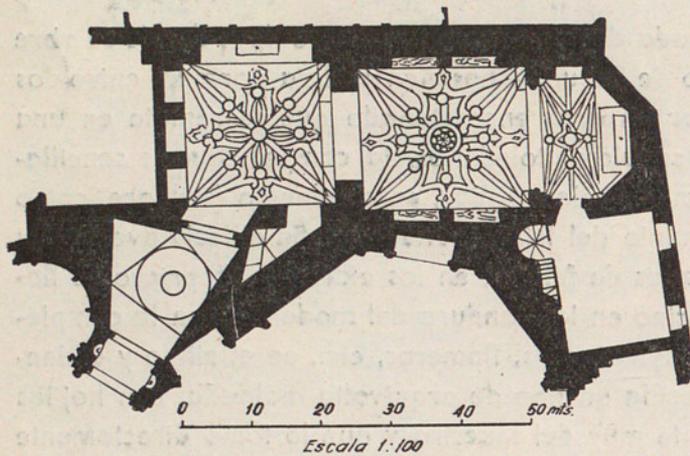


Fig. 119.— PLANTA DE LA CAPILLA DE REYES NUEVOS, EN LA CATEDRAL DE TOLEDO.

de la ostentosa estructura gótica abundan las manifestaciones del más sutil y delicado plateresco (figs. 117 y 119). Llama la atención, en primer lugar, el gran arco que separa los dos tramos de la nave, que sobre unas pilastras platerescas, de gran fondo, con enormes tableros decorados, nos acoge bajo su intradós riquísimamente encasetonado. En los flancos del tramo central, el más solemne, el verdadero panteón, están los lucillos con los enterramientos reales, Enrique II y Juana Manuel a un lado, Enrique III y Catalina de Lancáster al otro. En el presbiterio están las estatuas, no yacentes, sino orantes, de Juan I y Leonor de Aragón (éstas no son las antiguas trasladadas, sino otras modernas). Los arcosolios están todos combinados de la misma manera, sencillamente, pero lo más extremado resultan las labores de grutescos. Parecen revivir en Castilla motivos sieneses de la más acendrada pureza; los lunetones de los tímpanos llevan cartelas sostenidas por angelitos que recuerdan la fachada de la biblioteca Piccolomini. En los frisos trepidan con más energía los motivos, cada vez más animados, pero en lo demás domina la quietud de lo abstracto. Covarrubias inventa, o al menos utiliza, un tipo de columna adosada muy plana, compromiso entre la media columna y la pilastra. La puerta de entrada a la capilla, se adorna con regular magnificencia con un arco profundo a cuyos costados dos nichos encierran grandes estatuas de reyes de armas, a las que era aficionado Covarrubias como símbolo de majestad. Las medias columnas que flanquean la puerta descansan sobre pedestales circulares, invención de Covarrubias y característicamente suyos. El neto del pedestal solía dividirlo en varios tableros estrechos que decoraba con grutescos. Pedestales así vemos en la portada del Hospital de Santa Cruz, en San Clemente y en el Sagrario o sacristía de la catedral de Sigüenza, obras muy coetáneas (fig. 116).

PORTADA DE SAN CLEMENTE.— No había terminado nuestro arquitecto su gran Capilla Real, cuando ya se ocupaba, entre otras, de dos obras considerables: el Sagrario de Sigüenza y el Real Monasterio de San Clemente, en Toledo. Vamos antes con la toledana. Según una escritura de concierto de 17 de diciembre de 1534, se obligó Covarrubias a la reedificación de este Real Monasterio de Bernardas Calzadas, fundado por Alfonso VIII.

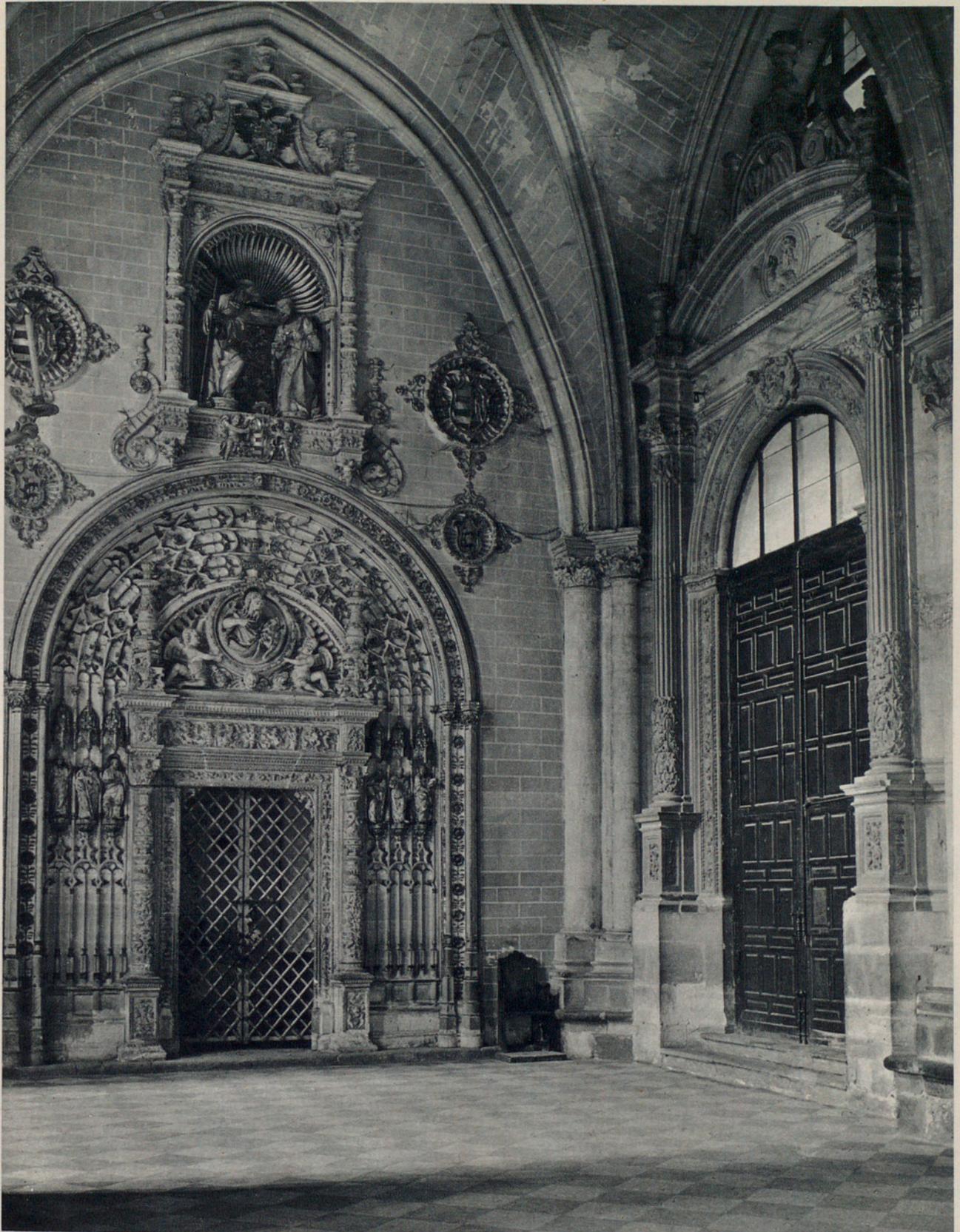


Fig. 120. — PORTADA DE LA CAPILLA DE SAN JUAN (TESORO) DE LA CATEDRAL DE TOLEDO.



Fig. 121. — INTERIOR DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE SIGÜENZA, LLAMADA DE LAS CABEZAS.

Salieron fiadores suyos el bordador Marcos de Covarrubias y su gran amigo Juan de Borgoña. De este concierto, interesante por sus antiguos términos técnicos, entresacamos lo que más nos interesa, que es lo referente a la portada, pues la reedificación interna no presenta ninguna novedad. Dice así de la portada: "Ytem hazer una portada de piedra de Regachuelo (piedra de cemento calizo llamada molasa) de alto y ancho q fuere menester q tenga de valor a toda costa dozis ducados poco más o menos, de la obra de Romano la q sea diez ducados más o menos". Quedaban, pues, estrictamente determinadas dos cosas: que había de ser de "Romano" y costar dos mil ducados, diez arriba o diez abajo.

Esta portada representa perfectamente la fase plateresca de Covarrubias y aun más: todo un período del arte castellano, florido y gentil. Es de una sutileza de miembros extremada. No se llegó nunca a tanto en Italia, ni en las más libres creaciones lombardas, pues siempre presidió allí un sentido más arquitectónico. Es consecuencia directa de la Piedad, de Guadalajara, pero el mismo tema se halla expresado con mucha mayor libertad. Los miembros arquitectónicos se utilizan más todavía, como si coartaran la espontaneidad decorativa y, en cambio, los grutescos adquieren mayor bulto y pulso vital. En el friso del entablamento, en lugar de las severas composiciones de róleos, eses y vasos, de poco relieve, aparecen figuras humanas, geniecillos, en desaforadas actitudes, conmovidos por intensa onda dinámica. En las enjutas, los clásicos medallones del Renacimiento español — que casi nos han hecho aborrecer tanto deplorable pastiche —, con sus cabezas de guerreros muy salientes, de perfil, no como las boloñesas, que salían de frente al espectador. Encima del entablamento, la consabida edícula se ensancha y se triplica, dando cabida en sus tres nichos a las estatuas de santos. Remata todo con sin par galanura un gran tondo enguirnaldado, que acoge un alto relieve de la Virgen y el Niño de lo más primoroso e italiano de la escultura decorativa plateresca, que si es del cincel de Covarrubias — cosa dudosa — le haría gran honor. La portada de San Clemente, de 1534, marca el apogeo del arte libre, plateresco y jugoso de Covarrubias. A partir de entonces, en lugar de seguir esta senda, el maestro se va afirmando cada vez más como arquitecto, empezando a sentir cada vez mejor la corporeidad, proporción y ritmo puramente arquitectónicos (fig. 118).

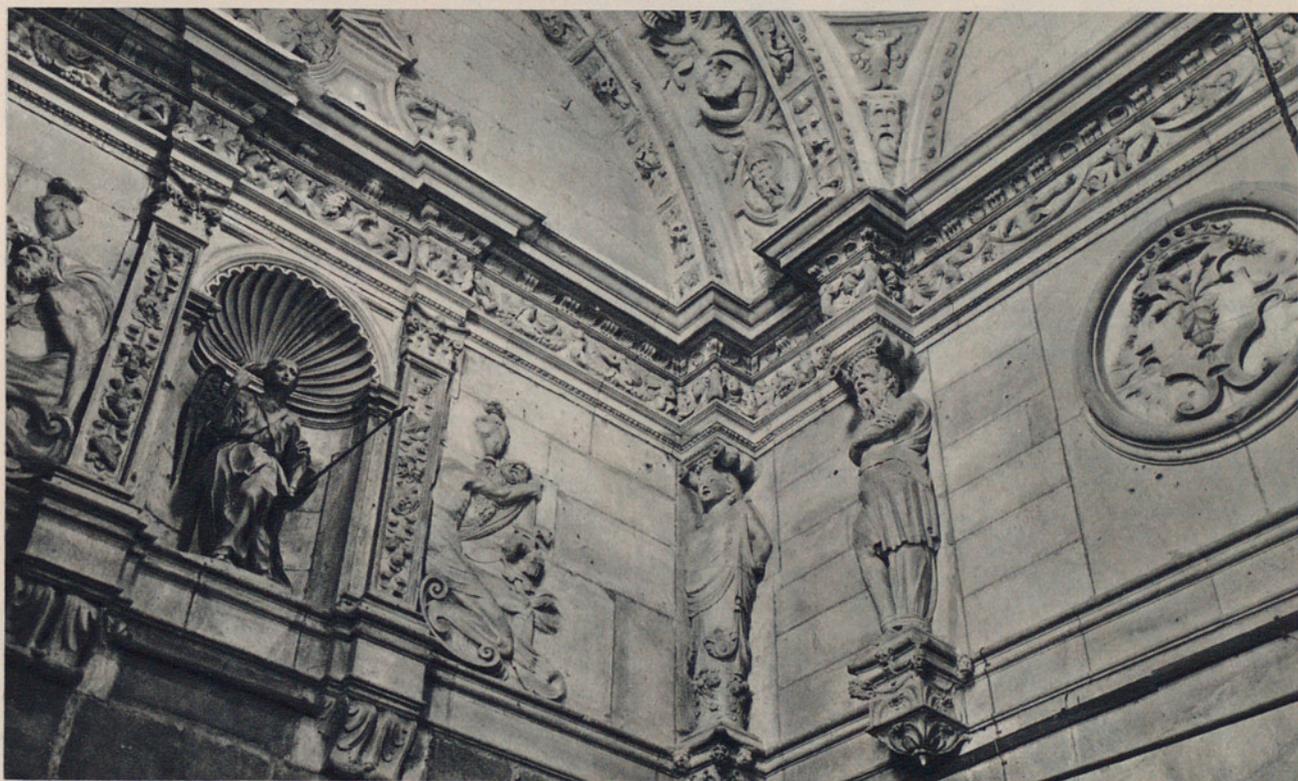
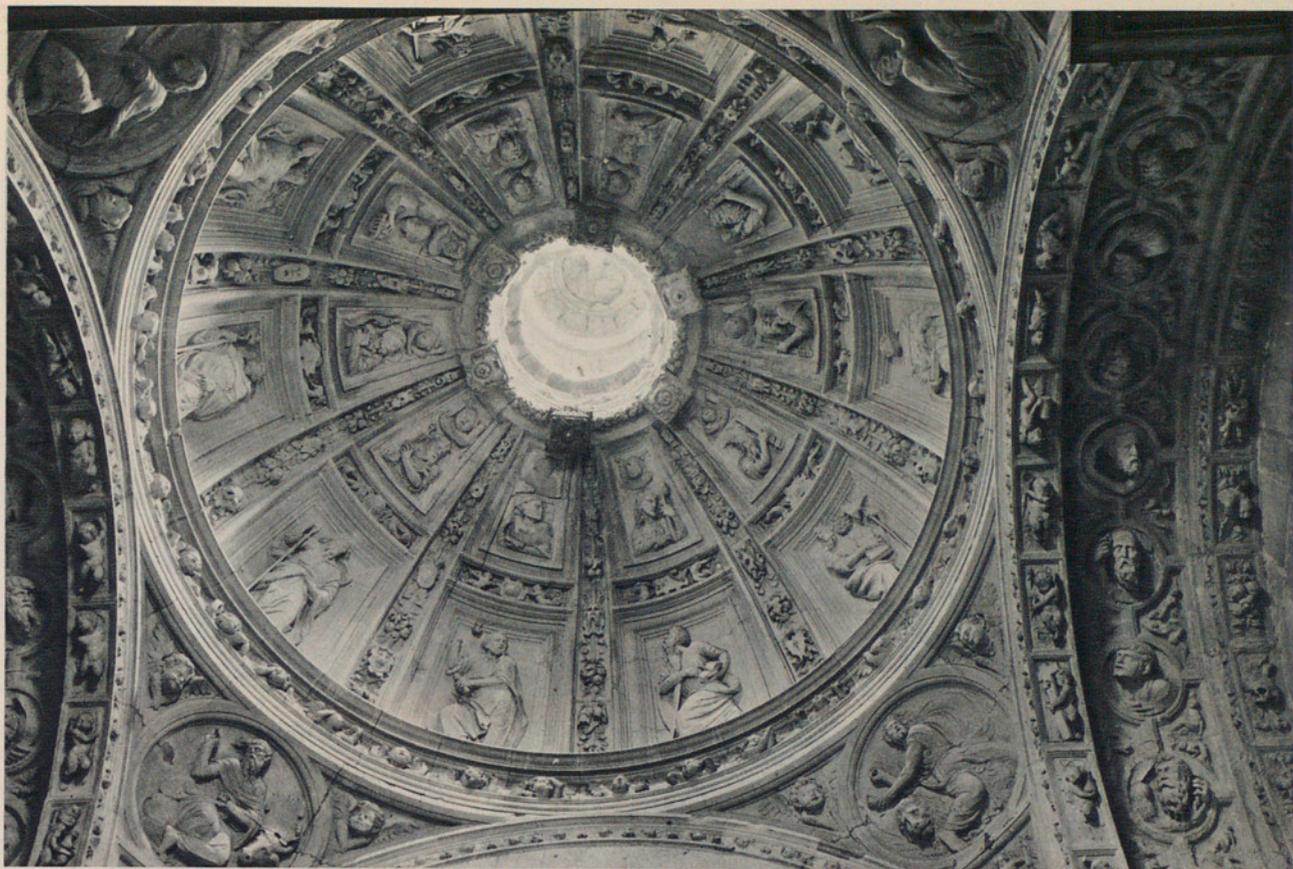
CAPILLA DE SAN JUAN EN LA CATEDRAL. — Pero mientras tanto, todavía surgen en Toledo obras suyas de gran enjundia decorativa, como la curiosísima portada de la capilla de San Juan, hoy Tesoro, de la catedral, construída en 1537. El cardenal Tavera tenía el propósito de convertir aquella capilla bajo la torre en su enterramiento, poniéndola bajo la advocación de Quo Vadis. Covarrubias trazó una suntuosísima portada en la que se advierte el deseo de armonizar con la simétrica, la de la capilla mozárabe que decora la reja de Juan Francés y la estupenda hornacina flamígera de Enrique Egas. Bajo un gran arco gótico de medio punto dispuso una de sus típicas puertas adinteladas con columnas monstruosas y flameros; encima lleva el motivo, al que ya había tomado afición, del gran medallón, aquí con la efigie del Salvador sostenida por ángeles (fig. 120). Los grutescos son vibrantes y sólidos, con gran copia de figuras animadas, niños y fauna. Lo original en esta composición es que entre el arco gótico y la puerta plateresca, unos grandes paños laterales, que luego ruedan formando arquivolta, están decorados por labor de claraboya gótica del más decadente estilo. Parece que en su ánimo estaba buscar el remedo plástico de una reja y hacer así "pendant" con la de Juan Francés. El resultado es una obra de gran sabor hispánico, casi

mudéjar sin quererlo. Para igualar más con la capilla mozárabe dispuso encima del arco una hornacina plateresca del más exquisito acento milanés. En ella se colocó una terracota de Cristóbal de Olarte: Cristo interrogando a San Pedro. Completan el frente de la capilla el escudo del Emperador y las armas del Cardenal, rimando con las de Cisneros en la capilla mozárabe. Trabajaron como imagineros en esta suntuosa portada Gregorio Pardo, Pedro y Luis de Borgoña y Esteban Jamete. Sólo con amplias colaboraciones y de esta calidad, puede comprenderse la obra verdaderamente asombrosa que llevó a cabo Covarrubias. Pero no nos equivoquemos; colaboración no quiere decir abandono en manos de subalternos y discípulos. Las obras de Covarrubias tienen todas el sello inconfundible del maestro.

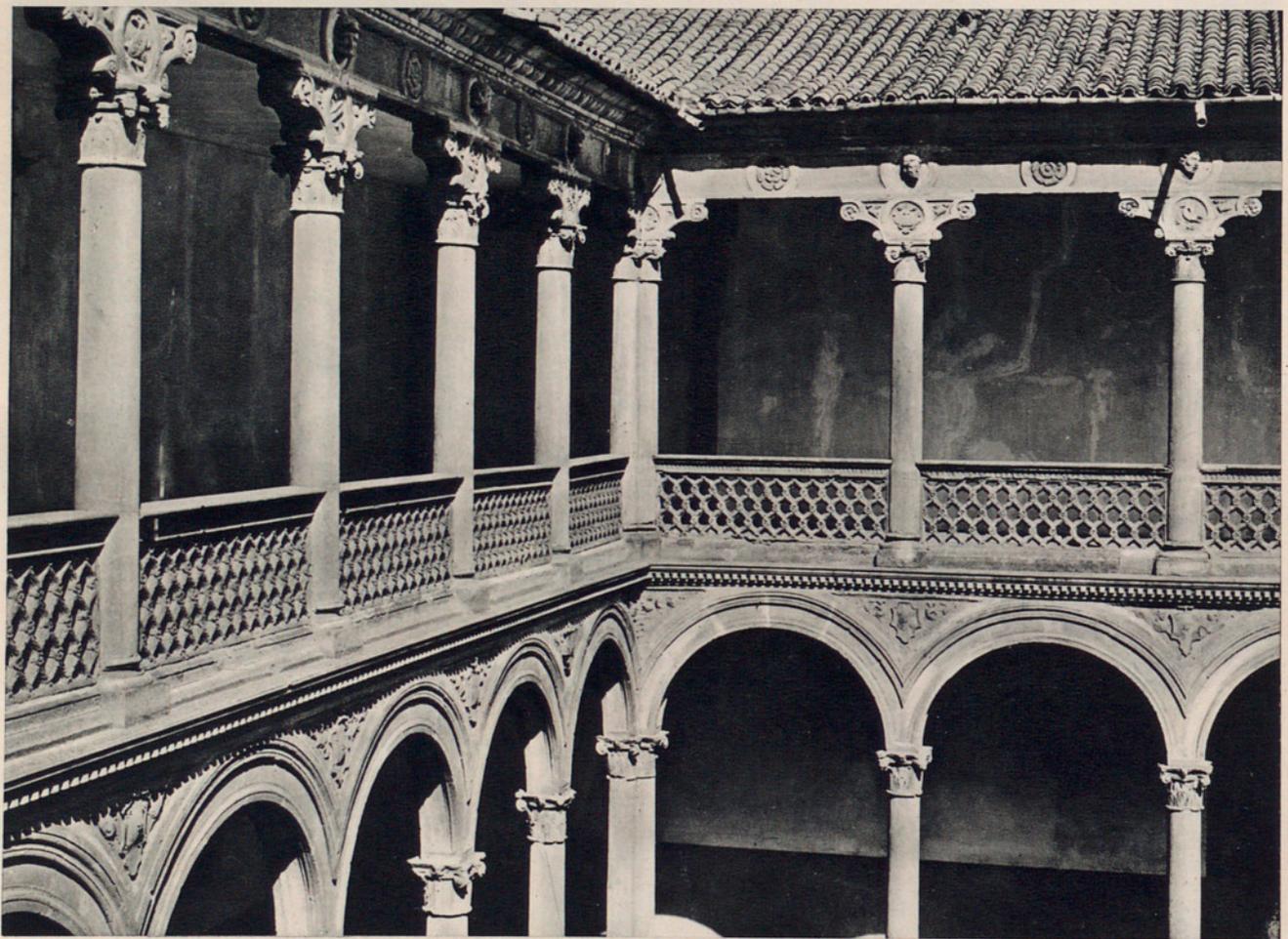
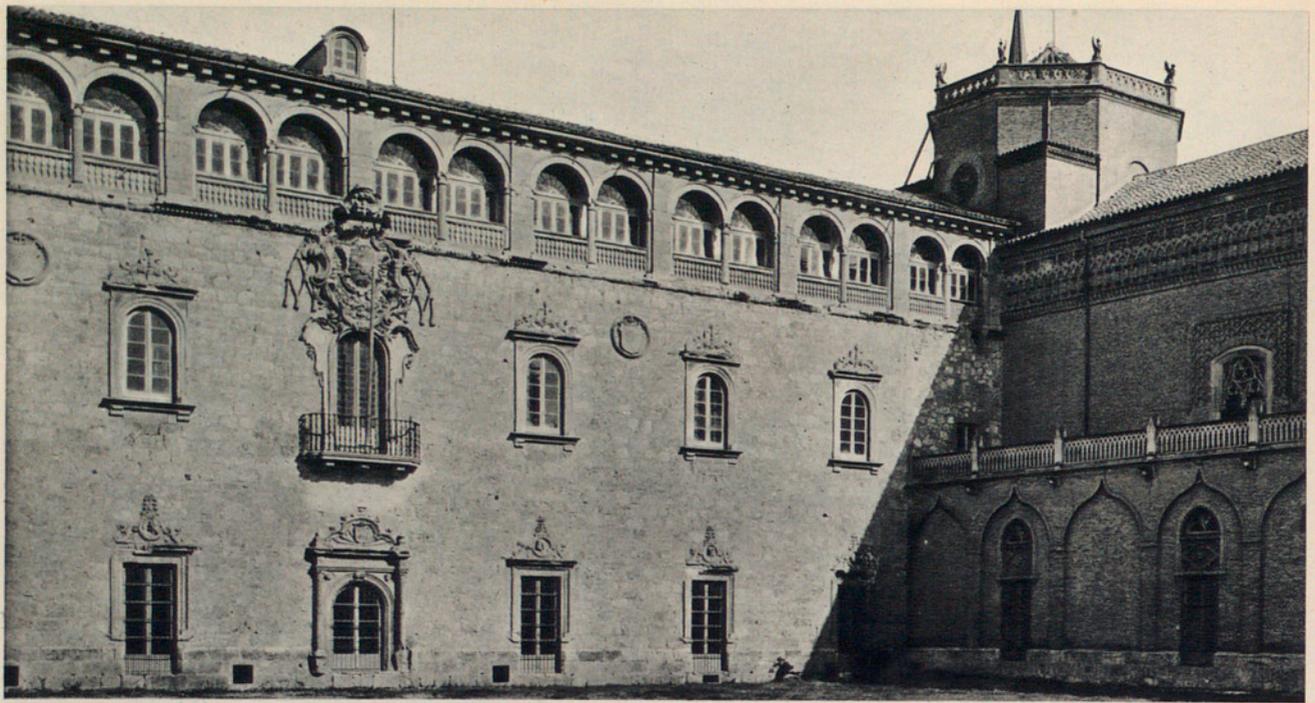
EL SAGRARIO NUEVO DE SIGÜENZA. — El año 1532, los capitulares de Sigüenza llamaron allí a Covarrubias, platicaron con él y le encomendaron las trazas del Sagrario nuevo, haciéndole maestro de la fábrica. El año 1535 rescindió su contrato con el Capítulo de Sigüenza y se suspendió la obra. Sus trabajos en Toledo, su cargo de maestro mayor de la Primada, debían impedirle atenderla; los canónigos, sin duda, estarían descontentos, pero accedieron a los deseos de Covarrubias, que les recomendó a su discípulo Nicolás de Durango. En 1541 se reanudaron las obras bajo la dirección de Francisco de Baeza. En 1552 cerró las bóvedas Durango, introduciendo quizá algunas modificaciones en las trazas de Covarrubias. Murió dos años después y le sucedió Martín de Vandoma, que tomó parte en toda la ornamentación pétrea, puertas de nogal y cajonería, en verdad excelente. Este artífice seguntino era un decorador refinado, en el estilo clasicista, estilo que llevaron a su mayor esplendor los Villalpando, rejeros, estucadores y arquitectos. El púlpito del Evangelio (1572), en la catedral de Sigüenza, es un ejemplar admirable de este estilo de Vandoma.

La obra del Sagrario o sacristía mayor pasó, como acabamos de ver, por no pocas manos y vicisitudes. No obstante, por su concepción está bien patente que se trata de una obra de Covarrubias. Se formula allí — creemos que por primera vez — la solución más característica de las sacristías españolas desde el Renacimiento, solución que se sigue desde entonces en muchas excelentes: la del Salvador, de Úbeda, y la de la catedral de Jaén, ambas de Vandelvira, entre las mejores renacentistas. Una nave cubierta con bóveda de cañón que descansa en dos ordenaciones arquitectónicas: un intercolumnio clásico con arcadas. Estas arcadas se profundizan y sirven perfectamente para alojar las cajonerías, sin embarazo alguno de la estancia. Algo de esto había resuelto ya el propio Covarrubias, si bien con otro objeto, en la capilla de los Reyes Nuevos, de Toledo. Pero en la sacristía seguntina la arquitectura obtiene más corporeidad, ritmo más clásico. Las columnas son estriadas, no recamadas de grutescos, de buena proporción. Si no fuera por la excesiva ornamentación y por la bóveda pintoresca, con sus 304 cabezas, pero abrumadora, tendríamos una obra casi purista. Pero no anticipemos; esto mismo lo logrará Covarrubias años más tarde y es natural que estos eslabones intermedios definan etapas transitivas (fig. 121).

A la sacristía de las Cabezas comunica la capilla de las Reliquias, que tiene bien justificado el nombre, pues es un verdadero relicario de arquitectura; con su cúpula sostenida por atlantes, su decoración en las partes altas, pechinas con los cuatro evangelistas, case-tones con santos que parecen girar en torno del Padre Eterno, que preside en el centro de una linda linterna. En 1561 labraba la reja el gran forjador de Cuenca, Hernando de Arenas, siguiendo las trazas de "Jaime entallador", que no es otro sino el gran Jamete o Xa-



Figs. 122 y 123. — CÚPULA Y DETALLES DE ORNAMENTACIÓN DE LA CAPILLA DE LAS RELIQUIAS DE LA CATEDRAL DE SIGÜENZA.



Figs. 124 y 125. — FACHADA Y PATIO DEL PALACIO ARZOBISPAL DE ALCALÁ DE HENARES.

mete, imaginero francés que trabajó en Toledo a las órdenes de Covarrubias. No sería extraño que el mismo Jamete procurara las trazas arquitectónicas de la capilla, toda vez que hizo las de la verja. Tampoco es de extrañar que interviniera Martín Vandoma, que en la fecha de su construcción era el maestro más importante de la catedral. La capilla de las Reliquias puede, por estilo, convenir a cualquiera de los dos ornamentistas afines por razones de época y escuela (figs. 122 y 123).

PALACIO ARZOBISPAL DE ALCALÁ. — El eximio cardenal Tavera, que durante su pontificado (1534-1545) dejó huella tan venturosa en el arte renacentista español, fué uno de los grandes mecenas que conoció Covarrubias, que por su larga y fecunda vida tuvo tantos y tan magníficos. Don Alonso de Fonseca (III) (1524-1534) comenzó en el siglo XVI las obras de embellecimiento y ampliación de la residencia arzobispal de Alcalá, que databa de los tiempos de don Rodrigo Jiménez, reconstruída luego por don Pedro Tenorio. Pero si fué Fonseca el iniciador del palacio renacentista, en realidad en tiempos de Tavera se llevó a cabo la mayor parte de la obra. Lo más saliente es, o mejor dicho era, la fachada y sobre todo el bellissimo patio, con la mejor escalera de todo nuestro renacimiento. Decimos que era, porque una horrorosa explosión y consiguiente incendio, al terminar la guerra (1936-1939), convirtió esta maravilla artística en una desolada ruina.

La fachada principal es muy simple, formada por dos pisos de ventanas, las del bajo adinteladas y las del principal de medio punto, y como final, una galería de arcos agrupados dos a dos (construída o reformada con posterioridad con una cornisa de modillones de dibujo muy seco para la fachada plateresca). La ventana central de la planta baja también es de medio punto, con columnillas a los lados, entablamento y un copete florenzado con el escudo de Fonseca. Las restantes ventanas bajas llevan por copete unos medallones con cabezas de gran carácter, valientemente movidas; las eses recubiertas de follaje y los florones que los acompañan son de lo más exquisito y jugoso de la plástica ornamental de la época. Las ventanas del piso principal son de línea bramantesca: arco de medio punto sin impostas y guardapolvo recto, rosetas en las enjutas. Covarrubias no resistió a la tentación de añadirles unos floridos copetes. Con todo, la obra es de una gran sobriedad para su fecha, ensayo de lo que luego será imperial magnificencia en el alcázar de Toledo (fig. 124).

Mas vayamos al patio, donde se centra el interés artístico del edificio. Patio muy castellano, ligero (como que sus solerías son de madera), de clásicas arcadas en su parte inferior y arquitrabado — dinteles y zapatas de piedra — en la galería alta. Se supera el modelo del Hospital de Santa Cruz en Toledo, fundiéndose sus soluciones con el patio alcarreño del convento de la Piedad, de Guadalajara. Siguen siendo fuentes vivas de inspiración las obras de Lorenzo Vázquez, por las que despuntó fragante y seguro nuestro primer renacimiento. En estos patios clásicos, los perfiles de claraboya dan una nota picante de inestabilidad estilística. Se acusa por ellos su carácter nacional, cierto mudejarismo tal vez. La galería alta era muy hermosa, utilizándose en dinteles y zapatas el motivo de los recuadros y discos, de abo-lengo alcarreño. Claro que en esta fase plétórica y exultante de nuestro plateresco no podía dejar de manifestarse la alegría creadora en múltiples detalles escultóricos, capiteles, medallones y, sobre todo, en las animadas cabezas del arquitrabe (fig. 125).

Bien sea por designio del gran mecenas o por incontenible furia de Covarrubias y sus imagineros, donde el fuego de su imaginación se desbordó en opulencias decorativas fué en

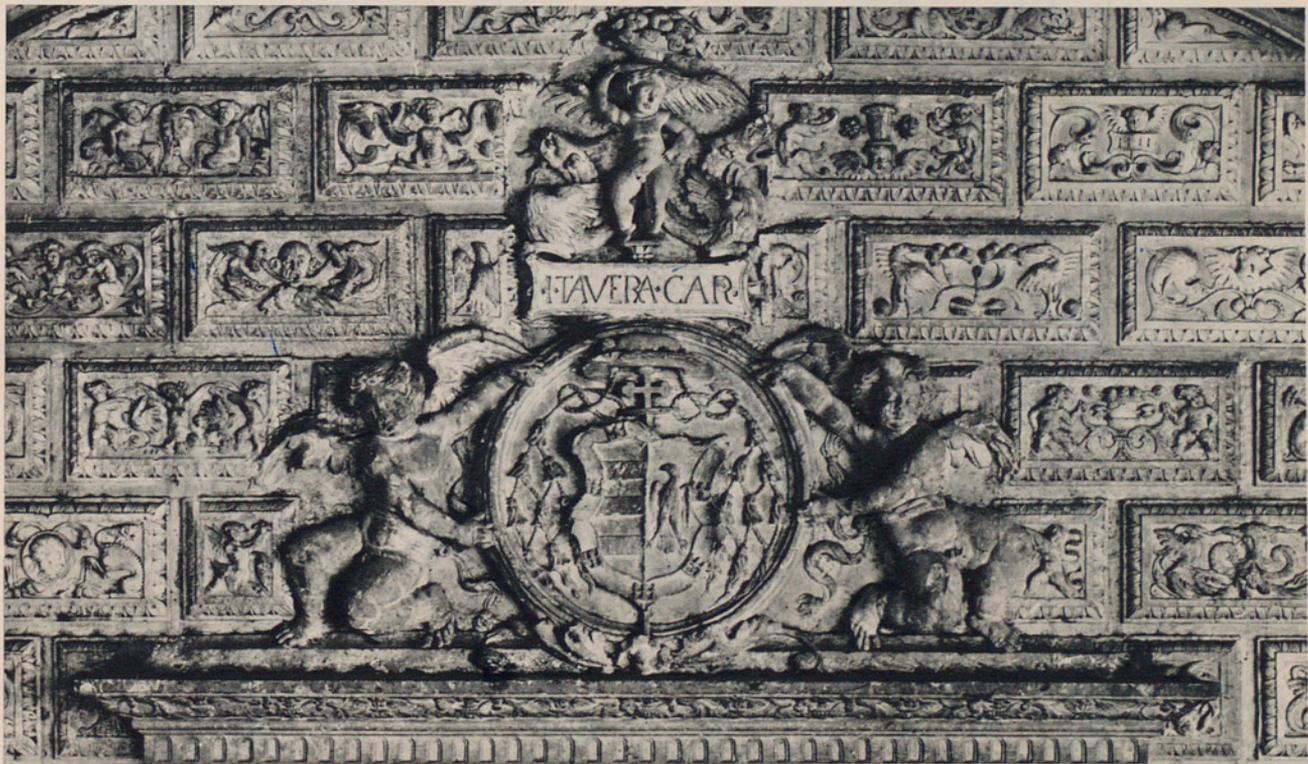
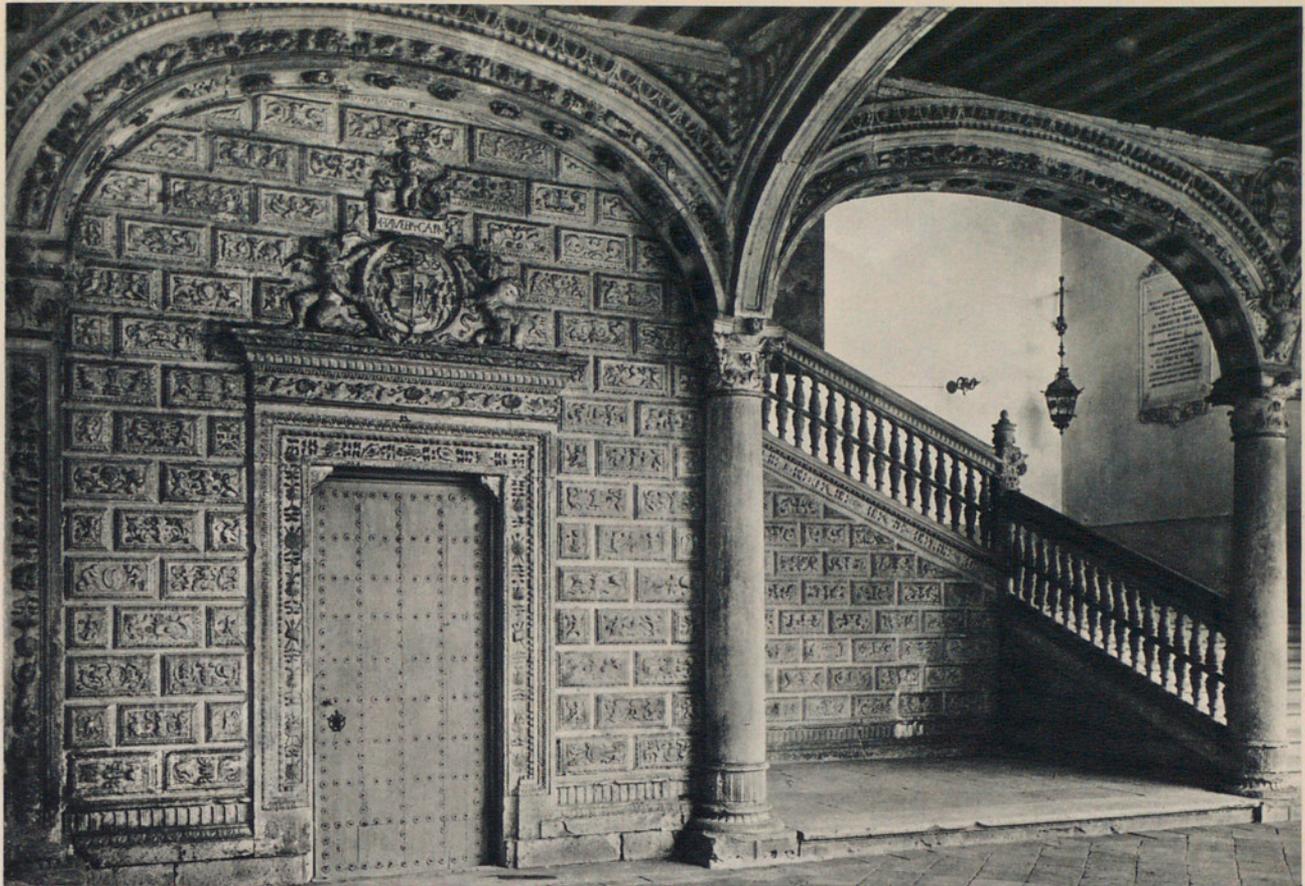
la gran escalera claustral, sin disputa la mejor de todo el renacimiento español. Aquí también se supera la escalera toledana de Santa Cruz, cuyo arranque no es ni tan franco ni tan majestuoso. Aquí tres grandes arcos escarzanos constituyen el plano donde se inicia la escalera; uno de ellos, ciego, corresponde al último tiro, que desembarca en el claustro alto. De los otros dos, uno corresponde al vacío de la caja de escalera y otro al ancho de los peldaños, de modo que la arcada y el tiro inicial coinciden; la columna medial sirve de pilarote de arranque ahorrándose otro accesorio. No puede ser ni más simple ni más grandioso (figs. 126 y 127).

Esta arquería del plano de arranque de la escalera, limpia, graciosa, es de una riqueza y distinción de detalles verdaderamente peregrinas. Todas las molduras están prolijamente talladas; las ovas clásicas, para mayor primor, se convierten en piñas; los talones llevan los "rais de coeur" romanos; dentículos, hojas de agua y grutescos pueblan estas magníficas arquivoltas, y enjutas donde las armas de Tavera resplandecen como los chatones de una joya. Parece que estamos ante uno de aquellos riquísimos entablamentos romanos como el del templo de Cástor y Pólux, donde nada queda por decorar, pero avivado en este caso por la pimpante y fresca gracia renacentista, distinta de la arquitectura formularia, ya un poco cansada, de la Roma imperial. Los capiteles, monstruosos y dinámicos, son un prodigio de libre inspiración y movimiento (fig. 128).

Si esto ocurre con las arcadas, mayor será nuestra sorpresa al contemplar los lienzos almohadillados de la escalera. Cada sillar saliente, uno por uno, lleva un grutesco de tan exquisita talla y tan chispeante imaginación que son dignos de un genial escultor. Es muy posible que interviniera en ellos Gregorio Pardo. Hay quimeras, trasgos, vestiglos, tritones, grifos. Las formas orgánicas: hombres, brutos, vegetales, se funden y se trastruecan unas con otras; de los torsos humanos salen colas de acanto y de los brazos capullos o cornucopias. Máscaras o medallones tienen efigies miguelangelescas, dolorosas. A veces se ven viejos de boca sumida y mentón prominente, como los de Leonardo. Describirlo todo sería imposible y tan fatigoso como deleitable resulta el contemplarlo. Hablamos en presente, pues no nos hacemos a la triste idea de que este patio sea hoy una ruina.

Por todo el patio, escalera y galería, se ven esas graciosas puertecitas de doble jamba con guardapolvo recto y acartelamiento de ménsulas en los ángulos, cuyo secreto tenía Covarrubias. De proporción sensiblemente dupla, están molduradas con primor; los grutescos, bucráneos, frutos, escudos, caen a los lados anudados por lindas cintas. Una de estas puertas, bellísima, la del cuerpo bajo de la escalera, lleva encima un medallón con el escudo de Tavera sostenido por dos rollizos angelotes que deben ser del mórbido cincel de Gregorio Pardo. En una fachada que ha quedado arrinconada en un patio del vecino convento de las Bernardas, hay una ventana plateresca con las armas del cardenal Tavera, mucho más exuberante y decorada que las de la fachada principal; tiene columnas abalaustradas y un gran friso decorado por geniecillos y pájaros de línea huidiza, friso que por su modelado largo y mórbido, donde las formas surgen redondas y se desvanecen en fibras sutiles, recuerda a la escultura ornamental burgalesa. Esta ventana de Covarrubias, en cuanto a la traza, está interpretada por un cincel libre y personal y destaca por su hispánica verbosidad del resto de la decoración del edificio, que aun en las partes de mayor riqueza conserva una distinción y prudencia casi florentinas (fig. 129).

En el mismo Alcalá de Henares existe, transformada en convento de carmelitas descal-



Figs. 126 y 127. — DETALLES DE LA ESCALERA DEL PALACIO ARZOBISPAL DE ALCALÁ DE HENARES.

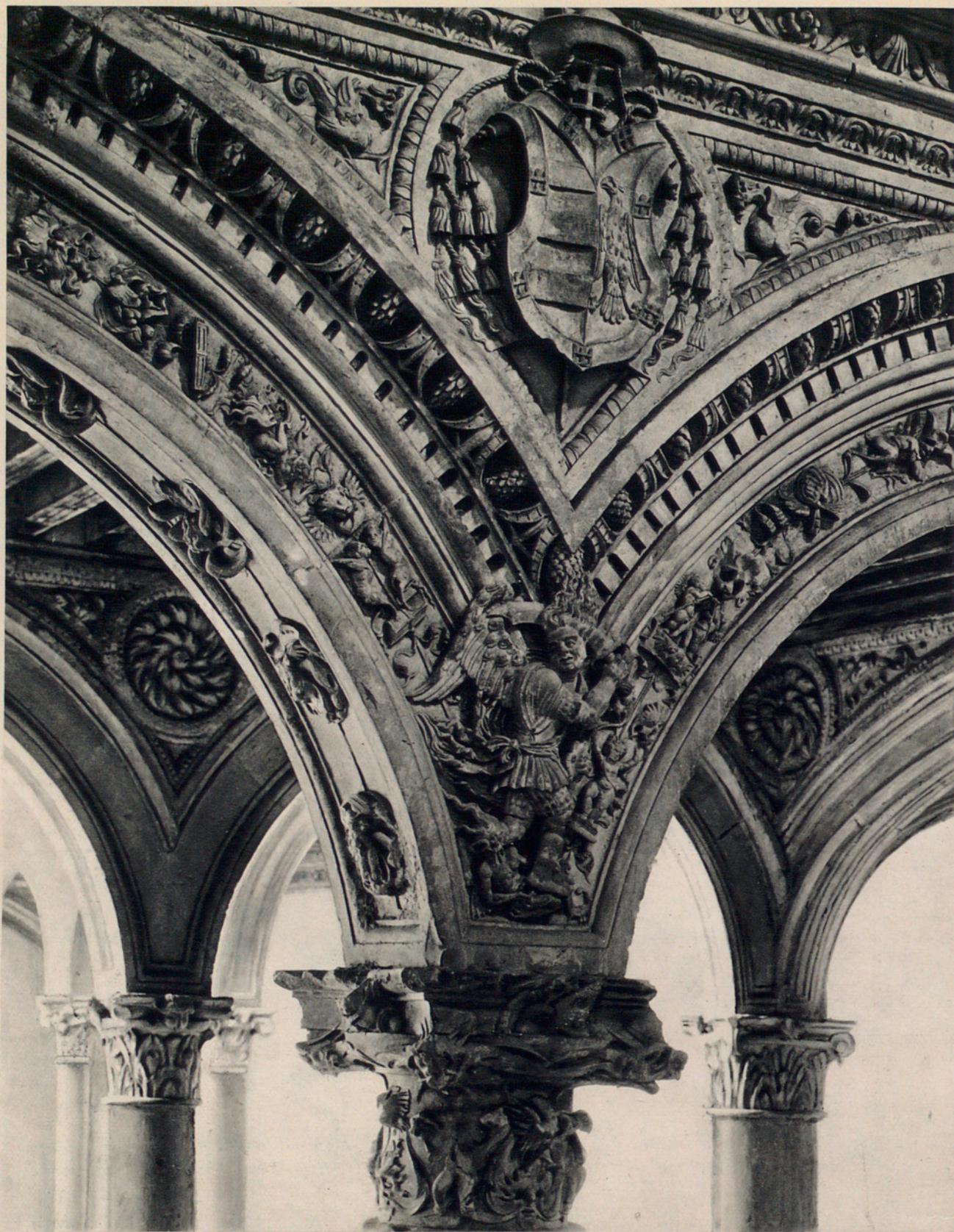


Fig. 128. — PORMENOR DE LA ARQUERÍA DE ARRANQUE DE LA ESCALERA DEL PALACIO ARZOBISPAL DE ALCALÁ DE HENARES.



Figs. 129 y 130. — VENTANA DEL PALACIO ARZOBISPAL DE ALCALÁ DE HENARES. DETALLE DE LA PORTADA DEL CONVENTO DE CARMELITAS DE LA IMAGEN, EN LA MISMA CIUDAD.



Fig. 131. — ESCALERA DEL CONVENTO DE CARMELITAS DE LA IMAGEN EN ALCALÁ DE HENARES.

zas (vulgo de la Imagen), una bella mansión nobiliaria donde, a juzgar por lo que queda, intervino señaladamente Covarrubias. Tiene portada de señoril traza toledana con abultados grotescos, algo alterada por una hornacina y un escudo de la orden carmelitana postizos. Lo que más vale es la escalera, merecedora de todos los elogios, organizada con gracia y naturalidad. Una gran viga con labradas zapatas descansa en dos columnas de piedra; una de ellas, más corta, apoya sobre el pilarote de arranque del barandal (graciosa fantasía). Tras estas columnas se abre el hueco de la escalera, de tipo claustral. Los pretilles de claraboya, como panal de abeja, los capiteles (con aves pechugonas y otros seres quiméricos a guisa de volutas) y los restantes detalles decorativos son de lo más refinado del arte de Covarrubias. Entre las escaleras, de arquitectura señorial, pero, sin embargo, doméstica, ésta puede ponerse como uno de los más excelentes ejemplos (figs. 130 y 131).

LUPIANA. — A este ciclo de obras alcalaínas pertenece también uno de los mejores claustros renacentistas de Castilla la Nueva, el del monasterio de San Bartolomé, de Lupiana, en la provincia de Guadalajara. Si sus trazas no son de Covarrubias, por lo menos la asignación a su escuela es irrefutable. Se repiten los mismos temas decorativos (ovas, rose-tones, acanaladuras) del patio del palacio arzobispal de Alcalá, aunque simplificándolos. La ligereza del patio de Alcalá se transforma aquí en una sólida robustez. Las estructuras, más pesadas, exigen columnas fuertes, de galbo henchido y firme, y todo el patio respira un aire de plenitud muy satisfactorio. En toda su vuelta tiene dos pisos, con arcos de medio punto el inferior, y quebrados, de tipo isabelino, el superior. En la galería que mira a mediodía sube un tercer piso arquiteado, a la manera alcarreña. Todos estos datos y los pretilles de claraboya gótico-renaciente que alternan con los balaustres son sobrados para procurar ese acento tan español, que en seguida nos salta a la vista (fig. 132).

PALACIO DE CADALSO DE LOS VIDRIOS. — A este momento, verdaderamente feliz, de nuestra arquitectura civil renacentista que representa Covarrubias, pertenecen también el palacio de Villena, en Cadalso de los Vidrios, y el palacio del castillo de Grajal de Campos, en tierra tan distante como León.

El de Villena es uno de los monumentos más interesantes y singulares de la arquitectura española de la época. Estaba ya construído en 1534, fecha temprana que coincide con las primeras obras de Alcalá. A juzgar por la sobriedad decorativa, diríase obra posterior, pero hay que tener en cuenta que la rudeza de la piedra granítica no permitía finuras de cincel. Pertenece al españolísimo estilo renacentista arquiteado, de tanta raigambre toledana. El palacio no sabemos bien lo que pudo ser, porque incluso el plano que levantó Ventura Rodríguez no refleja ningún trazado orgánico, ni menos monumental, si es que lo tuvo. Su verdadero interés radica, y posiblemente radicó siempre, en la fachada al jardín y en el propio jardín arquitectónico. El concepto que presidió la formación de esta residencia campestre nos lleva a consideraciones muy halagüeñas sobre el grado de refinamiento de la vida señorial de entonces y hasta pensamos en este caso en resonancias musulmanas. El jardín, cerrado, como los del alcázar de Sevilla, como los del Generalife, se repite aquí en un oculto repliegue de la sierra de Gredos. Los miradores, belvederes, arquerías y cenadores parecen dispuestos para disfrutar toda suerte de alegres perspectivas, para gozarse de la intimidad recogida, para mirar sin ser visto o para divisar lejanos horizontes (fig. 133).

El jardín de Cadalso es una pieza rectangular limitada por la fachada del palacio y tres lados de una alta cerca que, a manera de adarve y sobre volado matacán, tiene un ándito que lo rodea completamente y que comunica con la galería alta de la fachada, pudiéndose, por tanto, dar la vuelta a todo. De trecho en trecho, este ándito se ensancha, procurando terracitas o belvederes pintorescos y amables. Las comunicaciones entre el jardín bajo y el paseo son fáciles gracias a unas escaleras de caracol que lucen como torrecillas. El jardín debía ser de cuadros simétricos y tenía en el centro un templete o cenador ochavado. Todo está resuelto con una arquitectura franca, lógica, desornamentada y, sin embargo, pintoresca y gentil. Los motivos son de la escuela de Covarrubias: dinteles con discos y tableros, zapatas y capiteles alcarreños, puertas adinteladas con guardapolvo, flameros y medallón por copete.

A corta distancia del palacio hay un gran estanque que también tiene en torno un paseo alto con cenadores, suponemos que para contemplar juegos y naumachías. Tanto en el palacio como en el estanque hay unos curiosos asientos de granito bajo nicho que recuerdan aquellas sillas de paja con capota de lo mismo que eran frecuentes hace años en las playas.

PALACIO DE GRAJAL DE CAMPOS. — El palacio de los marqueses de Grajal, en Grajal de Campos, se construyó hacia 1540 por algún maestro castellano que tomara por modelo el arzobispal de Alcalá, cuyo patio y escalera copió. Aparte este dato curioso, que prueba una vez más lo difícil de la estricta localización geográfica de las escuelas artísticas durante el Renacimiento, nada añade de particular este monumento leonés, que queda muy por bajo de sus prototipos (fig. 134).

Durante el año 1537, Covarrubias, que había trazado la portada de la capilla de San Juan (Tesoro), en la catedral de Toledo, para el prepotente arzobispo y gran mecenas suyo don Juan Pardo Tavera, tuvo que salir para Plasencia, donde se reclamaba su consejo en una junta de maestros para tomar decisiones sobre la obra de la catedral, tras la muerte de su maestro, Juan de Álava. Se aprobaron sus planos y se le confió la obra con el mismo salario de Álava, pero no podría con el fardo de tantos encargos y comisiones, y pronto (1538) le sucedió Rodrigo Gil. Eran muchos y graves los intereses que le retenían en Toledo.

SANTA MARÍA LA BLANCA Y SAN ROMÁN DE TOLEDO. — Antes de entrar en la descripción de las grandes obras que ocuparon a Covarrubias en su madurez y senectud, digamos dos palabras de las obras refinadas del pontificado del cardenal Silíceo, que siguió a Tavera en el gobierno de la primera silla española. Ambas se asemejan en que tratan de llenar una misma necesidad, la de decorar al gusto moderno capillitas mayores de iglesias antiguas, de un enorme interés arqueológico para nosotros, pero que entonces parecían pobres, sobre todo una. Se trata de las decoraciones platerescas de Santa María la Blanca y de San Román de Toledo.

La famosa sinagoga, destinada al culto cristiano desde 1405, fué convertida por el cardenal Silíceo en 1550 en refugio de penitencia para mujeres arrepentidas, erigiendo en la nave central y en las colaterales próximas unas deliciosas capillitas platerescas. Un espacio cuadrado abierto a la nave central por un arco encasetonado forma la mayor. Unas trompas aveneradas dan paso a un ochavo con casetones hexagonales; luego tras una cornisa se inscribe una deliciosa cupulita finamente gallonada. Lo delicado de los motivos decorativos clásicos: ovas, contarios, rosetas, medallones, etc., dan a esta capillita el encanto refinado



Fig. 132. — CLAUSTRO DEL MONASTERIO DE SAN BARTOLOMÉ DE LUPIANA.



Figs. 133 y 134. — FACHADA DEL JARDÍN DEL PALACIO DE CADALSO DE LOS VIDRIOS. GALERÍA SUPERIOR DEL PATIO DEL PALACIO DE GRAJAL DE CAMPOS.

de las decoraciones de la escalera de Alcalá de Henares. Unos angelotes del gusto de Gregorio Pardo sostienen los medallones con los escudos del Cardenal, entre las trompas. Todo delicadamente policromado. Tanto esta composición como las medias cúpulas aveneradas de las naves laterales son de lo más exquisito de Covarrubias; pletórica de savia hispánica esta estructura ochavada, vestida de las más finas galas clásicas. Nos recuerda, por su primor (aunque sin los mudejarismos decorativos de aquélla), la techumbre cupuliforme del palacio de Peñaranda, en Burgos (figs. 136 y 137).

De más empeño arquitectónico fué la construcción de la nueva Capilla Mayor de la iglesia de San Román de Toledo. En 3 de enero de 1553, don Juan Martínez Silíceo dió licencia a la noble señora doña María Niño de Rivera para acometer estas obras. Posiblemente estaban empezadas, pues en la base de una de las cariátides está grabada la fecha 1554 como de terminación de las mismas. Consta la nueva Capilla Mayor de tres tramos, uno cuadrado, cubierto con cúpula sobre pechinas, otro rectangular, con bóveda de cañón encasetonada, y un tercero, la cabecera propiamente dicha, poligonal, cubierto a lo gótico. En este lugar ensayó Covarrubias la nueva espacialidad renacentista que debía a Brunelleschi y a Bramante sus mejores hallazgos. El pequeño espacio vibró en lineales concordancias, hasta alcanzar un reflejo de esa monumentalidad bramantesca, de esa síntesis de forma y espacio. Si la decoración hubiera sido más resoluta en avivar rítmicamente la estructura, hubiéramos tenido una obra de verdadera selección. Covarrubias utilizó, como apoyo de sus arcos torales, unas pilastras interrumpidas para sostener unas cariátides, admirablemente talladas, pero que resultan demasiado fraccionadas, confusas.

LAS OBRAS REALES: EL PRÍNCIPE FELIPE HACE SENTIR SU GRAN PESO Y AUTORIDAD EN EL GOBIERNO DE LAS ARTES

ALCÁZARES REALES. — Durante el año 1537, henchido de realidades y promesas para Covarrubias, se produjo un ordenamiento de singular importancia para la arquitectura y para el porvenir del arte en general. Data de entonces la organización en gran escala, administrativa y técnica, de las obras reales. El Emperador nombró a Covarrubias su arquitecto, junto con Luis de Vega, para la obra de los alcázares de Sevilla, Toledo y Madrid, residiendo cada uno seis meses al año en dichas obras. Covarrubias, como era lógico, se puso al frente de los trabajos toledanos (con residencia continua, no semestral), y Luis de Vega se ocupó de los de Madrid y sitios satélites.

Luis de Vega tuvo, como maestro del Rey, importancia tan grande como la de Covarrubias, pero con vistas a la posteridad su fortuna fué mucho menor; casi todas sus obras han desaparecido o se han transformado tanto, que de sus trabajos como arquitecto apenas queda nada más que la documentación histórica — por cierto, copiosa —, sobre todo la correspondencia asidua mantenida con su señor y rey, Felipe II. El alcázar de Madrid, antes de su completa desaparición, ya estaba tan alterado que apenas quedaba nada de lo que hizo Luis de Vega. Sólo por dibujos de 1561 podemos colegir que la fachada, con galería superior y huecos independientes con guarnición plateresca, obedecía al tipo español de la época que ya conocemos por Covarrubias.

El palacio del Pardo, mandado edificar por Carlos V en 1543, tenía figura cuadrada,

cuatro torres, foso, zócalo de sillería, paredes de ladrillo descubierto, sin más piedra que los marcos de las ventanas, y empizarrados a la flamenca por encargo expreso de Felipe II. Una portada con algunos adornos platerescos y un patio de arquerías sobre columnas jónicas eran la única concesión a los gustos de la época. Francisco de Mora reedificó luego este palacio, dando más majestad a los huecos, pero portada y patio se conservan. Por último, Sabatini duplicó el área del edificio, lo revocó todo al estilo dieciochesco y puso chapiteles rococó a las torres.

Trabajó también Vega en Valsaín, Aranjuez, Casa de Campo de Madrid y alcázar de Sevilla, donde hizo varias cosas: trazó jardines y construyó la galería alta del Patio de las Doncellas con arcos sobre esbeltas columnas jónicas. Tuvo Luis un sobrino, Gaspar, que a la muerte de su tío (1562) continuó con sus comisiones y fué colaborador de Covarrubias (galería alta del alcázar de Toledo) y cuñado de Villalpando. Los Vega fueron unos arquitectos sobrios, clasicistas, fieles servidores de los gustos de Felipe II, y que sin solución de continuidad enlazan con la arquitectura oficial de Herrera y los Mora, tío y sobrino también.

A lo largo del siglo XVI va evolucionando considerablemente la situación de los maestros de cantería, de los que insensiblemente surgirá la condición y título de arquitecto. Con anterioridad a la llegada del Renacimiento no existía distinción entre el trabajo intelectual y manual. El arquitecto, en la acepción moderna de la palabra, es un producto del humanismo. El conocimiento y comentario de los textos antiguos — Vitrubio —, el deseo de emular al propio Vitrubio — Alberti —, la investigación de las ruinas romanas y la consiguiente publicación de estas antigüedades, que fueron con el Vitrubio el origen de los numerosos tratados de Arquitectura del siglo XVI, dieron lugar a que se creara un cuerpo teórico o doctrinal al margen de los conocimientos prácticos de los viejos maestros. Se fué dibujando esa distinción entre práctica y teoría antes inexistente.

El título de arquitecto, "architetto", viene también de Italia y suele darse en principio a los artistas de dicho país y a los tratadistas y teóricos. Ya tenemos perfectamente explicado por Sagredo, en sus "Medidas del Romano", el sentido que entonces se daba a la palabra arquitecto como ordenador de edificios, y cómo en este aspecto se elevaba hasta la esfera de las artes liberales. Resultado de esa distinción es el uso que empieza a hacerse de la palabra arquitecto. Los grandes maestros del gótico tardío, los del plateresco, que en parte son unos con aquéllos, no gozan de otro título que el de maestro de cantería, lapiscida, como se les denomina en los contratos en latín; maestro de la obra, *magister fabricae* o *magister operum*, cuando alcanzaban este puesto director, o maestro mayor cuando lo eran de una catedral u otra obra importante.

El primero a quien Felipe II empieza a llamar su arquitecto es a Juan Bautista de Toledo, y eso seguramente porque traería ese título de Italia y por su formación humanística. Con anterioridad (1552), Francisco de Villalpando, en su traducción al tercero y cuarto Libros de Arquitectura de Serlio, ponía bajo su nombre el título de Arquitecto. Pero no olvidemos que este maestro, rejero, escultor y arquitecto a un tiempo, era uno de los artistas más cultos y refinados de España, un artífice manual, pero a la vez un incansable buceador de tratados y filosofías. Sus obras, su reja extraordinaria de la Capilla Mayor de la catedral de Toledo, revelan ese gusto por lo exquisito, esa sapiencia, ese cerebralismo que le caracterizan. Es curioso que en la España del Renacimiento, los rejeros — Andino, Villalpando — vibren con tan alto diapason, sean los más excelentes cultivadores de la Antigüedad. Villal-

pando nos dejó en Toledo una muestra selecta de un estilo arquitectónico-decorativo, una puerta con bellas cariátides y un copete de rejero con un precioso medallón italianizante: la Virgen y el Niño. Es la portada bellísima del Colegio de Infantes, fundación del cardenal Silíceo, el mismo que fundó el Colegio de Doncellas Nobles, cuya portada (de la iglesia) obedece a un estilo semejante (fig. 135).

Pero volvamos a tomar el hilo, pues dejamos a Covarrubias recién nombrado arquitecto de Su Majestad el Emperador para las obras de sus alcázares. De manera parecida a como por los mismos años se venía haciendo en Francia, la realeza necesitaba ir organizando y dando forma a la administración y gobierno de sus obras, que comenzaban a tener una importancia antes desconocida. En España, Carlos V organizó la obra de sus alcázares, principalmente el de Toledo, en la siguiente forma: en el vértice se hallaba un receptor, que era entonces Enrique Persons, aposentador de Su Majestad (cargo equivalente en España al de Surintendant des bâtimens du Roi); luego, un mayordomo o veedor (Luis Jufre) y un pagador (Andrés de Mazuelas). Los maestros tenían que *mirar, trazar y hacer las obras que conviniesen en los dichos alcázares*, redactaban las condiciones a que habían de ajustarse las obras, daban los dibujos, trazas y a veces modelos de las mismas, y señalaban el precio a que habían de salir a concurso.

Las obras se pregonaban durante varios días en las plazas y lugares más concurridos. Se reunían los licitantes con los maestros a estudiar trazas y condiciones y cada uno ofrecía las suyas con la baja correspondiente, adjudicándose al que la hacía mayor. Entonces el contratista empezaba las obras y procedía por su cuenta y riesgo; antes tenía que depositar una fianza a contento del mayordomo y pagador. A los maestros cumplía entonces el vigilar la ejecución de los trabajos y velar por el cumplimiento de las obligaciones. Se les pagaba a los contratistas como se había concertado en escritura, por el pagador y a instancias de lo que midieran los maestros y controlara el veedor. En resumen, nada ha variado desde hace cuatro siglos, salvo una cosa: que los contratistas eran a su vez maestros, y que, por lo tanto, colaboraban estrechamente con el maestro mayor, controvertiendo con él, en noble empeño de superación, ideas y soluciones. De este modo, con Covarrubias colaboraron en la gigantesca reedificación del alcázar de Toledo Enrique Egas (hijo del famoso maestro toledano), Gregorio Pardo, Juan de Plasencia (cantero), Hernán González de Lara, Gaspar de Vega, Francisco de Villalpando, por no citar sino los más sobresalientes. Con semejantes colaboradores es natural que la obra tomara aquel rasgo de novedad que la hace — o mejor, la hacía ser — uno de los monumentos capitales de la arquitectura española en su evolución del plateresco al purismo grecorromano.

Veamos primero la fachada principal, que era sin disputa una de las más imponentes composiciones de la arquitectura áulica española. En 1537 fué recibido Covarrubias por maestro mayor de sus obras. El vasto plan del Emperador, al que Covarrubias dió forma artística bajo la estrechísima vigilancia del príncipe Felipe, fué iniciado por la fachada principal y su portada (fig. 138).

El príncipe, entonces regente, comenzó desde sus primeros pasos a hacer valer su autoridad con una inquebrantable resolución. Se informaba, escuchaba, meditaba, sopesaba hasta la minuciosidad, pero, tomado un partido, lo imponía con tenacidad de hierro.

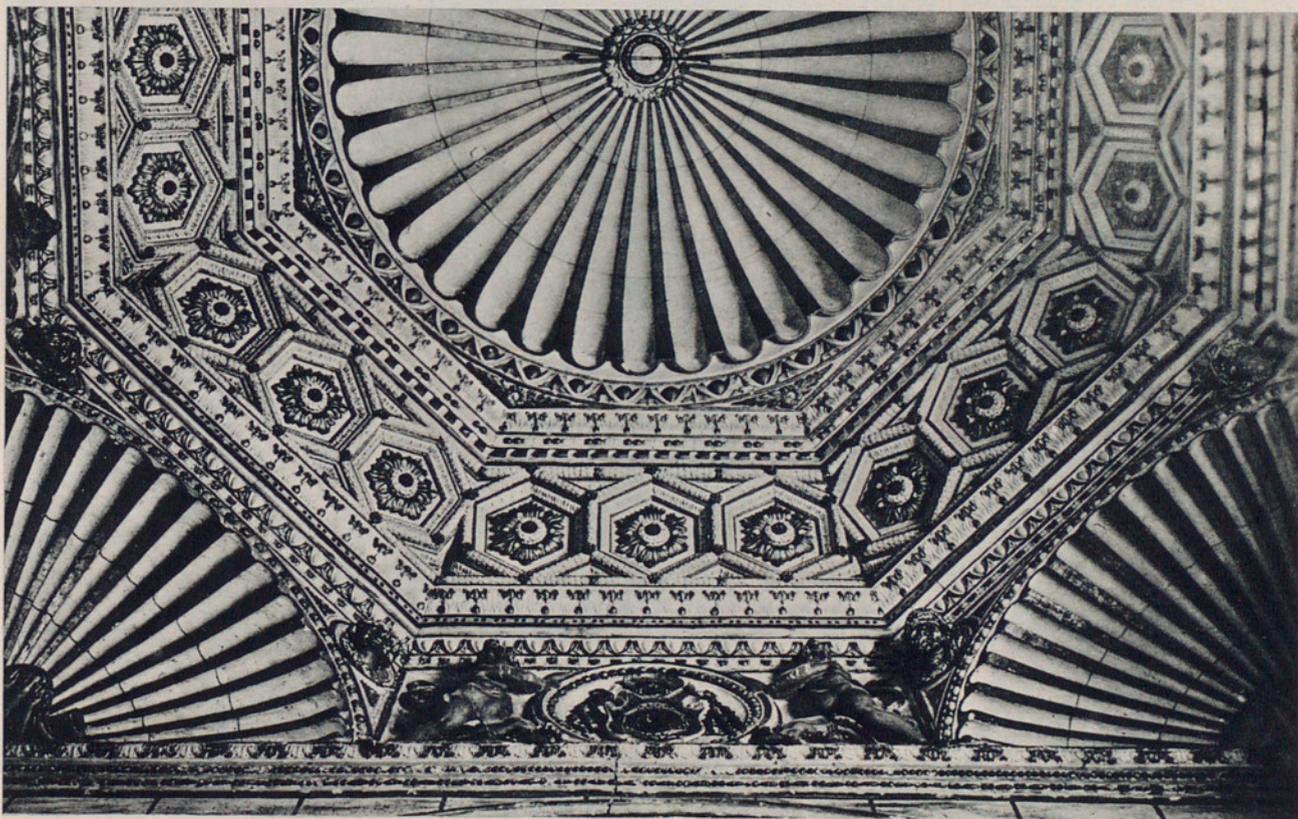
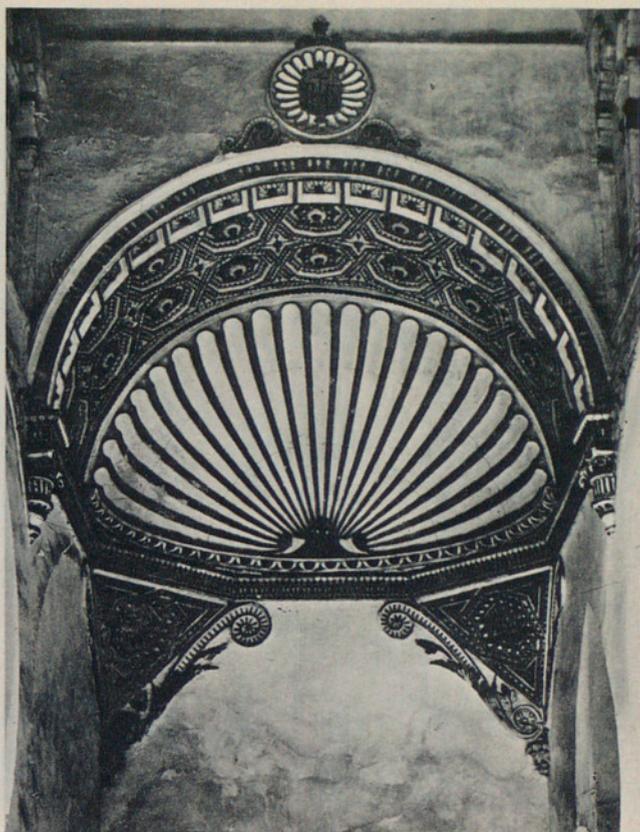
Las huellas de su carácter se reflejaban por igual en la dirección de los graves negocios de Estado que en la solícita atención que dedicaba a las fábricas reales. Cuando tomó la

decisión de cómo había de hacerse la escalera del alcázar de Toledo, comunicó su voluntad (Valladolid, 15 de octubre de 1553) a Juan Bautista Olivero, veedor, a Ambrosio de Muzelas, mayordomo y pagador, y a Covarrubias, maestro, poniendo como coletilla: "y os mandamos que así lo hagáis sin que para ello haya réplica". Si a su temperamento minucioso unimos su gusto y afición por la arquitectura, puestos de manifiesto por el propio Villalpando en la dedicatoria que le hizo del Libro de Serlio, comprenderemos, como lo muestran de consuno los documentos y las obras que dejó, su enorme influjo en este arte.

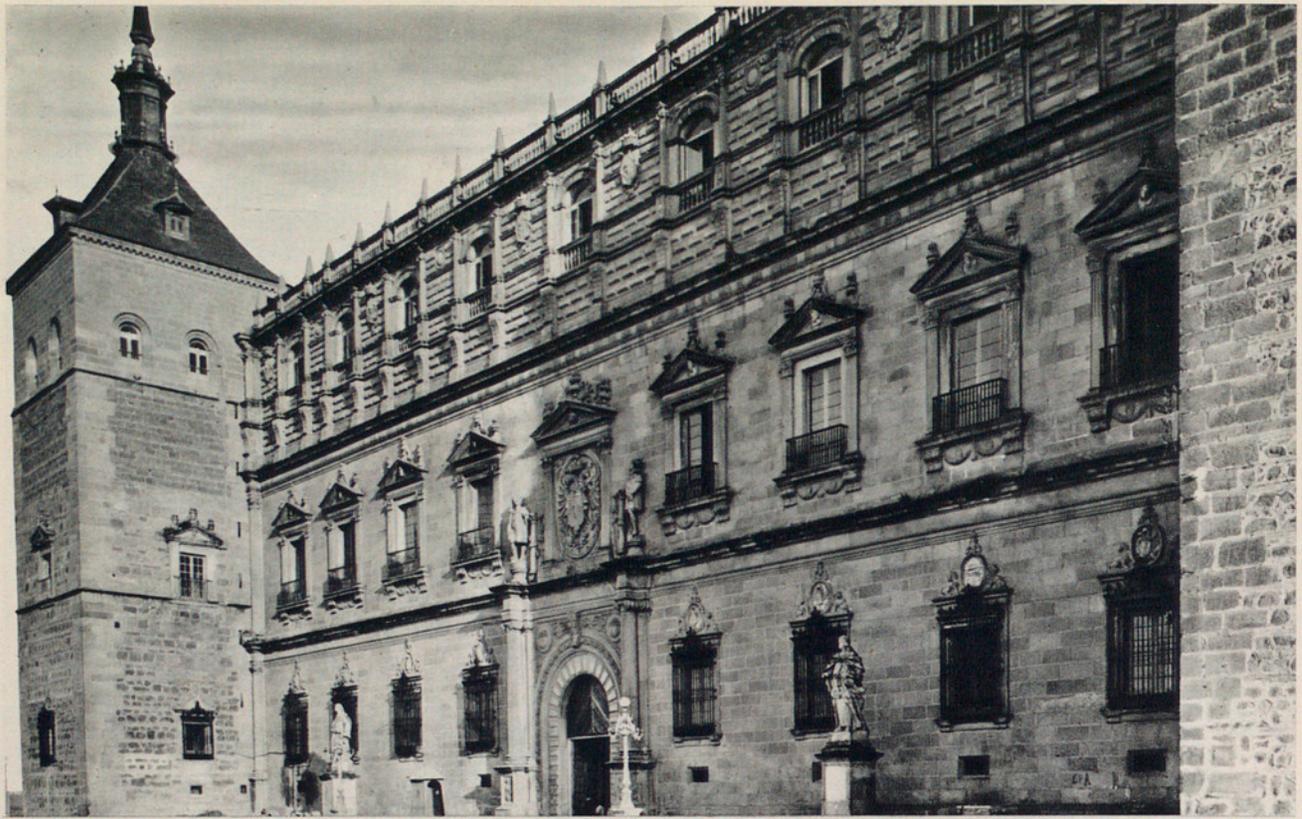
En el alcázar de Toledo su intervención fué preponderante. Se puede decir que allí hizo su aprendizaje de señor de obra — uno de los más grandes que ha tenido la Historia —. Cuando no visitaba personalmente las obras, mantenía una frecuente correspondencia con los encargados y maestros, y cuando tenía buenas noticias se holgaba de ellas y así lo hacía constar en sus reales cédulas. La correspondencia descendía a detalles insignificantes para ocupar la atención del monarca más poderoso del mundo. En sus viajes anotaba todo lo que veía en fábricas y sistemas constructivos, comunicando por carta sus impresiones y su deseo de que tales o cuales prácticas se imitaran; no se reducía a consideraciones generales o a expresar deseos y necesidades de programa, sino que bajaba a cuestiones verdaderamente técnicas, hablando con sus maestros como un artesano entre los artesanos. En la obra del Alcázar pronto demostró su predilección por las soluciones más grandiosas y simples, más en consonancia con las nuevas corrientes del arte europeo, con una arquitectura que brillara por la majestad de sus proporciones y no por la delicadeza de su ornamentación. En seguida se inclinó en Toledo hacia el estilo de Villalpando, que seguía las huellas de Serlio, separándose del de Covarrubias, más tradicional a pesar de que la propia evolución y seguramente las inspiraciones del monarca habían hecho cambiar mucho al viejo maestro.

La portada principal del alcázar comenzó en el año 1546, comprometiéndose a labrarla Enrique Egas hijo. Esta portada es una de las más majestuosas del arte renacentista en su madurez. Representa perfectamente en arquitectura la magnificencia del César, que casi no debió verla. Allí están sus blasones, el águila bicéfala explayada, las columnas de Hércules y dos reyes de armas, toda una página de heráldica imperial. Al contemplar esta puerta recordamos, siquiera sea vagamente, el palacio de Carlos V en la Alhambra. ¿Se plantearía Covarrubias la cuestión de cómo plasmar arquitectónicamente la idea imperial y vendría a su pensamiento, como precedente, el palacio granadino, donde ya se había abordado el mismo tema con novedad y aplauso? Un palacio para el Emperador debía ser algo distinto de lo demás, debía apoyarse en formas nuevas y aristocráticas, debía respirar grandeza romana. De todo esto se había hecho Machuca cumplido intérprete. No sabemos si Covarrubias fué a Granada, aunque sí pudo suceder. De todas maneras, las trazas de Machuca debían de ser conocidas y se las pudo facilitar el príncipe, durante toda su vida celoso conservador de trazas y dibujos arquitectónicos (fig. 141).

Las columnas jónicas estriadas y con astrágalos, los grandes pedestales con tableros decorados y el rebanco que corre en toda la fachada son detalles del gran Machuca y su coincidencia sospechosa. No quiere decir esto que la portada de Covarrubias no sea original, pues en composición, línea y cierta galanura plateresca no tiene nada de Machuca. Al comienzo de este artículo sobre Covarrubias apuntamos en él ciertas coincidencias con la escuela sienesa. Ahora volvemos a encontrar otra curiosa: el almohadillado del arco, explayado como una guarnición continua, dando la vuelta. La vemos en Siena en la puerta del



Figs. 135, 136 y 137. — PORTADA DEL COLEGIO DE INFANTES Y DETALLES DE LA DECORACIÓN PLATERESCA DE SANTA MARÍA LA BLANCA, DE TOLEDO.



Figs. 138 y 139.—FACHADA PRINCIPAL DEL ALCÁZAR DE TOLEDO. PATIO DEL HOSPITAL DE AFUERA, EN LA MISMA CIUDAD.

palacio Constantini, y en Pontignano (Siena), en la puerta del claustro de la Cartuja. La portada de Covarrubias es un verdadero acierto de majestad, de calma, de énfasis sobrio, de auténtica y serena belleza. Como toda esta fachada, tenía la difícil condición de ser monumental sin abrumar, clásica sin frialdad, sobria sin desnudez. Por eso emocionaba favorablemente a todos los viajeros, y aquellos que se hurtaban a la presencia difícil del Escorial — Gauthier — comparaban ésta con ventaja. La fachada, como conjunto, carece de la vertebración clásica del palacio de la Alhambra — exótico dentro del arte español —. En el amplio muro se abren las ventanas como hechos decorativos aislados, al igual que en el palacio arzobispal de Alcalá, aunque los entablamentos corridos a todo lo largo y unos insignificantes órdenes superpuestos en los esquinazos con las torres suponen un avance. El piso último, a guisa de galería, tiene un carácter muy español, no diferente a la postre de la galería del palacio del Infantado, de Guadalajara. Capricho bien español es llevar a este piso alto el saliente almohadillado. En esta fachada hay que rendirse a la magnífica intuición de Covarrubias, a la manera como supo traducir a un modo, al español, los temas itálicos.

En 1545 se comenzó a edificar el espléndido vestíbulo del palacio, con tres arcos que daban paso al patio, magníficos, “con sus buenas molduras al Romano, de buena ordenanza”, como dicen las condiciones bajo las cuales se contrató la obra. Desde este vestíbulo — proporcionado y admirable eslabón — se pasa al patio más hermoso y monumental de todo nuestro renacimiento. Rectangular y espacioso, rítmico, de señorial y recta prosodia, sus arcadas surgen con esa tendencia ascensional que le da la esbeltez de sus arcos altos (proporción que no suele verse en Italia). La arquería del patio se le adjudicó en 1550 a Hernán González de Lara, que, no cumpliendo exactamente las condiciones, tuvo que dar paso a Francisco Villalpando y Gaspar de Vega, que lo terminaron en 1554. En 1557, Felipe II ordenó hacer la balaustrada y luego los remates. Entre la arquería inferior y la superior de este patio existe, aunque sin daño para la organización general, un divorcio de estilo. La arquería baja tiene todo el aire de Covarrubias; la alta, el de Villalpando, educado en Serlio. Debieron alterarse las trazas primeras, a satisfacción del Rey, que premió a Villalpando con una indemnización a sus herederos de 2.000 ducados (fig. 142). Es seguro que si Villalpando hubiera vivido más años (debió morir hacia 1561) hubiera sido el introductor en España de la arquitectura radicalmente clásica, anticipándose a Toledo y Herrera.

Sobre la escalera principal ha habido siempre mucha controversia. Las trazas de Covarrubias debieron desecharse por las de Villalpando. Pero la idea de su amplitud y desarrollo, ocupando todo el testero sur del patio, fué del príncipe don Felipe. La obra para los arcos de entrada a la escalera se concertó en 1552 con Villalpando, pero las de la escalera debieron ir despacio, muriendo Villalpando cuando sólo se había subido poco más arriba de la primera mesa. La escalera, tal como estaba, debía ser más bien obra de Herrera, aunque no sabemos hasta qué punto pudo seguir las trazas de Villalpando. Por entonces el arte se sentía como una cosa viva que no se detenía. Como quiera que sea, el resultado fué extraordinario y la escalera verdaderamente impresionante, amplísima, severa, triunfal, del más depurado clasicismo, de piedra y ladrillo combinados a la manera de Serlio, con grandes tarjetones de piedra blanca en medio de los tableros de ladrillo.

HOSPITAL DE SAN JUAN BAUTISTA. — Por si no bastaba el Alcázar para enaltecer a Covarrubias, unió su nombre a otro monumento excelente de la ciudad imperial, muy dis-

tinto de programa y contextura, pero semejante en cuanto representaba también la marcha decidida por el camino del clasicismo italiano.

En el año 1542 comenzóse a labrar el Hospital de San Juan Bautista (vulgo Hospital de Afuera, por lo alejado de su situación, extramuros de la Puerta Bisagra). En el año 1545 se habían construído las bóvedas subterráneas, parte del ala de poniente, las ventanas bajas y la imposta de la fachada principal. La obra de los pórticos, que es lo más interesante de la fase Covarrubias del edificio, fué contratada en 1547 por Pedro de Velasco, Hernán González de Lara y Gregorio Pardo, con condiciones expresas dadas por Covarrubias en 1548. Las bóvedas debían ser de ladrillo toledano de marca pequeña y se comprometió a labrarlas Gaspar de Vega.

La idea general de este solemne edificio debió ser de Bartolomé Bustamante, clérigo, natural de Quijas, en Santander, hombre que por sus conocimientos humanísticos y probidad fué nombrado por el cardenal Tavera su secretario de cámara. Era el brazo derecho

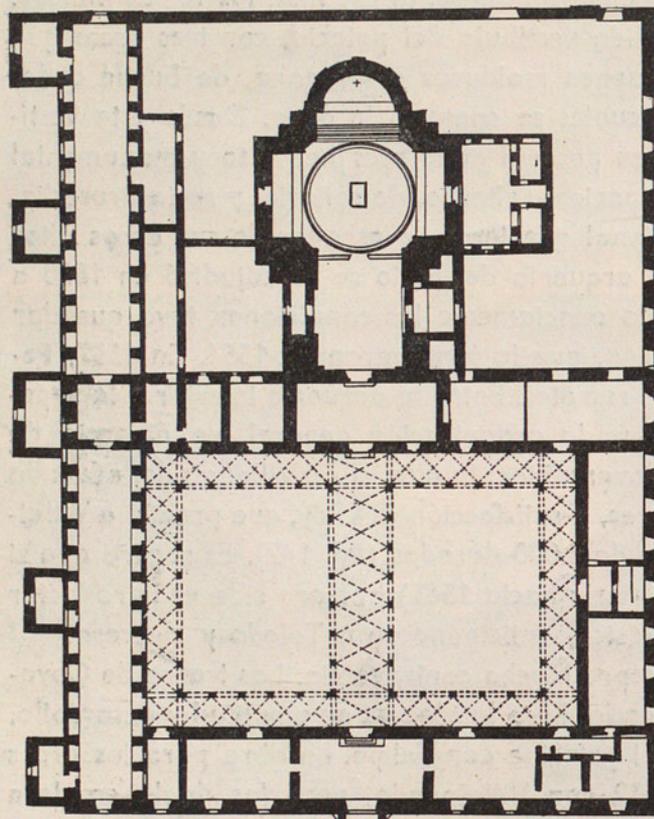


Fig. 140. — PLANTA DEL HOSPITAL DE AFUERA, DE TOLEDO.

del cardenal, y eso, unido a sus conocimientos científicos de arquitectura (de índole esencialmente humanísticos), era natural que le calificara como veedor y administrador principal de las obras. Al hacer esta fundación y erigir este monumento el cardenal Tavera se elevaba a la altura de un Mendoza y pasaba a la posteridad uniendo el arte a la filantropía. Al hacer la iglesia planeaba su propio enterramiento, que en un tiempo pensó fuese la capilla de San Juan, de la catedral. Para el cardenal era, pues, el hospital, negocio grave, digno de la máxima atención y cuidado. Lo puso, así, en manos de su hombre de confianza, Bustamante, que sin duda hizo elección de sitio y trazas, pero que, sin conocimientos prácticos del arte, dejó la maestría en manos de Covarrubias.

De la fachada poco puede decirse, ya que quedó inacabada — le falta la cornisa principal, grave daño —, y la portada es impropia y posterior, colocada en 1762. En esta fachada abandona Covarrubias las guarniciones platerescas de los huecos y adopta el estilo severo y fuerte de los palacios florentinos, utilizando almohadillados rústicos. Sin embargo, no los usa extensivamente, sino sólo formando guarnición de huecos, dándoles a éstos una independencia decorativa, trasunto de la misma forma invertida de componer sus fachadas platerescas (fig. 145).

Al Hospital de Afuera le hubiese convenido una portada del tipo de la del palacio arzobispal de Toledo, construída por las mismas fechas (1541-1545), con trazas del mismo Covarrubias y para el mismo cardenal, cuyas cruces campean sobre columnas pareadas

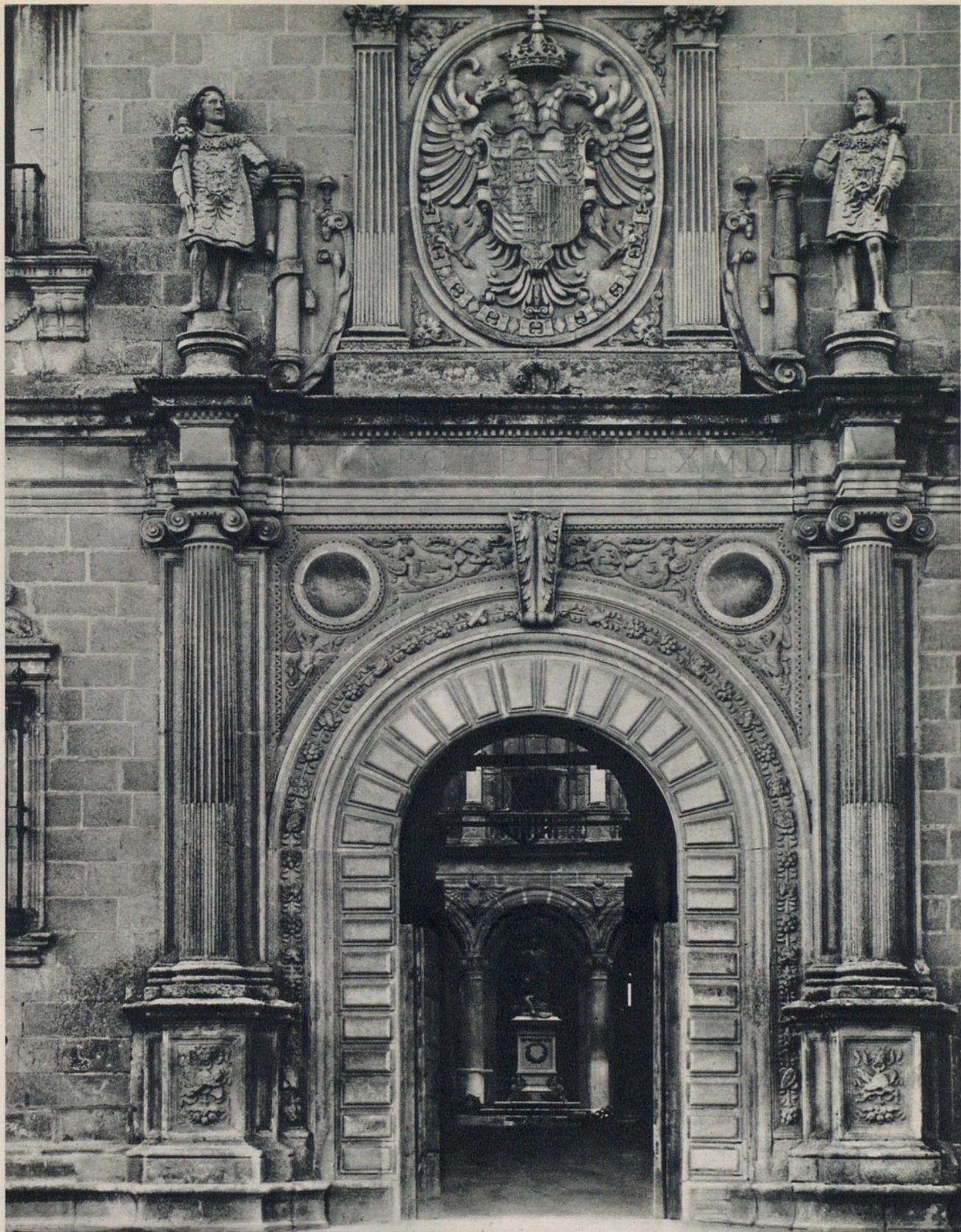


Fig. 141. — PORTADA PRINCIPAL DEL ALCÁZAR DE TOLEDO.

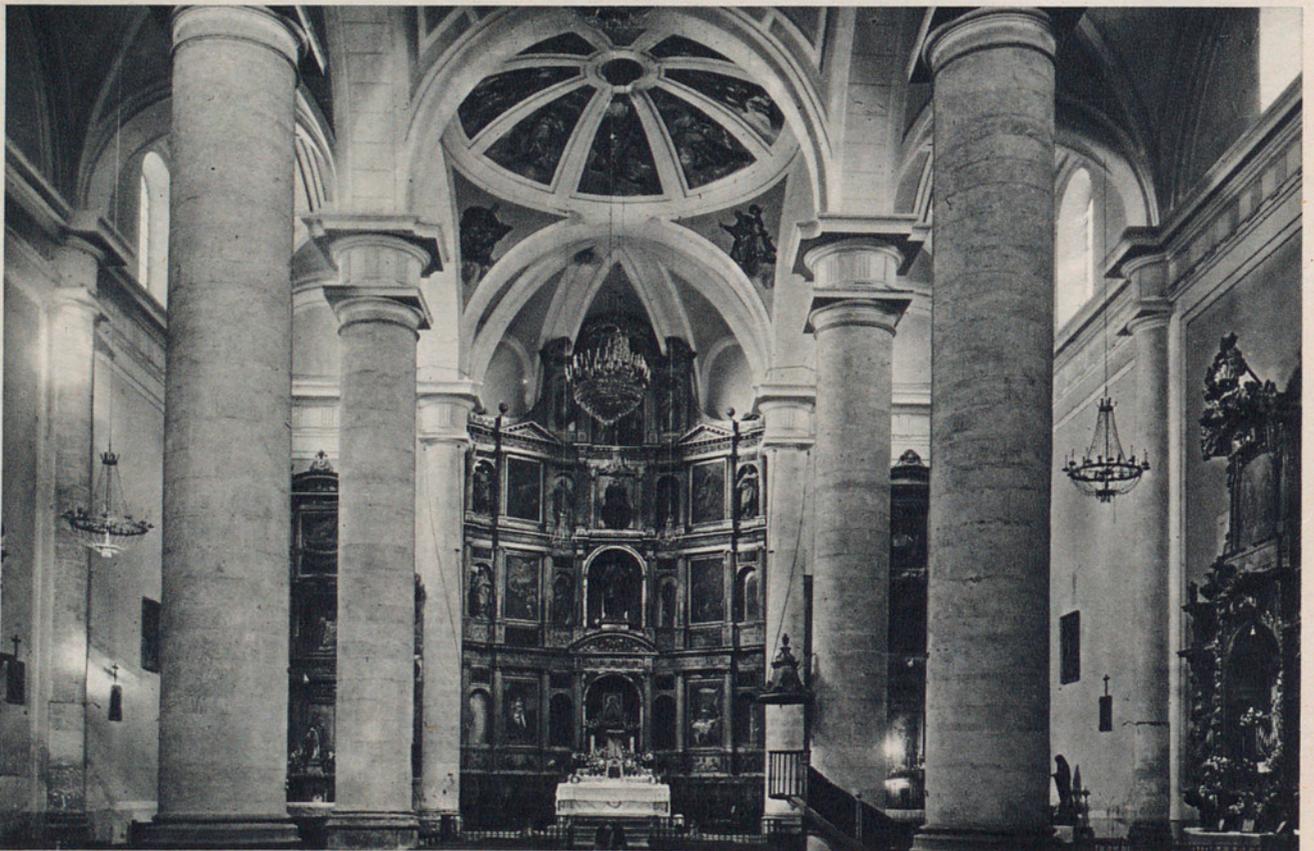
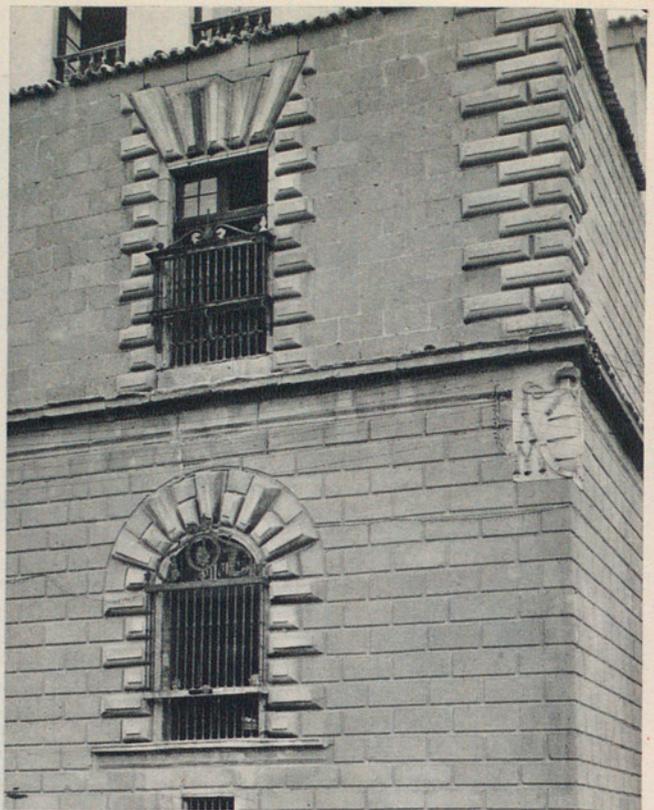


Fig. 142. — PATIO DEL ALCÁZAR DE TOLEDO.



Fig. 143. — DETALLE DE LA PUERTA NUEVA DE BISAGRA, EN TOLEDO.

INSTITUTO AMATILER
DE ARTE HISPANICO



Figs. 144, 145 y 146. — PORTADA DEL PALACIO ARZOBISPAL Y ÁNGULO DE LA FACHADA DEL HOSPITAL DE AFUERA, EN TOLEDO. INTERIOR DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA MAGDALENA, EN GETAFE.

jónicas, tenidas por matronas. Llevaron la ejecución Hernán González de Lara y Pedro de Velasco, y la escultura, que no es cosa mayor, es de Isidro Villoldo, Tomás Becerril, Pedro de la Fuente, Diego Copín y Alonso de Ávila. Las columnas jónicas pareadas son tema usado por Siloe en el Colegio de los Irlandeses, de Salamanca, y en la portada sur de la catedral de Plasencia. Unió a esto una gran guarnición adovelada, rústica, y unos espejos convexos de piedra negra colocados en las enjutas (motivo muy utilizado en el renacimiento andaluz) (fig. 144).

Indudablemente, lo más original y acertado del Hospital de Afuera es el doble patio de arquerías sobre columnas. La traza del Hospital se separa de la tradicional cruciforme de tiempo de los Reyes Católicos, seguramente por designio de Bustamante. La iglesia está situada detrás de un cuerpo rectangular de edificio (disposición semejante a la del Hospital de Santiago, de Úbeda), con un gran patio partido en dos por una galería que conduce al templo. La pluralidad de perspectivas a que da lugar este doble patio, partido y sin embargo diáfano, lo hace, en medio de su severidad dórico-jónica, animado y pintoresco. En las enjutas de los arcos dóricos lleva espejos convexos; encima, un entablamento dórico completo, con sus triglifos y metopas, decorados por rosetas, como aconseja Serlio. Toda su molduración es exquisita y refinada, clásica (figs. 139 y 140).

La traza de la iglesia fué objeto de largas deliberaciones. En 1550 hicieron un modelo en yeso Bustamante y Hernán González de Lara; después hizo otro solamente Hernán, y se comenzó a trabajar en 1562, pero se interrumpieron las obras hecha la cripta, y se reanudaron en 1582, terminándose en 1603. De planta cruciforme, bóvedas de cañón y estilo dórico, pertenece al alto Renacimiento, al manierismo, que tan importantes obras de los Vergara, los Monegro, los Teotocópuli y otros, dejó en Toledo.

LA PUERTA NUEVA DE BISAGRA. — De 1545 a 1562 se reconstruyó con inusitada magnificencia la Puerta Bisagra de Toledo, que precisamente daba salida al hospital que acabamos de referir y que dió gran importancia a este arrabal. En 1550 estaba terminada, según rezan las inscripciones que la adornan, la restauración de la parte antigua y pocos años después se concibió su ampliación y nuevo frente por el lado de fuera. En 1559 se pregonaron las condiciones de la obra nueva, firmadas por mano de Alonso Covarrubias. Esta puerta, de valor militar y suntuario — mayor este último —, es un soberbio arco de triunfo y un formidable heraldo blasonado de la ciudad que guarda. Covarrubias había alcanzado al final de su larga vida de artista un conocimiento acabado del romanismo, pero por su formación y carácter no era prisionero de las ligaduras formalistas del manierismo. Entre dos imponentes cubos militares coronados por un cuerpo almohadillado, muy de su gusto, trazó una bellísima portada compuesta de dos cuerpos. El bajo es una puerta rústica, toscana, trazada con tal severidad y vigor que no tiene nada que envidiar a las puertas rústicas de un Serlio o de un Vignola. Encima de esta puerta, con arranque y espontaneidad verdaderamente hispánicos, explayó las alas de una gigantesca águila bicéfala, la más grande que se haya visto jamás en piedra, tallada con un vigor, una lozanía y un relieve sorprendentes. Un frontón liso corona este gran ático, con pequeños vasos como acróteras y una estatua del Valor en el vértice, rematando todo su donosura femenil. Esta puerta es una de las páginas más brillantes de nuestra arquitectura del siglo XVI, por sí sola bastante para inmortalizar la feliz memoria de su autor (fig. 143).

GETAFE. — Años antes (1541) había dado Covarrubias las trazas para la iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe, que construyó Juan Francés. Se enfrenta Covarrubias — aquí radica su interés — con un problema de índole estructural. Cubre y decora con un sentido nuevo una planta parroquial de las tradicionales. Surge plenamente constituida una de nuestras primeras iglesias columnarias (estructura de iglesia típicamente española, frecuente en el norte y en el sudeste), severamente dórica y cubierta por bóvedas de arista y baídas, sin decoración de falsas crucerías (debieron voltearse después, a juzgar por su ornamentación). Resulta algo seca por la falta de esbeltez y garbo de las columnas. No es muy acertado el caprichoso entablamento cilíndrico que sirve de arranque a los arcos (fig. 146).

Hemos visto a Covarrubias recorrer un largo camino desde los primeros tanteos de Sigüenza, las opulencias de Santa Cruz y la capilla de los Reyes Nuevos de Toledo, la aristocrática fragancia del patio de Alcalá y la escondida perla de San Clemente de Toledo, hasta el mediodía pletórico del Alcázar, la severidad elegante de la fundación Tavera y la cesárea majestad de la Puerta Bisagra.

Y conste que en este recorrido que acabamos de hacer no hemos inventariado todo: palacio de Rodrigo Niño; iglesia de Huecas; trazas de San Miguel de los Reyes, en Valencia; hospedería del monasterio de San Bernardo (Toledo); monasterio de San Agustín, de Toledo (derruido); iglesia de mínimos en la misma ciudad y ensanche de la plaza de su ayuntamiento; portada de San Juan de los Reyes; sepulcro de fray Fernando de Córdoba, en Almagro; torre de la iglesia de Olías del Rey; obras en la iglesia de Mocejón. Además, informes, tasaciones, dictámenes, viajes realizados por este maestro incansable.

El año 1566 se le jubila como maestro mayor de la catedral de Toledo. Tenía ¡78 años! Le sucede Hernán González de Lara, su colaborador fiel. Al año siguiente, el Rey le jubila de las obras del Alcázar, con el sueldo íntegro, por los buenos servicios prestados. Todavía vivió tres años más, prodigando el caudal de su experiencia en generosos consejos. Murió a los 82, habiendo dejado un rastro de gloria para el arte español y una descendencia famosa en los anales de la teología y las letras.

LA EXPANSIÓN DEL FOCO TOLEDANO: CUENCA

Las tres catedrales de Castilla la Nueva que se llevan la palma del arte renacentista son Toledo, Sigüenza y Cuenca. En la de Sigüenza, ya hemos visto que la ornamentación plateresca se anticipa incluso a Toledo, aunque toledanos sean, por lo general, sus artífices. En la de Cuenca sucede al contrario: en vez de antecedentes — o casi antecedentes —, son consecuencias: es resultado de la expansión de la escuela de Covarrubias, una vez fundada en Toledo. Ahora bien: Cuenca, sea por su posición geográfica o por circunstancia histórica, recibe a la vez el influjo de una corriente ascendente que sube del mediodía, de Andalucía, donde, desde la llegada de Siloe, la arquitectura se va desarrollando con vigorosa pulsación.

Una de las capillas más importantes de la catedral de Cuenca por su historia y contenido de obras de arte es la llamada de los Caballeros o de los Albornoces, que, sobresaliendo de la línea de capillas, ocupa dos tramos de la nave colateral antes de iniciarse la girola. Fué restaurada en 1520 por don Gómez Carrillo de Albornoz, canónigo tesorero de la catedral. Por el lado de la nave la cierra una espléndida reja del maestro Lemosín, con

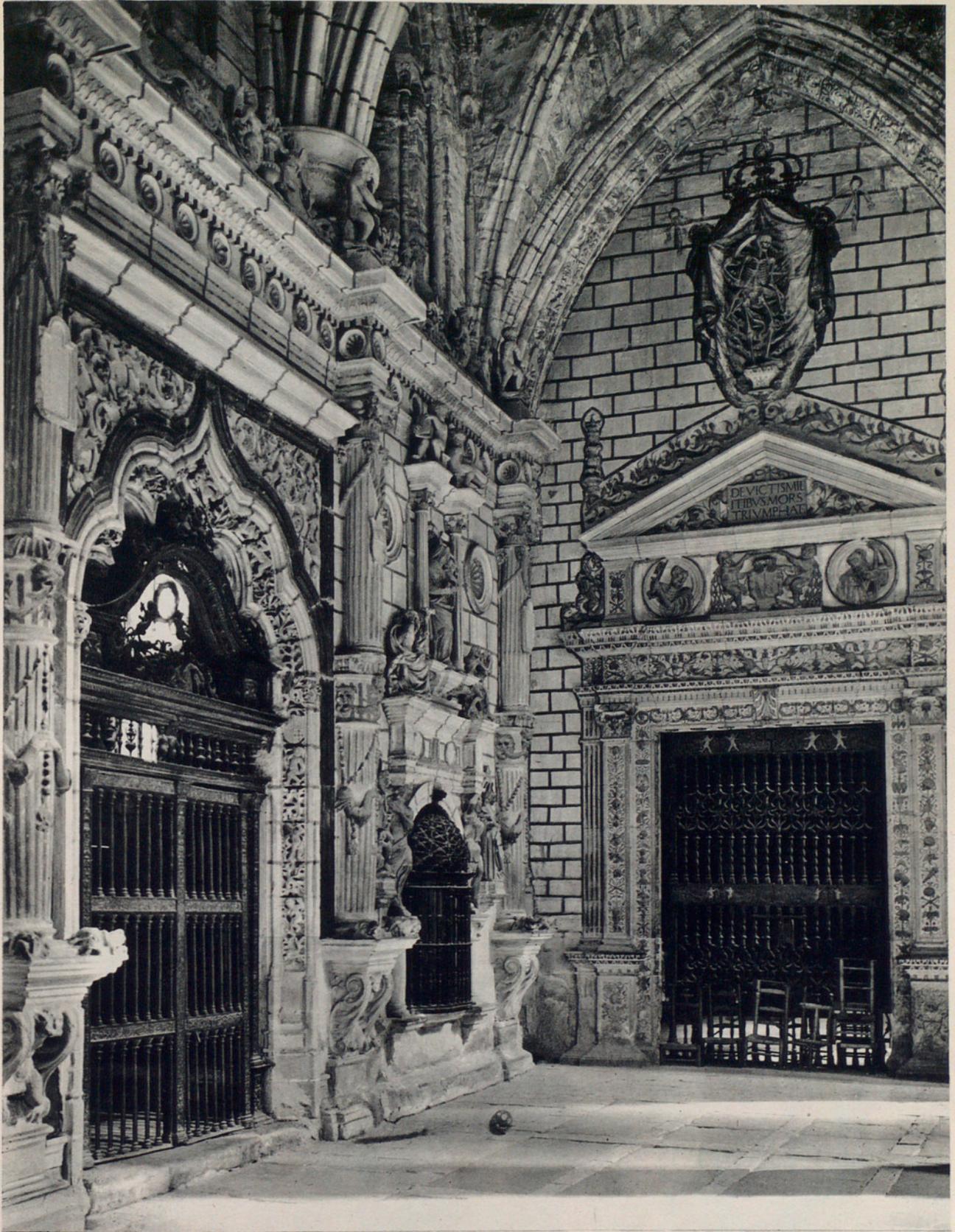


Fig. 147. — FACHADA DE LA CAPILLA DE LOS MUÑOZ (A LA IZQUIERDA) Y PUERTA DE ENTRADA A LA CAPILLA DE LOS CABALLEROS, EN LA CATEDRAL DE CUENCA.

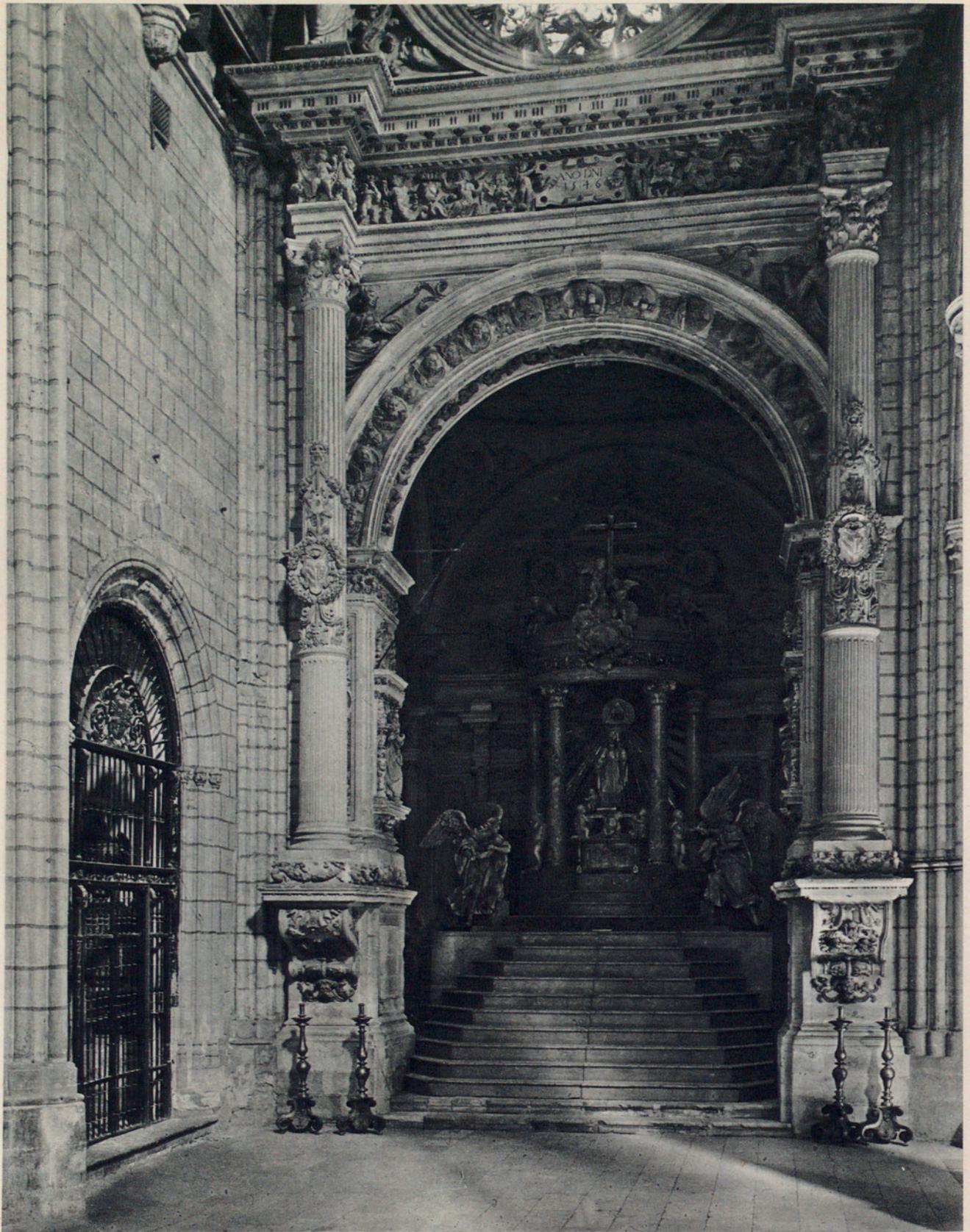


Fig. 148. — ARCO DE JAMETE (PORTADA DEL VESTÍBULO DEL CLAUSTRO) EN LA CATEDRAL DE CUENCA.

varales góticos, frisos y copete de repujado renacentista. Sobre el cancel practicable aparece la siguiente inscripción: THESAVRARII OPVS, en bellísima letra romana. Por el lado del crucero vemos un cerramiento más arquitectónico: una portada adintelada con entablamento y ático cerrada por linda reja. La arquitectura de la puerta, florida y graciosa, de un estilo netamente covarrubiesco, trata de amedrentarnos con la representación insistente de la muerte, MORS TRIUMPHAT, allí en lo alto, como bailando danza macabra, y en los grutescos, con repetición de mondas calaveras. Pero la decoración plateresca es tan riente que casi no advertimos el anuncio fúnebre. Se tiene por obra del maestro Antonio Flórez, que aquí por lo menos siguió al pie de la letra el estilo, sobre todo los grutescos, de Covarrubias (figura 147). En el primer tramo de la capilla, a mano izquierda, están los dos sepulcros de don Gómez Carrillo de Albornoz y de don Luis, su hermano, bajo los altares más toscanos que hayamos visto en España y que quizá trazara Yáñez de la Almedina, el autor de las magníficas tablas de estos dos altares y de otras en la misma capilla, que hacen de este lugar un santuario del arte italianizante.

EL ARCO DE JAMETE EN LA CATEDRAL DE CUENCA. — El Arco de Jamete nos coloca frente a una figura de singular relieve y muy característica de la época que estudiamos. No es propiamente un arquitecto, o mejor dicho, un maestro de cantería, sino un imaginario y entallador. Su participación tan conocida y señalada en obras arquitectónicas o arquitectónico-decorativas, nos demuestra la enorme intervención que estos decoradores viajeros tuvieron en el desarrollo de nuestro plateresco. Trabajaban bajo la dirección de diversos maestros, en sitios muy distintos y sirviendo a veces a escuelas muy dispares, poniendo su cincel, su gubia, su imaginación y su repertorio decorativo al servicio de todos. Son muchos — ya lo hemos visto a través de estas páginas — los de nacionalidad francesa. Todos se españolizan, sin dejar por eso de traernos una cierta cosa suya, un sentido francés de la plástica, del altorrelieve arquitectónico. La participación de estos entalladores hace aún más complejo el estudio del plateresco español, ya de suyo tupido y enmarañado. De todas maneras, en un arte como el plateresco, donde el ornamento tiene una función tan preponderante, es lógico que la labor de estos tallistas diestros e infatigables ejerza una decisiva influencia.

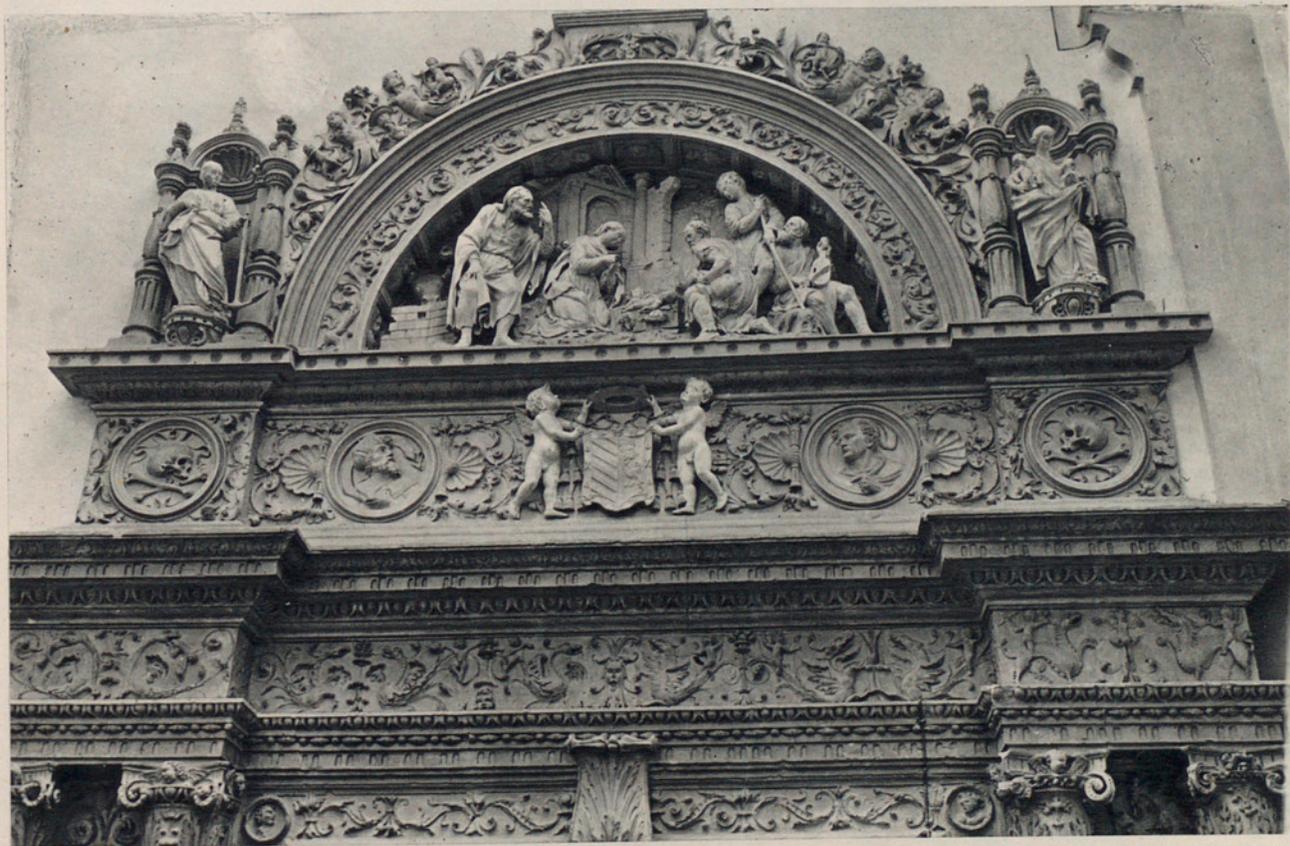
De Jamete tenemos bastantes noticias gracias al expediente del proceso inquisitorial que sufrió. Esta documentación, transcrita y felizmente comentada por Domínguez Bordona, arroja interesantísima luz no sólo sobre una figura representativa, sino sobre todo un medio social artístico. En el complejo de la sociedad española del siglo XVI los artistas formaban una clase heterogénea y, sin embargo, compacta, muy relacionada entre sí por vínculos de parentesco y de servidumbre. La clase de los artistas (temperamentalmente independientes), muy extranjerizada, era lógico que produjese no pocos quebraderos de cabeza al Santo Oficio. Demostración palmaria la tenemos en este proceso de Jamete, en las ideas erasmistas del escultor, en su concepto de la iconografía. Y, cosa curiosa, este medio artístico, a veces herético, se hallaba por razón de convivencia estrechamente relacionado con el clero, defensor de la ortodoxia. Raro es el artista de alguna nota que no tuviera en su propia familia dignidades de la Iglesia. En el proceso de Jamete vemos que muchas veces sus testigos de descargo fueron clérigos, en contra de sus propios familiares y compañeros de oficio, los más tenaces impugnadores. Mezclaban paganía a religión y surgía esa mezcolanza que

vemos en el plateresco, que al final quedaba toda envuelta y como sublimada por el arte.

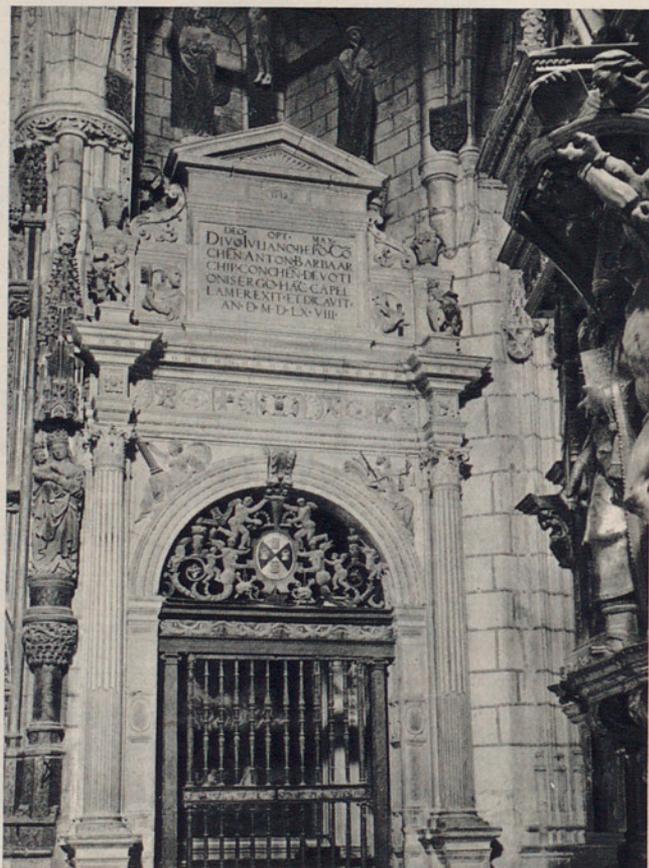
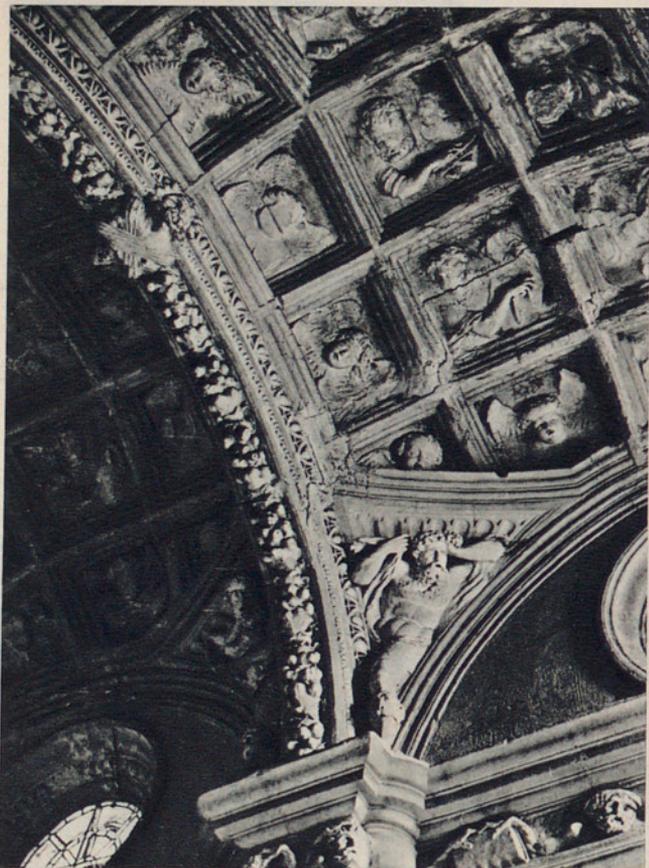
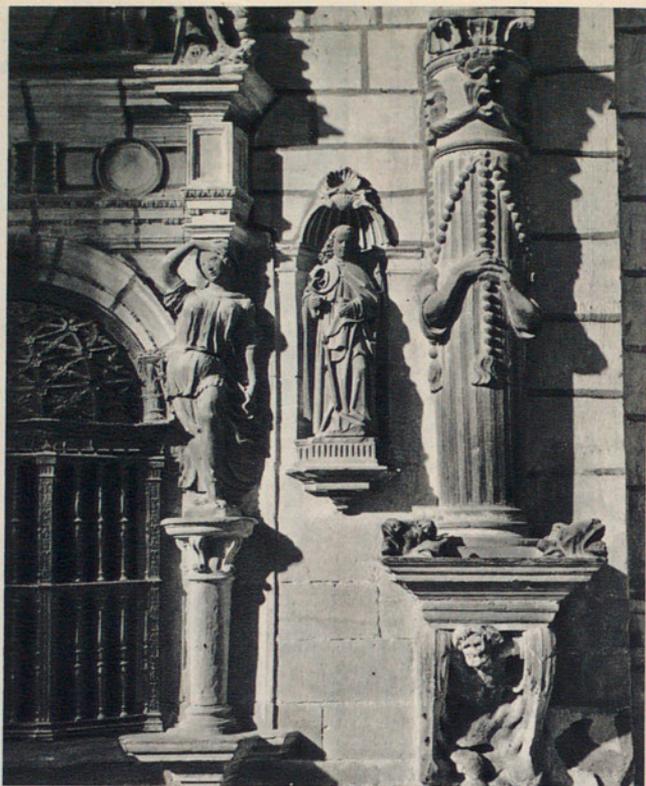
Jamete nació en Orleáns, alrededor del año 1515. Llegó a España el año "que su Majestad ganó a Túnez e a la Goleta", o sea en 1535; por lo tanto, de veinte años, poco más o menos. Entró por Fuenterrabía, pasó por León, Zamora y Benavente, empezó a trabajar como cantero en Salamanca, donde sólo duró ocho o diez días. Luego peregrinó por toda España, principalmente por León, Toledo, Úbeda y Sevilla. Estando en Sevilla, "halló una carta que de esta cibdad de Cuenca le embiaban a llamar e se vino a Cuenca". Esto debía ser en 1545, teniendo el escultor veintinueve años. Durante 1537 y 1538 trabajaba en Toledo en la puerta del Tesoro y en la decoración interior de la puerta de los Leones, bajo la dirección de Covarrubias. Estuvo en Madrid y volvió a Toledo, donde se le cita en 1539. De Toledo fué a Chinchilla, en donde estuvo un año, y de allí pasó a Úbeda, donde durante dos años y medio "labrava de piedra e de talla e ymaginería en la Capilla de Cobos". Anduvo luego trabajando por Marchena, donde labró unos salvajes para el duque de Arcos (¿portada de Ponce de León, hoy en el alcázar de Sevilla?), y por Sevilla, de donde le llamaron a Cuenca. En plena juventud, por tanto, había hecho ya una labor intensa, trabajando bajo la doble influencia de los maestros más grandes de entonces: Covarrubias y Siloee. En 1545 estaba ya casado con María González, natural de Becerril de Campos, hermana del entallador Tomás Vázquez. Su suegra pensaba que María murió por malos tratos. Se casó por segunda vez con María de Castro. En 1557, a los cuarenta y dos años, fué preso por la Inquisición, y en 1560 se sabe que cumplía condena y tenía que llevar sambenito, que procuraba ocultar, con indignación de su suegro, que lo delató. Quedó inhabilitado para toda dignidad, beneficio u oficio público y honorífico, y para andar a caballo, usar armas y traer sedas, oro, plata y piedras preciosas. Ya nada más sabemos de su vida; después se quejaba de que no podía trabajar por el tormento que le habían dado. Es posible que aquel proceso, su vida trabajosa y sus excesos quebraran aquella potente personalidad, apagarán aquella esforzada hoguera.

Sorprende que llegando a Cuenca en 1545, si nuestros cálculos no nos engañan, en 1546 se hallara acabado el gran arco, si tal quiere decir la fecha de la cartela en medio del friso del gran entablamento. Todavía hay otras fechas en el zaguán elíptico que da paso al claustro. Son éstas: 1549 (en una tarjeta que pende de una columna) y 1550 (en un pedestal sobre el que está sentada la Virgen). Esto ha hecho pensar a José María Azcárate que el autor de la traza fuese Alonso de Covarrubias y que Jamete viniera a emplearse en lo decorativo. Sirve de apoyo a su conjetura el que el año 1550 se anote el siguiente descargo en el libro de cuentas de la fábrica de la iglesia: "iten de por descargo honçe mill e dozios e cinquenta mrs que pago en ocho de mayo del dho año por mandato de los dhos señor provisor e obrero a Acueuarrubias de su camino de Toledo aquí a tres dis que estubo en ver la obra de la claustra". ¿Se le pagó tan exorbitante cantidad por el solo hecho de trasladarse a Cuenca y estar tres días? Es decir, el salario anual de un maestro mayor de Toledo. ¿No estaría incluido el pago de trazas o trabajos anteriores? Sin prejuzgar nada, destacamos la fundamental unidad de toda la obra, el nexó bien visible entre la intención y los medios expresivos. Obra que tiene, casi diríamos que por partes iguales, de Covarrubias y Siloee, no podría asignarse por entero a ninguno de los dos maestros, sino a una tercera naturaleza, sensible para captar las notas de los dos artistas y orquestarlas con técnica propia.

A nuestro entender, el Arco de Jamete es pieza de extraordinaria importancia en nuestra



Figs. 149 y 150. — DETALLE DEL ARCO DE JAMETE Y VESTÍBULO DE ENTRADA AL CLAUSTRO. PORTADA DE LA SALA CAPITULAR DE LA CATEDRAL DE CUENCA.



Figs. 151, 152, 153 y 154. — MÉNSULA DEL ARCO DE JAMETE. DETALLE DE LA FACHADA DE LA CAPILLA DE LOS MUÑOZ Y BÓVEDA DE LA MISMA. CAPILLA DEL ARCIPRESTE BARBA, EN LA CATEDRAL DE CUENCA.

arquitectura renacentista, pues une a su gran amplitud y vigor una asombrosa excelencia en el menor detalle. Una de las virtudes de esta composición de Jamete es su admirable manera de encajar en el paño norte del transepto. Ha sabido Jamete dar una singular majestad al gran arco de medio punto y hacer que el dinamismo de su línea venga reforzado con el gran círculo del rosetón, que ni buscado ex profeso hubiera resultado más propio. Medio punto romano, arquitrabe griego y tondo renacentista armonizan una vez más en su puro acorde clásico. Para dar amplitud al arco y a su arquivolta — medida en consonancia a su grandeza —, las ágiles columnas corintias se superponen a las jambas y cortan la arquivolta por los salmeres con cierta heterodoxia, pero más grave hubiera sido achicar el arco; hubiera quedado mezquino, falto de proporción. Las columnas en este caso son un pretexto para el entablamento, un bello pretexto decorativo.

El énfasis en el desarrollo del tema, las grandes columnas, la poderosa arquivolta doble, las figuras de Jael y Judit en las enjutas del arco, y los fustes enguirnaldados con trofeos y medallones pendientes, son rasgos de la escuela granadina de Siloee. En cambio, el perfilado de las molduras, el uso extensivo de ovas, contarios, escotaduras; el gusto por los pequeños tabernáculos complicados, como los que en la embocadura del arco acogen las estatuas de San Pedro y San Pablo; las pequeñas cúpulas encasetonadas, como la elíptica del zaguán, y otros innumerables detalles, son de pura escuela toledana (figs. 148, 149 y 151).

EL ESTILO PRÍNCIPE FELIPE. — Corresponde el Arco de Jamete a una interesantísima fase transitiva de nuestra arquitectura del renacimiento que podríamos denominar con el nombre de Príncipe Felipe y que coincide con el gobierno de los asuntos españoles por el hijo del Emperador. Haciendo una sinopsis un poco ligera, vimos cómo a finales del siglo XV el arte italiano penetra en la Península por una vía aristocrática, aportando formas toscano-boloñesas en estado de relativa pureza; estas formas se sustituyen paulatinamente por otras lombardas mucho más caprichosas, en una época que coincide con las guerras milanesas de Carlos V y Francisco I y que es la del auge de nuestro plateresco. El nuevo estilo deja de ser meramente aristocrático y alcanza una esfera nacional, pero entonces se enfrenta con más arduos problemas, que podemos sintetizar así: el renacimiento decorativo penetra en el arte gótico. En la tercera fase, en la que ahora nos hallamos, se produce un nuevo fenómeno de penetración: el renacimiento clásico invade el semigótico renacimiento plateresco. Tenemos casos en que el diseño plateresco adquiere una gran sobriedad y un refinamiento clásico del detalle; es, por ejemplo, lo que vemos en la puerta del alcázar de Toledo (ya dijimos que se comparara con la portada de San Clemente). En otros, el diseño plateresco adquiere una desconocida amplitud clásica, pero conserva todavía detalles platerescos. A esta segunda modalidad puede adscribirse el Arco de Jamete y muchas portadas de la escuela granadina de Siloee. De todas maneras, por uno u otro camino se elimina todo rastro de goticismo. Después de esta fase transitiva, Príncipe Felipe, no queda ya más que alcanzar el pleno conocimiento de la escuela romana y entrar en el clasicismo vitruviano de pleno: alto renacimiento, romanismo, tridentinismo o como se le quiera llamar.

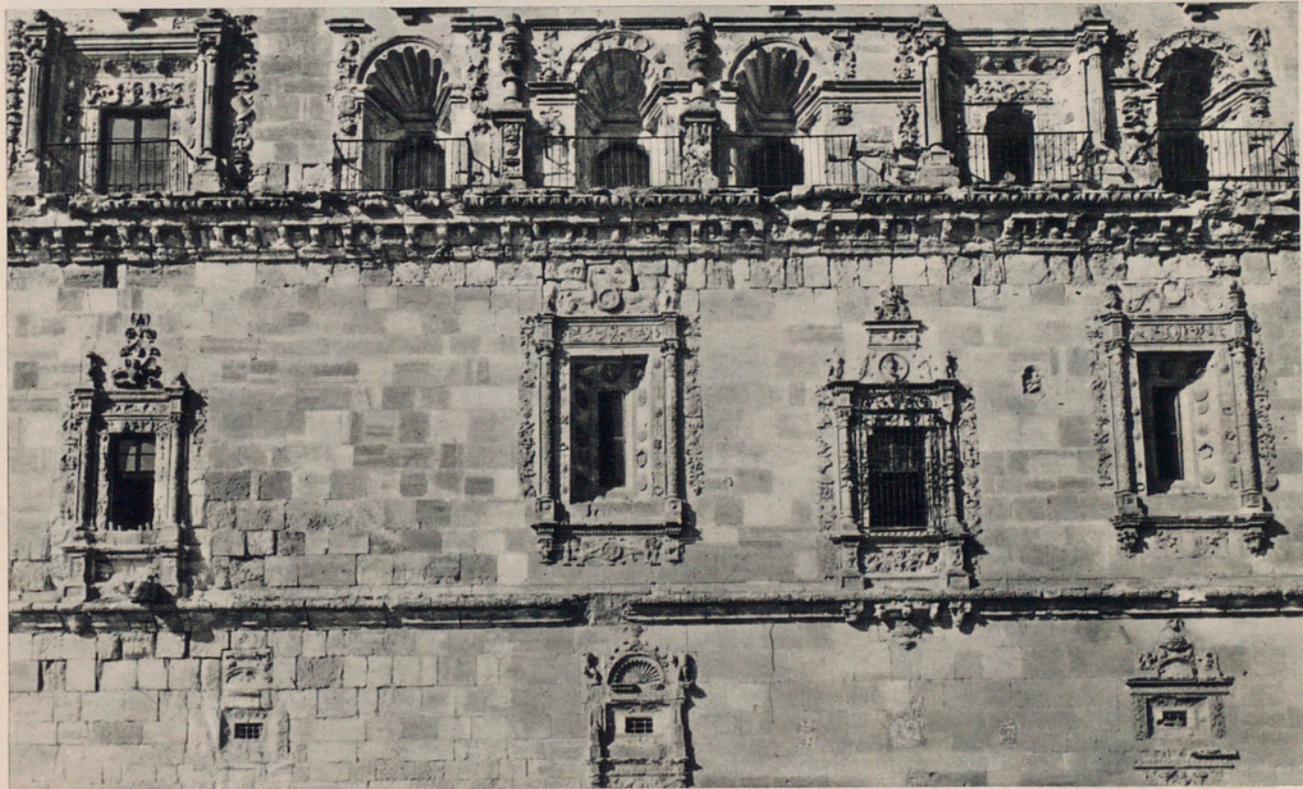
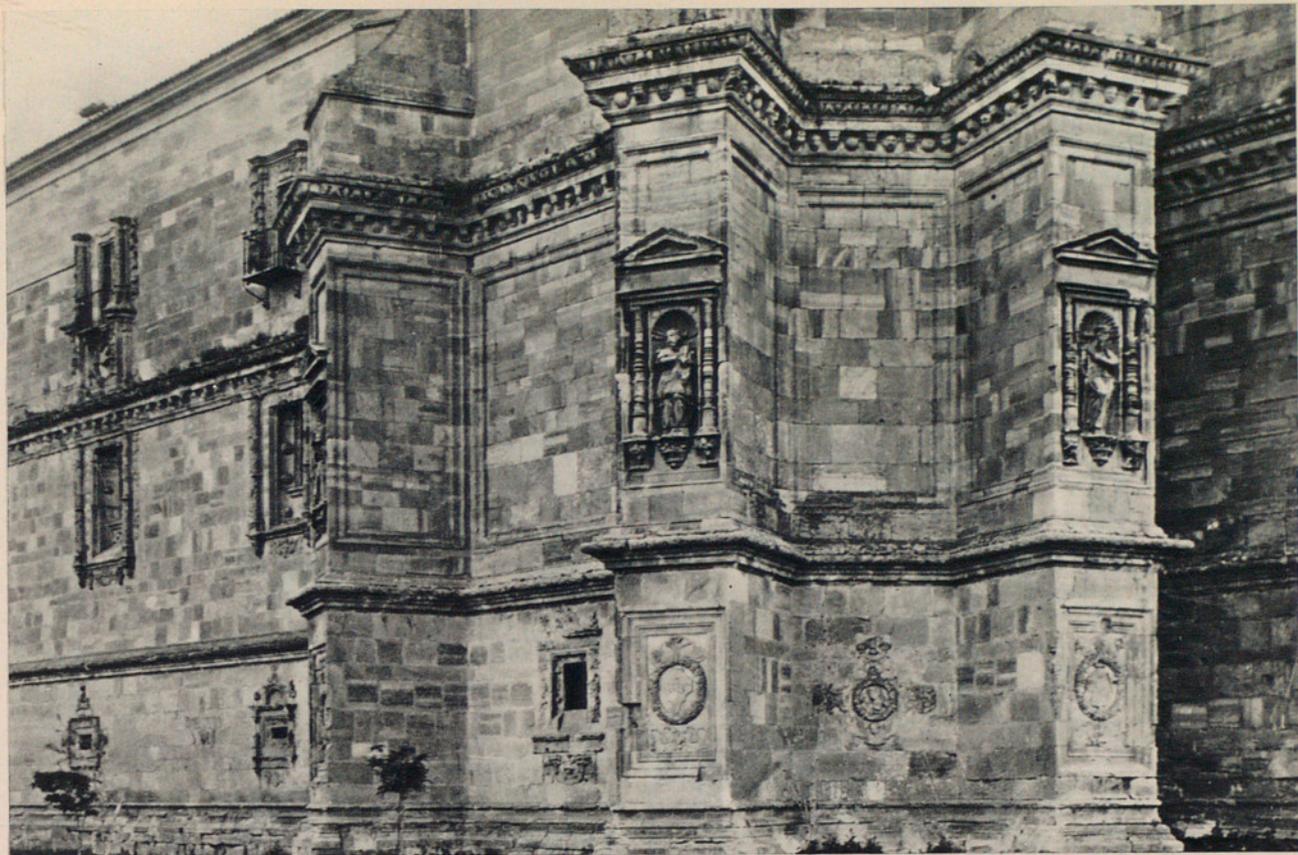
Las causas que condicionan el estilo Príncipe Felipe son varias: el centro de gravedad del arte nuevo había pasado en Italia de Florencia y Milán a Roma, merced al impulso dado por Julio II (1503-1513) a las obras de San Pedro; merced al influjo de Bramante (en su segunda manera romana), de Rafael y de Peruzzi. La personalidad heroica y grandilocuente

de Miguel Ángel empezaba a imponerse y muy particularmente entre los artistas españoles que por azar o por afinidad temperamental trabajaron en el círculo suyo. Jacobo Florentino, el Indaco Viejo, fué discípulo del maestro de la Sixtina. También lo fueron Berruguete, Machuca y el intemperante Torriggiano, que anduvo por España. Todos estos maestros influyeron decisivamente en el curso de la segunda fase de nuestro renacimiento y sus ideales hallaron tierra propicia en Andalucía, entonces la región más floreciente de España, más deseosa de novedades, la única que tenía catedrales por hacer.

En el año 1526 se publicó la primera edición de las "Medidas del Romano", de Diego Sagredo. Así puede decirse, con Menéndez y Pelayo, que Sagredo trajo de Italia la disciplina de Vitrubio, casi por los mismos años en que Boscán y Garcilaso trasladaban a nuestro suelo las flores poéticas del Tíber y del Arno. A la vez, añadiríamos nosotros, que en la colina de la Alhambra Machuca abría los cimientos de la fábrica más humanista de nuestro renacimiento.

Todo conducía inexcusablemente hacia la romanidad. Precisamente entre 1540 y 1560, fechas que coinciden aproximadamente con el período del gobierno del Príncipe, es cuando este nuevo espíritu romanista se hace patente en nuestra arquitectura; es cuando la obra de Siloee en Granada adquiere su plena granazón. Por ello podemos encajar el estilo Príncipe Felipe en estos veinte años centrales de nuestro gran siglo.

Todavía en esta época vemos superfluidades, pero ya no son aquellas típicas de nuestro primer plateresco, ya no es el lenguaje decorativo plano el que impera cubriendo casi pictóricamente las superficies. Son superfluidades de más bulto, modulando escultóricamente la corporeidad arquitectónica, con más atención para la musculatura y el relieve. Son accidentes corpóreos los que a veces confunden y embarazan las grandes líneas arquitectónicas, como las guirnaldas y medallones que cuelgan de las columnas, las cartelas, estípites, cartones y tabernaculillos que accidentan las superficies. No podía saltarse de repente a la pura austeridad vitrubiana, ni perderse ese regusto por el detalle menudo, que en manos de los entalladores producía tan encantadoras maravillas. Si al estilo plateresco le podemos llamar el de la decoración indiferenciada, al estilo Príncipe Felipe podemos denominarle el estilo accidentado o accidental, en contraposición al estilo plenamente clásico o esencial. No obstante esta accidentalidad, la arquitectura durante este período transitivo adquiere una mayor seguridad conceptual y un mayor clasicismo en sus líneas generales y en sus detalles. El estilo Príncipe Felipe se caracteriza por el uso cada vez más frecuente e inteligente de las columnas clásicas. Desaparecen por completo las columnas recubiertas de grotescos y quedan éstos, a lo más, para las pilastras. Las columnas monstruosas o balaustrés, típicas del arte lombardo, se relegan a pequeños elementos sin importancia, tabernáculos o áticos, nunca a los miembros dominantes. Es la época de las columnas estriadas; todavía causan cierta desazón los fustes lisos (usados tradicionalmente en patios), y por eso vemos con frecuencia columnas zunchadas, anilladas o con colgantes. Es el momento en que aparecen y se prodigan las estípites. Al mismo tiempo comienzan a surgir, siquiera sea a veces tímidamente y en pequeñas dimensiones, las estructuras clásicas, desalojando casi completamente las góticas que el plateresco se contentaba simplemente con vestir. Los canteros ensayan las bóvedas baídas y las esféricas sobre pechinas, casi siempre encasetonadas y con figuras, cabezas o representaciones diversas en cada casetón. Cada vez tienen más importancia las grandes figuras de bulto redondo.



Figs. 155 y 156. — FACHADA PLATERESCA DEL CONVENTO PRIORAL DE UCLÉS (CUENCA) Y DETALLE DE LA MISMA.



Fig. 157. — ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA, DE CHINCHILLA.

OTRAS OBRAS EN LA CATEDRAL DE CUENCA. — Al lado mismo del Arco de Jamete tenemos la capilla de los Muñoz, por demás interesante. Si el arco de Jamete es una obra serena y grandiosa dentro del estilo, la capilla Muñoz es una fantasía extraña, inquieta y tormentosa, hija de un temperamento desorbitado y quimérico; una de las obras más accidentadas del estilo, delirio de una mente cáustica y aborascada. ¿Veremos en ella al Jamete herido y melancólico, perseguido por la Inquisición? Entonces la capilla Muñoz sería la "Quinta del Sordo" del escultor. Las columnas que sostienen el entablamento exterior se apoyan en unos pedestales en cuyo cuerpo excavado gimen unos atlantes agobiados por el peso. En las basas hay pequeños y espantables monstruos en el lugar de las garras góticas. Las columnas están como partidas y en su centro hay unas carátulas angustiadas que parecen las cabezas de un ser preso en el fuste, cuyos brazos desnudos sujetaran a la altura del abdomen las cuentas de un rosario: dramática humanización de la columna. El comulgatorio, con una bellísima reja abombada y con semicúpula, está flanqueado por unas cariátides en actitud danzante, cuya alegre feminidad contrasta con lo demás. Sobre el comulgatorio hay una edícula con la figura de la Virgen y, a ambos lados, San Jerónimo y San Juan, ascéticos, secos como sarmientos; admirables esculturas. El interior está dividido en dos tramos con bóvedas baídas encasetonadas y con unas pseudopechinas ocupadas por atlantes que parecen escaparse enloquecidos (figs. 147, 152 y 153).

De la capilla Muñoz damos un salto grande y marcha atrás hasta la puerta de la sala capitular, serena composición plateresca muy apegada a la escuela de Covarrubias. La puerta adintelada con cartón, el rebanco del ático con medallones y los grutescos con alusiones a la muerte, determinan su parentesco con la puerta adintelada de la capilla de los Albornoces y justifican su atribución a un mismo autor: Antonio Flórez. Los grutescos, delicadísimos, recubren indiferentemente esta elegante puerta. La escultura del tímpano—Adoración de los Pastores— es muy hermosa, y lo mismo las puertas de nogal tallado (fig. 150). En el interior del convento de San Pablo hay una portada de aspecto primitivo e ingenuo, con una vaga semejanza a las de Antonio Flórez. Lleva el escudo del canónigo fundador, Juan del Pozo. Como todas las obras renacentes de la catedral, ésta se hizo bajo el pontificado de don Diego Ramírez de Fuenleal, uno de los prelados más insignes de Cuenca, de la raza de los Mendozas y Fonseca. Era natural de Villaescusa de Haro, donde se halla (adosada a la parroquia) la capilla funeraria de los Ramírez de Fuenleal, gótica decadente, con un curioso y riquísimo retablo de singular traza donde apuntan bárbaramente formas del protorrenacimiento. Hizo también don Diego los imponderables artesonados de la sala capitular (con perfil de artesa y testeros ochavados), y el de la Capilla Honda, curioso por las gigantes estrellas pinjantes profusamente talladas. Son dos verdaderas obras maestras, como sólo podían darse en la sin rival carpintería española.

De traza delicada es la bella puerta de la capilla de Santa Elena, en la girola, con esbeltas columnas corintias que llevan unas cartelas colgantes de gentiles cintas.

Ciérrase, y muy lindamente por cierto, la espléndida serie renacentista de la catedral de Cuenca con la capilla del arcipreste Barba. Su composición es perfecta, ordenada con estricto sentido arquitectónico, con conocimiento acabado de miembros y molduración: de un clasicismo delicado y amable. La dedicó a San Julián el arcipreste don Antonio Barba el año 1568 y no puede ser sino obra de Andrés de Vandelvira (dejada sin atribución hasta hoy). Nos consta que en 1560 se cita a Andrés de Vandelvira como maestro de las obras

de la catedral con un salario de 12.250 maravedises. Según convenio hecho con él, no tenía obligación de residir en Cuenca e incluso, según parece, recibía su paga por el trabajo del camino cuando había de trasladarse allí. Hasta 1567 se le siguen haciendo abonos y luego no se le vuelve a citar. Coincide también su maestría con las fechas de construcción de esta portada, que aun sin esta comprobación salta a la vista ser suya. Un rasgo típico que hemos observado en las obras de Vandelvira y que no hemos hallado por el momento en ningún otro, es que los bastones que llenan las estrías de las columnas en su tercio inferior, en vez de terminar a un mismo nivel, suben unos más que otros, produciendo un ligerísimo denticulado. A más de esto, la manera de tratar las jambas del arco, con múltiples recuadros moldados y espejos es inequívocamente suya. Vandelvira debió mirar con complacencia el gran arco de Jamete y aun tomar inspiración (escotaduras de la corona del entablamento, figuras de las enjutas). Pero abandonó en esta página purista los accidentes de la arquitectura Príncipe Felipe en favor de la mayor sobriedad: era ya un clásico. Este pequeño arco triunfal se cierra por una reja de Hernando de Arenas (fig. 154).

CONVENTO DE UCLÉS. — Andrés de Vandelvira, el gran maestro de Jaén, inició su carrera conocida precisamente en esta provincia de Cuenca y en un monumento insigne por su historia y sus piedras: el convento prioral de Uclés, cabeza que fué de la orden de Santiago. Las obras modernas comenzaron en Uclés el año 1529, según reza una inscripción conmemorativa de la primera piedra en uno de los contrafuertes del ábside, y fué este ábside y el lienzo contiguo del convento lo primero que se hizo y lo único plateresco al exterior. De un pleito promovido contra el prior don Pedro García de Almaguer por el juez don Tomás de Ribera, se destila la noticia de que aquel año (1530) trabajaba como cantero en Uclés Andrés de Vandelvira. Comenzaría allí como entallador y cantero su fecunda vida bajo las órdenes de algún maestro toledano. El ábside se planteó con grandeza y majestad, salientes contrafuertes con tabernaculillos y grandes lienzos apanelados; pasado su primer cuerpo siguió la obra en estilo herreriano y el basamento perdió su sentido. La fachada del convento tiene sus lienzos desnudos cortados por las horizontales de impostas y cornisas. Toda la ornamentación se concentra en las floridas ventanas, repartidas con desorden y dibujadas sin un plan general, como dejadas al capricho de los entalladores. Su dibujo y su ornamentación son platerescos de la primera época; pertenecen al ciclo de Sigüenza y hospital de Santa Cruz de Toledo. Más adelante, Gaspar de Vega, de orden de Felipe II, reedificó la iglesia de planta (figs. 155 y 156).

SANTA MARÍA DE CHINCHILLA. — Los maestros platerescos empezaron por entonces a comprender la solemne presencia arquitectónica de las cabeceras de las iglesias, y lo que se inició sin cumplimiento en Uclés se llevó a mejor fin en el ábside de Santa María de Chinchilla, no terminado con la fastuosidad que se empezó, sino con más lisura, pero sí coronado por una balaustrada con apóstoles y candeleros, muy apropiada. La degradación de los contrafuertes se hace mediante cartones y ménsulas, a la manera de Siloee. La decoración de grutescos parece labrada por tallistas formados en la escuela de Siloee. En Chinchilla estuvo trabajando un año (de 1539 a 1540) el inquieto Jamete y de su cincel saldrían algunas de las sabias y pléóricas fantasías ornamentales que en simétrica melodía descienden por las testas de los contrafuertes. Por su dibujo florentino parecen de fecha algo anterior los edículos

ciegos coronados por veneras con bustos. Es notable el interior siloesco de esta Capilla Mayor, con cúpula ovalada y bóveda concoide (fig. 157).

PORTADAS DE ALARCÓN Y HUETE. — Se señala otra intervención de Jamete, hacia el año 1555, en la portada de la iglesia de Santa María de Alarcón, formada según un patrón que se impone a mitad de siglo a impulso principalmente de Siloee y de la gran resonancia que tuvo su Puerta del Perdón, de la catedral de Granada. Solución que ya inició tímidamente el maestro en el primer cuerpo de la torre y portada de la iglesia de Santa María del Campo, en Burgos, y en la puerta del Colegio de Fonseca, en Compostela. Obedeciendo a la moda del momento, las portadas se decoran por órdenes clásicos cada vez más importantes, las columnas gemelas dan lugar a una repetición tripartita que recuerda los arcos de triunfo romanos. En el lienzo central, más ancho, se abre el hueco de medio punto de la puerta y los intercolumnios menores se subdividen en dos nichos. La portada de Alarcón es un excelente ejemplo de este género de composiciones. El cuerpo alto o ático parece indiscutiblemente traza de Jamete, pues está casi calcado del ático de la doble puerta de entrada al claustro en el Arco de Jamete. El edículo central carga sobre el entablamento inferior en un refuerzo de ménsulas, según una solución muy castellana que prodiga Rodrigo Gil.

Otra fachada también con división tripartita es la portada del Cristo de Santa María de Castejón, en Huete, edificada hacia el año 1576 por el arcediano de Alarcón don Marcos de Parada. Esta puerta, no es sino una repetición más clásica de la puerta norte de la iglesia del Salvador, en Úbeda. Quién sabe si una de las últimas creaciones del gran Andrés Vandelvira, o por lo menos realizada con trazas suyas. De todas maneras, es obra de su escuela. Es una portada donde juega un papel primerísimo la abundante escultura, de tal calidad que a Orueta le despertó remembranzas berruguetescas, no sabemos si, más que nada, por parangón de excelencia.