

ANDALUCÍA: ASIMILACIÓN Y CREACIÓN

EL PLATERESCO CASTELLANO LLEGA A ANDALUCÍA

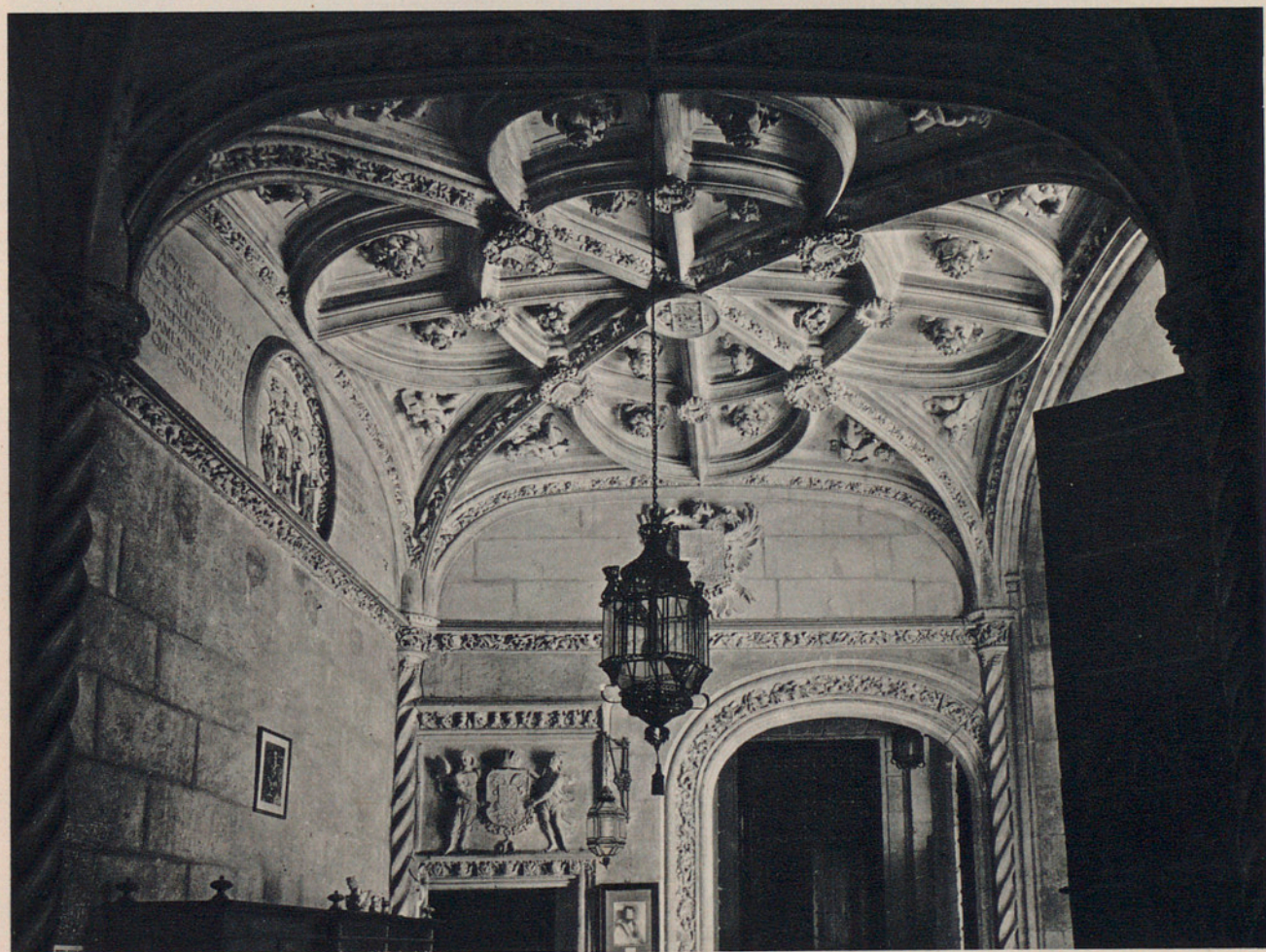
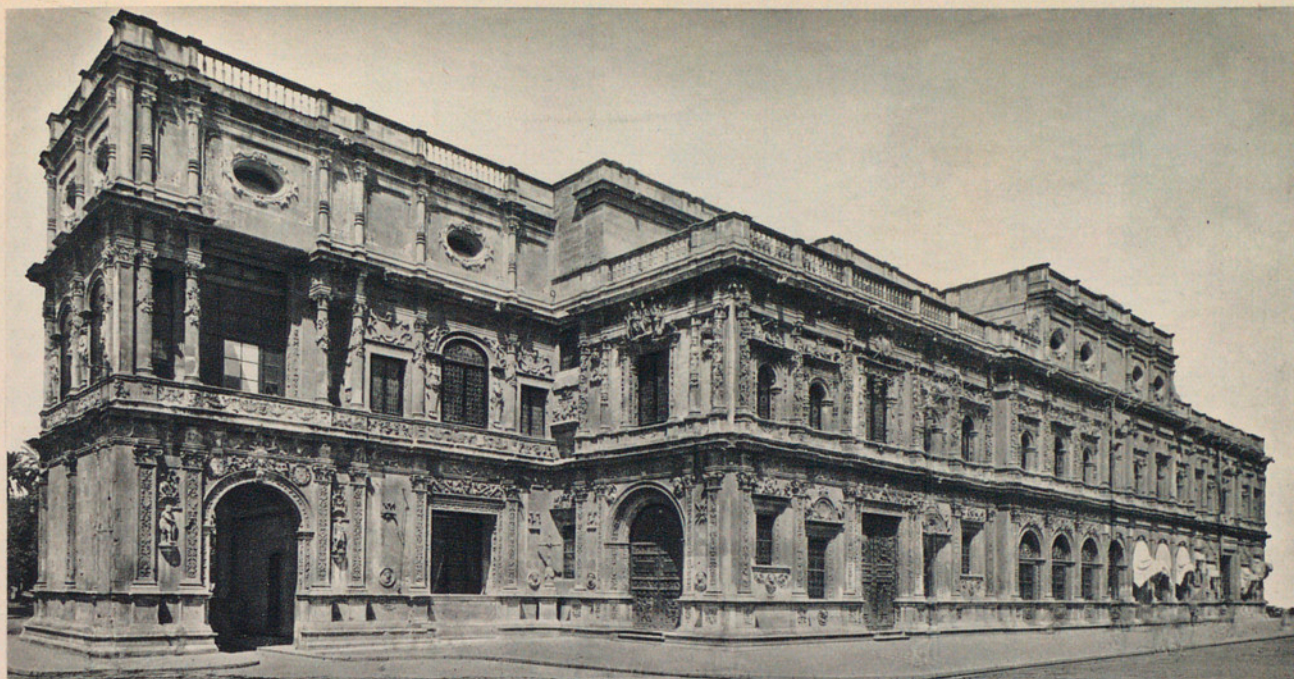
Antes de que el privilegiado Mediodía adquiriera una conciencia arquitectónica propia, que, como veremos, la adquiere, recibe de Castilla una generosa contribución por parte de los maestros del plateresco, que prodigan sus enseñanzas no sin dejarse ganar muchas veces por el hechizo andaluz, mediterráneo y morisco.

Siloe es el verdadero creador de un renacimiento andaluz, consiguiendo desdoblar su personalidad al llegar a Granada en 1528, imprimiendo una nueva trayectoria a su arte, debido en gran parte al estímulo que en él produjera la escuela de Jacobo el Indaco. No perdió del todo, guardándolo para delicadezas decorativas, su estilo castellano, pero empezó a dominar su segunda personalidad de creador de estructuras, dueño formidable de los grandes órdenes clásicos.

Sin embargo, antes de su llegada y de su arrollador influjo, otros artistas, castellanos como él, burgaleses, de la Montaña, vascos, llegaron a Andalucía, y más fieles a su tradición castellana, o menos capaces de renovarse, extendieron el plateresco delicado del norte en toda su pureza o aliado a las tradiciones moriscas, cuya levadura era tan activa en aquellas regiones islamizadas. Pero ya es sabido que plateresco y mudéjar eran por intrínseca condición buenos amigos y que habían dado pruebas de ello en el estilo Cisneros castellano.

Las figuras más salientes que crean este movimiento expansivo son las de Diego Riaño, Hernán Ruiz el Viejo, Martín Gaínza, Juan de Marquina y Juan García de Praves. La que sobresale de todas ellas es la de Diego de Riaño, meteoro brillante pero mal conocido, tracista y maestro en parte del edificio más excelente y popular de toda esta fase arquitectónica andaluza: el Consistorio de Sevilla.

RIAÑO Y EL CONSISTORIO DE SEVILLA. — La historia artística conocida de Diego de Riaño se encierra en el corto intervalo de ocho años, 1526-1534. Sabemos que en 1528 era maestro mayor de la catedral de Sevilla y que en 1529 trazó una sacristía y cabildo que fueron examinados por los capitulares nombrados al efecto. Muerto prematuramente, no pudo ver comenzados tan importantes trabajos y sólo nos dejó la pequeña sacristía de los Cálices y las capillas de los Alabastros, en los muros laterales del coro. Riaño dividía su tiempo entre Valladolid y Sevilla, las dos capitales de España que reclamaban sus talentos. El 31 de junio de 1527 comenzó en Valladolid las obras de una gran colegiata que junto con él habían trazado cuatro eminentes maestros de entonces: Juan Gil de Hontañón, Juan de Álava, Francisco de Colonia y Rodrigo Gil. Hubiera sido una iglesia en el estilo de las catedrales de Salamanca y Segovia, pero todavía de mayores dimensiones y quién sabe si de mayor suntuosidad. Lo poco que se hizo conforme a las trazas de Riaño fué más



Figs. 158 y 159. — FACHADA DE LAS CASAS CONSISTORIALES DE SEVILLA E INTERIOR DEL VESTÍBULO DE ENTRADA.



Fig. 160. — DETALLE DE LA FACHADA DE LAS CASAS CONSISTORIALES DE SEVILLA.

tarde demolido por Herrera para dar paso a la gran catedral, por desgracia tampoco terminada.

A juzgar por lo que de Riaño queda en la catedral hispalense, sacristía de los Cálices y capillas del Coro, era, como dice Gómez-Moreno, un goticista retrasado en sus estructuras arquitectónicas, aunque aparezcan revestidas de suntuosa decoración plateresca, gracias a los exquisitos entalladores de que se valía, discípulos de Siloe e algunos de ellos. Es evidente que esa impresión se saca de sus obras conocidas, no sólo las de la catedral, sino del propio vestíbulo de las Casas Consistoriales, pieza arquitectónica exquisita donde no encontramos un sólo detalle verdaderamente "romano" y que, no obstante, "prima facie" todos tomaríamos por plateresca, tal es a veces la fuerza del espíritu invisible (fig. 159).

Pero las fachadas del Ayuntamiento plantean un problema enteramente distinto, difícil de dilucidar. En su composición y detalles arquitectónicos no hay asomo ni mácula alguna de goticismo. Es una obra más madura arquitectónicamente de lo que se viene creyendo. Compárese, por ejemplo, con la fachada de la universidad de Salamanca, que se acababa (1529) aproximadamente cuando ésta se empezaba (1527); por consiguiente, con menos diferencia de años que de substancia clásica. Entonces, ¿la trazó o no la trazó Riaño? ¿La comenzó él así? Porque en ese caso no se trata sólo de un rezagado goticista, sino de alguien que conoce todas las posibilidades del perfilado clásico. Si algo hay refinado e itálico en este prodigioso edificio es la parte basamental, con su pequeño rebanco florentino, los pedestales del apilastrado inferior y, entre ellos, los lindos medallones colocados con elegante parsimonia. Ceán, en sus adiciones al Llaguno, dice que "a pesar de las diligencias que se han hecho para averiguar el arquitecto que trazó y comenzó la expresada casa de ayuntamiento, no se ha podido conseguir, y sólo consta que Juan Sánchez, maestro mayor de la ciudad, dirigía la obra en 1545; que ya se celebraban en ella los cabildos en 1556; y que se acabó en 1564, como dice la inscripción colocada en una pilastra de la galería alta". Esta fecha, del reinado de Felipe II, pertenece al ala posterior añadida a la derecha, con galería de arcos en su planta inferior (figs. 158 y 160).

Mientras un hallazgo documental no precise inequívocamente quién es el autor de la traza y el maestro que comenzó las obras, no podemos disputar esta gloria a Riaño, y con ella la de ser, quizá, el más elegante de nuestros platerescos. Si el vestíbulo es suyo — en lo que están conformes todos los autores —, su construcción obligaba a que se elevaran a la vez los muros exteriores, es decir, el primer cuerpo de la fachada, con su puerta de medio punto entre pilastras pareadas en la rinconada, y la puerta y cuatro huecos de la fachada a la plaza de la Constitución.

La planta de este edificio es difícil de comprender en el día de hoy — sin conocer las trazas primitivas —, dados los aditamentos posteriores y dada la total transformación de su contorno urbano. El consistorio propiamente dicho es el que presenta sus cinco huecos a la plaza de la Constitución y la entrada principal a la vuelta. La pequeña

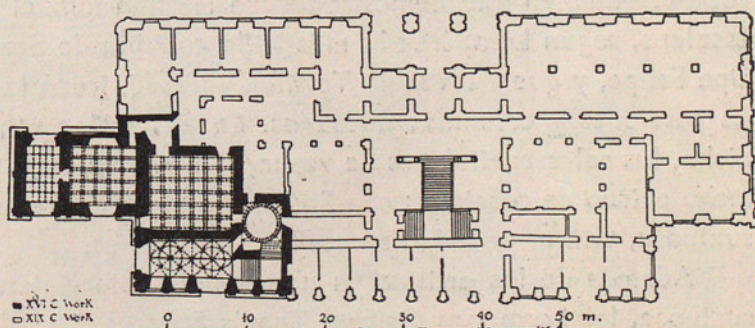


Fig. 161. — PLANTA DEL CONSISTORIO DE SEVILLA.

ala o tacón saliente, a la izquierda, se hizo para dar paso al convento de San Francisco, que estaba en la actual plaza de San Fernando, y por eso se justifica el hermoso arco de paso. Variadas estas circunstancias, no es extraño que esta planta nos resulte un tanto incomprendible. Sabemos, además, que en 1535 el Cabildo, impaciente por lo largo y costoso de las obras, mandó acortarlas, lo que hace pensar en un plan más vasto y más simétrico. Nuestra admiración, si cabe hacer distingos, va hacia la fachada de cinco ejes de la plaza de la Constitución: los basamentos, ya lo hemos visto, son cosa admirable; el edificio merecería asentarse en un suelo de mármol. La puerta central es amplia, adintelada, con jambas talladas de los más primorosos grutescos; tiene un ligero guardapolvo o cornisa avivado por una brillante crestería que nos hace pensar en las delicadezas del Omodeo. Los huecos que flanquean esta puerta son los más elegantes de nuestro plateresco. Adintelados, con una molduración exquisita, rehundiéndose de la pared gradualmente; guardapolvo y copete de medio punto — florentino — entre niños alegóricos. Adviértase que los huecos extremos quedan más altos, acusando inteligentemente el movimiento de la escalera. El piso alto resulta algo más rezagado, como obra de otros entalladores menos sujetos a disciplina. En la ordenación superior las columnas completamente recubiertas de grutescos sustituyen a las lindas pilastras inferiores. Los grutescos del piso alto son más abultados que los del bajo, como para vistos de más lejos. En el centro campea, dominador y gentil, un gran hueco adintelado partido en dos por una columnilla con una alimaña por capitel que forma una elegante bífora por demás caprichosa, que no puede por menos de relacionarse con las biforas del Omodeo en la cartuja de Pavía. Como prueba del cuidado exquisito y de la inteligencia con que se trazó este edificio, tenemos los basamentos del orden superior elevados sobre un pequeño rebanco para que el vuelo de las cornisas inferiores no robe a la vista nada de su valor.

El ala izquierda, que servía de entrada al convento de San Francisco, conserva en planta baja la misma arquitectura con algún mayor abultamiento de grutescos, índice de una fecha un poco posterior. Pero, en cambio, la planta superior es de estilo y concepto ya muy diferentes. En ella se acusa la mano de Jamete, cuya intervención en estas obras el año 1535 se halla documentada. Las columnas enguinaldadas, las estípites y las grandes cartelas en el estilo del Rosso (escuela de Fontainebleau) demuestran esta participación y este cambio de rumbo. También está demostrado que Hernán Ruiz el Joven trazó la compleja cúpula de la escalera, según Lampérez la más bella cupulita de España, en un estilo definidamente Príncipe Felipe, y que Benvenuto Tortillo, en 1570, trazó la capilla del Concejo, con techo plano de casetones y columnas adosadas. En el interior son también de admirar, además de lo dicho, las salas capitulares de verano e invierno, baja y alta. La primera tiene un magnífico techo pétreo de casetones con figuras de reyes sobre un friso de grutescos, y la alta, menos suntuosa, una armadura de casetones octógonos.

Además de los artistas ya nombrados, intervinieron en esta obra, tan pequeña como suntuosa, los hermanos Gaínza, Tomás Francés, Ricardo Copín, Pedro de Pámanes, Gaspar de Lorca, Juan Flamenco, Guillén, Ferrant, Toribio de Liébana, Juan Vizcaíno, Nicolás de León, Jacques, Juan de Landeras, Juan de Alcántara y otros.

En la Cartuja de Jerez sabemos que trabajó Riaño hacia 1533 y pudo intervenir en las obras del Refectorio, hermosa nave gótica, pero con notables accesorios renacentistas. Se destaca como muestra refinada y castellanísima el bello púlpito, que el artista trazó con una

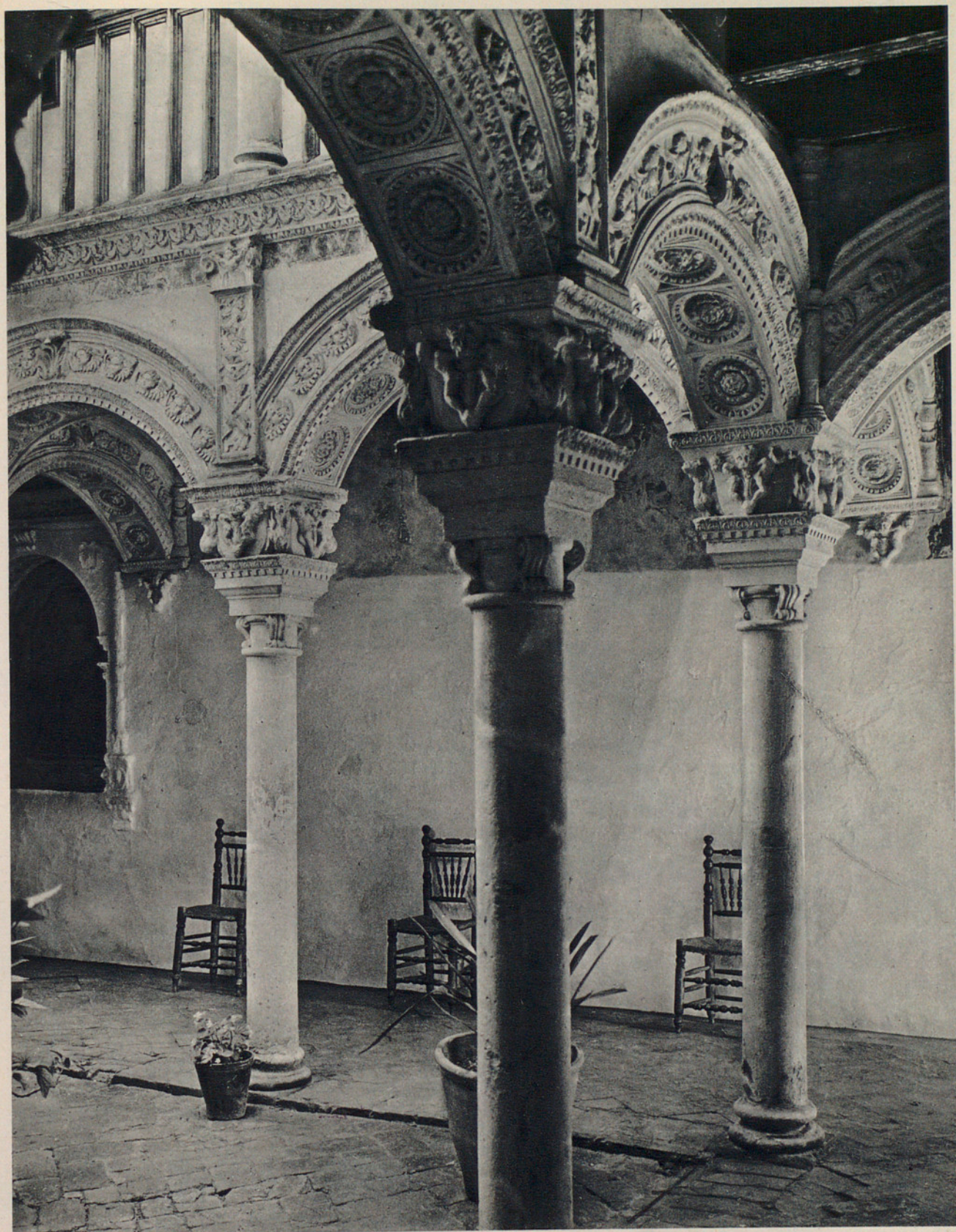
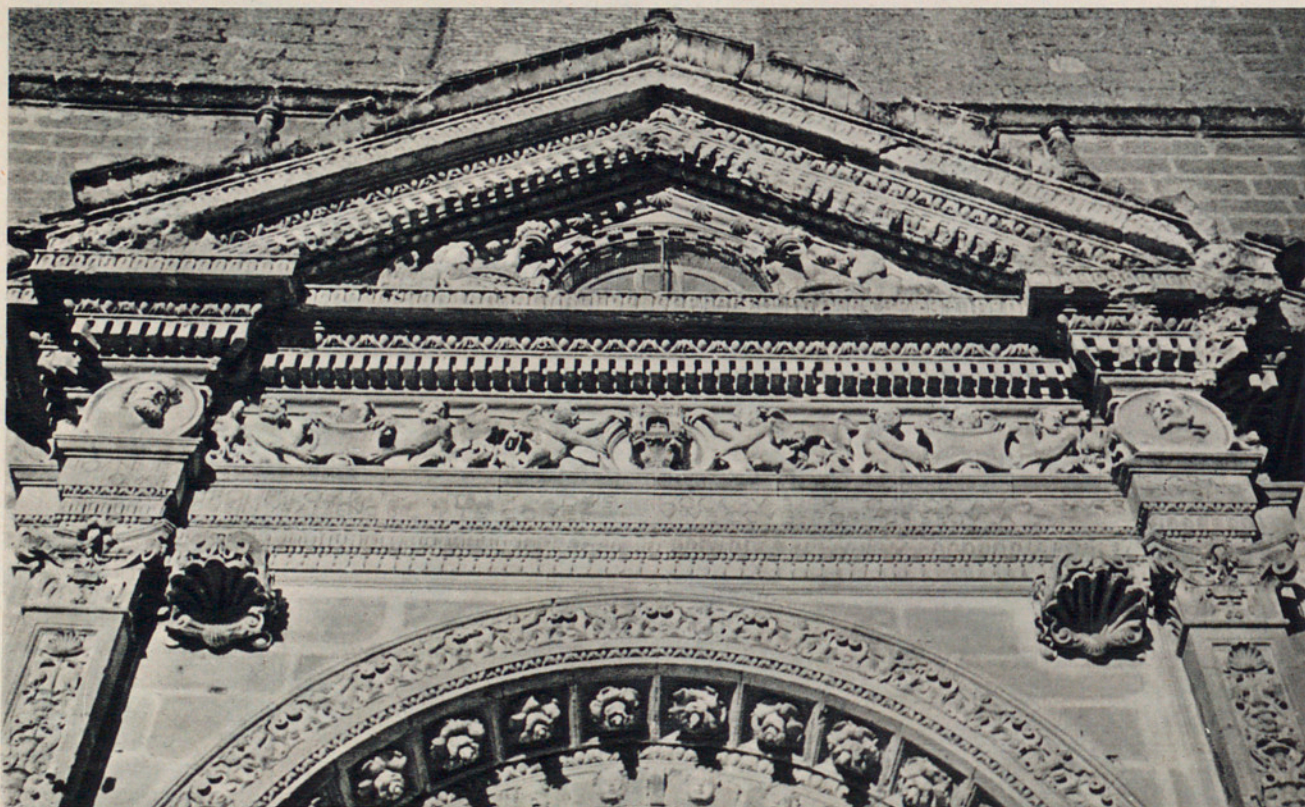


Fig. 162. — PATIO DE LA CAPILLA DEL SANTO SEPULCRO EN LA COLEGIATA DE OSUNA.



Figs. 163, 164 y 165. — INTERIOR DE LA COLEGIATA DE OSUNA; PORTADA DEL PANTEÓN DE LOS DUQUES EN DICHA COLEGIATA Y DETALLE DE LA PORTADA EXTERIOR DE LA MISMA.

inventiva y una gracia muy personal. En cambio, la puerta del refectorio es una de las composiciones más lombardas de nuestra arquitectura. Las columnas candeleros tienen un perfil que recuerda al que dieron Pietro da Rho y otros a las columnas de la puerta de Casa Stanga en Cremona, ahora en el Museo del Louvre. Las cabezas como camafeos clásicos que adornan los pedestales revelan un gusto por la arqueología clásica poco español. En la propia cartuja existe una curiosa puerta de comunicación entre los dos coros, con grutescos muy abultados y con friso de angelotes semejantes a los que esculpió Diego de Siloee en la "Escalera Dorada" de Burgos. Se atribuye al francés Cristóbal Voisin (¿1535?).

En el mismo Jerez tenemos un curioso ejemplar de renacimiento primitivo muy ligado a lo isabelino. Junto con unas columnas clásicas de mármol (seguramente italianas), unos grandes cimacios naturalistas ensanchan el ábaco del capitel para dar una mayor base al arranque de los arcos de molduraje gótico entre pilares torsos. En la arquitectura andaluza suelen darse contradicciones y mezclas a veces muy pintorescas. Nos referimos a la bella galería de la casa de los Ponce de León.

Al arte lombardo andaluz, denso y un tanto tosco, pertenece la ventana plateresca de la iglesia parroquial de Constantina, cuyos balaustres se hallan emparentados a los del aludido refectorio de Jerez. La portada de esta iglesia es de orden corintio, con reminiscencias góticas en la arquivolta y con un segundo cuerpo con ventana geminada, aletas y una Anunciación; el Ángel y la Virgen a cada lado de la ventana. Comenzaron las obras renacentistas en 1512. La hermosa torre la levantó Hernán Ruiz en 1567.

COLEGIATA DE OSUNA. — Uno de los conjuntos más elegantes y originales del plateresco sevillano es el de la Colegiata de Osuna con sus anejos: capilla del Santo Sepulcro, para enterramiento de los duques de Osuna, y patio del Capellán de dicha capilla. Se fundó en 1534 por don Juan Téllez Girón, IV conde de Ureña, y se terminó en 1539. La iglesia tiene tres naves de cuatro tramos con capillas, pilares cruciformes con columnas adosadas y bóvedas baídas de piedra. La portada plateresca, adintelada, es de sabor castellano, con arco de descarga y frontón, como un eco clásico — que todo es relativo — de la portada del Hospital en Toledo. Lo más original es el patinillo del Santo Sepulcro, típico de ese plateresco de espíritu morisco, pimpante y gracioso, cuyo secreto guarda Andalucía. Sobre unas columnillas muy ligeras y unos capiteles heteróclitos se asienta un gran cimacio con quiméricos relieves, que permite que salgan las anchas arquivoltas de los arcos escarzanos y que descansen una pilastrilla en su frente. Todos estos detalles son muy andaluces. Encima lleva otro piso de columnas (fig. 162). La portada que comunica el panteón con la iglesia es una composición de gran bulto que pertenece al mismo ciclo de la puerta entre los coros de la cartuja de Jerez. Trata de imponernos con su lúgubre aparato funeral, en contraste con lo risueño del patio (fig. 164).

La fachada de la casa del conde de Cárdenas, en Écija, es de lo más castellano del plateresco andaluz, aunque como concepto, con su gran arco y su pared remetida, parece que el artista se inspiró en composiciones árabes, como la puerta del Corral del Carbón, de Granada. La galanura de la decoración y el uso abundante de grandes figuras: salvajes y tenantes feneminos, hacen pensar en una posible intervención de Jamete, pues consta que anduvo trabajando en Écija (fig. 166).

En la Andalucía baja existen algunas fachadas platerescas tocadas de gigantismo, que

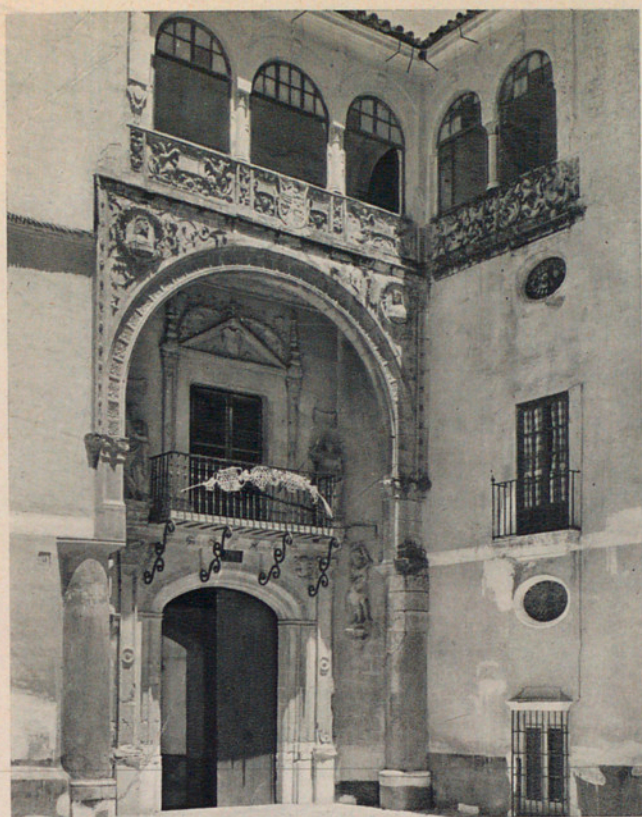
acusar lo impropio de los elementos del estilo, columnas abalaustradas, candeleros, grutescos, etc., cuando se trasladan a la arquitectura monumental. Son ejemplos de este gigantismo la fachada del crucero de la Iglesia Mayor de Puerto de Santa María (fig. 167), y la de Santa María de Utrera, esta última con un gran arco abocinado y encasetonado, cuyos casetones bajan sin ninguna lógica por las jambas. En Castilla tenemos un ejemplar notable del tipo en la portada principal de la parroquial de Manzanares, donde se elude el abocinado lateral mediante unas trompas muy oportunas.

CATEDRAL DE CÓRDOBA. — En el año 1523 se produjo en Córdoba un hecho luctuoso para el arte español. La tenacidad y mal entendido orgullo de los obispos cordobeses, que querían sobrepasar al monumento más insigne del Islam español, hicieron que al fin triunfara el deseo de erigir una catedral desproporcionada en el centro mismo de la gran Mezquita. Fué la obra más impopular que puede darse y el Concejo municipal y el pueblo todo de Córdoba hicieron denodados esfuerzos para evitar que se perpetrara el atentado y sólo se doblegaron a la voluntad del Emperador, que sentenció el pleito a favor de la Iglesia. Más tarde, cuando el Emperador vió por primera vez la mezquita, le dijo al obispo fray Juan de Toledo la conocida frase: "Si yo hubiera sabido lo que era esto, no hubiera permitido que se llegase a lo antiguo: porque hacéis lo que hay en otras muchas partes, y habéis deshecho lo que era único en el mundo". El pleito de Córdoba nos deja por lo menos la consoladora impresión de un pueblo sensible a sus glorias artísticas.

Dirigió las obras de la nueva catedral enquistada el maestro burgalés Hernán Ruiz, a quien llamaban el Viejo para distinguirlo de su hijo del mismo nombre, el Mozo, que continuó los trabajos a la muerte de su padre, en 1547, y los condujo hasta su fallecimiento, en 1569. Hernán Ruiz el Viejo tuvo el cuidado de componer la planta de su catedral conservando estrictamente un módulo o cuadrícula que tuviera por dimensiones la luz de las naves y el ancho de los intercolumnios de la mezquita. Donde el burgalés dió la medida de sus arrestos fué al plantear la elevación de la iglesia, posiblemente alentado por el fervor de los capitulares, que deseaban enfrentar la sublime altura del gótico cristiano a la misteriosa profundidad de las naves mahometanas (véase vol. VII, pág. 374).

Hernán Ruiz alcanzó a levantar la capilla mayor y parte del crucero en un estilo por todos conceptos original, contradictorio, bastardo y, de todas maneras, profundamente nacional. En una época esplendorosa y ecléctica, un artista burgalés acostumbrado a los primores del gótico agonizante desplegados por la escuela de Simón de Colonia, tenía que experimentar una fuerte impresión ante las filigranas arábicas y recibir un ingrediente nuevo en su ya compleja personalidad. En competencia con los atauriques y las lacerías, los buenos maestros góticos extremaban su fantasía en menudas claraboyas geométricas o flamígeras. Para que nada se echara de menos en este entrecruzarse de líneas estilísticas, tampoco podían faltar tímidas pinceladas renacientes. En general, son frisos de grutescos alternando con los de follaje gótico; de láureas circundando cabezas y heráldica, y un poco más.

Los hastiales del crucero se cierran por una brillante composición de estilo Siloe, pero más decorada, a tono con la minuciosidad de aquel interior. Es una composición a la manera que se ha dado en llamar paladiana: gran hueco de medio punto (cegado, posiblemente dispuesto para una pintura) y dos laterales rectos con claraboyas encima. Todo esto y las bóvedas, última expresión del arte complicado de la crucería, pertenece a Hernán



Figs. 166, 167, 168 y 169.—FACHADA DEL PALACIO DEL CONDE DE CÁRDENAS, EN ÉCIJA. FACHADA DEL CRUCERO DE LA IGLESIA MAYOR DEL PUERTO DE SANTA MARÍA. PORTADA DE LA CASA DE LOS MARQUESSES DE LA FUENSANTA Y FACHADA DE LA CASA DE LOS VILLALONES, EN CÓRDOBA.

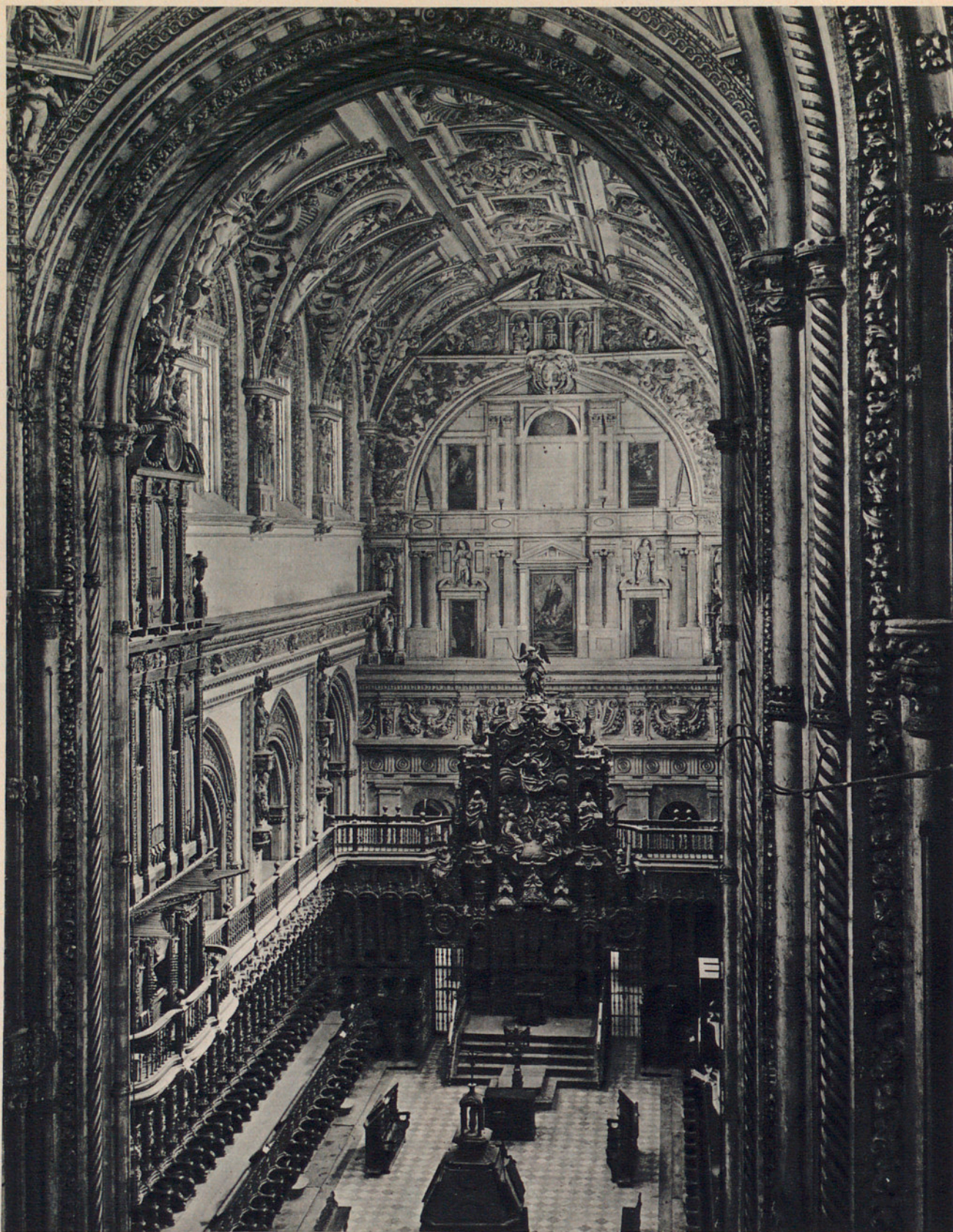


Fig. 170. — INTERIOR DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA.

el Mozo, maestro sobresaliente del renacimiento clasicista andaluz. La nave del coro hasta la primera cornisa parece obra de Hernán el Viejo, con sus bellas arquerías ojivales encuadradas por alfiz en un estilo parejo al de Guas. Algunos historiadores adjudican esto al hijo, cosa que nos parece errónea. Téngase en cuenta, además, que los capitulares deseaban ante todo el coro y debieron empezarlo pronto. Las partes altas y el testero son mucho más modernas. El año 1527, cuando fué promovido al obispado de Córdoba don Francisco Reinoso, la obra de la catedral estaba parada e inconclusa, sin cubrir crucero y coro. El obispo arbitró recursos y mandó llamar a Valladolid a Diego de Praves. Gracias a las trazas y providencias de Praves se cerró en 1600 el crucero. Volteó la bóveda del coro Juan de Oliva. Se dió por terminada y decorada la catedral en 1607, ochenta y cuatro años después de comenzada, siendo las bóvedas del coro la última expresión de su cambiante estilo, que tan honda transformación había sufrido en el curso de los mentados años, durante los cuales el arte había corrido al galope. Este tipo de bóvedas decoradas, que no son las únicas de Córdoba, ni siquiera en la catedral (capilla de San Pedro Apóstol, 1610-1614), parecen indicar la existencia de una escuela de estuquistas italianos formados en el estilo de Giacomo de la Porta (1541-1604) y Maderno (1556-1629), afines a los gustos del gran Pablo de Céspedes, a cuyo influjo es posible que se debiera la implantación de este arte en Córdoba. Fase interesante de un manierismo abarrocado que escapa ya de los límites nuestros.

PALACIOS CORDOBESES. — A ese período bastardo y pintoresco de la arquitectura cordobesa pertenece la curiosa fachada de la casa de los marqueses de Fuensanta, con una puerta adintelada y un marco ancho labrado de pequeñas vareta verticales y horizontales que forman una retícula tupida, con un concepto de la decoración francamente mudéjar. A los lados de las jambas suben unos pilarcetes góticos y sobre el dintel corre un friso renacentista con escudos y láureas. Encima de la puerta, una ventanita muy decorada, de estilo lombardo. Puede ser obra de los artistas que trabajaron en la catedral con Hernán Ruiz, o quizá de Pedro López, maestro de la catedral de Jaén en tiempos del obispo don Alonso de la Fuente del Sauce (fig. 168).

A un concepto totalmente distinto pertenece la bárbara puerta del palacio de los Páez, donde parece sentirse cierto influjo de Machuca. Resulta desdichadísima de composición y proporciones. Es de 1540, levantada por Hernán Ruiz y Sebastián de Peñarredonda, con esculturas de Francisco Tato y Francisco Linares. La fachada civil renacentista mejor entendida de toda Córdoba es la de la casa de los Villalones, donde en seguida se advierte por su gracia clásica lo avanzado de su fecha, 1560, grabada en una cartela. Puede ser de Hernán Ruiz el Joven y por su italianismo, formas adinteladas y cuidado con que están resueltos todos los detalles arquitectónicos, valoramos el poso de clasicismo y buena doctrina que dejó Machuca en Andalucía. Sin que sea regla general, pero sí muy extendida, la arquitectura renacentista andaluza reserva para las construcciones religiosas la puerta de medio punto, siendo adinteladas las civiles, quizá por influjo morisco (fig. 169).

BAEZA. — Baeza y Úbeda, en la famosa Loma, contrafuerte de la Sierra de Segura, fueron ciudades aristocráticas, pujantes y fronterizas. Conquistada Granada, aplacadas las contiendas nobiliarias, siguieron siendo ornamento de una aristocracia más civil y fastuosa. Tuvieron durante el siglo XVI un verdadero renacimiento merced en gran parte a la ilus-

tración de las familias Vázquez de Molina y Cobos, de cuyo recuerdo no queda otra cosa mejor que sus asombrosas construcciones. El esplendor arquitectónico de Baeza y Úbeda va indisolublemente ligado al gran nombre de Andrés de Vandelvira y su historia se hará algo después. No obstante, como el renacimiento tuvo en estas preclaras ciudades despuntes primerizos de tipo castellano, es indicado no pasarlos por alto.

El plateresco jienense debe mucho a la incansable actividad del obispo Suárez de Fuente el Sauce (1500-1520), que construyó a sus expensas el llamado Puente del Obispo, en la carretera de Úbeda a Jaén, por los años de 1505 a 1518. No existe iglesia alguna de la región que, construída en su pontificado, no deba algo a este ilustre prelado, que fué inquisidor general y presidente del Consejo del rey Felipe I. Los timbres de su escudo — una fuente de la que surge, con sus ramas péndolas, un sauce — repetidos por doquier, así lo acreditan. En Baeza es de su tiempo la portada plateresca de San Andrés, de medio punto entre columnas de grutescos, y un pequeño ático de pilastras, con una hornacina central y escudos a los lados. Por el primitivismo y poco relieve de su ornato, por su arquivolta gotizante, sus capiteles con equino de láureas, los delfines afrontados del friso de la arquivolta, se colige que aquí debió andar algún maestro castellano formado en el arte alcarreño (fig. 172).

En la misma Baeza, la casa del Pópulo representa ya un avance en el sentido del plateresco nacional, que todavía ingenuo y atrasado para la fecha de 1540, presta a esta construcción — casa de la cofradía de los Caballeros Hijosdalgo de Baeza — un singular encanto y un marcado acento español (fig. 171).

ÚBEDA. — En Úbeda, como lo más antiguo y castellano del plateresco, se conserva la “Casa de las Torres”, cuyo nombre proviene de las que flanqueaban su fachada, hoy mochas. No se conoce el fundador de esta casa solar de los Dávalos, luego marqueses del Vasto y de Pescara, que tanto brillaron en Italia. La fachada parece, por su estilo, del primer cuarto del siglo, y el patio, más refinado e italiano (de una esbeltez muy andaluza), algo posterior, entre 1530 y 1540. Con sus torres flanqueando la ostentosa portada, sería un ejemplar típico de la nueva arquitectura señorial, que abandonaba el belicoso castillo campal por la morada urbana, siempre y cuando manteniendo cierto aparato militar por lo menos como prueba de poderío y alcurnia. Su aspecto es tan castellano como el de un viejo palacio de Ávila, Segovia o Salamanca, sobre todo por el arco de grandes dovelas lisas. En esta fachada, como en tantas primitivas, sobre todo de maestros locales, hay más acumulación que verdadera composición. Unos huecos geminados de frágil columnilla dan a todo ello cierto perfume oriental (fig. 173). En la calle de Montiel existe otra fachada de tan cercano parentesco que a no dudar es de las mismas manos. A los dos lados y en toda la altura de la casa, unos funículos isabelinos dan carácter a esta decoración, que conserva tanta afinidad con el arte de fines del siglo XV. Seguramente es del mismo maestro, pues los grutescos son inconfundibles, la portada de la iglesia de Santo Domingo, en la misma ciudad. Siendo su autor el maestro Diego de Alcázar, es posible que este nombre pueda llegar a ser la clave de una escuela plateresca local. En la iglesia de Sabiote hay una portada torpe y prolija que parece del mismo Diego de Alcázar, con sus mismos balaustres simétricos. Algo más pretensiosas, pero acusando igual desconcierto, son las portadas, una de ellas muy abigarrada, de Santa María de Alcaudete.

De tiempos del obispo del Sauce son las fachadas isabelinas de San Isidoro y San Pablo

de Úbeda; esta última tiene detalles (láureas y grutescos) renacentistas. La iglesia de San Pablo tiene como manifestaciones del nuevo estilo una elegante torre ochavada con candeleros y grandes escudos en láurea de del Sauce, obra posible de Diego de Alcázar, y en el interior, la suntuosa capilla del Camarero Vago. Es de 1536; su portada, desabrida e irregular; su reja, espléndida, de Juan Álvarez de Molina. Tenía en el interior pinturas de Julio de Aquiles.

En San Nicolás de Úbeda, que tiene una portada isabelina del obispo Suárez de Fuente el Sauce y otra de Vandelvira, que dejaremos para más adelante, el Deán don Fernando Ortega, apoderado de don Francisco de los Cobos, empezó a construir en 1530 una suntuosa capilla de traza y detalles muy toledanos, índice de la expansión del arte de Covarrubias. El retablo, casi destruido, también es toledano. La verja, de Juan Álvarez de Molina, pintada por Aquiles.

JAÉN. — En Jaén se comenzó la nueva catedral en 1492, siendo obispo don Luis Osorio, bajo la dirección de Pedro López y con la intervención de Enrique Egas. Duraron las obras hasta 1519, y en 1525 se derribó parte de lo hecho que amenazaba ruina. Andrés de Vandelvira reanudó las obras hacia 1546 y la catedral puede considerarse completamente suya. De López quedan muros basamentales en la cabecera, con una vigorosa franja de follaje gótico. En la iglesia de San Andrés de Jaén, la Santa Capilla tiene motivos platerescos muy mezclados con otros estilos. La puerta del antiguo Pósito, de la misma ciudad, es seria y sobria, como de edificio utilitario.

GRANADA. — En Granada, antes de la aparición de Jacobo el Indaco y de Siloe, trabajaban dos canteros expertos, Juan García de Pradas y Juan de Marquina, al que ya conocemos como importante maestro de la obra del Hospital Real y que anteriormente trabajó en el hospital de Santiago de Compostela. De Pradas tenemos la puerta del Compás de la Cartuja, muy sencilla y de arquitectura convencional, con resabios de goticismo. Sin duda este maestro tenía formación gótica, pues sabemos que ya trabajaba el año 1492 para el cardenal Mendoza. Más conocimiento del nuevo estilo demuestra en la portadilla de la Lonja y en la portada de la Capilla Real. La Lonja de Mercaderes se construyó adosada a la Capilla Real, de 1518 a 1522, tal vez trazada por Enrique Egas y ejecutada por Juan García de Pradas. Tiene una fachada abierta con dos logias, la inferior cegada luego y con impropios calados de balaustres. Cerrando el arco primero está la portadilla de Pradas, construida en 1521. Más importante es la de la Capilla Real, única exterior de este regio panteón. Parece como si Pradas hubiera abrazado aquí la manera sobria y segura de Marquina. Se construyó en 1527 y se rehizo en el siglo XVIII (fig. 174). El verdadero creador de las portadas religiosas granadinas anteriores a Diego de Siloe es Juan de Marquina. Para definir el tipo, hagamos alusión a alguna de ellas, la de San Cecilio, por ejemplo. La constituye un arco de medio punto con impostas, cartón en la clave y decorada arquivolta entre pilastras jónicas que sostienen un cumplido entablamento. El segundo cuerpo con una hornacina api-lastrada entre unas airoas aletas de follaje y elegantes candeleros a plomo de las pilastras. En los miembros arquitectónicos sabía Marquina ser grave, aplomado en sus proporciones y en su ornato, nunca excesivo, pero flexible y elegante. Construyó la portada de San Cecilio en 1533 (fig. 175), después de haber trazado otra casi idéntica para San Andrés (1530).

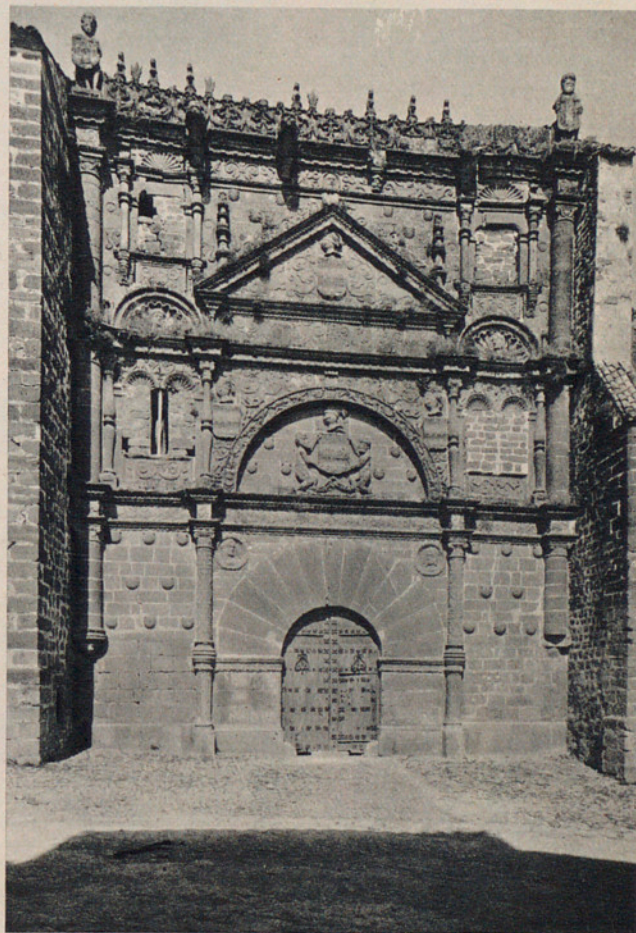
En el año 1527 se comenzó en Granada la construcción de la Universidad y Colegio Imperial de Santa Cruz de la Fe, fundado por Carlos V un año antes. La portada se hizo en 1530 por Juan de Marquina. Las ventanas platerescas se labraron en 1543 por Sebastián de Alcántara, a quien seguramente se debe el patio, acabado en 1534. Pero donde Marquina raya a más altura como decorador es en la fachadita del colegio de Niñas Nobles, con puerta adintelada de dovelaje musulmán y una ventana de inigualable gracia. Marquina sabía percibir las sugerencias del ambiente para enriquecer su estilo castellano. La primorosa ventanita podría considerarse sin exageración como la mejor de todo el plateresco. En ella se combinan modalidades burgalesas con otras toledanas; castellanas, en fin. Es adintelada y partida por una sutil columnilla que corta la luz del dintel insinuando cierto orientalismo. Los delicados balaustres sobre las retropilastras son un motivo muy burgalés; el hueco, adintelado con pequeños acartelamientos, muy covarrubiesco. A los dos lados se despliegan unas aletas del más flexuoso follaje, mórbido y suelto, que termina en caprichosos pájaros (fig. 176). Contrasta con la gracia exquisita del colegio de Niñas Nobles la pesada fachada de la casa de Castril, opulento disparate arquitectónico debido posiblemente a Sebastián de Alcántara. No dejan de tener brío y belleza los abultados relieves de esta fachada escultórica, pero carece en absoluto de composición y en su lugar vemos la más trivial acumulación. Lleva la fecha de 1539.

Una portada que con pertenecer al apogeo granadino de Siloee se despegaba con individualidad de las obras de su escuela, es la de la iglesia de Santiago de Guadix, compuesta sobre el esquema tripartito del arco de triunfo común a la época, pero con un singular y exuberante copete recortado que culmina en el escudo imperial con su águila bicéfala de alas explayadas. El color moreno de la piedra destaca sobre los muros lisos de cal, produciendo un contraste de acusado andalucismo. Se fundó el convento de Santiago por el arzobispo de Granada y de Santiago de Compostela, don Gaspar de Avalos, hacia 1540. La iglesia es mudéjar.

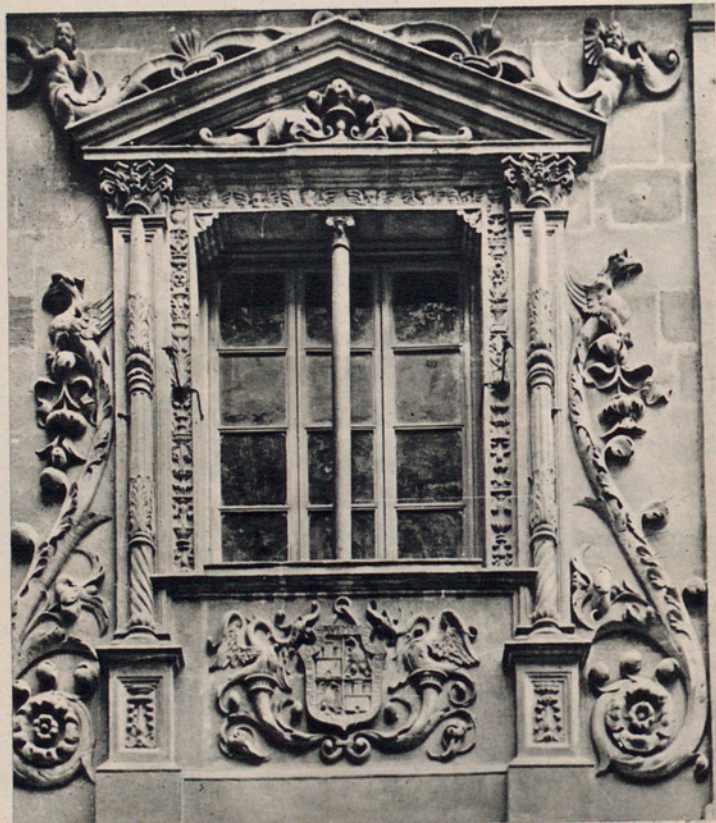
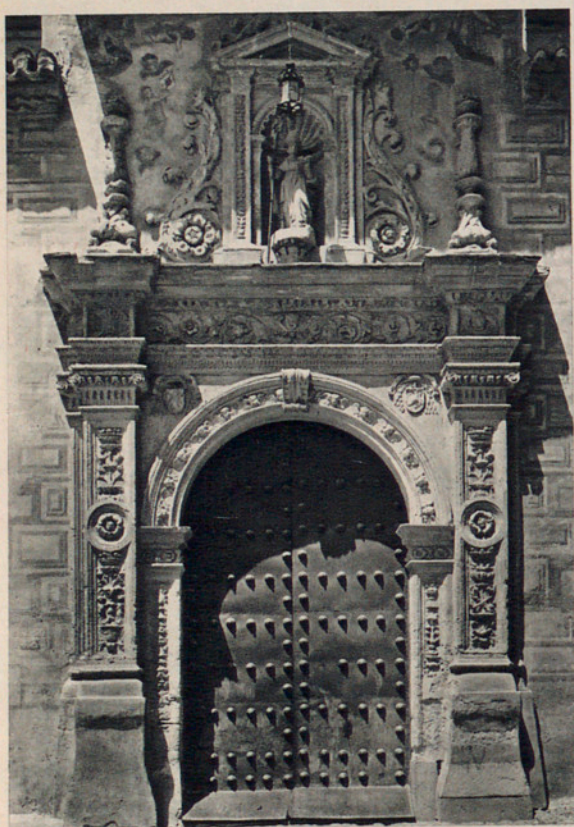
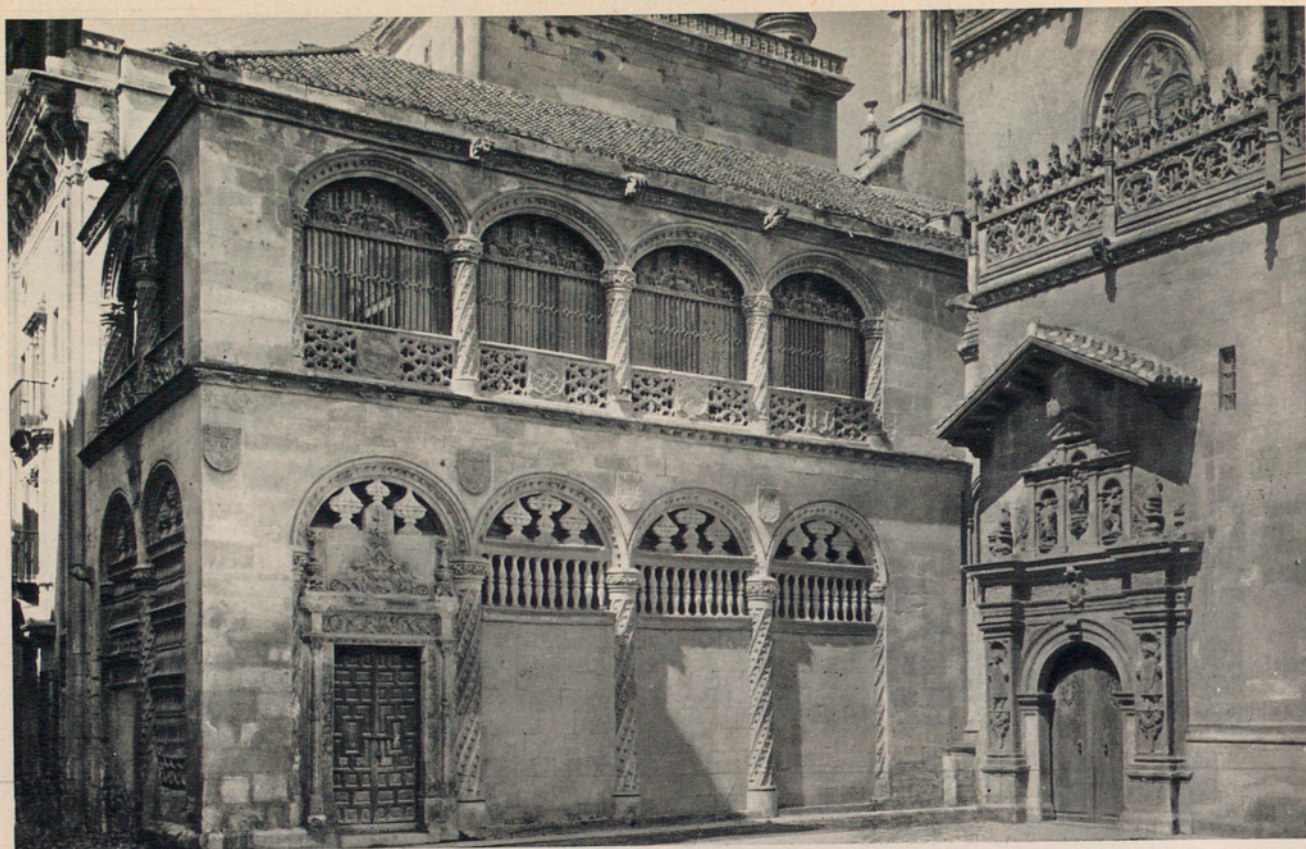
MUDÉJAR-PLATERESCO SEVILLANO

Mención aparte merece un grupo de residencias nobiliarias sevillanas que constituyen una supervivencia de la mejor tradición y un respeto para el ambiente, junto con una razonable obediencia a las exigencias del clima por encima de modas y novedades.

Al penetrar el gótico flamígero en Andalucía en tiempo de los Reyes Católicos, no lo hizo sin mezclarse con el mudéjar del país, salvo en contados ejemplos de la arquitectura religiosa de cuño aristocrático. La arquitectura civil doméstica se mantuvo en todo caso absolutamente fiel a las tradiciones del país; la vivienda andaluza, desde la señorial a la burguesa, no varió en sus disposiciones fundamentales, preparándonos la sorpresa de espléndidos palacios de composición mudéjar en todo el siglo XVI. Este conservadurismo empezó a resquebrajarse solamente en lo decorativo, y para eso no de golpe, sino por sus pasos contados. Sin ningún enfado ni indigestión se mezclaban pintorescamente los elementos moriscos, góticos y platerescos. Poco a poco van preponderando estos últimos, desaparecen las graciosas pinceladas góticas de pretilos y claraboyas, pero sigue manteniéndose vivo el espíritu mudéjar e incólumes las disposiciones orgánicas.



Figs. 171, 172 y 173. — CASA DEL PÓPULO, EN BAEZA. PORTADA DE SAN ANDRÉS, EN BAEZA, Y CASA DE LAS TORRES, EN ÚBEDA.



Figs. 174, 175 y 176. — LONJA DE MERCADERES CON LA PORTADA DE LA CAPILLA REAL, A LA DERECHA; PORTADA DE SAN CECILIO Y VENTANA DEL COLEGIO DE NIÑAS NOBLES, EN GRANADA.

Estos palacios señoriales tienen como precedente ilustre el maravilloso alcázar de Sevilla, suntuosa residencia que don Pedro el Cruel se hizo fabricar utilizando la mano de obra musulmana, principalmente granadina. (Véase vol. IV, pág. 314.)

CASA DE LAS DUEÑAS. — La Casa de las Dueñas, palacio del duque de Alba, fué en su origen de los Pinedas, que en 1483 la vendieron a doña Catalina de Rivera. Dicen las descripciones antiguas que contaba con once patios, habiendo sufrido luego algún menoscabo. Pero lo fundamental de su belleza subsiste, ordenándose el palacio alrededor de un patio principal y magnífico de 19×18 metros, próximamente. Cada lado consta de seis arcos de diferente anchura. La galería baja es peraltada; la alta, escarzana; las columnas, de mármol, ligeras las de abajo, más todavía las de arriba. Sobre los capiteles inferiores descansa un gran ábaco cuadrado que permite amplia base para el aparejo de los arcos. Sobre estos arcos apoyan unas pilastritas platerescas centradas con las columnas, que forman como un pequeño segundo orden superpuesto, cuyo entablamento es un ancho friso de grutescos que circunda el patio. El piso alto tiene el consabido pretil gótico de claraboyas y las arquerías se hallan recuadradas por un alfiz, llenándose las albanegas de delicadas labores de yeso. En las galerías circundantes hay algunas puertas con guarnición plateresca de yeso tallado por las gubias moriscas con una peculiar angulosidad. El relieve de los grutescos se mantiene sin salir de un plano y el efecto se obtiene, a la manera musulmana, por la sombra del vaciado; en realidad sólo existen dos planos fundamentales. En la planta baja hay varios salones con buenos artesanados y una capilla con azulejos de reflejos metálicos y techumbre del siglo XV. Estos palacios debían irse enriqueciendo al correr del tiempo y de acuerdo con las modas del momento, siendo probablemente el “plateresco” del patio un exorno añadido una vez edificado. Pero siempre se mantenía también una gran fidelidad a los materiales tradicionales, el ladrillo, el yeso, la cerámica, la madera, el hierro forjado, la cal y el mármol, empleados con mucha discreción y razonamiento (figs. 178 y 179).

PALACIO DEL MARQUÉS DE TARIFA. — El palacio del marqués de Tarifa, vulgo Casa de Pilatos, es más monumental, aunque quizá el de las Dueñas le gane en gracia huidiza y sentimental. La planta de la Casa de Pilatos la componen tres grandes espacios abiertos: el patio de entrada, con los apeaderos, que comunican con la escalera; el patio central y el jardín grande, amén de otros patios y jardines menores. Estos patios forman entre sí una escuadra; es una típica composición a base de directriz quebrada, con lo que se logra esa peculiar intimidad característica de la vida oriental. El ala que separa el patio de entrada del principal no tiene más que galerías bajas, para que no se pierda del todo el enlace aéreo de ambos ambientes. Merced a esto, desde los dos patios luce el cubo majestuoso de la escalera, con su gran cubierta piramidal de teja vidriada. Estas formas límpidas y seguras son un prodigio en el luminoso cielo andaluz. El patio principal del palacio de Tarifa (volumen IV, figura 374), todo enlosado de mármol, no es de características muy parecidas al que acabamos de describir de las Dueñas. La arquería inferior está más decorada y no por yeserías platerescas, sino de legítimos arabescos. La decoración es mucho más mudéjar y no faltan las claraboyas góticas, ni una complicada bóveda de crucería en la capilla.

La portada de este palacio, labrada en Génova por Antonio María de Aprile, es una de las primeras muestras del arte renacido en Sevilla. Ella y los bustos romanos, y las grandes

estatuas también romanas de las esquinas del patio marmóreo, dan a este monumental palacio un deje clásico que no tiene el de las Dueñas.

Se empezó su construcción en los últimos años del siglo XV, por don Pedro Enríquez, adelantado de Andalucía, y doña Catalina de Rivera, su mujer. Dió gran impulso a las obras don Fadrique Enríquez de Rivera, primer marqués de Tarifa, que encargó a artistas italianos parte de la decoración. Don Fadrique hizo un viaje muy sonado a Jerusalén y el vulgo se dió en imaginar que en su palacio copió la casa del pretor Poncio Pilato, y de este modo la bautizaron. En la puerta se halla inscrito: "4 días de agosto de 1519 entró en Iherusalem". La portada se hizo en 1533 (fig. 180).

OTRAS RESIDENCIAS SEVILLANAS. — La Casa de Olea, en la calle de Guzmán el Bueno, perteneció a los Ponce de León y tiene un patio mudéjar renacimiento muy gentil de líneas y adornos. Y eserías francamente renacentistas son las del patio de la Casa de los Pinelos (Abades), con su pilastrilla centrada sobre la columna cargando en el ábaco del capitel, y medallones en las enjutas con cabezas muy salientes, de frente, como las boloñesas. Sin embargo, en los arcos se conserva, interpretándola, la herradura de los arcos árabes. No son éstos los únicos ejemplares del estilo, pues en el mismo Sevilla los palacios del conde de Bustillo, el de Gelves (hoy muy alterado por su transformación en hotel) y el de Rodrigo

de Xerez, presentan análogas características. En este grupo puede también contarse el patio del Santo Sepulcro de la colegiata de Osuna, del que ya hicimos mención.

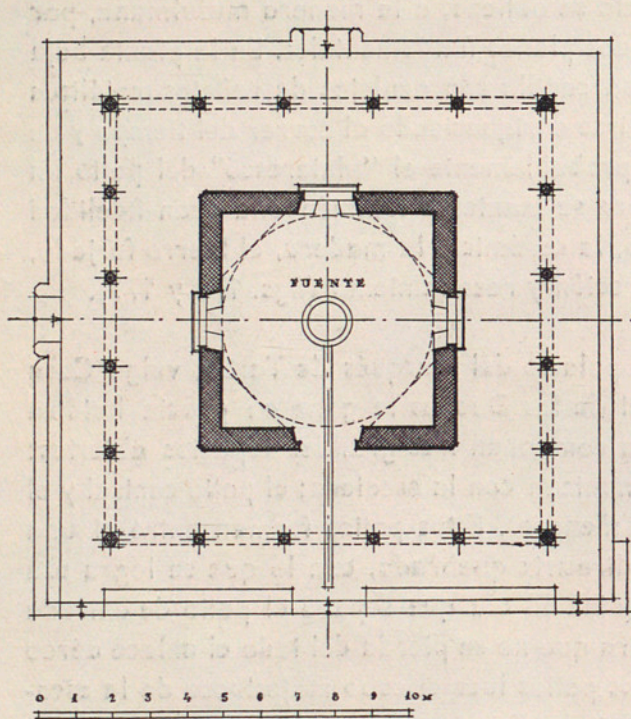
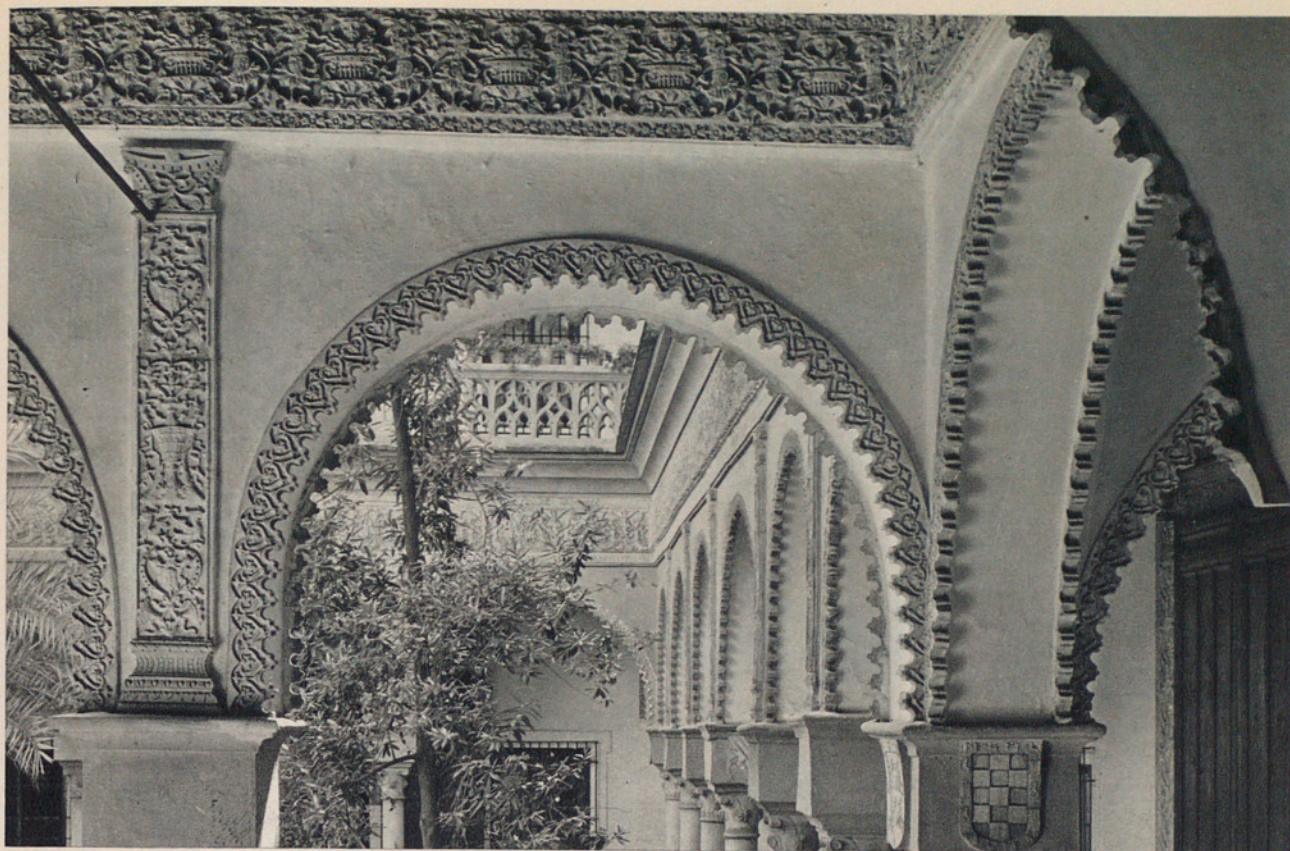


Fig. 177. — PLANTA DEL PABELLÓN DE CARLOS V, EN EL ALCÁZAR DE SEVILLA.

PABELLÓN DE CARLOS V, EN EL ALCÁZAR. — Una de las obras que darán eterna gloria a este estilo sevillano es el Pabellón de Carlos V en los Jardines del Alcázar. Es una creación de pura arquitectura. Carece de un programa utilitario que llenar, ya que no es más que un templete de jardín, un lugar de descanso y apacible retiro. Parece hecho sin más intención que la de demostrar las posibilidades bellas de la geometría. Es un verdadero ente de razón. Por su perfecta simetría se trata de una auténtica concepción renacentista, algo así como una idea de Leonardo trasplantada al cielo andaluz; por su dominadora cubicidad, sus materiales y técnicas, una creación oriental. En pocos casos la arquitectura puede

sentirse más arquitectura, con desprecio no sólo de la decoración sino de la propia molduración. En el interior, la pieza cuadrada, con cuatro ventanas en sus ejes, tiene la misma claridad geométrica. La decoración es adventicia, no esencial, pero es muy bella con sus zócalos de azulejos de cuenca ajustados con matemática precisión, sus frisos de yeserías y su armadura de casetones. La carpintería de las ventanas es también primorosa. Entre los azu-



Figs. 178 y 179. — GALERÍAS BAJAS DEL PATIO DE LA CASA DE LAS DUEÑAS Y DETALLE DE UNA PORTADA EN EL PISO ALTO DE LA MISMA, EN SEVILLA.



Figs. 180 y 181. — ENTRADA A LA CASA DE PILATOS, CON LA PORTADA DE MÁRMOL BLANCO DE GÉNOVA, Y PABELLÓN DE CARLOS V EN LOS JARDINES DEL ALCÁZAR DE SEVILLA.

lejos que adornan los bancos exteriores, sobresalen los heráldicos y los que representan animales fantásticos. En la solería original, que se conserva, están escritos el nombre del arquitecto, Juan Hernández, y la fecha 1543. Los demás artífices que intervinieron son conocidos, prueba de la estima en que hubo de tenerse esta obra desde que se hizo (figs. 177 y 181).

EL PALACIO DE CARLOS V, EN GRANADA

Pedro Machuca es el artista único de una única obra de arquitectura. Todo lo que se refiera al palacio de Carlos V, en la Alhambra, se prestigia con esta palabra: único. Única como obra arquitectónica en el dispar medio español; única, y además inacabada, obra arquitectónica de su autor; única en la maestría de sus soluciones técnicas; única en su paso por la historia del arte nuestro, casi sin consecuencias. Si este prestigio la hace así sobresalir y resaltar es a costa de una desazón que no podemos por menos de sentir: la insatisfacción de no gozar de otras pruebas del genio arquitectónico de Machuca. Demostró este artista una tan extraordinaria y brillante personalidad de arquitecto, que nos duele lo limitado de su manifestación en piedra. Eso no quiere decir que Machuca haya sido un arquitecto poco afortunado, ya que tuvo la ocasión, también única, de construir de planta el palacio que había de simbolizar el esplendor del César de Europa. La obra, con ser sola, puede llenar una vida; pero nos hubiera gustado ver al arquitecto medirse con otros temas y otros programas, para hallar confirmación de la flexibilidad de su genio — indudable —, de sus recursos y de su erudición. Si al lado de esta construcción civil nos hubiera dejado alguna religiosa, fuera de ver con qué despejo atacara el problema, eliminando todo goticismo (del que incluso se resiente la catedral de Siloe) y haciendo avanzar en treinta o cuarenta años nuestra arquitectura clásica. Pero por desgracia, y para que ni la más leve muestra quedara del arte religioso de Machuca, ni siquiera se terminó la capilla del palacio, cuyos robustos muros quedaron desnudos, esperando seguramente una importante cubrición cupuliforme que hubiera tal vez sobresalido, dando una nota pintoresca a la maqueta del palacio.

Sabemos que era de Toledo y de condición hidalga, pero no conocemos la fecha de su nacimiento y nos hallamos a ciegas sobre su edad al llegar a España (1520), tras del aprendizaje en Italia. De todas maneras, su aplicación debió ser grande y continuada y su conocimiento del arte italiano, profundo, correspondiente al talento reflexivo que demuestran sus pinturas y su clasicismo arquitectónico. Recientemente se ha sabido — por testimonio contemporáneo — que fué discípulo de Miguel Ángel, con quien pudo conocer a Jacobo Florentino, el Indaco Viejo, compañero suyo luego en Granada. Machuca, Berruguete y Jacobo parecen ser que llegaron en grupo a Granada para decorar, quizá al fresco, la Capilla Real, que entonces reclamaba la atención del Emperador.

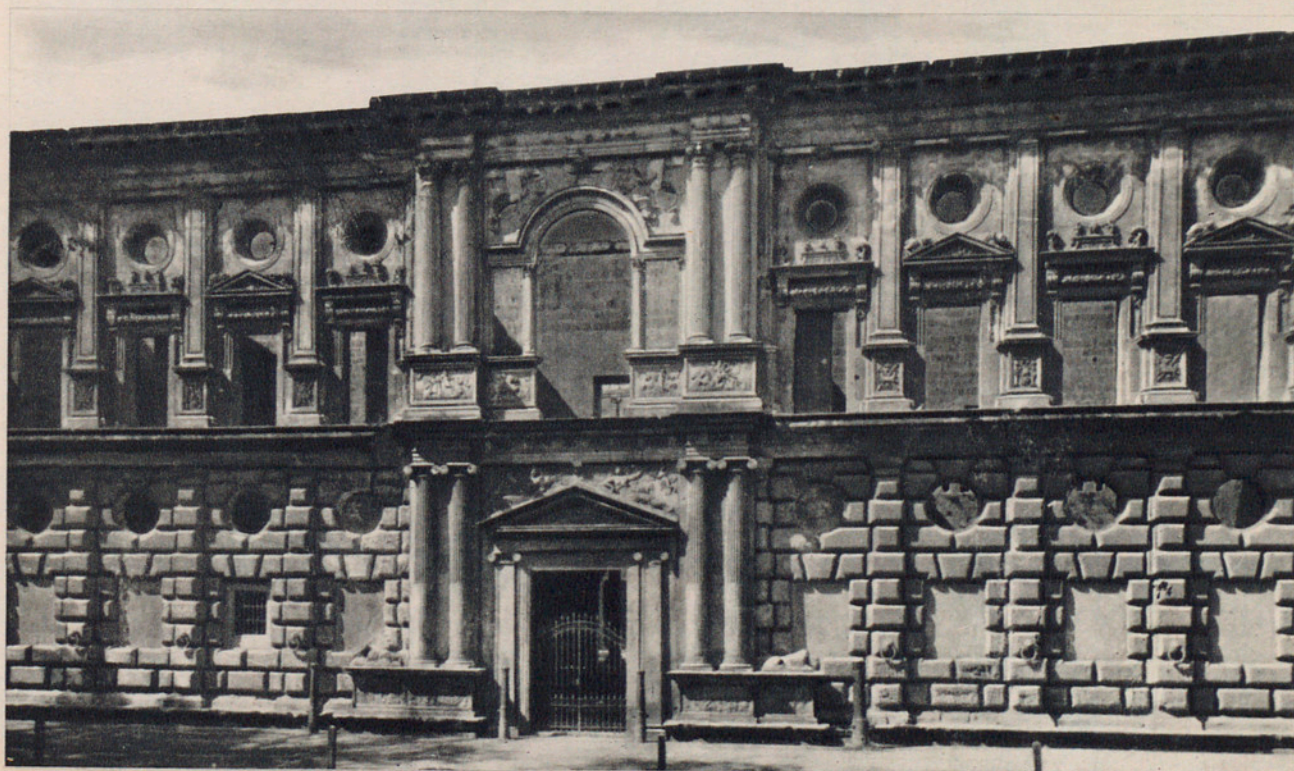
Trabajó como pintor no sólo en la Capilla Real, sino en Jaén y luego en Toledo y Uclés. Tras breve estancia en la patria chica, Granada, abierta, bullente, prometedora y animosa, le volvió a llamar a sus lares, propicios a todos los artistas. Desde 1525 pintaba incansablemente retablos por toda la región granadina. Vivía en la Alhambra como escudero que era en la capitanía del marqués de Mondéjar, alcaide de la fortaleza. Tenía su casa dando a un gran patio del palacio nazarí, que hoy se llama por eso Cuarto de Machuca. De su vida se sabe muy poco y la impresión es que se desarrolló oscuramente, sin brillo ni dignidades y

sin mayores ganancias tampoco. El marqués de Mondéjar ¿le otorgaría su puesto de escudero (por ser hombre hábil e ilustrado en la arquitectura) con vistas a tenerlo a mano como consejero y tracista para cuando se llevasen a efecto los planes que sin duda ya se abrigan? Aunque su título profesional era el de pintor de imaginería, hombre capaz de acometer tal obra de arquitectura tenía que tener notoria preparación y suficiencia en este arte.

Sin embargo, su calidad profesional de pintor le privó seguramente de ocuparse en obras de arquitectura vedadas a los que no tuvieran la filiación gremial de maestros de cantería. En cambio, en las alturas de la Alhambra la cosa era distinta. Ni las leyes de abajo ni las prerrogativas de los gremios alcanzaban a la regia colina, cuyo gobierno autónomo estaba vinculado a la ilustre Casa de Tendilla. De esta situación independiente de la Alhambra surgió la fortuna de Machuca, pero también en ella hemos de ver el porqué de su paso por la arquitectura como un meteoro, sin consecuencias. Su obra, a fuer de aristocrática, quedó confinada, incluso a la vista, dentro del recinto alhambrense, privada de un calor popular que exige transigencias con el gusto habitual, pero que otorga, en cambio, realidad humana y colectiva al esfuerzo.

Diego de Siloee dió a su vida de artista un sentido muy distinto, como era distinta la posición social de uno y otro maestro, aquél abajo, mezclado a los afanes colectivos, y éste arriba, señero, en el territorio exento de la corte imperial, en un clima de erudición y humanismo, sin tener que contentar a nadie más que a un capitán de noble cuna, magnífico y refinado como un mecenas de Florencia. También Siloee comenzó a actuar en Nápoles, al lado de Bartolomé Ordóñez, como un clasicista sin mácula, pero vuelto a Burgos, abandonando preceptivas, unió el suyo al sentir local, que no pedía arquitecturas imponentes y severas, sino facilidad y facundia decorativas para animar retablos y tumbas. Sin ninguna violencia íntima, fué un maestro del plateresco y un creador de sus más felices figuraciones. Atraído también por Granada y con simultaneidad a Machuca, vióse comprometido en una obra de distinto sentido y donde su libertad se hallaba mucho más constreñida; de una catedral empezada en gótico hubo de fabricarse una mole renacentista, con las consiguientes claudicaciones.

Pero Machuca, gozando de una libertad absoluta, pudo seguir fielmente la línea clasicista sin las cortapisas de un medio nacional muy complejo, por suerte o por desgracia. La línea que se inicia en Nápoles con la Capilla Caracciolo, de Ordóñez y Siloee, continúa majestuosamente, no en el propio Siloee, sino en su compatriota Machuca. El palacio de Carlos V aparece, pues, desvinculado histórica y geográficamente del medio que lo vió nacer. La fecha temprana de sus trazas y del comienzo de las obras (1527) sugiere por contraste esas sorpresas que dan sabor picante a la historia del arte en aquellos países de abigarrada contextura histórica. Al año siguiente llegaba Siloee a Granada e iniciaba su etapa más clásica; Covarrubias estaba todavía muy lejos de la sobria magnificencia del Alcázar, en pleno período plateresco, ni siquiera había empezado la florida capilla de los Reyes Nuevos; en Sevilla dirigía por las mismas fechas Diego de Riaño la obra del Consistorio, en plena primavera plateresca, cuando florecen los grutescos; quince años más tarde dirigía Rodrigo Gil la fachada de la universidad de Alcalá, en el cálido estío plateresco, cuando la flor del grutesco cede al fruto maduro de la cornucopia abundante. En medio del panorama artístico de aquellos años, anticipándose, está la obra romana, meridional y potente de Machuca, saltando sobre las leyes del ambiente con fiero y orgulloso instinto.



Figs. 182 y 183. — FACHADAS OCCIDENTAL Y MERIDIONAL DEL PALACIO DE CARLOS V, EN LA ALHAMBRA DE GRANADA.



Fig. 184. — CUERPO CENTRAL DE LA FACHADA OCCIDENTAL DEL PALACIO DE CARLOS V, EN LA ALHAMBRA DE GRANADA.

Tratar de fijar las concordancias de Machuca con los más preclaros arquitectos de Italia es tarea que, sobre estar hecha con profundidad y amor por don Manuel Gómez-Moreno, nos obligaría a extendernos en innumerables observaciones, innecesarias en una obra de síntesis. Lo primero que nos salta a la vista al observar el palacio de Carlos V y lo que no ha sido todavía puesto de relieve, es la cultura vitrubiana de su autor. Machuca debió conocer, estudiar y seguramente traer consigo a Granada algunas de las ediciones del manuscrito romano. Giovanni Sulpicio, ayudado por Pomponio Leto, publicó en 1486 la primera edición de Vitrubio. En seguida aparecieron otras tres ediciones: la de Florencia de 1496, la de Venecia de 1497 y la de Perugia de 1506. En 1511 fray Giocondo dió a la estampa su edición de Venecia, corrigiendo y completando la de Sulpicio. Algo más tarde (1521) se publicó en Milán otra edición interesantísima por lo que tiene de comentario e interpretación: la de Cesare Cesariano. Esta edición es más que verosímil que la manejara Machuca. El orden jónico de la bellísima portada meridional del palacio es una reproducción casi estricta del orden cuya basa y capitel reproduce una lámina del Cesare Cesariano. El capitel tiene las volutas formadas por una corteza muy enroscada, como cuero o pergamino, y las basas, complejas y minuciosas, tienen los mismos miembros que la de Cesariano. También en la edición del tratadista italiano se representan estilóbatos con friso dórico de triglifos como los de la portada occidental. También el releje de las puertas principales y la disminución de las pilastras, sin éntasis, son Vitrubio puro. El vitrubianismo, o más ampliamente si se quiere, la erudición que respira este tratado en piedra que es el palacio de la Alhambra, darían lugar a un substancioso estudio. Valga por ahora apuntarlo y decir que posiblemente a eso se debe el que adolezca de cierta falta de naturalidad, cierta sequedad tal vez, un deseo exagerado de mostrar *a fortiori* la suma de los conocimientos del autor. Todo ello se salva y se perdona gracias a la potente personalidad de Machuca, solemne y fuerte. Tras Vitrubio y la erudición que podemos llamar libresca, vemos por doquier sugerencias de Giuliano de Sangallo, de Rafael, de Peruzzi, de fray Giocondo.

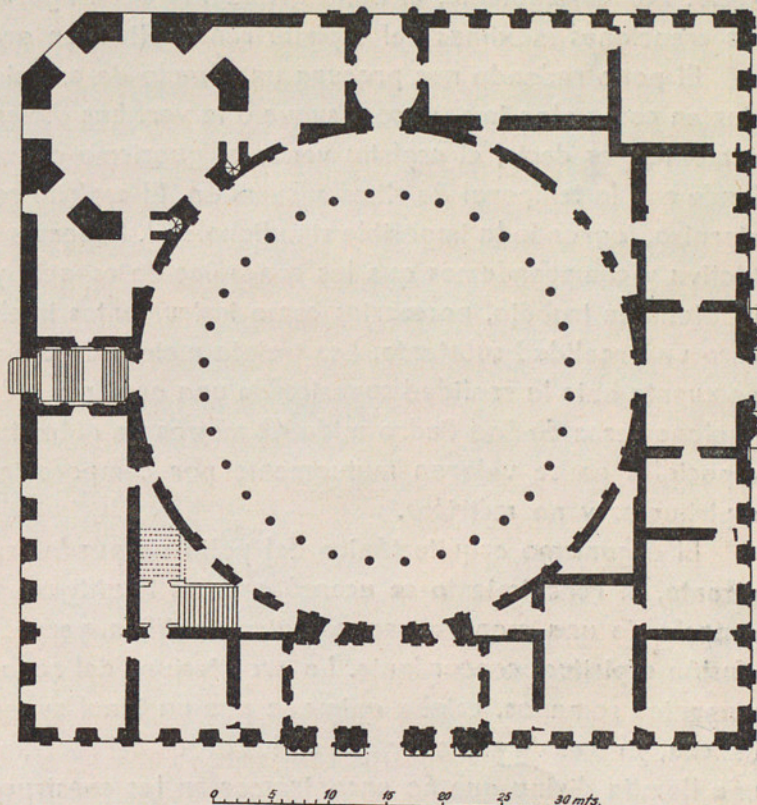


Fig. 185. — PLANTA DEL PALACIO DE CARLOS V, EN LA ALHAMBRA.

El patio circular es un tema que entra de lleno en el espíritu geométrico del renacimiento. En 1466 se comenzó el de Casa Mantegna, en Mantua. Bramante pensaba rodear su célebre templete de San Pietro in Montorio de un atrio redondo, inspirándose quizá en la Villa Adriana, de Tívoli. En 1559 comenzaba Viñola el suyo, manierista, del palacio de Ca-

prarola, bien encajado en una planta pentagonal. Iñigo Jones, el primer clásico de Inglaterra, proyectó también, mucho más tarde, un patio circular en su palacio de Whitehall. Sin embargo, solución tan renacentista parecía estar condenada al fracaso, pues casi ninguno de estos intentos se llevó a buen término. Quitando el patio de Caprarola (que, siendo manierista, no tiene ya la frescura del renacimiento en su apogeo), lo demás quedó en proyecto. Por consiguiente, el patio granadino debe figurar por derecho propio como una de las creaciones máximas del espíritu renacentista en arquitectura.

El patio redondo nos procura un cúmulo de emociones difíciles de definir, pero que se sienten como algo imperioso y suave a la vez. Las dimensiones reales se truecan en relación armónica, es decir, el espíritu vence al guarismo cuantitativo y la noción espacial se confunde con la temporal de ritmo y sucesión. El espíritu se convierte en música y la música se eterniza, logrando la imposible simultaneidad. Podemos llegar a perder toda sensación cuantitativa y comprendemos que los conceptos de espacio y tiempo separados no son más que hipótesis de trabajo, necesarias como instrumentos intelectuales, pero nada más; en ningún caso una realidad substante. Los treinta metros de diámetro de este anillo son un dato que no cuenta ante la realidad superior de una armonía indiferente a la cantidad. La cúpula miguelangelesca de San Pedro mide 42 metros de diámetro y, sin embargo, ambas emociones espaciales no se valoran mutuamente por comparaciones numéricas. Son dos fenómenos espirituales y no métricos.

El organismo arquitectónico del patio no puede ser más simple. Con un sentido platonizante, el renacimiento se acercó a veces intuitivamente al ideal del arte griego, que no conocía de una manera arqueológico-científica, pero a cuyas cimas se aproximaba por una efusión espiritual concordante. La arquitectura del renacimiento, aunque nutrida en los monumentos romanos, estaba animada por un ideal superior, por una apetencia superior de belleza, y no es de extrañar que en las obras del renacimiento verdaderamente selectas brille una llamita divina que no encontramos en las construcciones romanas, concebidas con vistas a la utilidad, a la fuerza, realizadas en un acto de voluntad política. A estas obras selectas del renacimiento pertenece el patio de Machuca. La adintelada limpidez tiene en él una de sus más hermosas expresiones. El goce y la perfecta comprensión de su arquitectura se resienten, primero, del antepecho macizo del orden jónico, que fué sin duda una desgraciada variante hecha a la muerte de Machuca, y segundo, de la falta de cubierta de la galería alta. Una balaustrada, en vez de este antepecho, hubiera dado una imponderable diafanidad y ligereza al patio. La supresión del oscuro en la columnata jónica es todavía más grave; las columnas no se destacan y, por tanto, no percibimos claramente su ritmo; los dos pisos quedan completamente desarticulados y pierde todo sentido la ordenación superpuesta. Tal como hoy lo contemplamos, inconcluso, el patio resulta falso como una bambalina, pintoresco, carente de corporeidad arquitectónica, dañado precisamente en lo más excelso de su condición: en sus valores clásicos (fig. 186).

En las fachadas, un espíritu más pesado y romano sustituye a la griega limpidez del patio. Machuca las compone también con doble ordenación dórico-jónica, trazando a la italiana (caso único en España) unas fachadas de membratura arquitectónica continua, inspiradas en las plásticas ordenaciones de Rafael. Posiblemente exagera la rudeza del cuerpo inferior, almohadillado y picado, donde, para acusar más la ordenación, introdujo Machuca una novedad incluso sobre lo italiano de entonces: de la misma obra rústica sacó unas pilas-

tras a modo de rafas de hiladas alternas, anchas y estrechas, anticipándose a Viñola y a los manieristas. Aumentó todavía más el abultado de este cuerpo inferior, que descansa sobre un banco corrido, como los palacios florentinos. Las ventanas principales, hermosísimas, tienen fuerte guardapolvo, ménsulas con hojas pendientes, una gran guirnalda tirante en el friso, y copete con acróteras. Encima de los huecos de ambas ordenaciones colocó Machuca unos ojos de buey que, repetidos en ambos pisos, fatigan un poco, pues son elementos, por su forma, excesivamente señalados para duplicarlos. Los ojos superiores tienen derrame hacia el exterior — un tanto ilógico —, como se ven en algunas obras de Francesco di Giorgio, como Santa María delle Grazie, en Cortona. La cornisa de modillones es admirable y proporcionada a la grandeza y relieve del edificio. Son muy característicos en la arquitectura de Machuca los profundos resaltos que refuerzan los apilastrados y hunden los paramentos del muro de relleno, aumentando el movimiento de las fachadas. Rafael y Peruzzi los usaron, pero ninguno con el vigor que puso Cola dell'Amatrice en la fachada del Duomo, de Águila, obra fuerte y grave y hasta un tanto dura, que por su singular parentesco con la de Machuca hace pensar en concomitancias que tal vez algún día pudieran ser aclaradas. Águila fué sometida definitivamente por los españoles en 1521, cuando se comenzaba la construcción de esta fachada. ¿Pudo, pues, intervenir en su traza Machuca, arquitecto español a la sazón en Italia? Cola dell'Amatrice no repite en otras obras suyas estos duros resaltos, ni los característicos cartones que sostienen los entablamentos y que son típicos de Machuca. ¿Tendríamos, entonces, una obra desconocida del arquitecto toledano en Italia y precisamente la que más honra al pintor-arquitecto de Amatrice? De todas maneras, la arquitectura del palacio granadino es más refinada y en ella hay partes, como los muros de fondo de los patios, con sus suaves apilastrados, sus tableros y tondos rehundidos, que son de un palpitante y delicado modelado.

En cuanto a estructuras, lo que más sorprende es la bóveda anular del ándito inferior del patio. La importancia del palacio imperial reclamaba en tal lugar una estructura al modo italiano: era precisa una noble bóveda en piedra en su plena suficiencia estética. El problema se presentaba difícil: a la curvatura de esta superficie tórica se añadía la fragilidad del plano de sustentación adintelado interior. Pero una vez salvados estos escollos — ¡y cómo se salvaron! —, la curvatura del anillo permitió que la bóveda apresara sus propios empujes, que de enemigos se convirtieron en tenazas de los dinteles, manteniéndolos firmes. Esta bóveda tiene un contrarresto interior en la misma tensión del anillo. Tal estructura hubiera sido imposible en un patio rectangular; un motivo más que pudo ser origen de elegir tan acertada forma circular.

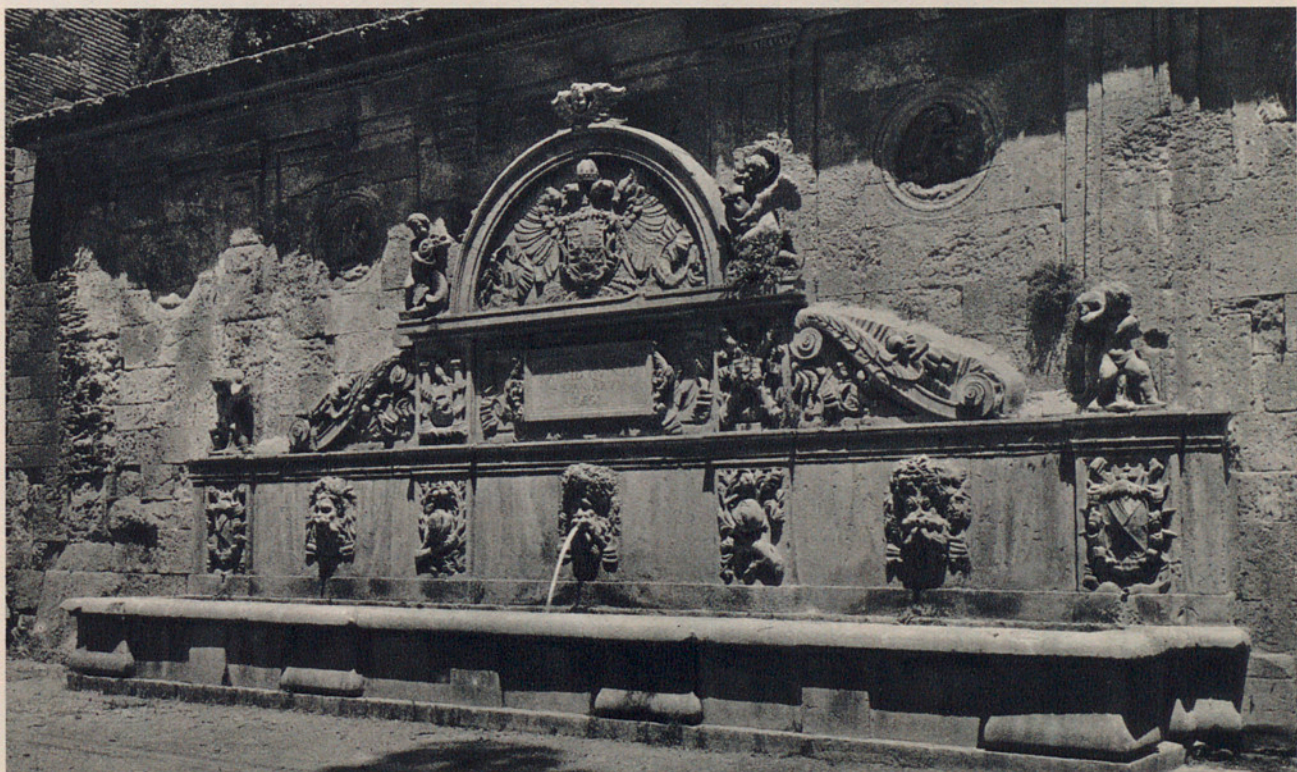
Palacio iniciado con tanta suntuosidad y tan gozosos vuelos era natural que otorgara su parte — y no pequeña — a la escultura decorativa. Las representaciones más ricas y simbólicas se encuentran, claro está, en las dos portadas meridional y occidental. Toda la escultura alude a la majestad imperial y al más feliz momento de su política. En su conjunto, la composición más brillante es la del mediodía. Las portadas, que forman cuerpos ligeramente resaltados, destacan por la diferencia del material, mármol gris de Sierra Elvira, en lugar de la arenisca rojiza del resto del palacio. Machuca dió mucha importancia a los grandes estilóbatos, campo inmejorable para relieves alusivos militares y navales. Intervino en la escultura de la puerta meridional Nicolao de Corte, y en la de poniente, Juan de Orea y Antonio de Leval, flamenco. Entre parejas de columnas jónicas y corintias se

extiende la doble composición de la portada sur: una puerta única abajo, con pilastras, entablamento y romanato, y una triple ventana arriba a lo Palladio, que dió motivo al nombre de Fachada del Mirador con que se la conocía. Es triunfante y festiva y muy variada de líneas, que mueven en nosotros diversos sentimientos, ascensionales en los bellos pilonos de columnas gemelas, de calma en la horizontal de las cornisas, de plenitud y vida en la amplia curva de la ventana central. De suerte que sentimos que la piedra se anima, se transforma dentro de nosotros en algo vivo (fig. 183).

La fachada occidental, más extensa, sigue el esquema, muy renacentista, de la división tripartita, gustado en los arcos triunfales romanos. La planta inferior se empezó por Pedro, pero a su muerte la siguió Luis Machuca. Su clasicismo más severo refleja bien que se empezó años más tarde que la fachada sur. Las puertas nos parecen demasiado diferentes de tamaño para ser tan semejantes de dibujo. El orden dórico, sobre alto pedestal, es inmejorable, plástico y bello en su cerúleo pulimento. Los capiteles, decorados por rosetas y las basas con chórcholas, estrías y coronas de laurel, ejemplos del primor y refinamiento en lo clásico. El cuerpo superior, donde "Herrera hirió a Machuca", como dice don Manuel Gómez-Moreno, destaca ingratamente con lo de abajo por su sequedad y pulidez, pero si no fuera por lo evidente de esta colisión, nadie le negaría a este cuerpo jónico bellezas indudables. Las columnas estriadas y ventanas clásicas son de una perfección de dibujo insuperables, todo perfecto, pero tratado con rigor excesivamente frío. En una palabra, un trozo considerable de nuestra arquitectura manierista (fig. 184).

Ahora vamos a recordar algunas fechas referentes a este palacio. Recién desposados en 1526, el César y la emperatriz Isabel disfrutaron de un plácido verano en la Alhambra. Los encantos del lugar debieron llamarles la atención y también el prestigio oriental de aquel palacio árabe, incómodo, sin embargo, para una vida y una corte tan diferentes. El repetir aquella estancia de tan dulces recuerdos debió moverles a pensar en un albergue definitivo para sí y para su corte. Mientras se planeaba la construcción del suntuoso palacio que acabamos de ver, se amplió la Casa Real Vieja con unos aposentos altos para comodidad del Emperador mientras el palacio se edificaba y para que pudiera gozar del progreso de su obra. Ni aun estos aposentos fueron utilizados. Todavía podemos ver en ellos algo de una belleza y un refinamiento insuperables: los techos, sin duda los de gusto más depurado de todo nuestro renacimiento. Son de pino sin pintar y de muy variados casetones, cuadrados, poligonales, estrellados. Posiblemente el más bello — si es factible escoger — y el más clásico, es el del gran friso dórico, con profundos casetones cuadrados, calles de chórcholas y una greca recuadrándolo por completo que nos hace recordar los sofitos de Peruzzi, como el del vestíbulo del Palacio Massini.

En 1527 comenzaron las obras de la nueva casa real, materialización de la gran idea para un palacio definitivo. Se empezaron a costear con parte de los 80.000 ducados con que los moriscos habían rescatado algo del disfrute de sus costumbres. En años sucesivos se les obligaba a contribuir con 10.000 anuales. Carlos V, en carta de 30 de noviembre de 1527, pone todo el negocio de la casa nueva en manos del marqués de Mondéjar. Las trazas originales se conservan en la Biblioteca Real de Madrid. En el año 1537 se terminó la parte baja de la portada meridional; en 1538, la cripta de la capilla; en 1541 comenzó la portada occidental y en 1557 se contrataron las columnas dóricas del patio, ya muerto Machuca, pero según modelo (1546) hecho por él. Desgraciadamente, la sublevación de los moriscos para-



Figs. 186 y 187. — PATIO DEL PALACIO DE CARLOS V Y PILAR DE CARLOS V EN LA ALHAMBRA DE GRANADA.



Fig. 188. — DETALLE DE LA FACHADA DEL CRUCERO NORTE DE LA CATEDRAL DE ALMERÍA.

lizó la obra (1568) por quince años. Se reanudaron bajo la dirección de Juan de Mijares y Juan de la Vega y la superintendencia de Herrera. Se acabó la fachada de poniente (el cuerpo manierista) y la bóveda del vestíbulo principal. Pedro de Velasco asentó más tarde la columnata alta del patio, dejando en el aire con portentosa trabazón el anillo perfecto que sigue esperando la cubierta que no se llegó a hacer.

PILAR DE CARLOS V. — Sobre un bello paramento suavemente apilastrado, hermano mellizo de los fondos del patio de Carlos V y que las humedades están lastimosamente destruyendo, se superpone el llamado pilar de Carlos V, situado a la entrada de la Alhambra bajo la Puerta de la Justicia. Un pilón alargado recibe el chorro de agua que arrojan tres imponentes mascarones; emblemas de Granada y del Emperador, el Plus Ultra y las aspas borgoñonas, y el gran escudo imperial con el águila bicéfala en un luneto que centra la composición, hacen el todo espléndido, noble, majestuoso. Se hizo en 1543 y con ayuda del cincel del milanés Nicolao de Corte (fig. 187). La florida elegancia de este pilar contrasta con la rudeza de una puerta — la de las Granadas — que tenemos que trasponer para llegar a él. Recibe este nombre por unas tremendas granadas que hacen de acróteras. El aparejo almohadillado y picado aumenta la fiereza de su arquitectura. El entablamento y el fastigio están tallados con valentía, pesadamente. Un escudo imperial rebosa del hueco de este frontón ciclópeo. En lugar de la consabida ménsula sosteniendo en su centro el arquitrabe, surge un modillón cúbico como la cabeza de una viga.

CATEDRAL DE ALMERÍA. — Y poco más queda, como decíamos en un principio al hablar de la obra única, de Machuca y hasta de su escuela. En la arquitectura, sólo Juan de Orea, su yerno, propaga en Almería las enseñanzas del suegro y maestro. La catedral de Almería, ejemplo — y no único — del gótico más rezagado (1524-1543), se aparejó por fuera como una fortaleza y en medio de tanta adustez todo su ornamento se cifró en dos suntuosas portadas que tuvo la fortuna de hacer Juan de Orea, director de las obras de 1550 a 1573. Recoge Orea temas de su maestro, columnas pareadas, altos estilóbatos, rebancos, grecas de postas, jarrones, etc., pero todo ello lo articula con falta de seguridad, amazacotándolo. Siendo su formación clásica más adventicia que otra cosa, descubre su falta de filosofía y, débil, se deja arrastrar por la fuerza del ambiente, volviendo a alargar sus columnas como en los tiempos del plateresco, a superponer elementos sin más lógica ni más intención que la de llenar un espacio y curarse del horror al vacío (figs. 188, 189 y 190). En la sacristía de la catedral, no teniendo soluciones paternas para el caso, se vió impelido a buscar fuentes en Covarrubias (sacristía de Sigüenza) y en Siloe (pilares de la catedral de Granada). En ningún caso demostró talento de invención ni una personalidad para fundir lo ajeno con acento propio (fig. 191). En la fachada de la iglesia de Santiago, en la misma ciudad andaluza, se desenvolvió mejor gracias al auxilio de la escultura, arte en el que era delicado maestro.

JACOBO FLORENTÍN Y DIEGO DE SILOEE

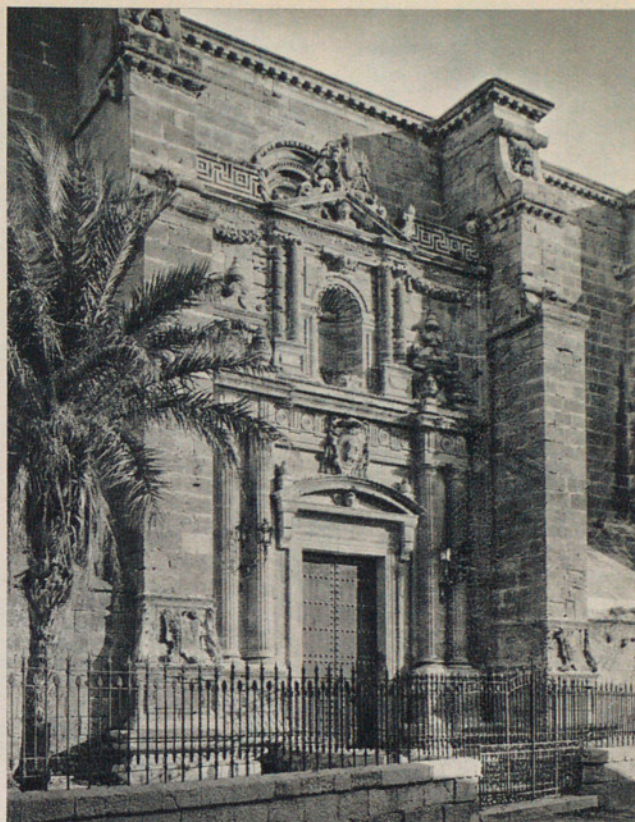
Vino el maestro Jacobo Florentín con Pedro Machuca, según nos atestigua su hijo Lázaro de Velasco, traductor de Vitrubio y de quien tenemos fidelísimas noticias sobre su padre. En la fecha de 1520, verdaderamente señalada, aparecen Machuca y Jacobo contra-

tando en Granada un retablo para la Capilla Real. Sin duda venían atraídos por el esplendor de la corte de Carlos V, que dos años antes, al detenerse en Granada, arrastró consigo a los artistas de más viso de entonces: Felipe Vigarny, Berruguete y Bartolomé Ordóñez. Al Emperador le pareció mezquina la capilla funeraria donde habían de descansar los reales despojos de sus abuelos y sus padres, posiblemente los mismos suyos. Ya que no podía modificarse la arquitectura un tanto anodina de Enrique Egas, podía, en cambio, decorarse con toda suntuosidad. Ese fué el designio de Carlos V, que se llevó a cabo, si no en la medida que se ambicionaba, por falta de dinero, por lo menos en gran parte. Berruguete, como pintor del Rey, contrató la ejecución de unos grandes frescos que cubrieran las paredes de la capilla a la manera italiana, y es posible que con idea de ayudarle llegaran Machuca y Jacobo, con prestigio de fresquistas ganado en Italia en el taller de Miguel Ángel. El caso es que este vasto programa decorativo no llegó a iniciarse y los pintores recién venidos de Italia tomaron distintos derroteros. Seguramente no sospecharían entonces que a ambos les iba a tocar jugar un papel rector en la evolución de nuestra arquitectura.

Jacobo Florentín llevaba el remoquete de Indaco Vecchio, para distinguirlo de su hermano menor, Francisco el Indaco (que nada tiene que ver con el Francisco Florentín que llegó antes a España y comenzó la torre de la catedral de Murcia, que seguiría Jacobo). Jacobo casó en España con Juana de Velasco, hija del entallador de Jaén Juan López de Velasco (autor, con el alemán Gutierre Gierero, de la sillería de la catedral de Jaén), y murió pronto, en 1526, en Villena.

Sabemos que hasta 1522, fecha en que moriría, Francisco Florentín vino cobrando su salario como maestro de la gran torre de Murcia. No debió hacer más que sacarla de cimientos y preparar la labor del que había de sucederle, el Indaco. Desconocemos si dejó trazas y si se siguieron. Hasta 1526 se registran pagos de Jacobo Florentín como maestro de la torre (23.201 mrs. anuales). Jacobo elevó el primer cuerpo de la misma, pero durante su corta vida — debió morir joven — no alcanzó a más, sucediéndole Jerónimo Quijano, que construyó el segundo, que casa muy bien con el primero.

Jacobo vino a España como pintor y en seguida se reveló como un valiente estatuario. Debía ser hombre de gran permeabilidad espiritual, fácil a las sugerencias del medio ambiente, pues se españolizó en seguida, como lo demuestra su grandioso Entierro de Cristo que se conservaba en la iglesia de San Jerónimo, de Granada (hoy en el Museo de Bellas Artes) y que sitúa a Jacobo en el primer plano de nuestra plástica renaciente. Hombres de un temperamento fogoso, pero adaptable como el del Florentín, son los que pueden alcanzar fortuna en el medio artístico español, poco inclinado a rigorismos y a trasplantes académicos. En tocante a arquitectura, debía venir el Indaco sin ninguna preparación, cosa ni de extrañar, ni de censurar, teniendo en cuenta que no eran empresas constructoras las que le llamaban, sino labores de pincel. Pero entonces, ya agotado y marchito el gótico, y sin despuntar ninguna escuela nueva, debió notarse la escasez de nuevos maestros capaces de ensamblar las nuevas formas, y cualquier artista con fuego y decisión tenía el campo ganado. Si a Jacobo se le cerraron algunas puertas por la penuria económica de la Capilla Real, se le abrían otras cambiando de oficio y a ello debió arrojarle con talento oportunista. Es posible que el propio Francisco Florentín — paisano — le indujera a ello, apuntando su nombre como futuro continuador suyo. El hecho es que Jacobo se convierte en arquitecto sin serlo y que por su temperamento y falta de trabas escolásticas acaba creando escuela



Figs. 189, 190, 191 y 192. — PORTADAS NORTE Y OCCIDENTAL DE LA CATEDRAL DE ALMERÍA, SACRISTÍA DE LA MISMA Y DETALLE DE LA TORRE DE LA CATEDRAL DE MURCIA.

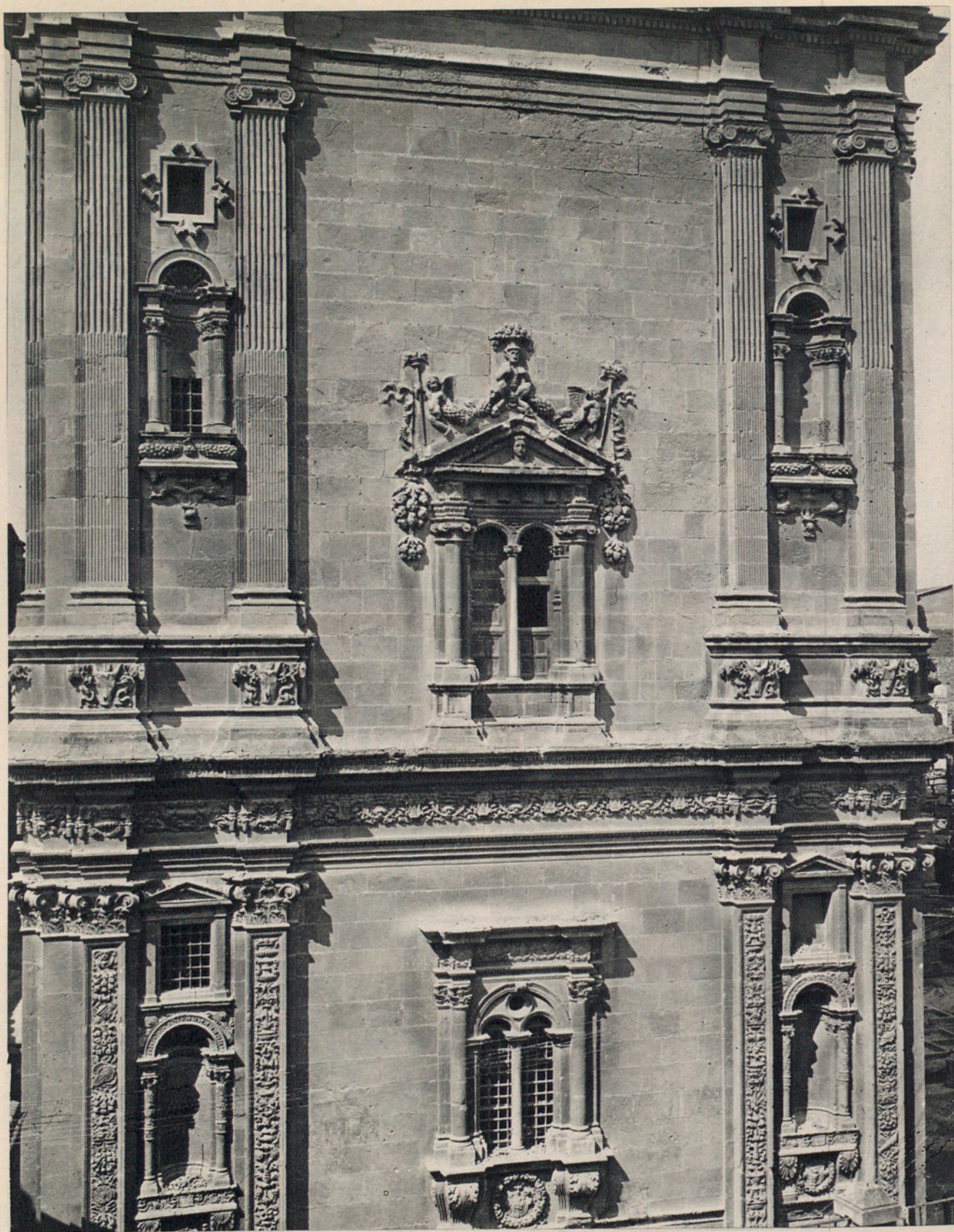


Fig. 193. — TORRE DE LA CATEDRAL DE MURCIA. (EL CUERPO INFERIOR ES EL DEBIDO AL INDACO.)

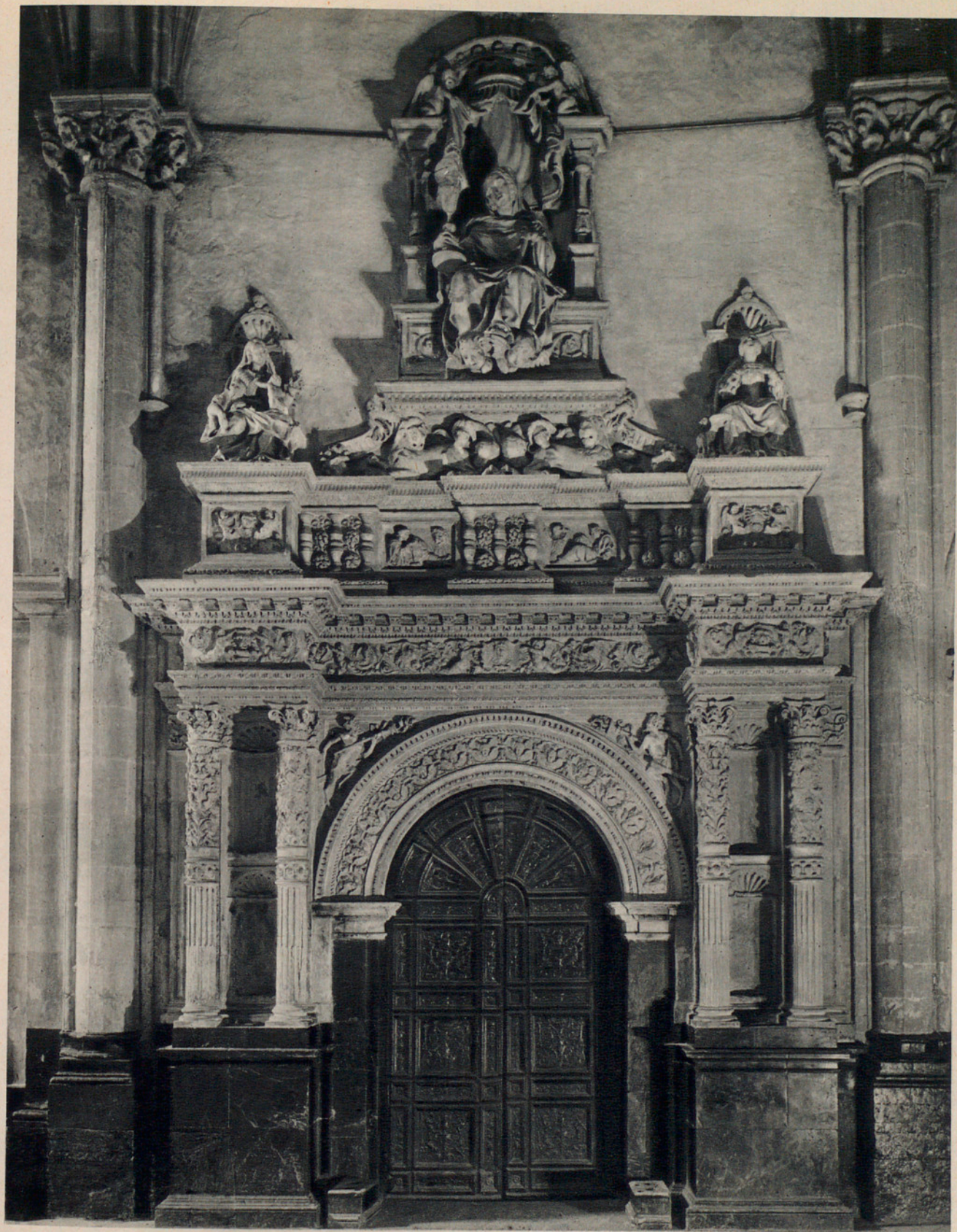
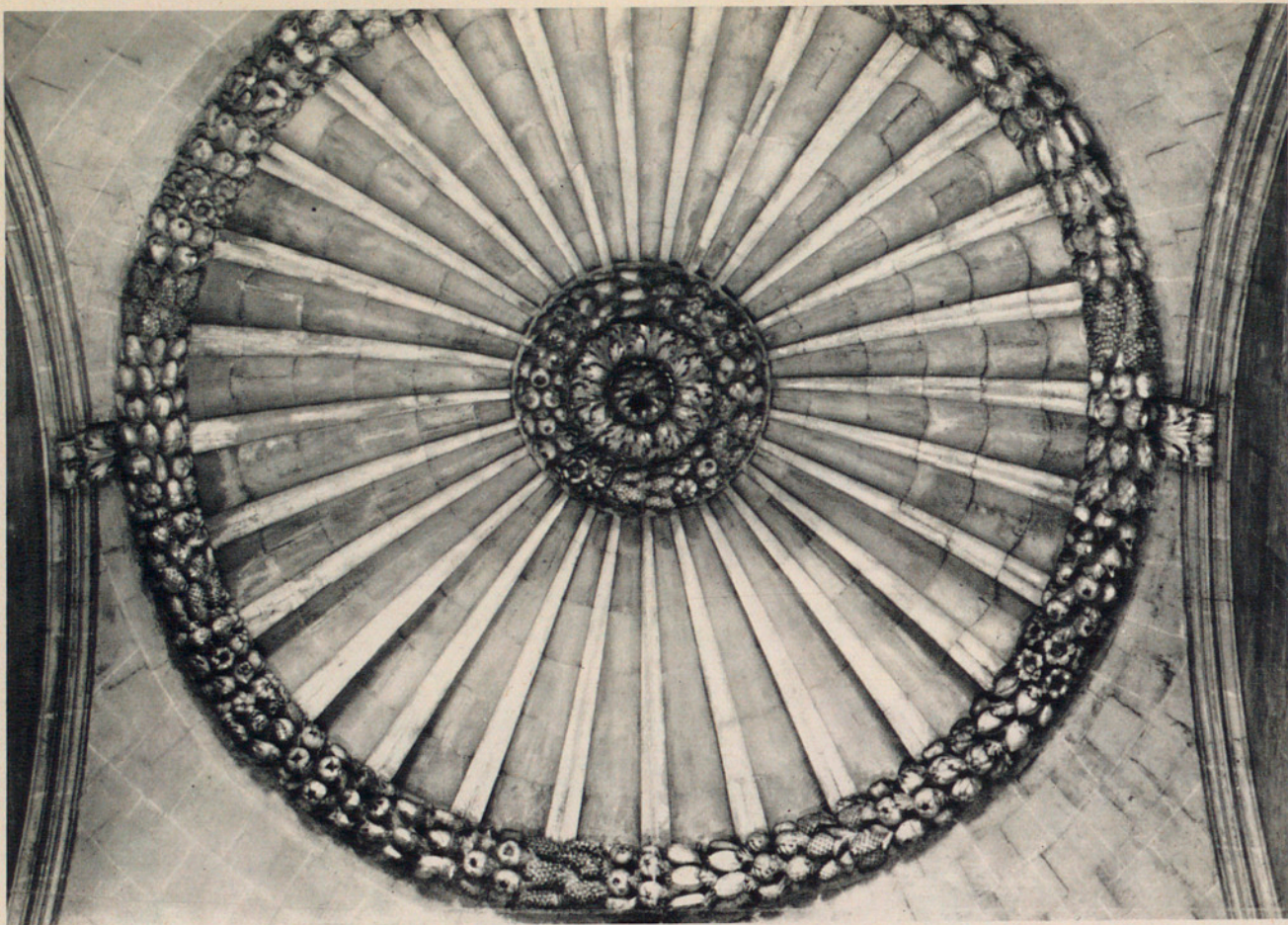


Fig. 194. — PORTADA DE LA ANTESACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE MURCIA.



Figs. 195 y 196. — CÚPULA DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE MURCIA. ÁBSIDE DE LA IGLESIA DE SAN JERÓNIMO, DE GRANADA.

e influyendo notablemente en el desarrollo de la arquitectura renaciente andaluza, empezando por modificar la propia trayectoria de Siloee. Sin miedo a equivocarnos, podemos decir que la arquitectura del renacimiento en Andalucía comienza con Jacobo el Indaco Vecchio. La cosa, como diríamos vulgarmente, tiene su miga, sobre todo si se tiene en cuenta el auge, desarrollo y magnificencia que esa escuela andaluza alcanza.

TORRE DE LA CATEDRAL DE MURCIA. — Jacobo se encuentra colocado en dos puntos estratégicos: Murcia y Granada. Desde uno de ellos su radio alcanza a todo el Levante meridional y desde el otro, y gracias al formidable empuje de Siloee, a toda Andalucía.

Según la lápida conmemorativa, la imponente torre murciana se comenzó en octubre del año 1521 (con anterioridad es posible que se trabajase en las cimentaciones); al año siguiente murió el maestro Francisco y muy poco después ya debía hallarse Jacobo al trabajo. La torre arrancó desde su cepa con 19 metros en cuadro y se levanta, dominando toda la huerta, hasta la impresionante altura de 95 metros. Se proyectó, como torre renacentista, mediante ordenaciones superpuestas formando pisos correspondientes a cada orden con todos sus elementos, pedestal, columna y entablamento. Para una torre de tales dimensiones faltaron precedentes en Italia; para darse cuenta, basta compararla con una torre italiana como la de San Biagio en Montepulciano, de San Gallo el Viejo. Tratar de proporcionar los "órdenes" en la torre de Murcia como lo hizo San Gallo en la suya, ateniéndose a las normas clásicas, hubiera sido imposible: su enorme masa agobiaría. Jacobo no era un escolástico cohibido por los cánones y no se paró en estas preocupaciones, marchando derecho a lo que hacía bien. Compuso unos elegantes apilastrados y organizó los paños según el consabido orden rítmico tripartito. Un arquitecto hubiera dado más importancia a los estilóbatos de este primer cuerpo, que son un poco pobres para la magnitud de la torre. Los intercolumnios cortos llevan grupos de hornacinas y ventanas ciegas de buen dibujo florentino. En el silencio del gran paño central destacan vigorosas unas originales ventanas partidas, feliz combinación de la bífora quattrocentista y de la ventana tabernáculo del cinquecento. El antepecho está tratado con unas enormes ménsulas muy entalladas revestidas por acantos. Su decoración es muy parca; se advierte bien al hijo de Florencia (figs. 192 y 193).

PORTADAS DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE MURCIA. — El interior de la parte baja de la torre lo ocupa la sacristía de la catedral, con cúpula clásica de gallones, admirable (fig. 195). Trabajó también el florentino como ornamentista en las cajonerías. Para llegar a la sacristía se atraviesan dos interesantes portadas del maestro Jacobo que merecen alguna atención. La primera comunica la girola de la catedral con una capilla que hace de antesacristía. Su composición es clásica y desenfadada a la vez: el cuerpo bajo en forma de arco triunfal con columnas pareadas sobre alto estilóbato, pequeñas hornacinas entre ambas y gran arco de medio punto. Las columnas tienen el tercio inferior estriado y la parte alta decorada por grutescos, tema muy sansoviniano del gusto de Jacobo. Sobre el entablamento carga un banco caprichosamente decorado por balaustres que sostiene tres hornacinas en graduación piramidal con rotundas figuras de la Fe, Esperanza y Caridad; su modelado, muy valiente; el plegado de los paños, profundo y algo anguloso; la hornacina central descansa sobre una pareja de leones echados. En toda esta parte alta se nota la fantasía del escultor y su facundia decorativa. La arquivolta de la puerta está decorada por

grutescos entre dos líneas de molduración, como si fuera el friso de un arquitrabe circular. Esta solución es genuinamente florentina y la introduce en España el maestro Jacobo. Otra de sus preferencias son los capiteles con carátulas o máscaras. Donatello talló unos capiteles (en todo semejantes a los de Jacobo) en el tabernáculo de la Anunciación de Santa Croce de Florencia, que quizá le hicieron impresión (fig. 194).

La portadita interior que comunica directamente con la sacristía es todavía más libre, como salida de un temperamento y de una mano de escultor. Los capiteles son grandes cabezas de mujer y del astrágalo penden unos paños como dibujando el escote de un tocado femenino. Parece que el escultor Jacobo propende a dar carácter antropomórfico al tema demasiado abstracto de la columna.

SAN JERÓNIMO, EN GRANADA. — En Granada el Emperador había cedido la capilla mayor de la iglesia de San Jerónimo para sepultura del Gran Capitán, y formalizado su patronazgo en 1525, se comenzó muy luego la obra de terminación y enriquecimiento de la iglesia bajo la dirección del artista florentino. Aprovechó todo lo que pudo la obra gótica, sustituyendo los pilares redondos por pilastras corintias muy monumentales (fig. 198). Poco cuidadoso con las proporciones, las hizo esta vez demasiado pesadas (al contrario que las de la torre de Murcia), sin que hubiera necesidad de elevar tanto los pedestales, muy valerosos de molduración. Los capiteles tienen dragones por volutas. No se puede precisar si alcanzó

Jacobo a colocar el entablamiento o éste es obra de Siloee, que le sucedió. Los grandes apilastrados dan un empaque verdaderamente romano, miguelangelesco, a la cabecera de San Jerónimo. Tan cumplida ordenanza clásica exigía en correspondiente simplicidad estructural una cúpula sobre pechinas, en lugar del ocha-vo gotizante que levantó Siloee sobre los cuatro arcos torales. La manera de pasar de la planta cuadrada a la octogonal mediante trompas-nichos está resuelta con la frescura e ingenio propios del gran creador de estructuras que fué Siloee; la bóveda de crucería encasetonada es muy original y mecánicamente ligera (fig. 199). A pesar de tantas virtudes, la linterna de Siloee desdice de la grandeza del planteamiento de Jacobo. Este último, con su manera desenfadada y briosa, había construido en los testeros del crucero unos retablos pétreos con tres hornacinas ave-

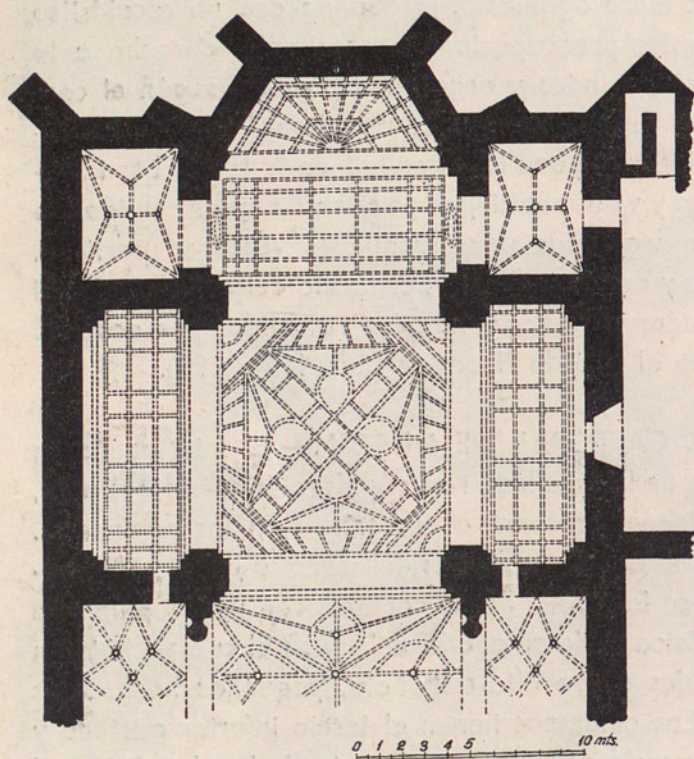
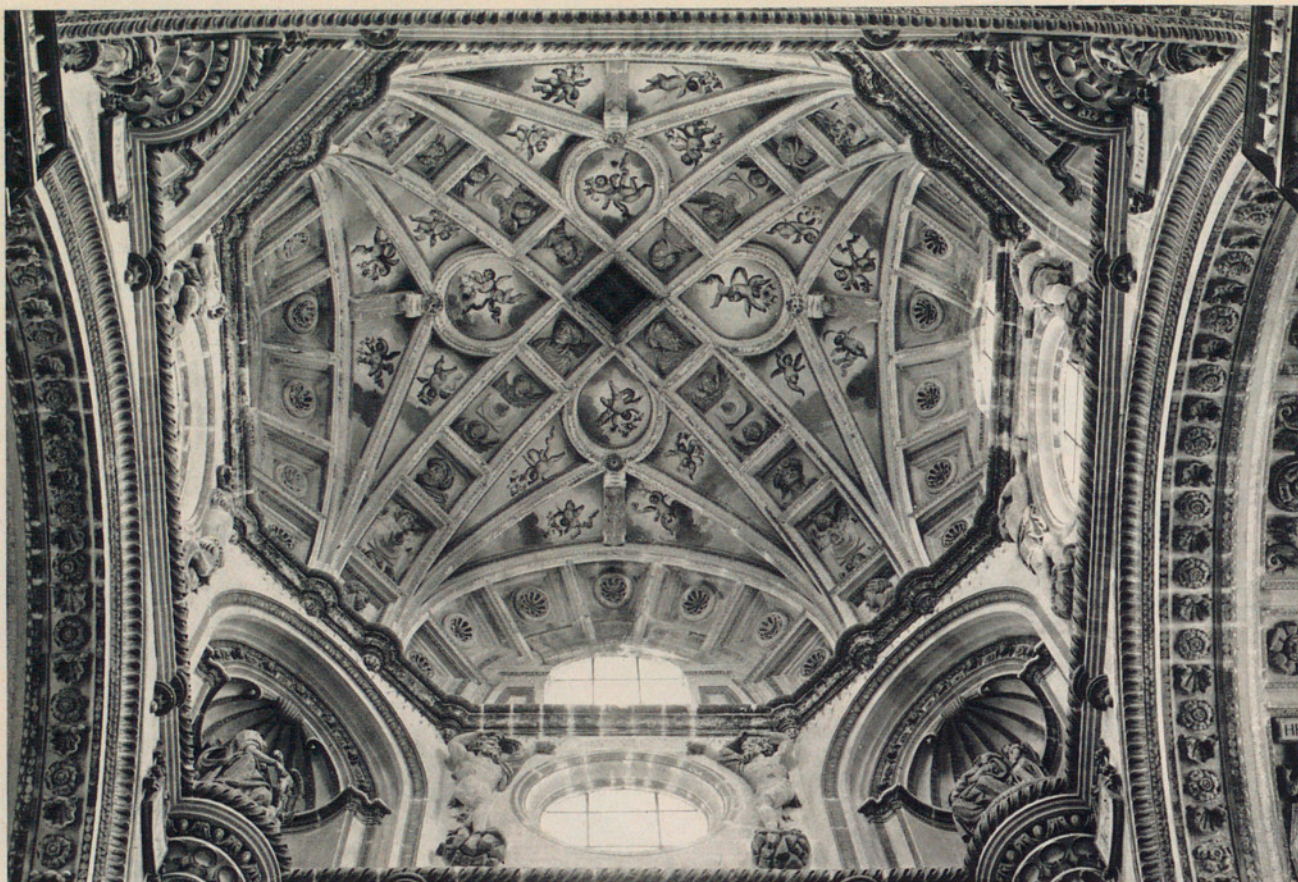


Fig. 197. — PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN JERÓNIMO, DE GRANADA.

neradas, la central mayor y saliendo su arquivolta de la línea de cornisa. Los capiteles son de máscaras esquinadas, la molduración muy fuerte, como es frecuente en Jacobo. Los capiteles quedan en el aire sobre un gran repisón, excelente de dibujo, y unos capiteles-mén-



Fig. 198. — INTERIOR DE LA IGLESIA DE SAN JERÓNIMO, DE GRANADA.



Figs. 199 y 200. — LINTERNA DEL CRUCERO DE LA IGLESIA DE SAN JERÓNIMO, EN GRANADA. ÁBSIDE DE LA CATEDRAL DE GRANADA.

sulas jónicos. Siloee completó luego la decoración escultórica y colocó los grandes escudos en el nicho central. Las figuras sentadas de las Virtudes Cardinales, con blando plegado de paños y melancólicas fisonomías, son dignas del cincel que tallara en Burgos la Virgen y el Niño del sepulcro del canónigo Diego de Santander. El Indaco reformó también los arcos de entrada a las capillas colaterales, utilizando esas poderosas arquivoltas que tanto influyeron en el arte andaluz. Siloee debió sufrir una entera transformación al contacto con la obra de San Jerónimo, saliendo de allí convertido en un hombre nuevo.

En el exterior, lo más notable resulta la cabecera, de espíritu gótico con perfilado romano, dramática y expresiva conjugación de los volúmenes arquitectónicos. La falta de remates, sobre todo los de los cubos de escalera de la linterna, restan empuje ascensional a este conjunto grandioso y un tanto atormentado, barroco. Los vuelos de las cornisas y el bulto de las grandes figuras escultóricas aumentan la hercúlea y patética impresión de este trozo de arquitectura (fig. 196). Al impulso escultural del Indaco respondió Siloee con redoblada fuerza, y tanto al interior como al exterior explayó la escultura con una amplitud antes desconocida. El friso del orden interior deja de ser una simple franja de grutescos para convertirse en una decoración escultórica en alto relieve. Se agrupan, mirándose dos a dos, parejas de hombres barbudos con hachas y capacetes. La exuberancia de la decoración escultórica en los casetones de las bóvedas recarga las superficies, dándoles ese aire "accidentado" que definíamos como característico del estilo Príncipe Felipe.

Cuando murió Jacobo el Indaco, el 27 de enero de 1526, se hallaba trabajando en Villena, seguramente en algún viaje de inspección, pues sus estancias más largas serían en Granada y Murcia, donde tenía sus primordiales obligaciones. En el Ayuntamiento de Villena, antigua casa conventual del templo arciprestal de Santiago, existen dos ventanas decoradas por él. Su vida de arquitecto no pudo ser más corta, pero bastó para dejar un influjo profundo en todo el mediodía de España. Si se compara el mundo de posibilidades suscitado por Jacobo con lo que se hacía en Andalucía cuando él llegó, con el plateresco pobre y premioso del círculo de Diego de Alcázar, con las primeras decoraciones granadinas de Juan de Marquina, se comprenderá su poder de atracción. Desvió las aguas de los cauces vulgares, haciéndolas marchar por las brechas que él hizo; Siloee fué el torrente caudaloso que vino luego. En arte, por lo general, no suele ser un inventor quien crea y restaura las escuelas, sino algún artista fecundo que impone sus normas a fuerza de ejemplos. Así, no es extraño que el propio hijo de Jacobo Florentín, Lázaro de Velasco, escriba que de Siloee "se puede bien decir que truxo a esta Andalucía la buena arquitectura".

Siloee llegó a Granada en 1528, tras unos años malos y fatigosos. Le llamó el duque de Sesa para continuar la obra de San Jerónimo, que había quedado sin maestro a la muerte de Jacobo. Mal le debían ir las cosas, cuando, en una carta dirigida al duque muchos años después (1547), recordaba que al dejar Burgos pensó que salía de Egipto a tierra de promisión. El 20 de abril de 1528 pasó la obra de San Jerónimo a manos de Siloee. Las pilastras acanaladas del templo debieron avivar su dormido clasicismo y preparar su espíritu para empresas de altos vuelos, ansias de grandeza y monumentalidad antiguas, otrora soñadas en Italia, pero ya olvidadas en el tráfigo de la vida burgalesa a vueltas con encargos mezquinos.

CATEDRAL DE GRANADA. — A los pocos meses de llegar Siloee a Granada aparece al frente de las obras de la catedral, sin que sepamos cómo alcanzó este puesto, sin duda

muy codiciado, ya que el templo apenas comenzado (1523) debía sobresalir entre todos los de la Península, con pujos incluso sobre los de Toledo y Sevilla. Enrique Egas dirigió la construcción de la iglesia gótica sin ninguna novedad en planta, reduciéndose a copiar la de

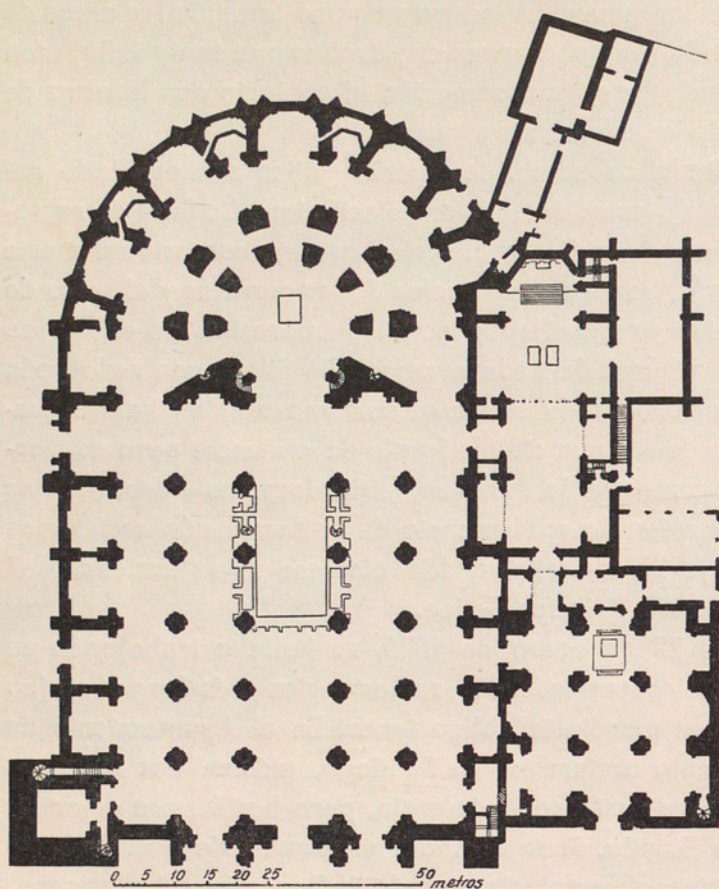


Fig. 201. — PLANTA DE LA CATEDRAL DE GRANADA.

Toledo. Las obras se suspendieron en 1528; Siloe llegó en el momento oportuno y se lanzó a hacer un modelo del edificio, donde se demostraba cómo podía continuarse al romano, es decir, conforme al nuevo estilo, que ya lucían dos fábricas tan notorias como San Jerónimo y la de Machuca en la Alhambra, recientemente iniciada. El Emperador puso reparos al cambio de estilo por "perjuicio de la Capilla Real" y Siloe tuvo que ir a Toledo a defender sus ideas. Todo se allanó sin dificultad y ni siquiera se suspendieron las obras.

La catedral se siguió con una actividad sin desmayo. Todo el trabajo se concentró en la girola. Mientras se elevaban los basamentos, Sancho del Cerro y Miguel de Espinosa trabajan como entalladores en las primeras portadas, la del Ecce Homo y la de la sacristía, la primera adintelada (ligemente influída de Machuca), la segunda mezclando características cas-

tellanas a lo de Jacobo Florentín. A partir del año 1533 se comenzó a trabajar con grúas y guindaletas. En 1537 Siloe terminaba la portada del crucero. Durante el año 1541 se alcanzó el primer entablamento de la capilla mayor (entablamento general del edificio). En 1552 se cerró el arco toral que da paso desde la nave central al espacio cupuliforme de la capilla mayor y en 1557 se cubrió toda esta capilla. En 1561 se abrió al culto la cabecera, cerrando provisionalmente el arco toral y los colaterales. A la vez que la cabecera, se iba elevando el muro hacia el norte, y en él, desde los primeros tiempos, se labró una portada de delicada gracia plateresca llamada de San Jerónimo, pero se hacía poco en los pilares de los pies de la iglesia. En el plano de Granada de Ambrosio de Vico, de los primeros años del siglo XVII, se ve la capilla mayor y girola terminadas, y la torre del norte y los basamentos de la fachada de poniente, pero los pilares de las naves aparecen sólo indicados, como sacados apenas de cimientos. Gracias al modelo que dejó Siloe y en el que trabajaron varios entalladores y carpinteros franceses de 1528 a 1532, pudo seguirse la obra con toda fidelidad hasta su total terminación, en 1704. Faltaron, de todas maneras, las torres, que habían de tener tres cuerpos cuadrados y uno octogonal. De la torre norte hubo que desmontar el último cuerpo y la sur no llegó a empezarse.

Siloe, sujeto a la planta gótica de Enrique Egas, imaginó una catedral no muy diferente en su concepto de un vasto templo gótico: naves escalonadas, pilares aislados y esbeltos, bóvedas de crucería. Sin embargo, algo ha cambiado aquí; los pilares no están constituídos por aquellos haces de columnillas que se despliegan alrededor de un núcleo cilíndrico, ni siquiera por aquellos cilindros lisos con un pequeño anillo de follaje como capitel a la altura del arranque de los arcos. Ahora se trata de unos grupos de columnas corintias proporcionadas con todo rigor clásico sobre unos pedestales y soportando su entablamento completo. Cada pilar lo componen cuatro medias columnas adosadas a un núcleo cuadrado que presenta el esquinazo de tres aristas. El efecto de las naves, grandioso y pintoresco, se resiente de cierta falta de naturalidad. Se comprende que nos hallamos ante un híbrido. Los trozos aislados del entablamento, con el vuelo de las cornisas que cortan la sucesión del pilar prolongándose en los nervios de las bóvedas, resultan absurdos. Si superamos el fetichismo de los estilos y atendemos a una expresión orgánica lógica, esto salta a la vista. En el arte gótico la coordinación pilar-bóveda resulta perfecta; en el arte clásico (clásico renaciente romano) el pilar exento desaparece, o por lo menos desaparece el trozo de entablamento aislado, porque contradice su esencia, que es la continuidad, el puente o dintel que une. Bernardo Rossellino, el constructor de Pienza, la ciudad de Pío II, coincidió en cierto modo con Siloe y por muy distintas razones, cuando se vió obligado a levantar una catedral — la de Pienza — sobre un terreno difícil de tobas y areniscas. Tratando Rossellino de hacer una estructura ligera, se fué hacia lo gótico, disponiendo pilares esbeltos, agrupando, como Siloe, semicolumnas en planta cruciforme. Pero el decorador formado en la escuela de Alberti no tuvo, como nuestro arquitecto, la preocupación de las proporciones clásicas y atendió más a la unidad orgánica de su estructura. El resultado fué quizá más lógico, pero más pobre y menos pintoresco. En Francia las organizaciones híbridas de este género son más modernas y de menor substancia clásica, más apegadas al goticismo, por lo general muy complicadas — San Eustaquio, de París —, como de maestros formados en el flamígero. Sin embargo, la iglesia de Cravant (Yonne) tiene unos elegantes pilares cruciformes apilastados que recuerdan la solución de la iglesia de Iznalloz, de Siloe, más depurada que la misma catedral de Granada.

El hecho es que Siloe triunfó de manera rotunda y logró, cuando todavía era un problema insoluble aparejar una gran iglesia en la que no se repitieran las fórmulas góticas — Toledo, Sevilla, Salamanca —, crear un templo de grandes dimensiones que, salvando el programa tradicional de la catedral cristiana, resultara una novedad por su empaque clásico. El interior de la catedral de Granada produce una fascinante impresión, una sorpresa constante, dadas las múltiples y enrevesadas perspectivas que sus cinco naves procuran, los diversos planos de luz, el rompimiento del falso crucero inesperado. Donde esta arquitectura sorprendente alcanza su "climax" es en la capilla mayor, que se presiente al fondo de las perspectivas lejanas como mágica exaltación de la luz y el color (fig. 203).

Siloe tuvo que concebir una fórmula de adaptación entre lo gótico y lo clásico, pero sin duda el compromiso dejó en su espíritu una íntima insatisfacción, de donde tuvo que nacer el deseo de levantar una capilla que fuera estricta creación suya. Nada, pues, más oportuno que idear una fastuosa capilla mayor, la parte más sublime del templo, considerándola casi como un hecho arquitectónico aislado dentro del gran organismo catedralicio. La idea de estas capillas mayores con cierta personalidad y autonomía no es extraña al gótico

finalista. En España tenemos la amplísima de Juan Gil en Santa Clara de Briviesca, encazando la nave más angosta; la de Santoyo (¿de Solórzano?), abarcando tres naves, la colegiata de Berlanga de Duero, de Rasines, la del convento de la Vid, en Burgos, y hasta la del convento de San Francisco, de Medina de Ríoseco, incorporando el cimborio al presbiterio. Las grandes capillas funerarias poligonales del gótico, entre las que sobresale la del Condestable, de Burgos, tan familiar para Siloe, también pudieron dejar huella viva en su ánimo. A las formas poligonales — angulosas — del gótico, el renacimiento prefería la suavidad del círculo. Siloe había intervenido en la deliciosa capilla circular de los Caraccioli, en Nápoles. De tales sugerencias artístico-religiosas Siloe extrajo su idea magna, que dió por resultado la más noble capilla mayor del orbe cristiano, sancta sanctorum aureolado de la más arrebatadora belleza, vibrante de luz, cálido y emocional como gloria sinfónica del Tabernáculo. El arco toral gigantesco que da paso a la capilla es la recogida

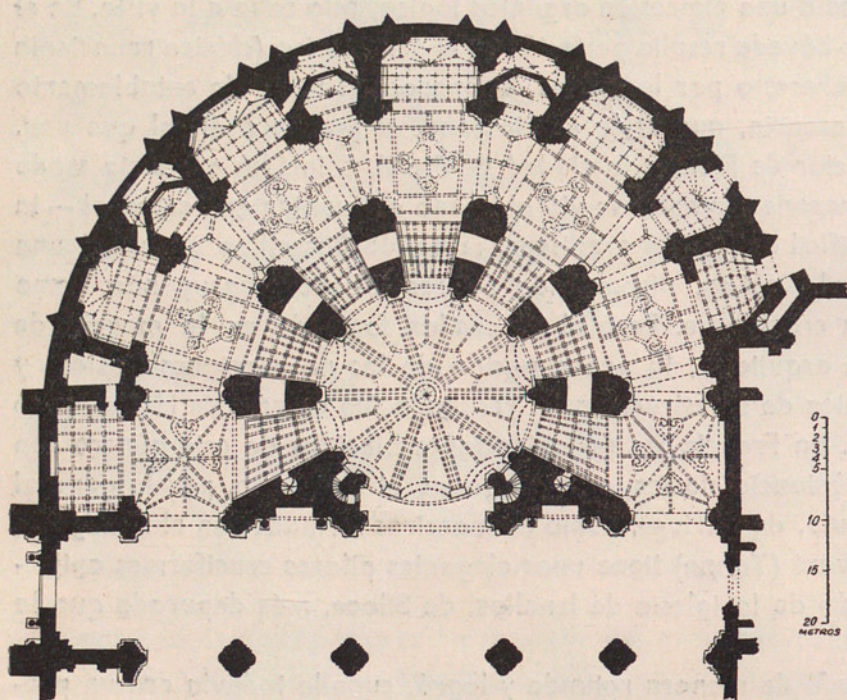


Fig. 202. — PLANTA DE LA CABECERA DE LA CATEDRAL DE GRANADA.

garganta escenográfica que retiene nuestra mirada para prepararnos la emoción sorprendente. La arquitectura alcanza aquí la categoría de “sublime” que los estetas clásicos ponían como escalón superior de lo bello (fig. 204).

La capilla es de planta redonda y de unos veintidós metros de diámetro; su altura, algo más de dupla, lo que la hace elevadísima. Sobre el “orden” general del templo sube otro segundo, más fino, pero también de gran altura por sus elevados pedestales. Sobre el último entablamento arranca la cúpula, con unos grandes huecos semicirculares

abiertos en su casco. La belleza cromática reside en la luz alta, que se desparrama suavemente hasta la semipenumbra de la zona baja. En los intercolumnios del orden inferior se abren los grandes arcos abocinados que comunican con la girola y que por su forma permiten la lógica disposición en cuña de los enormes estribos de esta capilla. Encima de los arcos hay unos huecos apaisados pensados para sarcófagos de reyes y que sin este destino son algo incomprensibles. El orden alto se halla dividido en dos pisos, el inferior con tabernáculos ciegos, donde luce una espléndida serie pictórica de Alonso Cano, y el superior con parejas de ventanas. Los problemas de estereometría que esta obra provoca sólo podían resolverse en la España de entonces, donde el arte de la cantería estaba tan arraigado. Hubieran sido insolubles en Italia. El arco toral se halla cortado por un medio punto plano mirando a la nave y por otro alabeado del lado de la capilla por seguir su curva en planta. Todos los arcos volteados en este espacio circular se ciñen a su curvatura, no eludiendo



Fig. 203. — INTERIOR DE LA CATEDRAL DE GRANADA.



Fig. 204. — CAPILLA MAYOR DE LA CATEDRAL DE GRANADA.

problemas técnicos; los primeros pasos de la capilla a la girola se hacen mediante bóvedas abocinadas y oblicuas de la más ardua estereometría.

Junto con la capilla, e indisolublemente ligada a ella, aparece la girola, de lo más bello de Siloee y lo más puro, como obra dirigida por él. Los abovedamientos son de planta rectangular y triangular, alternándose como en la girola de Toledo. La arquitectura está trazada con una gran sobriedad, desaparecida toda huella plateresca. La molduración es exquisita y algunas jambas y elementos se expresan delicadamente por unos ligeros rehundidos que recuadran las superficies; las arquivoltas no tienen más "toque" decorativo que unos elegantes cartones en la clave. El efecto escalonado del exterior atrajo en su día la atención de Velázquez (fig. 200).

Donde Siloee volvió a sentirse el escultor ornamentista más poderoso de todo nuestro renacimiento fué en la famosa portada del Perdón, la única que él dirigió personalmente, y para eso sólo en su parte baja. Constituye una de las fachadas más opulentas y escultóricas de nuestro renacimiento, explayada entre los contrafuertes del crucero, decorados imperialmente por escudos de los Reyes Católicos y Carlos V. Se compuso esta portada, como era casi prescriptivo hacerlo entonces en cuanto se trataba de grandes composiciones, y aun de pequeñas, siguiendo el tipo del arco triunfal romano, dominando el gran hueco central y dejando a los lados, entre columnas pareadas, una cabalgata de nichos. Del Indaco tomó Siloee la idea de la gran arquivolta decorada, tema ya utilizado en la portada de la sacristía y que desde aquí se impuso al arte andaluz. Recostadas en el arco, colocó Siloee dos espléndidas figuras femeninas que representan la Fe y la Justicia y que sostienen la dedicatoria. El friso, muy resaltado, está compuesto de parejas de medios hombres con colas de follaje y es digno compañero del de San Jerónimo. En todas partes, grutescos y figurillas, dejó Siloee prueba de su locuacidad y brío de ornamentista. Las columnas son estriadas, con capiteles antropomórficos, pero Siloee no resistió a la tentación de ponerles unos colgadizos de frutos y cartelas en el estilo Príncipe Felipe. El segundo cuerpo de la portada lo terminó Ambrosio de Vico en 1610, descargado de ornato, pero con gracia y proporción (fig. 207).

Siloee une al extraordinario catálogo de portadas de San Jerónimo y la catedral otras muchas en templos parroquiales de Granada y la provincia. En la capital las de San Gil (demolida), San Ildefonso, San Miguel y San Salvador. La de Santa Ana la trazó Sebastián de Alcántara, pero muy dentro del estilo del maestro (fig. 208). Obedecen casi todas al tipo de arco de medio punto (la de San Salvador es adintelada, algo machuquesca), columnas corintias, hornacinas con otras abalaustradas, aletas y copete. Las portadas de la iglesia de San Matías pueden ponerse con éstas y entre las más jugosas, proyectadas también por Sebastián de Alcántara y ejecutadas por los canteros Vicente Fernández (1535) y Juan Ruiz (1543) (figura 209). No llevan las portadas de Siloee y su escuela mucha diferencia con las de Juan de Marquina: su composición es la misma; en los grutescos, en las infladas bichas se reconocen; en vez de pilastras, Siloee prefiere semicolumnas.

CATEDRAL DE MÁLAGA. — La enorme resonancia alcanzada por la genial estructura de la catedral de Granada se patentiza en toda Andalucía, como vamos a ver a seguido. Lázaro de Velasco, el hijo del Indaco, en el proemio de su "Vitrubio", nos dice que Siloee erigió la cabecera de la iglesia de Málaga. El testimonio es fehaciente. No vamos a entrar en la laboriosa gestación de los proyectos de esta iglesia, en sus comienzos inseguros. Entre

1541 y 1543 pudo intervenir Siloe, resolviendo los conflictos planteados. Diego de Vergara fué el maestro experto que llevó a cabo la construcción de su cabecera. Poco añade Málaga en cuanto a estructura con relación a Granada. Se siguen con más fidelidad todavía las

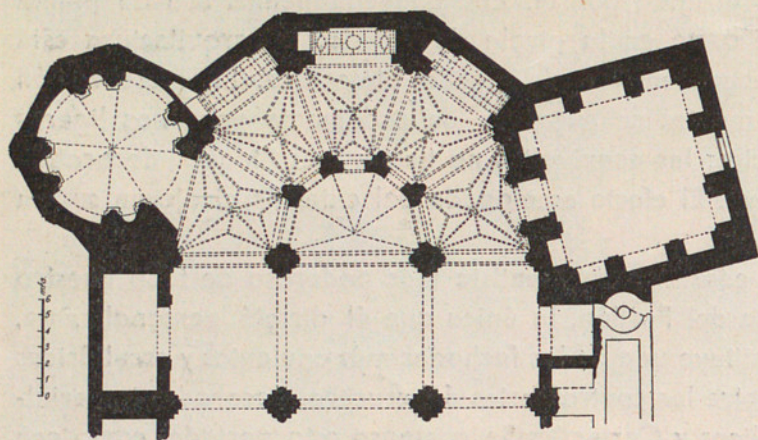


Fig. 205. — PLANTA DE LA CABECERA DE LA CATEDRAL DE GUADIX.

CATEDRAL DE GUADIX. — La catedral de Guadix, aunque mucho más modesta, resulta más armoniosa y proporcionada que la de Málaga; las bóvedas arrancan, sólo con un ligero peralte, del entablamento de los pilares; no obstante la tracería, son en esencia baídas. En el año 1541 se dieron a Siloe veinte ducados por ciertos días que se ocupó en la traza de la obra de esta iglesia. La girola, que parece obedecer a trazas suyas, es muy sobria y arquitectónica, de estilo dórico. El arco de esviaje que comunica a la capilla rotonda de San Torcuato, tiene una vigorosa dobladura y, como de costumbre, un cartón en la clave. Lo más interesante es dicha capilla de San Torcuato, de forma circular y orden jónico, variación casi exacta sobre el tema de la capilla Caraccioli, de Nápoles, prueba de que esta obra de juventud no había sido olvidada (figs. 205 y 212).

IGLESIAS VARIAS. — La iglesia parroquial más importante y más bella que trazó Siloe es la de Iznalloz. Las trazas datan de 1549; Juan de Maeda la dirigía entre 1566 y 1574. Es lástima que no llegara a terminarse, pues su plan y estructura son de una claridad y lógica notables. Toda la iglesia se encierra en un rec-

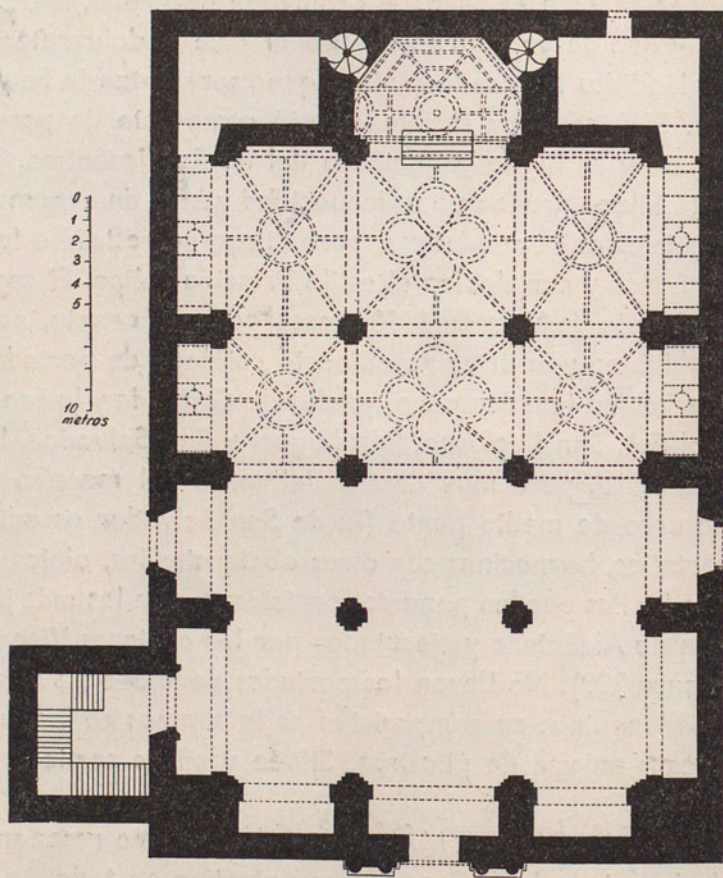


Fig. 206. — PLANTA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE IZNALLOZ.

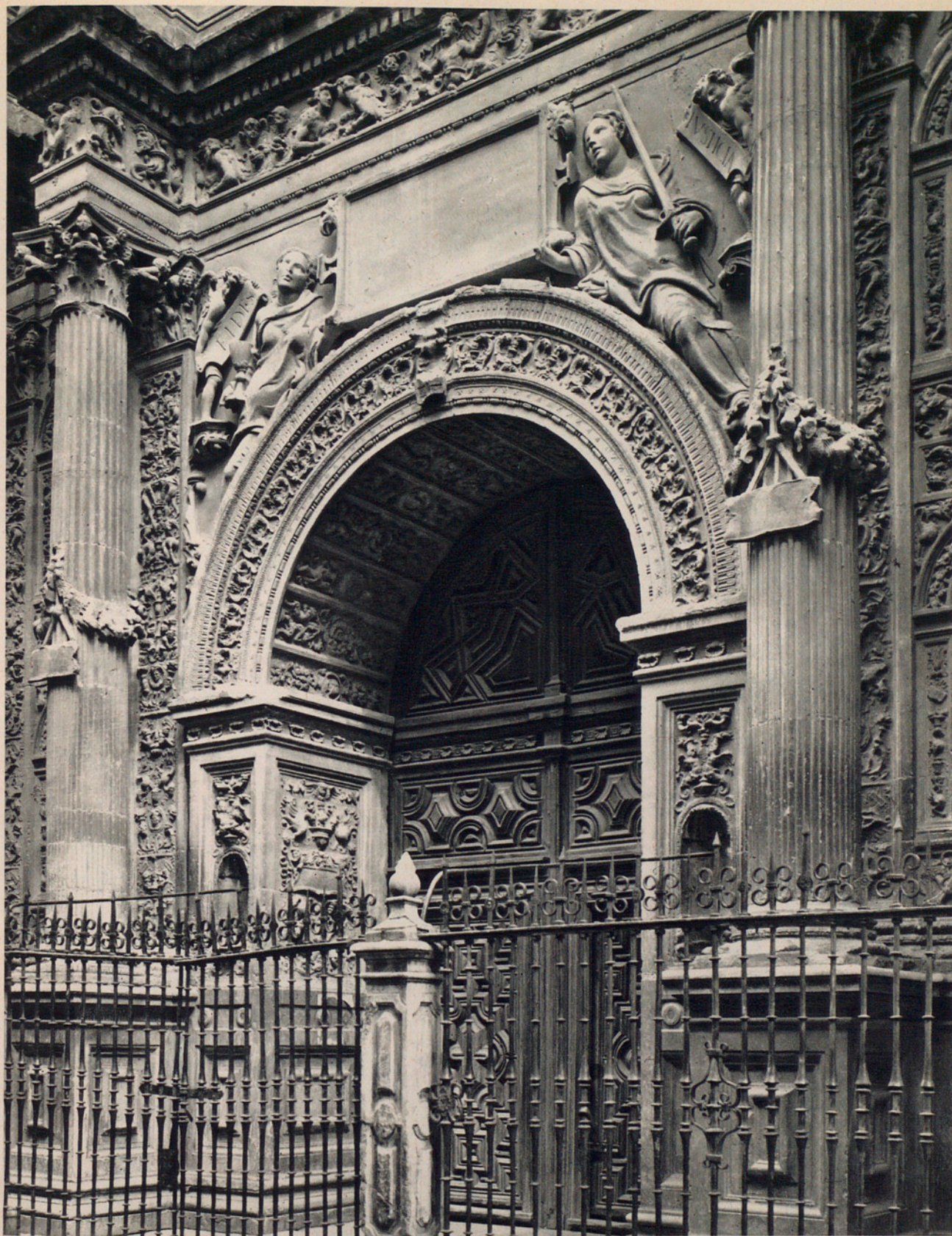
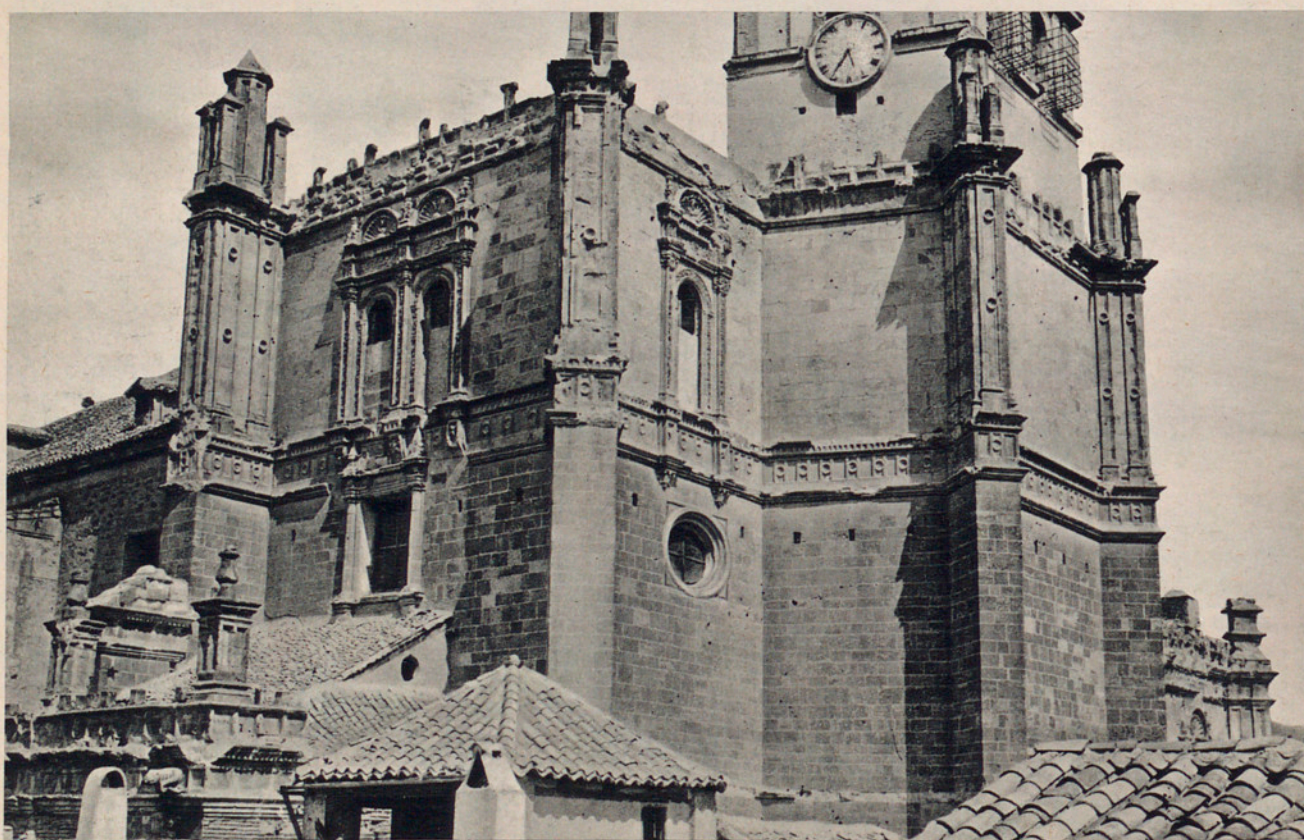


Fig. 207. — PORTADA DEL CRUCERO, LLAMADA DEL PERDÓN, EN LA CATEDRAL DE GRANADA.



Figs. 208, 209 y 210. — PORTADAS DE SANTA ANA Y SAN MATÍAS, EN GRANADA. EXTERIOR DE LA CABECERA DE LA IGLESIA DE HUÉSCAR.



Fig. 211. — INTERIOR DE LA CATEDRAL DE MÁLAGA.



Fig. 212. — INTERIOR DE LA CATEDRAL DE GUADIX. AL FONDO, A LA IZQUIERDA, LA ENTRADA A LA CAPILLA DE SAN TORCUATO.

tángulo; los contrafuertes quedan interiores entre capillas hornacinas, de manera que los muros exteriores resultan alineados en planta baja; por encima emergen los grandes contrafuertes. El ventanaje es de medio punto entre apilastrados lisos; la puerta lateral, adintelada, con ménsulas en los rincones y frontón; las únicas líneas que avivan los paramentos lisos son las impostas y cornisas corridas, todo limpio y clásico. El salón interior está dividido en tres naves por seis pilares exentos en los que Siloe simplifica su propia creación granadina, logrando un pilar ágil y ligero, sin enfadosa erudición clásica. El entablamento, menudo y de pocos vuelos, no corta la unidad ambiental; el pilar se prolonga bien en los arcos y nervaduras de las bóvedas, cuyas crucerías simplísimas, de clásica molduración, forman círculos y cuatrefolias. Nos parecen más acertadas que las granadinas (fig. 206).

En Montefrío construyó (1543-1552) una iglesia de una nave de planta tradicional, tipo Reyes Católicos, donde intercaló ante el ábside poligonal un bello arco triunfal corintio. De planta muy semejante, pero inferior, es la de Illora, que tiene dos portadas sencillas, del aire de las parroquiales de Granada. En línea con estas iglesias de Siloe, por razón de su estilo, puede ponerse la magnífica parroquial de Huelma, en la provincia de Jaén, donde se utiliza completo y en pequeño el pilar cruciforme de Siloe, produciendo muy buen efecto. La cabecera se edificaba en 1537 por Domingo de Tolosa y Francisco de Castillo, vecinos de Bailén y Jaén, respectivamente, los mismos que pretendieron contratar la construcción del Salvador, de Úbeda. Más adelante siguió la obra Vandelvira, que modificó la proporción de los pilares, más a lo clásico, y substituyó las bóvedas de crucería por otras baídas muy hermosas.

Gómez-Moreno sospecha una posible intervención del maestro en la iglesia de San Gabriel, de Loja. Tenía una espléndida techumbre mudéjar que fué pasto de la vesania incendiaria. El presbiterio está cubierto por cúpula encasetonada sobre pechinas. Al exterior tiene dos portadas de línea siloesca. Sus fechas: 1566 y 1568.

En Puebla de Don Fadrique (Granada), la iglesia, comenzada en 1536, tiene esbeltísimos pilares dóricos con capitel, pero sin entablamento, y bóvedas decoradas por recuadros. Es una estructura interesante, pero que se aparta de lo granadino, derivando quizá hacia lo toledano (era diócesis de Toledo). También la colegiata de Baza merece destacarse por su estructura gótica con pilares formados de pilastrillas esbeltas castellanas, en el aire del convento de la Piedad, en Guadalajara. Las portadas denotan una influencia de Siloe en los detalles, pero más libertad y plateresquismo en la composición. En 1549-61 fué maestro de la obra Rodrigo Gibaja.

En Andalucía se construyeron durante el siglo XVI iglesias parroquiales con pujos de verdaderas catedrales. El clima era propicio a tales audacias: un momento histórico optimista, una comarca acabada de conquistar del todo y mimada por la aristocracia y la política, unas escuelas de canteros capaces de enfrentarse con todos los problemas. Cuando Siloe dió con la fórmula que hacía posible estructurar a lo romano lo gótico, desaparecieron también las indecisiones estilísticas. Así surgieron iglesias como la de Huéscar, impresionante, de tres naves de casi igual altura con bóvedas baídas, cabecera poligonal a lo Siloe, tipo Iznalloz y Montefrío. El exterior de la cabecera, riquísimo, es de estilo extraño a la región, castellanizado. Los contrafuertes se rematan por unos pináculos que son una curiosa adaptación renacentista de los pilares recambiados góticos (fig. 210). Pudo trabajar en Huéscar Juan de Riaño, que entre 1567 y 1575 labró las portadas de Illora.

Como copia decadente de la catedral de Málaga, se hizo a finales del siglo XVI y comienzos del XVII la grandiosa cabecera de la iglesia mayor de Ronda, con la circunstancia curiosa de que las portadas del crucero se abren, en ambos templos, en una superficie convexa. Las capillas hornacinas, en forma de grandes nichos, también se trasdosan por el exterior.

El influjo de la estructura de Siloe llegó a Cazalla de la Sierra, en lugar alejado, al norte de la provincia de Sevilla. Al antiguo templo mudéjar de Nuestra Señora de la Consolación se le agregó una espléndida cabecera con bóvedas baídas reticuladas y pilares siloescos. Se comenzó en 1538, pero debió acabarse más tarde. En los detalles (columnas fúniculares, cimacio con cabezas de león) se copia la sacristía mayor de la catedral de Sevilla.

SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA. — Precisamente esta sacristía suscita un problema todavía sin resolver, el de si su concepción estructural se debe o no a Siloe. Fundándose en que el año 1535 fué el maestro a Sevilla para "ver e visitar la traça e obra de la sacristía" mayor, que entonces se comenzaba con planos del difunto Riaño, Gómez-Moreno le atribuye su estructura y plan. El mismo ilustre arqueólogo dice que la originalidad y valor constructivo del edificio es tal, que ninguno, como no sea la catedral de Granada, puede con él competir en magnificencia y atrevimientos de estructura. Así es, y aun por demás

quebrada y compleja, la dicha estructura. Se notan los forcejeos sostenidos para cubrir a lo clásico un gran espacio cruciforme. Los expedientes resultan ingeniosos, pero la obra pierde serenidad. El contrarresto de la cúpula sobre pechinas se hace por medio de bóvedas abocinadas; de estos planos oblicuos se pasa a los planos rectos de la planta por medio de trompas aveneradas (figs. 213 y 214).

La ejecución de los trabajos corrió a cargo de Martín de Gaínza, autor de la Capilla Real, en la misma catedral. Resulta difícil atribuirle la Sacristía, precisamente por comparación con lo suyo. Se hacían las trazas de la Capilla Real por Gaínza cuando se cerraba la cúpula de la Sacristía (1543) y, sin embargo, por su estilo parece mucho más antigua. Se percibe lo inadecuado del lenguaje plateresco, menudo para la magnitud del lugar. Martín de Gaínza cometió el error de monumentalizar unas columnas abalaustradas que son una desdicha. Terminó la obra de la Capilla Real Juan de Maeda en 1575, con un retraso artístico de cerca de veinte años. Por el

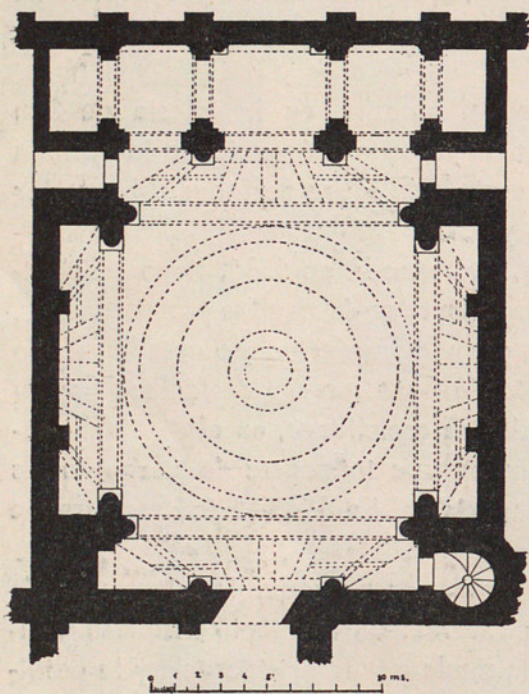


Fig. 213. — PLANTA DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.

contrario, la Sacristía Mayor, si salvamos lo excesivo de su decoración (por influjo del ambiente sevillano), es una obra de perfectas proporciones en la que se manejan con plena eficacia tectónica los órdenes clásicos. En la escultura decorativa de esta sacristía, de buenísima talla, pero abrumadora, sobre todo en las bóvedas, intervinieron los imagineros Guillén, Jacques y Gonzalo Hernández, llevados desde Plasencia, y posiblemente Roque de Bolduque.



Fig. 214. — INTERIOR DE LA SACRISTÍA MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.



Fig. 215. — PATIO DE LA CHANCILLERÍA DE GRANADA.

OBRAS CIVILES DE SILOEE. — Diego Siloe, que nos ha dejado en Andalucía tantos destellos de su genio arquitectónico en edificios religiosos, apenas se ejercitó en obras civiles. Se apunta como suyo, o con trazas suyas, el magnífico patio de la Chancillería, el mejor de Granada. El primer piso es de arcos sobre columnas dóricas delgadísimas, a la manera granadina (el intercolumnio es menor que en otros patios, resultando la proporción muy esbelta); el segundo es adintelado sobre zapatas, en el estilo alcarreño de Lorenzo Vázquez. Se construía esta Casa de la Audiencia Real en 1546 (fig. 215). Dió también trazas para la Casa de los Miradores, en la plaza de Bibarrambla, desaparecida en un incendio (1879). También desapareció su casa propia, situada a espaldas de la catedral, con los derribos de la Gran Vía.

En aquella casa vivió Siloe, casado en segundas nupcias con doña Ana de Bazán, llevando un ostentoso tren de vida: esclavos, criados, escuderos, cabalgaduras... y demás signos de grandeza. Allí murió el 23 de octubre del año 1563, sin dejar descendencia de ninguno de sus dos matrimonios, recordando en su testamento a Juan y Asensio de Maeda, aparejadores, y a Diego de Aranda, imaginero. Su herencia fué a parar al hospital que San Juan de Dios fundara por entonces en encendido amor al prójimo.

ANDRÉS DE VANDELVIRA

Andrés de Vandelvira (1509-1575) fué el más grande de los propagadores del arte renovado del Indaco y Siloe en tierras andaluzas. Su actividad tuvo lugar en el antiguo reino de Jaén, en la Mancha, con avances hasta Castilla, por Cuenca, y en la actual provincia de Albacete. En el núcleo de una región equidistante de Castilla, Andalucía y Levante. Nació en Alcaraz, vieja ciudad fronteriza que lleva el siguiente lema: "Clavis Hispaniae et caput totius Estremadura". Llave de España por encontrarse situada en las comarcas de Toledo, Murcia, Granada, Jaén y la Mancha. La arquitectura de Vandelvira participa también de esta situación clave, aunque fundamentalmente su formación sea andaluza y sus estructuras representen la última y más gentil expresión de lo que se ha venido llamando renacimiento granadino. A este maestro se debe la implantación en gran escala de la bóveda baída como elemento estructural castizo del clasicismo español. Si no hubiera sido por la última invasión de formas y doctrinas italianas que impusieron los arquitectos de Felipe II, hubiera podido mantenerse por más tiempo una versión nacional del renacimiento clásico basado en estructuras propias. Pero en arte, como en tantas cosas, son más imperiosos los caprichos de la moda que toda otra realidad substantiva.

La bóveda baída es una consecuencia natural de las últimas crucerías estrelladas del gótico. La pluralidad de miembros, al aumentar de manera inverosímil en un proceso de complicación y amaneramiento típico en las culturas viejas, que sacan gusto a lo suyo exagerándolo, sacrificó la razón de ser constructiva de aquellas estructuras. Habían nacido de la visión clara de un problema de estabilidad que pedía una localización de esfuerzos que sólo podía lograrse con una articulación mecánica viva. Existían elementos de sostén (cruceñas) y elementos pasivos de relleno (plementerías, o como se decía en la época, prendientes). Al multiplicarse los elementos vivos o nervaduras, la antigua articulación se convertía en una red espesa de nervios tan trabados entre sí que toda articulación se borraba,

quedando una verdadera estructura unida. Insensiblemente se volvía a las sólidas concreciones romanas; las bóvedas se hacían pesadas y con ellas las estructuras sustentantes menos diáfanas. En el último gótico nacional, junto con las complicadas bóvedas estrelladas fueron apareciendo los muros de gran fortaleza y los estilos ciclópeos. Esta superficie unida de las bóvedas, al perderse la nitidez de las aristas, que antes marcaban los nervios diagonales, se convirtió en un verdadero casquete esférico, es decir, en una bóveda baída más o menos decorada, como un recuerdo del pasado. Sin embargo, no tardarían en comprender los constructores lo adventicio de aquella decoración, eliminando reminiscencias ya anacrónicas. Entonces surgió la bóveda baída, rara vez lisa como en la iglesia del Hospital de la Sangre, de Hernán Ruiz, pero decorada de acuerdo con su función y con los nuevos gustos de la época. Vandelvira fué el que compuso las más apropiadas y galanas decoraciones para esta clase de bóvedas, culminando en las que hizo para el Hospital de Santiago, de Úbeda (fig. 238).

Con la bóveda baída podían cubrirse con un verdadero sentido clásico todas las estructuras renacentistas y en especial las mixtas del renacimiento granadino; podían también obtenerse más sabrosos efectos que con la simple bóveda de cañón y lunetos, que el viñolismo impuso con aridez y monotonía durante más de dos siglos de arquitectura clásica o barroca.

En cuanto a estructuras, fué pues, Vandelvira, recogiendo una herencia prevista, el más genial organizador de nuestro renacimiento, el de intuición más eficaz y segura, con una visión independiente de los problemas que no necesitaba de antiparras italianas. Como traicista fué no menos extraordinario y flexible, reinstalándose en el ambiente andaluz tras el exotismo de Machuca (a quien sin embargo debe tanto de su clasicismo), y el sabor italo-castellano de Siloee. Una de las particularidades fundamentales del renacimiento andaluz, cuya semilla lanzaran Machuca y Siloee, fué el despegue de los módulos clásicos en la proporción de las columnas, que con tanto cuidado habían observado los dos grandes maestros granadinos. En Andalucía, las sutilezas moriscas, más que la tradición gótica, conducían al adelgazamiento de las columnas, tan típico de la arquitectura regional. Andalucía tenía su módulo propio, y como estaba en el ambiente, Vandelvira y en general todos los maestros de su tiempo lo captaron fielmente. En el interesantísimo "Manuscrito de Arquitectura" de Hernán Ruiz, de la colección Gómez-Moreno, se dan reglas para proporcionar las columnas de acuerdo con su carga, lo que arguye una justificación mecánica de la esbeltez de los apoyos. De todas maneras, no se crea que Vandelvira rechaza sistemáticamente la proporción clásica; cuando se enfrenta con un problema de tanta responsabilidad como los pilares de la catedral de Jaén, sigue estrictamente los cánones romanos; en el palacio Vázquez de Molina, de Úbeda, los órdenes apilastrados obedecen a ritmo y proporción clásicos. En cambio, en la cabecera del convento de San Francisco, de Baeza, estira las columnas sin reparo, hasta alcanzar la altura del entablamento (donde empezaban a moverse las bóvedas), con un ímpetu ascensional formidable que espolea la gentil cabalgata de nichos. En accesorios menudos, como las portadas interiores de la catedral de Jaén, usa de la misma libertad, colocando en los rincones frágiles columnillas. En una palabra, se produce siempre con la máxima soltura y espontaneidad. Tiene también Vandelvira un fino instinto de compositor y muchas de sus portadas, como la de San Nicolás de Úbeda, rompen con los moldes usuales, desplegando encantadora fantasía. En su primera época hace uso óptimo de los grutescos,

pero pronto abandona estos primores, dejándolos por una amplia decoración escultórica que maneja y compone con verdadera maestría. La portada de San Nicolás, la sacristía del Salvador y la capilla mayor de San Francisco, de Baeza, acreditan su talento para mover los relieves y grupos escultóricos en el marco de la arquitectura. Gustaba Vandelvira de dar prestancia a sus obras con hermosas figuras escultóricas de gran tamaño en elegantes y flexibles actitudes, siempre un poco femeninas aunque se trate de guerreros barbados. Las cariátides se repiten en su escuela *ad infinitum* y apuntan ese deje francés muy acusado en toda la obra del maestro, quién sabe si debido al influjo de algunos entalladores de dicho país (Jamete) o a las estampas y grabados entonces en circulación y a las que debía ser Vandelvira muy aficionado, a juzgar por el carácter de "estampa" que tienen algunas de sus decoraciones. Ese galicismo se advierte también en su gusto por las complejas minucias arquitectónicas, como los remates de los cubillos de las esquinas de la fachada del Salvador, regusto que, como venimos diciendo, se extiende por toda España durante la fase artística que hemos denominado estilo Príncipe Felipe.

En sus últimas obras la arquitectura gana en sobriedad y valores abstractos, venciéndose, quizá inconscientemente, del lado de Machuca en vez del de Siloe. Su última arquitectura es de gran austeridad, pero no desornamentada. Lo que sucede es que su ornamentación es puramente geométrica. Casi está a punto de lograr un lenguaje expresivo completamente nuevo y personal y, además, de los más abstractos que haya alcanzado nunca la arquitectura. Modela las superficies jugando con múltiples recuadros geométricos e intercalando motivos abstractos, como discos geométricos, rombos, cartelas, etc.; da color a estas superficies mediante nichos, a veces pequeñísimos y colocados en las embocaduras de las puertas, como las "tacas" de los edificios nazaríes. Coordina esta decoración mural con la de las bóvedas, donde llega a creaciones geométricas de una fuerza y belleza sorprendentes, como las de la iglesia del Hospital de Úbeda, las mejor decoradas de todo nuestro arte clásico. Lograr en la última fase de su vida la recia monumentalidad del hospital ubetense, sin perder ese acento racial y ese cierto orientalismo que respira otra pieza monumental como la sacristía de Jaén, era el lance que le esperaba a este artista esforzado, a este constructor tenaz que cortaba la piedra con sabiduría de geómetra y la aparejaba — suspensa — en los más difíciles equilibrios.

Nació Andrés de Vandelvira, como hemos dicho, en la ciudad de Alcaraz el año 1509 (Ceán Bermúdez) y de familia de abolengo flamenco, a juzgar por la morfología del nombre. Lo que no sabemos es el tiempo que ésta llevaría avecindada allí. La primera noticia histórica de Andrés que sea conocida, ya la sabemos: su participación en las obras del convento de Uclés — seguramente como cantero — en 1530. Después su nombre desaparece por algunos años y no vuelve a salir a la superficie hasta 1536, fecha en que firma el contrato para construir la iglesia del Salvador, de Úbeda, junto con Alonso Ruiz. Entre estas fechas podría situarse el hipotético viaje a Italia de que habla Ceán y que más parece fantasía que realidad. Para Ceán, quién hizo el viaje fué el padre de Andrés, arquitecto que como tal no ha existido. Cuando se hace el contrato figura Vandelvira como vecino de la ciudad de Alcaraz, cantero. La obra contratada debía hacerse en 6 años y por doce mil y ochocientos ducados. A los tres años y por "algunos respectos", don Francisco de los Cobos, que edificaba para sepultura suya esta espléndida iglesia, la mandó parar. Siloe había dado las trazas y condiciones de ella, comprometiéndose a facilitar moldes y visitar la obra, pero no

debió ser así y quizá fuera esto el motivo de la paralización. Al fin, el Comendador mandó reanudar los trabajos, pero haciendo nuevo contrato con Vandelvira y Ruiz. Estuvo presente Luis de Vega, maestro de obras de Su Majestad, enviado posiblemente desde la Corte por el poderoso don Francisco.

EL SALVADOR, DE ÚBEDA. — Las condiciones para la iglesia de San Salvador en Úbeda dadas por Siloe en 1536 describen con todo detalle la obra realizada, pero sin puntualizar

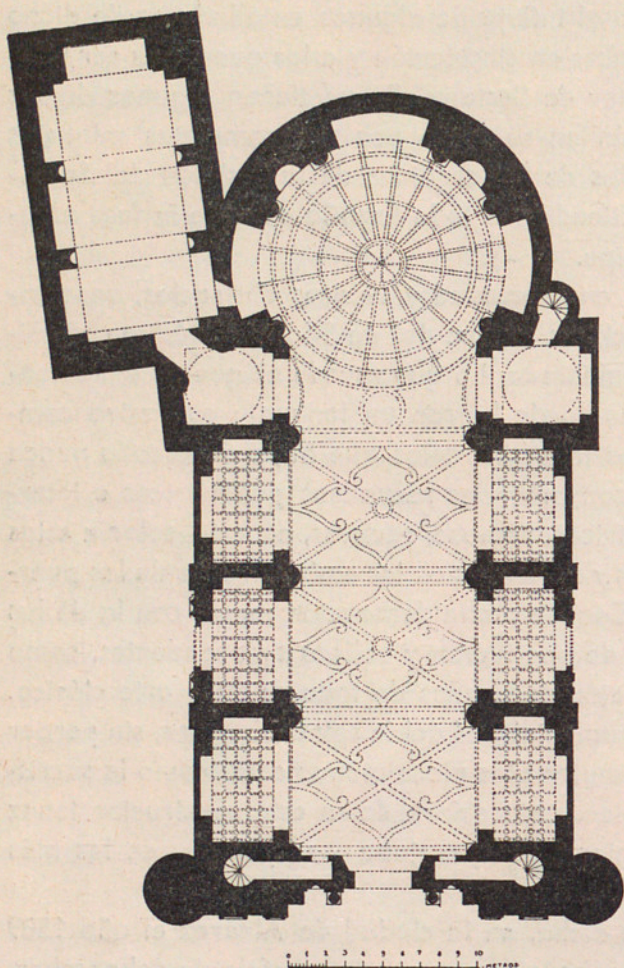


Fig. 216. — PLANTA DE LA IGLESIA DE SAN SALVADOR, EN ÚBEDA.

en lo referente a portadas. Era costumbre frecuente dejar las portadas para después, previniendo las adarajas (los dentellones) para el enjarje. En el segundo contrato se amplía el compromiso a la portada principal (que ha de ser "de la labor y forma de la que Siloe a fecho nuevamente en la yglesia mayor de Granada"), a dos portadas laterales más y a la sacristía, todo sobre traza de los remanentes. De lo que ellos ponen de su cosecha, lo mejor es sin disputa la sacristía; de las portadas, la menos feliz la principal, quizá por el prurito de igualar con lo de Siloe. Pero antes digamos algo de la iglesia, el mejor edificio religioso de Siloe después de la catedral de Granada; variante breve y refinada de su grandioso tema. La planta del Salvador es admirable, ordenada con la más elegante simetría. Está distribuída en la siguiente forma: a los pies, una nave de tres tramos o capillas, cada una de ellas de proporción sesquiáltera, con capillas hornacinas a los lados, que se abren mediante unos magníficos arcos con ménsula en la clave, según que en lo romano se acostumbraba (Siloe); al fondo, pasada la garganta de un hermoso arco toral, se expande la espléndida

capilla mayor circular, que vuelve a repetir la planta de la capilla Caraccioli (el tema de Siloe). Mide de diámetro 50 pies (14 metros) y de alto, hasta la clave de la cúpula, el doble, proporción dupla que pedía Siloe para este género de capillas. Entre los pies de la iglesia y la capilla mayor se intercalan, con puertas en la embocadura del arco toral, la torre y la antesacristía, dos elementos que sirven de enlace en este punto difícil de la planta. Una buena planta no es solamente la que llena las exigencias prácticas, sino la que además nace de la belleza abstracta de un dibujo capaz de despertar emociones de índole estética. La planta del Salvador nos ahorrará más discursos: es en sí, como dibujo abstracto, de gran belleza. Lástima que Vandelvira no tuviera en cuenta estos valores abstractos y rompiera la simetría intercalando oblicuamente su sacristía con una entrada difícil



Fig. 217. — FACHADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DEL SALVADOR, EN ÚBEDA.



Fig. 218. — INTERIOR DE LA IGLESIA DEL SALVADOR, EN ÚBEDA.

que se diría buscada de intento para lucir su travesura. La torre está admirablemente encajada y su volumen vertical, entre el tambor liso de la capilla mayor y los pies del templo, coordina muy bien ambas diferentes estructuras. Situar las torres así no era nuevo después de comenzada en parecido lugar la de Murcia, y se repite en Guadix (fig. 216).

Al interior domina la prestancia de un orden corintio de empaque verdaderamente romano (fig. 218). Tenemos que destacar la belleza de los capiteles, su dibujo perfecto, la gracia rizada y espumosa de sus acantos (fig. 220). En las condiciones de Siloe ya está puntualmente determinada la fachada principal con sus dos estribos a los cantones, que serán redondos (motivo muy gracioso y que debía gustar a Siloe, pues lo utiliza también en las fachadas del crucero de Málaga), con los estribos sucesivamente retraídos, de la nave mayor, la ventana para dar la suficiente claridad y alegría y el fastigio con molduras romanas para tapar el camaranchón. Esta composición es un intento importante, quizá el primero, para organizar una fachada del nuevo estilo. Ya se sabe que incluso en Italia se tarda en alcanzar un tipo de fachada orgánica que obedezca al nuevo arte. En España, la obsesión de las portadas hizo que se descuidara la intención unitaria y consecuente de las partes de una fachada organizada en totalidad. La arquitectura civil fué por delante (Palacio de Cogolludo, de Carlos V, Consistorio de Sevilla, Palacio de Vázquez de Molina, etc.), pero en la religiosa pesaba más lo gótico. Un intento de fachada también interesante es el de la iglesia de Santa María la Mayor, de Antequera, que, según José María Fernández, sirvió de inspiración a la de la catedral de Málaga. Se conservó la silueta picuda y quebrada, gótica, pero procurando, no sin evidentes aciertos, utilizar el lenguaje abstracto del renacimiento andaluz. Se comenzó esta iglesia en 1514 y se terminó en 1550, con gran dispendio. El interior es de los más notables de Andalucía: una organización basilical de gran fuerza, con unas imponentes columnas jónicas cuyos capiteles están orientados de cara a la entrada para que el espectador que entra los vea de frente. Tanto en la fachada del Salvador como en la de Antequera no se prescinde de los contrafuertes góticos. De Siloe hubiera sido de esperar mayor novedad. Hernán Ruiz intentó también una fachada más clásica, la de la iglesia del hospital de Sevilla, pero tampoco plenamente acertada. En Viana (Navarra), Juan de Goyaz (1549) planeó una fachada de gran empaque en la que, no obstante la libertad plástica, existe una voluntad unitaria fuerte. Y poco más puede decirse de las fachadas religiosas españolas antes de Herrera.

Las portadas del Salvador, de Úbeda, son fruto de la inspiración de Vandelvira, aunque en la principal copie a Siloe, pero sin comprenderlo (fig. 217). La portada del Perdón, de Granada, traía la novedad de las grandes columnas y Vandelvira las interpreta de una manera plateresca, delgadas, sin guardar proporción con el entablamento. En el cuerpo segundo, donde le faltaba el modelo de Siloe, la composición no puede ser más desgraciada; salva el problema colocando en el centro un gran relieve de la Transfiguración. Sin embargo, la decoración y los grutescos son de lo más vivaz y elegante, modelos acabados en su género. Las portadas laterales son de más sabrosa enjundia. En 1540 estaba en Úbeda Jamete, que pasó dos años y medio labrando talla e imaginería en la capilla de los Cobos. Las portadas deben ser obra suya y de imagineros afines, y con su colaboración contaría Vandelvira para comprometerse a ejecutarlas. Revelan perfectamente sus gustos, sobre todo la graciosa portadilla norte, cuyos pedestales sobre las columnas pareadas recuerdan los que puso el Indaco en la portada de la sacristía de Murcia. En la portada sur, algo

influida por Machuca, hay elegantes figuras, algunas copia directa de modelos italianos, como la que ocupa el casetón central del ático, tomada de una figura de Rafael. Mientras tanto, Vandelvira se iría formando ávidamente en tan extraordinaria coyuntura artística, entre Siloee tracista y Jamete decorador (fig. 219).

En el despertar de su conciencia artística trazaría la peregrina sacristía, una verdadera alhaja de nuestro renacimiento, dividida en tres tramos por bóvedas baídas que dan ritmo al ambiente; con un entablamento corrido con un friso de "rais-de-coeur" y cariátides (que en este caso representan Sibilas) sosteniendo los perpiaños; las cariátides, sobre repisas sostenidas a su vez por cabezas saliendo de pequeños óculos. Es posible que la predilección por las cariátides y telamones viniera de Jamete (figs. 221 y 222).

SAN FRANCISCO, EN BAEZA. — Después del Salvador, la obra más importante que debió emprender Andrés fué la famosa cabecera del convento de San Francisco, en Baeza, fundada por Diego Valencia de Benavides y terminada en 1566. Fuera de la disciplina de Siloee, Vandelvira alarga de manera inverosímil los órdenes clásicos, pero conservando el fuste estriado de Siloee. Desde sus primeras obras, los bastones que llenan las estrías del tercio inferior no los termina a la misma altura, sino alternadamente, unos más altos que otros. Este detalle era para Vandelvira como una firma o signo lapidario que indicara su paternidad. El espacio cuadrado de la capilla presenta cuatro grandes arcos en sus lados; uno comunicaba con las naves de la iglesia y en otro se abría la cabecera poligonal, como en las obras de Siloee (Iznalloz, Montefrío), pero en alto, sobre tres primorosas capillas en cañón encasetonado; los otros dos arcos corresponden a los testers del crucero. El vano inferior bajo la imposta — que corre circundándolo todo — queda ciego y en el tímpano se abren tres huecos semicirculares. En la parte baja es donde Vandelvira despliega sus organizaciones decorativas más cumplidas, a manera de altares o sepulcros compuestos como arcos triunfales, con imaginería abundante y espléndidos copetes escultóricos. Hermosas figuras de guerreros de gran tamaño despliegan el dosel que guarnece el escudo. El problema más interesante de esta gran capilla es el de su cubrición, cuya clave puede dárnosla el folio 119 v. del manuscrito de Alonso de Vandelvira, hijo de Andrés, que conserva la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid (fig. 223).

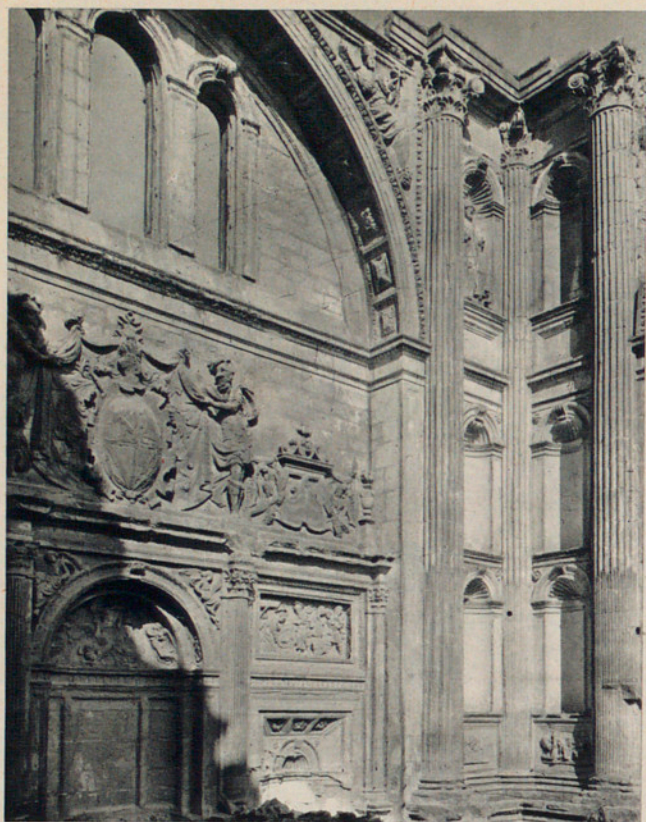
Hoy, la capilla de San Francisco de Baeza está en la más deplorable y bochornosa condición. No son unas ruinas abandonadas y melancólicas por donde trepan las plantas parásitas, sino un inmundo patio de vecindad donde los vecinos vierten todas sus miserias.

CATEDRAL Y AYUNTAMIENTO DE BAEZA. — En Baeza intervino también el maestro en la construcción de su catedral, comenzada en 1529, desplomada en 1567 y reconstruída luego con no poca gracia, utilizando los pilares góticos con sólo decorarlos mediante capiteles y entablamentos platerescos. Las bóvedas son baídas (se conservan algunas de crucería), gentilísimamente decoradas, sobre todo la central, a base de medallones con pinturas, que llevan la fecha de 1593, cuando se terminó la obra bajo la dirección de Alfonso Barba. Hay capillas muy interesantes de Vandelvira y su escuela y una puerta de paso a la sacristía, muy torpe y primitiva (fig. 224).

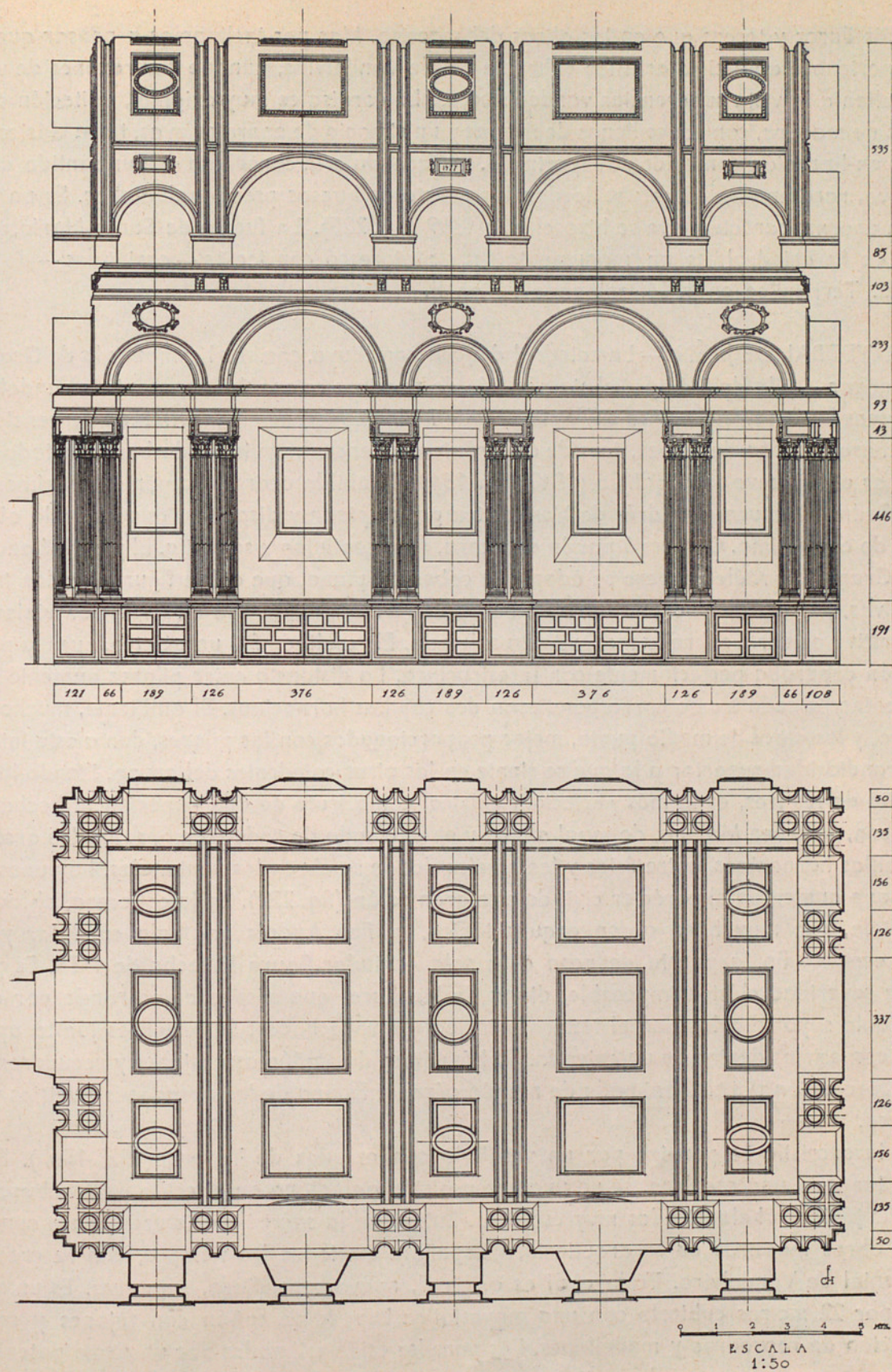
Se atribuye también a Vandelvira en Baeza la antigua Cárcel y Corregimiento, hoy Ayuntamiento, que tiene modalidades suyas, pero un curioso acento castellano; los grutescos



Figs. 219, 220, 221 y 222. — PORTADA SUR Y CAPITEL EN EL INTERIOR; INTERIOR DE LA SACRISTÍA Y DETALLE DE LA MISMA, EN LA IGLESIA DEL SALVADOR, DE ÚBEDA.



Figs. 223, 224 y 225. — RUINAS DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO E INTERIOR DE LA CATEDRAL, EN BAEZA. CÁRCEL Y CORREGIMIENTO DE LA MISMA CIUDAD.



Figs. 226 y 227. — ALZADO Y PLANTA DE LA SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE JAÉN. (Según Chueca.)

son más duros y toscos que en las obras del maestro. Mas nos inclinamos a pensar que esta obra pertenece a un ciclo artístico diferente del de Vandelvira, aunque por razones de vecindad salten a la vista sugerencias vandelvirescas. La cornisa es muy original, imitación de los aleros de madera, con canes llenos de figuras y un cimacio de enormes ovas, tema clásico muy usado en la región con evidente hipertrofia. La fachada está concebida con un sentido alegre y festivo, raro en una cárcel; se lo dan los graciosos huecos pseudopaladianos. Es un edificio de enorme carácter, que se hizo el año 1559 (fig. 225). La fuente de Santa María, en la plaza de la catedral, es un monumento muy pintoresco con temas — cariátides — de Vandelvira. Terminóse en 1564, reinando Felipe II.

CATEDRAL DE JAÉN. — La catedral de Jaén constituye, con sus hermanas la de Granada — la mayor — y la de Málaga, el sin par trío de nuestras catedrales renacentistas andaluzas. Se comenzó a construir a fines del siglo XV por Pedro López, con la inevitable intervención de Egas. Pero la obra de López, tras de anacrónica, amenazaba ruina y desbaratóse todo para empezar algo nuevo y magnífico (1540). En 1548 el cabildo acordó llamar a Jerónimo Quijano, Pedro Machuca y Andrés de Vandelvira para opinar y disponer, quedando la obra a cargo de este último. Comenzó por la cabecera, sala capitular y sacristía. El plan fué análogo al de Granada y Málaga, pero se adoptó la cabecera plana, que debía figurar en las trazas primitivas, y se aprovecharon muros de Pedro López. Es posible que esta solución viniera de la primitiva catedral sobre la mezquita musulmana. El resultado fué un acierto, pues la planta de salón cuadraba perfectamente con la estructura. La distancia entre pilares aumentó relativamente y a cada tramo correspondieron dos capillas hornacinas. El ambiente, mucho más diáfano, y los arcos de medio punto, mejor proporcionados con los pilares, dan a este interior una grandiosidad superior a la que se siente en las otras catedrales del grupo. Siendo la más pequeña de las tres, es la más perfecta y clásica, como fruto de una experiencia hecha. Las naves son, como en Málaga, de igual altura y en el alzado de cada tramo, sobre los arcos de las capillas hornacinas, entre éstos y los lunetos donde se abren los ventanales, hay unos balcones que aumentan el carácter civil de este gran salón (fig. 228). En la cabecera, al lado de la epístola, con muy buen orden arquitectónico, edificó Andrés una sala capitular y una gran sacristía. En la puerta de paso a la sala capitular figura la fecha de 1556. Es pieza de una severidad clásica impecable, digna de Machuca, que sospechamos ronda por aquí. Un retablo suyo se colocó en el testero principal (aprovechado). Su orden es jónico apilastado, con estrías dentro de un cajeado. Su bóveda es de cañón con fajones y recuadros. No existe decoración floral o animada de ningún género. Es una de las obras más puristas para su época.

A la sacristía se penetra por un vestíbulo con escudos de Tavera (1555-1560). En el frente, tapando una escalera, se ve una composición paladiana en el estilo de Machuca con pilastras jónicas abalaustradas muy curiosas. Entrar en la sacristía es enfrentarnos con una de las obras maestras de la arquitectura española de todos los tiempos, con la creación más genial de Vandelvira. Todo aquí es original, nuevo, grandioso, sugestivo. Es un salón de 12 por 22 metros cubierto con una mayestática bóveda de cañón con fajones y sobria decoración de recuadros y medallones. Las paredes están animadas por un ritmo potente de columnas pareadas y arcos alternativamente grandes y pequeños. Sobre el entablamento general, otro segundo piso de arcos — respondiendo a los inferiores — como lunetos de la bóveda,



Fig. 228. — INTERIOR DE LA CATEDRAL DE JAÉN.



Fig. 229. — SACRISTÍA DE LA CATEDRAL DE JAÉN.



Figs. 230 y 231. — FACHADA Y PATIO DEL PALACIO VÁZQUEZ DE MOLINA, EN ÚBEDA.



Figs. 232, 233 y 234. — PALACIO VELA DE LOS COBOS, PORTADA DEL HOSPITAL DE SANTIAGO E INTERIOR DE LA IGLESIA DE DICHO HOSPITAL, EN ÚBEDA.

refuerza la mágica impresión. Su reiteración tiene no poco de oriental y nos sugiere las arquerías de doble piso de la mezquita de Córdoba. No paran aquí las sugerencias orientales: las columnas parecen agruparse con un ritmo semejante, aunque menos complejo, al del Patio de los Leones de la Alhambra; sobre los capiteles — rasgo de genio del que no podemos rastrear antecedente alguno — colocó Vandelvira una cartela en forma de gran ábaco que levanta a mayor altura el entablamento. No puede dársele otro significado que el de una interpretación renacentista de elementos orientales. El orden arquitectónico así concebido tiene un extraño parentesco con los aqueménides de Persépolis, que también tienen unos elementos intermedios en forma de voluta, aunque hacia afuera. En los testeros de la bóveda, los medios puntos menores y el óculo central repiten un tema de Brunelleschi. Las bóvedas de este salón, según fecha en una pequeña cartela, debieron cerrarse en 1577, dos años después de la muerte de Vandelvira. Lleva la sacristía escudos pintados de los obispos don Sancho de Ávila y Toledo y don Francisco Delgado (figs. 226, 227 y 229).

PALACIOS DE ÚBEDA. — Con la catedral de Jaén no terminaron las grandes realizaciones de este arquitecto, que debía tener en marcha un gran taller para desarrollar tal cantidad de trabajo. Todavía nos dejó en Úbeda dos de los mejores edificios civiles del Renacimiento: el palacio Vela de los Cobos (1561) y el de Vázquez de Molina (1562), ambos de la poderosa familia de don Francisco de los Cobos. El primero, algo castellano, a lo Covarrubias, con una galería de arcos en el último piso, de un tipo que luego se popularizó. Son características las ventanas de ángulo con columnillas de mármol blanco. El segundo es el mejor palacio andaluz después del de Carlos V. Es de los pocos palacios españoles — y quizá en esto el que más — que responden a una intención unitaria y consecuente en todas sus partes. Ni siquiera existe la gran portada típicamente nuestra que tantas veces destruye la unidad rítmica. Tiene en volumen la nobleza, y da la misma sensación de bloque, de un palacio italiano. Por sus apilastrados, recuerda una composición del Bramante o Peruzzi. Está dividido en tres pisos bien graduados, separados por entablamentos corridos: el bajo de orden corintio, el siguiente jónico y el alto con cariátides. El perfilado de la cornisa es muy original, sin decoración alguna. No existen en esta fachada, salvo los simétricos, dos intercolumnios iguales: el central es el más ancho, los inmediatos los más estrechos y luego gradualmente se van ensanchando hasta los extremos. Esto prueba la delicadeza del arquitecto, matizando sus efectos, procurando una cierta y misteriosa vibración al conjunto. El piso de cariátides tiene, en vez de ventanas, unos óvalos apaisados, posiblemente debidos al influjo de Machuca, pero, administrados con más cautela que en el palacio de Carlos V, aquí rematan perfectamente la composición. Como detalle caprichoso, en los ángulos sobre la cornisa se levantan unas graciosas linternillas que, sin distraer, amenizan. Éste, como la mayoría de los palacios de entonces, tiene patio central de arcos sobre columnas de fino módulo andaluz (figs. 230 y 231). En Úbeda, los modelos de Vandelvira se prodigaron durante todo su siglo y el siguiente, dando tan buenos ejemplos como el palacio del condestable Dávalos, el de la marquesa de la Rambla, la torre del conde de Guadiana, el de Mancera, el del antiguo ayuntamiento, con elegante fachada porticada, etc.

HOSPITAL DE SANTIAGO, EN ÚBEDA. — Cuando parecía que Vandelvira ya lo había dicho todo, le vemos, al final de su vida, con capacidad suficiente para crear un organismo

arquitectónico nuevo y muy diferente en concepto y expresión de lo anterior: el hospital de Santiago, en Úbeda, fundación del obispo don Diego de los Cobos, comenzado en 1562 y terminado en 1575, el mismo año de la muerte del arquitecto. Abandonada ya la fórmula cruciforme de Enrique Egas, la planta sigue la tendencia, más moderna, del Hospital Tavera: gran patio e iglesia al fondo, en el eje. Es la obra más severa y de más imponente

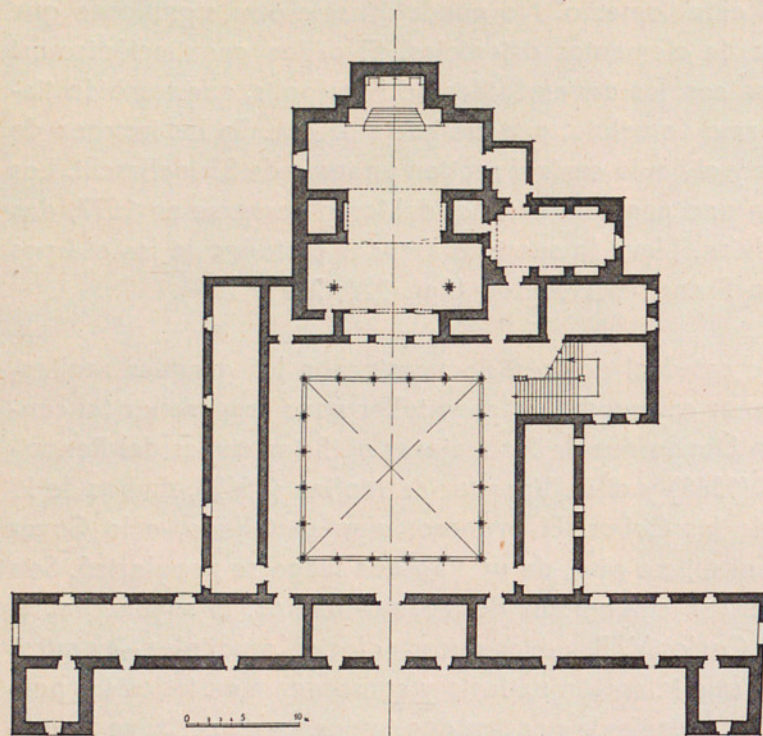


Fig. 235. — PLANTA DEL HOSPITAL DE SANTIAGO, EN ÚBEDA.

silueta de su autor, mezcla de espíritu castellano y andaluz — ya dijimos en un comienzo algo sobre el carácter fronterizo de Vandervira —. La fachada, opaquísima, tiene en su centro una puerta de grandes dovelas y carácter castellano; encima, un edículo aislado con un relieve de Santiago sobre una lápida con dos escudos, en tondos, a los lados. La cornisa es magnífica, dórica, inspirada tal vez en Serlio, con espejos convexos muy andaluces en las metopas. A los extremos de esta fachada, salientes en la casi totalidad de sus plantas, dos altas torres le dan enorme prestancia; su fosca sillería se alegra por las cúpulas de teja vidriada. La iglesia es de las más originales que ha producido el clasicismo es-

pañol. Tiene una nave y dos cruceros; entre ambos se intercalan las torres, muy esbeltas, jugando con las de la fachada y dando lugar a una “maqueta” de las más expresivas. Se combinan con majestad bóvedas de cañón y baídas. En esta iglesia parece revivir el grandioso escenario de las termas y basílicas romanas (figs. 233, 234, 235, 237 y 238). Hemos visto lo más notable de la obra del maestro, no todo lo que hizo este cantero extraordinario. Quedan obras suyas en Laguardia (convento de dominicos), en Canena y Sabiote (castillos), en Alcaraz, su ciudad natal (torre del Tardón), en Huelma (parroquia) y en las propias ciudades de Jaén, Baeza y Úbeda otras de menor consideración. Gozó de prestigio y autoridad en su oficio; se le llamó a menudo para reconocimientos e informes (Málaga, 1549; Sevilla, 1557; Cuenca, 1560) y sus afanes debieron granjearle holgura económica. Casó con Luisa de Luna, natural de Villacarrillo, donde radicaba la mayor parte de su hacienda. Otorgó testamento el 16 de abril de 1575 y el mismo año murió. Dejó cinco hijos — uno de los seis que tuvo había fallecido —: Alonso, maestro cantero y gran “cortista” como su padre, el que dejó escrito el famoso “Libro de traças de cortes de piedras...”; Catalina; Pedro, sacerdote; Cristóbal, religioso, y Bernardino.

HERNÁN RUIZ EL JOVEN

Es una figura de primer orden de nuestro renacimiento clasicista que se irá engrandeciendo a medida que se la conozca mejor. Su padre empezó en 1523 la construcción del crucero de Córdoba, que condujo hasta su muerte, en 1547. Maestro formado en el ambiente isabelino burgalés, no pasó, a lo más, de mezquino plateresco por atemperarse a los nuevos tiempos que corrían. En cambio, su hijo, cuya vida histórica comienza con la muerte del padre y al sucederle en sus encargos, formado en el ambiente andaluz, es una de las personalidades destacadas del arte más progresivo y de la gran escuela constructiva de Andalucía. A juzgar por su "Manuscrito de Arquitectura", era un hombre de formación humanista a quien posiblemente el padre trató de dar una esmerada educación matemática y literaria.

OBRAS EN CÓRDOBA. — En Córdoba siguió trabajando, a la muerte de su padre, en la obra del crucero, y ya hemos hablado algo de ello. En la misma mezquita catedral debieron hacerse con trazas suyas capillas y portadas. Lo que más destaca es la capilla del Espíritu Santo o de los Simancas, fundada en 1568 por don Juan de Simancas, obispo de Cartagena, don Diego de Simancas, obispo de Badajoz, y don Francisco de Simancas, arcediano de Córdoba. Es una capilla pequeña, de planta cuadrada, atendida a las cortas dimensiones disponibles, pero desarrollada, en cambio, en altura en abigarradas ordenaciones superpuestas. Se manejan en pequeño los temas del purismo andaluz, pero con tal densidad que el espíritu resulta arabesco. La riqueza decorativa no se consigue con grutescos, sino con labores abstractas de carácter geométrico. Indudablemente esto era producto del clima musulmán de la mezquita. En el último cuerpo de los costados, unos pequeños huecos ciegos de tipo paladiano, muy andaluces, son lo más elegante de dibujo. La bóveda también es muy curiosa como versión renacentista de una estructura gótica. Tiene nervios diagonales y terceletes que se cruzan con otros paralelos a los combados y que forman como un encasetonado clásico (fig. 239). Las pinturas de la capilla son de Pablo de Céspedes. Menos recargada es la bella puerta de Santa Catalina, que comunica el exterior con el Patio de los Naranjos y que es muy semejante a la portada de la iglesia de San Pedro, en Córdoba. La fachada del venerable templo de San Pedro, que fué catedral mozárabe en tiempos de la dominación musulmana, sufrió una notable transformación hacia 1542, en la época del obispo Leopoldo de Austria († 1557). Las trazas deben ser de Hernán Ruiz. Como intento de fachada renacentista, puede emparejarse con la del Salvador, de Úbeda, de la que toma alguna inspiración. En las cantoneras colocó Ruiz unos contrafuertes esquinados concebidos como pilones clásicos; los grandes estribos de la nave central están bien tratados mediante órdenes superpuestos lisos y rematan en unos cofres o bujetas de movido perfil, como sarcófagos. La portada, jónica, con ático y acróteras, resulta muy equilibrada y clásica (fig. 240). En Benamejé, provincia de Córdoba, construyó, de 1550 a 1556, el magnífico puente que costeó don Diego de Bernuy, regidor de Burgos, que pobló aquella localidad. Es todo de cantería admirablemente labrada, con tres arcos, el central de 15 metros de luz y 15 de altura, formando un círculo perfecto.

OBRAS EN SEVILLA. — El año 1554 Hernán Ruiz fué llamado a Málaga para revisar la obra de la catedral y entonces hizo diseños para formar el coro. Tres años después fué reque-

rido por el cabildo de Sevilla para tratar del sentimiento que había hecho la Capilla Real, que hasta su muerte condujo Martín Gaínza, y dió su parecer sobre el modo de cerrarla y conducirla, con los arquitectos Andrés de Vandelvira, Francisco del Castillo, Juan de Xea, Luis Machuca, Pedro de Campo, Diego de Vergara y Miguel de Guaza, que concurrieron al mismo efecto (Ceán). No consiguió infundir una belleza imposible a esta desdichada cuanto grandiosa capilla y ni siquiera la terminó, quedando el remate para Juan de Maeda. Aun le tocó ser continuador de Gaínza en otra obra sevillana tan importante como el Hospital de la Sangre o de las Cinco Llagas.

Los priores de Santa María de las Cuevas y de los monasterios de San Jerónimo de Buenavista y de San Isidoro del Campo, patronos de este hospital, por muerte de sus fundadores,

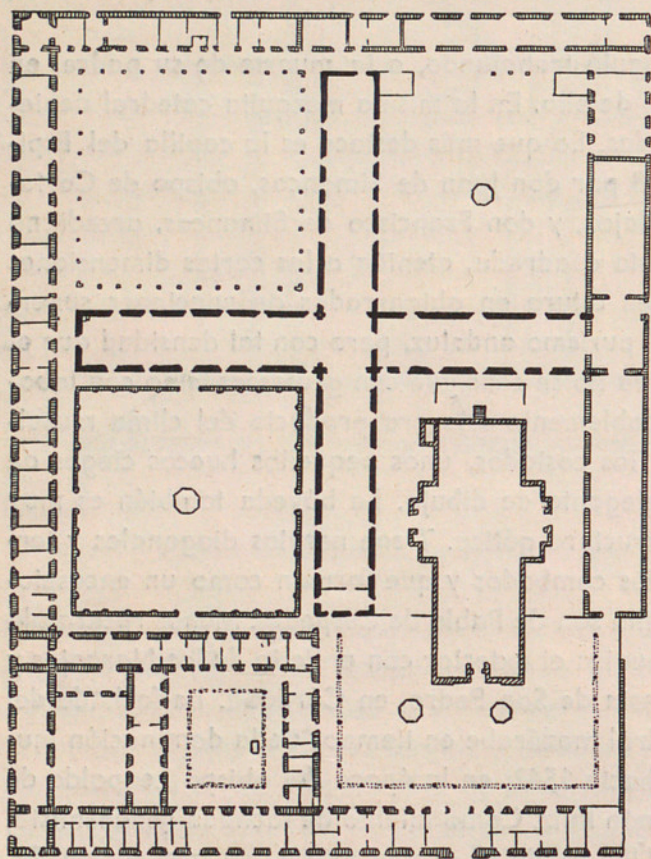


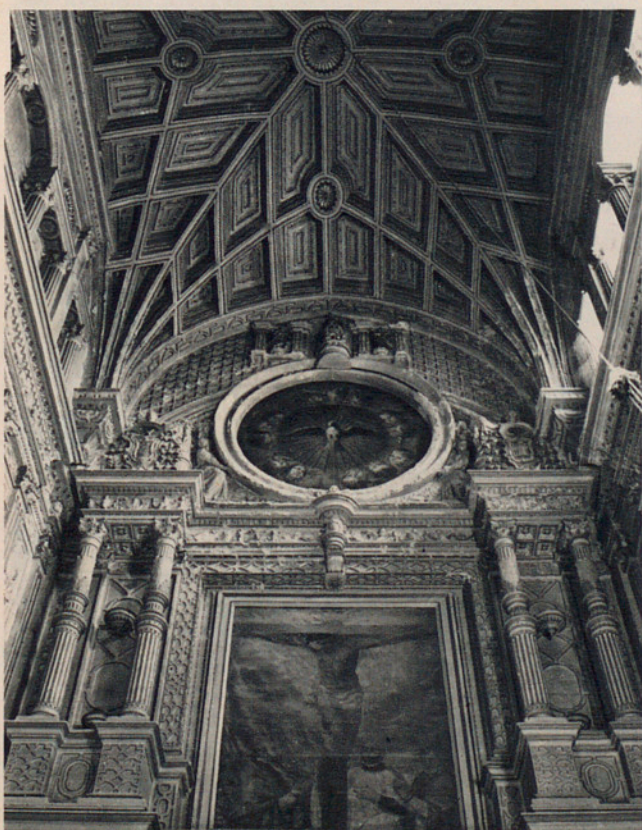
Fig. 236.—PLANTA DEL HOSPITAL DE LA SANGRE, DE SEVILLA.

doña Catalina de Ribera y su hijo don Fadrique de Ribera, primer marqués de Tarifa, determinaron en 1540 trasladarle de la collación de Santa Catalina al barrio de la Macarena, fuera de la ciudad, en sitio más sano y ventilado. Con el deseo de que la construcción saliese magnífica y acertada, enviaron por España y Portugal a Francisco Rodríguez Cumplido, maestro mayor de Cádiz, a sacar planta de lo que mejor encontrase en ambos reinos. A su vuelta se encargaron trazas a otros maestros de fama: Luis de Villafranca hizo dos, y dos también Martín Gaínza; una Rodríguez Cumplido y otra Luis de Vega. Para elegir la definitiva se convocó en 1545 a un jurado compuesto por Pedro Machuca, Hernán Ruiz (todavía vivía el padre, pero quién sabe si pudo acudir el hijo, ahorrando al viejo las molestias del viaje), Gaspar de Vega, Diego Fernández, Benito de Morales, Juan Sánchez y Martín Gaínza. Escogieron una que según toda probabilidad fué la de Gaínza, al que se nombró maestro mayor con 20.000 mrs. anuales

de salario. Empezó la obra en 1546 y la dirigió Gaínza hasta su muerte (1555). Le sucedió en 1558 Hernán Ruiz, que ya era maestro de la catedral hispalense.

Las fachadas de Gaínza resultan insulsas y desabridas, como todo lo de este maestro. El propósito fué, sin embargo, bueno al trazar unos lienzos compuestos con dos ordenaciones, dórica y jónica, como hizo Vandelvira en el palacio de Vázquez de Molina, pero el dibujo y las proporciones resultaron machuchos y tampoco acertó con las torres, aunque algo animan los grandes chapiteles cónicos de teja vidriada.

Mucho debieron preocupar a Hernán Ruiz las trazas (1560) de la iglesia del hospital, pues en su "Manuscrito de Arquitectura" aparecen soluciones y variantes para este templo.



Figs. 237, 238, 239 y 240. — TRIBUNA Y BÓVEDA BAÍDA DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE SANTIAGO, EN ÚBEDA. CAPILLA DEL ESPÍRITU SANTO, EN LA CATEDRAL, E IGLESIA DE SAN PEDRO, EN CÓRDOBA.

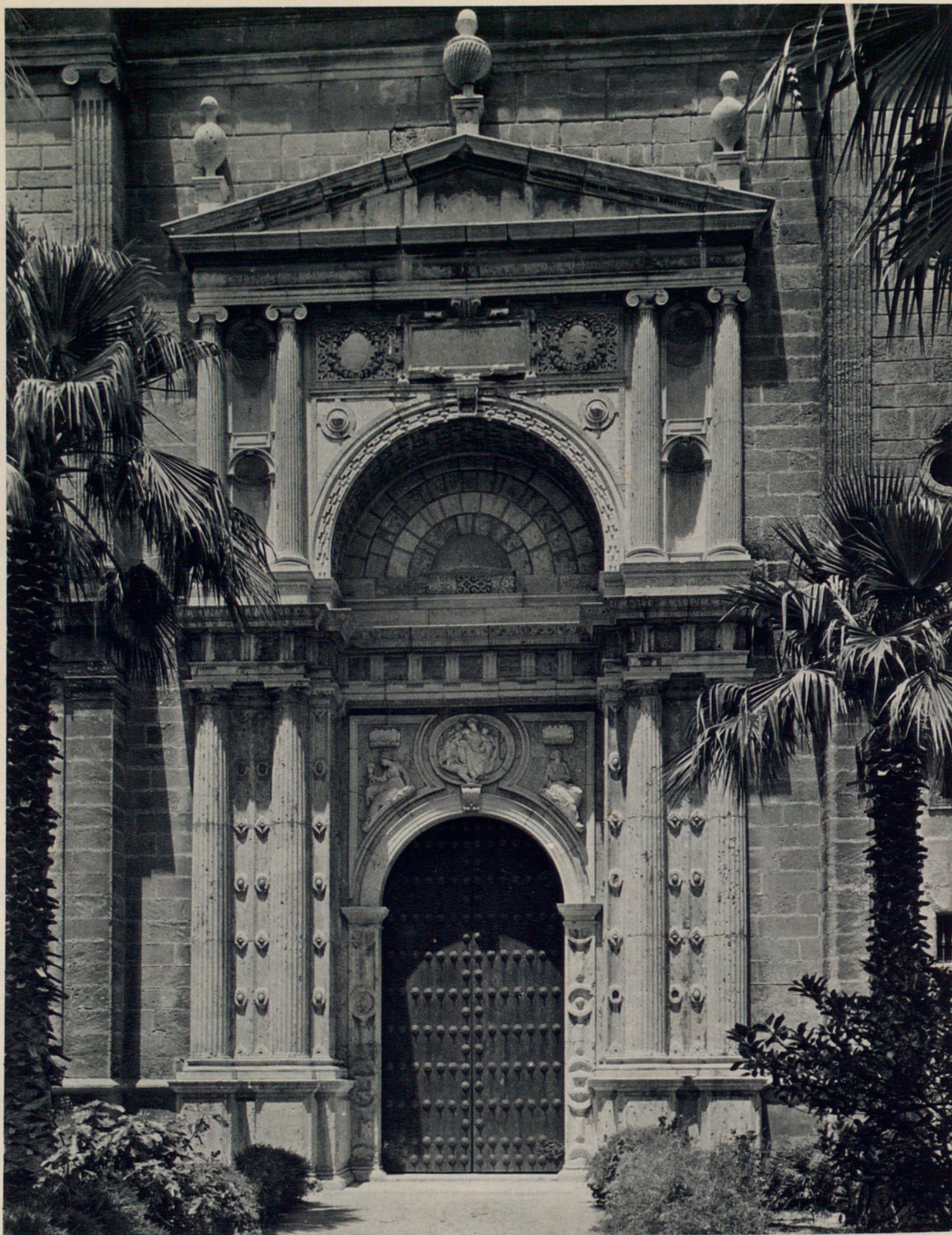


Fig. 241. — PORTADA PRINCIPAL DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA SANGRE, EN SEVILLA.

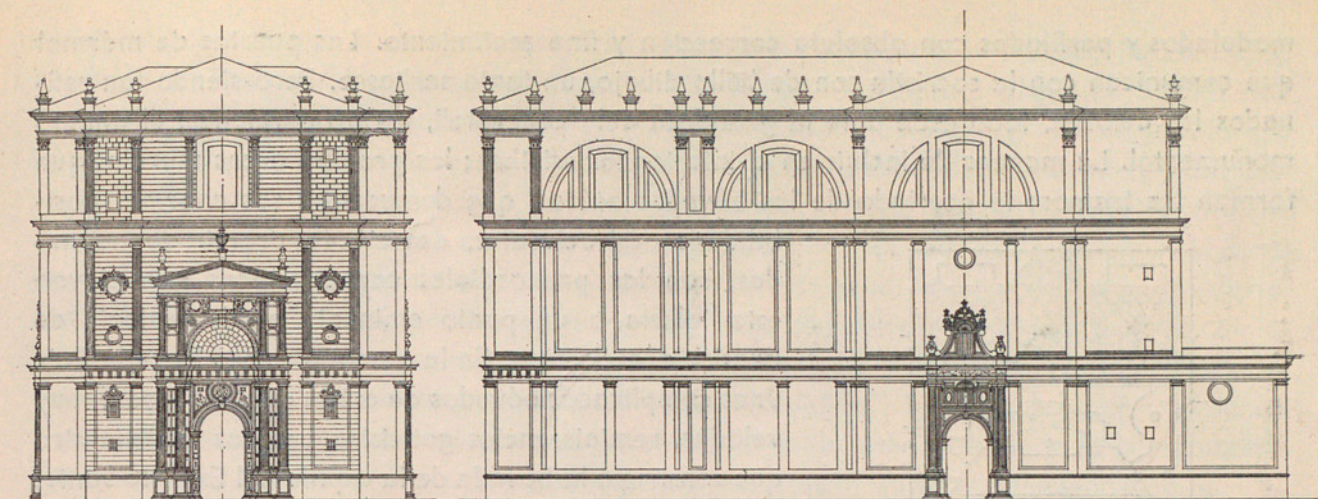


Fig. 242. — FACHADAS PRINCIPAL Y LATERAL DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA SANGRE, EN SEVILLA. (Según Chueca.)

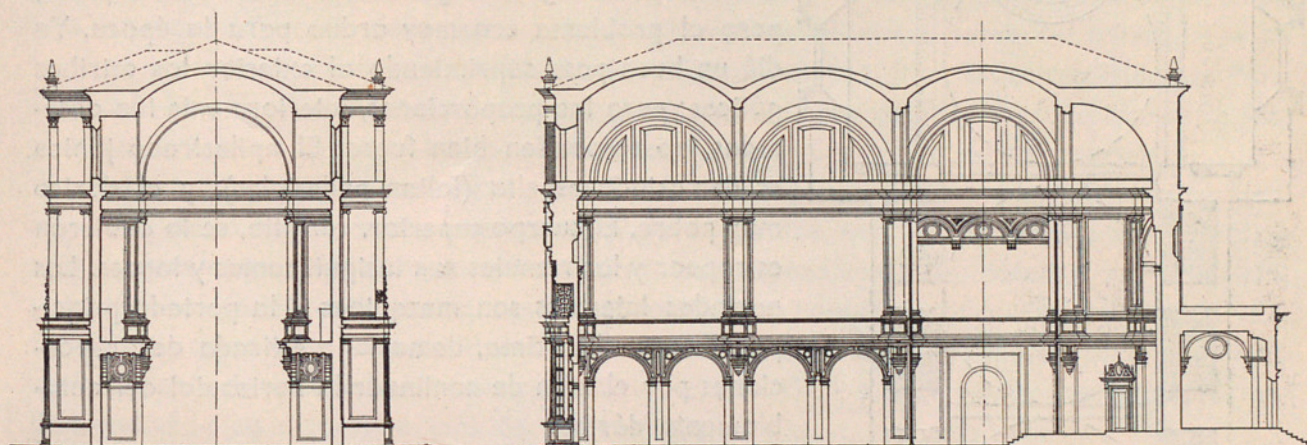


Fig. 243. — CORTE TRANSVERSAL Y LONGITUDINAL DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA SANGRE, EN SEVILLA. (Según Chueca.)

en el que sin duda cifraba el cordobés sus mejores ilusiones. El examen comparativo de estas trazas y la obra realizada es del mayor interés para comprender la gestación del arquitecto. En el manuscrito vemos una “planta surgente de la iglesia que se haze en el espital de la sangre” que varía de lo realizado en que la cabecera es recta y los brazos del crucero hemiciclos, a la inversa de lo que se hizo: cabecera en hexedra y brazos rectos. En alzado también son notables las diferencias; cambiaron las proporciones y se suprimió la cúpula del crucero. Pero lo que se hizo por encima del entablamento jónico debió ser posterior a la muerte de Ruiz, simplificando lo suyo, como lo indican los huecos terminales, muy herrerianos, que sustituyen a las ventanas renacentistas del dibujo.

Esta iglesia, tal como hoy la vemos, con su monumental orden jónico liso, suspendido atrevidamente sobre unos capiteles-péndolas dóricos, y con sus hermosas bóvedas baídas andaluzas, es la más grandiosa organización de edificio religioso clásico que tenemos en España antes del Escorial. Ruiz triunfó de una manera definitiva e insuperable, recogiendo las mejores enseñanzas andaluzas de Machuca (a quien recuerda en sus apilastrados cajeados y moldados, en los cimacios con cabeza de león, etc.) y de Vandelvira. Los órdenes están

modulados y perfilados con absoluta corrección y fino sentimiento. Las puertas de mármol que comunican con la sacristía son de bello dibujo, un tanto serliesco. Pero siendo tan refinados los detalles, todo cede ante la grandeza del "concepto", las proporciones, el ámbito monumental. La manera de incluir en el interior los estribos; los grandes arcos murales que forman los tramos; lo acertado de las bóvedas baídas, que demuestran sus enormes posi-

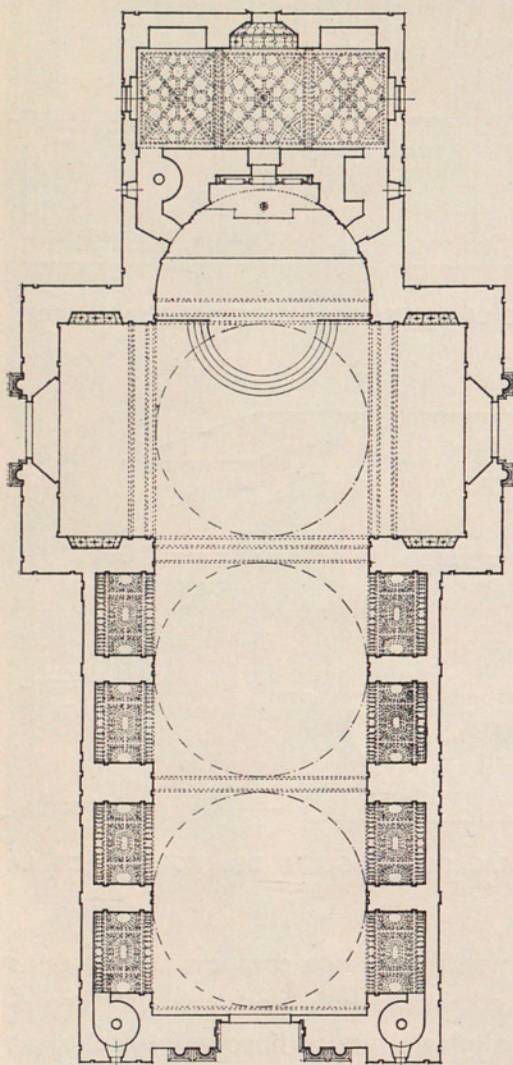


Fig. 244.—PLANTA DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA SANGRE, EN SEVILLA.

bilidades estructurales, demasiado pronto abandonadas, son las primordiales características que elevan esta iglesia a un punto eminente en la historia de nuestra arquitectura. En la sacristía volteó Hernán Ruiz unas complicadas bóvedas de arista que nos traen, muy veladas, reminiscencias goticistas propias del maestro que construyó la bóveda de la capilla del Espíritu Santo, en Córdoba (fig. 245).

En los exteriores no fué Ruiz tan afortunado. Gran ocasión para lograr algo definitivo en este aspecto, pero el problema era muy arduo para la época. Ya dió un buen paso suprimiendo al exterior los estribos góticos; pero las proporciones, interiormente tan acertadas, no responden bien fuera. El apilastrado jónico es demasiado esbelto (faltan pedestales), y el dórico muy pobre. El cuerpo superior, corintio, se lo debieron estropear y los remates son insignificantes y torpes. Las portadas laterales son mezquinas y la portada principal, aunque bellísima, demasiado estirada de proporciones por el afán de continuar la horizontal del entablamento dórico.

En 1560 trataron los patronos del Hospital de cómo se traería la piedra que convenía para la portada que se había de hacer en la iglesia por el señor Hernán Ruiz, y quedó acordado que dicho maestro preparara dibujos y condiciones para ella. Se envió a Portugal un oficial a por mármoles y jaspes. De ello se infiere, si no lo estuviera pregonando la propia arquitectura, que es obra de Hernán Ruiz. Es difícil encontrar algo labrado con mayor virtuosismo hasta

en el más insignificante detalle, tallado con un sentimiento más refinado de la molduración. Sobre el arco principal, en un óvalo, se halla esculpida una imagen de la Caridad, de una suave belleza italiana. En las enjutas se acompañan figuras de la Fe y de la Esperanza, todas debidas al cincel de Bautista Vázquez. Arquitectónicamente lo más bello es el segundo cuerpo jónico, de excelentes proporciones (fig. 209).

Bastaría a Hernán Ruiz para immortalizarse, si no hubiera edificado la iglesia del Hospital, con haber levantado con arte y pericia singulares el cuerpo de campanas y remate de la Giralda. Estando Ruiz en Sevilla el año 1558, se celebró cabildo y se trató sobre las trazas que el arquitecto había hecho para cerrar la sala capitular y añadir la torre, acor-

dando que se llevaran a cabo. Acabóse la restauración y remate de Hernán Ruiz en 1568 reinando en España Felipe II, siendo pontífice Pío V (Ghislieri) y arzobispo de Sevilla don Fernando de Valdés. Acrecentó la torre el maestro cordobés en unos 28 metros, con lo que la elevó a la mayor altura de las de España. Lo hizo construyendo primero el cuerpo de campanas a plomo con la obra árabe. Lleva cinco huecos estrechos a cada lado (el central de medio punto), con claraboyas ovaladas encima, entre pilastras con incrustaciones de cerámica. Sobre la balaustrada de este cuerpo emerge la más gentil linternilla que puede darse, con tres cuerpos (fig. 246) en degradación y retraída al núcleo interior de la torre almohade. Los dos últimos cuerpos son circulares y todo lo cumple y cierra un cupulino que sirve de base a la veleta, una estatua de la Fe, llamada "Giraldillo", que dió nombre a la torre. Hace falta realizar un esfuerzo para apercibirse del estilo renacentista de la construcción. Parece, por su espontaneidad y frescura, que está allí *a nativitate*: es su mejor elogio.

Se atribuye también a Hernán Ruiz la torre de la parroquia de Pedroche, cuyo primer cuerpo es cuadrado y el último circular, formando toda ella una especie de obelisco muy gracioso. Es verosímil que un tercer Fernán Ruiz, maestro mayor también de Córdoba, fuera hijo del segundo y nieto del primero. Hizo las trazas de la nueva torre cordobesa, que se tomó el acuerdo de renovar en 1593. Acabó la obra, en 1664, Juan Francisco Hidalgo. Para Otto Schubert es el monumento más grandioso de la época de Francisco de Mora. Se inspira en la Giralda, pero se acusa más el escalonamiento sucesivo de sus cuerpos.

Para comprender la capacidad y el alcance de los conocimientos que tuvo nuestro Hernán Ruiz, basta hojear el manuscrito suyo que posee don Manuel Gómez-Moreno. En él, a más de excelentes invenciones arquitectónicas, nos tropezamos con problemas de geometría, proporciones (estética de las figuras poligonales), gnomónica, fortificación, salubridad, etc. En síntesis, como dice Gómez-Moreno, una revelación documental de lo que el renacimiento andaluz tenía de esencialmente propio. Murió Ruiz en 1569, y no viejo, puesto que su actividad conocida no alcanza a más de treinta años.

CABILDO ANTIGUO DE JEREZ. — En esta época clasicista, el mejor edificio de la Andalucía occidental, junto con los de Hernán Ruiz, es el Cabildo antiguo de Jerez de la Frontera. Bien puede decirse que es uno de los más bellos edificios del siglo XVI andaluz. Según una inscripción, se construyó en 1575 por los maestros Andrés de Ribera, Martín de Oliva y Bartolomé Sánchez. Nos falta saber quién dió las trazas. Tiene las naturales concomitancias de época con los de Hernán Ruiz: su decorado de esencia arquitectónica, sus labores geométricas recamando lienzos de muro, el uso de la gran estatuaria, etc. Es un noble cuerpo de arquitectura dividido en tres partes por columnas corintias pareadas de pedestal único. El entablamento decorado acusa el "partido" horizontal dominante. Al lado izquierdo tiene adosado un amplio pórtico de carácter muy andaluz (fig. 247).

EL RENACIMIENTO EN EL REINO DE MURCIA

JERÓNIMO QUIJANO. — La arquitectura del quinientos en el reino de Murcia tiene características que la asemejan, por parentesco cercano y origen común, a la andaluza en su rama granadinojienense. Tiene como ella decidida vocación por las estructuras y por la

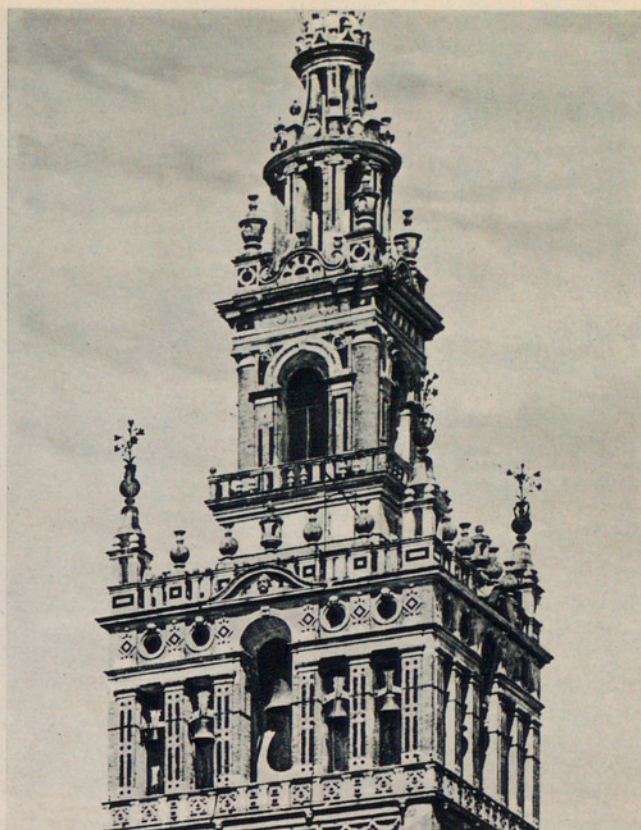
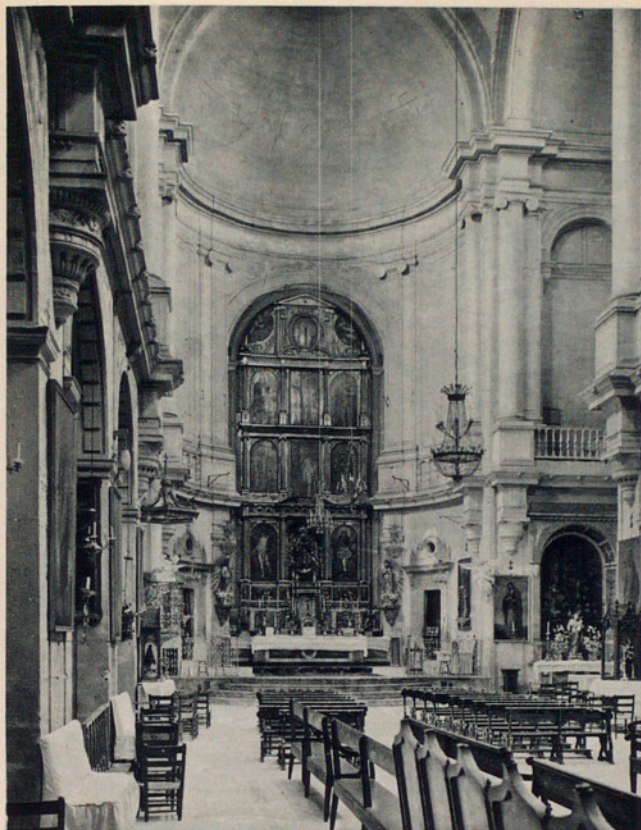
construcción de raíz monumental y vestidura clásica. En materia de estructuras religiosas, en toda la comarca se siente predilección por el tipo que Tormo bautizó con el nombre de iglesias columnarias, que siendo de difusión general en España, alcanza en esta parte del país gran preponderancia.

El primer artista local que encarna el nuevo estilo y sigue, como continuador directo, las enseñanzas de Jacobo el Indaco, es el "buen maestro Jerónimo, escultor excelente y arquitecto q. fué maestro de la obra de la torre de Murcia y del obispado de Murcia y Cartagena, persona entendida en buenas letras". Son estas últimas palabras del licenciado Lázaro de Velasco en el prólogo de su traducción del Vitrubio. Era, pues, el maestro Jerónimo Quijano, además de un excelente escultor (más que un entallador), una persona ilustrada, entendida en buenas letras, lo que se compadece mal con una nota aparecida ha poco en la que se dice que no sabía escribir ni firmar. De hecho su firma se conserva en Toledo, en la tasación que hizo el 7 de abril de 1548 del grupo de la Transfiguración, de Berruguete, en el trascoro de aquella catedral. Como escultor se le atribuyen varias obras, entre ellas el retablo de la Virgen de la Esperanza, en Villena, y la puerta derecha de la sala capitular de la catedral de Cuenca, que de ser suya le daría justísima fama.

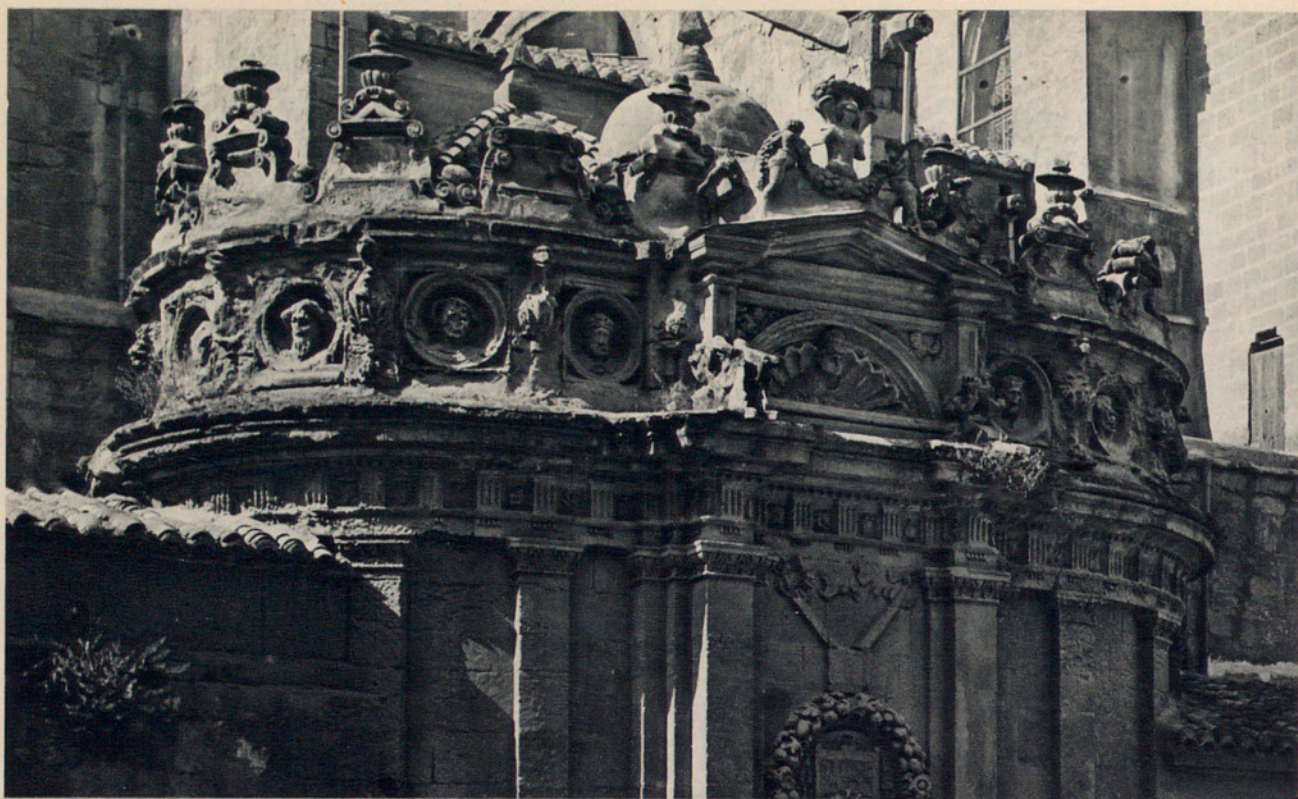
Continuó Quijano, como ya sabemos, la torre de la catedral de Murcia, no apartándose sensiblemente del arte de Jacobo. Tuvo más libertad de expresión en la interesante capilla de don Gil Rodríguez Junterón, en la misma catedral, notable por su planta y estructura. La capilla, cuadrada, se aumentó con una cabecera ovalada con cupulilla. El altar, con un grupo escultórico de la Adoración de los Pastores, lo encuadra una gran arquivolta decorada — como gustaba al Indaco — sobre columnas pareadas corintias que corta la bóveda elíptica. El exterior está muy graciosa y arquitectónicamente compuesto, con un orden de pilastras dóricas que soporta un ático muy decorado con medallones y cabezas y un tímpano avenerado en el centro con el busto del pontífice. Se remata por una alegre crestería. Por acuerdo del cabildo de 27 de marzo de 1525, quedó autorizado el protonotario apostólico, arcediano de Lorca, don Gil Rodríguez Junterón, para edificar esta capilla. Su fecha es, por tanto, muy primeriza y resulta por su estructura, sabio manejo de los órdenes y bondad de sus proporciones, una obra verdaderamente progresiva. En el renacimiento murciano se conserva con fidelidad el módulo clásico de las columnas, apartándose en este sentido de la corriente andaluza, más libre (figs. 248 y 249).

En la propia catedral de Murcia se atribuyen a Quijano, que fué maestro de la fábrica desde 1526, varias obras: la capilla de la Encarnación, dentro de la de San Antonio, y la de la Transfiguración del Señor (1544). Es de un arte semejante al suyo la capilla del Socorro o del canónigo Grasso, con altar de mármol e imagen sedente de la Virgen, atribuida al florentino Michelangelo Nacherino y, según Tormo, a Domingo Beltrán, artista muy italianizante que, ya viejo, ingresó en la Compañía de Jesús e hizo para ella varias obras.

No existen fronteras artísticas entre el reino de Murcia y la vecina provincia de Alicante, por lo que agrupamos esta región del Levante-Sur en una misma entidad artística. En la catedral de Orihuela se atribuye también a Jerónimo Quijano la portada de la Anunciación, en el brazo del Evangelio del crucero. Es una de las más nobles composiciones del renacimiento levantino; rica de decoración, con un maravilloso friso de niños y róleos en el entablamento corintio, y, no obstante, serena, muy bien compuesta, proporcionada y esencialmente arquitectónica (fig. 250). A un tipo parecido, con resonancias más arcaicas (de



Figs. 245, 246 y 247. — INTERIOR DE LA IGLESIA DEL HOSPITAL DE LA SANGRE Y CUERPO ALTO DE LA GIRALDA, EN SEVILLA.
FACHADA DEL CABILDO ANTIGUO, EN JEREZ DE LA FRONTERA.



Figs. 248 y 249. — EXTERIOR E INTERIOR DE LA CAPILLA DE LOS JUNTERONES EN LA CATEDRAL DE MURCIA.

Jacobo), pertenece la portada de Santo Domingo de Orihuela (fig. 252). Se desconoce exactamente la participación que pudo tener el maestro Quijano en la iglesia y convento de San Esteban, de la Compañía, en Murcia, fundación del obispo portugués don Esteban de Almeida (1561) para los jesuitas. La iglesia es posiblemente de un maestro desconocido apegado a lo gótico, pero la portada parece obra de Quijano y como versión menos decorada (de época posterior) de la portada de Orihuela. La arquivolta tiene casetones y prismas facetados en lugar de grutescos, pero el "concepto" es el mismo, y lo mismo la clave, fuertemente escultórica. Los pedestales macizos, a plomo de las columnas pareadas, son un motivo del Indaco. Podría ser esta portada un último jalón (1562) de la evolución de Quijano hacia el puro clasicismo. Está admirablemente enriquecida por unas esculturas que se atribuyen al hermano Domingo Beltrán. También se considera de Beltrán el sepulcro del fundador, siendo obra suya segura el magnífico retablo principal. Desde el punto de vista arquitectónico es interesante la ventana de la capilla mayor, trazada como una bífora gótica, pero con adornos platerescos.

Debió morir Quijano hacia 1563, y como su nombre asoma por primera vez de 1524 a 1527, trabajando en Jaén con López de Velasco, nos constan treinta y nueve años de actividad conocida.

ESTRUCTURAS RENACENTISTAS DEL LEVANTE-SUR. — De lo más antiguo renacentista de la región es la portada de la iglesia parroquial de Biar, terminada en 1519, antes de que Jacobo Florentín llegara a Murcia, y resulta una incursión del arte castellano en el Levante indeciso del primer cuarto de siglo. A la vecina ciudad de Villena llegó pronto el influjo de Jacobo (allí murió) y el de Jerónimo. En la iglesia de Santiago dejaron el primero una pila bautismal y el segundo el retablo y una ventana en la sacristía.

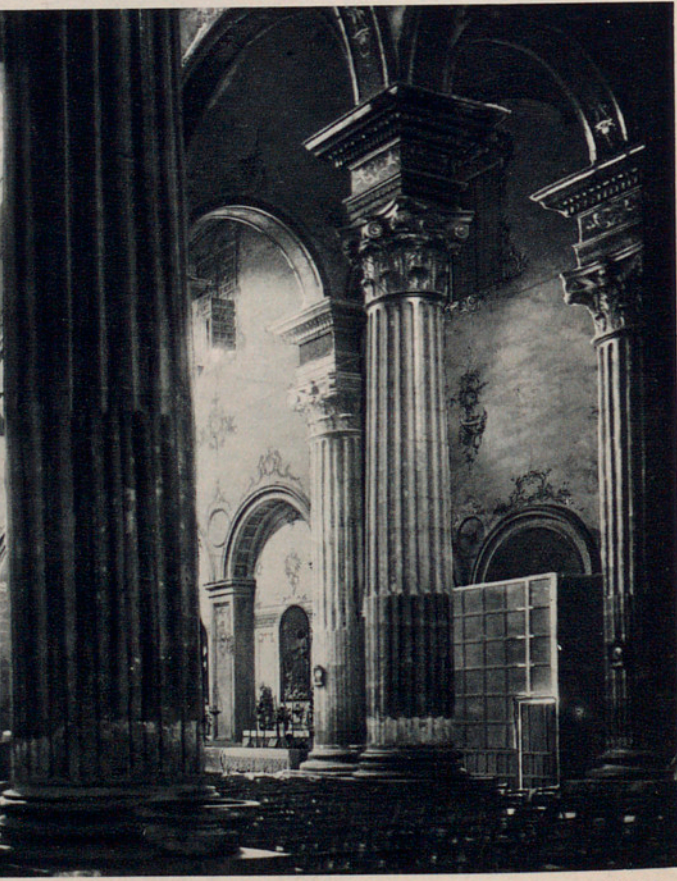
Orihuela, como sede episcopal, ciudad noble y rica por su huerta, es después de Murcia el centro artístico más importante de la región. Además de la portada norte de la catedral, ya descrita, encontramos otras varias interesantes manifestaciones renacentistas. Destaca por su importancia arquitectónica y estructural la capilla mayor de la iglesia de Santiago, obra, según Tormo, de Marcos Brantini, entre 1554 y 1609. Al fondo de una capilla gótica de tres tramos se abre, cual un gigantesco arco triunfal renacentista, el que comunica con la capilla mayor, que de esta manera constituye un compartimiento autónomo, un poco como sucede en la catedral de Granada y en El Salvador, de Úbeda, o más bien, por su forma cuadrada, en San Francisco de Baeza. Tiene el ámbito más de doce metros en cuadro. En su frente (altar mayor) y costado del Evangelio compuso el arquitecto unos enormes nichos aplastados entre columnas pareadas jónicas, con los consiguientes nichos menores en los intercolumnios, y arquivolta doble, una a plomo de cada columna. Es una monumentalización del tema empleado por Quijano en la capilla de los Junterones. En el costado de la epístola, en lugar del nicho se abre un arco, con la misma arquitectura, que comunica con una capilla cubierta con cúpula (5,72 metros de diámetro) sobre pechinas. La bóveda, interesante y compleja, es en realidad un híbrido geométrico, no responde a un tipo puro de superficie (esferoidal) o a combinación o penetración de superficies simples (aristas, esquifada, etc.). Cuatro arcos se cruzan arrancando a plomo de los grupos de columnas y dejando en el centro un espacio cuadrado cubierto con una bóveda casi plana. Estos arcos no son de generatriz horizontal, sino inclinada, siguiendo el empino general de la bóveda.

A más del paño central, los arcos cortan la bóveda en otros ocho, cuatro triangulares. El despiezo de estos paños inferiores de la bóveda es muy curioso, pues sigue una curvatura inversa a los arcos cruzados, como buscando un despiezo general por anillos, lo mismo que en la cúpula esférica. Esta bóveda recoge las enseñanzas de Vandelvira e incluso modelos concretos del libro de cortes de piedras de Alonso. ¿Daría el hijo de Vandelvira las trazas para tan curiosa solución? De todas maneras, esta grandiosa capilla nos demuestra el grado de perfección que alcanzó el arte de la cantería en manos de los maestros andaluces. Desde el punto de vista estético y no técnico, adolece de complicación (por el mismo virtuosismo de sus soluciones) y pesadez, aunque por su severidad y ausencia de ornamentación supone un loable intento de acercarse al ideal clásico (fig. 251). Tiene esta iglesia una curiosa sacristía octogonal con cúpula de cascos, de formas un poco duras. Su estilo pertenece al Alto Renacimiento. En Orihuela fundó el obispo de Valencia don Fernando de Loaces (1568) el magno Convento de Dominicos y Universidad. Encargó los proyectos al arquitecto de Tortosa Juan Anglés, que se trasladó a vivir aquí (vivía todavía en 1593). Durante el siglo XVI avanzaron poco las obras, que se llevaron a cabo en el siglo XVII. Resulta una construcción barroca, conservando trazas y espíritu renacentistas.

La iglesia más notable de la región es la de Callosa de Segura. Madoz afirma que se terminó en 1553 por el maestro de obras Francisco Ripoll, dato que recoge Tormo, pero sonándole a demasiado nuevo — desconocido — este nombre, por lo que apunta que acaso sea solamente maestro ejecutor de proyectos ajenos; “de lo contrario — dice Tormo —, tendrá derecho a figurar en la línea de los excelentes arquitectos en la historia del arte español”. Es una iglesia de tres naves, tres tramos, crucero y un ábside circular. La portada principal es todavía ojival y en cambio al interior, aparte los retablos, abunda la decoración barroca y rococó. Los apoyos que rítmicamente dividen el espacio son simples columnas corintias de gran robustez. Llevan sobre el capitel el trozo correspondiente de entablamento y de él salen los arcos transversales y longitudinales, todos de medio punto, acusando diversas alturas en la clave, lo que no entraña dificultades constructivas, dado lo adaptable de las bóvedas baídas (que deben ser de ladrillo) y produce, en cambio, un efecto muy natural y poco forzado. Por sus proporciones, esta iglesia es la más renacentista entre las columnarias, pues las otras, por lo general, son de espíritu gótico, siendo su única novedad la substitución de los pilares cilíndricos o fasciculados del ojival por las gruesas columnas clásicas. En el crucero, la articulación estructural obedece a la más estricta lógica del estilo italiano, sin que chirríe ninguna agudeza gótica. La suave melodía de los arcos torales se propaga como proyección natural en la bóveda de horno del ábside y en el anillo y media naranja de la cúpula a través de las pechinas. Con ser esta estructura de espíritu tan italiano, o mejor dicho, tan renacentista en términos universales, no existe un precedente directo fuera de España. Era natural que aquí se produjera por esa feliz conjunción de la bóveda baída y el pilar columnario. A lo que más se asemeja, antes en el espíritu que en la letra, es a las naves laterales abovedadas de las basílicas de Brunelleschi. Se resume aquí, como no llegó a hacerse en Italia, la gracia de las basílicas de columnas con las conquistas espaciales (cúpula y *nicchione*) del Bramante. Es lástima que este templo singular adolezca de falta de refinamiento en el dibujo y que se emborronara luego de superfluidades barrocas, porque de no ser así contaría entre las primeras iglesias renacentistas españolas, quizá la primera en claridad y lógica estructural (fig. 253).



Fig. 250. — PORTADA DE LA ANUNCIACIÓN DE LA CATEDRAL DE ORIHUELA.



Figs. 251, 252 y 253. — CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA DE SANTIAGO Y PORTADA DEL CONVENTO DE SANTO DOMINGO, EN ORIHUELA. INTERIOR DE LA IGLESIA DE CALLOSA DE SEGURA.

No es frecuente que en las iglesias columnarias se interponga un trozo de entablamento entre el capitel y el arranque de los arcos. En la de Callosa esto debió ser una reminiscencia del pilar cruciforme de Siloee, que siempre lo lleva. Existe, sin embargo, dentro de la misma área artística otro ejemplo en la grandiosa iglesia de Mancha Real, provincia de Jaén, también de tres naves separadas por columnas con entablamento (dórico) y pilastras encima, siguiendo el modelo granadino. Las bóvedas son baídas y sobre una de ellas va grabada la fecha de 1628. La sensación espacial es grata, diáfana y monumental (fig. 254), pero falta la clásica serenidad de proporciones de la iglesia de Callosa de Segura. El catálogo de iglesias columnarias es muy amplio en la región y sobradamente interesante. Parece ser la primera del grupo, edición príncipe muy repetida después, la del Salvador, de Caravaca, en una de las ciudades más ricas en tradiciones y monumentos de la provincia de Murcia. Está sin terminar (sólo se hizo la cabecera), como les sucede a gran parte de estas iglesias columnarias, que se empezaban con arranque grandioso. Es una iglesia de tres naves con bóvedas nervadas y sus columnas son jónicas (el orden preferido en este tipo de iglesias). Fué construída (1534-1600) por el arquitecto Pedro de Antequera (fig. 255). En la misma Caravaca queda, abandonada, la ermita de la Soledad, columnaria también, dórica. Del tipo del Salvador es la iglesia de la vecina localidad de Moratalla. La de Cehegín, también en las inmediaciones, es columnaria y jónica. En Albacete, la más importante (aunque sólo se terminó la cabecera) es la de San Juan Bautista, en la capital. Se trata de un magnífico templo proyectado y comenzado a construir en gótico. Levantada la "alberca", es decir, los muros perimetrales, se varió de criterio, pensando apear las bóvedas, de gran luz y atrevimiento, sobre monumentales columnas jónicas impresionantes y admirablemente dibujadas, un poco en el estilo de Machuca. Las bóvedas se cerraron muy tarde, en el siglo XVII, por Gregorio Díaz Palacios (fig. 256). La ermita de San Antón, en las afueras de Albacete, difiere en parte del tipo, pues carece de bóvedas y tiene las armaduras aparentes, como las basílicas antiguas; sus columnas son toscanas. Dentro de la ortodoxia entran, en cambio, las iglesias de La Roda, terminada en 1564 (jónica), y la de Hellín, ambas en la provincia de Albacete. En la relación anterior nos han faltado los nombres de los maestros que imaginaron y llevaron a cabo estas iglesias columnarias, creación original de la arquitectura española en sus intentos por salir del callejón gótico y edificar a lo romano. El único nombre que tenemos es el de Pedro de Antequera, que por el momento no nos dice nada ni nos da ninguna conexión con escuelas o maestros famosos. Hay que convenir en que esta solución, por antiacadémica, tuvo un carácter eminentemente popular y a ella se acogieron los canteros anónimos, que construían a lo gótico, con verdadera unanimidad. En punto a prácticas constructivas nada alteraban estas iglesias; los pilares cilíndricos lisos ya se habían utilizado con éxito en el último gótico; intercalar un capitel era sencillo y además resolvía bien el problema de los enjarjamentos. Como todas las soluciones populares, ésta resultó franca y pintoresca, muy pintoresca. Lo académico hubiera sido seguir la pauta que trazara el arquitecto de la iglesia de Callosa de Segura, pero esto suponía un cambio trascendental en concepto y una sensible transformación del organismo constructivo, y el espíritu popular procede no por reflexión abstracta, sino por tradición. Un artista eminente como Covarrubias cedió también a esta fórmula simplista en la iglesia de la Magdalena, de Getafe. Así se creó en España un modelo de iglesia que no tiene paralelo fuera de nuestras fronteras. En Francia, donde no prosperaron en lo gótico las iglesias con naves de igual altura, no pudo surgir este tipo de

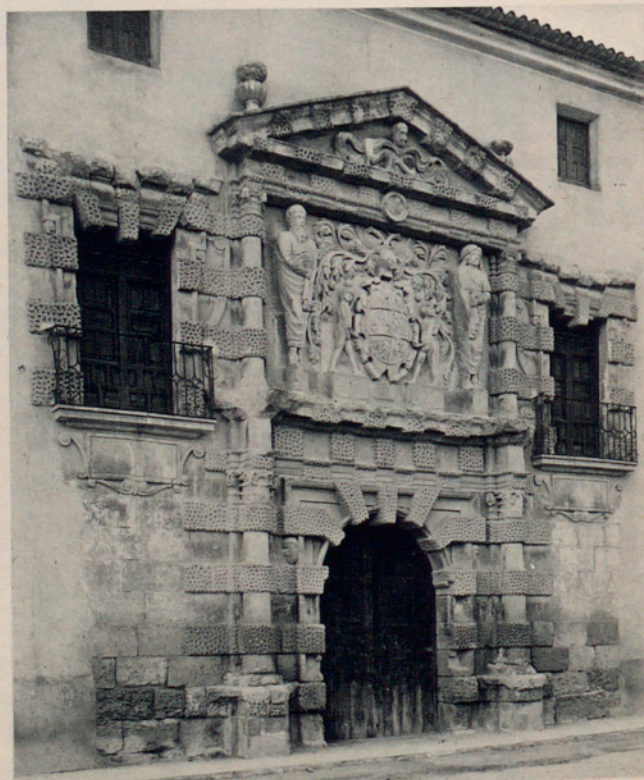
transición; en Alemania, durante el siglo XVI la Reforma paralizó la construcción religiosa.

En la arquitectura civil tampoco faltan en Murcia muestras interesantes. En Alcaraz es notable la plaza monumental, verdadero "centro cívico", como diríamos ahora, donde se agrupan las construcciones religiosas y las administrativas públicas. Las lonjas de Santo Domingo, de la Regatería y del Ahorí forman, con la iglesia de la Santísima Trinidad, un conjunto de gran prestancia urbana monumental y pintoresco a la vez, animado por las gentiles torres de la Trinidad y del Tardón (fig. 257). La portada del Ahorí, de talla densa y abigarrada, tiene resonancias del Indaco y algunos detalles granadinos, como las "tacas" de las jambas del arco, pero mezclado todo con exuberancias toledanas, como de un Vandelvira que, habiendo tropezado con lo granadino, conservase todavía el recuerdo de Uclés. En Chinchilla, donde se encuentra el monumento más insigne del plateresco albaceteño, el ábside de Santa María, ya descrito (pág. 188), existe también un bello edificio de carácter civil: el Ayuntamiento. Su inscripción lleva la fecha de MDXCI, reinando el rey don Felipe, segundo de su nombre. Por su estilo parece algo anterior. Tiene una puerta adintelada, con columnas pareadas jónicas y ático de cariátides; casi tocando, a los lados de la puerta, hay dos ventanas que son lo más acertado de dibujo. Tienen guarniciones api-lastradas, entablamento y un elegante copete con acróteras de la marca Vandelvira (fig. 258). De distinto carácter, abandonando lo dibujístico de esta fachada por el modelado robusto del aparejo rústico, tenemos en Almansa el palacio de los condes de Cirat, "La Casa Grande", despunte un tanto bárbaro del viñolesismo que en pocas pero selectas obras nos dejó en Andalucía Francisco del Castillo (fig. 259). El patio, mejor entendido, es una espléndida composición con doble piso de arquerías jónicas. La portada de la iglesia parroquial de esta localidad, de tipo vandelviresco (c. 1570), puede ser del mismo maestro del palacio, que llenó su parte alta de escultura tan tosca como los telamones de la Casa Grande.

INSTITUTO AMATLIER
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 254, 255 y 256. — INTERIOR DE LAS IGLESIAS DE MANCHA REAL, EL SALVADOR, DE CARAVACA, Y SAN JUAN BAUTISTA, DE ALBACETE.



Figs. 257, 258 y 259. — TORRES DE LA TRINIDAD Y DEL TARDÓN, EN ALCARAZ. CASAS CONSISTORIALES, DE CHINCHILLA, Y CASA DE LOS CONDES DE CIRAT, EN ALMANSA.

EL RENACIMIENTO EN LOS PAÍSES DE LA CORONA DE ARAGÓN

ARAGÓN

Aragón y Cataluña estaban unidos políticamente desde la segunda mitad del siglo XII, pero fué más bien una unión de tipo personal en la cabeza del soberano, conservando los estados su autonomía y sus privilegios. Durante los siglos XIII y XIV, Aragón, que había impuesto su superioridad jerárquica al fundirse con Cataluña, llevó sin embargo una vida lánguida, sin hacer valer su personalidad, absorbido por Cataluña, que entonces pasaba por la fase más esplendorosa de su historia. Ciertamente que el gran imperio mediterráneo que Jaime I, Pedro el Grande y Pedro el Ceremonioso habían conquistado era el de Aragón, pero más de nombre que de otra cosa, porque la capitalidad visible del imperio era Barcelona, el emporio marítimo de la Europa meridional. Barcelona creció a expensas de Zaragoza y el fenómeno es fácil advertirlo en la historia monumental de los siglos XIII en adelante. El gótico catalán escribió uno de los más gloriosos capítulos de nuestra arquitectura y mientras tanto el aragonés apenas nos dejó trazadas algunas insignificantes líneas. El cambio de dinastía en Aragón con Fernando I el de Antequera acusó la disociación latente en el reino y el hondo descontento de los catalanes, que defendían al conde de Urgel frente a los príncipes castellanos. Alfonso V, el rey humanista, fué un jalón muy importante en la historia de nuestras relaciones con Italia, pero dejó poco rastro en el campo del arte. Alfonso fijó su corte en Nápoles y se desentendió de sus reinos peninsulares — al menos desde el punto de vista monumental —, mientras en su nueva capital edificaba con diseños del gran Laurana el grandioso Arco del Castillo, en mármol blanco, épico y triunfal como la entrada del conquistador en la ciudad ganada. Tenemos que llegar al reinado de Fernando V para encontrar en Aragón cierto deseo de artística grandeza, pero ya sabemos que este príncipe, más político que otra cosa, no tuvo demasiados afanes de lujo y grandeza monumental. Esto no obstante, vinculó su nombre a dos empresas artísticas que en la parquedad de Aragón relucían por su suntuosidad: la catedral del Salvador (la Seo) y el convento de Santa Engracia, en Zaragoza.

Donde la arquitectura renacentista aragonesa alcanza un grado mayor de originalidad y belleza, de carácter local también, es en la construcción civil y, naturalmente, en la construcción en ladrillo, material genuino de la región. Los palacios aragoneses parecen “pensados” a partir de los propios medios del ladrillo, sin forzar para nada la naturaleza del material. Son edificios de una economía exacta y eficaz, expresión del espíritu aragonés, macizo y grave.

Para conocer los precedentes del palacio aragonés típico del renacimiento nos faltan eslabones preciosos que nos suministrarían los desaparecidos edificios del período mudéjar isabelino. Entre ellos sería un ejemplar de incalculable valor el desaparecido palacio de la

Diputación de Aragón, en Zaragoza, cuya silueta y colorida cubierta de teja vidriada podemos contemplar en el cuadro de Velázquez "Vista de Zaragoza". Se construyó este palacio, gloria de la arquitectura civil aragonesa, entre 1437 y 1450. Un rasgo típico de estos palacios isabelinos sería la galería alta entre las torres, cuyo origen bien pudiera partir de antiguos almenados que dejaran entre sí huecos rectangulares al echar luego encima el tejado, con su gran alero. Estos huecos rectangulares pasaron a convertirse en arquitos conopiales de muy gracioso dibujo. Una simple adaptación de este motivo a las formas renacentes dió lugar a las clásicas galerías de arquillos de los palacios del siglo XVI. Esta transformación va acompañada de una simplificación progresiva de la decoración característica del ladrillo; arquerías ciegas, lacerías, sardineles, esquínillas, etc., llegándose a una sobriedad y desornamentación casi absolutas. La propensión a las líneas horizontales, que es rasgo universal del nuevo estilo, no falta en las construcciones aragonesas de ladrillo; antes bien, se acusa con más clara conciencia que en Castilla, aunque el material no sea adecuado para entablamentos y voladas impostas. Pero lo importante es la voluntad de estilo, y éste se siente en Aragón de una manera más directa y esencial, cumpliendo leyes de ritmo, masa y carácter acendradamente toscanas.

En contraste con las limitadas posibilidades decorativas del ladrillo, los aragoneses contaban con un yeso de inmejorable calidad que podía tallarse como si fuera mármol, consistente y dócil a la vez. Los terrenos yesíferos producían, naturalmente, ricas variedades de alabastro, muy utilizadas en la escultura decorativa. Sobre el bronco y austero ladrillo, la decoración en yeso y alabastro tenía a veces (en el renacimiento más popular, morisco) un carácter accidental y superpuesto, era entonces enteramente libre y atectónica. En la arquitectura civil fueron los patios los que más se beneficiaron de las posibilidades de este material, pero, justo es decirlo, con una cierta medida, pues no dejan de resplandecer, aun en los más floridos, como el desaparecido de la Infanta, un equilibrio arquitectónico y una poderosa acentuación rítmica.

Los materiales regionales (el ladrillo, el yeso, la carpintería) eran tradicionalmente el medio de expresión propio de la población arabizada, tan numerosa en Aragón. Fernando el Católico, por el fuero de Monzón, de 1510, suspendió, a petición de los señores aragoneses y valencianos, toda nueva providencia en materia de moriscos, dejando las cosas como estaban. Los grandes veían su economía, que se cifraba en aquello de "quien tiene moro, tiene oro" y "a más moros, más ganancias", seriamente amenazada. Por eso en Aragón se mantuvieron por más tiempo que en el resto de la Península los componentes raciales de la España medieval, y los artesanos moriscos o mudéjares pudieron seguir ejerciendo sus oficios. Ya sabemos lo que estos oficios representaban en el ramo de la construcción, casi acaparado, siempre y cuando no interviniera la cantería, por los árabes o arabizados.

Estas condiciones especialísimas de Aragón imprimieron, como es natural, carácter a su arquitectura, y de no ser por la inevitable mudanza de los tiempos, por lo efímero de aquella arquitectura realizada con materiales pobres y poco permanentes, y por las depredaciones que arrastraron sobre sí las guerras — gravísimas, sobre todo para Zaragoza, durante la francesada —, hoy este carácter sería mucho más evidente y general.

La escasez y carestía de la piedra, con la consiguiente ausencia de maestros canteros, y también la falta de empresas monumentales ambiciosas (que hacen de Aragón el reverso de Andalucía), dieron lugar a que la arquitectura aragonesa no se caracterice por la nove-

dad de sus estructuras, ni se plantee problemas atrevidos y difíciles. Éstos, por lo general, van unidos a la arquitectura religiosa, pues la civil de entonces no presentaba, ni en la casa ni en el palacio, cuestiones arduas (a no ser en casos extremados, como los abovedamientos del patio del palacio de Carlos V), y sólo las grandes salas, como las lonjas, podían suscitarlos. Pero en este aspecto la lonja de Zaragoza no se aparta de lo que ya estaba más que resuelto en las espléndidas salas del gótico levantino. Las construcciones religiosas de Aragón son escasas y pobres durante toda esta época, no iniciándose ningún templo comparable a los que numerosos, con afán de novedad y grandes alientos, se elevan por entonces en Andalucía y reino de Murcia. La única actividad constructiva interesante que se lleva a cabo en la arquitectura religiosa de entonces son los cimborios gótico-mudéjares-platerescos, serie típicamente aragonesa que inicia, creando escuela, el más solemne y atrevido de la Seo. Son obras cuyo análisis tiene — y tuvo — más cabida al estudiar el mudéjar (véase volumen IV, páginas 278-280), lo mismo que sucede con las típicas torres de ladrillo aragonesas, muchas de ellas elevadas en el siglo XVI, con plena vigencia de prácticas y estilos mudéjares. Es cierto que la decoración plateresca se aplica muy bien a estas linternas ochavadas; que las columnillas abalaustradas, las hornacinas, los grutescos y las consolas renacientes, realzan con gracia las líneas de la estructura, pero en conjunto estas arquitecturas eminentes, florón luminoso de nuestros templos, ni por sus trazas ni por su espíritu tienen nada de renacentistas. Son hijas del arte de construir y de la estética gótico-mudéjar. El cimborio de la Seo se construyó de 1505 a 1520 (vol. IV, fig. 302). El de Teruel (1538) es menos monumental que el de Zaragoza y en él se suprime el cuerpo de nichos entre las trompas y los ventanales (vol. IV, fig. 303). El de Tarazona (1519-1545), de parecida composición al que abre serie, es el único que en paridad puede tenerse por renaciente, pues la decoración interior, que en la Seo es bien isabelina, aquí es resueltamente plateresca (vol. IV, fig. 393).

CONVENTO DE SANTA ENGRACIA EN ZARAGOZA. — En el campo de lo decorativo el panorama es más vario e interesante. Pocas obras del plateresco español pueden ponerse en competencia con la portada del convento de Santa Engracia, de Zaragoza, tanto en excelencia como en antigüedad. Es difícil precisar exactamente la fecha en que se inició tan suntuosa fachada, pero en 1514 debía estar casi concluída por Gil Morlans, padre, pues en un albarán otorgado en dicha fecha declara haber recibido 800 ducados en oro por la portada, más cien que se habían pactado para terminarla, lo que correría a cargo de su hijo del mismo nombre. Por consiguiente, hay que pensar que por lo menos en 1512, o quizá antes, hubieran comenzado los trabajos. Con anterioridad a estos años sólo puede ofrecer el renacimiento español muy contadas producciones arquitectónicas, siendo lo más importante lo que debemos a los Mendoza y a su arquitecto, Lorenzo Vázquez, algo de Vasco de la Zarza y de los artistas de Sigüenza (Puerta del Jaspe) y monumentos aislados, sobre todo funerarios, debidos a italianos. Por entonces Francisco de Colonia había labrado la pequeña puerta de la sacristía de la Capilla del Condestable, de Burgos (1512), y algunos años más tarde (1516), la Portada de la Pellejería, de la catedral.

Por consiguiente, la fachada de Santa Engracia es algunos años anterior a su semejante (por intención y concepto decorativo) burgalesa. Es interesante y aleccionador compararlas para demostrar una vez más que el progreso en el arte no es una simple función cronológica, sino que obedece a muchas causas de ambiente y de escuela y sobre todo al

factor humano imprevisible. La de la Pellejería, con ser más moderna, revela torpeza e incompreensión de los nuevos ideales decorativos; lo contrario sucede en la de Santa Engracia, concebida con un sentido exquisito de las proporciones (no clásicas) y de la molduración. Ésta es una verdadera "composición"; la de Burgos, una acumulación de elementos.

Esta portada, salvada milagrosamente de la inicua voladura del mariscal Lefebvre en la noche del 13 al 14 de agosto de 1808, necesitó una restauración a fondo, que llevó a cabo el escultor don Carlos Palao, rehaciendo gran parte de la estatuaría. Ha perdido parte esencial de su fisonomía al desaparecer la columna parteluz que dividía en dos pequeños el gran arco abocinado de la entrada. Quién sabe si este resto de goticismo era indicio de un influjo francés, pues en el vecino país perduran hasta muy entrado el renacimiento las portadas religiosas con parteluz. Por eso, perdido este elemento, el arco de Santa Engracia aparece desproporcionado y soso. Sin duda, lo mejor es el doble ático, dibujado con gran corrección y moldurado con suave gracia florentina (fig. 260).

Del antiguo monasterio jerónimo de Santa Engracia, fundación real y orgullo de Aragón, no queda nada tras los gloriosos sitios de Zaragoza. Fernando el Católico, cumpliendo la voluntad de su padre, don Juan II, dedicó cuantiosas sumas a la erección del convento, que ya en 1493 albergaba una escogida y numerosa comunidad. Con posterioridad a esa fecha y bajo los auspicios del prior Fray Martín Vaca, se comenzó el famoso claustro, que debía ser una construcción pintoresca, mudéjar-plateresca, donde, según parece, lució su ingenio el escultor Tudelilla. La fachada del templo, salvo la portada alabastrina, era también mudéjar y plena de acento local, como nos demuestra una estampa del siglo XVII.

HACIA LA NATURALIZACIÓN DEL NUEVO ESTILO. — En Aragón, no jugó ningún artista italiano, en fecha primeriza se entiende, el papel rector que otros tuvieron en Castilla y Andalucía. Cuando llegó Juan de Moreto, florentino, y se hizo notar por sus obras, ya habían aclimatado el arte nuevo los Morlanes y Forment, principalmente en la construcción de retablos, que durante aquella época se llevó en Aragón con impulso formidable.

Moreto, si es suyo el retablo de la Visitación en la catedral de Tarazona, según cree Bertaux, podría tener residencia en Aragón antes de 1513, año en que murió Julio II, cuyas armas timbran el retablo. Pero el primer dato documental que poseemos sobre Moreto es de 1520, año en que se le encargó el Sagrario (desaparecido) de la iglesia de San Miguel en Zaragoza, y su primera y única obra de gran empuje arquitectónico pertenece al año siguiente, 1521. Nos referimos a la capilla de San Miguel en la catedral de Jaca. Por estas fechas ya había comenzado Gil Morlans padre (1504) la portada de Santa Engracia en Zaragoza, continuada luego por su hijo (1514), que fué sin duda viajero por Italia. La diferencia entre la obra de los Morlanes y la del florentino no puede ser más evidente. Los primeros conciben la portada como un verdadero retablo; las columnas abalastradas del cuerpo inferior, inverosímilmente aflautadas, han perdido toda significación arquitectónica, los entablamentos y restantes miembros de arquitectura no son sino el encuadramiento de los casetones del retablo. Los Morlanes se inclinaron hacia las soluciones lombardas, mucho más flexibles a los designios puramente decorativos de los maestros españoles. En cambio, Juan de Moreto, que era por excelencia autor de retablos, es decir, "mazonero", no puede negar su sólida formación clásica, y cuando se enfrenta con un tema arquitectónico desaparece el retablista y surge potente el arquitecto que lleva dentro.



Fig. 260. — PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA ENGRACIA, DE ZARAGOZA.



Fig. 261. — PORTADA DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA, DE CALATAYUD.

La portada de la capilla de San Miguel es una espléndida pieza de arquitectura, un soberbio arco de triunfo con proporción y medida arquitectónicas, donde todos los miembros tienen el peso correspondiente a su función. Estilísticamente es un florentino que maneja los motivos de Desiderio y los Rossellino, con una profusión que tiene algo de Benedetto da Raveszano, llenando, como él, las columnas de grutescos y con anillos al tercio de su fuste. Utiliza las coronas de frutos ceñidas por cintas, las tabletas ansadas antiguas para inscripciones, los festones sostenidos por niños, los cuernos de la abundancia, las sartas de fruta, las hojas de yema esférica, etc.

A Moreto se le tiene exclusivamente por mazonero, siendo colaboradores suyos para la escultura otros maestros, casi siempre Gabriel Yoli y nunca Forment. Por lo tanto, las soberbias estatuas del portal de la capilla de San Miguel no es verosímil que salieran de su mano. Tampoco concuerdan con otras obras conocidas de los escultores de entonces en Aragón, de modo que hasta la fecha siguen en el anónimo.

La fachada de Santa Engracia, que por lo temprana inicia un camino y tipifica un modelo de portada-retablo, había de tener éxito en España, donde, desde los tiempos isabelinos, como tales retablos se comprenden los imafrentes religiosos. Inspirándose en ella, pero palpitante de nueva savia plateresca, construyeron Juan de Talavera y Esteban de Obray la portada de Santa María, de Calatayud, invención bellísima y de las mejores de su género en España. Juan de Talavera había trabajado en la puerta de los Perdone, en la puerta del Jaspe y en la librería de Sigüenza. Esteban de Obray era vecino de Tudela, en cuya ciudad le atribuye el Sr. Biurrun la decoración del palacio del Canal con labores platerescas en yeso. Esteban de Obray es posible que se identifique con el maestro Esteban que trabajó como imaginero principal en el Sagrario de Sigüenza, gozando del salario más elevado. Aunque también aquel Esteban pudiera ser Jamete. De todas maneras, los autores de la bella portada calagurritana son artistas formados en el arte castellano, que utilizan un vocabulario semejante al de Covarrubias y los entalladores de su círculo. Tiene esta obra frescura de invención y originalidad en el concierto de sus partes. La gran escultura y el destacado relieve de todo lo ornamental es indicio, casi anticipándose, dada su fecha temprana (1523-1528), de lo que será nuestro plateresco en su fase media, la más escultórica, en aquel momento que hemos denominado "Estilo Príncipe Felipe" (fig. 261). Para darse cuenta del camino recorrido no hay sino compararla con la de Santa Engracia. Con fastuosidad decorativa semejante a la de Calatayud, se levantó en 1550 la portada de la iglesia de Sieso, en Huesca.

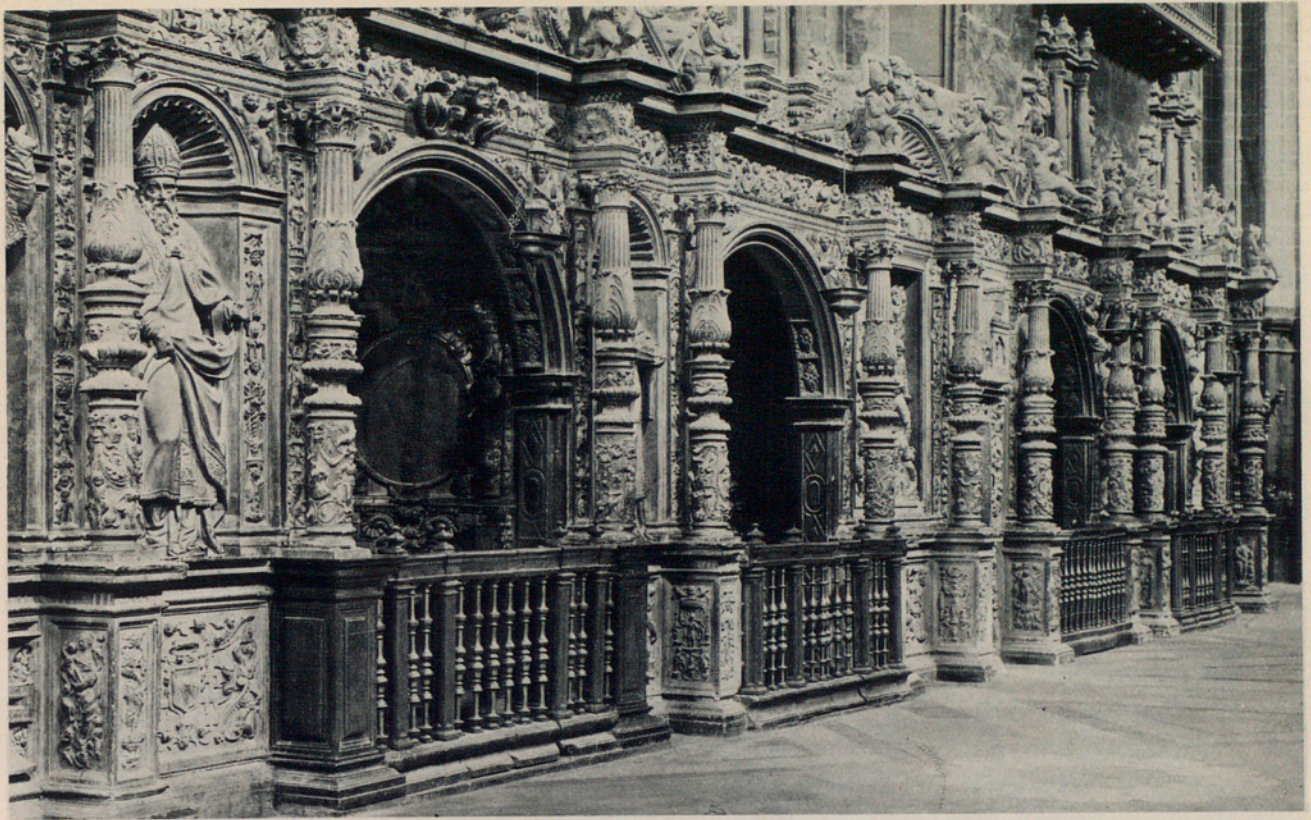
Más tosco que lo de Obray y Talavera es lo que labró Tudelilla en el trascoro de la Seo de Zaragoza. En el año 1557 los capitulares de la Seo contrataron con Arnal de Bruselas las historias, figuras y niños para este trascoro, contratando a la vez la mazonería (obra de relieve) con Juan Sanz de Tudelilla, que durante muchos años se ha venido confundiendo con Martín de Gaztelu o Martín de Tudela, arquitecto natural de Tarazona, que siempre se titulaba maestro de casas u obrero de la villa. (Este Martín de Tudela llegó a tener considerable fortuna y a ser el mayor propietario urbano de Zaragoza). La obra de Tudelilla es de un plateresco abigarrado y denso, de proporciones algo pesadas, con la reciedumbre de todo lo aragonés. En la coronación, entre sus tímpanos alternativamente agudos y circulares, juegan alegremente unos niños gordezuelos con guirnaldas de flores y máscaras; su línea es movida, como de flameante crestería (fig. 262). A la misma tendencia decorativa

obedecen también en la Seo los sepulcros de don Hernando de Aragón y de doña Ana de Gurrea, en la capilla de San Bernardo. Son del escultor Bernardo Pérez (1550), trabajados en alabastro, como pesada obra de orfebrería. Con ellos concierta y aun les supera en fatigosa pesadez el retablo de la misma capilla, obra de Pedro Moreto (1553). El barroquismo transparece en este retablo como una veta racial subyacente.

A Tudelilla se atribuye tradicionalmente el desaparecido palacio de Zaporta o casa de la Infanta, espejo de palacios aragoneses. Tenía fachada de ladrillo, sencilla pero típica, alero de gran vuelo gótico mudéjar y galería de ventanitas conopiales. Pero lo más notable era el patio, al que se penetraba por un ancho portalón, usual en las grandes casas aragonesas. Este patio, que, para nuestra vergüenza, se trasladó y está montado en una casa particular de París, tiene forma cuadrada y ocho columnas muy espaciadas en su galería baja; grandes vigas sobre zapatas y recubiertas de yesería decorativa sostienen la galería alta. Las ocho columnas son de la traza más original, nacidas de la mente de un escultor; sobre un pedestal estriado, tres figuras enlazadas de ninfas y sátiros sostenían sobre su cabeza el capitel. En contraste con los amplios vanos de abajo, arriba una serie encantadora de arquillos sobre sutiles columnillas abalaustradas componían la más primorosa y gentil arquitectura. Todo es apropiado, justo y lógico, y en medio de la fantasía y plenitud decorativas parece relucir un cierto bramantismo de los tiempos milaneses, trasladados al yeso los grutescos de terracota. Se construyó el palacio por el poderoso banquero don Gabriel Zaporta, que prestó dinero al Emperador, de quien obtuvo nobleza y privilegios. Está fechado en 1546 (fig. 263).

Sin la gentileza del palacio de Zaporta, pero repitiendo temas de su galería alta (cabezas dentro de medallones en los antepechos), se construyó la galería alta del claustro del monasterio de Veruela, probablemente por el mismo Tudelilla. A él se puede atribuir también la portada plateresca de dicho monasterio, de pesadas proporciones (fig. 264).

El patio del palacio de la Infanta, como todas las construcciones felices, lógicas, apropiadas a los materiales y economía de la región, hizo pronto escuela. Versión suya mucho más modesta y también más clasicista, es el patio de la Casa de Pardo (1550-1570). De mucha mayor entidad es el patio de la casa de don Miguel Don Lope (hoy de la Maestranza de Aragón), que a pesar de las injurias del tiempo es uno de los palacios más completos que se conservan en la capital de Aragón. La comenzó el acaudalado *jurista* de Zaragoza don Miguel Don Lope hacia 1537. El año 1539 firmó dicho señor una capitulación con Juan de Landernain, en la que éste se comprometía a labrar el patio y escalera del mejor y más elegante estilo aragonés, tomando por modelo los pilares de la casa de don Juan Coloma en el Coso (la derruida del Casino Mercantil). Salió fiador de Landernain el gran Damián Forment, por lo que algunos han considerado al escultor como inspirador de su arquitectura. El palacio se ajustó enteramente al modelo aragonés: paramentos lisos de ladrillo, impostas marcando líneas horizontales, la típica galería de arquillos pautando el ritmo de la fachada, y un grandioso alero del más puro perfil renacentista (obra del fustero Juan Fanegas), donde culmina la nota florentina (palacios Médicis y Strozzi) (figs. 265 y 266). Una de las cosas más notables de esta casa es la cúpula de madera de la gran escalera, donde se aúnan la mejor tradición mudéjar y las novedades del arte italiano. La cúpula, ochavada, se sostiene sobre una galería de arquillos — tema muy levantino (el modelo ya estaba en el Salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza) —, y parece flotar en el aire sobre el aro de luz de la galería.



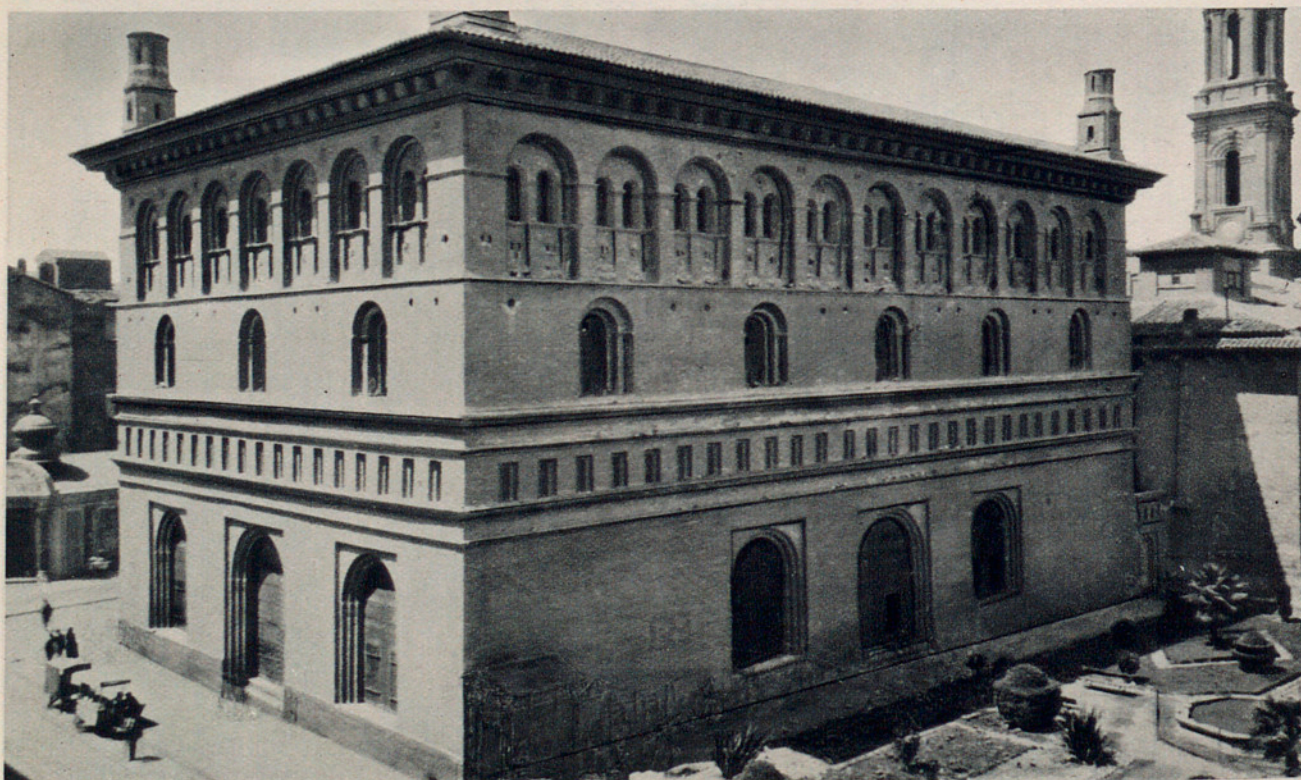
Figs. 262 y 263. — TRASCORO DE LA SEO DE ZARAGOZA Y PATIO DE LA CASA DE LA INFANTA, EN ZARAGOZA.



Figs. 264, 265 y 266. — CLAUSTRO ALTO DEL MONASTERIO DE VERUELA. PATIO Y ALERO DE LA REAL MAESTRANZA DE ZARAGOZA.



Fig. 267. — PALACIO DE LA AUDIENCIA DE ZARAGOZA.



Figs. 268, 269 y 270. — DETALLE DE LA CASA DE LOS MORLANES EN ZARAGOZA. PORTADA DEL AYUNTAMIENTO DE UNCASTILLO Y EXTERIOR DE LA LONJA DE ZARAGOZA.

Desaparecida la Casa de Coloma, obra del arquitecto Juan de la Mica, la mansión señorial más importante del Coso zaragozano es el antiguo palacio de don Pedro Martínez de Lara, conde de Morata, hoy Audiencia. Por sus dimensiones y prestancia, es uno de los más imponentes de todo Aragón. Se comenzó en 1551. Trabajaron como piedrapiqueros el maestro Juan de Vidain y otros. La portada es del escultor francés Guillaume Brimbez. Es de piedra de Épila y de obra dórica, según las capitulaciones (1552). Dos figuras de salvajes, vestidos a la romana, van apegadas a los pilares, blandiendo unas mazas nudosas; el friso es lo más elegante de talla y representa un cortejo inspirado en los "triumfos" antiguos. Todo lo corona un mezquino frontón, donde se echan en falta otros adornos que antes tuvo. Salvo la portada, nada desdice en este palacio de la gravedad aragonesa, de su estilo severo y rítmico, que revela un carácter práctico y poco dado a caprichos innecesarios. La galería de arquillos, las dos torres y los suntuosos aleros dan señorial importancia a esta casa de la vieja familia de los Lema. Tiene un gran patio adintelado, según la costumbre regional, sobre columnas jónicas con arandelas y fuste liso, típicas de Aragón. Todavía conserva magníficos artesonados (fig. 267).

Mayor fantasía decorativa ostenta la fachada de la casa llamada de los Morlanes (1555), pues las ventanas principales se adornan por una florida guarnición de yeso a guisa de clásicos tabernáculos, con hermes y estípites por pilastras (fig. 268). De análoga factura es la Casa de Fray Diego, en Estella (1565), que acredita la expansión del influjo aragonés, del arte de los Tudelillas y Morlanes.

LA LONJA DE ZARAGOZA. — Con ser tan excelentes los ejemplos de la arquitectura civil aragonesa, a todos sobrepuja la famosa Lonja de Zaragoza, edificio singular y extraordinario en la historia del renacimiento español. A instancias del arzobispo de Zaragoza don Hernando de Aragón, la ciudad acordó en 1541 acometer la construcción de tan monumental edificio. Hicieron trazas los maestros Juan de Sariñena y Alfonso Leznez, escogiéndose las del primero. El interior es obra atrevida y grandiosa de Gil de Morlanes, hijo. Gil de Morlanes aprovechó las enseñanzas de Guillermo Sagrera y Pedro Compte, que en las lonjas de Palma y Valencia habían dado el modelo de este género de edificios, pero supo adaptarlas a los gustos de la ornamentación aragonesa del momento. Construyó un vasto salón columnario, utilizando apoyos jónicos con arandelas del tipo aragonés. Para las bóvedas — estrelladas — se inspiró en las de la ampliación de la Seo, obra de Charles de Medibe. La decoración, frisos, guarniciones, portadas, etc., es del más puro aragonesismo, plateresco en yeso, de fuerte acento local (figs. 271 y 272).

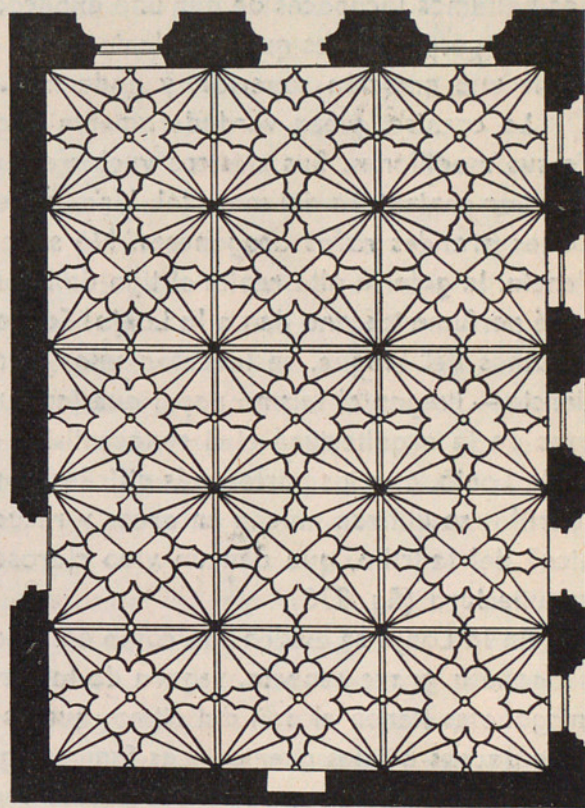


Fig. 271. — PLANTA DE LA LONJA DE ZARAGOZA.

Pero con ser magnífico este interior, el interés verdaderamente sobresaliente de la Lonja reside en sus fachadas exteriores. Sin exageración puede decirse que con el palacio de Cogolludo y el de Carlos V en la Alhambra, forma la Lonja el trío cumbre de nuestra arquitectura civil del renacimiento. En ningún edificio español como en la Lonja notamos esa sensación de "bloque", de volumen firme y quieto, que es privativa de lo italiano, del espíritu clásico mediterráneo. Las fachadas son un mero juego de ritmos, combinados con un fino sentido contrapuntístico. El ritmo es más espaciado abajo, y conforme se va subiendo se acortan las pausas, hasta llegar al motivo dominante de la galería superior. Pero entre las dos zonas más silenciosas se intercala, a manera de fuerte faja, un ritmo apretado de profundos recuadros verticales. Esta faja es uno de esos aciertos que se deben a un extraño soplo de inspiración, que llega de las profundidades del sentimiento estético del artista. Ante ellos nos hallamos incapaces de dar una explicación. Este edificio de la Lonja nos sumerge en las mismas perplejidades que el palacio ducal de Venecia, ponemos por caso. Nos reducimos a sentir una emoción superior, y nada más.

La cornisa, pieza verdaderamente excepcional, es también puro ritmo en la sucesión de sus modillones. Sus clásicos vuelos están resueltos en ladrillo, sin falsear para nada la peculiar contextura del material. Unos pequeños pinjantes recuerdan la tradición carpintera de los grandes *rafes* aragoneses. No sabemos si por consciente imitación o simple coincidencia, la galería alta repite el tipo de bífora de los palacios florentinos. De todas maneras, ¡qué perfume toscano dan a la Lonja! Sobre la cornisa, y como para acusar mejor las cuatro esquinas del bloque, se levantan unas torrecillas de sabor mudéjar que — extraña coincidencia — juegan el mismo papel que las que puso Vandelvira en otro de los ejemplos cumbres de la arquitectura civil renacentista: el palacio Vázquez de Molina, de Úbeda. Todo en la Lonja, aun las partes más difíciles, como la cornisa, está realizado con los recursos del ladrillo; se utilizan mucho en arcos y recuadros las dobladuras, tan adecuadas a la "tectónica" del ladrillo, que dan un vivo claroscuro a las superficies y una gran robustez a la arquitectura (fig. 270).

En la Lonja se evidencian como en un arquetipo las mejores virtudes de la arquitectura aragonesa, grave y sobria, segura de las proporciones y sobre todo rítmica. Los arquitectos aragoneses tienen el don del ritmo, que es sucesión armónica, repetición de elementos con tales pausas o tales acentos. Las famosas galerías de arquillos satisfacían el ansia de ritmo de aquellos maestros; por todas partes vemos en ellos el deseo de la sucesión rítmica, de la repetición (arquillos ciegos entre las ventanas del palacio de los Lunas). En este aspecto podían ser clásicos — los más clásicos — sin renegar de una tradición mudéjar: ritmo, repetición. Como el ritmo es la fuente principal en las artes abstractas: poesía, música, danza, arquitectura, tendremos que convenir en que los aragoneses eran eminentes arquitectos.

En Aragón, como en general en todo el Levante español, adquieren gran importancia los edificios civiles públicos, consistorios, diputaciones, lonjas, etc., exponentes de una vida civil más activa que en el resto de España y de unas instituciones burguesas más sólidas y preponderantes. Como lonja abierta a la italiana tenemos la de Alcañiz, con tres grandes arcos góticos altos y de esbeltos pilares. Es una construcción del siglo XV a la que luego se añadió una galería postiza de época muy posterior. Formando escuadra con esta loggia está la casa ayuntamiento, sencilla y clasicista, con una puerta de medio punto flanqueada de columnas dóricas y tres ventanas con columnas y romanatos en la planta noble, la del cen-

tro ocupada por el blasón municipal. Encima, una galería de arquillos que juega con la de la Lonja. La de Alcañiz parece enteramente una plaza italiana del "quattrocento" (fig. 273). El consistorio de Valderrobles (Teruel) es uno de los edificios renacentistas más nobles de todo Aragón, de pergeño clásico, con soportales, planta noble de gran énfasis y galería de arquillos bajo un alero poderoso de elegante dibujo. Predominan la horizontalidad y el ritmo, como en todo lo aragonés (fig. 274). En La Fresneda (Teruel), el ayuntamiento es de la primera mitad del siglo XVI. El de la villa de Uncastillo (Zaragoza) tiene una fachada también de gran énfasis, con una portada de dos cuerpos del tipo de las de Siloe, en más rudo (fig. 269). De los antiguos consistorios de Aragón, uno de los más importantes es el de Huesca. Se construyó el año 1577 por Miguel de Allué, pero la fachada se reedificó en 1610. Lo mejor que queda de lo antiguo es el vestíbulo, con magnífico alfarje renacimiento y el arranque de la escalera tras una elegante arquería jónica cuyos motivos decorativos tallara Miguel de Urliens. Allí se administraba justicia, y quedan los sitiales del tribunal. La fachada es típicamente aragonesa, toda de ladrillo, con dos torres y galería abierta entre ellas bajo un *rafe* muy volado (fig. 275).

ALTO ARAGÓN. — La arquitectura civil del alto Aragón forma dentro de la geografía regional un grupo independiente, con características propias. El rasgo diferencial más importante lo constituye el material, mampostería y sillería, que presta a la arquitectura un carácter enteramente distinto del ladrillo. Las cubiertas son muy pinas y en general de pizarra, sin los grandes aleros del resto de Aragón. Desaparecen también las clásicas galerías de arquillos y las fachadas quedan foscas y cerradas. Los rasgos generales son los comunes en la construcción de montaña. En lo decorativo aparecen detalles refinados en las garniciones de los huecos, poco aragoneses, que hacen pensar en un influjo directo francés, quizá de la escuela de Toulouse. Son muy típicos los garitones de ángulo, muy volados, también de origen francés.

El mejor y más característico ejemplar del grupo es el palacio de los condes de Ribagorza, en Benasque. La planta conserva la disposición de la arquitectura señorial de Aragón, a base de patio con galerías y gran escalera. Pero la fachada se separa radicalmente de lo que acabamos de ver. Sus huecos son pequeños y espaciados; sus molduras, finas y remetidas (como góticas), y los copetes de las ventanas principales, elegantes y nada aragoneses. La puerta es sencilla, entre pilastras con entablamento y frontón, pequeñas copas por acróteras. La mampostería, que ha quedado al descubierto, presta a las superficies rudeza montuna (fig. 277). La casa consistorial de Bielsa es otro hermoso ejemplar de esta arquitectura del siglo XVI, con soportales abajo sostenidos por cinco arcos sobre pilastrones cilíndricos y una bella ventana — única decorada — al centro partida por tracería en cruz, francesa. Tiene un hermoso garitón en el ángulo sobre grandes ménsulas. Hay casas de este tipo, variando la riqueza según los medios de sus propietarios, por toda la región: Plau, Benabarre, Boltaña, etc... Ciertas afinidades con este grupo presenta la casa consistorial de Jaca. Se terminó en 1545 y en su construcción intervinieron los vizcaínos Domingo Lasarte, Juan de Aldaviagna, Martín de Undara, Tristán de Otavia, Domingo de Lizalde y Domingo de Tapias. Tiene una puerta de medio punto entre columnas dóricas con entablamento y copete y huecos con frontón y copas (típicas de esta escuela nórdica) por acróteras.

A este mismo arte refinado pertenece la torre hexagonal de Pertusa (Huesca). Tres

órdenes clásicos en arquitectónica degradación con sus pedestales y entablamentos decoran el esbelto prisma. Las columnas dóricas, jónicas y corintias (según la escala clásica) están colocadas en los ángulos. Los dos cuerpos inferiores, ciegos, con medallones en el bajo y pequeños tabernáculos en el segundo; el tercer cuerpo, con huecos de medio punto. Falta la coronación de la torre, pues el cuarto cuerpo es un postizo seco y desabrido. Está documentado que en su construcción intervino Juan de Herrera, pero debió ser en los últimos cuerpos (quizá a partir del tercero). Su invención no se le puede atribuir, por evidentes divergencias de estilo. Es lástima que esta torre no llegara a completarse según el plan original, porque en ese caso tendríamos una de nuestras mejores renacentistas y de las más italianas, aunque su forma poligonal provenga de los campanarios góticos catalanes (fig. 276).

CATALUÑA

Resulta extraño, y hasta si se quiere contradictorio, que una región tan floreciente como el Levante español y la más cercana, por geografía y afinidades diversas, a Italia, sea la más insignificante en el terreno de la arquitectura renacentista. Las causas que se han aducido son varias: en primer lugar, el desplazamiento de nuestro interés político hacia Andalucía y América y el auge comercial de los puertos atlánticos — Sevilla — a costa de los puertos mediterráneos — Barcelona —; la depresión económica, la unión de las casas reinantes de Castilla y Aragón y el consiguiente centralismo de la administración española; y en segundo lugar, lo arraigado en la cultura levantina de las formas góticas, con las que tanto brillo alcanzara. Pero si el fenómeno resulta para nosotros paradójico y desconcertante, hay que aceptarlo, empero, como una realidad, pues en Levante no hallamos nada que se parezca al vital proceso de asimilación de lo italiano que dió lugar al plateresco castellano; ni menos al empuje constructivo de Andalucía; ni siquiera a la original arquitectura civil aragonesa. En Cataluña y Levante fueron en balde las novedades del renacimiento que como heraldos o avanzadas de la nueva cultura llegaron a nuestras playas orientales. Ni el trasaltar de la catedral de Valencia (1510); ni el palacio del embajador Jerónimo Vich; ni el sepulcro de Folch de Cardona en Bellpuig; ni el trascoro de Bartolomé Ordóñez en Barcelona, ni otras obras igualmente selectas pasan de ser creaciones esporádicas, faltas de arraigo popular. No se forma, pues, en Levante una escuela coherente con raíces locales, ni por otro lado tampoco surgen personalidades sobresalientes capaces de substituir con empuje individual al colectivo. La realidad es que nos encontramos con obras dispersas, apenas sin parentesco entre sí, frías y de receta, que copian sin pasión modelos italianos o se atemperan sin demasiada ilusión a lo castellano. Muchas veces el único vínculo de afinidad entre estas obras reside en lo que pudiéramos llamar su fondo gótico, este sí, definitorio de un carácter local. Tanto en la Casa del Arcediano, como en el Palacio del Virrey, como en la Torre Pallaresa, como en la Capilla de San Miguel y las obras renacentistas llevadas a cabo en el Palacio de la Generalidad, Ayuntamiento y Hospital de Santa Cruz, se acusa su carácter catalán, no por lo que tienen de renacentistas, sino por lo que conservan de gótico. En el ventanaje, por lo general, no se prescinde de la molduración francamente gótica y se conservan a veces (Casa del Arcediano, Torre Pallaresa) las típicas columnillas catalanas; lo nuevo despunta en pequeños toques, bustos, medallones (ventanas de la Casa Basols), láu-

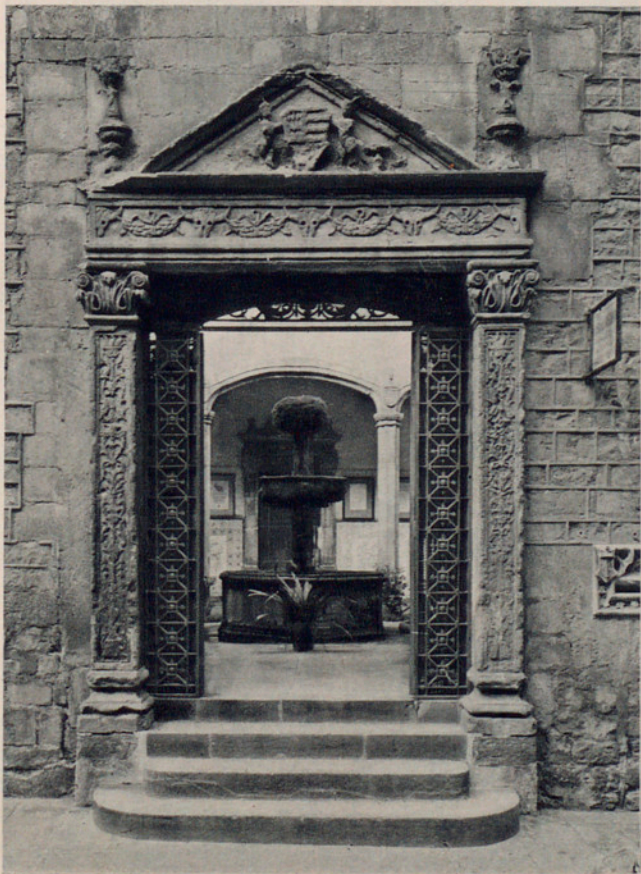


Fig. 272. — INTERIOR DE LA LONJA DE ZARAGOZA.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 273, 274 y 275. — AYUNTAMIENTO Y PLAZA DE ALCAÑIZ. AYUNTAMIENTO DE VALDERROBLES Y ESCALERA DEL AYUNTAMIENTO DE HUESCA.



Figs. 276, 277, 278 y 279. — TORRE DE LA IGLESIA DE PERTUSA; CASA DE LOS CONDES DE RIBAGORZA, EN BENASQUE. PUERTA DE LA CASA DEL ARCEDIANO, EN BARCELONA Y PUERTA DE LA TORRE PALLARESA, EN SANTA COLOMA DE GRAMANET.



Figs. 280, 281 y 282. — PATIO DEL ARCHIVO DE LA CORONA DE ARAGÓN, EN BARCELONA. PORTADAS DEL COLEGIO DE SAN LUIS EN TORTOSA.

reas, etc... Faltan en lo típico las grandes cornisas italianas, o como solución más modesta, los aleros aragoneses, siguiéndose en esto también la tradición gótica catalana, que cortaba en seco sus grandes lienzos murales. Se mantiene con espíritu conservador, la buena construcción en piedra del país: los muros, en general, de un sillarejo muy cuidado y los elementos vivos y guarniciones de sillería, usándose magníficos dinteles de una pieza y puertas lisas de grandes bolsores. Los paramentos de los palacios catalanes acusan gran lisura y una sobriedad de la mejor solera gótico-catalana. Las portadas suelen ser tímidas (Casa del Arcediano, Torre Pallaresa), de un plateresco genérico, sin tratar de polarizar el interés decorativo como las castellanas.

La Casa del Arcediano la construyó don Luis Desplá (1524), dignidad del título que le da nombre. Tiene planta de U, patio con galerías y una fuente en el centro. Detalles como la portada en el muro que cierra el patio marcan su renacentismo. Se hallaba construida en parte en 1510. La Torre Pallaresa, en Santa Coloma de Gramanet, la construyó en 1527 (tal se cree) don Juan de Cardona, abad del monasterio de las Avellanas y obispo de Barcelona (1531); torre cuadrada y cuerpo de edificio renacimiento con detalles góticos. Tiene galería abierta en la planta superior y bustos con láureas en las ventanas; escalera de tipo catalán en el patio. Comparando la puerta de entrada (fig. 279) con la de la Casa del Arcediano (figura 278) se ve la evolución del estilo en un tema similar.

De fecha primeriza (1516) es la heteroclita portada de la Capilla de San Miguel, hoy en la Merced, formada (la escultura) por el francés René Ducloux. Lo constructivo es obra de Gabriel Pellicer y Miguel Mateu. Es una bella portada gótica a la que dan guardia, como pedestales de unos hermosos ángeles de gran escultura, dos pilastras corintias decoradas por grutescos. Más italianismo revela la portada, posterior en fecha, del Hospital de Santa Cruz, ennoblecida por columnas y tímpano avenerado. Pero donde culminaba este sabor exótico, no exento de gracias propias de interpretación, era en la famosa Casa Gralla, que perteneció a la noble familia de Gralla y Desplá. Al desaparecer tan artística mansión, Cataluña, que no estaba sobrada de timbres renacentistas, perdió el que más le favorecía (se derribó en 1853 para abrir la calle del Duque de la Victoria). Su fecha oscila alrededor de 1518. Aquí, por rara circunstancia, no existía achaque de goticismo y sí nuevos primores por todas partes explayados con gentileza y tino de gran artista. Viene, con relación a este palacio, sonando el nombre de Damián Forment, sin que pueda afirmarse otra cosa sino que se corresponden la excelencia del palacio y la grandeza del nombre. Su composición, a base de dos torres y galería arquitrabada entre ellas, es indicio de cierto carácter aragonés que podría abogar por la atribución a Forment. Las ventanas, encuadradas en bellos tabernáculos, propagaban por toda la fachada la gentileza de sus temas itálicos de clásica factura y con un copete de la más galana invención. El patio, que era de traza gótica, se halla reconstruido en San Gervasio de Cassolas.

El Palacio del Virrey o antiguo Palacio Real, hoy Archivo de la Corona de Aragón, es una construcción de Alonso Carbonell rezagada para su fecha (1549-1555), como pervivencia del estilo gótico regional. El patio representa más novedad y clasicismo y son alarde constructivo los cuatro grandes arcos escarzanos que soportan su galería alta (fig. 280). La escalera claustral, con techumbre artesonada y galería, es de tipo aragonés.

Promediado el siglo XVI surge en Cataluña un arquitecto de fuste que trabaja en Tortosa y más tarde en Orihuela (véase pág. 276). Es Juan Anglés, probable autor del

convento matriz de Santo Domingo y del colegio de San Matías (luego de San Luis), fundado en 1544 por Carlos V para la educación de los moriscos y encomendado a los dominicos. La portada del templo de Santo Domingo es armoniosa y purista, siguiendo el esquema tripartito típico del comedio del siglo. El ático lo componen cinco pequeñas hornacinas entre floridas aletas. La portada del colegio es más exuberante y dinámica por el sentido ascendente del ático telescópico, que entraña cierta tendencia al barroquismo. Se percibe el influjo conjunto de Covarrubias y Siloe. Lo más notable es el patio del mismo colegio, una arquitectura sobria y rítmica que se dijera trazada por un artista del recio linaje de un Antonio San Gallo el Viejo. Las columnas cortas y molduradas con robustez, los arcos de proporción firme, la decoración parca y apropiada, hacen de este patio uno de los buenos de nuestro renacimiento y de los más severos e italianos. No parece del mismo autor de las portadas o significa un momento creador más feliz (figs. 281, 282 y 283).

Para llegar en Cataluña a la contención y sobriedad del clasicismo fin de siglo, no se tenía que producir una reacción tan violenta como la escurialense. Como los excesos ornamentales apenas habían existido, el tránsito fué más dulce y natural. Como eslabón entre el bajo y alto renacimiento catalán pueden colocarse las construcciones del "Trentenari" (tercera parte del Consejo de Ciento) del ayuntamiento de Barcelona. Queda de aquellas construcciones un pórtico clásico corintio bellísimo, de impecable italianismo, y una puerta de dos haces — y bien distintos —, hoy trasladada a la sala del Consejo de Ciento. Una de las caras es gótica — gótica de 1579 —, con funículos y hojarasca prebarroca; la otra es dórica y con detalles inequívocos de Serlio.

ESCUELA DEL CAMPO DE TARRAGONA. — En las postrimerías del renacimiento, en plena época viñolesca, mosén Jaume Amigó, rector de Tivissa, logró crear un foco de cultura vitrubiana en Tarragona, que Ráfols ha llamado *Escuela del Campo de Tarragona* y que representa en Cataluña un correlato del movimiento escurialense castellano. La figura de Amigó, humanista, saturado de cultura clásica, teórico como Alberti, representa — con algún retraso — un tipo humano que era frecuente en Italia. Su personalidad, centrando una pléyade de artistas "prácticos" (Bernat Caseres y Pedro Blay), es acreedora de una atención mayor. La arrolladora irrupción de Toledo y Herrera hizo que palidescieran otros movimientos sincrónicos que todavía aparecen olvidados y como oscurecidos y que a la moderna crítica histórica le está reservado engastar en su debido sitio. Uno de estos movimientos es el que al calor del sabio arzobispo Antonio Agustín (1576-1586) surge en Tarragona, teniendo por maestro al clérigo Amigó.

En 1568 proyectó Amigó la caja del órgano de la catedral de Tarragona, que realizaron los tallistas Jerónimo Sancho y Pierris Ostris. Mucho más tarde, en 1580, dió las trazas de la renovación de la capilla del Santísimo Sacramento, en la misma catedral, que ejecutaron Bernat Caseres y Blay, cuyo retablo eucarístico simboliza con austeridad tridentina el gran Misterio católico (fig. 285). Con la intervención de Amigó, Blay dió cima a la iglesia parroquial de La Selva del Campo, la mejor iglesia tridentina de Cataluña, que recuerda a la del Salvatore, de Florencia, que construyó el Cronaca y que Miguel Ángel llamaba la "bella villanella". En la catedral de Tarragona, de la que Blay llegó a ser maestro mayor (1584), construyó este arquitecto la capilla de San Fructuoso y el panteón del arzobispo Terés, que ofrece semejanzas con el templete del Patio de los Evangelistas, del Escorial. Blay, realizó

otra serie de obras en la catedral tarraconense, todas de la mejor calidad, y terminó su carrera artística construyendo el nuevo cuerpo de la Diputación General de Cataluña. La fachada que da a la plaza de San Jaime, terminada en 1617, obra selecta y de un acendrado italianismo, recoge de Miguel Ángel y Palladio la inspiración de los órdenes gigantes y parece adelantarse al Bernini y a los neoclásicos en su forma de usarlos. Este extraordinario arquitecto, Pere Blay, murió en 1620, dejando una escuela local muy interesante que se enlaza sin solución de continuidad con el neoclasicismo (fig. 284).

MALLORCA

En Mallorca el renacimiento obedece en gran parte a su determinismo geográfico: en medio de su aislamiento isleño, se halla el arte balear solicitado por influjos levantinos, italianos y franceses. El aragonés Juan de Salas llevó a Palma, en fecha relativamente temprana (1529-1535), una delicada muestra de las posibilidades del plateresco español más refinado. Elegancia de proporciones y perfecto equilibrio y concatenación de todos los miembros arquitectónicos son atributos de la airosa puerta del Coro de la catedral de Palma. Juan de Salas era también un decorador exquisito que sabía manejar con propiedad el temario italiano. Tiene la puerta de Salas algo de la gentileza y buena sintaxis de la arquitectura de Bartolomé Ordóñez. Con la misma delicadeza ornamental, siquiera con mayor recargamiento, labró Salas los púlpitos toscanos de la catedral de Palma, algo pesados y con antipática hinchazón de formas (figs. 286 y 287).

La arquitectura civil mallorquina tiene un ejemplar estimable y de compleja filiación en el palacio de Palmer. El que coexistan los elementos góticos con otros que revelan un afán de suntuosidad renaciente inclina a pensar, con Lampérez, que puede darse aquí lo que con frecuencia sucedió en los "chateaux" franceses: que muros medievales opacos y graves se rasgaron, abriendo floridos vanos de alegre decoración. Estos vanos son además fruto exótico en lo español, pues sus tracerías cruciformes informan su parentesco con el estilo Francisco I del vecino país. Lo demás del palacio es desnudo, sobrio y medieval: la puerta, lisa, con un arco de grandes dovelas; los muros, lisos, sin resaltos ni torres de ningún género. El interés se supedita a la galería alta, sencilla y de ligerísima factura gótica, como lo es el alero de dobles canecillos inclinados. En una ventana de la fachada se halla esculpido el año de la construcción: 1556. Del arquitecto, nada se sabe (figs. 288 y 289).

VALENCIA

En tierra valenciana se sigue acusando tanto o más que en Cataluña el carácter esporádico del arte renacentista, que no alcanza a difundirse en gran escala, ni a formar escuelas, y que ni siquiera logra monumentos importantes de concepto unitario. Las notas primerizas se encuentran como pequeños e incipientes brotes en troncos viejos: los escudos de los Borja en la colegiata de Gandía; los bustos entre láureas que forman el pretil almenado del Consulado (Lonja) de Valencia (1537-1548); los ventanales del hospital de Játiva; el caprichoso contrafuerte sostenido por atlantes de la iglesia de San Martín, en Valencia (c. 1530), etc.

Sin embargo, en el organismo arquitectónico perduraron las formas tradicionales y se vertió el vino nuevo en los odres viejos. Tal es el caso del palacio de la Diputación de Valencia, cuya torre (construida desde 1518 por el arquitecto Montano, hoy de apariencia herreriana) fué un compromiso entre lo gótico levantino tradicional y las nuevas sugerencias (fig. 290). Como prueba de la mezcla de tendencias, al decorar el Salón de Cortes se tomó inspiración del Salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza. El fastuoso ambiente conseguido resulta muy aragonés, con su magnífico artesonado de enormes casetones sobre volada galería de arquillos como tribuna corrida. La techumbre es obra del carpintero Ginés Linares, en 1540, y la galería de Gaspar de Gregori o Gregorio, también carpintero (en 1563-1566). Un carpintero, como Gaspar de Gregori, aficionado a las bellas galerías de los salones aragoneses, trazó la arquitectura que envuelve el ábside de la catedral de Valencia por el lado de la plaza de la Virgen. No es otra cosa sino un gentil cuerpo de galerías superpuestas, un poco menudas (como de carpintero), despegándose de lo gótico, pero en sí mismas dibujadas con perspicaz inteligencia de lo clásico. En la última galería Gregori utiliza el orden rítmico de arcos y dinteles que popularizó Palladio. Para su fecha, 1566, esta obra supone en Gregori una información no desdeñable.

Tormo atribuye con interrogante a la destacada personalidad de Juan Anglés la monumental portada (fig. 291) de la iglesia de Vistabella (Castellón), que significa un esfuerzo hacia el clasicismo de buena ley (primer cuerpo dórico), pero que adolece de una exagerada tendencia al "retablo". En conjunto resulta pesada y falta de eutimia. En franco avance hacia el herrerianismo (por vía paralela), el mayor empeño bajo Felipe II lo constituye la gran iglesia de Játiva, construida con miras catedralicias y cuyos planos han de ser (Tormo) de Juan de Pavía. Se comenzó en 1596. Pero la obra escuetamente clásica más considerable, por sus intrínsecas bellezas arquitectónicas, de todo Valencia es el claustro del Colegio del Patriarca. Casi todo lo arquitectónico de la Fundación del patriarca Beato Juan de Ribera debió correr a cargo del arquitecto Guillem del Rey, acaso de Huesca. Comenzaron las obras en 1598 y terminaron en 1610. Está, pues, en el límite de la fase histórica que ahora nos compete (fig. 292).

Mucho más queda en el reino de Valencia de aquel nuestro siglo XVI que se mostró tan activo y brillante en todas las faenas del espíritu, pero bien sean palacios como el de Villoses en San Mateo, ayuntamientos como el de Alcira o Villarrobledo, portadas religiosas como las de Onteniente, Andilla, Vinaroz, Almansa, Letur, etc., o iglesias como las de Villafranca del Cid, Algemesí, Castalla, etc., etc., se trata de obras que no pertenecen a escuelas bien definidas, ni forman grupos artísticos que representen una tendencia común, que es lo interesante de señalar en un libro de síntesis, a no ser que la excepcional calidad las destaque.



Figs. 283 y 284. — PATIO DEL COLEGIO DE SAN LUIS, EN TORTOSA. FACHADA DE LA DIPUTACIÓN DE BARCELONA.



Figs. 285, 286 y 287. — CAPILLA DEL SACRAMENTO DE LA CATEDRAL DE TARRAGONA. PUERTA DEL CORO Y PÚLPITO DE LA CATEDRAL DE PALMA DE MALLORCA.



Figs. 288, 289, 290 y 291. — VENTANAS DEL PALACIO PALMER Y DE LA CASA VILLALONGA, EN PALMA DE MALLORCA. TORRE DE LA DIPUTACIÓN DE VALENCIA Y PORTADA DE LA IGLESIA DE VISTABELLA (CASTELLÓN).



Fig. 292. — PATIO DEL COLEGIO DEL PATRIARCA, EN VALENCIA.

LOS MAESTROS DEL CASTICISMO PLATERESCO

EL FOCO LEONÉS Y EL CONVENTO DE SAN MARCOS

En León, como ya queda dicho (véase página 62), se constituye en el segundo cuarto del siglo un centro artístico renacentista con caracteres propios debido a la importancia de los edificios que entonces se emprenden y se decoran, a la excelencia de los artífices que estas obras atraen y a la personalidad — para lo arquitectónico — de Juan de Badajoz el Mozo, hijo del maestro del mismo nombre de quien ya nos ocupamos.

La gran empresa arquitectónica leonesa es por estas fechas el convento de San Marcos. Su ejemplo y los grupos de entalladores que a su calor se forman animan a que se decoren y remocen otras muchas fábricas de la región, empezando por la venerable de la catedral. Juan de Badajoz interviene en casi todas ellas entre 1525 y 1560 aproximadamente, siempre contando con excelentes colaboradores, sobre todo en la obra de talla, que adquiere en León cualidades excepcionales y cuenta con maestros de primerísima fila, como Juan de Juní.

La fachada del convento de San Marcos es una de las obras más significativas del plateresco castellano, muy difícil de relacionar con modelos extranjeros, independiente por completo del sentimiento clásico, como producto de un clima artístico muy especial, que sólo se da en Castilla. El monumento nuestro que más se le asemeja, que le aventaja algo en fechas, es el consistorio de Sevilla, adelantado del arte castellano en Andalucía. Sin embargo, a pesar de la prolijidad de su talla, el edificio sevillano revela un sentido de la composición marcadamente arquitectónico, mientras que la fachada leonesa obedece a un concepto decorativo que tiene muy poco que ver con las leyes arquitectónicas. Su singularidad es, pues, casi absoluta, incluso con relación a lo nuestro.

Para comprender esta fachada, debemos empezar por plantearnos el problema que se presentaba a sus tracistas y decoradores. Partamos de que la fachada del convento es extraordinariamente opaca: cinco huecos muy espaciados en planta baja y arriba los correspondientes y uno más. Si sólo se hubieran decorado estos huecos — que además son muy mezquinos —, la fachada hubiera resultado desnuda, y parece que en este caso el deseo de los administradores de la fundación real era hacer una obra suntuosa y extraordinaria. Entonces se adoptó la solución, simplista y habitual en todas las organizaciones decorativas que presentan grandes lienzos (retablos, sillerías de coro, etc.), de dividir las superficies por medio de recuadros repetidos. Cuando Donato Bramante se vió precisado a decorar los ábsides ciegos de Santa María delle Grazie, en Milán, no hizo cosa distinta, aparte la parquedad decorativa del italiano. En Francia, donde la arquitectura civil era mucho más diáfana por razones del clima, estos recuadros los formaban los mismos huecos, constituyendo a veces conjuntos tan transparentes como el "Bureau des Finances" de Rouen. En cierto modo, el convento de San Marcos es una fachada a la francesa, pero sin huecos. El influjo de los

entalladores franceses, numerosos en León, es posible que inspirara esta curiosa composición. Parece, por su ritmo apretado, algo así como la larga sucesión de los sitiales de un coro con sus grandes espaldares. En cada uno de los recuadros hay repisas preparadas para sostener estatuas, que hubieran dado a esta larga fachada una sensación todavía mayor de sillería de coro (fig. 293).

La decoración alcanza la cumbre a que pudo llegar el plateresco en su primera fase. Los grutescos en frisos y pilastras son de un modelado minucioso y denso a la vez, sin pausas y sin ese eje de simetría claramente señalado que ordena otras composiciones parecidas. Sobre el basamento corre un banco con medallones relevados que cuentan entre lo más excelente de la escultura decorativa española. Los llenan bustos de héroes y heroínas, gentiles y cristianos, antiguos y modernos, en la más curiosa mezcolanza: Héctor con Aníbal y Carlos V, Lucrecia con Judith e Isabel la Católica, y así por el estilo. Las cabezas son de una energía y belleza insuperables, plenas de acento heroico. Encima de la serie de medallones se extiende por toda la fachada un pequeño friso con cabezas de querubines de vario movimiento y cándidas y graciosas expresiones. Es difícil encontrar algo más primoroso y gentil. Casi nos duele tal despilfarro de primores en una obra expuesta a la intemperie y a la injuria del tiempo (fig. 295).

Las fechas, grabadas con abundancia en esta fachada, nos permiten seguir con exactitud la marcha de los trabajos. Lo que se hizo en el siglo XVI no abarca sino la mitad, hasta la portada central, y en ella constan las fechas de 1533, 1534, 1536 y 1537 para el primer cuerpo, y 1539, 1540 y 1541 para el segundo. En 1515 era maestro de San Marcos, Juan de Orozco; en 1539 y 1543 figura como tal Martín de Villarreal, hijo probable de un Miguel de Villarreal, vizcaíno, que trabajó en la catedral de Coria. A partir de 1549 las dirige Juan de Badajoz, pero ocupándose del claustro y sacristía, de los que trataremos a continuación. Las fechas de construcción de la fachada coinciden con la maestría de Martín de Villarreal, pero es seguro que allí intervendrían, con carácter preponderante, los entalladores, Juní entre ellos (autor acaso de los medallones y el friso de angelillos), y posiblemente Guillén Doncel, que talló la soberana sillería de la iglesia del convento (1537-1543), cargada de nuevas sugerencias decorativas aplicables a lo arquitectónico.

JUAN DE BADAJOZ EL MOZO. — Juan de Badajoz, a partir de la muerte de su padre (1525), comienza a imponer su personalidad en el círculo leonés. La herencia paterna, que le coloca, como sucesor natural, en la maestría de la catedral de León, le permite hacerse sentir mejor. Sus afanes artísticos culminan en la estupenda sacristía del convento de San Marcos, que resume las características más señaladas de su manera de hacer: grandeza y espacialidad, cadencia pausada en los ritmos, suave y henchido discurso de las curvas decorativas, plástica mórbida y abultada de todos los miembros arquitectónicos, equilibrio bien calculado entre las partes decoradas y desnudas, bóvedas plenas de líneas melódicas y bulto escultural, con profusión — algo afrancesada — de claves colgantes. En esta sacristía, que es un buen ejemplo del renacimiento español, alcanzado por lógica evolución desde nuestro gótico postrimero — sin mayores novedades arquitectónicas — se respira un clima de grandeza y sopla un aura de plenitud inefable.

Los vigorosos abultados de Badajoz; la forma de incorporar la figura humana a los miembros arquitectónicos: ménsulas, repisas, medallones, etc.; los salientes pinjantes de las



Figs. 293 y 294. — FACHADA DEL CONVENTO DE SAN MARCOS, DE LEÓN. CLAUSTRO DE SAN ZOILO, DE CARRIÓN DE LOS CONDES.



Fig. 295. — DETALLE DE LA FACHADA DEL CONVENTO DE SAN MARCOS, EN LEÓN.

bóvedas, nos hacen pensar en una marcada influencia francesa, comprensible en aquel ambiente tan cosmopolita en materia artística que desde antaño fué León. Entre la fachada de San Marcos y su sacristía se inscribe el transcurso del genuino plateresco leonés, definiendo estos dos jalones dos etapas decisivas de su evolución y aun de la evolución toda del plateresco castellano. Entre ambos monumentos deben interpolarse la sillería de Guillén Doncel, abundante de novedades arquitectónicas, y el trascoro de la catedral, una de las obras más minuciosas y prolijas de un renacimiento denso y muy borgoñón. El talento de Juan de Badajoz — uno de sus talentos al menos — residió en hacer valer los elementos decorativos, subrayándolos con energía y espaciándolos pausadamente. Badajoz se goza en los largos silencios de los muros desnudos, que sirven para destacar la rúbrica melódica de sus elementos decorativos, sus alegres cintas revolantes, tan características. En este aspecto es un moderno, y lo sería del todo si no fuera tesoneramente tradicional en sus estructuras, a diferencia de los maestros andaluces, a quienes hemos visto ensayar con intrepidez soluciones estructurales nuevas. Pero Badajoz sigue en esto una línea castellana, mucho más conservadora, semejante a la de Rodrigo Gil, que, gran decorador, no tuvo tampoco afanes de crear nuevos organismos arquitectónicos, hasta que vióse de sopetón entrando, al final de su vida, por las sendas pautadas del Viñola.

La obra de Badajoz no es tan numerosa como la de otros grandes maestros de su tiempo, ni tan dispersa su actividad. No fué de los más viajeros, y aunque le llamaron en diversas ocasiones de fuera (Salamanca, Zamora, Plasencia), parece que fijó de siempre su residencia en León (su patria de origen, verosímilmente), sin salir apenas de su comarca. Debió nacer antes de 1498, pues en 1548 se dice que tenía más de cincuenta años. La primera noticia documentada — que conocemos — es de 1516, año en que sustituye a su padre en la obra de la portada de Santa María del Camino (catedral de León). El año 1529, siendo ya (hacía cuatro) maestro de la catedral, se destajó piedra para el trascoro. Empieza en seguida una época de gran actividad para el arquitecto dentro de su propia catedral: construyó el arco que comunica las capillas de Santiago y San Andrés con columnas abalaustadas; la escalera de la sala capitular, remedo no demasiado feliz de las de Covarrubias de Toledo y Alcalá, y sustituyó los pináculos góticos de la banda norte del templo por remates platerescos. En estos remates hizo gala de su capacidad para perfilar siluetas caprichosas, combinando los candeleros clásicos en forma semejante a la de los pilares recambiados góticos; donde era preciso más contrarresto, levantó edículas como linternillas con cúpula y gallardo remate de ánforas y pináculos, muy semejantes a las que vemos en los "chateaux" Francisco I en Francia. Algunas de estas obras pertenecen al pontificado del obispo Pedro Manuel (1523-34).

Mientras tanto, se labraba, como trabajo de orfebrería, el trascoro. En aquellos años (1535-38) andaba por León Juan de Juní, a quien pueden atribuirse las figuras principales. Badajoz trabajaba también por su mano y le ayudaban el aparejador Bartolomé Ficate y los oficiales Charles y Roberte (1539). Además, era maestro entallador de la catedral Pedro de Salamanca, suegro de Guillén Doncel. Lo exótico — francoborgoñón — de esta alambicada máquina no es de extrañar, a la vista de la colaboración extranjera. Los relieves que llenan los arcos son de Esteban Jordán, posteriores.

Antes de estas fechas había construído la librería de San Isidoro de León, con bóvedas ojivales, pero formando en el centro una cúpula oval sobre pechinas. En 1537 trazó y dió

comienzo al claustro del monasterio benedictino de San Zoilo, en Carrión de los Condes (Palencia), donde logró crear, tomando como modelo el claustro de San Esteban de Salamanca, un tipo suntuoso que sucesivamente repetirá autoestimando su hallazgo. Las complejas tracerías en estrella, propias del último gótico, adquieren inusitada corpulencia que se refuerza por las poderosas claves colgantes, talladas a veces sus arandelas con sabia obli- cuidad. Por si esto fuera poco, los plementos no se limitan a inerte papel, estática y estética- mente hablando, sino que son campo propicio a la inagotable vena escultórica del autor (figu- ra 294). A veces, como en San Zoilo, son espléndidas figuras, medallones, escudos, los que llenan los huecos entre las nervaduras; otras, cartelas y cintas revolantes, como en los claus- tros de la catedral (1540). Los nervios descienden sobre unas hermosas repisas, a las que era muy aficionado el maestro. Cuando estos claustros tienen piso alto, suele ser francamente renaciente, de arcos sobre columnas, a dos arcos por tramo. El de San Zoilo, el más sun- tuoso, lo terminaron Pedro Castrillo y Juan de Celaya. Construyó, a más de los citados, el de San Pedro de Eslonza (1547) y el del convento de San Marcos, haciendo de este género de construcciones como una especialidad suya. Bóvedas de su cuño inconfundible son las de la capilla mayor y capilla de la Soledad en San Salvador de Palaz del Rey, en León.

En el año 1549 terminó la sacristía de San Marcos de León, según la inscripción que allí mismo reza, "Perfectum hoc opus est domino Berno priore a Gioane Badaioz artifice 1549". La sacristía, en realidad, es doble, pues consta de dos piezas puestas una a continuación de otra, comunicadas por dos pequeñas puertas. En lo alto del retablo-altar principal se abre un óculo que, calando el muro de separación, hace como presentir el ambiente contiguo. Frente a este óculo, sobre la puerta de ingreso y en un gran medallón, el artífice talló, orgu- lloso, su retrato. Cuando ya se habían construido sacristías tan sustantivamente renacen- tistas como las de Sigüenza, Almería y Úbeda, representan un arcaísmo estas estancias tratadas como grandes capillas góticas. Sin embargo, las proporciones, los temas ornamenta- les, corpulentos y simples, denuncian sin ambages un espíritu nuevo, heroico y grandilocuente como nunca fué lo gótico. Si existen estructuras renacentistas que por atavismo trascienden a gótico, de ésta puede decirse lo contrario, que siendo gótica en la forma es inequívocamente moderna en el fondo. Casi diríamos que con audacia atlética parece iniciar un salto hacia el barroco, ser como puente que salva un siglo demasiado apolíneo para el ardiente espí- ritu español. En esto reside el casticismo de Badajoz (fig. 296).

El retablo que decora el testero principal es de fantástica y original factura, imponente y caprichoso a la vez, de miembros menudos y de gigante envergadura, hechura de una mano fuerte y libre. Abandonando por completo el grutesco, Badajoz decora sus pilastras con incisiones verticales como estrías, que subrayan con insistencia las líneas ascensionales. En resumen, la sacristía de San Marcos es pieza excepcional de la arquitectura española y hondamente racial.

En la iglesia de San Pablo de Peñafiel, un descendiente del infante literato, de nombre también don Juan Manuel, construyó en 1536 la capilla plateresca llamada del Infante. Es una pieza bellísima perteneciente a ese momento estilístico que hemos denominado "Príncipe Felipe". Recuerda por muchos motivos (ménsulas en cul-de-lampe) el arte jugoso y pleno de Juan de Badajoz; por otro, las finuras de los Villalpando, los dos nombres entre los que debemos intercalarla. Vecino de Peñafiel era por entonces un tal Juan Picardo (que licitó la sillería de la catedral de Toledo) y que pudo intervenir (figs. 297, 298 y 299).

LOS CORRAL DE VILLALPANDO

El espíritu de Castilla se manifiesta gentil y locuaz en la obra de estos hermanos de apellido Corral, naturales de Villalpando, en Tierra de Campos, en la tierra más castellana de Castilla. Es el espíritu de Castilla, ingrátido y sutil, como las flores silvestres de la llanura, que no por tímidas y exiguas dejan de ser menos coloridas y perfumadas. El arte de los Corral es como la flor alegre del páramo, frágil y efímera, pero voluptuosa. Utilizaron estos artistas una materia que por sí sola es ya un "invariante" español: el yeso, blanco, mate, áspero, algo esponjoso, de carne dócil a la gubia y al torno. Materia que guarda una perenne frescura y lozanía, que se disgrega, pero no envejece, que lo mismo define la conventual austeridad que el arabesco licencioso, sin que en ninguno de ambos estados pierda su cándida fragancia; vestidura lujosa de la morisma o sudario blanco de la vida cenobítica, que no se desdice jamás a sí mismo; materia de la España humilde, intemporal y perpetua.

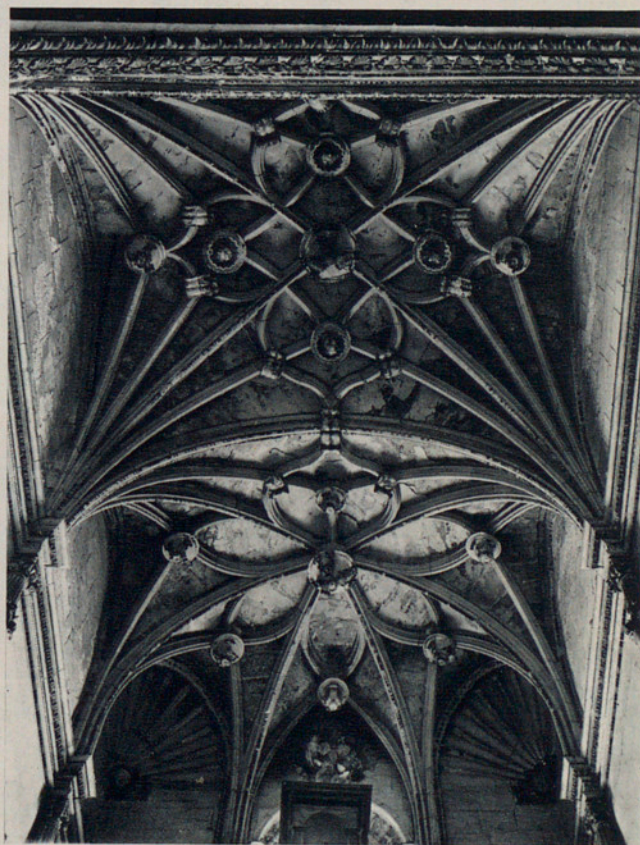
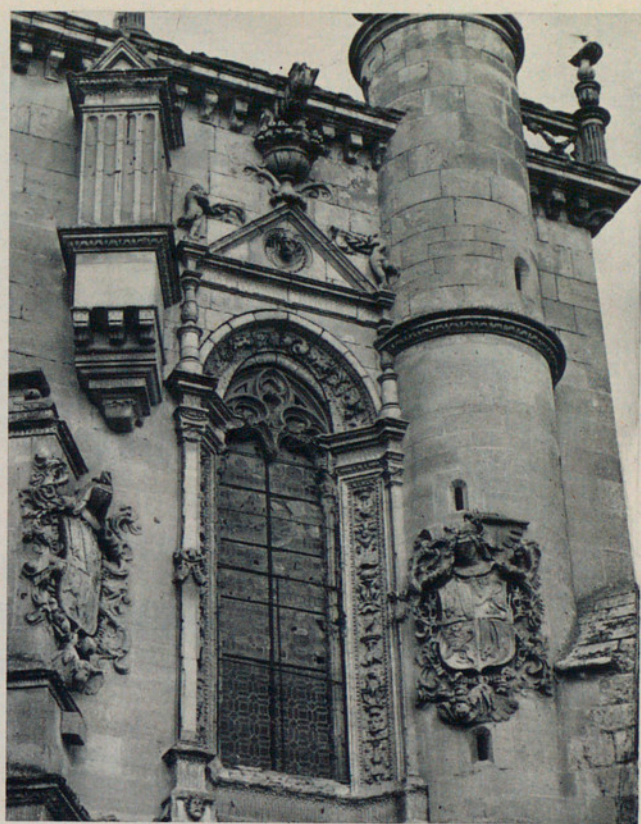
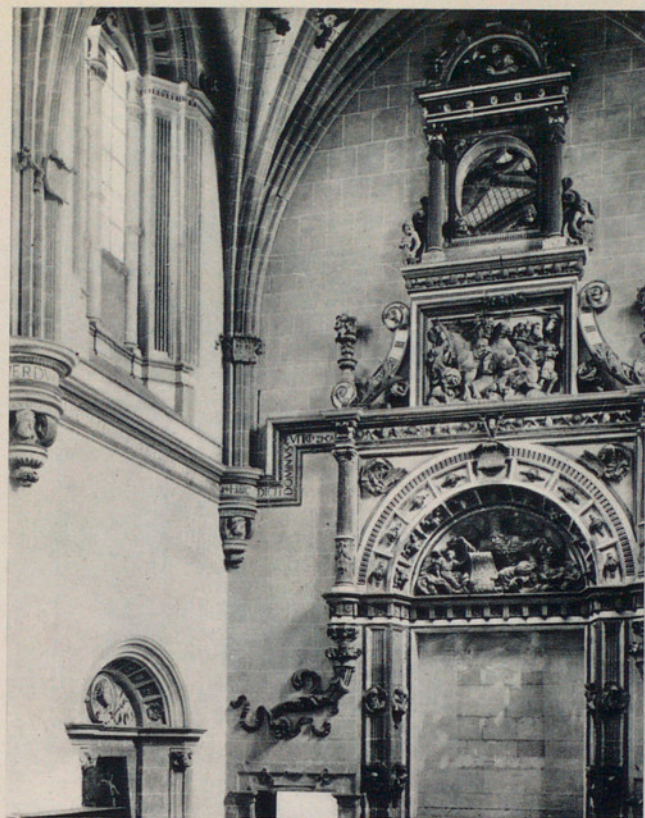
Villalpando era uno de los pueblos más importantes de la Tierra de Campos; tenía hasta siete iglesias abiertas al culto y numerosa población de alarifes moriscos que de antiguo trabajaban el yeso con heredada maestría. La tierra, llana y mansa como la palma de la mano, ni tiene repliegues abruptos, ni afloran en ella estratos rocosos donde buscar la dura piedra para edificar. Sólo arcillas y yesos se ofrecen al artificio humano y con ellos el alarife logró dar utilidad y carácter a sus obras. De añeja ascendencia debía venirles a los Corral su peculiar manera de trabajar el yeso; eran señores de la materia, dueños de sus recursos y posibilidades. Por de pronto, sabemos de tres hermanos Corral: Jerónimo, el más destacado, Juan y Ruy de Corral, rejero. Queda por dilucidar si Francisco Villalpando, el ilustre rejero, arquitecto y erudito que brilló en Toledo, era hermano suyo. Así se desprende del extracto de los libros de fábrica de la catedral de Toledo que publica Ceán (Llaguno) y en el que se dice que las hojas de las puertas de la Fachada de los Leones "son de bronce y las hizo un valiente artífice, llamado Francisco de Villalpando, vecino de Valladolid..., junto con su hermano Ruy Díaz del Corral". Trabajaron juntos hasta el año 1561, en que murió Villalpando, y continuó la obra Ruy Díaz hasta su conclusión, que fué en 1564, haciendo al mismo tiempo la reja de bronce y hierro que rodea el altar de Nuestra Señora del Coro. De todas maneras, Francisco, tanto por paisanaje como por razones de gusto y estilo, tiene con Jerónimo, Juan y Ruy un estrecho parentesco, si no sanguíneo — que es lo que suponemos nosotros —, al menos artístico.

Estos artífices eran hace pocos años apenas conocidos — salvo Francisco, no relacionado con ellos —. El nombre de Jerónimo empezó a sonar gracias a la inequívoca inscripción de la Capilla Benavente, de Medina de Río seco — la obra más famosa de los Corral —, que dice claramente: HIERONIMUS CORRAL HOC EFECIT OPUS. ¿Pero quién era este Jerónimo Corral cuyo nombre se interponía, un tanto intempestivamente, rompiendo la atribución en bloque de la capilla al autor de su retablo, Juan de Juní? Se le tildó — y lo era entonces — de incógnita del arte español. Hoy, merced a las publicaciones del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid, el conocimiento de los Corral ha avanzado mucho, dejando de ser una incógnita para convertirse en una realidad despejada y esplendorosa del arte español. Pero falta todavía, para la perfecta inteligencia de su arte, conocer las etapas de su formación artística. La pregunta inmediata que surge espontáneamente siempre que se trata de nuestros artistas del renacimiento es la posi-

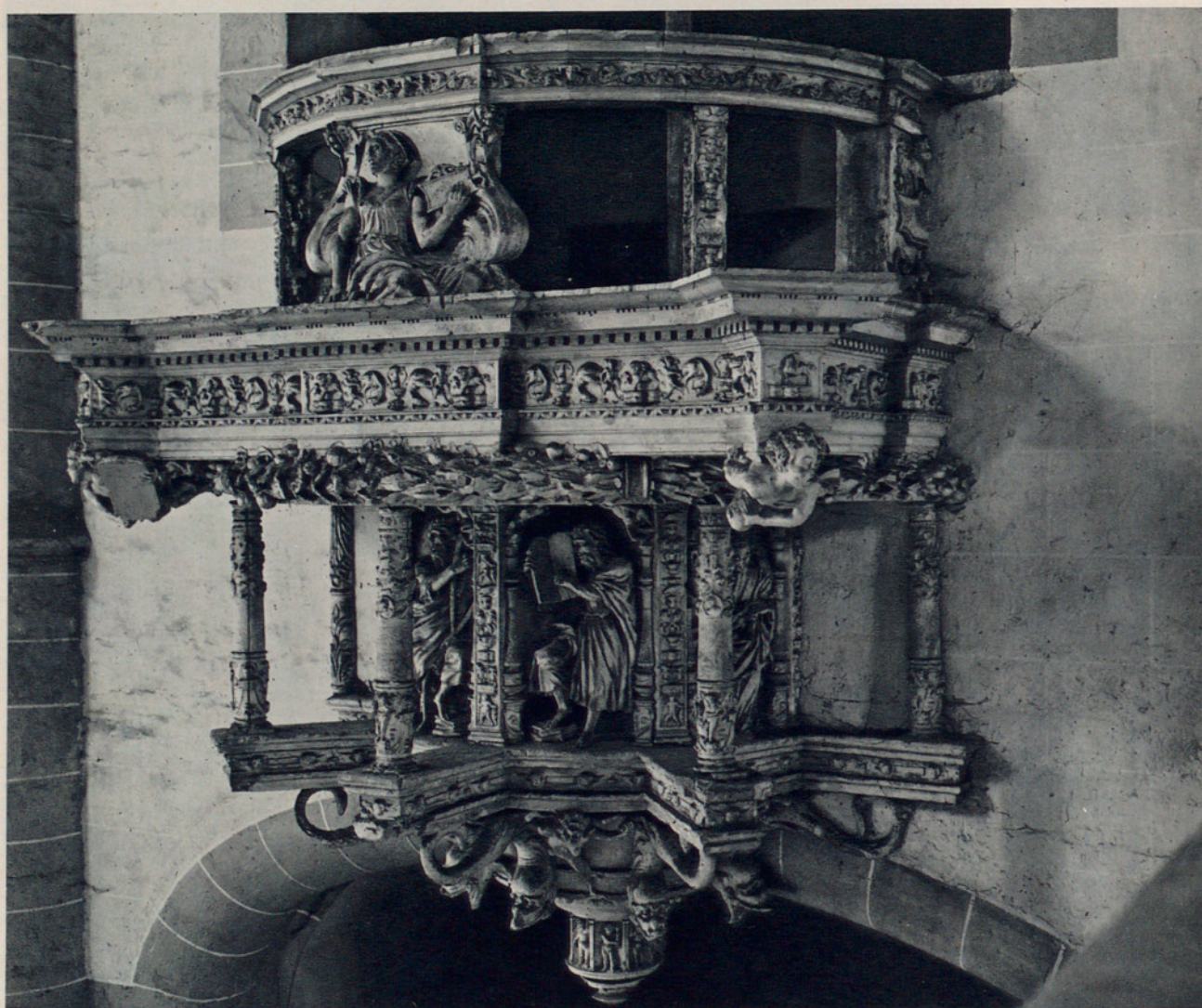
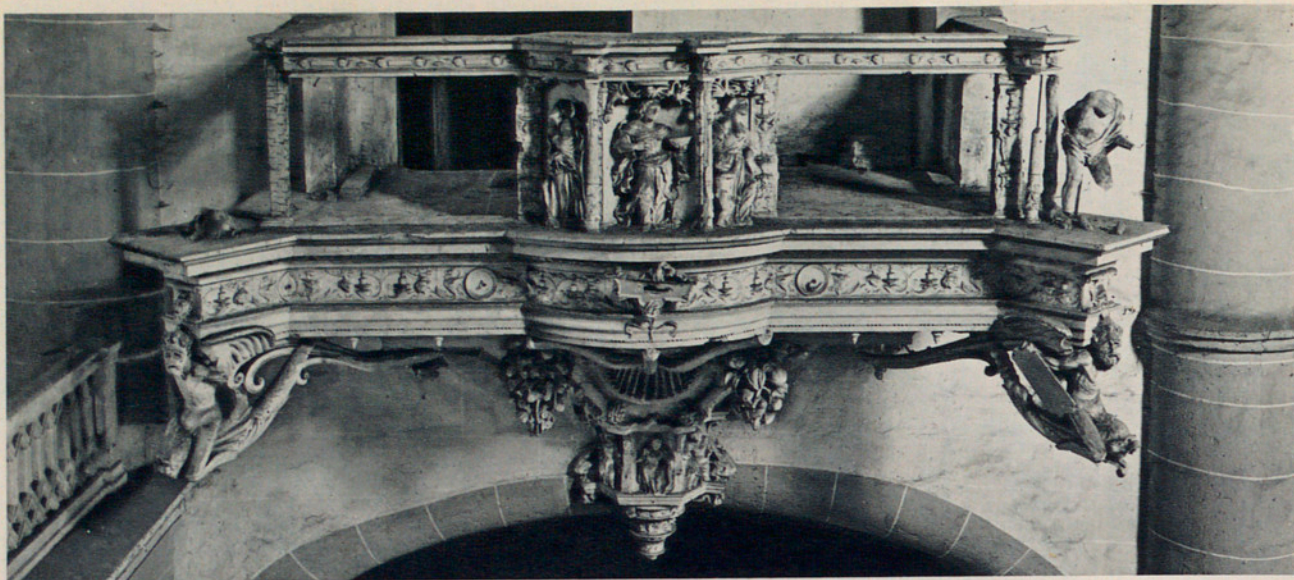
bilidad del viaje a Italia. Las más insignes figuras nuestras lo hicieron, y al contacto directo con aquel país debieron el impulso inicial de su arte; de otras se duda, considerándose probable. En este grupo, mientras documentos fidedignos no nos prueben otra cosa, debemos incluir a los Villalpandos, como los bautizó Cristóbal de Villalón. Sus obras publican claramente que eran versados en el lenguaje formal itálico, que manejaban con la soltura de un idioma propio. Si por su técnica, materiales y extremosidad decorativa descubren una raíz popular, por su léxico y lo artificioso de su numen son de lo más letrado y sabihondo. Sus obras, la famosísima capilla de los Benavente más que ninguna, son hasta excesivamente literarias. El sentimiento artístico se presenta como sepultado bajo el esencial propósito narrativo. La capilla de los Benavente es como un gran libro abierto donde con un lenguaje visual y corpóreo, a veces directo y otras simbólico, se relata el destino humano, con sus aspiraciones ardientes y sus temerosas caídas, sus orígenes y su fin último. Es un mundo inagotable de profetas, reyes, evangelistas, sibilas, virtudes, ángeles, el Redentor y la más bella imagen de la Inmaculada (Juní), rodeado todo de cariátides, hermes, arpías, genios, bichas apocalípticas y animales naturales, calaveras, bucráneos, trofeos, festones, zarcillos, conchas, cartelas, rótulos... La vieja y la nueva Ley, los misterios de nuestra religión montados en un aderezo de brillante paganía. Esta capilla, más que arquitectónica, más que escultórica, es clara e intencionalmente poemática, atrevida síntesis del drama escatológico de la humanidad en la línea de las grandes arquitecturas rimadas de la Edad Media. La convulsa superficie de esta capilla parece temblar agitada por el soplo sobrehumano de un Dante o de un Miguel Ángel. Tanta invención espiritual, tanta idea trasladada a la dócil materia, publican la plasticidad de unos espíritus selectos, de unas mentes cultivadas.

En las pequeñas arquitecturas, que con un criterio, diríamos pompeyano, les sirven a los Corral para decorar sus paramentos, se advierte una constante propensión a lo artificioso y complicado, una tendencia a los esguinces de la perspectiva, como queriéndonos demostrar la travesura de su ingenio y lo agudo de su intelecto. Sobre el nicho que cobija al Redentor, en la pared frontera al retablo, colocó Corral (como un pequeño casilicio, a los que era tan aficionado) un templete abierto cuyo interior abovedado vese en fugada perspectiva; todo ello, claro está, minúsculo. Parece extraído de un tratado renacentista de perspectiva para pintores.

Un elemento muy característico del elenco decorativo de los Corral son las cariátides, los hermes, las canéforas. La geografía española de este motivo es muy curiosa, pues se halla muy localizada, principalmente en tres puntos, correspondientes a tres escuelas, aunque luego haya excepciones que, como vulgarmente se dice, confirman la regla. Estos tres puntos son Jaén y la escuela de Vandelvira, Castilla (Valladolid, Palencia, Zamora) y la escuela de los Corral y Aragón y Navarra, donde se acusa una relación evidente entre el sudoeste de Francia y nuestra región subpirenaica. Como satélite del grupo castellano viejo tenemos el toledano, debido a la participación de Francisco Villalpando, arquitecto y rejero ilustre, lo cual demuestra la identidad de los artistas de este sobrenombre. En términos generales, este motivo arguye una influencia francesa, aunque ésta no sea exclusiva, pues también puede provenir directamente de Italia, origen igualmente para lo francés. Rafael, Julio Romano y Menzocchi habían empleado cariátides en sus pinturas. Pero en Italia, el racionalismo artístico situó tales elementos pintorescos en su debido lugar, preferentemente en las artes menores: grabado, mobiliario, orfebrería, etc., dejando para la arquitectura, según



Figs. 296, 297, 298 y 299. — SACRISTÍA DE SAN MARCOS, DE LEÓN. DETALLES DE SAN PABLO, DE PEÑAFIEL.



Figs. 300 y 301. — TRIBUNAS DE LA IGLESIA DE SAN FRANCISCO, EN MEDINA DE RIOSECO.

recababa su propia filosofía, los órdenes estrictos de columnas. De las artes menores italianas, principalmente de los grabados, estampas y ediciones de la época, tomaron los franceses este motivo y lo trasladaron intensamente a la arquitectura, haciéndolo uno de sus predilectos. Se extendió tal boga por toda Francia, muy particularmente en la escuela tolosina (la más relacionada con España), alcanzando las más bellas y monumentales manifestaciones con Jean Goujon y Pierre Lescot. Las cariátides y telamones suelen llevar sobre la cabeza canastillas de flores y frutos. Este motivo, propio de las doncellas — las canéforas antiguas —, pasa también, por lo que recuerda al capitel corintio (a veces, como en la portada de la catedral de Tarazona, los canastillos se convierten en verdaderos capiteles), a las cabezas viriles y tenemos lo mismo telamones-canéforos. Las canéforas de Úbeda, que seguramente se las inspirara a Vandelvira el francés Jamete, son las mismas que utilizan los Corral, lo que arguye identidad de fuentes.

Serlio decora el frontispicio del libro IV de su "Arquitectura" (1551) con unos hermes desmembrados, motivo que utilizan mucho los Corral. Estas figuras adquieren en Borgoña un gran relieve mezcladas a una decoración abundante y pesada. El espíritu y la letra de este decorado borgoñón trasciende a España y se fija particularmente en León (trascoro de la catedral) y en las obras de los Corral. Lo más típicamente borgoñón de estos últimos artistas son los arcosolios flanqueados por hermes-canéforas de la capilla de los Benavente. Se publican en Francia una serie de libros dedicados a suministrar a los artistas catálogos abundantes de estos motivos: "Le livre des Termes", de Sambim, al que siguen los de Ciartres, Vendreman de Vries y Boillot. Todos los tipos más variados y caprichosos figuran en estos elencos: caprípedos, sátiros, faunos, etc., propios para toda clase de decoraciones, chime-neas muy principalmente.

Recogiendo las formas más fantásticas de la decoración posterior a 1540, que es la más caprichosa y libre de todo el renacimiento (mucho más que la de la primera fase del grotesco plano), los Corral crearon una arquitectura desbordante, abigarrada, pletórica de fantasía y de ingenio, llena de aquellos accidentes plásticos de que hablábamos cuando tratábamos de definir el estilo "Príncipe Felipe", en el que estos maestros se incluyen de pleno. Los creadores de la capilla de Benavente tienen ganado un puesto relevante en la historia del arte español. Cuando todavía eran casi desconocidos para la crítica moderna, habían pasado desapercibidas las palabras de Cristóbal de Villalón en su "Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente", que ahora comprendemos y estimamos en toda su exactitud: "Pues ¿qué podrá decir de las labores y artificios del yeso, que han venido a vaciarle como la plata y otros metales en la fundición donde han labrado admirablemente estatuas en la imaginaria, que no se pueden más pulir con ningún cincel y también la labran al torno para pilares, basas y chapiteles con mucha perfección? Están tres hermanos en Palencia que se llaman los Villalpando, los cuales, en este arte de labrar el yeso, admiran tanto los hombres, que comparando con su obra lo viejo, parece digna de burla la antigüedad..."

Después de esbozadas las características más señaladas de estos artistas, hagamos una breve excursión por lo que conocemos de sus obras.

La primera referencia documental de Jerónimo Corral nos la proporciona el libro de fábrica del templo de Santa María de Ríoseco: labraba en el año 1536 el coro y enlucía la capilla mayor. Poco después (según García Chico) ejecutaría las dos tribunas de madera y yeso del coro, la capilla claustral del hidalgo Martín Villasante y la decoración de la

bóveda del crucero, todo en el convento de San Francisco, de la misma ciudad de los Almirantes. (A nosotros, las tribunas nos parecen algo posteriores.) Allí trabajó también el magnífico entallador Miguel de Espinosa, vecino (en 1528) de Palencia y autor de los altares colaterales de piedra, modelos en su género, que guardan los famosísimos "barros" de Juan de Juni. (Más adelante hizo Espinosa, en el mismo Ríoseco, la gran fachada renacentista de tres cuerpos de la iglesia de Santiago, seguramente con trazas de Rodrigo Gil, con quien colaboró también en la catedral de Salamanca). Allí se afanó también el gran rejero Cristóbal de Andino: nombres gloriosos honrando al preclaro linaje de los Almirantes. Hoy es una iglesia semiabandonada y fría, despojada de algunas de sus mejores preesas (la reja de Andino fué trasladada a Santa María.) Las tribunillas de Corral se hallan maltrechas, a punto de desaparecer del todo si una mano compasiva no lo remedia, y es lástima porque son dos verdaderas alhajas; de lo más imaginativo, fresco y delicado de los Corral. Están tratadas como dos inmensos pinjantes de bóveda, de la más artificiosa estructura; no creemos

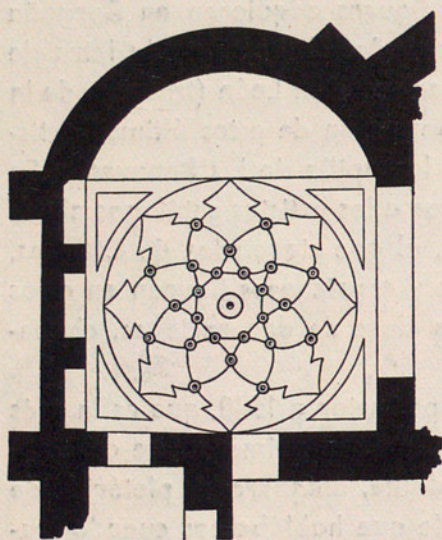


Fig. 302. — PLANTA DE LA CAPILLA DE LOS BENAVENTE.

que exista en Francia, donde tanto se dieron estos caprichos, nada que pueda comparárseles. La alcornia marinera de los Almirantes dió motivo a Corral para explayar graciosos temas oceánicos: tritones, delfines de enroscadas colas, fantásticos peces sirviendo de cabalgaduras, etc. La madera y el yeso permitieron estas audacias, estos vuelos (figuras 300 y 301).

En 1543 dirigía Corral en Valladolid los arcos triunfales en honor del príncipe Felipe y su esposa, doña María de Portugal, que a la sazón visitaron por primera vez la villa castellana. Debió entonces trabajar en la capilla de fray Antonio de Guevara, en el desaparecido convento de San Francisco. Y llegamos al año 1544, en que por encargo de don Álvaro de Benavente se obliga a edificar en la iglesia de Santa María de Medina de Ríoseco una capilla tan excelente que fuera en ornato de la dicha iglesia y no

en disminución. Le ayuda a Jerónimo su hermano Juan, a quien se tiene por arquitecto. El 21 de marzo comienzan las obras. Se levanta en alabanza de la Santísima Virgen y como enterramiento de la familia. Todo debió cumplirse rápidamente; por el exterior, en el ábside, se halla grabada la fecha de 1546. Su planta es cuadrada (cubierta con cúpula sobre pechinas) y con un ábside semicircular aplastado que coge toda su anchura. Al exterior, la arquitectura es sobria y delicada, de miembros sutiles, elegante, castellana. Es un cofre de piedra parcamente delineado que guarda, celoso, la rica tapicería interna. Dentro, un mundo en toda su inmensa proyección metafísica. Un mundo irradiante como la estrella octogonal de la cúpula (véase volumen IV, fig. 394) que, ampliando sin cesar su tamaño, conserva constantemente sus ocho puntas. No existe ya ningún asomo de intención estructural en la fingida nervatura de esta cúpula; sus líneas no obedecen más que a un afán decorativo, y en este aspecto la estrella resulta de insuperable elegancia; todas sus líneas son curvas, henchidas, suaves, y sólo antes de llegar al anillo de la base hacen un zigzag, recordando las agudezas isabelinas; no faltan florones y filacterias, como chatones engastados en un aderezo. Todos los estucos de esta preciosa capilla se hallaban brillantemente policro-

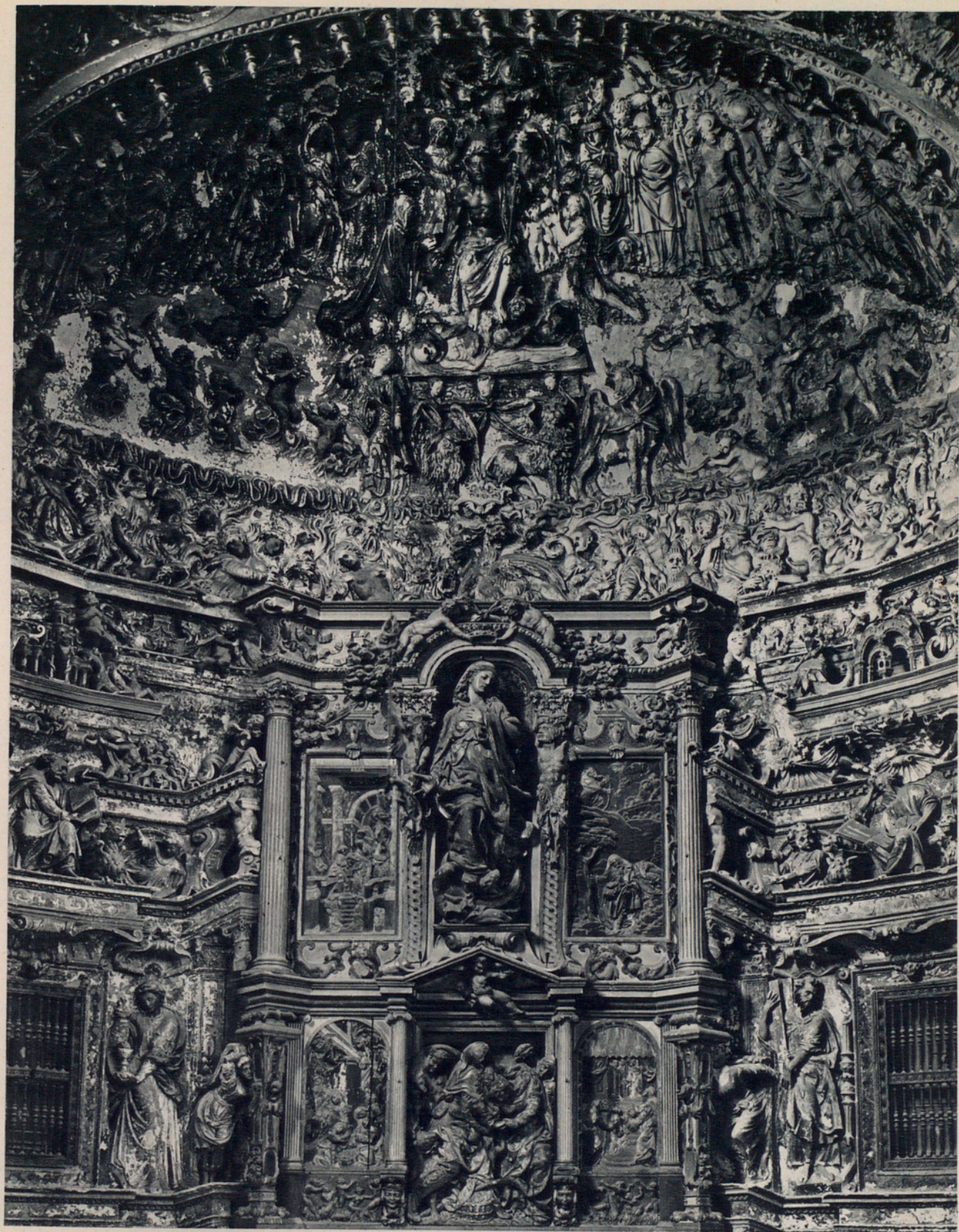


Fig. 303. — CAPILLA DE LOS BENAVENTE EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA, DE MEDINA DE RIOSECO.

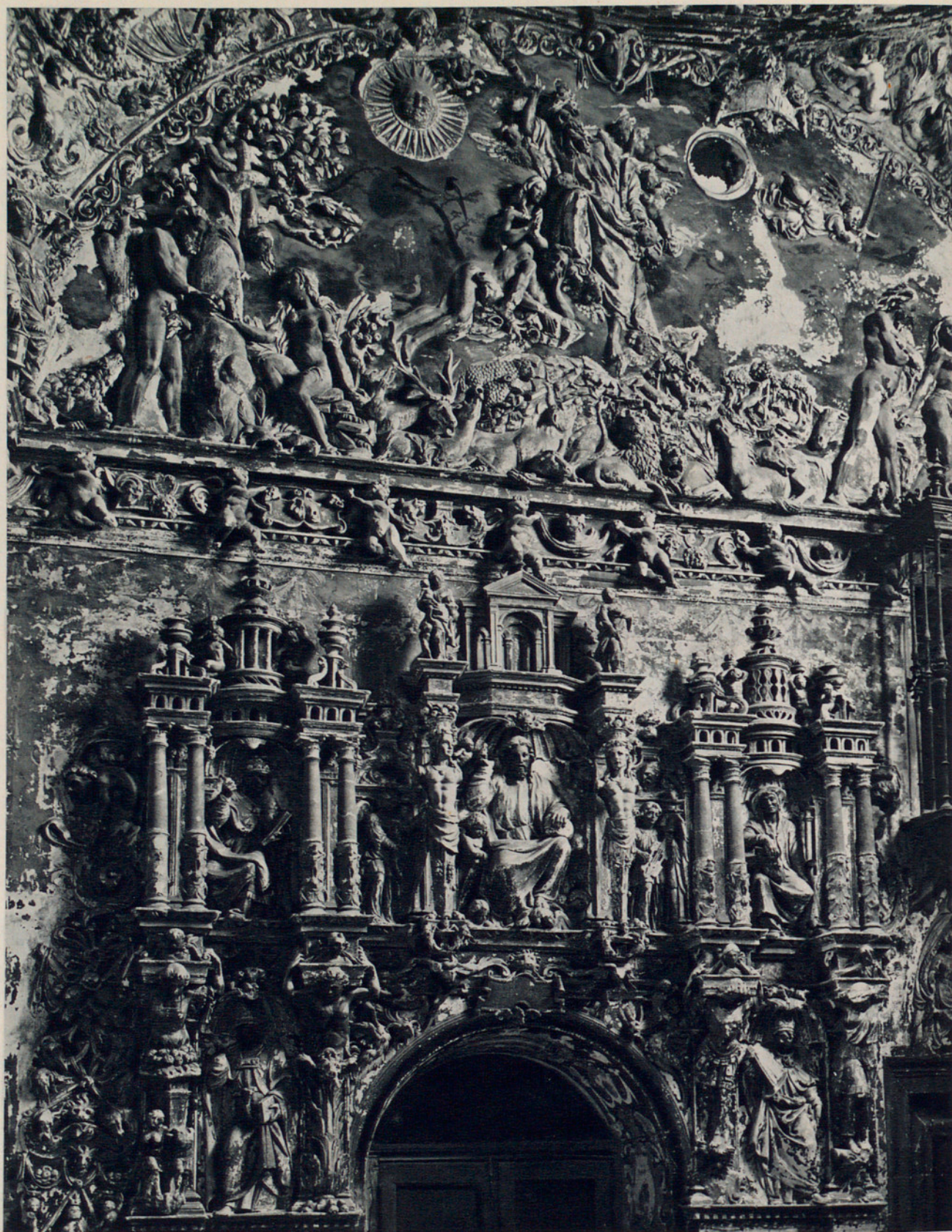


Fig. 304. — CAPILLA DE LOS BENAVENTE EN LA IGLESIA DE SANTA MARÍA, DE MEDINA DE RIOSECO.

mados (hoy, la incuria, la humedad y el tiempo se han llevado casi todo el color). Utilizaba Corral el azul para los vestidos, un ocre oscuro para las encarnaciones, bastante rojo y mucho dorado (figs. 302, 303 y 304).

Terminado lo de Ríoseco, los Corral marcharon a Palencia, donde se asentaron como vecinos, y ornamentaron la capilla de San Pedro en la catedral. Su labor, meramente decorativa, consistió en preparar un exorno clásico, brillante, como ellos sabían hacerlo, a la capilla ojival. En sus esquinas plantaron grandes columnas estriadas, indicio claro de un avance decidido hacia la amplitud y grandeza antiguas. Todos los lienzos, conforme al uso de los hermanos, se cuajaron de las más variadas y gentiles representaciones, sin faltar las grandes figuras, los hermes desmembrados, canéforas, etc... (fig. 305). Costeó esta decoración don Gaspar de Fuentes y de la Torre en 1551. También reedificaron por entonces la incendiada iglesia del Hospital de Mater Dei, en Tordesillas. Pueden atribuírseles los elegantes sepulcros del monasterio de la Espina, cuya capilla mayor data de 1546-1558. Tienen en la parte inferior frisos con cabezas de angelillos que recuerdan las del basamento de la fachada del convento de San Marcos, en León.

En su pueblo natal, Villalpando, nos dejaron la capilla fundada en Santa María del Templo (hoy teatro) por los magníficos señores don Alonso Gómez y doña Catalina del Puerto, y la decoración de florones y medallones del coro de Santa María la Antigua. El último ciclo conocido de la obra de los Corral se cumple en tierras de Medina por obra y gracia del gran banquero y mecenas Rodrigo de Dueñas y de su hijo Francisco. Este potentado de las finanzas construyó para habitación suya el palacio que lleva su nombre en la villa de Medina del Campo. Al exterior presenta una gran fachada de ladrillo liso — material de la región — y una severa puerta adintelada, granítica, de prosapia castellana. Su empaque reside en las dimensiones y en el amplio y bello patio, de noble factura española. La gran escalera claustral tiene también esplendidez en su desarrollo y gracia en la ornamentación de sus pilares. La "escalera pequeña", pretils con delicados grutescos. No parece que en esto intervinieran los Corral, más solicitados como ornamentistas que como arquitectos, pero en cambio don Rodrigo los llamó para decorar la iglesia conventual de la Magdalena, en Medina, fundación suya en 1550 y cuya prosecución encomendó cuidadosamente a su hijo. La capilla mayor se terminó en 1558, año de la muerte de don Rodrigo, y se tardaría algo más en completar su exorno. Sobre un entablamento corrido arranca el cuerpo de ventanas derramadas que se flanquean por columnillas que descansan en voladas repisas terminadas en pinjantes, según la solución típica de estos maestros, solución que entraña parentesco con las de Juan de Badajoz, artista unido a los Corral por más de un punto de semejanza.

En el escondido pueblo de Rodilana, entre La Seca y Medina del Campo, y en su iglesia de San Juan, se construyó, por la munificencia de don Rodrigo de Dueñas, una vistosa cúpula en el presbiterio, que contrasta con la humildad del resto de la iglesia. La planta del cascarón es un círculo estirado por un tramo recto en el centro (planta de circo o de hipódromo). Por la parte de la nave, el paso del arco toral a la cúpula se hace mediante dos trompas, más bien arcos cruzados a 45 grados. La bóveda está dividida, ecuatorialmente, en tres fajas: la primera, nichos entre columnillas pareadas; la segunda, pinturas entre hermes, y la tercera, bustos alternados que representan la Vida y la Muerte entre figuras femeninas, como cariátides; el casquete final, finamente gallonado, con un lindo florón en la cúspide (fig. 306). Tanto por la técnica de la labra del yeso como por la elegancia de los per-

files y pormenores, esta cúpula tiene un evidente parentesco con las deliciosas decoraciones renacentistas en yeso de Santa María la Blanca, de Toledo, consideradas como de Covarrubias, pero en las que no sería nada de extrañar que intervinieran los Villalpando, dada la estrecha relación entonces entre Francisco y Alonso. El intradós de los arcos de las trompas de Rodilana está decorado por pequeñas rosetas gallonadas, exactas a las que se utilizaron en las cupulitas toledanas. Es indudable que por los Villalpando se establece un puente del mayor interés entre la Tierra de Campos y Toledo.

LA CASA BLANCA EN MEDINA DEL CAMPO. — Terminamos la reseña de las construcciones de los Corral con un edificio de programa y solución muy originales: la casa de recreo llamada Casa Blanca, en los alrededores de Medina. En España, donde el arte ha tenido un sentido preponderante religioso, o a lo más áulico y representativo, es extraño encontrarlo vinculado a las delicias de la vida placentera, y, sin embargo, los encantos del arte son los más propios para adornar la existencia entendida como puro hedonismo. Por eso apenas hallamos en nuestra Península villas, casinos de recreo, “bagatelas” y “belvederes” de los que tanto abundan fuera. Por eso la idea, el programa y la intención de Rodrigo de Dueñas, o de su hijo Francisco, que fué quien llegó a habitar esta casa con su mujer, doña Blanca de Estrada (de aquí su nombre), resulta entre nosotros poco común. Pero los opulentos banqueros de Medina tenían un concepto europeo y fastuoso de la vida y se arrojaron a construir un retiro en el campo para su propio deleite. Sin embargo, influencias del medio y la costumbre dieron al exterior más apariencia de hosco castillete que de risueño casino, y los Dueñas, con un criterio casi mahometano, íntimo y secreto, guardaron para el interior las galas apetecidas. La planta es también extraña, mezcla de simetría cuasi paladiana y de “compartimentación” bizantina; por ende, algo esencialmente español. En el centro como patinillo cubierto, como linterna en cruce de crujías conventuales, se aloja el tuétano de su arquitectura. Sobre unas arcadas y columnas suben unos paños desnudos y lisos, y sólo arriba, donde la luz levanta mágicos destellos sobre los accidentes de la forma y los matices del color, vertieron los Corral sus fantasías decorativas. Esta linternilla de la Casa Blanca, verdadero cimborio en pequeño, está formada por un doble friso de ventanas (dos en cada cara), con nichos intermedios, bajo una ordenación de leves pilastras. Se cierra por una cúpula llena de festiva decoración por bandas ecuatoriales y con gran pinjante en la clave. En los platillos triangulares que quedan entre la planta cuadrada y el círculo de la cúpula suponemos que habría también algunos florones que se desprenderían y se sustituyeron por unas secas puntas de diamante. Lo interesante de esta decoración es su carácter civil y mitológico. Los nichos llevan figuras de dioses paganos vestidos a la romana y en las más bizarras actitudes. Lo curioso es que tanto las pilastras como las jambas y los frisos están llenos de grutescos, lo que supone una regresión hacia el primer plateresco en esta obra, cronológicamente la más moderna de los Corral. Pero en este caso la decoración plana se prestaba mejor al mágico cabrilleo de la luz, agente principal de la emoción estética (fig. 307).

La Casa Blanca se terminó en 1563 (fecha grabada en una cartela); aquellos hombres — los Corral — debían estar en el ocaso de su vida, si no la habían abandonado ya. Sólo sabemos del óbito de Francisco Villalpando (1561) y que Ruy Díaz del Corral terminó su obra en Toledo (vivía en 1561). Hasta el final, los valientes decoradores conservaron la frescura de su inspiración y su extraordinaria vitalidad.

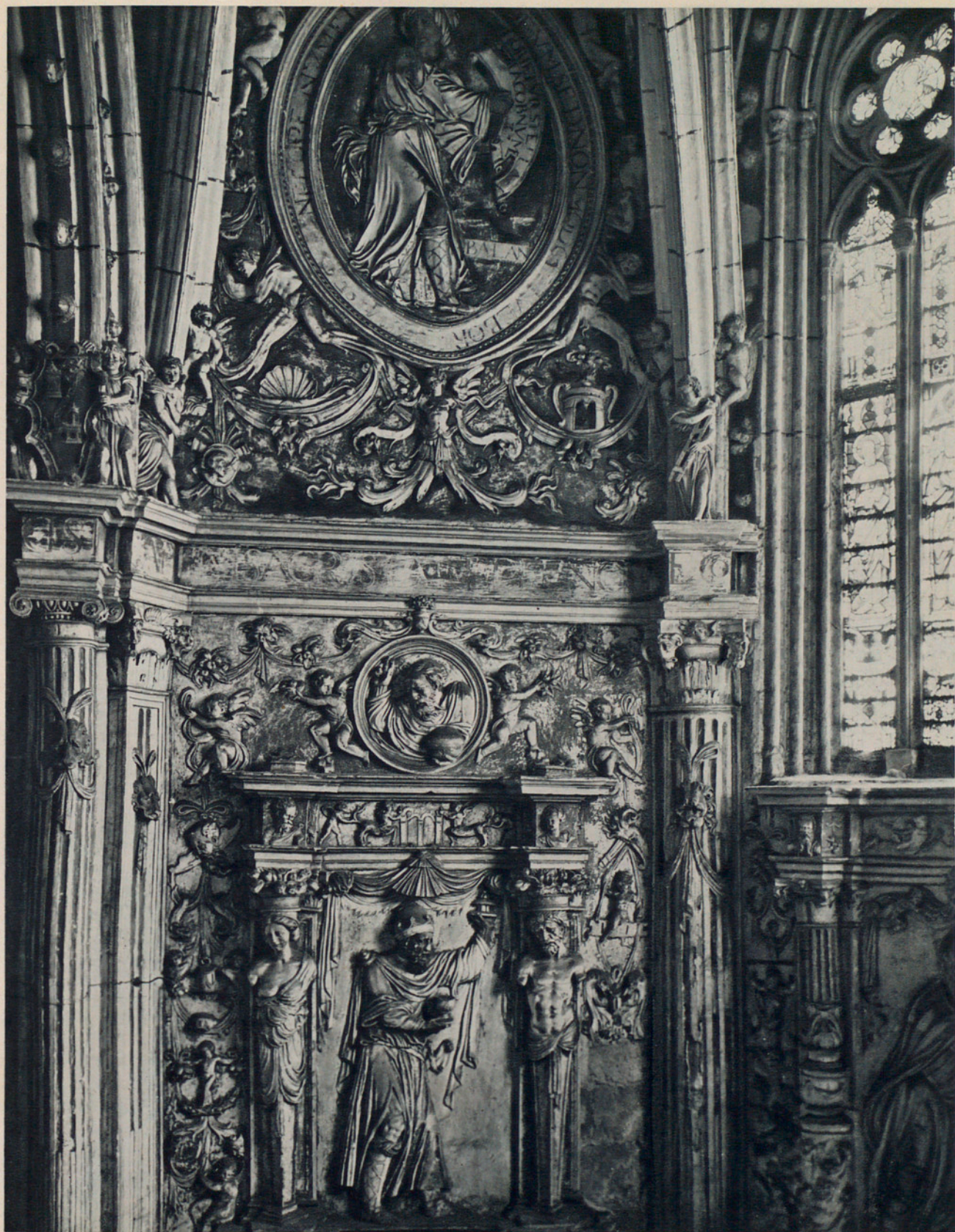
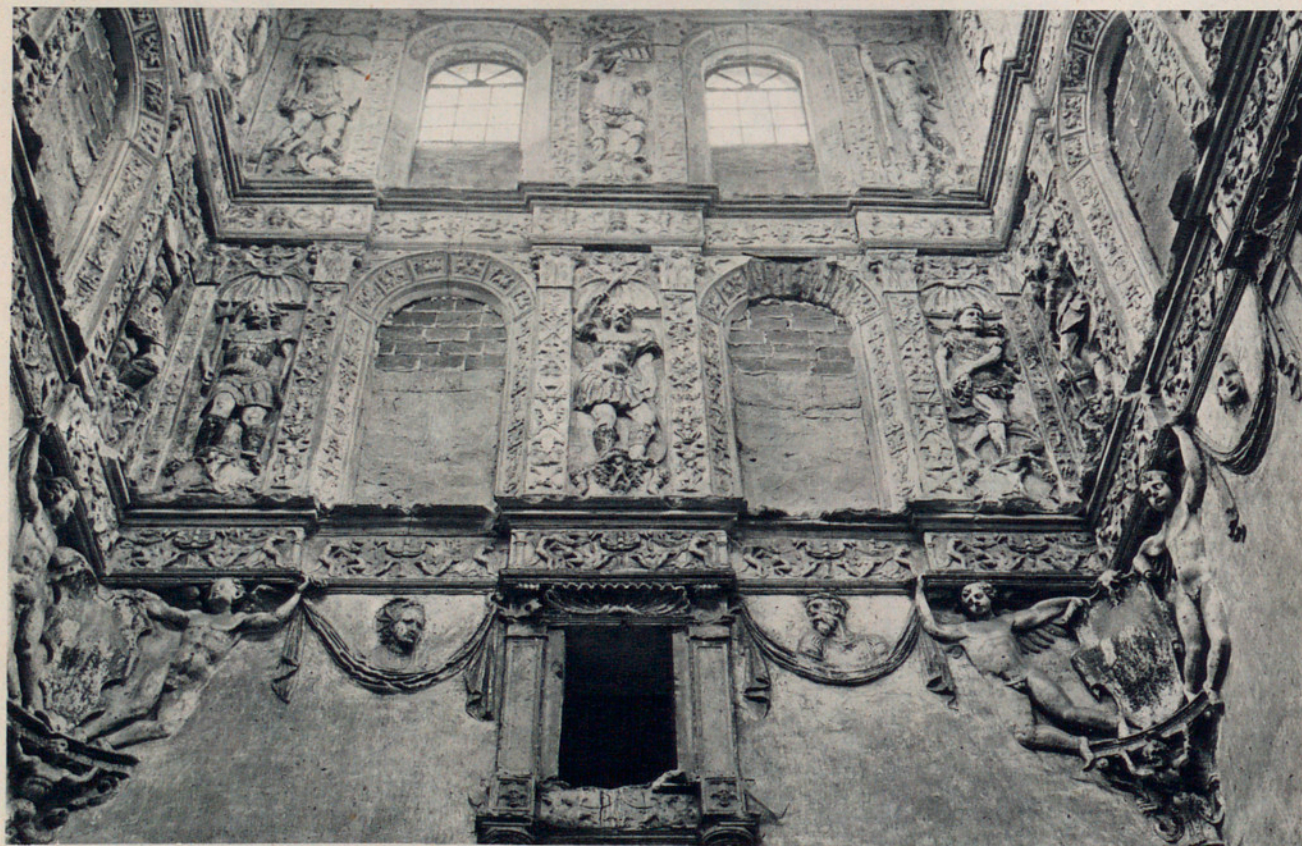


Fig. 305. — DETALLE DE LA CAPILLA DE SAN PEDRO, EN LA CATEDRAL DE PALENCIA.



Figs. 306 y 307. — CÚPULA DE LA CAPILLA MAYOR DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE RODILANA (VALLADOLID). LINTERNA DE LA CASA BLANCA, EN MEDINA DEL CAMPO.

Este nombre, tan rotundo y tan español, Rodrigo Gil, al que se suele añadir el de Hontañón, pero que nos gusta más sin el cognomento, simplemente, como constaba en el papeleo de la época, es el de uno de los más preclaros maestros de cantería españoles del siglo XVI, el de uno de los trabajadores más formidables, en una época de formidables trabajadores. Su vida activa se encierra entre las fechas de 1523 y 1577. Entre ellas queda centrado el año 1550 con absoluta simetría: 27 años a un lado y 27 a otro: 54 años de una de las vidas más fecundas, laboriosas y creadoras que pueden darse: trazando todo género de fábricas, labrando con sapiencia las más complicadas estructuras (Pierredondo le cita — 1539 — junto con Siloe, Felipe y Rasines, como los más doctos en cantería), acudiendo a terminar y remediar obras ajenas, siempre solícito a dar su parecer en informes y sentencias, viajero infatigable por toda el área de la Península. Trabajó por toda Castilla, Vieja y Nueva; por León, por Extremadura y Galicia, pudiendo tomarse como lugar geométrico de sus actividades Salamanca, donde su arte dejó más sedimento de escuela.

No era Rodrigo un advenedizo en el campo de la cantería, oficio vinculado a la familia, padres y hermanos, todos canteros y de patria de canteros: Rasines, en la Merindad de Trasmiera, valle que parecía especialmente favorecido para que brotara en él la noble vocación de construir. Su llegada a la arquitectura no fué por la puerta de las otras artes, escultura o pintura (hecho frecuente), ni menos por la vía de la erudición humanística, por el amor platónico al arte antiguo, sino directamente desde la arquitectura misma. Por eso se explica su apego a las prácticas tradicionales — góticas —, su arcaísmo, incluso. Los maestros que provenían de las otras artes eran por lo general más inquietos y ansiosos de innovación; los eruditos, no digamos: atendían a la belleza ideal, escueta y clásica. Estos últimos apenas cuentan en España; nuestros artistas eran hombres de oficio, su erudición era un adorno y no, como en Alberti, el fundamento de su personalidad. Otros motivos fueron causa también del tradicionalismo de Rodrigo Gil, motivos de ambiente, como el que se respiraba en Castilla, país de acendrada espiritualidad, místico y cristiano, ajeno a lo que la fórmula renacentista tiene de belleza *per se*, arquetípica e indiferente. En Castilla el arte gótico tuvo gran arraigo y acabó naturalizándose por completo con el esplendoroso desarrollo de la escuela flamenco-borgoñona. Juan Gil fué el más señalado depositario del arte de Simón de Colonia, y Juan dió el ser a Rodrigo. En casi todas las últimas catedrales góticas, del gótico que algunos autores extranjeros han llamado "nacional", intervino Rodrigo: Salamanca, Segovia, Plasencia, Astorga y Valladolid (la colegiata). Era natural que, llevado del ambiente castellano y de su misión particular — clausurar el ciclo de un estilo —, no tuviera la comezón de originalidad de otros artistas. Pero Castilla, por su misma aversión a las fórmulas enteras del Renacimiento, tuvo una especial capacidad de transfigurar lo ajeno, asimilándolo como propio. Así tuvo nacimiento el plateresco como arte nacional, esencialmente castellano. Como representante, excepcionalmente fecundo, de este espíritu asimilativo castellano, Rodrigo jugó un papel de primer orden. Al hacer un examen crítico de su obra, rara vez podemos apoyarnos en alguna referencia externa, clásica. Todo en él tiene una motivación personal e independiente, genuinamente española o más aún castellana. Sus premisas están en el arte salmántino que crearon Juan Gil (su padre) y Juan de Álava y con el que ya vimos en su lugar cómo Rodrigo se entroncaba, prestándole juventud e impulso nuevo.

Rodrigo Gil representa, como Juan de Badajoz, un paso decisivo en la evolución del plateresco castellano, pero en mayor grado que aquél por la importancia, amplitud y difusión de su obra. Representa el tránsito lógico por que pasa el estilo en toda Europa; con las diferencias de modulación que se quiera, de una comarca a otra, con sus asincronismos relativos, pero al fin y mirado el fenómeno en toda su amplitud, con una coincidencia absoluta en el sentido del movimiento. Este tránsito, al que venimos aludiendo frecuentemente en este libro (porque es la expresión cinética fundamental del estilo), puede expresarse sencillamente así: tránsito de la pluralidad a la unidad. He aquí el gran viraje de la época: superación del naturalismo simplista y minucioso del "quattrocento" (equivalente en cierto modo a medievalismo) para alcanzar la forma noble, el estilo grande, el ideal clásico. Muchos artistas, como Miguel Ángel, como Durero, consumaron este viraje de un modo consciente y pasional.

Rodrigo Gil nos demuestra que este viraje puede operarse, por pura automoción, desde dentro de sí mismo, siguiendo con instinto el impulso universal de la época, al que ningún artista escapa. La prueba es que este movimiento adquiere en Rodrigo matices muy particulares. En arquitectura, la tendencia hacia el gran estilo se halla vinculada muy directamente al conocimiento y manejo cada vez más seguro y monumental de los órdenes clásicos. En esta dirección se mueven Siloe, Machuca y Hernán Ruiz. Pero Rodrigo, formado y desarrollado en el ambiente de Castilla, sin haber tenido contactos directos con Italia, escoge instintivamente una dirección distinta y propia, prescindiendo de los órdenes clásicos en su pureza canónica y en sus posibilidades monumentales; para él las columnas siguen siendo un elemento libre y perfectamente adaptable a todos los caprichos de la voluntad del artista. Esto no obstante, Rodrigo clarifica valientemente sus motivos decorativos, los espacia, procurando pausas que acusen el carácter melódico de su dibujo y, naturalmente, siguiendo criterios comunes, robustece y da valor escultórico a estos mismos motivos. A la yuxtaposición y acumulación de los primeros tiempos opone una articulación y composición cada vez más sabias. En la mente de Rodrigo se va despertando con fuerza un incontenible apetito de unidad. Quizá no exista en nuestro renacimiento edificio donde la unidad y la simetría — su fiel esclava — triunfen con más despótico y soberano poder que en la universidad de Alcalá de Henares, el monumento más importante de Gil — su "capolavoro" — y uno de los más gallardos de toda nuestra antología arquitectónica. Es un edificio centrípeto donde todo se encadena con una fuerte tensión convergente. La vista lo alcanza en la más plena y satisfactoria unidad. Además de una articulación frontal, existe en este monumento una articulación volumétrica muy inteligentemente sugerida. La intención del artista ha dejado de reducirse a decorar primorosamente un plano para indicarnos la presencia corpórea de un volumen organizado estéticamente. En la universidad de Alcalá la ornamentación es nerviosa, dinámica y profundamente significativa; los silencios murales, amplísimos, están medidos musicalmente; la fachada, como diría Paul Valéry, canta. Pues bien: todas estas conquistas están conseguidas sin apelar a la letra del código clásico, sin atender a cánones ni fórmulas, sin que las columnas grecorromanas reclamen la exclusiva atención. Pocas fachadas menos "clásicas" que ésta y, sin embargo, pocas más fieles a los ideales del momento. En ello radica, a nuestro juicio, su éxito, su personalidad, su gran poder de atracción sobre el espectador. En ello también su hondo carácter racial, que la distingue radicalmente de todo lo extranjero. Aquí fallan todos los correlatos con lo florentino o incluso con lo milanés; falta

la más leve sugerencia francesa. Es un edificio sólo comprensible dentro del ambiente castellano y que con justicia se ha considerado como uno de los mayores exponentes de nuestro casticismo arquitectónico, con no poco daño para el modelo al popularizarlo a troche y moche en insípidos y aborrecibles pastiches.

Y vamos, una vez expuestas las virtudes principales de Rodrigo, reflejadas en su más claro espejo, a describir lo más saliente de su obra; que la cosecha es mucha y sabrosa. Rodrigo Gil debió trabajar desde niño en el taller de su padre; era hijo natural y parece ser que menor que otro legítimo, Juan, que también fué del oficio, pero brilló poco al lado de su progenitor y de su medio hermano. La primera noticia documental que tenemos de Rodrigo es la de que en 1521 delineó las trazas que Ibarra había hecho para el Colegio de Fonseca (Irlandeses). En el mismo año concurrió con Juan de Álava a la elección de trazas para el claustro de la catedral de Santiago. Debía ir como ayudante de Álava. Su condición familiar y la disposición y laboriosidad que demostraría desde joven le valieron verse pronto incluído en los negocios monumentales más importantes de Castilla. Ya desde 1526 o con anterioridad debió ocuparse — acaso como delineante — en las trazas de la gran Colegiata de Valladolid, que en otro lugar hemos llamado la Colegiata de los cinco maestros: Juan Gil, Juan de Álava, Francisco de Colonia, Diego de Riaño y Rodrigo. Hubiera sobrepujado este templo en dimensiones a los catedralicios de Salamanca y Segovia, sus semejantes. Empezó a dirigir las obras Diego de Riaño y a su muerte (1534) se obligó Rodrigo a sucederle (1536). La obra progresó poco y más adelante la hizo desaparecer Juan de Herrera bajo su mole vitrubiana. Poco a poco van recayendo sobre él las obras que dejara el padre, fallecido en 1526; primero es la de la Capilla del Deán, en San Francisco de Zamora, que da lugar a pleitos (1528), luego la de la propia catedral de Salamanca (1538), y más tarde (1560) la de Segovia.

En 1535 se hallaba en Torrelaguna, pues allí se le pasó recado para que fuera a ver las obras de la catedral de Sevilla. De su paso por la villa del Cardenal nos queda un amplio y severo palacio, al que la austera piedra granítica presta un sello de noble sobriedad en la línea del plateresco parco de Ávila y Segovia. En la portada comienzan a dibujarse aquellos rasgos que se repetirán luego constantemente por Rodrigo en este género de composiciones; sobre todo el arco carpanel, con ancha arquivolta de planos degradados.

Salamanca era el centro de gravedad que al fin le atraía con más fuerza en medio de sus múltiples y dispersas actividades. La Catedral tenía ese poder de captación que tienen las obras monumentales y de gran empeño artístico. Por sí mismas y naturalmente dan origen a grupos y escuelas, crean focos de interés. Como visitador de los destajos y como indiscutible maestro mayor después, Rodrigo queda vinculado a esta obra gigantesca. Allí, por fuerza, se afirma su tradicionalismo, prosiguiendo la obra gótica, que ya no es dable transformar. Las partes altas de la nave mayor son suyas y en ellas se demuestra la flexibilidad de su genio ecléctico. Sus ventanales dobles o triples con tracerías platerescas, agrupados con oportunas claraboyas, dan como resultado un excelente compromiso entre lo antiguo y lo moderno. El frontispicio, que emerge sobre la fachada isabelina de grandes arcos, es también acertada expresión de este compromiso. Le dan gallarda centinela dos elegantes cubillos de escalera rematados por pináculos cónicos con crestones; dentro del tímpano picudo que lo corona se tallaron, simétricas, a los lados de un hueco ciego, dos hermosas cornucopias, muy parecidas a las de Juan de Badajoz; por las vertientes de la cornisa des-

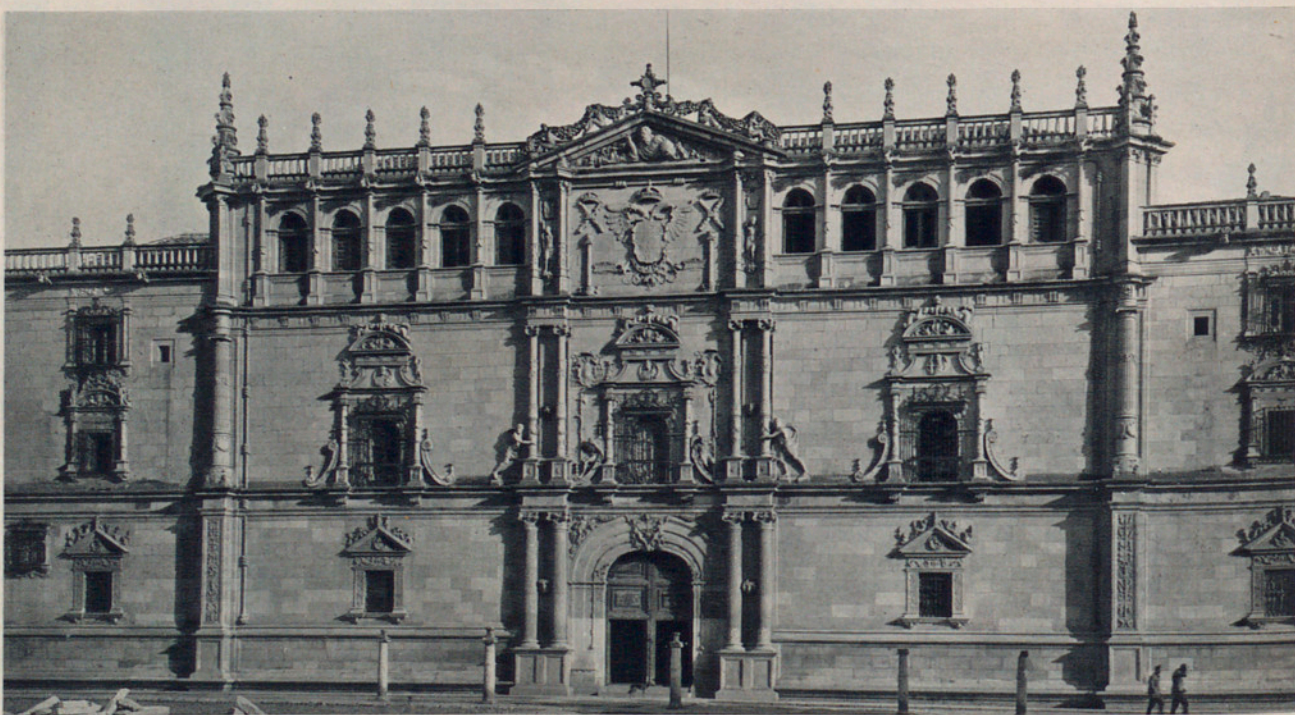
cienden monstruosos y quiméricos animales, de talla recia, que se recortan como una crestería; en el vértice, un monumental candelero.

También recaen sobre él las obras de Álava: la claustra de la catedral de Santiago de Compostela (1538) y la catedral de Plasencia (1538). En Santiago continúa la obra de su predecesor, pero pronto (1540) tiene ocasión de preparar trazas propias para la fachada de este claustro y dependencias. Sus muros, severos y opacos, están coronados por una galería adintelada con zapatas, muy castellana. El dibujo de todo ello es sobrio; la molduración, enérgica, como de canteros gallegos. Las obras duraron toda la vida del maestro, que con frecuencia iba a Santiago para reconocerlas (figs. 308 y 309). No vamos a insistir sobre la catedral de Plasencia, monumento excepcional del que ya nos ocupamos a su debido tiempo (véase página 56). Sólo diremos que también se le reclamaba reiteradamente de Plasencia, pues los capitulares muchas veces debieron enojarse por las ausencias de su maestro mayor. Tenía allí un aparejador, no podía, agobiado de encargos, llevar las obras por sí mismo. A pesar de la historia accidentada de esta catedral, hoy puede considerarse, artística y constructivamente, como una de las obras más perfectas del estilo gótico postrimero.

PALACIO DE MONTERREY. — En medio de tan graves negocios encontró Rodrigo la feliz coyuntura de trazar una obra original y sobresaliente que le sitúa de golpe a una insospechada altura de creador: nos referimos al palacio del conde de Monterrey, don Alonso de Acevedo y Zúñiga, que trazó en 1539 junto con fray Martín de Santiago. En esta fecha se firmó una escritura de concierto entre el conde y Pedro de Ibarra, maese Pedro y Miguel de Aguirre, canteros, vecinos de Salamanca, para llevar a cabo una “traça q. sta. traçada y firmada del padre fray mjn. de Santiago y de R.º Gil”. El palacio, según lo demuestran su concepto arquitectónico y los enjarjes existentes, debía ser cuatro veces mayor. Lo hecho no es sino uno de los cuatro grandes lienzos o crujías que debían encerrar el complejo de los patios interiores. Debía llevar en su conjunto cuatro torres angulares y otras cuatro en los puntos medios de sus fachadas. Su planta — suponemos — debía estar partida en cuatro patios, formando sus cuerpos interiores una cruz, como los hospitales de Enrique de Egas, que eran la pauta seguida en los organismos arquitectónicos de vastas dimensiones. De terminarse, hubiéramos tenido un anticipo plateresco del “complejo” escurialense. Como todo lo de Gil, este palacio celeberrimo (junto con la universidad de Alcalá, lo más excelente y popular del autor) tiene aquellas características de espontaneidad e independencia que tanto le enaltecen. Sin obedecer a modelos de fuera ni a cosas pegadizas, halla en sí mismo la levadura capaz de hacer fermentar una creación nueva, original y a la vez entrañablemente castiza. El precedente del palacio de Monterrey no hay que ir a buscarlo a Italia, sino en los palacios gótico-mudéjares españoles del período isabelino: castillo de Manzanares, palacio del Infantado, en Guadalajara, Casa del Cordón, en Burgos, Casa de las Conchas, en la misma Salamanca. La valiente desornamentación de los cuerpos bajos, que acentúa tan magistralmente la florida ornamentación de arriba, es sin duda alguna un resto del espíritu militar de los castillos. En relación con lo isabelino, notamos cómo aquí se subraya la horizontalidad renacentista del edificio mediante líneas de impostas. Las galerías isabelinas se convierten en loggias platerescas y las torres — motivo también de abolengo militar, muy español — se truecan con parecidas galerías en alegres “miraderos”. Rodrigo Gil valora siempre las esquinas, en este caso mediante motivos heráldicos, resueltos con



Figs. 308, 309 y 310. — DETALLES DE LA FACHADA DEL CLAUSTRO DE LA CATEDRAL DE SANTIAGO DE COMPOSTELA Y PALACIO DE MONTERREY, DE SALAMANCA.



Figs. 311 y 312. — PATIO DE LA CASA DE LA SALINA, EN SALAMANCA. FACHADA DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES.

jugosa plasticidad. Sigue en ello el ejemplo de Simón de Colonia (Casa del Cordón) y su escuela, que tenía a la vista, sin ir más allá, en la Casa de las Conchas. Un motivo encantador y pintoresco tratado con escultórica maestría. En el decorado de este palacio apenas tiene participación el grutesco entendido como arabesco plano. Pasada ya su sazón, es la apasionada escultura decorativa la que señala con toques ardientes algunas partes del edificio y la que rubrica su línea de cielo, "skyline", en forma de crestería, como una cabalgata atropellada, pero simétrica, de monstruos y esclavos. Los candeleros parecen labor de orfebre en piedra — no es metafóricamente desacertado llamar a este arte plateresco —. Acaso en la obra de Rodrigo Gil hallásemos los más prolijos y monumentales candeleros de nuestra arquitectura. Rasgo verdaderamente notable de este palacio — más por lo exótico en España — son las grandes chimeneas arquitectónicas. En países nórdicos, donde la vida interior confortable ha tenido siempre un alto precio, estos elementos, las chimeneas, en lugar de disfrazarse al exterior, indicaban de una manera monumental esta circunstancia. Así sucede, por rara excepción, en el palacio de Monterrey: las monumentales chimeneas — que en algo nos recuerdan las de Chambord — dignifican y exaltan la vida señorial (fig. 310).

CASA DE LA SALINA. — La fecundidad sorprendente de Rodrigo le salva de encariñarse con patrones únicos o semejantes y en cada ocasión y coyuntura encuentra la solución apropiada, espontánea y original. Tal es el caso del palacio de Fonseca, mandado edificar por don Alonso de Fonseca y Acebedo y que lleva por nombre más común el de Casa de la Salina. No constan, documentalmente, los autores de este palacio, pero no hace falta ser muy perspicaz para asignarlo a los mismos que intervinieron en el de Monterrey. El problema arquitectónico planteado es por sí mismo interesante; es un caso neto de edificio urbano, no un palacio autónomo e independiente, sino una casa incluida entre otras, dentro de una ciudad. En lo difícil del solar y lo exiguo de la fachada hay que buscar la razón de ser del "partido" adoptado por el arquitecto. En la planta baja, el zaguán, si había de ser digno y correspondiente, requería toda la anchura de la fachada, y para demostrarlo más francamente el arquitecto dispuso un gran pórtico abierto que da a la casa ciertos aspectos de edificio comunal. La "planta nobile" queda disminuída por este gran pórtico dominante, pero está valorada por el rico exorno de sus tres huecos. Corona el conjunto una galería de arquillos semejante a las de Monterrey. Su arquitectura resulta abierta y transparente, sin el hermetismo feudal de otras mansiones nobiliarias. Por lo mismo, se acusa más su carácter urbano.

En el interior tampoco pudo el arquitecto seguir las normas inveteradas y disponer un gran patio cuadrangular rodeado de galerías como base de ordenación. El patio es más que nada un tránsito, como atrio, para llegar a la gran escalera que se desarrolla al fondo, palaciana y magnífica, como en los edificios genoveses. Sólo por un lado dispuso el constructor una rítmica galería de arcos sobre columnas; por el otro, un paseador alto sobre ménsulas, para no robar más sitio a la planta. La decoración es tan original como la composición: los capiteles, pródigos y expresivos, tienen, como todos los de Rodrigo, un fuerte acento vital, abundando en figuras humanas o fauna caprichosa; el vaso suele ser muy bajo (evidente arcaísmo); las ménsulas que sostienen el paseador del patio, por su originalidad, capricho y energía se han hecho famosas; en su frente, seres atormentados hacen que resalte la carga que soportan, dando al factor humano expresividad mecánica. Ménsulas parecidas pueden

verse en la fachada de la catedral de Como. Los grandes arcos que sirven de embocadura al patio tienen arquivoltas del estilo de Gil y sus hojas características en los salmeres, disfrazando la incidencia de las molduras (fig. 311).

Alrededor del ejemplar magisterio que ofrece Rodrigo con sus obras surgen en Salamanca multitud de palacios que dan fisonomía próspera a la ciudad del Tormes: la casa de los Rodríguez de Figueroa (hoy casino), la de los Garcigrandes, el palacio de San Boal y también el de los Orellanas, posterior, donde las severidades del estilo reinante en la época de su construcción (herreriano) se compadecen bien con el pergeño tradicional de la casa noble salmantina.

FACHADA DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. — Todavía le restaba a este gran creador de nuestra arquitectura civil dar su nota más alta y melodiosa en el imáfronte de la fachada de la Universidad de Alcalá. Algo hemos dicho ya de los valores esenciales de esta fachada; réstanos una breve descripción por lo menos. Rodrigo tenía el don — privilegio de los grandes arquitectos — de caracterizar fielmente sus edificios: el palacio era palacio; la casa, casa y, en esta ocasión, la universidad, universidad. Esta fachada es, a nuestro juicio, una de las que mejor expresan lo que pudiéramos llamar carácter de “edificio oficial”, edificio del Estado, distinto del edificio privado, por muy encopetado que sea, o del edificio comunal, ayuntamiento, lonjas, etc.

Rodrigo creyó llegada la ocasión de componer una fachada según el concepto clásico de basamento y “orden”, pero con su despejo y garbo habituales, lo hizo de suerte que apenas nos apercibimos de ello. Los “órdenes” no se insinúan, fuera de la portada, más que en los ángulos, haciendo de gentiles cantoneras, según el conocido principio de Gil de hacer resaltar las aristas. No existe un señalamiento rígido, sino una persuasiva y discreta acentuación. Merced a sus proporciones destaca sin competencia la planta noble (la correspondiente al orden jónico, al que la planta inferior sirve de basamento). Para llenar el espacio y dar énfasis a sus huecos dibujó el arquitecto unas ventanas-estandartes con gran riqueza de atributos arquitectónicos, copete empingorotado y excelente escultura. Los cuerpos o alas que flanquean el central no corresponden por sus alturas a las líneas del centro, licencia que no se hubiera permitido un clásico, pero que da una variedad y un interés peculiar a la composición. Dominando sobre estas alas el cuerpo medio sube un piso más, y en él, la rítmica sucesión de arquillos, tan española. En Italia las fachadas apenas se conciben sin una ortodoxa correspondencia de ejes en todos sus pisos; en España, en cambio, cada piso tiene su propia ley, concertadas unas con otras con sentido contrapuntístico. En esta fachada de Alcalá la portada tiene una misión esencial, que es definir con energía el centro y con ello asegurar la unidad del todo. Pero no es una portada como otras españolas, aislada, constituyendo el único foco de interés de la fachada; la de Alcalá forma parte de la trama general del edificio; es, pues, un acertado justo medio entre la ausencia de portada (Italia) y la portada exclusivamente destacada (España) (figs. 312 y 314).

Este edificio, que revela, para la fecha en que se construyó (1541-1553), una mente arquitectónicamente madura, conserva toda la frescura de un corazón joven, y ello se ve en los detalles, que, a veces, como en los pilares esquinados del último cuerpo y en los pináculos cónicos, semejantes a los de la catedral de Salamanca, no desmienten el goticismo aprendido del padre.

PALACIO DE LOS GUZMANES, EN LEÓN. — Saltando unos años adelante y cuando ya corrían por la Península las fórmulas graves del espíritu de Trento, todavía le tocó a Rodrigo Gil ejercitarse en un edificio civil: el palacio de los Guzmanes, en León. Se construyó esta morada por don Gonzalo de Guzmán, de 1559 a 1566. Sin pruebas documentales, pero con la concluyente de su estilo, no cabe duda que este palacio es de Rodrigo. ¡Cuántos cambios opera el tiempo para llegar a estos muros lisos, a estas ventanas de escueto dibujo clásico que alternan con italianismo — raro en Gil — sus tímpanos curvos y triangulares! Sin embargo, el artista se aferra a lo suyo, no olvida las torres, la galería de arquillos, los blasones en las aristas, los balcones de ángulo y, por último, la portada, que le descubre de pleno. Tiene esta portada, elegante como pocas, una mezcla de clásica severidad y de renaciente galanura. El orden jónico es genéricamente clásico, pero las aletas y la arquivolta de planos degradados con hojas en los salmeres son específicamente de Rodrigo. Este arquitecto tuvo también el gran acierto de saber incorporar de manera admirable la rejería a la arquitectura. En la fachada de Alcalá ya dió pruebas de ello; el hierro es parte constitutiva y esencial de su decoración. Es uno de los primeros arquitectos que crean el balcón volado de hierro, que tanta fortuna alcanzó en el siglo XVII, hasta llegar a convertirse en uno de los rasgos peculiares de la arquitectura española. En el palacio de los Guzmanes es donde por primera vez aparece de una manera definida este motivo tan español. No se olvide que nuestro plateresco sigue todavía sin salir de las ventanas y que muchos de los balcones que hoy vemos en portadas de este estilo se rasgaron después (fig. 315).

El patio del palacio de los Guzmanes, siendo monumental y de arreglada arquitectura, no brilla por ninguna cualidad excepcional. Es curiosa la disposición de los capiteles jónicos, de perfil, lo que soluciona los ángulos, pero estropea los frentes. Podían haberse colocado normalmente los del centro y dejado así los de las esquinas.

IGLESIA DE LAS BERNARDAS, EN SALAMANCA. — El creador afortunado de lo más característico del plateresco nacional en la arquitectura civil fué, sin embargo, más que nada, un constructor de templos, que trabajó infatigablemente en toda clase de obras religiosas de su tiempo. Pero en esta faceta de su arte tuvo un matiz mucho más tradicional todavía, manteniéndose en las estructuras enteramente fiel a los abovedamientos góticos. Su arcaísmo hace que su labor en este aspecto pase más obscurecida, pero al trazador y constructor de la girola de la catedral de Segovia (comenzada en 1563) hay que reconocerle, aparte anacronismos, facultades intrínsecas de arquitecto que le ponen a la altura de los grandes constructores de la bella edad gótica.

Su proyecto de iglesia más completo y redondo, el más impregnado de novedad a la vez, es el de la iglesia del convento de Bernardas de Jesús, en Salamanca. Es el modelo más acabado de pequeño templo renacentista en su modalidad castellana, como en lo granadino puede ser El Salvador, de Úbeda, y en lo levantino la iglesia de Callosa de Segura. No puede compararse con éstas en riqueza ni en novedad, pero refleja bien las características de levedad y los apegos góticos de Castilla. Por su estructura es gótico, pero por su limpieza y claridad de lineamentos es casi florentino, como si Castilla y Florencia se hermanaran sin saberlo en ansia común de diafanidades. El contraste entre los paramentos blancos y la piedra de molduras y nervios recuerda algo la escueta policromía blancogrís típica de la patria de los Médicis. La planta de esta iglesia (una nave con un breve crucero y cabecera plana

cubierta en bóveda de horno) está trazada y proporcionada con sencillez de concepto, casi renaciente. El motivo preponderante, que arrastra la vista, es el cascarón gallonado del ábside, sostenido de manera típicamente española sobre unas trompas esquinadas. Esta

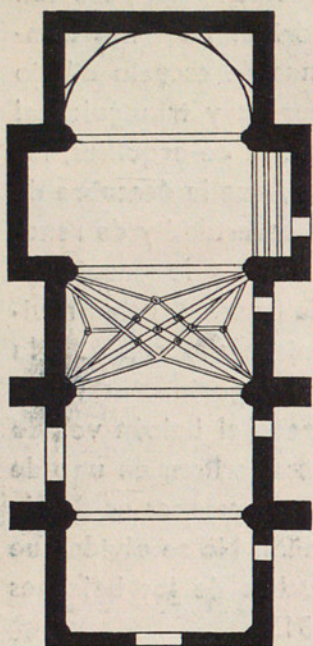


Fig. 313. — PLANTA DE LA IGLESIA DE LAS BERNARDAS, EN SALAMANCA.

estructura nueva se hermana con la vieja de manera franca y admirable, como que preside una clara unidad mental (fig. 317). Se siguió este modelo, pero con menos fortuna y ligazón por tratarse de obras de distintas épocas, en la capilla mayor de la iglesia de Santa María de Ledesma.

Si el interior de las Bernardas es modelo en su género, también lo es — y excelente — su portada, con su arco carpanel de arquivolta encasetonada entre columnas pareadas y elegante ático tripartito con hornacina central. Los elementos decorativos están enérgicamente tallados y cargan su acento sobre puntos significativos. No faltan los típicos capiteles antropomórficos de vaso corto, los medallones vigorosamente escultóricos, aletas, flameros y monstruos rampantes en las vertientes del frontón. Este convento de Bernardas fué fundado por doña María de Anaya, viuda de don Francisco de Herrera, oidor de Méjico. En 1552 se contrató su construcción sobre trazas firmadas por Rodrigo Gil y Martín Navarro, maestro de cantería (figs. 313 y 316).

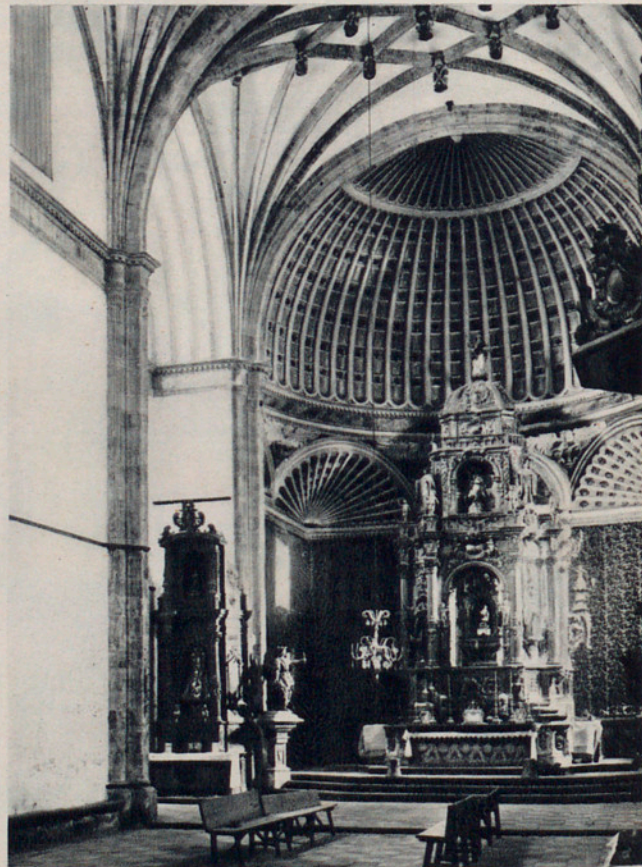
La portada de las Bernardas sirvió de modelo, simplificándola y perfilándola con un mayor clasicismo, a la bellísima de la iglesia de Villamor de los Escuderos, terminada por Rodrigo en el pontificado de don Antonio del Águila (1546-1560). La iglesia, hermoso ejemplar, y único, de la escuela salmantina en Zamora, pudo empezarla Juan Gil (cabecera), continuando su nave Rodrigo con tres bóvedas cuyos nervios arrancan sobre repisas a modo de capiteles jónicos agrupados, como gustaba Rodrigo y como vemos en la girola de la catedral de Segovia y en la espaciosa y blanca iglesia del convento de Santa Isabel, en la misma ciudad. El molduraje en Villamor, lo mismo que en otras obras de Rodrigo, es romano y las capillas hornacinas están cubiertas con bóvedas de cañón.

Es lástima que el arquitecto no nos dejara realizada ninguna torre, aunque trazara dos verdaderamente monumentales: la de la catedral de Salamanca, que conocemos por reproducirla el Manuscrito de Simón García (que, entre paréntesis, nos descubre la profundidad de los conocimientos teóricos de Rodrigo), y la de San Benito, en Valladolid, de la que sólo se construyó el primer cuerpo, abierto para servir de porche a la iglesia. La de Salamanca hubiera sido una extraordinaria muestra del ingenio de adaptación del maestro: torre sangallesca castellanizada (ventanas-estandarte platerescas) y, por si fuera poco, con leves toques góticos.

Describir todo lo que Rodrigo hizo en materia de arquitectura religiosa sería largo y apenas aleccionador, pues lo característico y lo que entraña novedad ha sido apuntado. De Santiago de Cáceres ya hablamos al estudiar el renacimiento extremeño; es de lo más importante. Las capillas de la catedral de Astorga, grandes, formando como un saliente crucero, son hermosas, pero no arguyen novedad. Están cubiertas con bóvedas estrelladas de crucería del tipo salmantino que popularizó Rodrigo Gil. El 18 de septiembre de 1559 se



Fig. 314. — COMPOSICIÓN CENTRAL DE LA FACHADA DE LA UNIVERSIDAD DE ALCALÁ DE HENARES.



Figs. 315, 316 y 317. — PALACIO DE LOS GUZMANES, EN LEÓN. PORTADA E INTERIOR DE LA IGLESIA CONVENTUAL DE LAS BERNARDAS DE SALAMANCA.

despidió como maestro de cantería de Astorga. La capilla mayor de la parroquia de la Magdalena, en Valladolid (1566), no ofrece ningún interés, aparte sus dimensiones. Intervino en la traza y construcción de muchas iglesias rurales, como Santa Eufemia de Becerril, San Esteban de Hontiveros, Nava del Rey, San Julián de Toro, San Martín de la Mata, Villavieja y Tamames. Calzada considera como suya posible la colegiata de Santa María, en Villafranca del Bierzo (León). Muchas, a la hora de su muerte todavía no se las habían pagado y por eso las menciona en su testamento.

La última construcción religiosa en que intervino el infatigable maestro fué la colegiata de Villagarcía de Campos, en Valladolid, monumento clave en la historia del alto renacimiento, pues es la primera iglesia viñolesca de España (del tipo Gesú), anterior al comienzo de la catedral vallisoletana de Herrera. Se fundó por doña Magdalena de Ulloa en 1572. El 3 de noviembre del mismo año se abrieron los cimientos; las trazas fueron de Rodrigo Gil y se encargó de la obra Juan de la Vega, cantero. Luego estas trazas debieron ser alteradas por Juan de Nates, que organizó el interior sobre ordenación de pilastras corintias monumentales según el modelo jesuítico de Viñola. La iglesia, sobre ser la primera del tipo en España, es una de las más armoniosas y elegantes. Lo ideado por Rodrigo Gil debía diferir bastante de lo realizado, teniendo en cuenta su tradicionalismo. Pero es posible que representara ya un avance, proseguido luego por Nates, a quien se atribuye la transformación. El viejo maestro había llegado a su extremo clásico, según lo que ahora nos consta, en el palacio de los Guzmanes, de León.

Hizo testamento en Segovia el 27 de mayo de 1577 y codicilo en 30 de mayo del mismo año (que, dada la gravedad, no pudo firmar). Al día siguiente, 31 de mayo, murió, siendo enterrado en la catedral de Segovia. En su testamento dice ser vecino de Salamanca, aunque le sorprendiera la muerte en Segovia. Puntualizó que quería ser enterrado en la catedral de Salamanca o en la de Segovia, según el lugar de su muerte. El legítimo orgullo de una vida de trabajo le hacía a sí mismo sentirse digno de este honor póstumo. En Segovia pide enterramiento frente a la "tranca fija" de la Puerta del Perdón, bajo una lauda de pizarra cuyo letrero él mismo dará. Parece que se le enterró detrás del coro.

Hoy descansa en el claustro. Debió reunir bastante hacienda, lo que no es extraño dada su portentosa actividad, y no teniendo descendientes directos, fundó una capellanía en San Andrés de Rasines y dejó lo más importante de sus bienes para obras pías.

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

EL PAÍS VASCONAVARRO

PROVINCIAS VASCONGADAS

El País Vasco no parece muy afecto a brotes estilísticos. Vasconia conserva todavía un sabor a tierra arcaica y maternal, que en el siglo XVI, apenas llegados los resplandores del mundo moderno a este confín montañoso, sería mucho más penetrante. Sumida en lo primigenio y elemental de una vida lindando con el matriarcado, esos anhelos precisos de forma y línea, de proporción y ritmo, que siente el alma individual, no llegaban o no se sentían en el fondo de los valles angostos y húmedos, de los que parece subir, hasta tocar los cielos bajos, un vaho de establo, donde fermenta el humus nutricio de la tierra. Y luego más allá, como horizonte último, el mar, demasiado infinito para expresarlo en la paleta intelectual del estilo.

En la arquitectura de Vasconia el estilo es algo pegadizo e indiferente, que va y viene impulsado por presiones externas, que pierden su fuerza según van adentrándose por los abruptos recodos del país, lo mismo que la ola pierde su vigor en espuma blanda y lechosa cuando se rompe contra el acantilado y llega muerta a sus más recónditos senos. De esta presión del estilo queda en los muros negruzcos del País Vasco la huella de una carcoma, como en los arrecifes el lento trabajo del mar. El verdadero estilo de Vasconia es profundo, elemental y primario; está inscrito en el fondo de un paisaje, de una raza y de una sociedad; no se apoya, como en Florencia, sobre el pedestal de unas mentes geniales. No es Historia, sino Naturaleza.

Si nos enfrentamos, por ejemplo, con el edificio más notable de todo el plateresco vasco, la universidad de Oñate, ¿qué advertimos? Pues, en primer lugar, una gran construcción como otras tantas del país, pegada a la tierra como un caserío; con sus muros de mampostería rural, tosca y sabrosa; sus volados aleros, índice de la lluvia pertinaz; sus huecos pequeños, distribuidos con natural licencia, abiertos entre grandes piedras irregulares: es el estilo natural, que tiene más que ver con la geografía que con la historia. En segundo lugar, como ornamentación pegadiza y extraña, notamos unos enormes contrafuertes que, además, son innecesarios, prueba del carácter del estilo. En estos contrafuertes y en la puerta el arte ajeno e importado se pega como planta parásita al tronco viejo de la tierra, pero no injerta en él. Este arte no ha sido asimilado y sigue siendo indiferente al espíritu territorial, que no siente pasión por el lujo de tales manifestaciones de la cultura. Todo el impulso aristocrático del gran señor que fué don Rodrigo Sáez de Mercado de Zuazola, obispo de Ávila, gobernador de Navarra, presidente de la Chancillería de Granada y consejero real, se estrelló, encabritándose en torres de espuma, sobre los recios muros de Oñate. Mercado, llevado por su vida y sus honores a ser un extranjero, que desde su ordenación sacerdotal no pisó su tierra, enviaba contra ella, como ejércitos, las avanzadas de una

cultura que florecía en Granada y Castilla. De Granada y de mano de Siloe, tallado en mármol de Macael, envió su propio y suntuoso sepulcro. Pero fué en vano; esto no llegó a impregnar la dura corteza vasca. En la universidad de Oñate está el mejor espejo de lo que venimos diciendo, la resistencia de un pueblo para un estilo, lo adventicio de éste dentro de sus fábricas.

ÁLAVA. — Álava, por más cercana a Castilla, es la que recoge las primeras manifestaciones renacentistas en el País Vasco y las de matiz más fino y burgalés, como es lógico. Todavía conserva mucho de isabelino el palacio de Bendaña, en Vitoria, que debió construirse a comienzos del siglo XVI. La fachada, hosca y severa, tiene arco apuntado y alfiz. Es más lujoso el interior, con sus abiertas galerías en escuadra que abarcan tres pisos de arcos escarzanos sobre las columnas, de dibujo isabelino castellano, como el palacio de los marqueses de Velada, en Ávila. Adosado a esta galería hay un cuerpo más moderno donde arcadas y columnas son ya de perfil renacentista. Cubre la escalera una bóveda de yeso, octogonal, estrellada, sobre trompas aveneradas, de buen arte burgalés.

A esta incipiente manifestación del nuevo estilo sigue otra mucho más granada, aunque no exenta de bizarría y licencia en sus partes decorativas: es el antiguo seminario Aguirre, hoy hospital de tuberculosos y antaño palacio de los Álava, Esquivel y de la Vascongada de Amigos del País. El edificio, de muros lisos y de ventanaje completamente alterado, tiene una espléndida y original cornisa que parece inspirada, con la consiguiente simplificación, en la del hospital de Santiago de Compostela; repite el tema, tan original, de la gran cadena de recios eslabones. La portada, no obstante sus solecismos arquitectónicos, agrada por su vigor y lozanía. Tiene puerta recta con gran dintel en el estilo del palacio de Miranda, en Peñaranda de Duero, y ventana con picudo frontón. Entre puerta y ventana se incluye una ancha faja decorada, con una cartela en el centro, del más flúido acento burgalés, leones tenantes de escudos a los lados, niños y medias figuras. Enlazando la ventanita se tallaron dos estupendas aletas escultóricas que figuran mancebos cabalgando sobre espantables grifos. La influencia de Siloe es evidentísima, pero el entallador, al componer, vióse comprometido y sin auxilios, y así salió ello. El interior tiene un patio, también muy castellano, al que en punto a corrección de dibujo no hay tilde que poner. Lleva arcos casi de medio punto en la planta baja y carpaneles muy abiertos en la alta, columnas estriadas, antepecho de balaustres y medallones elegantísimos tallados con nervioso cincel. Desfiguran mucho este esbeltísimo patio, que bien pudiera tomarse como modelo, las cristaleras que llenan todos sus arcos. Es lástima que tan hermoso y característico edificio — lo mejor de Álava en el estilo — esté tan abandonado y maltrecho; valdría verdaderamente la pena restituirle su antigua fisonomía. Puede fecharse entre 1530 y 1540 (fig. 318).

En Vitoria se conserva también otra portadita adintelada, la de la casa llamada Villaso, que tiene en el ático un escudo de la mejor factura burgalesa, entre dos leones, todo ello muy ornamentado de gentiles lambrequines (fig. 319).

De estilo algo más avanzado es la portada de la iglesia conventual de Santa Cruz, Vitoria, con arco de medio punto entre columnas pareadas, ático recto, con un relieve representando una escena del Vía Crucis, y gran escudo del Emperador, coronando; todo burgalés, como siempre en Álava (fig. 320).

De lo más antiguo renacentista en la provincia es la tribuna del coro de la iglesia de

Santa María, en Salvatierra, suntuosa construcción del primer tercio del siglo XVI, plena de barroco sabor por la abigarrada mixtura del más prolijo plateresco primitivo con el isabelino anterior. Pertenece esta obra al círculo de entalladores burgaleses de la iglesia de San Esteban y sepulcros de Santa Dorotea. Se repiten los mismos temas decorativos, los mismos medallones entre láureas, el mismo apelmazamiento de los grutescos llenando sin pausas todo. Aumentan el arcaísmo de esta decoración singular los funículos isabelinos, columnillas y agujas góticas con que se forraron los pilares de la iglesia para mejor responsión de la bóveda, verdaderamente atrevida, de este coro. El antepecho es de balaustres y lleva en el centro un edículo con las armas del Emperador.

LA UNIVERSIDAD DE OÑATE. — Ningún edificio plateresco de las provincias vascongadas puede parangonarse en garbo y magnificencia con la universidad de Oñate, fundada por el obispo Mercado de Zuazola, que, como consejero de los reyes, se halló siempre en la corte y en contacto con lo más florido del arte de la época. En carta de don Rodrigo Mercado a los señores del Consejo de Oñate (1534), les comunica que, obligado por naturaleza a su villa natal y consciente de que sus empleos y dignidades los alcanzó por su constante ejercicio de las letras, quiere que otros connaturales puedan gozar de estas ventajas y proyecta la fundación de un colegio, dejándolo todo ordenado en su testamento. El año 1540 el papa Paulo III expidió la bula fundacional de la Universidad. En 1545 Pierre Picart firmó en Valladolid el compromiso de labrar los cuatro pilastrones de la fachada. Picart era francés y había trabajado en la sillería de la catedral de Zamora durante los años 1512 a 1516, con Mateo de Holanda, Giralte de Bruselas, Francés Fijón y Juan de Estorseme. En 1546 lo vemos avecindado ya en la villa de Oñate y casado con Catalina Elorduy. Debíó morir hacia 1558. Según Bertaux, Pierre Picart, como tantos escultores franceses, sufrió la dominación de Berruguete. "Las robustas arquitecturas del maestro castellano — dice — las imitó Pierre Picart, su vecino de Valladolid, en la orgullosa fachada del colegio construído en 1542 en Oñate por el sabio don Rodrigo de Mercado." Es verosímil que le ayudaran en tan importantes trabajos Juan Picart, entallador, que colaboró en el cimborio de Burgos, Guillaume de París y un Felipe de Borgoña, distinto del famoso Bigarny. De las obras de fábrica se encargó el cantero Miguel de Guerra.

Del compromiso de Picart en 1545 se desprende que con anterioridad ya había trabajado en el colegio de Oñate, y esto, por lo que a seguido vamos a ver, nos parece sobradamente interesante. Un edificio, y más conforme aumenta su monumentalidad, suele ser fruto de muchas ideas y rectificaciones. Empresa histórica y no siempre fácil es la de descubrir estas vicisitudes y lo que muchas veces reputamos salido de una concepción única es, sin embargo, consecuencia de no pocos cambios de criterio. Por fortuna, los documentos de Oñate (contrato de Picart) nos ponen en la pista segura para interpretar una de estas curiosas rectificaciones que tan a menudo surgen en las obras. Cuando Picart contrató la labra de los pilastrones (motivo el más original de esta fachada) ya debía estar virtualmente construído el edificio, simple masa cuadrangular, con una portada; salta al primer golpe de vista que esta última es de un arte más torpe y menos clásico que los pilastrones. Resultaría un edificio de menguada apariencia, con demasiado carácter rural por predominio de la mampostería, y es posible que al verlo el obispo — si es que fué a Oñate, que su biógrafo Lizarralde no lo cree —, o si no sus familiares, lo consideraran así y pensaran enriquecer su

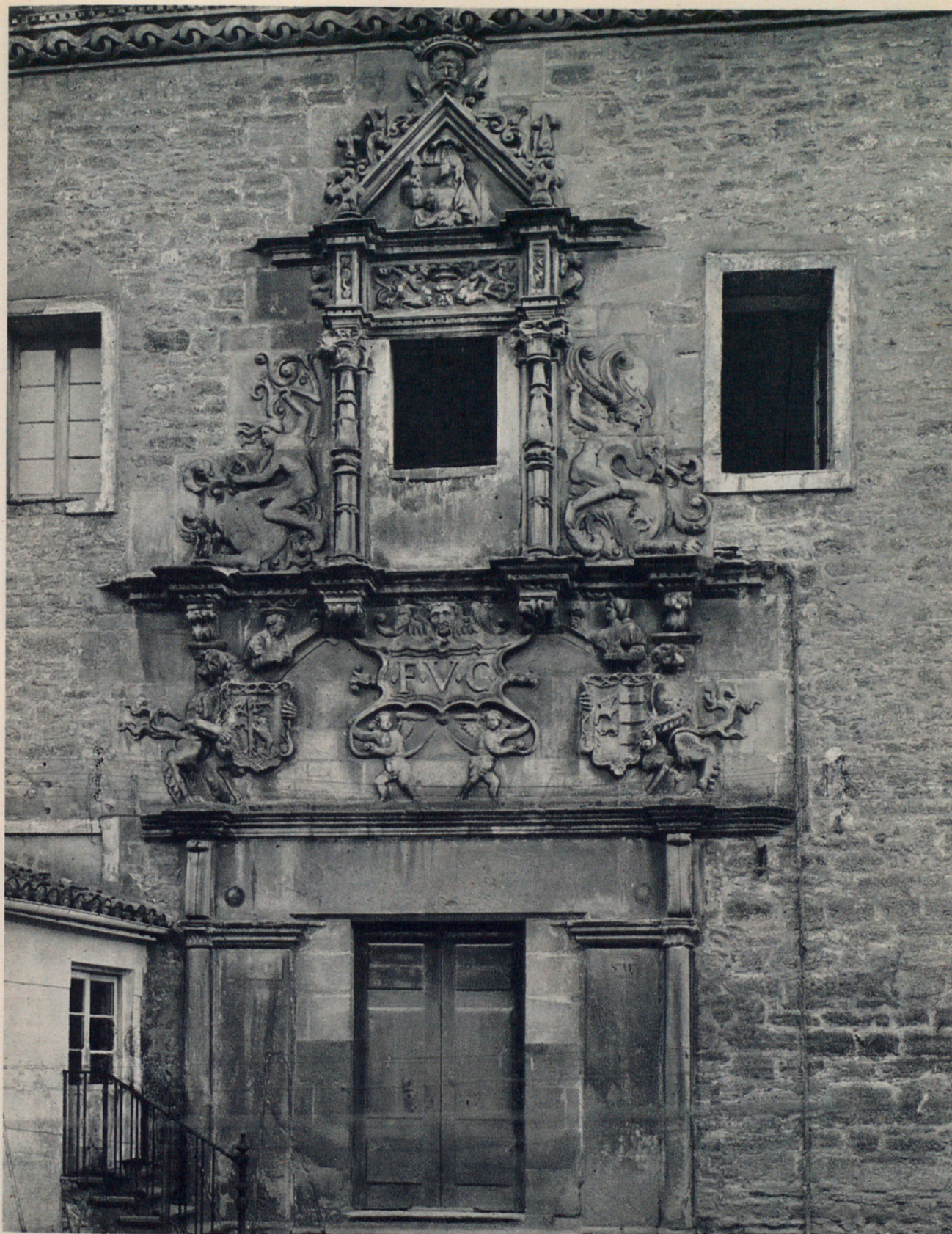


Fig. 318. — PORTADA DEL ANTIGUO SEMINARIO AGUIRRE, EN VITORIA.



Figs. 319, 320 y 321. — PORTADAS DE VILLASUSO Y DEL CONVENTO DE SANTA CRUZ, EN VITORIA. FACHADA DE LA UNIVERSIDAD DE OÑATE.

decoración. Mercado debió seguir el ejemplo de Cisneros, comenzando por construir un edificio modesto para poder acrecentarlo cuando sus rentas se lo permitieran. El hecho es que el Colegio, una simple casona vasca en apariencia, se embellece con énfasis singular. ¿Y cómo surge la idea de los pilastrones, que tan pintoresco movimiento dan a la fachada? A nuestro juicio, la cosa es muy clara. Don Rodrigo debía tener puestos sus anhelos, con afán de emulación, en el colegio de Santa Cruz, de Valladolid, que veía a todas horas. Allí la necesidad había obligado a decorar a lo romano los estribos góticos de la fachada; en Oñate — ¡oh, los contrasentidos del arte! — se hicieron (sin otra razón que la ley constante que nos dice que la decoración nace de una previa necesidad) unos monumentales pilastrones exclusivamente decorativos. Estos pilastrones, la “feliz idea” que resolvió el problema monumental, recuerdan los tetrapilonos romanos provenzales, pero éstos, desconocidos (lo más seguro) u olvidados por el españolizado Picart, no debieron valer de norma. Los tetrapilonos oñacinos son una composición en el estilo “retablo” cuya idea bien pudiera haber suministrado Berruguete. Son espléndidos de arquitectura y plástica y rematan en pedestales troncocónicos y cabezas de carnero que culminan en gentiles estatuillas (figura 321).

En el interior del edificio luce un amplio y despejado patio castellano, en cuyos medallones los tallistas franceses demostraron su

capacidad asimilando el genio vigoroso de Berruguete (fig. 323). En 1552 ya se daban por finiquitos algunos artesonados, lo que demuestra que se estaba ya terminando todo. Es notable el de la escalera, con su cúpula ochavada sobre trompas. La capilla, con crucerías góticas, tiene un espléndido retablo, obra más que probable de Picart, donde unos cuerpos ligeramente salientes recuerdan a los pilastrones de fuera, claro está que con la gentileza y delgadez de miembros de carpintería.

En la capilla propia del Colegio, en la parroquial de Oñate, y frente al mausoleo de Siloe, labró Picart una urna muy original para guardar las cenizas del prelado fundador, que lleva grabada la fecha de su óbito, 1548.

En San Sebastián, Alonso de Idiáquez, secretario de Carlos V, fundó el convento de San Telmo, de la orden de Predicadores, que, gracias a su valimiento como secretario, se llevó a buen fin y pudo ser terminado en 1551. Es un edificio grandioso, pero sobrio, sin primores artísticos que lo destaquen. Lo más interesante es el claustro, que probablemente se inspira — más modesto — en el del convento de San Esteban, en Salamanca, de la misma orden. El piso bajo tiene amplios y sencillos ventanales entre contrafuertes, con columnillas por maineles y óculos del estilo de Rodrigo Gil; el piso alto, típica galería renacentista con doble número de arcos. Trabajó en este claustro Juan de Santisteban. Hizo trazas fray Martín de

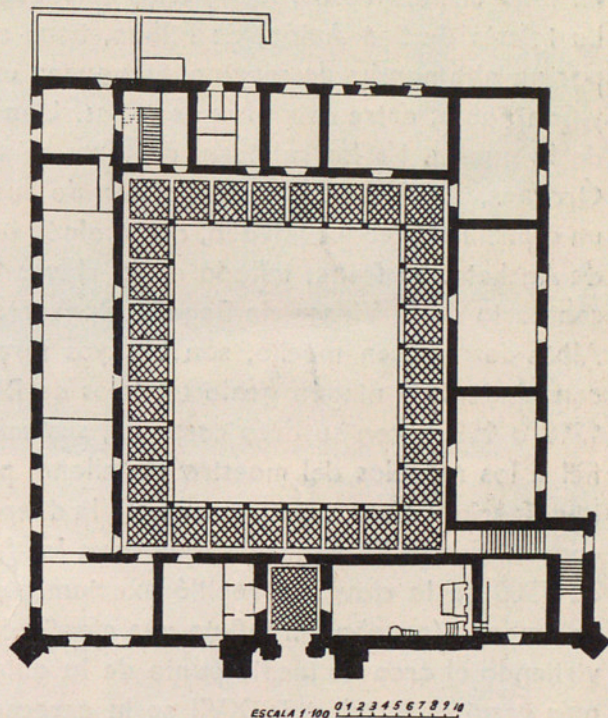


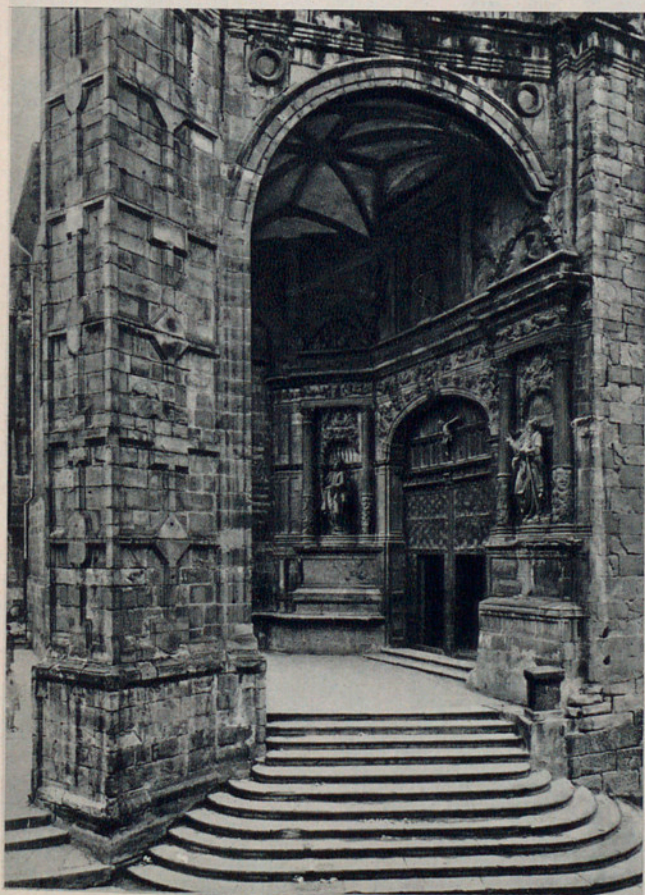
Fig. 322. — PLANTA DE LA UNIVERSIDAD DE OÑATE.

Santiago, el colaborador de Gil en Monterrey, por donde vendrían los motivos salmantinos. Fueron maestros en su última época Martín de Burbocoa y Martín de Sagarcoca. Un claustro semejante, pero sin la galería superior, se edificó en el convento dominicano de Vitoria. Estos claustros llegan a constituir grupo en el siglo XVI, grupo que podría llevar como nombre el de claustros dominicos.

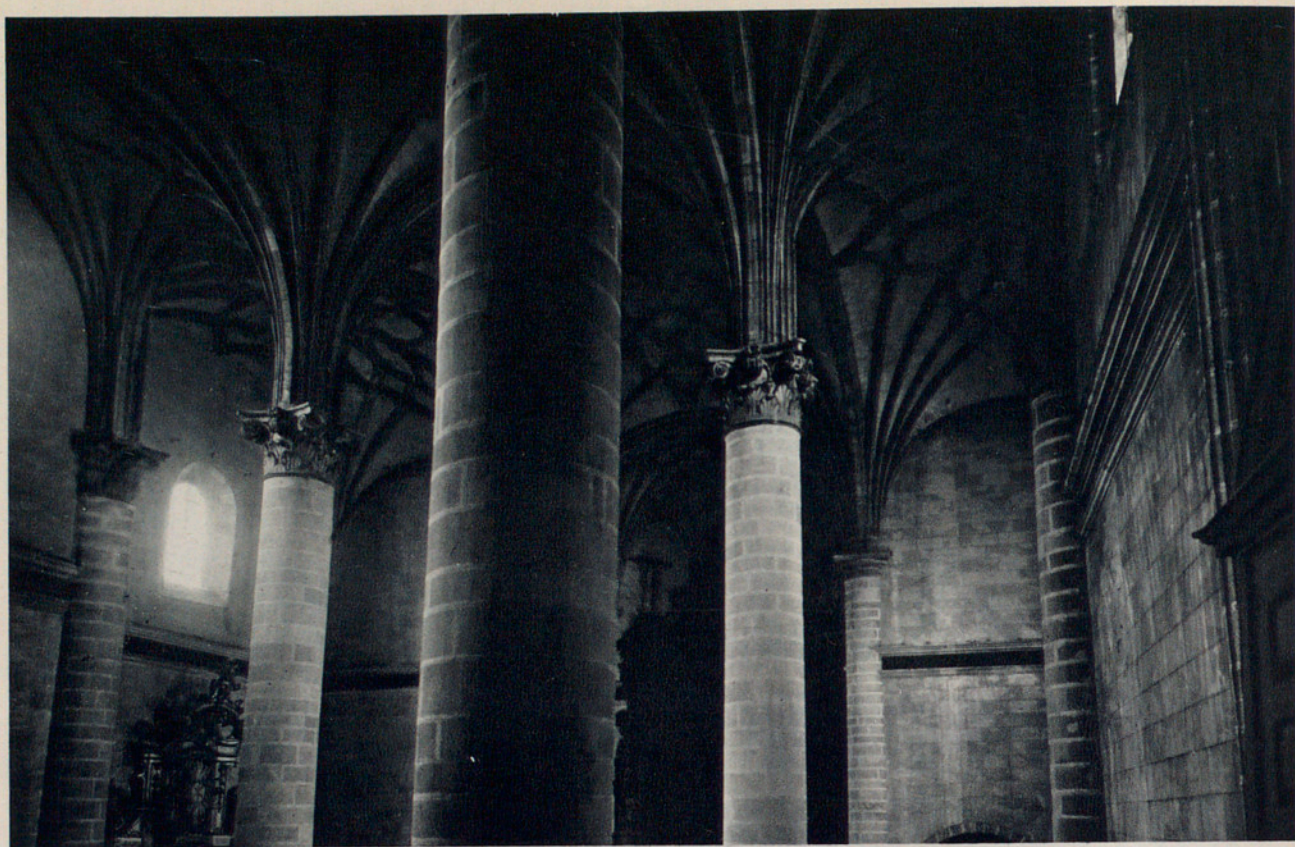
VIZCAYA. — En Vizcaya no existen obras renacentistas de importancia, salvo, como en todo el País Vasco, las iglesias columnarias, de las que seguidamente nos ocuparemos. La iglesia de San Antón, de Bilbao, tiene una noble y bien compuesta portada, protegida por un alto porche de esquina. Flanquean un arco carpanel dos hornacinas para San Pedro y San Pablo, entre columnas corintias. Una de estas hornacinas forma ángulo con el resto de la puerta. En los salmeres del arco se ven las hojas que tanto gustaban a Rodrigo Gil. Órdenes, molduración y detalles son de buen arte, bien arreglados, indicando la mano de un espíritu clásico y cultivado, acaso algún buen ensamblador de retablos en el estilo de Juan de Ancheta. Su fecha, tallada en la clave: 1543 (fig. 324). Al lado de esta portada, las del santuario de la Virgen de Begoña, convento de la Encarnación e iglesia de San Vicente de Albia desmerecen mucho, son ensayos torpes de maestros locales que imitan con escaso conocimiento y ningún genio modelos de Rodrigo Gil. La de Begoña (iglesia reedificada de 1519 a 1588), con su arco carpanel, sus salmeres de follaje, su ático con aletas, es la más fiel a los modelos del maestro castellano, pero en las desproporciones, torpeza, minúscula imaginería y otros achaques se nota la diferencia entre un maestro y un mal imitador. En el convento de la Encarnación, que lleva las fechas de 1554 en las hornacinas de la portada y de 1560 en la clave, se repitió exactamente la estructura de la fachada de San Esteban de Salamanca (prueba del influjo que ejerció en Bilbao la arquitectura del Tormes), pero convirtiendo el arco de medio punto de la antecapilla en otro agudo, lo que le da un carácter más arcaico. En el siglo XVII se le acrecentaron espadaña y remates barrocos. Conserva esta iglesia un púlpito plateresco de hierro forjado (fig. 325).

En la provincia, tan escasa en restos platerescos, destaca el claustro de la colegiata de Cenarruza, donde intervinieron hacia 1530 Miguel de Zengotita y Juan de Beznon. En la hermosa iglesia parroquial de Valmaseda, don Juan de Urrutia fundó una capilla cubierta con bóveda octogonal (estrellada, gótica) sobre trompas, que lleva calados en su centro, es decir, copia de las características capillas burgalesas. Como construída en el siglo XVI, tiene detalles renacentistas y molduración romana.

LAS IGLESIAS COLUMNARIAS. — Pero, sin disputa, lo más interesante del País Vasco son sus iglesias columnarias. Ya dijimos, hablando de las del reino de Murcia, que estas iglesias tenían un carácter eminentemente popular y que a su solución se acogían los constructores formados en las prácticas góticas, pues con sólo convertir en columnas, mediante basa y capitel clásicos, los pilares cilíndricos lisos del último gótico, en lo demás seguía vigente todo lo sabido. Vasconia, tierra de constructores más que de artistas, era natural que acogiera sin vacilación un tipo de iglesia tan constructivo, que permitía elevar templos de gran tamaño y diafanidad. Las iglesias rurales de las provincias vascongadas son en general mucho más amplias e importantes que las de Castilla, índice de pueblos más prósperos y de más alto nivel de vida. La política de los Reyes Católicos, el apaciguamiento de las



Figs. 323, 324 y 325. — PATIO DE LA UNIVERSIDAD DE OÑATE. ATRIO DE LA IGLESIA DE SAN ANTÓN E IGLESIA DEL CONVENTO DE LA ENCARNACIÓN, EN BILBAO.



Figs. 326, 327 y 328. — INTERIORES DE LAS IGLESIAS DE SAN ANDRÉS, DE EIBAR, SANTA MARINA DE OXIRONDO, DE VERGARA, Y SAN VICENTE DE ALBIA, DE BILBAO.

luchas intestinas y el derrocamiento del poder feudal, fueron origen del resurgimiento del país, que desde entonces no se ha detenido. Las iglesias antiguas debían ser muy pobres, humildes construcciones de madera, en su mayoría. Por consiguiente, casi todas se hicieron de nuevo, a partir, principalmente, del siglo XVI. La iglesia fué un elemento aglutinante de la vida local, y a sus costados, a veces todo alrededor, enormes porches vinieron a constituir el ágora — bajo techado — de estos pueblos lluviosos.

Las más tradicionales de estas iglesias columnarias tienen tracerías enteramente góticas; algunas, más progresivas, como la de Azpeitia — prototipo por su belleza y propiedad —, tienen nervios en retícula formando como un encasetonado; otras, como la de Amoroto, bóvedas lisas casi de arista. En la mayoría de ellas los capiteles son toscanodóricos, los más ricos con equino de ovas; caso excepcional es el de la iglesia de Eibar, con hermosas columnas corintias. En esto se distinguen del grupo murciano, donde predomina el orden jónico. (También las hay jónicas en Vasconia: Santa María de Guernica.)

El precedente de estas iglesias columnarias es clarísimo: las iglesias de planta de salón con pilares cilíndricos lisos, tan frecuentes en toda España y numerosas en el País Vasco (San Vicente de Vitoria, Marquina, Zamudio, Elorrio y Rentería, entre otras). Tan extenso es el grupo de iglesias columnarias en este país (más si se amplía con las góticas de pilares lisos), que algunos han denominado a este estilo gótico-vascongado. Citaremos las más importantes. Santa María de Guernica sufrió en el siglo XVI una honda transformación, adquiriendo su fisonomía actual: un gran salón cubierto por bóvedas de crucería sobre ocho gigantescas columnas jónicas. De los templos más hermosos y originales de Guipúzcoa es San Andrés, de Eibar (fig. 326). Su planta es cruciforme, con dos ábsides en los extremos de la nave mayor, prueba de su cambio de orientación. La parroquia de San Andrés se ensanchó y se reedificó desde sus cimientos a partir del año 1532 y se abrió al culto en 1547. Mas al poco tiempo resultaba ya reducida, y a fines del siglo XVI se emprendió otra total y completa transformación, variando de lugar el altar mayor. Se hizo conforme a trazas de Hernando Loidi, al que siguieron Miguel de Garaizábal, Juan de Aguirre y Diego Egui-guren. Sus bóvedas, de complicada crucería de tipo hontañonesco, descansan sobre cuatro grandes columnas que — caso raro — llevan capiteles corintios. Posee uno de los mejores retablos guipuzcoanos, obra del célebre Andrés de Araoz, y una bonita portada plateresca.

Santa Marina de Oxirondo, en Vergara, fué reedificada en 1542 por Andrés de Leturiondo y seguida por Pedro Estiburu desde 1552. Tiene tres naves y pilares toscanos sosteniendo bóvedas de crucería góticas (fig. 327).

La iglesia de San Vicente Mártir, de la antigua anteiglesia de Abando, hoy parroquia de San Vicente de Albia, de Bilbao, fué reedificada y ampliada en el siglo XVI, adquiriendo su actual aspecto: tres naves formando salón cubiertas con bóvedas góticas de crucería sobre columnas toscanas (fig. 328).

La iglesia parroquial de Zumárraga tiene cuatro columnas dóricas y su capitel lleva ovas en el equino, rasgo de un grupo de iglesias guipuzcoanas. Sus bóvedas son de crucería, pero el perfil de los nervios es ya enteramente clásico. El coro, como en las iglesias isabelinas, queda en alto a los pies de la iglesia sobre un gran arco escarzano (fig. 329). Comenzó a construirse a fines del siglo XVI bajo la dirección de Juan de Aguirre. De tipo parecido es Santa María de Tolosa, que se incendió en 1503 y terminó de reconstruirse en 1587.

Más modernidad se advierte en la iglesia de Azpeitia, que se ha considerado como pro-

totipo de las columnarias vascongadas en su versión renacentista. Las bóvedas góticas de crucería se han sustituido por otras baídas con nervios reticulares formando casetones. Quizá se deba a influjo andaluz. Las columnas son dóricas y el capitel con ovas (fig. 330). Construida en la mitad del siglo XVI, supone Camón Aznar que acaso interviniera en su construcción el vascongado Pedro de la Gorreta, que en la primera mitad del siglo trabajó en el monasterio de Thomar (Portugal), donde construyó un refectorio con parecida bóveda reticulada. Santa María la Real, de Azcoitia, es una magnífica iglesia de tres naves con ocho columnas dóricas de cincuenta pies de elevación. Trazaron sus planos los arquitectos San Juan de Arteaga, Pedro de Lizaranzu y Pedro de Alcega en 1528. En 1578 se derrumbó parte de la iglesia y hubo que reconstruirla de nuevo. En el siglo XVII todavía continuaban las obras. Nuestra Señora de la Asunción, de Deva, databa del siglo XIV, pero se reedificó al comenzar el XVII con traza de Juan de Arostegui, dándole fin en 1629 Juan Martín de Olaeta conforme al tipo regular de iglesia columnaria de tres naves.

PALACIOS Y RESIDENCIAS. — La arquitectura palacial y doméstica vascongada adquirió también singular desarrollo, manteniendo durante bastante tiempo cierto carácter feudal, recuerdo de las antiguas torres, en parte conservadas y transformadas. Pero el tipo de casa señorial moderna se forma en Vasconia en el siglo XVII, por lo que, aparte lo poco de Vitoria, en el norte se pasa de la vivienda gótico-feudal a la altorrenacentista y barroca, sin transición plateresca. De fines del XVI es el palacio del conde de Villafranca en Zaldueño (Álava), con una portada clásica de dos pisos de minúscula arquitectura, sobre todo en proporción a los enormes gigantones y escudos que la abruman y con los que el ingenuo maestro trataba de adular al señor. En Vergara hay magníficas casas, como la de los Olaso, con remates platerescos (recuerdo de las antiguas escaraguaitas feudales) y una galería renacentista a mediodía. La de Zabala, cuya portada se trasladó de Vergara a San Sebastián (Villa Maldonado, Ategorrieta), era una bella mansión decorada con arte selecto del alto renacimiento. El segundo cuerpo de la portada tiene hermes desmembrados.

NAVARRA

En Navarra tiene el plateresco la misma fluctuante indecisión entre presiones externas. El claustro del monasterio de Irache, aunque retrasado, es de lo más selecto del Principado, más en la imaginería que otra cosa, pues lo arquitectónico es esencialmente gótico, aunque pilastrones, repisas de las crucerías y otros detalles sean platerescos. Tampoco la puerta que comunica el claustro con la iglesia tiene novedad, ni interés arquitectónico, de la misma manera que lo tiene escultórico máximo, pues los adornos y figuras son de lo más morbido y gentil. Comenzó este claustro en 1540 Martín de Oyarzábal, natural de Azpeitia, pero murió pronto (1545), sin verlo terminado. Una cartela en la clave de la puerta citada lleva la fecha de 1547. Suenan un maestro Hernando, imaginero, que es a quien le cabría la gloria, no escasa, de esta decoración (fig. 331).

La iglesia parroquial de Los Arcos es un ejemplar muy interesante donde se mezclan sugerencias castellanas y aragonesas. Es una iglesia de una sola nave, gótica, enmascarada por una profusa decoración barroca de yeso, pero que conserva nobles vestigios del arte



Figs. 329, 330, 331 y 332. — INTERIOR DE LAS IGLESIAS DE ZUMÁRRAGA Y AZPEITIA, CLAUSTRO DE IRACHE Y TORRE DE LA IGLESIA DE LOS ARCOS.



Fig. 333. — FACHADA DE LA IGLESIA PARROQUIAL DE VIANA (NAVARRA).

del siglo XVI, principalmente la portada, torre y coro. La primera, de un plateresco escultórico y flexible, es prueba del buen arte de Juan de Landernain, maestro a quien ya conocemos por su intervención en el estupendo palacio zaragozano de la Maestranza. En esta portada se unen el vigor plástico de lo aragonés con la elegancia castellana. Digna de atención es la torre, de las escasas renacentistas completas. Su silueta, por curioso atavismo, resulta mudéjar; de planta cuadrada y cuerpo alto octogonal entre cuatro torrecillas cilíndricas, se remata por un cupulino con su linterna en pura ortodoxia clásica. Mereció esta torre los más graves dictérios de don Pedro de Madrazo, que la llamó borrominesca — antes de nacer Borromini —, pero confesó también que, a pesar de su mal razonada arquitectura, no deja de ser una mole esbelta y atrevida (fig. 332).

Las iglesias de Aibar y Caseda tienen pórticos renacentistas semejantes. En la primera trabajó en 1540 un tal maestro Lázaro, a quien puede atribuirse la segunda.

Con la curiosa portada del hospital de Pamplona saltamos de golpe a un panorama artístico bien distinto. Es un ejemplar independiente de todo lo español o españolizado, en sus múltiples matices. Es una importación francesa pura, venida posiblemente con algún artista formado en el círculo de Toulouse. Hautecoeur dice que “esta villa (Toulouse) compartía con la España del norte el gusto de la ornamentación abundante; amaba los hermes, las cariátides salientes, cuyas vainas se decoran con lacerías o espirales, como las viejas divinidades sirias envueltas entre serpientes”. Va bien esta portada de Pamplona con cierto gusto barroco que acumula en Toulouse los pesados ornamentos sin compenetración entre sí, por pura y seca yuxtaposición, tal, por ejemplo, la puerta del hotel de Felzins. La puerta de Pamplona es de 1556 (fecha en una cartela bajo el escudo de Navarra, que sostienen dos bizarros caprípedos).

Barroquismo también, aunque modulado de distinta manera, el de la imponente fachada de la iglesia parroquial de Viana. Es uno de los intentos más atrevidos y considerables llevados a cabo en el siglo XVI para organizar una fachada clásica. Faltos en España de todo precedente, hay que suponer que la idea del gran “*nicchione*”, que constituye su motivo central, debió tomarla su autor directamente del famoso de la Piña en el Belvedere vaticano. El que hizo la fachada de Viana demuestra cultura clásica suficiente para inspirarse directamente en tan buenos modelos. Pero Goyaz, autor sin duda de las trazas, no desmintió su calidad de imaginero, y como con harta frecuencia sucede en España, propendió una vez más al “retablo”, a la fachada-retablo, con daño de la ley arquitectónica. Al considerar estas fachadas-retablos tan frecuentes en España no podemos olvidar la influencia del medio social. Estas obras las encargaban los religiosos, que apenas concibieron el arte por el arte, sino como vehículo de la hagiografía, con su carácter primordialmente ilustrativo. Es seguro que en España habría maestros capaces de diseñar obras esencialmente arquitectónicas, pero sus trazas, por abstractas, hubieran sido sistemáticamente rechazadas por la Iglesia. De aquí también que encontremos por lo general más substancia clásica, más valores arquitectónicos puros en las obras civiles que en las religiosas. Los contratos, que pautaban lo que había de hacerse, solían prescribir exactamente las escenas, figuras y simbolismos que retablos o fachadas debían representar, y el artista no podía salir de esta cárcel ideográfica.

Precisamente la fachada de Viana refleja el combate, casi dramático, entre la gran idea (expresada en el “*nicchione*”, en el clásico frontón que lo corona, en las victorias aladas de las enjutas) y la menudencia del retablo con sus múltiples casas o compartimientos. Ese

dramatismo queda impreso en lo descoyuntado de una arquitectura que no alcanza serenidad ni unidad, difícil de conciliar con el espíritu narrativo que la recarga (fig. 333).

Su vigoroso claroscuro, su patetismo, era natural que prendieran entre los artistas barrocos. La fachada de Viana formó, a la larga, escuela, propagándose en la edad barroca, como lo demuestran la fachada de San Gregorio Ostiense, en Mues, y la de Santa María la Redonda, en Logroño.

El año 1549 se contrató su construcción con el imaginero Juan de Goyaz — vecino de Bañares —, que se obligó a terminarla en seis años. En 1556, pasados siete años, murió sin terminarla y se hizo nuevo contrato con Juan de Oliva Arranotegui — vecino de Santo Domingo —, que ya había trabajado como colaborador del maestro fallecido. Debió terminarse hacia 1567.

EL ESTILO VIÑOLESKO Y JUAN DE HERRERA

Llegamos al final de nuestro recorrido; llegamos, asimismo, a la verdadera meta, que hemos visto perseguir denodadamente por los espíritus más selectos de un siglo: la meta del ideal clásico, de la simple grandeza antigua. Ha sido una lenta, pero gozosa subida a las cimas de la belleza arquetípica. Los hombres que la emprendieron eran de naturaleza animosa y pletórica para sentir fatiga o decaimiento. Pero lo mismo que no hay camino que suba incesantemente, ni cuesta sin descenso, el llegar a la cima equivale a encontrarse en una situación crítica. La historia no se para, el tiempo arrastra tras de sí a las formas artísticas, y estos hombres, que remontan un siglo a la vez que culminan una trayectoria espiritual, sienten que les falta tierra bajo sus pies. No pueden quedar rezagados, eternamente inmóviles en un mundo de formas intemporales; temen la caída. La misma fuerza que les impulsaba a subir, les lleva — creen ellos — a un abismo. La realidad es que no se puede permanecer mucho tiempo en las alturas heroicas sin que la vida se marchite, y es necesario volver a los valles y paisajes humanos.

Por de pronto, la respuesta de aquellos hombres a tan cruel situación espiritual es el dogmatismo. En las postrimerías del siglo XVI atravesó Europa de parte a parte un viento helado de dogmatismo. Todo parece querer inmovilizarse y durar, a costa, si es menester, de apagar la vida. Felipe II, hierático, glacial, con su concepto casi arcaico de la realeza, reencarna un rey-sacerdote del remoto Oriente. Lo que tocan sus manos se petrifica; tiene en sus yemas el poder de eternizarlo todo. Desde las Pirámides, el mundo no ha conocido, hasta llegar a El Escorial, un símbolo de eternidad semejante. El Escorial, que reclama para sí lo más depurado de la cultura occidental clásica, en un período en que el dogmatismo alcanza el más alto valor de norma, trasciende, sin embargo, a algo muy distinto de lo que la cultura occidental representa, en su sentido de medida y ritmo antropomórficos.

Por uno de esos inopinados virajes que tan a menudo nos presenta la historia, el Renacimiento, que había venido a libertar la personalidad humana del "ordo" medieval, sirvió a Felipe II de elemento expresivo, de vehículo artístico, de un concepto supraindividual del mundo. El gran monarca constructor supo comprender las posibilidades de un arte intelectualizado hasta extremos de fría abstracción — el que ejercitaban en Italia Viñola y los primeros manieristas — como exponente de un espíritu colectivo, sumiso a una jerarquía de orden superior, celosamente mantenida por él mismo como rey.

Felipe II era enemigo de la personalidad; buscaba siempre en el arte la expresión impersonal o, si se quiere, suprapersonal. Esto suele ser achaque de aquellos césares que sienten una decidida voluntad monumental. No se interesan por el progreso, ni por el cultivo del arte, ni por sus magníficas personalidades; no persiguen la excelencia artística, sino el

símbolo monumental de su reinado; sólo les llegan las ideas colosalistas, que con carácter abrumador pueden imponer este símbolo a las generaciones venideras. Estos hombres logran escribir las páginas monumentales de más trascendencia para la humanidad, las que jalonan como hitos definitivos su historia. Pero tras el esfuerzo, tras la rígida disciplina impersonal, el arte queda dañado en sus fibras más delicadas, falto de savia, privado de sus internas posibilidades, en un estado de manifiesta esterilidad.

Felipe II no pudo soportar el genio rabiosamente individual del Greco, el artista más valioso de todos los que nos llegaron de Italia atraídos por el señuelo de la obra del monasterio, como no hubiera podido soportar la energía heroica de un Miguel Ángel poniendo en movimiento las grandes masas del Escorial. Quería artistas capaces de sacrificar su yo personal a la idea preponderante. Quien gustaba de exacerbar la abstracta desnudez de las arquitecturas lógicas y frías de su época, hubiera rechazado incluso la personalidad, tan interesante, de uno de nuestros arquitectos más viñolescos, Francisco del Castillo, a quien suponemos autor de la cárcel y de la fuente monumental de Martos. Pero el viñolesismo de Castillo recogió, con plenitud miguelangelesca, aquella faceta de Viñola que más se acercaba a la manera heroica del autor de la Sixtina, a la ciclópea energía de San Gallo. Felipe II necesitaba al otro Viñola, al de las superficies quietas, al de los lineamentos precisos, al más claro y lógico.

Hoy en día se halla entablada una polémica — con sus apasionamientos — sobre la intervención, mayor o menor, que tuvieron en el monasterio diversas personalidades. Tratamos, quizá en un grado excesivo, de “personalizar” El Escorial, olvidando que por consciente deseo de Felipe II fué una obra “despersonalizada”. Su propia historia — la de su construcción — es la historia de esta “despersonalización”. Felipe II, cuando llegó la hora de poner en marcha su gran pensamiento, el que brotara de su mente un 10 de agosto de 1557 en medio del fragor campal de San Quintín, no acudió a ninguno de los grandes maestros de cantería españoles. Esto hubiera parecido natural y lógico, pero este monarca no dejaba estos negocios, como su padre, en manos ajenas, sino que se movía a impulsos propios, puesta su mira en metas que él solo conocía.

Siendo príncipe, y encargado por su padre y emperador de la gobernación de sus estados españoles, había intervenido muy directamente en la dirección de la arquitectura oficial. Desde joven había sentido afición por estos menesteres, convencido, probablemente, de lo que significaban como manifestación externa de la realeza. No olvidemos que Felipe era un príncipe celoso como pocos de todo lo que representase ceremonial, y en este aspecto la arquitectura era el ceremonial petrificado. Durante la época que podemos llamar de su principado o, con más propiedad, de su regencia, la arquitectura española se mantenía en una de sus más peregrinas fases, fresca y lozana. Superadas las timideces del primer plateresco y sin ceñirse todavía a formulismos académicos, parecían los arquitectos sentir entonces todo el placer de manejar unas formas nuevas que, ya familiares, eran tratadas con tanta desenvoltura como falta de rigor. Este momento, que hemos bautizado anteriormente con el nombre de estilo Príncipe Felipe (coincidente, por cronología y características, con el estilo Enrique II de Francia), se expande ajeno al íntimo sentir del príncipe, aunque se justifique tal nombre porque su desarrollo coincide con su regencia. Pero Felipe, guiado de su propio temperamento, fué poco a poco haciendo pesar en la arquitectura su propio punto de vista, buscando cada vez más conscientemente sus valores esenciales, sin el superfluo auxilio de la



Fig. 334. — PATIO DEL PALACIO DEL MARQUÉS DE SANTA CRUZ, EN VISO DEL MARQUÉS (CIUDAD REAL).



Figs. 335, 336 y 337. — PATIO DEL PALACIO DE VISO DEL MARQUÉS. TEMPLETE DEL PATIO DE LOS EVANGELISTAS, DE EL ESCORIAL, Y CONJUNTO DEL MONASTERIO.

ornamentación. A Felipe le gustaba que se aliviara lo más posible la talla, como lo manifestó explícitamente cuando encargó a Juan de Orea la terminación del palacio de Carlos V en la Alhambra.

El año 1537, cuando Felipe era todavía un niño de diez años, Alonso Covarrubias, en plena madurez (49 años), se hacía cargo de las obras reales de Toledo. Seis años más tarde el príncipe cumplía los 16 y el emperador se ausentaba de España, dejándole encargado de la regencia de sus estados. Covarrubias tenía ya un amo a quien obedecer. En el Alcázar de Toledo hizo Felipe sus primeras armas de señor de obra, demostrando desde siempre su meticulosidad e interés por las cuestiones más nimias. Sin duda el príncipe fué un factor decisivo en la evolución que llevó a cabo Covarrubias al final de su vida y que ya hemos visto historiada en el capítulo que le dedicamos. Pero Felipe no era en esta materia, como decimos, afecto a las personas, sino por encima de todo a las obras mismas, que él gustaba dirigir a su voluntad. Al cabo de unos años empieza a desplazar al veterano maestro y descubre inclinación por Francisco Villalpando, espíritu mucho más moderno y mejor conocedor del arte italiano. Bien es verdad que Covarrubias iba ya sintiendo el peso de los años, y que aunque le fué apartando de la dirección material de las obras, le guardó, en pago a su prestigio y veteranía, consideración y emolumentos. Francisco Villalpando hubiera podido llegar a ser uno de los arquitectos predilectos del que ya era monarca desde 1556, pero su prematura muerte (1561) le privó de ello. Sin embargo, vivía cuando Felipe, el año 1559, mandó a Juan Bautista de Toledo que se trasladara de Nápoles a Madrid para entender en las trazas de la regia fundación. ¿Por qué ni Villalpando ni Luis de Vega fueron requeridos para nada por Felipe II? Los resortes internos que movían el ánimo del rey, ¿quién los conoce? De todas maneras, ambos arquitectos continuaron desempeñando sus obligaciones habituales. Sólo al fallecer Luis de Vega (1562) dió el rey una instrucción (1563) mandando que Toledo se hiciera cargo de las obras del alcázar de Madrid. Para ello le fué necesario recibirse de maestro mayor, pues el título de arquitecto podía servirle como tracista, pero no para construir y tener autoridad sobre los oficiales.

JUAN BAUTISTA DE TOLEDO. — ¿Quién era Juan Bautista de Toledo? Todavía es hoy un misterio este nombre, que ocupa un plano tan destacado en el arte español como inventor del monasterio filipense. ¿Qué razones pudieron guiar al rey para hacer esta elección? Sin duda quería Felipe II un artista formado en Italia, para que su obra destacara por su absoluta pureza y perfección. El rey burócrata resolvió su elección por correspondencia y desde Gante ordenó a Juan Bautista que fuera de Nápoles a Madrid. Seguramente el virrey, don Pedro de Toledo, le daría buenos informes, y no consiguiendo que ningún maestro italiano de nota se trasladase a España, optaría por Juan Bautista. Le asignó de momento el corto estipendio de 220 ducados anuales, lo que indica que Toledo era maestro de poca fama, y que Felipe siempre obraba con cautela, empezando por poco, hasta ir probando la capacidad de sus servidores.

Hay pruebas ciertas de que Toledo se ocupó de varios reparos en las posesiones reales: Aranjuez, Aceca y Madrid, pero esto no añade nada al conocimiento de su arquitectura, pues eran sólo obras de utilidad. De antiguo se le atribuye la fachada de las Descalzas Reales, en Madrid, que Juan López de Hoyos considera como la primera cosa que en España se labró con noble sencillez. Si esta fachada es suya, cosa que entra dentro de lo posible, no hace

mucho honor al gran arquitecto. Es una composición desmañada que sigue las directrices de Serlio, su manera de combinar la piedra y el ladrillo, destacando grandes tarjetones lisos sobre fondo de color rosa. Mucho más improbable es que hiciera el palacio del cardenal don Diego de Espinosa, en Martín Muñoz de las Posadas, que con delgadísimas razones le atribuye Ceán. Es un hermoso palacio castellano que pertenece a la escuela toledana, que ya de por sí marchaba francamente hacia el estilo desornamentado. La puerta parece una versión más clásica de la monumental portada del palacio episcopal de Toledo. El patio, de alcarreña prosapia, lleva galería toscana de arcos en la planta baja, y arquitrabada jónica en la alta; el perfilado, conciso, y la serenidad de todos los elementos indican la evolución natural del estilo. Un patio muy semejante a éste es el del palacio del marqués en Las Navas.

Lo mejor para darnos cuenta de la distancia entre un palacio castellano tradicional y otro romano "cinquecentesco" es comparar el de Martín Muñoz de las Posadas con el de don Álvaro de Bazán en El Viso del Marqués, cerca de Valdepeñas. Este palacio se comenzó en 1564, bajo las trazas de don Juan B. Castello Bergamasco. Dirigieron sucesivamente las

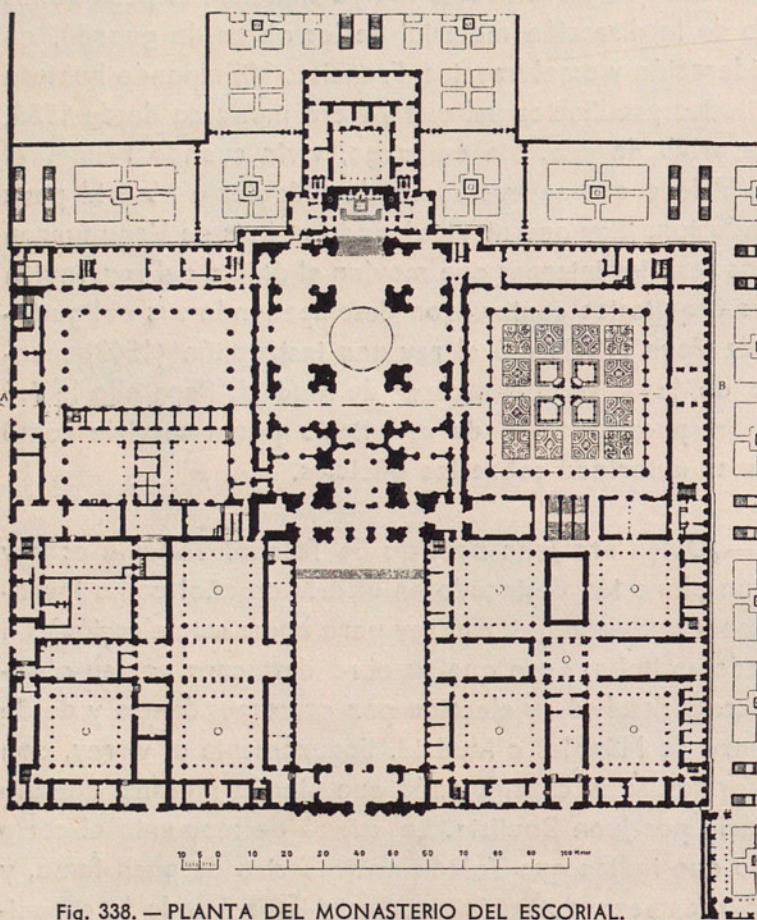


Fig. 338. — PLANTA DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL.

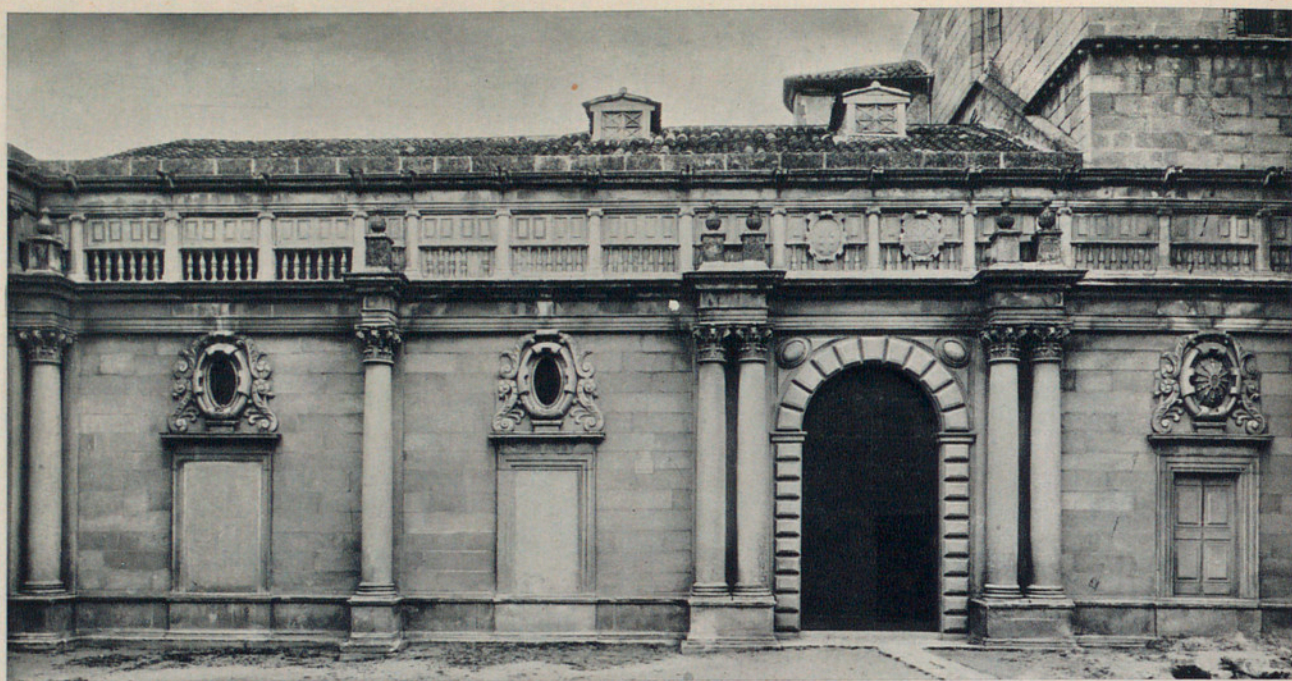
obras los genoveses Domingo y Alberto y Juan B. Prioli. Son de gran suntuosidad los estucos arquitectónicos y las decoraciones pictóricas de César Arbasia y Juan Francisco Perolas. Un palacio romano tan exótico parece repetir en la sedienta región manchega la misma aristocrática impertinencia del castillo-palacio de la Calahorra. Al comienzo y al fin de un período, estas obras extranjeras, y ambas de genoveses, encierran como en un paréntesis todo el riquísimo desarrollo nacional. No sabemos por qué extraña condenación quedaron desterradas en parajes despoblados y lejanos (figs. 334 y 335).

El misterio de Juan Bautista se irá aclarando conforme se conozca más exactamente la historia de la construcción escorialense. Ya es un hecho comprobado que la planta de conjunto llamada "traza universal" es invención de Juan Bautista,

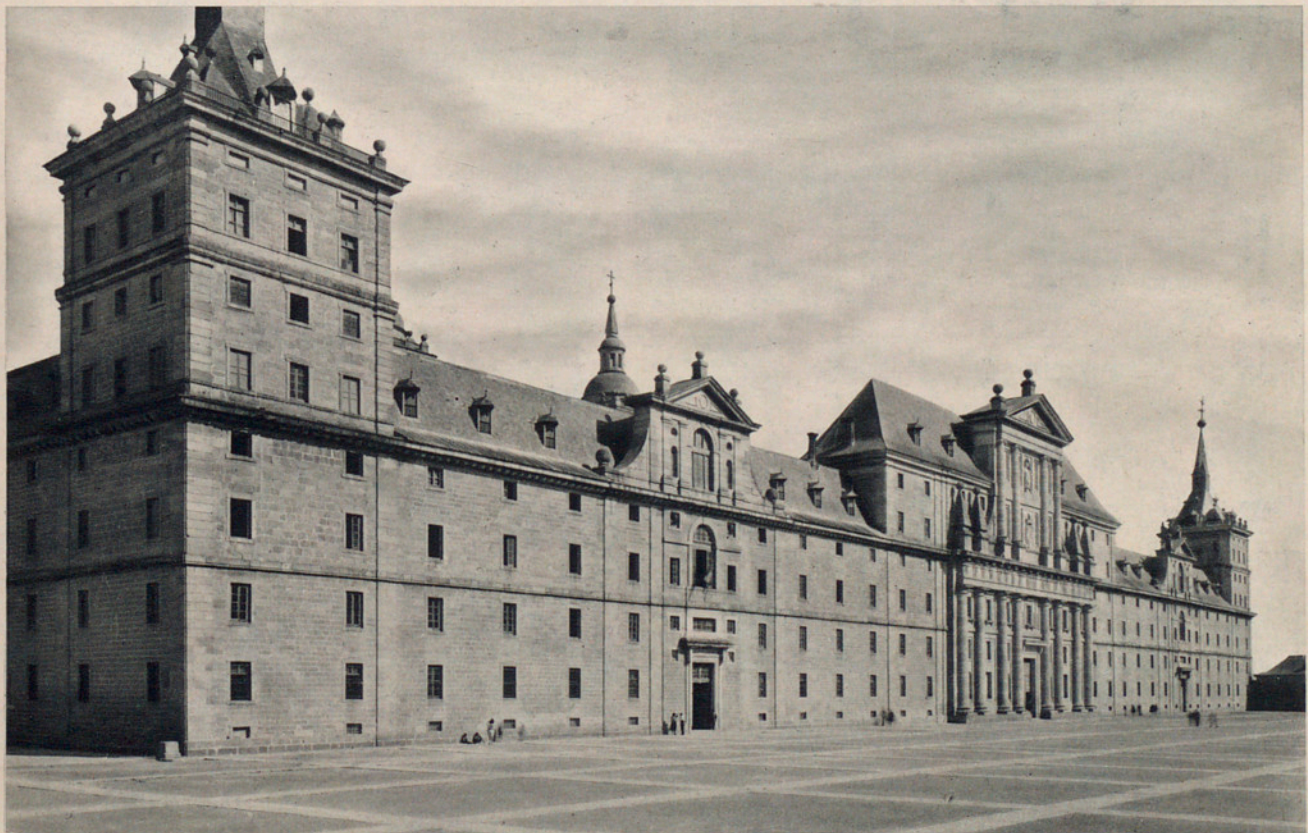
seguida luego fielmente con muy pequeñas variantes. A la muerte de Juan Bautista, en 1567, estaba a punto de concluir el gran lienzo del mediodía (fig. 342) (la fachada del Jardín de los Frailes), unificada ya su altura para aumentar la capacidad del convento; a punto de coronar la parte pétreo de las Torres del Prior, de la Botica y del Norte, estas últimas modificadas para jugar con las del Prior y de las Damas. Las torres, que en medio de las



Fig. 339. — PATIO DE LOS EVANGELISTAS, CRUCERO Y CÚPULA DE LA IGLESIA DE EL ESCORIAL.



Figs. 340 y 341. — FACHADA RENACENTISTA Y SOTOCORO DE LA CAPILLA DE MOSÉN RUBÍN, EN ÁVILA.



Figs. 342 y 343. — MONASTERIO DE EL ESCORIAL. FACHADAS MERIDIONAL Y PRINCIPAL.

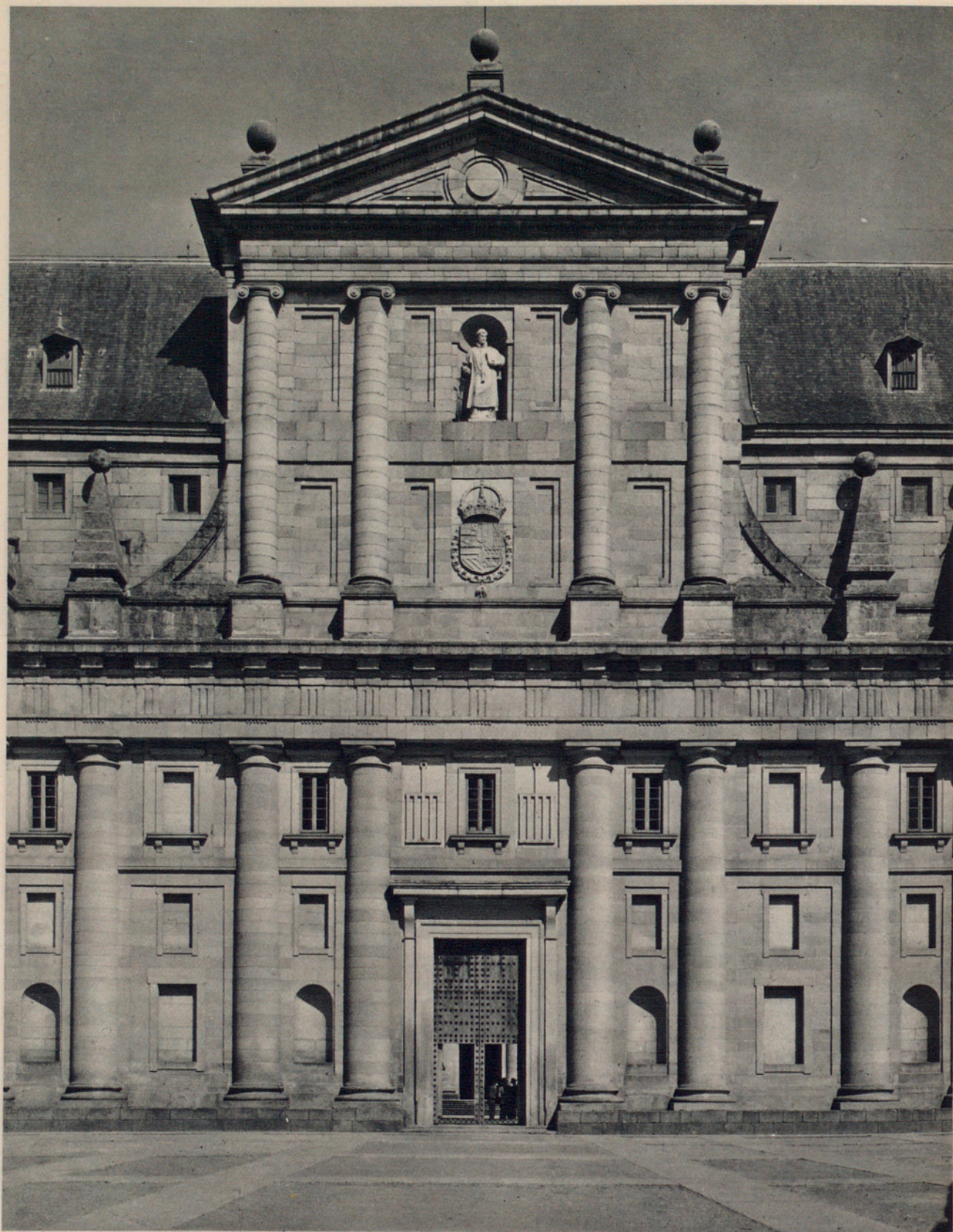


Fig. 344. — CUERPO CENTRAL DE LA FACHADA PRINCIPAL DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.

fachadas mediodía y norte servían para señalar el salto de nivel entre la parte anterior y posterior del "complejo" escurialense, se habían suprimido por innecesarias, dada la unificación total de las alturas. La "maqueta" de Juan Bautista, con su escalonamiento y el pintoresquismo que le daban sus torres (en total 12, en lugar de las 6 que se dejaron), se simplificó considerablemente, muy a satisfacción de Felipe II, que buscaba siempre la mayor severidad y correspondencia (fig. 337). Sin embargo, tal solución había de entrañar una grave pérdida. El designio de Toledo era que la iglesia, el elemento dominante, luciera sobre la fachada baja de poniente, surgiendo, despejada, su altiva masa. Hoy se encuentra encajonada, sumida en el conjunto, sólo con una fachada particular en el Patio de los Reyes, cuyo fondo no permite, además, el retroceso suficiente para contemplar la cúpula.

La creación magna de Juan Bautista de Toledo es el Patio de los Evangelistas, que a su muerte se hallaba ya a la altura del primer piso, dórico, y labrándose el segundo, jónico; por consiguiente es enteramente suyo. Es una de las creaciones más claras y definitivas del renacimiento universal; la belleza de sus proporciones, irreprochable; la cadencia de su ritmo, grandiosa y melódica; la pureza de sus perfiles, imposible de superar. El suave modelado que dan a sus superficies los fustes de las columnas; la carencia de todo ornato superfluo; la perfección vitrubiana con que se relacionan los órdenes, con la dificultad que lleva en sí el dórico por la exacta distribución de metopas y triglifos, dan a este patio una belleza, una serenidad y una dulzura que transportan el ánimo de quien lo contempla. No sentimos dentro de él nada de esa sequedad herreriana; es cálido, humano, acogedor. Aunque se nos tome a irreverencia, no podemos dejar de dolernos de la inclusión en su centro del famoso y bellísimo templete que trazara Herrera con gracia ya manierista. Embaraza notablemente tan clásico espacio y destruye su línea rítmica. Nos hubiera gustado más una pequeña e insignificante fuentequilla. Herrera, al hacer el templete, siguió una añeja tradición hispánica que ya tenía notable precedente en el claustro, también jerónimo, de Guadalupe. El patio de Juan Bautista de Toledo obedece al modelo "cinquecentesco" de pilar y semicolumna que formulara San Gallo en el Palacio Farnese de Roma. La obra del italiano es más enérgica, pero menos pura y cadenciosa (figs. 336 y 339).

EL GRUPO PURISTA DE ÁVILA. — Intervinieron en El Escorial como aparejadores de Juan Bautista, Pedro de Tolosa y Lucas de Escalante; Pedro de Tolosa trabajó en Ávila junto con Pedro Valle (que también fué aparejador de Toledo en El Escorial). Merece la pena que hagamos aquí un breve paréntesis para decir dos palabras de una escuela renacentista abulense a la que no se ha prestado la debida atención y que verdaderamente se la merece por su purismo, por constituir un enlace interesante entre el arte toledano de Covarrubias, ya depurado, y las sequedades escurialenses, y por reunir un notable conjunto de pequeñas obras de gran unidad e indudable belleza.

La más conocida de las obras de este grupo es la ampliación de la capilla de mosén Rubín de Bracamonte, que Tormo considera como obra posible de Tolosa y Valle. Se edificaron los pies de la iglesia, formándose un vestíbulo separado por una preciosa arquería triple sobre columnas corintias, pareadas en fondo. El vestíbulo está cubierto por una bóveda casi plana con un florón avenerado en su centro, semejante al que se ve en la capilla del Cristo en el claustro de la catedral. La ejecución excelentísima de estas bóvedas, indicio innegable de la maestría estereotómica de Tolosa, nos induce a pensar que éste sea el autor de

la bóveda plana del Escorial y uno de los fautores del notable florecimiento que alcanzó en El Escorial el corte de piedras. Los españoles éramos por tradición buenos "cortistas", acaso los mejores de Europa entonces (fig. 341).

La fachada del vestíbulo de la capilla de Rubín es una vigorosa organización clásica que demuestra cómo sin el "impacto" escorialense, aquí, en Castilla, se podía haber logrado un clasicismo propio sobre las premisas que dejara el genio de Covarrubias. Unas voluminosas columnas corintias, completamente exentas, dan soberbia energía a esta fachada. Apareadas, flanquean una hermosa puerta en arco con almohadillado muy covarrubiesco, y espejos cóncavos en las enjutas, recuerdo de la portada del alcázar de Toledo. Encima de las ventanas laterales unos óculos ovalados llevan una guarnición que por lo potente parece barroca (fig. 340). En la catedral construyó Valle, e hizo de tasador Tolosa (1559), la capilla de la Concepción, fundada por el deán Medina († 1559) y que forma obra unida con la capilla de la Blanca o de la Piedad. Los paramentos lisos de estas capillas sirven de fondo a un valiente orden gigante corintio de pilastras acanaladas. Las fechas de estas capillas certifican que esta interesante escuela clásica abulense ya estaba formada con anterioridad al comienzo de las obras del Escorial (1563).

De las mismas manos son dos bellísimas portadas de iglesia, la de Santa Catalina y la del convento de las Gordillas, ambas con arco de medio punto de guarnición arquitrabada sin impostas, pilastras corintias acanaladas y espejos cóncavos en las enjutas. Son característicos del grupo los espejos ovalados colocados oblicuamente. La puerta de las Gordillas tiene por coronación un frontón clásico con copas por acróteras, y la de Santa Catalina, un óvalo profundo con la imagen de la santa y aletas. La iglesia del convento de Santa Clara, renovada el siglo XVI, es una de las más interesantes estructuras religiosas de este grupo artístico. El uso de las bóvedas baídas y la clásica cabecera así lo atestiguan. En la ermita de la Virgen de las Vacas se construyó una cabecera, seguramente por los mismos canteros o colaboradores afines, pero después de haber tomado contacto con la obra del Escorial. En la arquitectura civil pertenecen al grupo la Casa de los Bracamonte (hoy convento), con una sencilla y muy elegante portada corintia con balcón; la portada de la Casa de los Serranos, muy semejante, pero más complicada (los escudos van inscritos en unos óvalos que recuerdan los óculos de la fachada de la capilla de mosén Rubín), y, por último, la gentil coronación de uno de los cubos de la muralla, donde asienta el palacio episcopal: un tamborcillo jónico, ventana con frontón y una graciosa linternilla por remate. En este grupo se puede incluir el severo palacio torreado de Superunda. Es interesante destacar cómo las portadas religiosas son — puede establecerse como regla general a partir del renacimiento — de medio punto (forma de mayor dignidad y prestancia), y las civiles, adinteladas. Las puertas de medio punto se solían dejar también para los grandes palacios, indicando una categoría superior.

Tolosa debió ser un valioso auxiliar de Juan Bautista de Toledo y luego de Herrera, con quien trabajó hasta 1576, viniendo después Juan de Minjares a tomar el primer puesto de aparejador durante la construcción de la iglesia del monasterio. Felipe II sustituía sus hombres por razones difíciles de descubrir, pero que tenían siempre por móvil — eso no puede negarse — la perfección de la obra, según su entender y personal vigilancia: todos colaborando lo más anónimamente posible en la obra gigantesca que, como un Moloch insaciable, pedía constantemente nuevas víctimas. El mismo Juan Bautista, que tan alto elevara el rey,

cayó en desgracia los últimos años de su vida. Parece demostrado que antes de la muerte del maestro ya contaba más en el ánimo del monarca Juan de Herrera, pudiendo decirse que le sustituyó en vida. Por consiguiente, la frase de Arphe de que la muerte de Toledo causó "mucha tristeza y confusión, por la desconfianza que se tenía en hallar otro hombre tal...", no pasa de ser un tópico piadoso. Herrera, por cédula real de 18 de febrero de 1563, fué nombrado asistente de Toledo (por sus conocimientos de geometría) para el negocio de trazas y monteas. Como la primera piedra del monasterio se colocó el 23 de abril del mismo año, esto significa que Herrera se hallaba asociado a la magna empresa desde sus mismos comienzos.

JUAN DE HERRERA Y EL MONASTERIO DEL ESCORIAL. — Seguramente fué Herrera quien planeó la fachada principal del monasterio, mudando enteramente el concepto de Toledo, cosa que ya venía obligada tras de la elevación de los cuerpos anteriores del Cuarto de los Monjes. Así como el concepto de Toledo era bajar la fachada principal exterior para que destacara la de la iglesia, luego se sigue el camino contrario: el de dar énfasis al centro de la gran línea occidental, elevando un macizo de dos plantas más y una empinada cubierta. Sobre este cuerpo todavía sobresale como gigantesca "peineta" el cuerpo jónico superior. Entonces, al ocultar la fachada de la iglesia, se traza como un pórtico artificial, sin ninguna correspondencia con el interior, una como falsa fachada de iglesia asomando al exterior. La solución es sin duda — racionalmente — forzada, pero obedece al deseo, no carente de sentido, de expresar exteriormente el templo, ya que en realidad queda dentro, enmascarado. Este cuerpo es una de las más poderosas y monumentales composiciones del renacimiento (fig. 344). Responde al tipo "cinquecentesco" de fachada religiosa de dos órdenes que con exacta contemporaneidad se formula por entonces en Italia y de la que es ejemplo magnífico Santo Espíritu de Roma, terminado por Ottaviano Mascherino, con dibujos de Antonio de San Gallo. Viñola traza la fachada de Santa María dell'Orto, en Roma, con pirámides semejantes a las que van a plomo de las columnas dóricas en la fachada escurialense. Pero la fachada de Viñola es posterior a 1566 y parece difícil que sirviera de precedente (jambas y dintel de la puerta principal del Escorial se pusieron en 1579), a no ser que mediara correspondencia de trazas directas. Sabemos que el gran legislador de la arquitectura italiana envió trazas a Felipe II, a quien gustaron extraordinariamente. La fachada resultó viñolesca "ad pedem litterae", pero más grave y maciza, de acuerdo con el módulo escurialense. El grandioso frente de poniente, con el juego bien ponderado de sus cinco ejes, es una de las páginas más solemnes y contundentes de la arquitectura universal. En esta fachada comprendemos cómo la simetría, la euritmia, pueden transfigurar en música la más imponente masa, hecha todo proporción, grandeza sin afanosidad, como dijo Unamuno. Ante ella podemos gozar con el goce más refinado y raro, cual es el de la contemplación del desnudo arquitectónico, según dijo también el doctor de Salamanca (fig. 343).

La fachada opuesta a esta principal por el Patio de los Reyes es una magistral ordenación de índole puramente abstracta, a la manera de Viñola, con aquellos resaltos leves, con su insistencia en formar recuadros apenas más que delineados, fachada donde domina el efecto de superficie.

El Patio de los Reyes es el atrio tal como Toledo lo concibió, como preparación para entrar en la iglesia. Tiene este patio 230 pies de largo, y de ancho 136, de suerte que

guarda el orden de la primera proporción que Vitrubio quiere tengan los pórticos, porque — como dice el padre Sigüenza — no hay cosa o son muy raras, que no guarde en esta fábrica las reglas del arte. El efecto de convergencia está perfectamente conseguido, pues la lisura de los muros laterales conduce hacia el imafronte, que resalta por su elevación, oscuros y sombras poderosas. Unas gradas corridas — siete, para pisar de entrada y salida con el pie derecho — dan majestad al proyecto del templo, elevándolo sobre noble pedestal. Aunque la impresión de conjunto al desembocar en el Patio de los Reyes es extraordinaria y la vista parece como sorbida por el espectáculo del fondo, suspensa entre las dos soberanas torres, el imafronte en sí no nos parece de lo más acertado de Herrera. Le faltan unidad de concepto y sencillez de intención. Los dos pisos de ventanas hacen que pierda carácter y dan a todo cierta mezquindad, impropia de un lugar tan señalado. Las estatuas de los reyes de Israel empequeñecen el orden dórico, tratado con demasiada pobreza para el lujo de las figuras monumentales (fig. 345).

“El principal cuidado que Su Majestad tenía en esta fábrica era la iglesia, por ser como el fin último, y digámoslo así, el todo de lo que se pretendía” (Sigüenza). Solamente el estudio de esta iglesia, no ya del monasterio todo, nos llevaría muy lejos y nos haría traspasar con mucho los límites que nos hemos impuesto y en este libro son obligados. Como resultado de un proceso muy complejo de colaboraciones que la permanente inquietud de Felipe II avivaba, surgió esta iglesia de las manos seguras de Juan de Herrera. Por una vez, a la fuerza despersonalizante del rey se impuso la personalidad de Juan de Herrera, abriéndose camino entre vacilaciones y cortapisas. Como dice bien Sigüenza, es una basílica cuadrada, cuyo esquema planimétrico, raíz de su arquitectura espacial, no puede ser más claramente bramantesco. El prestigio de la obra de San Pedro se imponía simultáneamente en el orbe católico y daba lugar a organizaciones tan afines como esta del Escorial y Santa María di Carignano, del Alessi, en Génova. A la diafanidad bramantesca, que tendía a expresar la espacialidad de la basílica cuadrada, impuso Miguel Ángel el interés casi exclusivo por la cúpula, cuyos grandes pilares hacían perder la noción del espacio cuadrado. Esto sucede en la basílica del Escorial, cuya intención estética sólo percibimos intensamente cuando nos hallamos bajo la cúpula, absortos y empequeñecidos (fig. 346).

Herrera tuvo que procurar un compromiso entre el puro esquema bramantesco y las específicas condiciones de esta iglesia monárquica y conventual. El coro, a los pies y en la parte alta, siguiendo tradiciones españolas, se escamoteó hábilmente, desgajándolo del espacio centrípeto de la cúpula. Debajo, el sotocoro serviría como iglesia popular, única accesible al común de los mortales. Así quedaban una sobre otra la iglesia monacal y la popular. En el presbiterio, profundizando un tramo más, se elevó un Sancta Sanctorum al que sólo tenía acceso el soberano, como el sumo sacerdote de una religión oriental; en el centro, la cúpula representaba a la corte, al concepto monárquico en toda su magnitud. Profunda lección de etiqueta, puro ceremonial hecho piedra. En esta escala de valores, lo último, lo inaccesible, ante lo cual el mismo monarca no era sino una negra sombra genuflexa, es una lucecilla ligeramente glauca que como una misteriosa esmeralda lanza destellos de esperanza ultraterrena.

El presbiterio del Escorial, el retablo, los sepulcros reales, el divino tabernáculo, he aquí uno de los conjuntos más impresionantes que jamás hayan creado los hombres. El claro desnudo atlético de la iglesia dórica se reviste aquí de gravedad católica. Una policromía pro-



Fig. 345. — FACHADA DE LA BASÍLICA DE EL ESCORIAL EN EL PATIO DE LOS REYES.

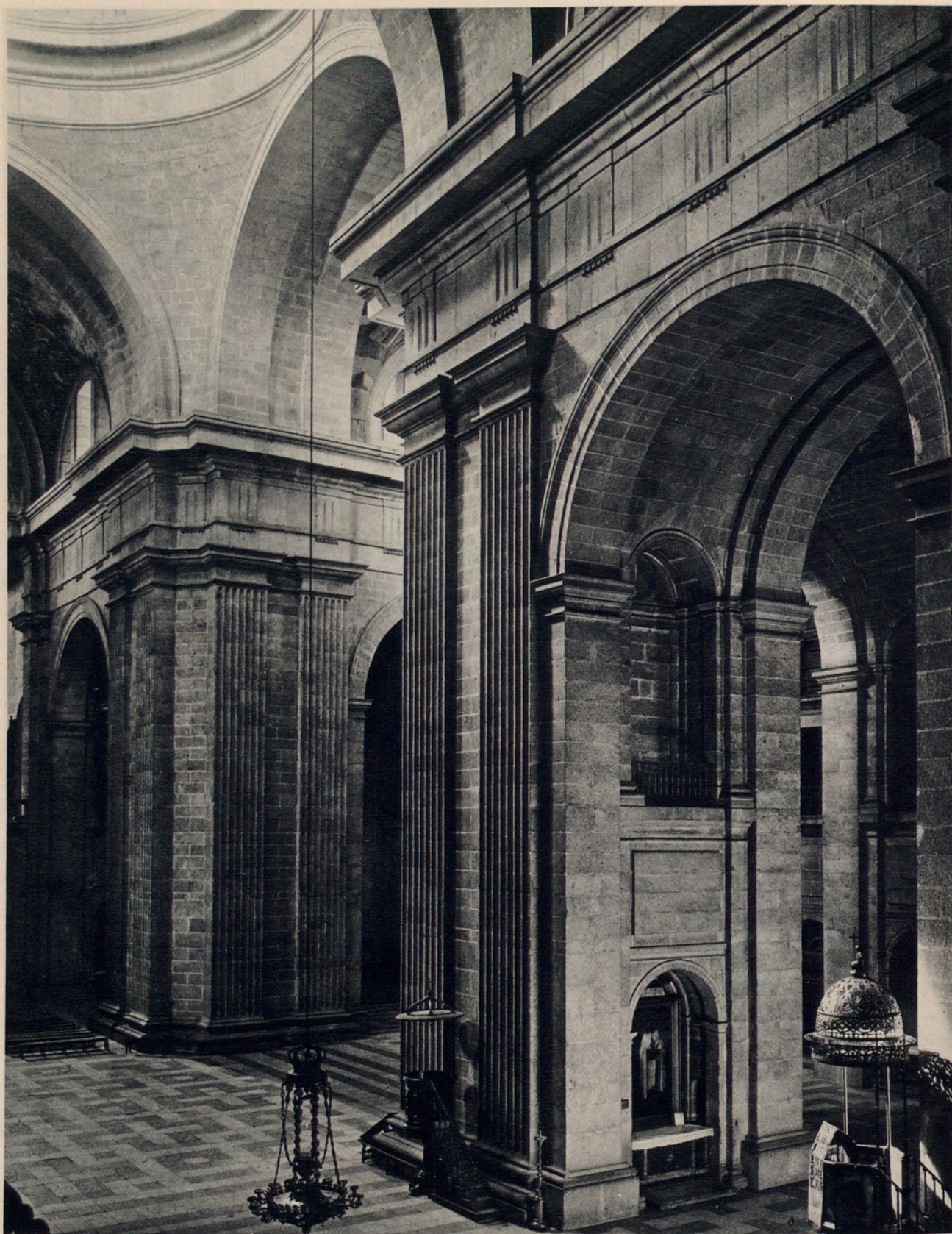


Fig. 346. — PILARES TORALES QUE SOSTIENEN LA CÚPULA DE LA BASÍLICA EN EL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.



Fig. 347. — PRESBITERIO DE LA BASÍLICA DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL.



Figs. 348 y 349. — COSTADO ORIENTAL DEL MONASTERIO DE EL ESCORIAL. LONJA DE SEVILLA.

funda, silenciosa y exquisita, de mármoles y bronce, vela un sueño de eternidades, y los reyes, con pesadas vestiduras de oro, quedaron para siempre fijos en su orante actitud. Nadie, ni aun el más reacio a la obra escorialense, puede negar que Juan de Herrera tocó aquí las cimas de lo sublime (fig. 347).

¿Quién era este Juan de Herrera que en condiciones extremadamente difíciles, sirvió los exigentes designios de su rey, con el acierto que otros no alcanzaron? Pues un soldado relativamente oscuro y completamente ajeno a las tareas arquitectónicas. Antes de entrar al servicio real como ayudante de Toledo había dibujado para Honorato Juan las figuras del "Libro del Saber de Astronomía" de Alfonso el Sabio, pero nada nos acredita hasta la fecha sus conocimientos de arquitectura, a los que el rey hace mención en su cédula designándole ayudante de Juan Bautista. Si estos conocimientos existían, serían especulativos más que prácticos.

De nuevo nos sorprende la forma singular en que Felipe II elegía sus hombres, no personalidades formadas, sino instrumentos de su voluntad. Pero esta vez el elegido supo de tal manera compenetrarse con su señor, que acabó elevando al ras de la suya su propia personalidad, para terminar por recibir de mano del rey, con poderes omnímodos, el ministerio de la arquitectura oficial. Nació Herrera, según toda verosimilitud, en el lugar de Mobellán, en el valle de Valdáliga, de padres hidalgos, y aunque más parece que se inclinaba de joven a las humanidades y a las armas, quien sabe si el atavismo del terruño acabó conduciéndole hacia la arquitectura, como hijo de patria de canteros. Su formación como arquitecto no pudo ser otra que la que le dió su maestro Juan Bautista. Se cumplía en él una línea arquitectónica italiana que había de alcanzar gran raigambre en España. La línea que pudiéramos definir Peruzzi-Serlio-Viñola.

Serlio, uno de los maestros que más influyeron en el renacimiento purista español, en gran parte por la traducción que Villalpando hizo de sus libros, adquirió del gran Peruzzi, según propia confesión, todas sus luces; Serlio, a su vez, fué en muchos aspectos un precursor — incluso como tratadista y codificador — de Viñola, la personalidad que más iba a hacerse sentir en el alto renacimiento. Viñola comenzó su carrera en Bolonia, patria de Serlio, y tuvo ocasión de relacionarse con él durante su estancia en Francia (1541). Serlio había publicado ya su tercero y cuarto libro de Arquitectura y el joven Viñola encontraría un tesoro de doctrina en las sabrosas pláticas con el maestro. Estaba Viñola llamado a un destino que entonces no sospecharía: a ejercer una poderosa y absorbente influencia en el desarrollo de la arquitectura europea, y no tanto por sus obras, con ser algunas excelentes, como por su pequeño manual titulado "Regola delli cinque ordini d'architettura", en el que por intermedio suyo venía a decantarse la labor incesante de todo un siglo enamorado de la Antigüedad. La madurez artística que había adquirido el "cinquecento" tenía forzosamente que desembocar en una compilación gramatical, como sucede en la vida de todo idioma cuando éste ha adquirido su plenitud. La Regla de los Cinco Órdenes era la cancelación de la etapa creadora, con todo lo que esto tiene de melancólica jubilación; era también la expresión del dogmatismo como única posibilidad de pervivencia sin degeneración. La recopilación de Viñola, cuanto más se la conoce más se la considera digna del crédito y difusión que alcanzó. Nada de lo que antes se había hecho puede comparársele en concisión, claridad y exquisita elección de modelos. La antigüedad parece que ha dejado en los Cinco Órdenes de Viñola la quintaesencia de sus formas arquitectónicas. Viñola se desprende de sus propios

gustos, incluso salta sobre su propio temperamento, para dar una imagen objetiva e impersonal de la arquitectura clásica. Se coloca en el plano imparcial del verdadero legislador, atento no a sus inclinaciones, sino al establecimiento de leyes universalmente válidas. Por eso representa mejor que ningún otro arquitecto, mejor que otros más geniales, ese lapso histórico durante el cual el mundo civilizado parece coincidir en un anhelo de expresión única e impersonal; parece haber hallado un lenguaje común que por demasiado común estrangula los brotes locales e individuales. Pero esta mentalidad orgullosa descubre una íntima inquietud que sólo el dogmatismo puede tranquilizar, aumentando la confianza engañosa en un mundo inmóvil. Recordemos que nos hallamos en la sazón de Trento, en medio del inmóvil reinado de Felipe II. Así acaba para Europa, para nuestra patria, la brillante cabalgata del siglo XVI. Tendrá que llegar la tan temida degeneración, la caída, para que el arte vuelva a sentir en sus venas la pulsación creadora. Este epílogo lo signa para nosotros de manera grandiosa, con una grandiosidad sin par en Europa, que tiene algo de majestuosa oración fúnebre, Juan de Herrera.

Las raíces arquitectónicas de Juan de Herrera son serlioviñolescas; cuanto más atento el examen de su obra, más evidentes se descubren. Este entronque significa que su arte no es tan insólito como a primera vista parece; tiene raíces en una trayectoria que España había adoptado por suya y que tras la gran ocasión del Escorial ha quedado enteramente nacionalizada. En el libro de Serlio vemos ya a Juan de Herrera; las eolipilas o bolas de las que sale fuego, que ya aparecen en el Vitrubio de Cesariano y que son frecuentes en el libro del boloñés, las convirtió Herrera en sus características granadas; los recuadros o espejos subrayando las ordenaciones, los grandes tarjetones blancos sobre los fondos coloreados, los frisos amensulados (sobre todo en el orden compuesto), son todos motivos de Serlio que recoge Herrera. Viñola adoptó en su etapa boloñesa este típico lenguaje de Serlio y se hizo el más sutil intérprete de estos efectos de superficie que se logran con el tenue relieve de pilas-tras, recuadros y tarjetones. Una obra como el palacio Banchi de Bolonia, con su policromía de ladrillo y piedra, no puede por menos de recordarnos el palacio herreriano de Aranjuez, con sus pilastras casi sin relieve, sus recuadros, sus tarjetones y hasta su ventana central con un copete muy boloñés. Juan de Herrera, espíritu matemático, pero sensible, encontró en estos sutiles lineamentos un modo personal de expresión que en todas sus obras nos hace descubrir su extrema sensibilidad; son estos lineamentos el vehículo de su lenguaje poético.

OTRAS OBRAS HERRERIANAS. — Herrera, que tuvo la inmensa dicha de contemplar cómo en 1582 se colocaba la cruz sobre la flecha de la cúpula del Escorial, tuvo también la fortuna de dejar su nombre unido al de otras obras insignes. La preponderancia que Herrera había alcanzado con el rey, su carácter como de ministro de edificaciones, condición semejante a la que tenía en la corte de Francia un *Surintendant des bâtimens du Roi*, le llevaron a centrar en su mano todas las empresas constructivas de la Corona, que antes se hallaban repartidas al cuidado de distintos maestros. Entre las residencias reales, donde nos dejó obras más considerables fué en el alcázar de Toledo y el palacio de Aranjuez. Los dibujos para la fachada mediodía del alcázar se hicieron en 1571 y estaba ya al concluir en 1585. Se encargaron de las obras Jerónimo Gili y Diego de Alcántara. Realizó aquí Herrera una de sus obras más viñolescas, que recuerda, en su eminencia, las fachadas del palacio de los Farnesio, en Caprarola. En ambas fachadas se planteaba el mismo problema: el de ordenar

arquitectónicamente su enorme altura. Las soluciones fueron semejantes: cuerpos basamentales robustos, órdenes superpuestos y "mezzaninos". Herrera utilizó la combinación, muy viñolesca, de piedra y ladrillo, pero siguió la tradición plateresca española, terminando por una galería de arquillos.

Por rara excepción Herrera empleó en Toledo basamentos almohadillados y órdenes rústicos. Es de notar que los almohadillados y las fuertes cadenas de ángulo, consustanciales a la arquitectura italiana del "cinquecento", no aparecen para nada en El Escorial. Felipe II deseaba la majestad sin ostentación de las superficies lisas, y esto lo abonaban consideraciones artísticas, pues un basamento almohadillado hubiera sido enojosísimo en las largas fachadas del Escorial, y las cadenas de ángulo hubieran quedado demasiado separadas para establecerse correspondencia. No sólo el espíritu severo del monarca y la economía, sino las grandes dimensiones, obligaban en El Escorial a una especial contención en todo, pues la inacabable repetición de cualquier elemento destacado hubiera sido insoportable. En cambio, en el Alcázar las condiciones eran muy otras y la visión lejana, desde los montes al otro lado del río, obligaban a dar vigor y energía al relieve. En estas cosas luce la filosofía del verdadero artista. En Toledo debe ser también de Herrera el basamento almohadillado y primer cuerpo del ayuntamiento, fragmento admirable. Las obras del palacio de Aranjuez se llevaron a cabo por las mismas fechas que la fachada toledana. Antes Juan Bautista de Toledo había empezado la capilla. Fueron aparejadores de Herrera en este palacio Jerónimo Gili, Andrés de Vergara, Juan de Minjares, Lucas de Escalante y Bartolomé Ruiz. El carácter del palacio es alegre y campestre.

Juan de Herrera tuvo también ocasión de trazar un grandioso edificio de carácter civil que cierra la espléndida serie española de lonjas de mercaderes. La lonja de Sevilla se hizo a instancia del arzobispo Cristóbal de Rojas y Sandoval, que recabó de Felipe II la necesidad de construir un edificio de esta índole en la populosa ciudad mercantil. Su construcción duró de 1583 a 1598. No permitiéndole a Herrera sus ocupaciones en El Escorial trasladarse a Sevilla, destacó allí a Juan de Minjares para que corriera con su construcción. Lo hizo bien, pero en algunos detalles se nota que falta allí la finura del maestro. En concepto, tal edificio no puede ser más renacentista. Es pura "simetría", un cuadrado exacto, indiferente a todo lo que le rodea, como encerrado en su propia perfección, bastándose a sí mismo. La planta es una admirable lección de "puesta en módulo"; el patio forma un cuadrado dentro de otro cuadrado, coordinados ambos y las galerías en torno con la más extrema perfección modular. Repite el patio el modelo del de los Evangelistas del Escorial. Las arquerías son cinco, en lugar de once; esto, y el orden dórico sin basamentos, hace que su arquitectura pese más y no tenga la peregrina dulzura del escurialense. Las fachadas exteriores son lineales y abs-

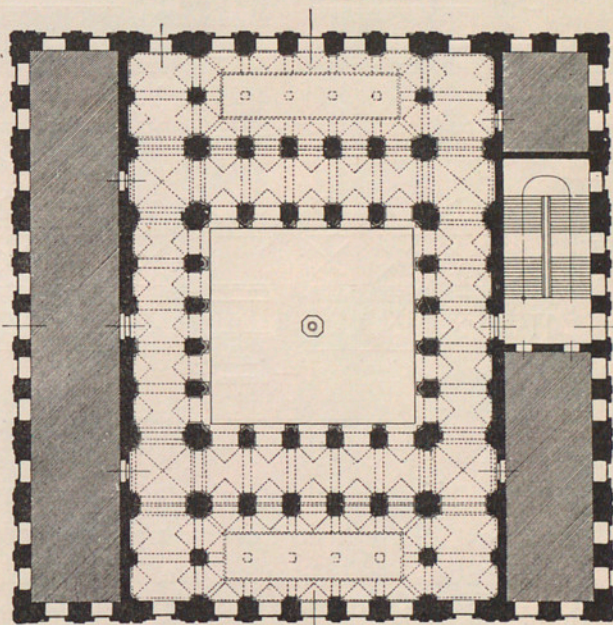


Fig. 350. — PLANTA DE LA LONJA DE SEVILLA.

tractas, de poco relieve, procurando, en aras de la total euritmia, que no se destaque ningún elemento (puertas). Se insinúan unas torres y unas retotorres solamente con el sabio juego de las pilastras pareadas. Para lograr un mayor aislamiento, este altivo edificio no se asienta sobre el suelo común e irregular, sino sobre una pequeña lonja, que merced a unas gradas, variables según la pendiente, conserva su nivel constante. Esta lonja o terraza se cierra por unos pilarotes unidos con cadenas, que corresponden con cuidado ejemplar a las pilastras de los paramentos. Pocos edificios habrá en España tan absolutamente terminados,

tan obedientes a una intención única, como nacidos de golpe al conjuro mágico de la Idea. Lo único que desdice son las desproporcionadas pirámides que Minjares colocó en sus ángulos. Este edificio acaso para muchos no despierte interés; en cambio, retendrá siempre la atención de los arquitectos (fig. 349).

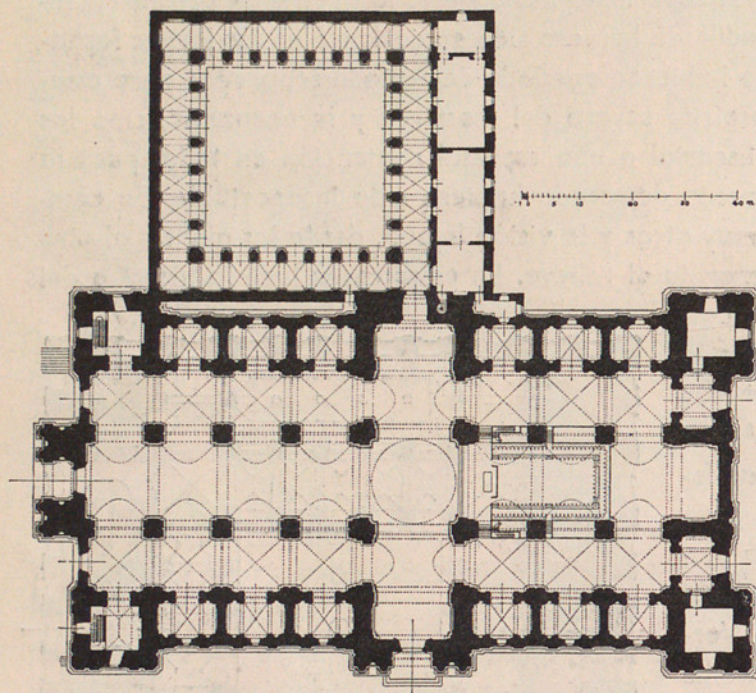


Fig. 351. — PLANTA DE LA CATEDRAL DE VALLADOLID.

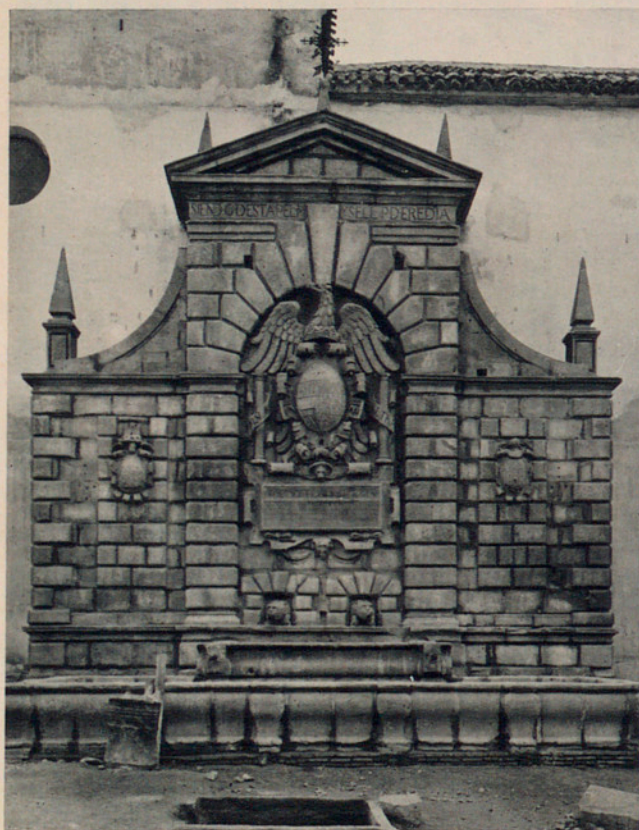
sación de altiva simetría, de desdeñosa indiferencia, de perfección cerrada en sí misma, que sentimos en la lonja de Sevilla, pero elevada a vertiginosa magnitud (fig. 351).

Muerto Rodrigo Gil el año 1577, la construcción de la colegiata de Valladolid, que ya languidecía, se apagó del todo. Era natural que Felipe II quisiera honrar su villa natal con un templo que significara, como expresión religiosa colectiva, lo que El Escorial como símbolo de la realeza unida a la idea católica. Pero el monarca y su arquitecto midieron mal las posibilidades de su país, que ya empezaba a manifestar signos de fatiga. No se sabe a ciencia cierta cuándo se hicieron las trazas herrerianas que condenaban a destrucción lo que Riaño y Rodrigo Gil habían lentamente edificado. Se dan las fechas de 1580 y 1585. La primera noticia fidedigna de la actividad de las nuevas obras alcanza al año 1589. Antes se invertiría bastante tiempo en demoler y preparar el terreno. El año 1594 sufrió Juan de Herrera una grave enfermedad e hizo testamento (6 de diciembre). Quedó el arquitecto quebrantado y achacoso. Se apartó de la actividad de las obras y se ocupó en labores más sedentarias. Residía en Madrid (parroquia de Santiago), desde donde mantenía contacto epistolar con sus discípulos, orientando y dirigiendo con su consejo, y se cuidaba de la Academia de Matemáticas, que a instancias suyas había formado el rey. Ocho años después de que tengamos la primera noticia de las obras de Valladolid falleció en Madrid Juan de Herrera

LA CATEDRAL DE VALLADOLID. — No hace mucho dedicamos un libro a la Catedral de Valladolid, donde hacíamos un estudio bastante completo de este fracasado monumento. Si Herrera hubiera podido completar su idea, lo que él llamaba con ambiciosa frase —verdaderamente platónica— su “todo sin igual”, hubiéramos percibido la misma sen-



Fig. 352. — INTERIOR DE LA CATEDRAL DE VALLADOLID.



Figs. 353, 354, 355 y 356. — FACHADA DE LA CATEDRAL DE VALLADOLID. PUERTA DEL PUENTE, EN CÓRDOBA. FUENTE MONUMENTAL Y FACHADA DE LA CÁRCEL DE MARTOS.

(15 de enero de 1597), y al año siguiente el rey, quedando apenas esbozado el desmesurado intento vallisoletano. Fué un error de cálculo que nos dejó, en una época en la que ya se vislumbraba un doloroso declive, una amarga impresión de impotencia.

Todo lo que se hizo en la antigua colegiata, erigida en catedral por decreto de Felipe II en 1596, fué realizado primero por discípulos de Herrera, luego por discípulos de discípulos, y la obra se fué poco a poco embasteciendo, hasta llegar a la triste condición en que ahora la vemos. Incluso el pórtico que como soberbio arco de triunfo trazó Herrera para la fachada principal, se llevó a cabo con una lamentable amputación de su volumen y cortando la grandiosa línea de su entablamento, al que se añadieron triglifos, con poca inteligencia de su ley clásica. Churriguera acabó desfigurando el imafronte, y de las torres, una se vino abajo y otra se terminó en el siglo pasado con una falta total de sentido arquitectónico. Las mismas degeneraciones hallamos en lo poco que se hizo del interior: las naves hasta el crucero (fig. 352).

Para darnos cuenta de la grandiosa idea de Herrera, tenemos que acudir a sus trazas; ellas, por ventura, nos han permitido la exacta reconstrucción del todo herreriano. Herrera, en la catedral procesional de Valladolid, realizada sobre los fundamentos y perímetro de la antigua obra gótica, dió la definición más acabada de su estilo personal; todo en ella se hace claro, perfecto, acompasado, hasta alcanzar a constituir con su voluntad platónica de simetría y correspondencia, una de las más altas imágenes que el hombre pueda hacerse de la armonía universal.

EL VIÑOLISMO EN ANDALUCÍA. — Herrera, el dictador indiscutible de su tiempo, dejó para muchos años conformada a su imagen y semejanza la arquitectura del porvenir. Sólo en Andalucía, donde el renacimiento clasicista tenía una espléndida tradición local, pudo mantenerse la gran arquitectura con pujos de independencia. La Cancillería de Granada es uno de los últimos grandes palacios españoles que, ya lindando con el barroco, recoge todavía suntuosos destellos de un arte manierista italiano que en los palacios genoveses de Galeazzo Alessi magnifican el boato de una sociedad aristocrática. En el mismo estilo se hizo en Córdoba la Puerta del Puente, a la entrada de la ciudad (fig. 354). Andalucía, desde los tiempos de Siloee y Machuca, sentía con plenitud que no hallamos en el resto de la península, la gran manera en que desemboca el arte manierista tras el impulso barroco de Miguel Ángel. Un arquitecto nuestro interesantísimo trasladó al propicio clima andaluz la pujanza del Viñola enérgico de los fuertes almohadillados rústicos, del Viñola que Felipe II y Herrera habían evitado con asepsia meticulosa, quedándose sólo con el Viñola de las proporciones exquisitas y de los castos lineamentos. Francisco del Castillo trabajó en Martos por la década de 1570 al 80. Había hecho su aprendizaje en Italia y había tenido la fortuna de trabajar con el propio Viñola en la Villa Julia, extramuros de la Puerta del Pópolo, de Roma. Todos estos extremos los conocemos por el memorial que presentó — no quedándose corto en alabar sus propios méritos — cuando quiso ser maestro de la catedral de Granada, sin conseguirlo al fin. Esperamos que este escrito, inédito, lo publique “in extenso” don Manuel Gómez-Moreno, iluminando el perfil de esta interesante figura de nuestro manierismo viñolesco.

No tienen más remedio, por tanto, que ser de Castillo la fuente monumental y la portada de la cárcel de Martos. La fuente consta de un pilón cuyo zócalo imita el del pilar de

Carlos V en la Alhambra, y un paramento monumental rústico de tres cuerpos, unido el central, más alto, a los extremos por dos contrafuertes cóncavos muy viñolescos. En el centro, un gran arco ciego aparejado a la rústica encierra un imponente escudo aguileño y una cartela manierista como las de la cancillería de Granada (fig. 355).

La cárcel de Martos vuelve a lucir en su fachada los fuertes aparejos rústicos (fig. 356). Las dovelas de su puerta adintelada penetran en el entablamento dórico del orden, como lo hacen las de la puerta de la Villa Julia. Las medias columnas tienen el despiezo resaltado por hiladas alternadas, lo que les da un gran vigor y novedad. En el libro IV de Serlio, folio XXVIII, hay una puerta parecida. Dice Serlio que estas puertas, aunque mezcladas, están puestas en razón. "Las columnas, el friso y otros miembros están rotos o cubiertos de obra rústica (hoy en día, las novedades y cosas no muy usadas placen a la mayor parte de los hombres; no por esto deja de verse en ella toda conformidad puesta en su proporción)". En medio de estas licencias aquellos hombres del "cinquecento" no podían olvidar la proporción y conveniencia. Todo debe estar puesto en razón. La razón cartesiana, que es como el precipitado cristalino del proceso químico de todo un siglo de afanes y búsquedas incesantes. Pero en el afán de novedad que apunta Serlio, con cierta irreprimible melancolía, vemos también alborear el nuevo barroco que llega.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS GENERALES

- ALBERTI. «Los diez libros de Arquitectura» (traducidos al romance por Francisco Lozano). Madrid 1582.
- ALONSO CORTÉS, Narciso. «Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII». 1922.
- ANGULO INÍGUEZ, Diego. «La mitología y el arte español del Renacimiento». Madrid, 1952.
- ARFE, Juan de. «De varia commensuración para la Escultura y Arquitectura». 1585.
- «Arte y decoración en España. Arquitectura, arte decorativo». 12 volúmenes. Ed. V. Caselles, Barcelona. (Grabados.)
- BARONI, Constantino. «L'Architettura lombarda del Bramante al Richini». Milán, 1941.
- BERTAUX, E. «La Renaissance en Espagne et Portugal» (Histoire de l'Art de A. Michel, tomo IV, segunda parte).
- BEVAN, Bernard. «History of Spanish Architecture». Londres, 1938.
- BLUNT, Anthony. «Artistic Theory in Italia, 1450-1600». Oxford, 1940.
- BURKHARDT, Jacobo. «La cultura del Renacimiento en Italia». Traducción de J. A. Rubio. Madrid, 1941.
- BYNE, A. y STAPLEY, M. «Spanish Architecture of the sixteenth century». Nueva York, 1917.
- CALZADA, Andrés. «Historia de la arquitectura española». Barcelona, 1933.
- CAMÓN AZNAR, José. «La arquitectura española en tiempo de Lope de Vega». Cruz y Raya, 1935.
- «Arte del Renacimiento fuera de Italia». Historia del Arte Propileos. Edit. Labor.
- «La arquitectura plateresca». Madrid, 1945.
- CAMPS CAZORLA, Emilio. «Estudio referente al Renacimiento arquitectónico». Historia de España. Gallach. Barcelona.
- CAVEDA, José. «Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días». 1848.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. «Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España». Madrid, 1800, con las adiciones del Conde de la Viñaza, Madrid, 1889.
- CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS. «Monumentos españoles». Madrid, 1932.
- CROCE, Benedetto. «España en la vida italiana del Renacimiento». Traducción de Francisco González Ríos. Buenos Aires, 1945.
- CHUECA GOITIA, F. «Invariantes castizos de la arquitectura española». Ed. Dossat, Madrid, 1947.
- DEHIO, G. y BEZOLD, V. «Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes».
- DÍAZ JIMÉNEZ-MOLLEDA, E. «Datos para la Historia del Arte Español». Revista de Arch. Bibl. y Mus., 1924.
- DIEULAFOY, Marcel. «El Arte en España y Portugal». Traducción Vegué y Gondoni. Madrid, 1920.
- DURM, J. «Die Baukunst der Renaissance in Italien». Handbuch der Architektur, 1903.
- FREY, Dagobert. «Architettura della Rinascenza». Roma, 1924.
- GAMAZO, C. de. «Castillos en Castilla (Valladolid, Palencia y Segovia)». Madrid, 1930.
- GARCÍA, Simón. «Compendio de arquitectura y simetría de los templos conforme a la medida del cuerpo humano». Publicado por José Camón en edición de la Universidad de Salamanca, 1941.
- GARCÍA CHICO, Esteban. «Documentos para el estudio del Arte en Castilla». Tomo I, Arquitectos. Seminario de Arte y Arqueología. Universidad de Valladolid, 1940.
- GEYMÜLLER, H. von. «Die Architektur der Renaissance in Toscana». 1885-1908.
- GIOVANNONI. «L'Architettura del Rinascimento». Milán, 1935.
- GÓMEZ-MORENO, M. «La escultura del Renacimiento en España», Madrid, 1932.
- «El Libro Español de Arquitectura». Discurso de don Manuel Gómez-Moreno, leído en el Instituto de España el 23 de abril de 1949. Madrid, 1949.
- HAUPT, A. «Geschichte der Renaissance in Spanien und Portugal». Stuttgart, 1927.
- HAUTECOEUR, Louis. «Histoire de l'Architecture Classique en France». París, 1943, tomo I; París, 1948, tomo II.
- JUSTI, C. «Estudios sobre el Renacimiento en España». Barcelona, 1892.
- «Estudios de Arte Español». Traducción de Eduardo Ovejero. Editorial España Moderna (s. f.).
- «Miscellaneen aus drei Jahrhunderten Spanischen Kunstlebens». Berlín, 1908.
- «Lombardische Bildwerke in Spanien». Jahrbuch der Königlichpreussischen Kunstsammlungen, 1892.
- LAMPÉREZ ROMEA, Vicente. «La arquitectura civil española desde el siglo I hasta el XVIII». Tomo I, 1922.
- «Los palacios españoles de los siglos XV y XVI». Madrid, 1913.
- «Historia de la Arquitectura Cristiana Española». Tomo III. Madrid, 1930.
- «Arquitectura mudéjar y del Renacimiento». Revista de Arch. Bibl. y Mus., tomo VIII.
- «Una evolución y una revolución de la arquitectura española (1480-1520)». B.S.E.E., XXIII, págs. 1-9.
- LOZOYA, Marqués de. «Historia del Arte Hispánico». Tomo III. Barcelona, 1940.

- LLAGUNO AMÍROLA, Eugenio. «Noticia de los arquitectos y de la arquitectura en España desde su restauración» (edición revisada por Ceán Bermúdez). Madrid, 1829.
- MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino. «Los tratadistas de Bellas Artes en el Renacimiento español». Colección de Escritores Españoles. — «Historia de las ideas estéticas en España». Madrid, 1883.
- «Monumentos Cardinales de España» (El Escorial, La Catedral de Toledo, La Catedral y el Alcázar de Sevilla, La Catedral de Santiago, La Seo y el Pilar de Zaragoza, Madrid Monumental, La Alhambra y el Generalife de Granada, La Catedral de Burgos, Montserrat, Salamanca Monumental, La Catedral de León, Barcelona antigua, La Mezquita de Córdoba, Ávila Monumental, Segovia Monumental). Edit. Plus Ultra, Madrid, 1946-1953.
- MÜNTZ, Eugène. «Histoire de l'Art pendant la Renaissance». París, 1899-1903.
- NORDSTRÖM, Johan. «Moyen-Age et Renaissance». Traducción de T. Hammar. París, 1933.
- PALLADIO, Andrea. «Libro primero de la Arquitectura». En castellano, por Francisco de Praves. Valladolid, 1625.
- PAZ, J. «Castillos y fortalezas del Reino. Noticia de su estado y de sus alcaides y tenientes durante los siglos XV y XVI». Rev. de Arch., tomos XXV-XXVI, 1911-1912.
- PEREDA DE LA REGUERA, Manuel. «Documentos y noticias inéditos de la Montaña. (Ciento veinte artistas desconocidos.)» Santander, 1953.
- PÉREZ SEDANO, F. «Datos documentales inéditos para la historia del arte español». Centro de Estudios Históricos, 1914.
- PONZ, Antonio. «Viaje de España». Madrid, 1785.
- PRENTICE, A. N. «Renaissance Architecture and Ornamentation in Spain». Londres, 1890.
- QUADRADO, J. M. «Recuerdos y Bellezas de España» (Aragón, Asturias y León, Valladolid y Zamora, Castilla la Nueva, Salamanca, Ávila y Segovia).
- RÁFOLS, J. F. «Arquitectura del Renacimiento español». Barcelona, 1925.
- RIVOIRA, G. T. «Le origini dell'Architettura lombarda...». Roma, 1901.
- SAGREDO, Diego de. «Medidas del romano». 1526.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. «Fuentes literarias para la Historia del Arte Español». Tomo I, siglo XVI. Madrid, 1923.
- «Diego de Sagredo y sus medidas del Romano». Arquitectura, 1920.
- SCOTT, Geoffrey. «The Architecture of Humanism». London, 1924.
- VIGNOLA, Sebastiano. Tercero y Cuarto Libro «De Arquitectura...». Traducción de Villalpando. Toledo 1552.
- SOJO Y LOMBA, «Los maestros canteros de Trasmiera». Madrid, 1935.
- TORMO, E. «Os desenhos das antigualhas que viu Francisco d'Ollanda». Madrid, 1940.
- VENTURI, A. «Storia dell'Arte Italiana». Vols. VIII y XI.
- VERRÍ, F. P. y CIRICI PELLICER, A. «Mil Joyas del Arte Español». Tomo II. Edad Moderna y Contemporánea. Barcelona, 1948.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi da, «Regla de los cinco órdenes...». En castellano, por Patricio Caxes. Madrid, 1593.
- VITRUBIO. «De Arquitectura». Traducido por Miguel de Urrea. Alcalá de Henares, 1582.
- WHITTLESEY, A. «The Renaissance Architecture at Central and Northern Spain». 1920.
- WITTKOWER, Rudolf. «Architectural principles in the age of Humanism». University of London, 1949.
- WÖLFFLIN, Heinrich. «Renaissance und Barok». Munich, 1888.
- ZAMORA, Lucas y PONCE DE LEÓN, Eduardo. «Bibliografía española de arquitectura (1526-1850)». Madrid, 1947.

LOS ORÍGENES DE LA ARQUITECTURA DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA

- AGUILAR CUADRADO, R. «Guadalajara, Alcalá». Ed. Thomas, Barcelona, 1913.
- AMADOR DE LOS RÍOS, R. «El Hospital de la Santa Cruz de Toledo y los monumentos nacionales». Ilust. Esp. y Amer., 1906.
- APRAIZ, Ángel de. «La Casa y la Vida en la Antigua Salamanca». 2.^a ed., 1942.
- CAMÓN AZNAR, J. «Salamanca». Madrid, 1931.
- CASTILLO, Alberto del. «Riqueza Monumental y Artística de Galicia». La Coruña, 1921.
- «La arquitectura en Galicia».
- CONSTANTI, PABLO PÉREZ. «Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII». Santiago, 1930.
- ESPÍN, J. «El Alcázar de los Vélez». B.S.E.E., 1905.
- FALCÓN, M. «Salamanca artística y monumental». Salamanca, 1867.
- GÓMEZ-MORENO, M. «El Alcázar de los Vélez». B.S.E.E., 1905.
- «Sobre el Renacimiento en Castilla. I. Hacia Lorenzo Vázquez». A.E.A.A., 1925, págs. 7-40.
- JIMÉNEZ DE VALDIVIELSO, E. «El Hospital de Valencia». Valencia, 1907.
- JUSTI, Carl. «Der Baumeister des Schlosses la Calahorra». Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen, 1891.
- LAMPÉREZ, Vicente. «El Castillo de la Calahorra (Granada)». B.S.E.E., 1914, XXII, págs. 1-28.
- «Los Mendoza del siglo XV y el Castillo de Manzanares». Madrid, 1926.
- LAYNA SERRANO, Francisco. «El Arte retrospectivo en la provincia de Guadalajara». Madrid, 1943.
- «Los estilos Renacimiento y Barroco en la provincia de Guadalajara». Arte Esp., 1944; págs. 154-169.
- LÓPEZ FERREIRO, A. «Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela». Santiago, 1898.
- OTERO PEDRAYO, R. «Gufa de Galicia». Madrid, 1926.

SAN ROMÁN, Francisco de Borja. «Las obras y los arquitectos del cardenal Mendoza». A.E.A.A., 1931; págs. 153-161.

TORMO, Elías. «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendoza del siglo XV». B.S.E.E., XXV, págs. 51-114; XXVI, págs. 116-130.

— «Guadalajara. Cartillas Excursionistas». B.S.E.E., tomo XXV, 1917.

VILLAMIL Y CASTRO, José. «El Real Hospital de Santiago». Inserto en «Iglesias Gallegas». Madrid, 1904.

EL TRONCO BURGALÉS Y SUS RAMIFICACIONES

AGAPITO Y REVILLA, J. «Catálogo de los castillos, puertas antiguas de ciudades e iglesias fortificadas que se conservan en la provincia de Valladolid». B.S.C.E., 1911-12.

AGAPITO Y REVILLA, A. «Del Valladolid Monumental». B.S.C.E., 1923.

ANGULO, Diego. «Los relieves del patio de la universidad de Salamanca». A.E.A., XXIII, octubre-diciembre 1950, pág. 356.

ANTÓN, Domingo. «Historia de la catedral de Burgos». 1921.

ANTÓN, Francisco. «Santa María de la Arredilla». B.S.E.E., 1923; págs. 241-251.

APRAIZ, Ángel de. «La Casa y la Vida en la antigua Salamanca». 2.^a ed., 1942.

ARRIBAS, Filemón. «Simón de Colonia en Valladolid». B.S.E.A.A., Valladolid, V, pág. 157.

CABELLO LAPIEDRA, L. M. «Ciudad Rodrigo». El Arte en España. Edición Thomas.

CALVERT, Albert F. «León, Burgos and Salamanca». London, New York, 1908.

CAMÓN AZNAR, J. «Salamanca». Madrid, 1931.

— «Sobre la torre de la catedral nueva de Salamanca». A.E.A., XLVII, pág. 473.

CEDILLO, Conde de. «La casa de Miranda en Burgos». Bol. de la Real Acad. de la Hist., 1914.

CHUECA GOITIA, F. «La catedral nueva de Salamanca. Historia documental de su construcción». Salamanca, Universidad, 1951.

• DOMÍNGUEZ BORDONA, J. y TORMO, E. «El escultor Felipe Bigarny». B.S.E.E., 1914.

DOTOR Y MUNICIO. «La catedral de Burgos».

FALCÓN, M. «Salamanca artística y monumental». Salamanca, 1867.

GARCÍA BOIZA, A. «Medallones salmantinos».

GARCÍA CHICO, E. «Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores». Valladolid, 1940-41.

— «Gaspar de Solórzano, maestro de cantería». B.S.E.A.A. de la Univ. de Valladolid, XI, 1949; págs. 169-179.

GARCÍA RÁMILA, Ismael. «Nuevas noticias sobre Juan Vallejo». Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos, XXVIII, núm. 107, 1949; págs. 289-312.

— «Nuevos datos documentales sobre dos viejas y bellas casonas burgalesas». Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos, XXXVIII, núm. 111, 1950 págs. 100-110.

GARRÁN, Constantino. «San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios». 1929.

— «Santa María la Real, de Nájera». 1909.

GÓMEZ-MORENO, M. «A propósito de Simón de Colonia en Valladolid». A.E.A., XXX, pág. 182.

— «Vasco de la Zarza, escultor». La Lectura, febrero de 1907.

— «Las águilas del Renacimiento español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloee, Pedro Machuca, Alonso Berruguete». Madrid, 1941.

— «León. Catálogo monumental». Madrid, 1925-26.

— «Zamora. Catálogo monumental». Madrid, 1927.

GUERLIN, E. «Segovia, Avila et Salamanque». París, 1914.

GUERRERO LOVILLO, José. «Un arquitecto poco conocido en el Hospital del Rey». Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos, XXVIII, núm. 112, 1950; págs. 220-224.

HERNÁNDEZ VEGA, M. «Ciudad Rodrigo. La catedral y la ciudad».

HUIDOBRO SERNA, L. «Artistas burgaleses: Diego de Siloee, nuevos datos sobre sus obras». Bol. de la Comisión de Monumentos Artísticos de Burgos, 1922.

HURTADO, P. «Castillos, torres y casas fuertes de la Provincia de Cáceres». Cáceres, 1912.

LAMPÉREZ, Vicente. «Santa María del Campo, Castrojeriz, Olmillos, Sasamón». B.S.E.E., 1920; págs. 66-71.

— «El Palacio de Saldañuela en Sarracín (Burgos)». B.S.E.E., 1915, XXIII; págs. 257-262.

— «El palacio de los Condes de Miranda, en Peñaranda de Duero (Burgos)». B.S.E.E., 1912, XX; págs. 146-151.

— «Monasterio de Santa María de Huerta (Soria)». B.S.E.E., IX; pág. 103.

LOZOYA, Marqués de. «La casa segoviana en el Renacimiento». B.S.E.E., XXIX; pág. 85.

MARTÍ Y MONSÓ, J. «Estudios históricoartísticos relativos principalmente a Valladolid». Valladolid, 1901.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. «La casa-palacio en Valladolid». B.S.E.A.A. Univ. de Valladolid, tomo XI, 1943-44; págs. 169-177.

— «Guía de Valladolid». Valladolid, 1949.

— «La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid». Tesis doctoral, 1948.

— «El palacio de Fabio Nelli en Valladolid (siglo XVI)». B.S.E.A.A. Univ. de Valladolid, tomo X, 1943-44; pág. 179.

MARTÍNEZ BURGOS, Manuel. «Nicolás de Vergara, cantero». A.E.A., XXIII, 1950; págs. 303-333.

MARTÍNEZ SANZ. «Historia del templo-catedral de Burgos». Burgos, 1866.

MÉLIDA, José R. «Badajoz. Catálogo monumental». Madrid, 1925-26.

— «Cáceres. Catálogo monumental». Madrid, 1924.

NAVARRO GARCÍA, R. y REVILLA VIELVA, R. «Catálogo monumental de la provincia dd Palencia», 4 vols. Palencia, 1930-1946.

POLENTINOS, Conde de. «Excursión a Covarrubias, Silos y Arlanza. Palacio de Saldañuela». B.S.E.E., núms. 152-155.

QUADRADO, J. M. «Salamanca, Ávila y Segovia». Barcelona, 1884.

REPULLES, E. M. «Restauración de la casa de los Polentinos en Ávila». B.S.E.E., tomo III, págs. 110-114.

SAN ANDRÉS, Marqués de. «Ávila y sus monumentos». 1922.

TARACENA, Blas y TUDELA, J. «Soria».

TORMO, E. «Segovia». 1917.

— «Ávila. Cartilla excursionista». Madrid, 1917.

— «Las catedrales de Salamanca». Edición del Patronato Nacional de Turismo. Madrid, sin año.

VIELVA, Matías. «La catedral de Palencia». Real Sociedad Económica de Amigos del País. 1923.

VILLACAMPA, Fr. Carlos G. «La Capilla del Condestable de la catedral de Burgos». A.E.A., X, 1928; págs. 25-44.

VILLAR Y MACÍAS, Manuel. «Historia de Salamanca». Salamanca, 1887.

WEISE, Georg. «Studien zur Spanischen architectur der Spätgotik». Reutlingen, 1933.

EL TRONCO TOLEDANO Y SUS RAMIFICACIONES

AGUILAR Y CUADRADO, R. «La catedral de Sigüenza». Ed. Thomas, Barcelona.

ALLEDE SALAZAR, Juan. «Excursión a Cuenca y Uclés». B.S.E.E., XIII, 1905, núm. 149.

ARRIBAS ARRANZ, F. «Noticias sobre las capillas antigua y moderna de los Reyes Nuevos en la catedral de Toledo». B.S.E.A.A. Univ. de Valladolid, XI, 1943-44; págs. 205-207.

AZCÁRATE, J. M.^a «Vandelvira y Rodi, en la catedral de Cuenca». A.E.A., XVII, 1945; págs. 181-182

— «Alonso de Covarrubias, en el Hospital de Santa Cruz, de Toledo». A.E.A., núm. 89, enero-marzo 1950; págs. 79-80.

— «Sobre el arco de Jamete, en la catedral de Cuenca». A.E.A., XVII, 1945; págs. 178-180.

BERMEJO, Elisa y COLA, Zoraida. «Portadas toledanas con frontispicio de vuelta redonda». A.E.A., XVII, 1945; págs. 266-276.

CALVERT, A. F. «Toledo». London, 1907.

CARDENAL, M. «Alarcón de las Altas Torres». B.S.E.E., 1923; págs. 281-283.

CASTAÑOS, M. «La puerta nueva de Bisagra». Bol. de la Real Acad. de la Hist., 1906.

CHUECA GOITIA, F. «El antiguo hospital de la Concepción en Burgos». A.E.A., XVII, 1944; págs. 360-369.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J. «Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete». Madrid, 1933.

GARCÍA REY, V. «La Puerta Nueva de Bisagra». Arquitectura, 1922.

— «El arquitecto Hernán González de Lara». Arquitectura, 1924-25.

— «La portada de la iglesia del monasterio de San Clemente el Real, de Toledo». Arquitectura, 1925.

— «El famoso arquitecto Alonso de Covarrubias» (seis artículos y series de documentos). Arquitectura, 1927-28.

— «El arquitecto Hernán González de Lara, 1562. La iglesia de la Villa del Prado». Madrid, Arquitectura, 1925.

— «El dean don Diego de Castilla y la reconstrucción de Santo Domingo el Antiguo de Toledo». Bol. de la Real Acad. de Bellas Artes, Crón. e Hist. de Toledo. Tomos XVI-XVII.

GASPAR, Vicente. «La iglesia de Santa María Magdalena, de Getafe». B.S.E.E., XXVI, 1918; págs. 189-191.

GIMÉNEZ DE AGUILAR y otros. «Guía de Cuenca».

GÓMEZ-MORENO, Manuel. «La capilla de la universidad de Salamanca». B.S.C.E., 1914; págs. 321-323.

GONZÁLEZ PALENCIA, A. «Documentos relativos a la obra del Alcázar de Toledo». Cuadernos de Arte. Granada, 1937, vol. II, facsímil III.

GONZÁLEZ SIMANCAS, M. «Toledo. Sus monumentos y el arte ornamental». Madrid, 1919.

LAMBERT, Elie. «Tolède». París, 1925.

LAMPÉREZ ROMEA, Vicente. «El palacio de los duques de Escalona, marqueses de Villena, en Cadalso de los Vidrios». Helios, 1926.

— «La catedral de Cuenca». Ilustración Española y Americana, 1905.

— «El monasterio de Lupiana, en Guadalajara». B.S.E.E., IX; pág. 83.

LAYNA SERRANO, F. «Alonso de Covarrubias y la iglesia de la Piedad, de Guadalajara». B.S.E.E., XLV, 1941; págs. 31-37.

MARTÍN ARRÚE, Francisco y OLAVARRIE, Eugenio de. «Historia del Alcázar de Toledo». 1889.

PARRO, Sixto R. «Toledo en la mano». Toledo, 1857.

PEÑUELAS, J. «Excursión a Cuenca». B.S.E.E., 1923; págs. 213-217.

PEREDA DE LA REGUERA, Manuel. «Bartolomé de Bustamante». Santander, 1950.

PÉREZ VILLAMIL, M. «La catedral de Sigüenza». Madrid, 1899.

— «El Renacimiento español: Martín de Valdona y su escuela (en Sigüenza)». Arte Español, segundo trimestre 1916; págs. 193-216.

POLENTINOS, Conde de. «Excursión al monasterio de Lupiana». B.S.E.E., 1921.

QUINTERO, Pelayo. «Uclés». 1909.

— «El castillo del monasterio de Uclés». B.S.E.E., II; pág. 184.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R. «Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo». Toledo, 1920.

RIVERA RECIO, J. Fco. «El cardenal Tavera y los maestros de rejas de la catedral toledana, Céspedes y Villalpando». Bol. de la Real Acad. de Bellas Artes de Toledo, año XXV, núm. LXI, Toledo, enero-diciembre 1947, págs. 1-14.

RODRÍGUEZ Y RODRÍGUEZ. «El Hospital de San Juan Bautista, de Toledo». Toledo, 1921.

SIERRA CORELLA, Antonio. «El convento de monjas de San Juan de la Penitencia, de Toledo. Noticias sobre su fundación y su arte» (siete reproducciones). Arte Español, 1935; págs. 249-254.

TORMO, E. «Alcalá de Henares». Madrid, sin año.

— «El Pardo. Cartilla excursionista». Madrid 1919.

— «Sigüenza». Madrid, sin año.

ZARCO DEL VALLE. «Documentos de la catedral de Toledo», en «Datos documentales para la historia del arte español», II.
ZOMEÑO, Mariano. «Villaescusa de Haro y el obispo Ramírez de Fuenleal». B.S.E.E., XXXII; págs. 179-183.

ANDALUCÍA: ASIMILACIÓN Y CREACIÓN

AMADOR DE LOS RÍOS, R. «Murcia y Albacete» (Colección «España y sus Monumentos»). Barcelona, 1889.
ARRIBAS, Filemón. «Incidencias en la iglesia colegial de Antequera». B.S.E.A.A. Univ. de Valladolid, 1949-1950; págs. 189-194.

BAQUERO ALMANSA, A. «Los profesores de bellas artes murcianos». Murcia, 1913.
BERENGUER, P. A. «Jerónimo Martínez y Jerónimo Quijano, autores de los dos primeros cuerpos de la torre de la catedral de Murcia». B.S.E.E., V, 1897; págs. 74-78.
— «El maestro Jacobo Florentino, director del primer cuerpo de la torre de la catedral de Murcia». B.S.E.E., VII; pág. 34.
BOLEA Y SINTOS, M. «Descripción de la catedral de Málaga». Málaga, 1894.

CALVERT, A. F. «Granada». London, 1907.
CAMPOS RUIZ, M. «Monumentos ubetenses: La torre del conde don Lope de Sosa». Jaén, 1930.
— «La Sacra Capilla del Salvador (Úbeda), don Lope de Sosa». Jaén, 1918.
— «El contrato para construir la Sacra Capilla del Salvador, de Úbeda». Jaén, 1919.
— «Guía artística e histórica de Úbeda. Cuadernos primero y segundo. Úbeda, 1926 y 1928.
CARRASCOSA GONZÁLEZ, Jesús. «Las torres de la ciudad de Alcaraz». 1929.
CARRIAZO, J. M. «El Alcázar de Sevilla».
CASTEJÓN, Rafael. «Guía de Córdoba». Madrid, 1930.
CAZABÁN, Alfredo. «Apuntes para la historia de Úbeda».

CHUECA GOITIA, Fernando. «Andrés de Vandelvira». Colección «Artes y Artistas». Instituto Diego Velázquez. C.S.I. Científicas. Madrid, 1953.
«Documentos para la historia del Arte en Andalucía», vols. I, II, III y VI. Sevilla, 1927-1933.

DURÁN, Miguel. «Excursión a Uclés». B.S.E.E., 1928; págs. 153-162.

ESCOLANO, Francisco. «La iglesia de San Andrés de Baeza». Cuadernos de Arte. Granada, 1942-44, vols. VII al IX, fasc. 13 al 18.
— «Aportación al estudio de la santa iglesia catedral de Baeza». Cuadernos de Arte. Granada, 1938, vol. II, fasc. 1 y 2.

FERNÁNDEZ, José María. «Las iglesias de Antequera». 1943.

GALLEGO BURÍN, A. «Diferencias entre Diego de Siloé y el Duque de Sessa». La Alhambra, 1918.
— «Unas obras conocidas y un maestro desconocido: el escultor Antonio Leval». Cuadernos de Arte. Universidad de Granada, 1943-44, vols. VII-IX, fasc. 13-18.
— «La Capilla Real de Granada». Granada, 1931.
GESTOSO Y PÉREZ, José. «Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII», tres volúmenes. Sevilla, 1899-1909.
— «Sevilla monumental y artística», 3 vols. Sevilla, 1889-1892.
— «Diccionario de artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla». Sevilla, 1899-1900.
GÓMEZ-MORENO Y GONZÁLEZ, M. «Palacio del emperador Carlos V en la Alhambra». Revista España. Madrid, 1885.
— «Guía de Granada». Granada, 1892.
— «Diego Siloé, arquitecto y escultor». Boletín del Centro Artístico de Granada.
— «Las Águilas del Renacimiento Español: Bartolomé Ordóñez, Diego Siloé, Pedro Machuca, Alonso Berruguete». Madrid, 1941.
GÓMEZ-MORENO Y MARTÍNEZ, Manuel. «II. En la Capilla Real de Granada». A.E.A.A., 1925; págs. 245-288.
GÓNGORA, M. de. «Palacio de Carlos V en Granada». Ilustr. Esp. y Amer., 1873.
GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix. «Noticia artística y curiosa de todos los edificios públicos... de Sevilla», 2 vols. Sevilla, 1844.
GONZÁLEZ SIMANCAS, M. «La catedral de Murcia». Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1911.
GUERRERO LOVILLO, José. Sevilla, Barcelona, 1952.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. «Documentos para la Historia del Arte en Andalucía». Tomo VI, Arquitectura, págs. 5-37. Universidad de Sevilla, 1933.
— «Nicolás de León, entallador» (capillas del trascoro de la catedral de Sevilla). A.E.A.A., XXXIII.
HERNÁNDEZ DÍAZ, José, SANCHO CORBACHO, Antonio y COLLANTES DE TERÁN, Francisco. «Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla». Sevilla.

JUSTI, Carl. «Die Kathedrale de Granada und Diego Siloé». Zeitschrift für christliche Kunst, 1896.
— «Anfänge der Renaissance in Granada». Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen, 1891.
— «El Renacimiento en Granada». España Moderna, 1913.

LAMPÉREZ, Vicente. «La Casa de Corregidores y Cárcel de Baeza». Bol. de la Acad. de la Hist., 1917.
— «La Casa del Pópulo, en Baeza». Bol. de la Acad. de San Fernando, 1919.
— «La catedral de Almería. 1526-1556. Juan de Orea». B.S.E.E., XV, 1907, núm. 171.
— «La catedral de Granada». B.S.E.E., IX.
LÓPEZ MARTÍNEZ, C. «Arquitectos, escultores y pintores vecinos de Sevilla». Sevilla, 1928.

MANGANO-MONIS, Manuel. «La plaza de Alcaraz y Andrés de Vandelvira». B.S.E.E., L, 1946; págs. 157-185.
MARÍN HIDALGO, J. «Estudios para la historia de la ciudad de Alcaraz». Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1909.
MARTÍNEZ, Julián. «La parroquia del Salvador, de Carayaca». Bol. del Museo de Murcia, 1927.
MARTOS LÓPEZ, Ramón. «La iglesia de El Salvador». Úbeda, 1951.
— «La casa de las Torres, de Úbeda (entre el estilo Isabel y el plateresco)». Úbeda, sin año (1948).
MATUTE, Justino. «Adiciones y correcciones al tomo IX del «Viaje de España» de don Antonio Ponz». Archivo Hispalense, primera época, vols. I-IV, 1886-1888.

MAZAS, deán. «Retrato de la ciudad de Jaén». Jaén, 1794.
 MELIDA, Juan Ramón. «El hospital e iglesia de Santiago de Úbeda». Bol. de la Acad. de la Hist., 1916.
 MOYA IDIGORAS, Juan. «Discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, el 28 de octubre de 1923».
 MURO GARCÍA, Manuel. «Úbeda monumental». 1928.

ORTEGA SAGRISTÁ, R. «Alonso Barba, maestro mayor de las obras de la catedral de Jaén». «Paisaje» (Jaén), VIII, núm. 76 (1951); págs. 121-124.

— «La iglesia de Sabote y sus maestros de cantería». «Úbeda», II, núm. 14 (1951); págs. 3-4.

PI Y MARGALL, F. «Recuerdos y bellezas de España». Volumen del reino de Granada.

QUINTERO, Pelayo. «Uclés». 1909.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R. «Fernán Ruiz, arquitecto (1520)». B.S.E.E., VIII; págs. 238-246.

— «Artistas exhumados (continuación): Jerónimo Ordóñez, escultor y arquitecto (pariente de Hernán Ruiz)». B.S.E.E., VIII; pág. 232.

SÁNCHEZ MORENO, José. «Maestros de arquitectura en Murcia». Discurso en la Sociedad Económica de Amigos del País. Murcia, 1942.

SÁNCHEZ TORRES. «Historia de Albacete».

SANCHO, Hipólito. «Los Vandelvira en Cádiz». A.E.A., núm. 81, 1948; págs. 43-54.

TORRES Y ACEVEDO, Manuel de. «Guía descriptiva histórico-artística de la santa iglesia catedral de esta ciudad». Málaga, 1889.
 TORRE Y DEL CERRO, José de la. «Nota histórico-artística sobre la casa de Jerónimo Páez». Memorias de los Museos Arqueológicos Provinciales, 1942.

TORRES BALBÁS, Leopoldo. «Los patios circulares en la arquitectura del Renacimiento». Congreso de Berna, 1936.

EL RENACIMIENTO EN LOS PAÍSES DE LA CORONA DE ARAGÓN

ABBAD RÍOS, Francisco. «Estudios del Renacimiento aragonés. I. La vida y el arte de Juan de Moreto. II. Las obras de Juan de Moreto. III. Obras atribuidas equivocadamente a Moreto». A.E.A., XVII, 1945, págs. 162-177 y 317-346; XVIII, 1946, págs. 217-227.

ABIZANDA Y BROTO, Manuel. «Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI». Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917.

— «Documentos para la historia artística y literaria de Aragón. Siglo XVI». Zaragoza, 1915.

— «Documentos para la historia artística y literaria de Aragón. Siglo XVI». Zaragoza, 1917.

— «Documentos para la historia artística y literaria de Aragón. Siglos XVI y XVII». Zaragoza, 1932.

AMADA SANZ, Salvador. «Portada y puertas de la colegiata de Santa María de Calatayud. Siglo XVI». B.S.E.E., LI, 1947, páginas 177-209.

ARCO, Ricardo del. «La ciudad de Jaca». B.S.E.E., XXIX, 1921.

— «Algunas indicaciones sobre antiguos castillos, recintos fortificados y casas solariegas del alto Aragón». Huesca, 1913.

— «El arte plateresco en Huesca. Un patio histórico notable». Bol. de la R. Acad. de Buenas Letras, V, págs. 221-229. Barcelona, 1909.

— «Casas Consistoriales de Aragón». Arquitectura, 1920.

— «Huesca. Catálogo monumental». Madrid, 1942.

— «La casa altoaragonesa». Arquitectura, 1919.

— «El arte en Huesca durante el siglo XVI». B.S.E.E., XXIII, 1915; págs. 10-21 y 187-197.

BORONAT, P. «El beato Juan de Ribera y el Real Colegio del Corpus Christi». Valencia, 1904.

CAMÓN, J. «La Lonja de Zaragoza. Sus constructores». Rev. de la Universidad de Zaragoza, 1932.

DURÁN Y SAMPERE, Agustín. «La Torre Pallaresa (Santa Coloma de Gramanet)». Barcelona, 1949.

— «La Casa de la Ciudad». Barcelona, 1943.

DURÁN, F. «El palacio de la Generalidad de Cataluña». 1914.

FERRERES, L. «La Lonja». Archivo de Arte Valenciano, 1921.

FIGUERA, L. de la. «La casa de Zaporta o de la Infanta». 1914.

FLAMA. «La casa de l'Ardiaca, arxiu de la ciutat» (a Barcelona). La Veu de Catalunya, 1 diciembre 1919.

FURIÓ, Antonio. «Diccionario Histórico de los Ilustres Profesores de las Bellas Artes en Mallorca». Palma, 1839.

GALINDO, P. «La Seo de Zaragoza. Sus monumentos artísticos».

GALIAY, José. «Retratos de los Reyes Católicos en la portada de la iglesia de Santa Engracia de Zaragoza». Seminario de Arte Aragonés, I, 1945; págs. 5-14.

GASCÓN DE GOTOR, A. «La Lonja de Zaragoza». Museum, 1918-20.

JAVIERRE Y MUR, Áurea Lucinda. «Una obra ignorada de Juan de Herrera; la torre de la colegiata de Pertusa». B.S.E.E., XXVI, 1918; págs. 200-201.

LAMBERT, E. «El proto-renacimiento español y sus cimborrios». Revue de l'Art, París, 1926.

MARTÍNEZ ALOY, J. «La casa de la Diputación de Valencia». Valencia, 1909-10.

MORALES DE LOS RÍOS, Conde de. «Excursión a Calatayud». B.S.E.E., XXXVI, 1928.

— «La Sociedad Española de Excursiones en Calatayud». B.S.E.E., XXXVI; págs. 232-233.

PUIG Y CADAVALCH, J. «El palau de la Diputació General de Catalunya». Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, 1911; pág. 385.

RÁFOLS, Josep-Francesc. «Pere Blay i l'arquitectura del Renaixement a Catalunya». Barcelona, 1934.

RÍOS, Teodoro. «Catedral de Tarazona. Linterna sobre el crucero». Bol. del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza, número 1, 1950; págs. 7-9.

SALA VALDÉS, Mario de la. «Estudios históricos y artísticos de Zaragoza». Zaragoza, 1933.

SALAS, Xavier de. «Escultores renacentes en el Levante español». Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 1943.

SARTHOU CARRERES, Carlos. «La colegiata de Gandía». B.S.E.E., XXXIV, 1926; págs. 32-38.

— «La casa del Arcediano en Barcelona». B.S.E.E., XXXVII, 1929; págs. 266-269.

SERRANO FATIGATI, Enrique. «Portadas artísticas de templos españoles. Renacimiento y moderno». B.S.E.E., XV, 1907, números 175-177.

— «La casa de la Infanta, en Zaragoza». Ilustr. Esp. y Amer., 1894.

SERRANO SANS, M. «Gil Morlanes, escultor del siglo XV y principios del XVI». Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1916-1917.

SOLÁ y CUERVÓS, PP. «El palacio ducal de Gandía». Barcelona, 1904.

TORMO, E. «Guía de Levante». Calpe, Madrid, 1923.

— «El sello del cardenal de Valencia, Rodrigo de Borja (Alejandro VI)». Vida Intelectual, 1908.

TRAMOYERES BLASCO, L. «El palacio del embajador Vich, en Valencia». Cultura Española, 1908.

LOS MAESTROS DEL CASTICISMO PLATERESCO

AGAPITO Y REVILLA, J. «Arquitectos de Valladolid». Valladolid, 1901.

— «Una casa de campo del siglo XVI en Castilla». Arquitectura, 1918.

— «Una rectificación y una ampliación a lo de Casa Blanca». Castilla Histórica y Artística, 1919.

— «Las Carnicerías de Medina del Campo». Arquitectura, 1918.

— «Un laborioso arquitecto castellano del siglo XVI: Rodrigo Gil». Arquitectura, 1923.

— «Para la historia de la iglesia mayor de Valladolid». B.S.E.E., 1942; págs. 70-80 y 220-234.

ANTÓN, F. «La capilla de los Benavente, en Medina de Rioseco». La Esfera, 1918.

— «La Casa Blanca». La Esfera, 1919.

— «Santa María de la Armedilla». B.S.E.E., 1923, págs. 241-251.

APRAIZ, Ángel de. «La Casa y la Vida en la antigua Salamanca». 2.^a ed., 1942.

BECERRO DE BENGOA, R. «El monasterio de San Zoil, en Carrión de los Condes». La España Moderna, 1886.

CAMÓN AZNAR, J. «Salamanca». Madrid, 1931.

— «Sobre la torre de la catedral nueva de Salamanca». A.E.A., XLVII; pág. 473.

— «La intervención de Rodrigo Gil de Hontañón en el manuscrito de Simón García». A.E.A., 1941; págs. 300-305.

— «La iglesia del convento de Bernardas de Jesús, en Salamanca». A.E.A., XIV, 1941; págs. 407-409.

FALCÓN, M. «Salamanca artística y monumental». Salamanca, 1867.

GARCÍA BOIZA, A. «Medallones salmantinos».

GARCÍA CHICO, E. «La capilla de los Benavente en Santa María, de Medina de Rioseco». B.S.E.A.A. Univ. de Valladolid, 1934.

— «Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Escultores». Valladolid, 1940-1941.

— «La colegiata de Villagarcía de Campos». B.S.E.A.A. Univ. de Valladolid, IX, 1943; págs. 89-104.

— «El templo de San Miguel, de Medina del Campo». B.S.E.A.A. Univ. de Valladolid, X, 1943-44; págs. 103.

— «El palacio de las Dueñas, de Medina del Campo». B.S.E.A.A. Univ. de Valladolid, XVI, fascículos LII-LIV, 1949-50; págs. 87-100.

— «Los artistas de la Capilla Mayor de la Magdalena, en Valladolid». B.S.E.A.A. Valladolid, XV, fasc. XLIX-L, 1949; págs. 249-250.

— «Los templos riosecanos».

GÓMEZ-MORENO, M. «León. Catálogo monumental». Madrid, 1925-26.

— «Zamora. Catálogo monumental». Madrid, 1927.

LAMPÉREZ, V. «Rodrigo de Dueñas. Un Médico castellano». Raza Española, 1919.

LOZOYA, Marqués de. «La casa segoviana en el Renacimiento». B.S.E.E., XXIX; pág. 85.

MARTÍ Y MONSÓ, J. «Estudios históricoartísticos relativos principalmente a Valladolid». Valladolid, 1901.

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. «La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid». Tesis doctoral, 1948.

— «Guía de Valladolid». Valladolid, 1949.

ORTIZ TORRE, E. «Sobre los arquitectos Juan y Rodrigo Gil de Hontañón y Juan de Rasines». A.E.A., XIV, 1940-41; págs. 315-317.

OTERO PEDRAYO, R. «Guía de Galicia». Madrid, 1926.

PEREDA DE LA REGUERA, Manuel. «Rodrigo Gil de Hontañón». Santander, 1951. (Antología de artistas y escritores montañeses, XX.)

— «Documentos y noticias inéditos. Artistas montañeses en la villa de Becerril de Campos. Veinte artistas desconocidos del siglo XVI».

«Altamira», núms. 2 y 3, 1951; págs. 175-205.

PÉREZ CONSTANTÍ, Pablo. «Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII». Santiago, 1930.

PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín. «La escultura de yeso en Castilla. La obra de los hermanos Corral». B.S.E.A.A. Univ. de Valladolid, 1935.

QUADRADO, J. M. «Salamanca, Ávila y Segovia». Barcelona, 1884.

TORRES BALBÁS, L. «Medina de Rioseco y varios edificios destruidos». Arquitectura, 1922.

VILLAR Y MACÍAS, Manuel. «Historia de Salamanca». Salamanca, 1887.

EL PAÍS VASCONAVARRO

BIURRÚN Y SOTIL, Tomás. «La escultura religiosa y bellas artes en Navarra, durante la época del Renacimiento». Pamplona, 1935.

— «La portada de Santa María de Viana». Príncipe de Viana, 1941; núm. 4; págs. 24-53.

CAMINA, M. «Arquitectura militar de Vizcaya». Bol. de la Com. de Mon. de Vizcaya, 1911.

DELMAS, Juan E. «Guía histórico-descriptiva del Señorío de Vizcaya». Edición de la Junta de Cultura de la Diputación de Vizcaya 1944.

ECHEGARAY, C. de. «Monumentos civiles de Guipúzcoa». Barcelona, 1921.

LIZARRALDE, J. A. «La universidad de Oñate». Tolosa, 1930.

LÓPEZ DEL VALLADO, Félix. «Arqueología». Inserto en «Geografía General del País Vasconavarro», obra dirigida por Francisco Carreras y Candi. Barcelona, sin fecha.

MANSO DE ZÚÑIGA Y CHURRUCA, Gonzalo. «Historia del monasterio de San Telmo». San Sebastián, 1943.

MENDOZA, Fr. F. de. «El convento de dominicos de San Telmo, de San Sebastián». Euskalerriaren Alde, 1911 y 1912.

EL ESTILO VIÑOLESKO Y JUAN DE HERRERA

ALCALÁ GALIANO, P. «Palacio del Marqués de Santa Cruz en El Viso». Madrid, 1888.

ANASAGASTI, T. de. «Juan de Herrera». Arquitectura, 1923.

BABELON, J. «Jacopo da Trezzo et la construction de l'Escorial». París, 1927.

BERENGUER, Juan Ramón. «Impresiones de un arquitecto nuevo en su visita al Escorial». B.S.E.E., VI, 1898-99; págs. 86-88.

BERTAUX, L. «El Escorial, monumento del Renacimiento». Arquitectura, 1923.

CÁCERES PLA, F. «Juan Bautista de Toledo». B.S.E.E., XIX; págs. 218-222.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. «Vida de Juan de Herrera, arquitecto y aposentador de Felipe II». Discurso de recepción en la Academia de la Historia, 1812.

CEDILLO, Conde de. «Martín Muñoz de las Posadas (Segovia)». B.S.E.E., XXXVIII, 1930; págs. 229-251.

CERVERA VERA, Luis. «Libros del arquitecto Juan Bautista de Toledo». «La Ciudad de Dios», CLXII, núm. 3, 1950, págs. 583-622 y CLXIII, núm. 1, 1951, págs. 161-188.

— «Juan de Herrera y su aposentamiento en la villa de El Escorial». «La Ciudad de Dios», El Escorial, 1949.

CHUECA GOITIA, F. «Arquitectura, número y geometría: a propósito de la catedral de Valladolid». Rev. Ideas Estéticas, 1945, IX; págs. 17-41.

— «La catedral de Valladolid». Madrid, 1947.

FERNÁNDEZ MONTAÑA, J. «Los arquitectos escorialenses: Juan de Toledo, Juan de Herrera y el obrero mayor fray Antonio de Villacastín y sus memorias». Madrid, 1924.

FLORIT, J. M. «Los aposentos de Felipe II en San Lorenzo de El Escorial». B.S.E.E., 1923; págs. 296-300.

GIL FILLÓL, L. «Juan de Herrera, soldado y arquitecto». Arquitectura, 1924.

GÓMEZ-MORENO, M. «Juan de Herrera y Francisco de Mora, en Santa María de la Alhambra». A.E.A., XIV; págs. 5-18.

HERRERA, Juan de. «Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorenzo el Real del Escorial». Madrid, 1589.

ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco. «Casas reales y jardines de Felipe II». C.S.I.C., Delegación de Roma, 1952.

LAFUENTE FERRARI, E. «Para la historia de los planos de El Escorial, por Juan de Herrera». A.E.A., XVII, 1944; págs. 55-57.

— «La catedral de Valladolid y el concurso para su terminación». Arte Español, 1943; págs. 43-51.

LÓPEZ OTERO, M. «La conclusión de la catedral de Valladolid». B.S.E.A.A. Univ. de Valladolid, X, 1943-44; pág. 59.

LÓPEZ SERRANO, Matilde. «Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores para el monasterio de El Escorial». Madrid, 1944.

LORENTE JUNQUERA, M. «La Galería de Convalecientes, obra de Juan de Herrera». A.E.A., XVII, 1944; págs. 137-147.

— «Sobre la cúpula de El Escorial y sus precedentes italianos». A.E.A., XIV; págs. 377-383.

MAYER, A. L. «Segovia, Ávila und Escorial». 1913.

MÉLIDA, Juan Ramón. «Escorial». Ed. Thomas, Barcelona.

PORTABALES PICHEL, Amancio. «Los verdaderos artífices de El Escorial». Madrid, 1945.

— «Maestros mayores, arquitectos y aparejadores de El Escorial». Madrid, 1952.

RUBIO, Luciano. «El monasterio de El Escorial, sus arquitectos y artífices». «La Ciudad de Dios», CLXII, núm. 1, 1950; págs. 91-122.

— «El monasterio de El Escorial, sus arquitectos y artífices. Observaciones a algunos libros recientes». «La Ciudad de Dios», CLXII, núm. 3, 1950; págs. 526-553.

RUIZ DE ARCAUTE, Agustín. «Juan de Herrera». Madrid, 1936.

SALTILLO, Marqués del. «El rey don Felipe II, Juan de Herrera y otros artífices de El Escorial». Rev. Escorial, núm. 53.

SCHUBERT, Otto. «Geschichte der Barok in Spanien». 1903. Traducido al español en 1924 por Hernández Alcalde.

SIGÜENZA, P. J. de. «Historia primitiva del monasterio de El Escorial». Edición 1881.

TORRES BALBÁS, Leopoldo. «El Escorial. Lo que representa el Escorial en nuestra historia arquitectónica». Arquitectura, 1923.

— «Felipe II, artista». Arquitectura, 1923.

ZARCO, P. «Documentos para la historia del monasterio de El Escorial». Tomo I, 1918.

ZUAZO UGALDE, S. «Los orígenes arquitectónicos del Real Monasterio de El Escorial». Discurso de ingreso en la Real Academia de San Fernando. Madrid, 1948.

ÍNDICE DE MATERIAS

- Ábacos, 25, 31, 91, 197, 207, 263.
 Acanto, decoraciones con hojas de, 14, 63, 68, 227, 253.
 Acróteras, 20, 87, 127, 136, 175, 217, 221, 265, 280, 297, 368.
 Adoración de los Pastores, representaciones de la, 187, 272.
 Águilas bicéfalas, 166, 175, 204, 221.
 Aleros, 31, 258, 284, 290, 295, 297, 305, 342.
 Alfices, 63, 101, 201, 207, 343.
 Alicatados, 136.
 Almohadillados, aparejos, 22, 25, 32, 52, 154, 166, 169, 170, 175, 216, 221, 280, 368, 377, 381.
 Ángel Custodio, representaciones del, 87.
 Angelotes decorativos, 154, 163, 197.
 Angrelados decorativos, 51.
 Aníbal, representaciones de, 312.
 Animales, decoración con, 318.
 Antepechos, 32, 35, 52, 94, 98, 101, 122, 204, 207, 227, 343, 344.
 Anunciación, representaciones de la, 130, 197.
 Apolo, representaciones de, 37.
 Apóstoles, representaciones de, 91, 188.
 Arcos abocinados, 26, 48, 198, 234, 286.
 — carpaneles, 83, 331, 338, 343, 348.
 — escarzanos, 26, 38, 97, 106, 111, 129, 136, 139, 154, 197, 207, 303, 343, 351.
 — florenzados, 130, 139.
 — de herradura, 208.
 — rebajados, 25, 88.
 Armaduras de lazo, 48, 136, 139.
 Arquerías ciegas, decoración con, 284, 296.
 Artesonados, 32, 48, 64, 106, 135, 139, 187, 194, 207, 218, 290, 295, 303, 306, 347.
 Asunción de la Virgen, representaciones de la, 128.
 Atauriques, 135, 198.
 Atlantes, representaciones de, 87, 150, 187, 305.
 Autorretratos, 316.
 Aves decorativas, 54, 63, 74, 87, 111, 141, 154, 159, 204.
 Ayuntamientos, 193, 212, 231, 254, 263, 271, 280, 296, 297, 304, 306, 311, 377.
 Azulejos, 207, 208, 211.
 Balastradas, 22, 25, 32, 37, 38, 41, 73, 84, 91, 128, 169, 188, 271.
 Balaustrés, 63, 101, 106, 111, 159, 197, 202-204, 227, 343, 344.
 Balcones en ángulo, 120, 337.
 Balcones volados de hierro, 337.
 Baruc, representaciones de, 84.
 Barroquismos, 47, 51, 84, 120, 140, 201, 231, 276, 290, 304, 344, 352, 355, 356, 368, 382.
 Basas, 57, 187, 215, 218, 348.
 Biforas, 25, 26, 194, 227, 275, 296.
 Boloñas, influencias, 21, 22, 31, 32, 98, 145, 183, 208, 376.
 Borgoñonas, influencias, 321.
 Borgoñones en España, artistas, 57, 58.
 Bóvedas de arista, 37, 176, 270.
 — baidas, 119, 176, 184, 187, 197, 238, 243, 244, 247, 248, 254, 264, 269, 270, 276, 279, 352, 368.
 — de cañón, 70, 150, 163, 175, 248, 254, 258, 264, 338.
 — de crucería, 26, 48, 67, 68, 70, 106, 122, 198, 207, 228, 233, 238, 243, 247, 248, 254, 279, 347, 351, 352.
 — decoradas con estucos, 201, 362.
 — esféricas sobre pechinas, 184.
 — estrelladas, 67, 68, 70, 84, 91, 105, 115, 146, 248, 295, 316, 338, 348.
 — de horno, 276, 338.
 Bucráneos, decoración con, 97, 154, 318.
 Cabezas de serafines, decoración con, 25, 98.
 Cabildos. (V. Ayuntamientos.)
 Calaveras en la decoración, 179, 197, 318.
 Calvario, representaciones del, 84, 105, 129.
 Camino del Calvario, representaciones del, 57.
 Candeleros decorativos, 14, 15, 63, 73, 98, 101, 119, 121, 136, 188, 198, 203, 315, 332, 335.
 Canéforas, 318, 321, 325.
 Capillas ochavadas, 67-69, 234, 348.
 — de planta redonda, 20, 74, 212, 234, 238, 250.
 Capiteles alcarreños, 25, 26, 31, 52, 160.
 — campaniformes, 57, 58.
 — compuestos, 20, 32.
 — corintios, 52, 253.
 — dóricos, 351.
 — de eses pareadas, 25.
 — jónicos, 94, 215, 231, 253, 337, 338.
 — ménsulas, 37, 98, 228, 231.
 Cariátides, 163, 165, 187, 249, 254, 258, 263, 280, 318, 321, 325, 355.
 Caridad, representaciones de la, 227, 270.
 Carlos V, representaciones de, 87, 312.
 Carnero, decoración con cabezas de, 51, 91, 347.
 Cartelas decorativas, 263, 318, 326, 343, 352, 355.
 Castillos, 35, 38.
 Ceres, representaciones de, 37.
 Címborio, iglesias con, 57, 83, 84, 105, 234, 285, 344.
 Cintas decorativas, 54, 70, 119, 141, 154, 187, 289, 315, 316.
 Cisneros, estilo, 22, 130, 135, 136, 139, 190.
 Claraboyas, 47, 136, 149, 153, 159, 198, 204, 207, 271, 331.
 Claustros, 20, 36, 70, 91, 102, 106, 129, 136, 159, 286, 290, 306, 316, 331, 332, 347, 348, 352.
 Cogollos decorativos, 32.
 Colegios universitarios, 79, 80, 102, 175, 189, 331.
 Columnas abalastradas, 54, 73, 83, 116, 142, 145, 154, 184, 197, 198, 237, 244, 285, 286, 290, 315.
 — anilladas, 52, 130, 184, 289.
 — corintias, 37, 52, 80, 87, 183, 187, 217, 233, 237, 271, 272, 276, 298, 348, 351, 367, 368.
 — dóricas, 218, 247, 296-298, 351, 352, 369.
 — enguirnaldadas, 115, 183, 194.
 — esquinadas, 22, 336.
 — estriadas, 26, 70, 80, 150, 166, 184, 188, 218, 227, 237, 254, 325, 343.
 — con grutescos, 20, 22, 26, 51, 142, 184, 194, 227, 289.
 — jónicas, 164, 166, 175, 216, 217, 253, 275, 279, 280, 295, 298, 351, 362.
 — torsas, 112, 119, 304.
 — toscanas, 106, 279, 351, 362.
 Consistorios. (V. Ayuntamientos.)
 Contarios decorativos, 136, 145, 160, 183.
 Contrafuertes, edificios con, 14, 22, 26, 48, 69, 83, 105, 106, 115, 119, 188, 243, 253, 265, 342, 347.
 Corintio, orden, 31, 32, 37, 57, 87, 197, 228, 243, 253, 263, 270, 272, 303, 304, 341, 368.
 Cornisas, 22, 25, 26, 31, 32, 122, 153, 188, 194, 217, 218, 233, 243, 258, 263, 264, 296, 343.
 Cornucopias decorativas, 129, 139, 141, 154, 212, 331.
 Cresteras decorativas, 15, 20, 91, 94, 101, 120, 130, 145, 194, 272, 289, 332, 335.
 Criptas, 98, 175, 218.
 Cuernos de la abundancia en la decoración, 80, 84, 87, 129, 289.
 Cúpulas encasetonadas, 183, 184, 243.
 — gallonadas, 160, 227.
 — sobre pechinas, 150, 163, 184, 228, 243, 244, 275, 276, 315, 322.
 — sobre trompas, 285, 347, 348.

- Chambranas, 48, 73, 106, 111.
Chapiteles, torres con, 119, 164, 266.
Chimeneas, 64, 73, 115, 321, 335.
- Daniel, representaciones de, 84.
Dante, representaciones del, 63.
David, representaciones de, 84.
Delfines, decoración con, 26, 31, 32, 35, 63, 139, 141, 202, 322.
Denticulos decorativos, 136, 154.
Dórico, edificios con elementos de estilo, 20, 31, 79, 175, 176, 215, 218, 238, 243, 264, 266, 269, 270, 272, 279, 295, 304, 306, 367, 370, 377, 382.
- Entierro de Cristo, representaciones del, 222.
Escaleras monumentales, 35, 36, 52, 74, 88, 98, 111, 153, 154, 159, 160, 169, 197, 290, 297, 303, 315, 325, 335, 347.
Escaraguaitas, 87, 352.
Escudos pontificios, 63, 286.
Eses enlazadas, decoración con, 20, 63, 129, 145, 149, 153.
Esperanza, representaciones de la, 227, 270.
Esquinillas, decoración con, 284.
Estatuas yacentes, sepulcros con, 20, 146.
Estípites, 184, 194, 295.
Estrigiles decorativas, 37.
Evangelistas, representaciones de los, 150, 318.
Ezequiel, representaciones de, 84.
- Fe, representaciones de la, 227, 237, 270, 271.
Figura humana en la decoración, 54, 97, 136, 149, 184, 231, 290, 312, 335, 343.
Flagelación, representaciones de la, 63.
Flamencos en España, artistas, 58.
Flameros decorativos, 14, 73, 101, 145, 149, 160, 338.
Florales, decoración con temas, 25, 63, 91, 97, 140, 289, 321.
Floreros decorativos, 67, 221.
Follajes decorativos, 26, 37, 84, 87, 139, 145, 198, 153, 203, 204, 233, 348.
Francesas, influencias, 48, 64, 70, 73, 91, 111, 112, 115, 249, 286, 297, 305, 311, 312, 315, 318, 321, 355.
Franceses en España, artistas, 38, 47, 58, 91, 98, 106, 140, 153, 179, 180, 232, 249, 312, 344, 347.
Fresco, pinturas al, 102, 135, 211, 222, 362.
Frontones peraltados, 51.
Frutos, decoración con, 37, 58, 63, 64, 88, 112, 141, 154, 237, 289, 321.
Fuentes monumentales, 221, 258, 358, 367, 381, 382.
- Gabletes, 26, 122.
Galerías altas en las fachadas, 92, 153, 163, 169, 263, 284, 290, 295-297, 303, 305, 306, 332, 335, 337, 377.
Genovesas, influencias, 35, 36, 37.
Geométricos en la decoración, temas, 249, 265, 271.
Gótico, influencias del estilo, 12, 14, 15, 21, 22, 25, 26, 32, 47, 48, 51, 52, 57, 58, 67-69, 73, 88, 91, 93, 94, 97, 101, 102, 105, 106, 111, 112, 115, 116, 122, 127, 128, 130, 135, 136, 139, 140, 145, 146, 159, 163, 183, 184, 194, 197, 198, 201-204, 211, 228, 231-233, 238, 243, 254, 265, 270, 275, 276, 279, 283, 285, 290, 295, 297, 298, 303, 305, 306, 315, 316, 329, 332, 336-338, 344, 347, 348, 351, 352.
- Gremiales, influencia de las corporaciones, 14, 41, 212, 361.
Grutescos decorativos, 14, 15, 22, 41, 48, 51, 57, 63, 67, 83, 93, 97, 101, 106, 111, 119, 121, 128, 129, 136, 139, 141, 142, 145, 146, 149, 154, 159, 179, 187, 188, 194, 197, 198, 202, 203, 207, 212, 227, 228, 231, 237, 248, 253, 254, 265, 285, 290, 303, 312, 325, 326, 335, 344.
Guerreros, representaciones de, 64, 254.
Guirnaldas decorativas, 51, 54, 91, 184, 217, 289.
- «Hallenkirche». (V. Iglesias con naves de igual altura.)
Héctor, representaciones de, 312.
Heráldicos, decoración con motivos, 25, 32, 35, 38, 48, 52, 54, 63, 64, 70, 73, 80, 84, 87, 88, 91, 92, 97, 98, 101, 119, 120, 121, 129, 136, 141, 146, 150, 153, 154, 159, 163, 166, 175, 187, 198, 201-204, 211, 221, 231, 237, 254, 258, 263, 264, 297, 305, 316, 332, 335, 337, 343, 344, 352, 368, 382.
Hércules, representaciones de, 37.
Hermes decorativos, 295, 318, 321, 325, 352, 355.
Holandeses en España, artistas, 47, 48.
Hornacinas avenaeradas, 52, 79, 112, 135, 145, 189, 228.
Hospitales, 41, 42, 47, 48, 51-53, 70, 73, 87, 130, 169, 170, 175, 203, 248, 264, 266, 269, 270, 325, 332, 343.
- Iglesias con cabecera recta, 26, 94, 105, 258.
— de cinco naves, 232, 233.
— columnarias, 176, 272, 276, 279, 348, 351, 352.
— con naves de igual altura, 88, 91, 93, 116, 238, 279, 243, 258, 351.
— de salón. (V. Iglesias con naves de igual altura.)
— tipo Reyes Católicos, 26, 67, 83, 102, 243.
— de tres naves, 48, 197, 243, 276, 279.
Isabel la Católica, representaciones de, 312.
Isabelino, 25, 35, 48, 88, 97, 101, 105, 111, 120, 121, 139, 140, 159, 197, 202, 203, 283-285, 331, 332, 343, 344, 351.
Isaías, representaciones de, 84.
Italianos en España, artistas, 13, 19, 20, 35-38, 41, 58, 98, 208, 221, 222, 286, 362.
- Jael, representaciones de, 183.
Jardines, 159, 160, 164, 207.
Jeremías, representaciones de, 84.
Jonás, representaciones de, 84.
Jónico, edificios con elementos de estilo, 79, 203, 215, 216, 218, 238, 258, 263, 266, 269, 270, 275, 279, 280, 297, 336, 337, 367-369.
Judith, representaciones de, 183, 312.
Justicia, representaciones de la, 237.
- Lacerías, decoración con, 135, 136, 139, 198, 284, 355.
Ladrillo, construcciones en, 88, 92, 139, 164, 169, 170, 207, 276, 283-285, 290, 296, 297, 325, 362, 376, 377.
Lambrequines, 32, 70, 129, 343.
Láureas, decoración con, 25, 32, 63, 198, 201-203, 218, 303, 305, 344.
- Leda, representaciones de, 37.
Leones en la decoración, 32, 37, 87, 112, 227, 244, 269, 343.
Loggias en las fachadas, 70, 92, 120.
Lombardas, influencias, 20, 37, 38, 58, 64, 73, 74, 87, 91, 98, 119, 130, 145, 150, 183, 201, 286.
Lonjas, 203, 280, 285, 295-297, 377.
Lucrecia, representaciones de, 312.
- Manuelino, estilo, 111, 119.
Máscaras decorativas, 63, 97, 129, 141, 154, 221, 228, 289.
Matacanes, 36, 120, 121, 160.
Medallones decorativos con cabezas, 63, 70, 83, 88, 91, 98, 111, 149, 153, 193, 208, 272, 290, 312, 338, 343, 344, 347.
Ménsulas, 54, 67, 70, 73, 80, 120, 136, 154, 188, 189, 217, 227, 243, 250, 297, 312, 316, 325, 335.
Moisés, representaciones de, 84.
Monstruosos, decoración con animales, 54, 70, 74, 79, 83, 84, 87, 88, 97, 106, 121, 135, 154, 187, 211, 237, 318, 322, 332, 335, 338, 343.
Mudejarismos, 21, 31, 32, 48, 64, 84, 101, 106, 130, 135, 136, 139, 140, 150, 153, 163, 197, 201, 204, 207, 208, 243, 244, 248, 263, 265, 283-286, 290, 296, 317, 326, 355.
Museo Arqueológico de Milán, 63.
Museo de Bellas Artes, de Granada, 222.
Museo del Louvre, 37, 197.
- Niños en la decoración, representaciones de, 57, 58, 63, 64, 69, 70, 88, 91, 149, 163, 194, 272, 289, 343.
- Ojos de buey, 217, 263, 368.
Ovas decorativas, 31, 154, 159, 160, 183, 258, 351, 352.
- Padre Eterno, representaciones del, 84, 150.
Palacios, 25, 26, 31, 32, 35-38, 64, 69, 70, 73, 92, 119, 120, 153, 159, 160, 163, 169, 176, 204, 207, 208, 211, 212, 215-218, 221, 263, 280, 283, 290, 295, 298, 303, 306, 325, 331, 332, 335, 337, 343, 352, 355, 362, 376, 377, 381, 382.
Palmetas, decoración con, 20, 25, 26, 58, 63, 141.
Paraninfos, 136, 139.
Parteluz, portadas con, 286.
Pacios, 25, 31, 35, 36, 38, 47, 48, 51, 52, 64, 70, 80, 88, 101, 153, 169, 175, 197, 207, 208, 215, 216, 221, 247, 263, 264, 280, 284, 290, 295, 303, 304, 325, 332, 335, 337, 343, 347, 362, 367, 377.
Pacios con galerías arquivadas, 25, 31, 111, 120, 121, 153, 159, 247, 362.
Piedad, representaciones de la, 63.
Pilares cilíndricos, 91, 276, 348, 351.
— corintios, 238, 341.
— cruciformes, 197, 233, 243, 279.
— fasciculados, 48, 67, 105, 115, 122, 233, 243, 276.
— frenteados de medias columnas, 80, 367.
Pilastras con grutescos, 22, 57, 63, 92, 106, 119, 184, 194, 303, 312, 326.
Piñas decorativas, 154.
Portadas adinteladas, 25, 32, 64, 67, 79, 80, 121, 136, 194, 197, 201, 204, 232, 237, 243, 325, 343, 368.
Portadas con frontón en ángulo recto, 32.
— de medio punto, 22, 26, 32, 37, 41, 58,

- 70, 87, 119, 127, 189, 201-203, 227, 237, 297, 343, 368.
- Pórticos, 67, 70, 73, 112, 170, 263, 271, 304, 335, 351, 355, 370, 381.
- Príncipe Felipe, estilo, 183, 184, 188, 194, 231, 237, 249, 289, 316, 321, 358.
- Profetas, representaciones de, 91, 318.
- Protomanuelino, 47, 48.
- Puentes, 265.
- Puertas de ciudades, 87, 175, 381.
- Púlpitos, 63, 150, 194, 305, 348.
- Querubines, representaciones de, 98, 106, 128, 135, 141, 146, 312, 325.
- Quo Vadis, representaciones del, 150.
- Rafes. (V. Aleros.)
- «Rais de coeur» decorativos, 154, 254.
- Refectorios, 47, 194, 197, 352.
- Rejas, 67, 74, 136, 139, 149, 150, 164, 176, 179, 187, 188, 203, 317, 322, 337.
- Retablos, 22, 26, 47, 63, 67, 79, 98, 102, 119, 121, 128-130, 136, 139, 142, 145, 187, 203, 211, 212, 222, 258, 272, 275, 286, 289, 290, 311, 316, 347, 351, 370.
- Reyes de armas, representaciones de, 146, 166.
- Reyes de Israel, representaciones de los, 91, 318, 370.
- Róleos decorativos, 63, 101, 129, 135, 136, 139, 149, 272.
- Rosetas decorativas, 136, 142, 145, 153, 160, 175, 218, 326.
- Rosetones, 48, 68, 183.
- Sacristías, 25, 58, 68, 102, 112, 122, 146, 150, 190, 193, 221, 227, 228, 237, 244, 249, 250, 253, 254, 258, 270, 276, 312, 315, 316.
- Salvador, representaciones del, 63, 149, 318.
- Salvajes en la decoración, figuras de, 180, 197, 295.
- San Jerónimo, representaciones de, 79, 187.
- San Juan, representaciones de, 84, 129, 187.
- San Miguel, representaciones de, 130.
- San Pablo, representaciones de, 73, 183, 348.
- San Pedro, representaciones de, 73, 91, 183, 348.
- Santa Catalina, representaciones de, 368.
- Santiago, representaciones de, 130, 264.
- Sardineles, decoración con, 284.
- Sepulcros, 19, 20, 51, 57, 58, 68, 74, 79, 83, 84, 88, 122, 128-130, 136, 139, 141, 142, 146, 176, 179, 212, 231, 275, 290, 298, 304, 325, 343, 344, 347, 370.
- Serafines decorativos, cabezas de, 25.
- Sibilas, representaciones de, 254, 318.
- Sillerías de coro, 57, 74, 222, 311, 312, 315, 316, 344.
- Solerías, 136, 153, 211.
- «Tacas» en las jambas, puertas con, 249, 280.
- Telamones, 84, 88, 254, 280, 321.
- Tenantes de escudos, 80, 88, 197, 343, 352, 355.
- Terracota, esculturas en, 150, 290, 322.
- Tímpanos avenerados, 20, 26, 52, 63, 64, 91, 272, 303.
- semicirculares, 22, 25, 35, 63, 121, 136, 139, 289.
- Torres, 41, 57, 67, 79, 91, 92, 119, 176, 197, 202, 203, 222, 227, 232, 250, 253, 264, 266, 270-272, 280, 295, 297, 298, 303, 306, 332, 337, 338, 352, 355, 362, 367, 370, 381.
- Toscanas, influencias, 13, 19-22, 31, 32, 37, 38, 52, 130, 141, 146, 169, 170, 175, 179, 183, 217, 227, 228, 284, 286, 290, 296, 337.
- Transfiguración, representaciones de la, 253, 272.
- Trascoros, 289, 298, 315, 321.
- Tratados de Arquitectura, 164, 184, 215, 321, 375.
- Trepados en la piedra, 84, 94.
- Trofeos militares, decoración con, 32, 97, 141, 183, 217, 318.
- Trompas, 105, 198, 228, 285, 325, 326, 338.
- aveneradas, 68, 69, 84, 160, 244, 343.
- Última Cena, representaciones de la, 63.
- Universidades, 91-94, 98, 101, 116, 136, 139, 145, 193, 204, 212, 276, 330, 336, 337, 342-344, 347.
- Valor, representaciones del, 175.
- Veneras, decoración con, 32, 73, 111, 122, 318.
- con la charnela hacia fuera, 79, 84, 87, 129.
- Ventanas, 25, 26, 35, 38, 41, 52, 64, 67, 70, 80, 84, 87, 88, 91, 94, 101, 153, 154, 169, 188, 197, 201, 204, 218, 227, 231, 234, 275, 280, 295, 296, 303, 331, 336, 337, 368, 376.
- de ángulo, 88, 91, 120, 263.
- con tracería en cruz, 112, 297, 305.
- Vía Crucis, representaciones del, 343.
- Victorias, representaciones de, 70, 355.
- Virgen, representaciones de la, 84, 129, 180, 187, 272, 318.
- Virgen con el Niño, representaciones de la, 26, 79, 87, 149, 165, 231.
- Virtudes, representaciones de, 51, 231, 318.
- Yaserías decorativas, 64, 135, 136, 139, 207, 208, 284, 289, 290, 295, 317, 318, 321, 322, 325, 326, 343, 352.
- Zapatatas, 25, 31, 70, 111, 121, 136, 153, 159, 160, 247, 290, 332.

INSTITUTO AMATLIER
DE ARTE HISPÁNICO

ÍNDICE GEOGRÁFICO

- Aceca (Toledo), 361.
 África, 16.
 Aguila (Italia), 217.
 Aibar (Navarra), 355.
 Alarcón (Cuenca), 189.
 Álava, 21, 343.
 Albacete, 247, 279.
 Alcalá de Henares (Madrid), 18, 52, 127, 135, 136, 139, 140, 153, 154, 159, 160, 163, 169, 176, 212, 315, 330, 332, 336, 337.
 Alcántara (Cáceres), 116, 119.
 Alcañiz (Teruel), 296, 297.
 Alcaraz (Albacete), 247, 249, 264, 280.
 Alcarria, comarca de la, 25.
 Alcaudete (Jaén), 202.
 Alcira (Valencia), 306.
 Alemania, 279.
 Algemesi (Valencia), 306.
 Alicante, 272.
 Almagro (Toledo), 176.
 Almansa (Albacete), 280, 306.
 Almería, 58, 221, 316.
 Alpes, cordillera de los, 11.
 América, 298.
 Amoroto (Vizcaya), 351.
 Andalucía, 38, 83, 98, 122, 176, 184, 190-280, 284-286, 298, 311, 381.
 Andilla (Valencia), 306.
 Antequera (Málaga), 253.
 Aragón, 92, 98, 283-298, 318.
 Aranda de Duero (Burgos), 48, 97.
 Aranjuez (Madrid), 164, 361, 376, 377.
 Arcos, Los. (V. Los Arcos.)
 Arno, río, 184.
 Astorga (León), 329, 338, 341.
 Avellanas, monasterio de las (Lérida), 303.
 Ávila, 20, 31, 120, 121, 136, 202, 331, 342, 343, 367, 368.
 Azcoitia (Guipúzcoa), 352.
 Azpeitia (Guipúzcoa), 351, 352.
 Badajoz, 265.
 Baeza (Jaén), 201, 202, 248, 249, 254, 258, 264, 275.
 Bailén (Jaén), 243.
 Bañares (Logroño), 356.
 Barcelona, 74, 129, 283, 298, 303-305.
 Baza (Granada), 243.
 Becerril de Campos (Palencia), 180, 341.
 Bellpuig (Lérida), 19, 298.
 Benabarre (Huesca), 297.
 Benalake, 21.
 Benamejí (Córdoba), 265.
 Benasque (Huesca), 297.
 Benavente (Zamora), 180.
 Bergamo (Italia), 37, 38, 64.
 Berlanga de Duero (Soria), 91, 116, 234.
 Biar (Alicante), 275.
 Bielsa (Huesca), 297.
 Bilbao, 348, 351.
 Blois (Francia), 73.
 Bolonia (Italia), 22, 31, 375, 376.
 Boltaña (Huesca), 297.
 Borgoña (Francia), 321.
 Brasil, 84.
 Briviesca (Burgos), 21, 68, 234.
 Bureba (Burgos), 58.
 Burgo de Osma (Soria), 91, 92.
 Burgos, 20, 31, 42, 54, 57, 58, 63, 64, 67-70, 73, 74, 79, 80, 83, 84, 87, 88, 91, 92, 93, 101, 122, 127, 129, 197, 212, 231, 234, 265, 285, 286, 332, 335, 344.
 Cáceres, 119, 120, 338.
 Cadalso de los Vidrios (Madrid), 31, 159, 160.
 Cádiz, 266.
 Caen (Francia), 101.
 Calahorra, castillo de la. (V. La Calahorra.)
 Calatayud (Zaragoza), 289.
 Callosa de Segura (Alicante), 276, 279, 337.
 Canarias, 128.
 Canena (Jaén), 264.
 Caprarola (Italia), 216, 376.
 Caravaca (Murcia), 279.
 Carrara (Italia), 36, 74.
 Carrión de los Condes (Palencia), 316.
 Cartagena (Murcia), 265, 272.
 Casalarreina (Logroño), 57, 67.
 Caseda (Navarra), 355.
 Castalla (Alicante), 306.
 Castilla, 16, 20, 21, 57, 79, 83, 92, 98, 146, 159, 190, 198, 247, 284, 286, 298, 311, 317, 318, 329-331, 337, 343, 348, 368.
 Cataluña, 283-305.
 Cazalla de la Sierra (Sevilla), 244.
 Cehegín (Murcia), 279.
 Cenarruza (Vizcaya), 348.
 Ciudad Rodrigo (Salamanca), 111.
 Coca (Segovia), 20, 35.
 Cogolludo (Guadalajara), 21, 25, 26, 31, 32, 52, 253, 296.
 Coimbra (Portugal), 47.
 Como (Italia), 14, 336.
 Constantina (Sevilla), 197.
 Córdoba, 102, 198, 201, 263, 265, 270, 271, 381.
 Coria (Cáceres), 69, 115, 116, 119, 312.
 Cortona (Italia), 217.
 Coruña. (V. La Coruña.)
 Cravant (Francia), 233.
 Cremona (Italia), 197.
 Cuéllar (Segovia), 106.
 Cuenca, 127, 150, 176, 179, 180, 183, 187, 188, 247, 264, 272.
 Chambord (Francia), 335.
 Chinchilla (Albacete), 180, 188, 280.
 Deva (Guipúzcoa), 352.
 Écija (Sevilla), 197.
 Eibar (Guipúzcoa), 351.
 El Escorial (Madrid), 41, 80, 169, 269, 304, 357, 358, 362, 367-370, 375-378.
 El Pardo (Madrid), 163, 164.
 El Parral (Segovia), 22, 91.
 El Viso del Marqués (Ciudad Real), 362.
 Elorrio (Vizcaya), 351.
 Elvira, sierra, 217.
 Épila (Zaragoza), 295.
 Escorial, monasterio de El. (V. El Escorial.)
 Eslonza, monasterio de. (V. San Pedro de Eslonza.)
 Espina, monasterio de La. (V. La Espina.)
 Estella (Navarra), 295.
 Estremoz (Portugal), 119.
 Extremadura, 88, 119, 120, 329.
 Ferrara (Italia), 32, 135.
 Fiesole (Italia), 22.
 Filabres, sierra, 38.
 Flandes, 73.
 Florencia (Italia), 9, 11, 12, 22, 25, 32, 74, 135, 183, 212, 215, 227, 228, 304, 337, 342.
 Fontainebleau (Francia), 194.
 Francia, 58, 64, 101, 130, 165, 233, 279, 311, 315, 318, 321, 322, 358, 375, 376.
 Fresneda, La. (V. La Fresneda.)
 Frías (Burgos), 21.
 Fuenterrabía (Guipúzcoa), 180.
 Galicia, 47, 329.
 Gandía (Valencia), 305.
 Génova (Italia), 35, 36, 207, 370.
 Getafe (Madrid), 176, 279.
 Grajal de Campos (León), 159, 160.
 Granada, 20, 21, 38, 41, 52, 79, 80, 83, 93, 112, 127, 159, 166, 169, 184, 189, 190, 197, 201, 203, 204, 211, 212, 215-218, 221, 222, 227, 228, 231-234, 237, 238, 243, 244, 247, 250, 258, 263, 275, 296, 342, 343, 361, 381, 382.
 Gredos, sierra de, 159.
 Guadalajara, 21, 22, 31, 32, 52, 70, 142, 145, 149, 153, 169, 243, 332.
 Guadalupe, monasterio de (Cáceres), 119, 367.
 Guadarrama, sierra de, 121.

- Guadix (Granada), 38, 204, 238, 253.
Guernica (Vizcaya), 351.
- Haro (Logroño), 57, 67, 116.
Hellín (Albacete), 279.
Hontiveros, 341.
Hontoria de la Cantera (Burgos), 91.
Huecas (Toledo), 176.
Huelma (Jaén), 243, 264.
Huerta, monasterio de (V. Santa María de Huerta.)
Huesca, 297, 306.
Huésca (Granada), 243.
Huate (Cuenca), 189.
- Illora (Granada), 243.
Irache (Navarra), 352.
Italia, 10, 11, 13, 15-19, 22, 35, 38, 73, 74, 92, 98, 127, 164, 169, 183, 184, 202, 215, 217, 222, 227, 234, 249, 253, 276, 286, 304, 318, 330, 332, 336, 358, 361.
Iznalloz (Granada), 233, 238, 243, 254.
- Jaca (Huesca), 83, 286, 289, 297.
Jaén, 116, 150, 188, 201-203, 211, 222, 243, 247, 249, 258, 263, 264, 275, 318.
Játiva (Valencia), 305, 306.
Jerez de la Frontera (Cádiz), 194, 197, 271.
Jerusalén, 208.
- La Calahorra (Granada), 21, 35-38, 362.
La Coruña, 47.
La Espina, monasterio de (Valladolid), 325.
La Fresneda (Tervel), 297.
La Roda (Albacete), 279.
La Seca (Valladolid), 325.
La Vid (Burgos), 68, 69, 234.
Laguardia (Álava), 264.
Larrinico, 102.
Larrinoa (Álava), 102.
Las Navas del Marqués (Ávila), 362.
Ledesma (Salamanca), 338.
León, 15, 88, 93, 106, 121, 122, 180, 311, 312, 315, 316, 321, 325, 329, 337, 341.
Letur (Albacete), 306.
Liguria (Italia), 37.
Limoges (Francia), 106.
Lisboa (Portugal), 119.
Logroño, 356.
Loira, región del, 14, 73.
Loja (Granada), 243.
Lombardía (Italia), 14, 15, 37, 51, 58, 64.
Lorca (Murcia), 272.
Los Arcos (Navarra), 352, 355.
Lupiana (Guadalajara), 21, 159.
- Macael (Almería), 41, 83, 343.
Madrid, 84, 139, 163, 164, 180, 218, 254, 361, 378.
Málaga, 116, 237, 238, 244, 253, 258, 264, 265.
Mallorca, 305.
Mancha, comarca de la, 247.
Mancha Real (Jaén), 279.
Mantua (Italia), 215.
Manzanares (Ciudad Real), 198.
Manzanares el Real (Madrid), 332.
Marchena (Sevilla), 180.
Marquina (Vizcaya), 351.
Martín Muñoz de las Posadas (Segovia), 362.
Martos (Jaén), 358, 381, 382.
Medina del Campo (Valladolid), 88, 325, 326.
- Medina del Pomar (Burgos), 21, 68.
Medina de Rioseco (Valladolid), 115, 116, 234, 317, 318, 321, 322, 325.
Méjico, 338.
Merindad de Trasmiera (Santander), 329.
Milán (Italia), 17, 42, 63, 64, 183, 215, 311.
Milanesado, 58.
Mobellán (Santander), 375.
Mocejón (Toledo), 176.
Mondéjar (Guadalajara), 21, 26.
Montefrío (Granada), 243, 254.
Montepulciano (Italia), 227.
Monzón (Huesca), 284.
Moratalla (Murcia), 279.
Moret (Francia), 73.
Morón de Almazán (Soria), 91.
Mues (Navarra), 356.
Murcia, 38, 41, 79, 222, 227, 228, 231, 247, 253, 271, 272, 275, 280, 285, 348.
- Nájera (Logroño), 106.
Nápoles (Italia), 17, 20, 74, 115, 212, 234, 238, 283, 361.
Nava del Rey (Valladolid), 341.
Navarra, 64, 318, 342, 352-356.
Navas del Marqués, Las. (Las Navas del Marqués.)
Nueva York (EE. UU.), 38.
- Olías del Rey (Toledo), 176.
Olivenza (Badajoz), 119.
Onteniente (Valencia), 306.
Oñate (Guipúzcoa), 83, 140, 342-344, 347.
Orense, 47.
Orihuela (Alicante), 272, 275, 276, 303.
Orleans (Francia), 180.
Osuna (Sevilla), 197, 208.
- Palencia, 67, 98, 318, 321, 322, 325.
Palma de Mallorca, 295, 305.
Pamplona, 355.
Pardo, palacio de El. (V. El Pardo.)
París, 37, 73, 197, 233, 290.
Parral, monasterio de El. (V. El Parral.)
Pavía (Italia), 14, 58, 194.
Pedroche (Sevilla), 271.
Peñafiel (Valladolid), 316.
Peñaranda de Duero (Burgos), 64, 67, 69, 91, 163, 343.
Persépolis (Persia), 263.
Pertusa (Huesca), 297, 298.
Perugia (Italia), 215.
Pienza (Italia), 233.
Plasencia (Cáceres), 102, 112, 115, 116, 119, 120, 160, 175, 244, 315, 329, 332.
Plau (Huesca), 297.
Pontevedra, 47, 48.
Pontignano (Italia), 169.
Portugal, 119, 270.
Puebla de Don Fadrique (Granada), 243.
Puerto de Santa María (Cádiz), 198.
- Quijas (Santander), 170.
- Rasines (Santander), 329, 341.
Recanatí (Italia), 25.
Renania, 73.
Rentería (Guipúzcoa), 351.
Rimini (Italia), 26.
Rioja, comarca de la, 67.
Roda, La. (V. La Roda).
Rodilana (Valladolid), 325, 326.
Roma, 11, 12, 15, 17, 19, 36, 37, 42, 63, 154, 183, 216, 355, 358, 367, 369, 370, 381, 382.
- Ronda (Málaga), 244.
Rouen (Francia), 311.
- Sabiote (Jaén), 202, 264.
Salamanca, 32, 35, 79, 80, 83, 88, 92-94, 97, 98, 101, 102, 105, 106, 111, 115, 116, 119-122, 141, 145, 175, 180, 190, 193, 202, 233, 315, 316, 322, 329, 331, 332, 335-338, 341, 347, 348, 369.
Saldañuela (Burgos), 70, 120.
Salvaterra (Álava), 344.
San Martín de la Mata, 341.
San Mateo (Castellón), 306.
San Pedro de Eslonza, monasterio de (Burgos), 316.
San Quintín (Francia), 358.
San Sebastián, 347, 352.
Santa Coloma de Gramanet (Barcelona), 298, 303.
Santa María del Campo (Burgos), 57, 67, 79, 91, 189.
Santa María de Huerta (Soria), 91.
Santiago de Compostela (La Coruña), 42, 47, 48, 52, 80, 102, 189, 203, 204, 331, 332, 343.
Santo Domingo de la Calzada (Logroño), 57, 356.
Santos de Maimona (Badajoz), 119.
Santoyo (Palencia), 234.
Seca, La. (V. La Seca.)
Segovia, 16, 22, 31, 91, 93, 94, 141, 145, 190, 202, 329, 331, 337, 338, 341.
Segura, Sierra de, 201.
Selva del Campo (Tarragona), 304.
Sens (Francia), 111.
Sevilla, 19, 52, 53, 94, 102, 159, 163, 164, 180, 190, 193, 194, 204, 207, 208, 211, 212, 232, 233, 244, 248, 253, 264-266, 269-271, 298, 311, 331, 377, 378.
Siena (Italia), 22, 26, 135, 141, 169.
Sieso (Huesca), 289.
Sigüenza (Guadalajara), 26, 51, 127-130, 142, 146, 150, 153, 176, 188, 221, 285, 289, 316.
Soria, 88, 91, 92, 120.
- Tamames (Salamanca), 341.
Tarazona (Zaragoza), 92, 285, 286, 289, 321.
Tarragona, 304, 305.
Tervel, 285.
Thomar (Portugal), 352.
Tíber, río, 184.
Tierra de Campos, 317, 326.
Tivissa (Tarragona), 304.
Tívoli (Italia), 215.
Toledo, 41, 48, 51, 52, 57, 58, 79, 93, 98, 127-130, 135, 136, 139, 141, 142, 145, 146, 149, 150, 153, 154, 160, 163-166, 169, 170, 175, 176, 180, 183, 188, 197, 211, 232, 233, 237, 243, 247, 264, 272, 315-317, 326, 361, 362, 368, 376, 377.
Tolosa (Guipúzcoa), 351.
Tordesillas (Valladolid), 325.
Tormes, río, 336, 348.
Toro (Zamora), 341.
Toros de Guisando (Ávila), 16.
Torrelaguna (Valladolid), 331.
Torrijos (Toledo), 130, 141, 145.
Tortosa (Tarragona), 276, 303, 304.
Toscana (Italia), 9-11, 13, 15.
Toulouse (Francia), 297, 355.
Trasmiera. (V. Merindad de Trasmiera.)
Trujillo (Cáceres), 120.
Tudela (Navarra), 289.
Túnez, 180.

Úbeda (Jaén), 120, 150, 175, 180, 189,
201-203, 243, 248-250, 253, 254, 263-
266, 275, 296, 316, 321, 337.
Uclés (Cuenca), 188, 211, 249, 280.
Uncastillo (Zaragoza), 297.
Urbino (Italia), 37.
Utrera (Sevilla), 198.

Valdáliga, valle de (Santander), 375.
Valdepeñas (Ciudad Real), 362.
Valderrobles (Teruel), 297.
Valencia, 52, 98, 176, 276, 295, 298, 305,
306.
Valladolid, 22, 32, 41, 42, 48, 88, 92,
94, 97, 145, 166, 190, 201, 317, 318,
322, 329, 331, 338, 341, 344, 347, 378,
381.
Valle de Trasmiera (Santander), 92.

Valmaseda (Vizcaya), 348.
Valsain (Segovia), 164.
Vélez Blanco (Almería), 38, 41.
Venecia (Italia), 121, 215, 296.
Vergara (Guipúzcoa), 351, 352.
Verona (Italia), 37.
Veruela, monasterio de (Zaragoza), 290.
Viana (Navarra), 253, 355, 356.
Vid, monasterio de La. (V. La Vid.)
Villacarrillo (Jaén), 264.
Villaescusa de Haro (Cuenca), 187.
Villafranca del Bierzo (León), 341.
Villafranca del Cid (Castellón), 306.
Villagarcía de Campos (Valladolid), 341.
Villalpando (Valladolid), 317, 325.
Villamor de los Escuderos (Zamora),
338.
Villarrobledo (Albacete), 306.

Villavieja (Castellón), 341.
Villena (Alicante), 222, 231, 272, 275.
Vinaroz (Castellón), 306.
Viso del Marqués. (V. El Viso del Mar-
qués.)
Vistabella (Castellón), 306.
Vitoria, 343, 348, 351, 352.
Vizcaya, 348.

Whitehall (Inglaterra), 216.

Zalduendo (Álava), 352.
Zamora, 102, 180, 315, 318, 331, 338,
344.
Zamudio (Vizcaya), 351.
Zaragoza, 102, 283-286, 289, 290, 295,
296, 306, 355.
Zumárraga (Guipúzcoa), 351.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abarca, Dr., 32.
 Abrabanel, Judá, 18.
 Acebedo, Leonor de, 111.
 Acevedo y Zúñiga, Alonso de, 332.
 Acosta, 88, 91.
 Acuña, Luis de, 74.
 Afán de Ribera, Pedro, 21.
 Águila, Antonio del (obispo), 338.
 Aguilar, Bartolomé (estucador), 139.
 Aguirre, Juan de (arq.), 351.
 Aguirre, Miguel de (arq.), 332.
 Agustín, Antonio (arzobispo de Tarragona), 304.
 Álava, Juan de (arq.), 79, 80, 83, 93, 102, 106, 111, 112, 115, 116, 119, 145, 160, 190, 329, 331, 332.
 Alberti, León B. (arq.), 13, 25, 41, 164, 233, 304, 329.
 Alcalá, Alfonso de, 18.
 Alcántara, Diego de (arq.), 376.
 Alcántara, Juan de (escult.), 194.
 Alcántara, Sebastián de (arq.), 204, 237.
 Alcázar, Diego de (arq.), 202, 203, 231.
 Alcega, Pedro de (arq.), 352.
 Aldaviagna, Juan de (arq.), 297.
 Alessi, Galeazzo (arq.), 370, 381.
 Alfonso V, rey de Aragón, 115, 283.
 Alfonso VIII, rey de Castilla, 146.
 Alfonso X, rey de Castilla, 41, 111, 375.
 Almeida, Esteban de (obispo), 275.
 Almonacid, Sebastián de (escult.), 51, 128.
 Álvarez, maestro (arq.), 120.
 Álvarez de Acosta, Pedro, 91.
 Álvarez de Molina, Juan (rej.), 203.
 Álvarez de Toledo, Gutierre, 112.
 Álvarez de Toledo, fray Juan, 102.
 Allué, Miguel de (arq.), 297.
 Amadeo (arq.), 51, 58, 63, 64.
 Amador de los Ríos, Rodrigo, 63, 87.
 Amatrice, Cola dell' (arq.), 217.
 Amigó, Jaume (arq.), 304.
 Anaya, María de, 338.
 Ancheta, Juan de (escult.), 348.
 Andino, Cristóbal de (rej.), 64, 91, 164, 322.
 Andrea, Joan (grab.), 97.
 Anglería, Pedro Mártir de, 17.
 Anglés, Juan (arq.), 276, 303, 306.
 Antequera, Pedro de (arq.), 279.
 Aprile, Antonio Maria di (arq.), 19, 207.
 Aquiles, Julio de (pint.), 203.
 Aragón, Hernando de (arzobispo de Zaragoza), 290, 295.
 Aragón, Leonor de (reina de Castilla), 146.
 Aranda, Diego de (escult.), 247.
 Araoz, Andrés de (escult.), 351.
 Arbasia, César (pint.), 362.
 Arce, familia de los, 128.
 Arce, Fernando de (obispo de Canarias), 128, 129.
 Arenas, Andrés de (arq.), 119.
 Arenas, Hernando de (rejero), 150, 188.
 Arostegui, Juan de (arq.), 352.
 Arphe, Juan de (orf.), 369.
 Arteaga, Juan de (arq.), 352.
 Austria, Leopoldo de (obispo de Córdoba), 265.
 Avalos, Gaspar de (arzobispo de Granada), 204.
 Ávila, Alonso de (escult.), 175.
 Ávila y Toledo, Sancho de (obispo de Jaén), 263.
 Azcárate, José M.^a, 180.
 Bachoni, Pietro, 36.
 Badajoz, Juan de (arq.), 15, 92, 106, 121, 122.
 Badajoz el Mozo, Juan de (arq.), 121, 122, 140, 311, 312, 315, 316, 325, 330, 331.
 Baeza, Francisco de (escult. y arq.), 51, 128, 129, 142, 150.
 Balbo de Lillo, Lorenzo, 18.
 Barba, Alfonso (arq.), 254.
 Barba, Antonio (arcipreste), 187.
 Bazán, Álvaro de, 362.
 Bazán, Ana de, 247.
 Becerril, Tomás (escult.), 175.
 Beltrán, Domingo (escult.), 272, 275.
 Benavente, Álvaro de, 322.
 Benedicto XIII (papa), 97.
 Berliner, 98.
 Bernuy, Diego de, 265.
 Berruguete, Alonso (escult.), 20, 57, 83, 88, 119, 184, 211, 222, 272, 344, 347.
 Bertaux, Emilio, 344.
 Bertoni (escult.), 36.
 Bevan, Bernard, 64.
 Beznon, Juan de (arq.), 348.
 Bigarny, Felipe. (V. Borgoña, Felipe de.)
 Biurrún Sotil, Tomás, 289.
 Blas, Martín de, 47.
 Blay, Pedro (arq.), 304, 305.
 Boccaccio, Juan, 10.
 Boillot, José (arq.), 321.
 Bolduque, Roque de (escult.), 244.
 Bonifacio, Blandino (escult.), 130, 135.
 Borgognone, il (V. Tossano, Ambrogio da.)
 Borgoña, Felipe de (escult.), 57, 58, 64, 67, 68, 74, 79, 84, 98, 135, 145, 222.
 Borgoña, Felipe de (escult.), 344.
 Borgoña, Juan de (pint.), 135, 136, 142, 149.
 Borgoña, Luis de (escult.), 150.
 Borgoña, Pedro de (escult.), 150.
 Borromini, Francisco (arq.), 355.
 Boscán, Juan, 184.
 Bracamonte, Rubín de, 367.
 Bramante, Donato (arq.), 13, 36, 163, 183, 215, 263, 276, 311.
 Brantini, Marcos (arq.), 275.
 Brimbez, Guillaume (escult.), 295.
 Brunelleschi, Filippo, 11-13, 22, 25, 163, 263, 276.
 Bruselas, Arnal de (escult.), 289.
 Bruselas, Giralte de (escult.), 344.
 Buendía, Tello de (obispo), 142.
 Burbocoa, Martín de (arq.), 348.
 Burckhardt, Jacobo, 9, 10.
 Burdach, 10.
 Bustamante, Bartolomé, 170, 175.
 Byne, A., 64.
 Cachari, Pantaleone, 36.
 Calzada, 341.
 Camón Aznar, José, 73, 94, 97, 98, 352.
 Campero (arq.), 91.
 Campo, Pedro de (arq.), 266.
 Cano, Alonso (arq., pint. y escult.), 234.
 Carampi, Oberto, 36.
 Carbonell, Alonso (arq.), 303.
 Cardona, familia de los, 17.
 Cardona, Juan de (obispo de Barcelona), 303.
 Carlone, Michele (arq.), 35-38.
 Carlos V, rey de España, 17, 20, 21, 64, 70, 84, 119, 120, 163, 165, 183, 198, 204, 208, 211, 215, 218, 221, 222, 232, 304.
 Carlos VIII, rey de Francia, 17.
 Carnavale, Baldassare da (escult.), 36.
 Carrillo de Albornoz, Alonso, 128.
 Carrillo de Albornoz, Gómez (canónigo), 176, 179.
 Caseres, Bernat (arq.), 304.
 Castelar, Emilio, 94.
 Castello Bergamasco, Juan B. (arq.), 362.
 Castiglione, Baltasar, 18.
 Castillo (obispo), 142.
 Castillo, Francisco de (arq.), 243, 266, 280, 358, 381.
 Castrillo, Pedro (arq.), 316.
 Castro (arq.), 87.
 Castro, Jerónimo de, 68.
 Castro, Juan de, 68.
 Castro, María de, 180.
 Cavallini, Pietro (pint.), 10.
 Ceán Bermúdez, Juan Agustín, 42, 193, 249, 317, 362.
 Celaya, Juan de (arq.), 316.
 Cerda y Mendoza, Luis de la, 21, 25.
 Cerro, Sancho del (escult.), 232.
 Cervantes, Miguel de, 93.
 Cesariano, Cesare, 215, 376.

- Céspedes, Pablo de (pint.), 201, 265.
 Ciartres (arq.), 321.
 Cimabué (pint.), 10.
 Cisneros, Francisco Jiménez de (cardenal), 18, 20, 135, 136, 347.
 Cienardo, Nicolás, 18.
 Cobos, Diego de los (obispo), 264.
 Cobos, Francisco de los, 88, 180, 203, 249, 250, 263.
 Cola di Rienzo. (V. Rienzo, Cola di.)
 Colis, Guillén (escult.), 47.
 Coloma, Juan, 290.
 Colonia, Francisco de (arq.), 54, 57, 58, 64, 68, 73, 87, 88, 91, 112, 115, 190, 285, 331.
 Colonia, Juan de (arq.), 57, 84.
 Colonia, Simón de (arq.), 57, 84, 92-94, 198, 329, 335.
 Comontes (pintores), 142.
 Compte, Pedro (arq.), 295.
 Copin, Diego (escult.), 175.
 Copin, Ricardo (escult.), 194.
 Córdoba, fray Fernando de, 176.
 Córdobas, familia de los, 17.
 Corniellis de Holanda (escult.), 47.
 Coronel, Pablo, 18.
 Corral, Jerónimo del (escult.), 317, 321, 322.
 Corral, Juan del (arq.), 317, 322.
 Corral, Ruy del (rej.), 317, 326.
 Corral de Villalpando, hermanos, 88, 317, 318, 321, 322, 325, 326.
 Corte, Nicolao de (escult.), 217, 221.
 Covarrubias, Alonso de (arq.), 16, 31, 32, 42, 47, 51, 52, 57, 80, 83, 88, 111, 112, 115, 120, 127-129, 136, 140-142, 145, 146, 150, 153, 154, 159, 160, 163-166, 169, 170, 175, 176, 179, 180, 187, 203, 212, 221, 263, 279, 289, 304, 315, 326, 361, 367, 368.
 Covarrubias, Diego de (obispo de Segovia), 141.
 Covarrubias, Marcos de (bord.), 149.
 Cronaca, Simón Pollaviolo il (arq.), 304.
 Cruz, Diego de la, 64.
 Cuetos, Juan de los (arq.), 48.
 Curto, Petrus Antonium de (escult.), 36.
 Charles (arq.), 315.
 Churriguera, Alberto de (arq.), 381.
 Dálmata, 19.
 Dante, 10, 63, 318.
 Delgado, Francisco (obispo de Jaén), 263.
 Desplá, Luis, 303.
 Desprats (obispo de León), 122.
 Díaz, Gutiérrez (canónigo), 142.
 Díaz del Corral, Ruy. (V. Corral, Ruy del.)
 Díaz Palacios, Gregorio (arq.), 279.
 Díaz de Vivar y de Mendoza, Rodrigo, 35, 36.
 Domingo, beato, 69.
 Domínguez Bordona, Jesús, 179.
 Don Lope, Miguel, 290.
 Donatello (escult.), 11, 12, 20, 228.
 Doncel, Guillén (escult.), 122, 312, 315.
 Duccas, Demetrio, 18.
 Ducloux, René (escult.), 303.
 Dueñas, Francisco de, 325, 326.
 Dueñas, Rodrigo de, 88, 325, 326.
 Durango, Nicolás de (arq.), 150.
 Durero, Alberto (pint.), 330.
 Egas, Antón (arq.), 42, 93.
 Egas, Enrique de (arq.), 41, 42, 47, 48, 52, 53, 112, 135, 141, 149, 165, 166, 203, 222, 232, 233, 258, 264, 332.
 Eguiguren, Diego (arq.), 351.
 Elorduy, Catalina, 344.
 Enrique II, rey de Castilla, 146.
 Enrique III, rey de Castilla, 146.
 Enrique IV, rey de Castilla, 16, 21.
 Enrique II, rey de Francia, 358.
 Enríquez, familia de los, 17.
 Enríquez, Pedro, 208.
 Enríquez de Rivera, Fadrique, 19, 208, 266.
 Escalante, Lucas de (arq.), 367, 377.
 Escoto, Andrés, 18.
 Espinosa, Diego de (cardenal), 362.
 Espinosa, Miguel de (escult.), 232, 322.
 Estiburu, Pedro (arq.), 351.
 Estorseme, Juan de (escult.), 344.
 Estrada, Blanca de, 326.
 Equerra, Pedro de (arq.), 119.
 Fajardo, Pedro, 38.
 Fancelli, Domenico de Alexandre (escultor), 19, 20, 128.
 Fanegas, Juan (carp.), 290.
 Felipe, maestro (escult.), 47.
 Felipe I, rey de España, 20, 202.
 Felipe II, rey de España, 83, 88, 163-165, 169, 183, 193, 247, 258, 271, 280, 306, 322, 357, 358, 361, 367-370, 375-378, 381.
 Fernández, Diego (arq.), 266.
 Fernández, José M.^a, 253.
 Fernández, Vicente, 237.
 Fernández de Velasco, Iñigo, 68.
 Fernández de Velasco, Juan, 67.
 Fernando I, rey de Aragón, 283.
 Fernando el Católico, rey de Aragón, 16-18, 284, 286.
 Ferrant (escult.), 194.
 Ficate, Bartolomé (arq.), 315.
 Fiesole, Mino da (escult.), 19, 58.
 Fijón, Francés (escult.), 344.
 Filarete, Antonio Averlino el (arq.), 42.
 Flamenco, Juan (escult.), 194.
 Flandes, Arnao de (vid.), 58.
 Florentín, Francisco (arq.), 38, 41, 222, 227.
 Florentín el Indaco, Jacobo, 41, 184, 211, 222, 227, 228, 231, 232, 237, 253, 272, 275.
 Flórez, Antonio (arq.), 179, 187.
 Folch de Cardona, Ramón, 19.
 Fonseca, familia de los, 17, 20, 35, 80, 187.
 Fonseca III, Alfonso de, 98, 102, 153.
 Fonseca, Alonso de, 35, 79, 106.
 Fonseca, Antonio de, 20.
 Fonseca, María de, 35.
 Fonseca y Acebedo, Alonso de, 335.
 Forment, Damián (escult.), 286, 303.
 Francés, Juan (arq.), 176.
 Francés, Juan (rej.), 136, 149.
 Francés, Matías (arq.), 67, 73.
 Francés, Tomás (escult.), 194.
 Francisco I, rey de Francia, 17, 64, 73, 91, 101, 115, 183.
 Francisco de Asís, San, 10.
 Frías, Rodrigo de, 63.
 Fuente, Pedro de la (escult.), 175.
 Fuente del Sauce, Alonso de la (obispo de Jaén), 201.
 Fuentes y de la Torre, Gaspar de, 325.
 Gaínza, Martín (arq.), 53, 190, 194, 244, 266.
 Ganivet, Ángel, 13.
 Garaizábal, Miguel de (arq.), 351.
 García de Almaguer, Pedro, 188.
 García Boiza, Antonio, 111.
 García Chico, Esteban, 321.
 García de Pradas, Juan (arq.), 52, 203.
 García de Praves, Juan (arq.), 190.
 García Rey, Verardo, 141.
 Garcilaso de la Vega, 184.
 Gautier, Teófilo, 84, 169.
 Gazini, Pace (escult.), 19.
 Gaztelu, Martín de, 289.
 Geraldino, Antonio, 17.
 Ghirlandajo, Rodolfo (pint.), 142.
 Gibaja, Rodrigo (arq.), 243.
 Gierero, Gutierre (escult.), 222.
 Gil de Hontañón, Juan (arq.), 68, 92-94, 102, 190, 234, 329, 331.
 Gil de Hontañón, Rodrigo (arq.), 16, 47, 79, 88, 92, 94, 102, 111, 112, 115, 116, 119, 140, 160, 189, 190, 212, 315, 322, 329-332, 335-338, 341, 347, 348, 378.
 Gil el Mozo, Juan (arq.), 111, 331.
 Gili, Jerónimo (arq.), 376, 377.
 Giocondo, fray Juan (arq.), 215.
 Giorgio, Francesco di (arq.), 26, 217.
 Giorgio Martini, Francesco di (escult.), 141.
 Giotto (pint.), 10.
 Girones, familia de los, 17.
 Gómez, Alonso, 325.
 Gómez-Moreno Martínez, Manuel, 17, 19, 21, 22, 32, 35, 36, 38, 42, 73, 80, 193, 215, 243, 244, 271, 381.
 González, María, 180.
 González, Pedro (arq.), 48.
 González de Lara, Hernán (arq.), 165, 169, 170, 175, 176.
 González Simancas, M., 51.
 Gorreta, Pedro de la (arq.), 352.
 Goujon, Jean (escult.), 321.
 Goyaz, Juan de (arq.), 253, 355, 356.
 Grandía, Baltasar de (escult.), 36.
 Grandía, Egidius de (escult.), 36.
 Grandía, Johannes de (escult.), 36.
 Grandía, Pietro de (escult.), 36.
 Greco, Domenico Theotocópuli el (pintor), 358.
 Gregori, Gaspar de (carp.), 306.
 Guas, Juan (arq.), 22, 201.
 Guaza, Miguel de (arq.), 266.
 Guerra, Miguel de (arq.), 344.
 Guevara, fray Antonio de, 322.
 Guillén (escult.), 194, 244.
 Guillén, Francisco (escult.), 51, 127.
 Guillén, Francisco (pint. y arq.), 127.
 Gumiel, Francisco de, 63.
 Gumiel, Pedro (arq.), 135, 139.
 Gurrea, Ana de, 290.
 Gutiérrez, Pedro (arq.), 102.
 Gutiérrez de Egas, Margarita, 141.
 Gutiérrez de Egas, María, 141.
 Guzmán, Gonzalo de, 337.
 Guzmanes, familia de los, 17.
 Hauteceur, Louis, 355.
 Hernández, Gonzalo (escult.), 244.
 Hernández, Juan (arq.), 211.
 Hernando, maestro (escult.), 352.
 Herrera, Francisco de, 338.
 Herrera, Juan de (arq.), 15, 16, 41, 88, 92, 94, 164, 169, 193, 218, 221, 253, 298, 304, 331, 341, 367-370, 375-378, 381.
 Hidalgo, Juan Francisco (arq.), 271.
 Hilario (rej.), 74.
 Holanda, Copin de (escult.), 135.
 Holanda, Corniellis de (arq.), 48.

- Holanda, Mateo de (escult.), 344.
Honorato Juan, 375.
Hurtado de Mendoza, Diego, 19, 21.
- Ibarra, Juan Pedro (arq.), 79, 83, 102, 115, 116, 119, 331.
Ibarra, Pedro de, 332.
Idiáquez, Alonso de, 347.
Indaco, Francisco el (arq.), 222.
Indaco Vecchio, Jacobo el, 190.
Inocencio VIII (papa), 17.
Isabel la Católica, reina de Castilla, 16, 17, 52.
Isabello, Pietro (arq.), 37.
- Jacques (escult.), 194, 244.
Jaime I, rey de Aragón, 383.
Jamez, Esteban (escult.), 98, 140, 150, 153, 179, 180, 183, 187-189, 194, 197, 249, 254, 289, 321.
Jiménez de Rada, Rodrigo (arzobispo de Toledo), 153.
Joan Andrea, 97.
Jones, Iñigo (arq.), 216.
Jordán, Esteban (arq.), 315.
Jourdain, M., 121.
Juan II, rey de Aragón, 286.
Juan I, rey de Castilla, 146.
Juana la Loca, reina de España, 20.
Jufre, Luis, 165.
Julio II (papa), 183.
Julio Romano (pint.), 318.
Juni, Juan de (escult.), 98, 121, 122, 311, 312, 315, 317, 318, 322.
Justi, Carl, 21, 35.
- La Cerda, familia de los, 17.
Lampérez, Vicente, 21, 64, 70, 112, 194, 305.
Lancáster, Catalina de (reina de Castilla), 146.
Landeras, Juan de (escult.), 194.
Landernain, Juan de (arq.), 290, 355.
Lara, Francisco de (carp.), 135.
Lasarte, Domingo (arq.), 297.
Lasso de la Vega, Pedro, 21.
Laurana, Luciano (arq.), 13, 37, 283.
Lázaro, maestro (arq.), 355.
Lefebvre, mariscal, 286.
Lemosín, maestro (rej.), 176.
León X (papa), 63.
León, Juan de (arq.), 41.
León, Nicolás de (escult.), 194.
Lerma, Gonzalo de, 68.
Lerma, Inés de, 68.
Lescot, Pierre, 321.
Leto, Pomponio, 215.
Leturiondo, Andrés de (arq.), 351.
Leval, Antonio de (escult.), 217.
Leznez, Alfonso (arq.), 295.
Liébana, Toribio de (escult.), 194.
Linares, Francisco (arq.), 201.
Linares, Ginés (carp.), 306.
Lizalde, Domingo de (arq.), 297.
Lizaranzu, Pedro de (arq.), 352.
Lizarralde, P. J. A., 344.
Loaces, Fernando de (obispo de Valencia), 276.
Loidi, Hernando (arq.), 351.
López, Diego (carp.), 135.
López, Diego (pintor), 135, 139.
López, Mateo (arq.), 48.
López, Pedro (arq.), 201, 203, 258.
López de Gumiel, Pedro, 63.
López de Hoyos, Juan, 361.
López de Mendoza, Iñigo, 17, 21.
López de Mendoza, Iñigo, 69, 88.
- López del Río, Francisco, 92.
López de Velasco, Juan (escult.), 222, 275.
Lorca, Gaspar de (escult.), 194.
Luis XII, rey de Francia, 101.
Luna, Álvaro de, 146.
Luna, Luisa de, 264.
- Llaguno Amírola, Eugenio, 139, 193, 317.
- Machuca, Luis (arq.), 218, 266.
Machuca, Pedro (arq.), 20, 80, 166, 184, 201, 211, 212, 215-218, 221, 222, 232, 248, 249, 254, 258, 263, 266, 269, 279, 330, 381.
Madero, Carlos (arq.), 201.
Madoz, Pascual, 276.
Madrazo, Pedro de, 355.
Maeda, Asensio de (arq.), 53, 247.
Maeda, Juan de (arq.), 238, 244, 247, 266.
Maiano, Julián de (arq.), 25, 31.
Mantegna (pint.), 97.
Manuel, Juan, 316.
Manuel, Juana (reina de Castilla), 146.
Manuel, Pedro (obispo de León), 315.
Maquiavelo, 18.
Mariano, Lorenzo de (escult.), 31, 141.
Marineo Sículo, Lucio, 18.
Marliano de Nola, Giovanni (escult.), 19.
Marquina, Juan de (arq.), 38, 47, 52, 190, 203, 204, 231, 237.
Marquina, Pedro, 119.
Marrina, il. (V. Mariano, Lorenzo di.)
Martín V (papa), 97.
Martínez Burgos, Manuel, 58.
Martínez de Lara, Pedro, 295.
Martínez y Sanz, Manuel, 58.
Martínez Silíceo, Juan (arzobispo de Toledo), 160, 163, 165.
Mascherino, Ottaviano (arq.), 369.
Massaccio (pint.), 10.
Mateu, Miguel (arq.), 303.
Mazuelas, Andrés de, 165.
Medibe, Charles de (arq.), 295.
Médicis, Cósimo de, 9.
Medina, Luis de (pint.), 135, 139.
Mendoza, familia de los, 17, 20-22, 145, 170, 187.
Mendoza, Antonio de, 21, 31, 32, 145.
Mendoza, Mencía de, 21, 31, 145.
Mendoza, Pedro González de (arzobispo de Toledo), 128, 203.
Menéndez y Pelayo, Marcelino, 18, 184.
Menzocchi (pint.), 318.
Mercado, Rodrigo de, 83. (V. Sáenz de Mercado y Zuazola.)
Mica, Juan de la (arq.), 295.
Michelet, Julio, 10.
Michelozzo (arq.), 13, 25, 63.
Miguel Ángel (escult., pint. y arq.), 20, 184, 211, 222, 304, 305, 318, 330, 358, 370, 381.
Milán, Jácome de (arq.), 38.
Milanés, Martín (arq.), 38.
Minjares, Juan de (arq.), 221, 368, 377, 378.
Mondéjar, marqués de, 211, 212, 218.
Monegro, Juan Bautista (arq.), 175.
Montano (arq.), 306.
Montemayor, Fernando de, 130.
Mora, Francisco de (arq.), 164, 271.
Morales, Ambrosio de, 48.
Morales, Benito de (arq.), 266.
Morales, Pero de (carp.), 47.
Moreto, Juan de (escult.), 83, 286, 289.
Moreto, Pedro (escult.), 290.
- Morlans, Gil (hijo) (escult.), 285, 286, 295.
Morlans, Gil (arq.), 285, 286.
Muros, Diego de, 42.
- Nacherino, Michelángelo (escult.), 272.
Nájera, Andrés de, 64.
Nates, Juan de (arq.), 341.
Navarro, Martín (arq.), 338.
Nebrija, Antonio, 18.
Niño de Guevara, María, 163.
Nordström, Johan, 10.
Núñez, Hernán, 18.
- Obray, Esteban de (arq.), 289.
Ochoa (escult.), 87.
Olaeta, Juan Martín de (arq.), 352.
Olarte, Cristóbal de (escult.), 150.
Oliva, Juan de (arq.), 201.
Oliva, Martín de (arq.), 271.
Oliva Arranotegui, Juan de (arq.), 356.
Olivero, Juan Bautista, 166.
Omodeo (arq.), 37, 194.
Omono, Pedro de (arq.), 42.
Ordóñez, Bartolomé (escult.), 19, 20, 54, 74, 212, 222, 298, 305.
Orea, Juan de (escult.), 217, 221.
Oriz, Sebastián de (arq.), 69.
Orozco, Juan de (arq.), 122, 312.
Ortega, Fernando, 203.
Ortega, Juan de, 58.
Ortega y Gasset, José, 9, 18.
Ortiz de la Costana, María, 63.
Orueta, Ricardo, 189.
Osorio, Luis (obispo de Jaén), 203.
Ostris, Pierris (escult.), 304.
Otavia, Tristán de (arq.), 297.
Oyarzábal, Martín de (arq.), 352.
- Pablo (yesero), 135.
Palacios, Cristóbal de (escult.), 136.
Palao, Carlos (escult.), 286.
Palomino, Juan Acisclo (pint.), 102.
Palladio (arq.), 13, 16, 218, 305, 306.
Pámanes, Pedro de (escult.), 194.
Pantino, Pedro, 18.
Parada, Marcos de (arcediano), 189.
Pardo, Gregorio (escult.), 135, 150, 154, 163, 165, 170.
París, Guillaume de (escult.), 344.
Paulo II (papa), 19.
Paulo III (papa), 344.
Pavía, Juan de (arq.), 306.
Pedro III, rey de Aragón, 283.
Pedro IV, rey de Aragón, 283.
Pedro I, rey de Castilla, 207.
Pellicer, Gabriel (arq.), 303.
Peñarredonda, Sebastián de (arq.), 201.
Pérez, Bernardo (escult.), 290.
Pérez de Oliva, Fernán, 79, 98.
Pérez Villamil, Manuel, 128, 129.
Perolas, Juan Francisco (pint.), 362.
Persons, Enrique, 165.
Peruzzi (arq.), 13, 183, 215, 217, 218, 263, 375.
Petit, Juan (escult.), 47, 51, 128.
Petrarca, 10.
Picardo, Juan (escult.), 316.
Picardo, León (pint.), 64.
Picart (arq.), 140, 344, 347.
Piedrabuena, 119.
Pierredondo, 329.
Pierres (escult.), 51.
Pío II (papa), 233.
Pío V (papa), 271.
Piracurte, Antonio (escult.), 36.
Pisano, Nicolás (esc.), 11.

- Pizarro, Hernando, 120.
 Plasencia, Juan de (arq.), 52, 165.
 Polido, Pedro (arq.), 22.
 Porta, Giacomo de la (arq.), 201.
 Portugal, Fadrique de (obispo de Sigüenza), 51, 127, 129, 142.
 Portugal, María de, reina de España, 322.
 Pozo, Juan del (canónigo), 187.
 Praves, Diego de (arq.), 201.
 Prescott, Guillermo, 18.
 Prioli, Juan B. (arq.), 362.
 Puerto, Catalina del, 325.
- Quercia, Jacopo della (escult.), 11.
 Quijano, Jerónimo (arq.), 222, 271, 272, 275.
 Quintanilla, Alfonso de, 17.
- Rafael (pint. y arq.), 183, 215-217, 254, 318.
 Ráfols, J. F., 304.
 Ramírez de Fuenleal, Diego (obispo de Cuenca), 187.
 Rasines, Juan de (arq.), 116, 234.
 Rasines, Pedro (arq.), 67-69, 91, 329.
 Raveszano, Benedetto da (arq.), 289.
 Reinoso, Francisco (obispo de Córdoba) 201.
 Rellicia (escult.), 36.
 Rey, Guillem del (arq.), 306.
 Rey el Mozo, Gonzalo (arq.), 42.
 Reyes Católicos, 21, 26, 42, 63, 83, 93, 102, 122, 141, 175, 204, 348.
 Rho, Pietro da (arq.), 37, 197.
 Riaño, Diego de (arq.), 16, 190, 193, 212, 244, 331, 378.
 Riaño, Juan de (arq.), 243.
 Ribera, Andrés de (arq.), 271.
 Ribera, Juan de, 306.
 Ribera, Tomás de, 188.
 Ribero, Juan de (arq.), 94.
 Ribero Rada (arq.), 102.
 Rienzo, Cola di, 10.
 Ripoll, Francisco (arq.), 276.
 Rivera, Catalina de, 52, 207, 208, 266.
 Robbia, della, 22.
 Roberte (arq.), 315.
 Rodari, hermanos (arq.), 51.
 Rodríguez, Alfonso (arq.), 93.
 Rodríguez, Juan (carp.), 47.
 Rodríguez, Ventura (arq.), 159.
 Rodríguez Cumplido, Francisco (arq.), 53, 266.
 Rodríguez de Fonseca, 98.
 Rodríguez Junterón, Gil, 272.
 Rodríguez de Maldonado, Juana, 111.
 Rojas, Francisco, 141.
 Rojas y Sandoval, Cristóbal de (arzobispo de Sevilla), 377.
 Rossellino, Bernardo (arq.), 22, 58, 289.
 Rossetti, Biagio (arq.), 37.
 Rosso (arq.), 194.
 Ruiz, Alonso (arq.), 249, 250.
 Ruiz, Bartolomé (arq.), 377.
 Ruiz, fray Francisco (obispo de Ávila), 136.
 Ruiz, Juan, 237.
 Ruiz, Hernán (III) (arq.), 271.
 Ruiz el Joven, Hernán, 190, 194, 197, 198, 201, 248, 253, 265, 266, 269-271, 330.
 Ruiz el Viejo, Hernán (arq.), 53, 190, 198, 201.
- Sabatini, Francisco (arq.), 164.
 Sáenz de Mercado de Zuazola, Rodrigo (obispo de Ávila), 342, 344, 347.
 Sagarcoca, Martín de (arq.), 348.
- Sagredo, Diego de, 80, 164, 184.
 Sagrera, Guillermo (arq.), 295.
 Sahagún, Hernando de (estucador), 139.
 Salamanca, Pedro (escult.), 315.
 Salas, Juan de (arq.), 79, 305.
 Salcedo, Diego (arq.), 102.
 Sambim, (arq.), 321.
 San Gallo (arq.), 13, 227, 358, 367.
 San Gallo el Viejo, Antonio (arq.), 304, 369.
 San Juan, Juan de (arq.), 47.
 Sánchez, Alonso (pint.), 135, 139.
 Sánchez, Bartolomé (arq.), 271.
 Sánchez, Juan (arq.), 193, 266.
 Sánchez, Miguel, 141.
 Sánchez de Palencia, Francisco, 106.
 Sánchez de Sedano, Bartolomé, 58.
 Sancho III, rey de Castilla, 70.
 Sancho, Jerónimo (escult.), 304.
 Sangallo, Julián de, 32, 215.
 Santander, Diego de, 79, 80, 88, 231.
 Santiago, fray Martín de (arq.), 111, 332, 347.
 Santisteban, Juan de (arq.), 347.
 Sanz de Tudelilla, Juan. (V. Tudelilla).
 Sardiña, Alonso (escult.), 102.
 Sariñena, Juan de (arq.), 295.
 Schubert, Otto, 271.
 Sedano, Alonso de, 64.
 Serlio (arq.), 16, 141, 164, 166, 169, 175, 264, 321, 362, 375, 376, 382.
 Serrano, Juan (abad de Santa Coloma), 128.
 Sesa, duque de, 231.
 Settignano, Desiderio (escult.), 58, 289.
 Sforza, Ludovico, 17.
 Sigüenza, fray José, 370.
 Sillero, Antonio (arq.), 139.
 Siloe, Diego de (arq. y escult.), 16, 20, 38, 54, 57, 68-70, 73, 74, 79, 80, 83, 87, 88, 112, 115, 116, 129, 141, 145, 176, 180, 183, 184, 188-190, 193, 197, 198, 203, 204, 211, 212, 221, 227, 228, 231-234, 237, 238, 243, 244, 247-250, 253, 254, 279, 297, 304, 329, 330, 343, 347, 381.
 Siloe, Gil de (escult.), 73.
 Simancas, Diego de (obispo de Badajoz), 265.
 Simancas, Francisco de (arcediano de Córdoba), 265.
 Simancas, Juan de (obispo de Cartagena), 265.
 Simone Ferrucci, Francesco di (arq.), 22, 25.
 Solórzano, Martín de (arq.), 92, 116, 234.
 Soto, fray Domingo de, 111.
 Street, G. E., 57, 84.
 Suárez de Fuente el Sauce (obispo de Jaén), 202, 203.
 Sulpicio, Giovanni, 215.
- Talavera, Dr., 32.
 Talavera, Juan de (escult.), 128, 130, 289.
 Tapias, Domingo de (arq.), 297.
 Tato, Francisco (escult.), 201.
 Tavera, Juan Pardo (arzobispo de Toledo), 153, 154, 160, 170.
 Téllez Girón, Juan, 197.
 Tendilla, conde de, 17, 19.
 Tenorio, Pedro (arzobispo de Toledo), 153.
 Theotocópuli, Jorge (arq.), 175.
 Thode, Enrique, 9.
 Toledo, familia de los, 17.
 Toledo, fray Juan de (obispo de Córdoba), 198.
- Toledo, Juan Bautista de (arq.), 15, 164, 169, 304, 361, 362, 367-369, 375, 377.
 Toledo, Pedro de (virrey en Nápoles), 361.
 Tolosa, Domingo de (arq.), 243.
 Tolosa, Pedro de (arq.), 367, 368.
 Tormo, Elías, 21, 31, 52, 57, 130, 272, 275, 276, 306, 367.
 Torrigiano, Pedro (escult.), 184.
 Tortiello, Benvenuto (arq.), 53, 194.
 Tossano, Ambrogio da (escult.), 58.
 Tudela, Martín de. (V. Gaztelu, Martín de.)
 Tudelilla (escult.), 286, 289, 290, 295.
- Ulloa, Magdalena de, 341.
 Unamuno, Miguel de, 93, 369.
 Undara, Martín de (arq.), 297.
 Urliens, Miguel de (escult.), 297.
 Urrutia, Juan de, 348.
- Vaca, fray Martín, 286.
 Valdés, Fernando de (arzobispo de Sevilla), 271.
 Valdivielso, 122.
 Valencia de Benavides, Diego, 254.
 Valéry, Paul, 330.
 Valle, Pedro (arq.), 367, 368.
 Vallejo, Juan de (arq.), 57, 68, 69, 83, 84, 87, 88, 91.
 Vandelvira, Alonso de (arq.), 254, 264, 276.
 Vandelvira, Andrés de (arq.), 16, 127, 140, 150, 187-189, 202, 203, 243, 247-250, 253, 254, 258, 263, 264, 266, 269, 276, 280, 296, 318, 321.
 Vandoma, Martín de (arq.), 130, 150, 153.
 Vas de Acosta, Margarita, 92.
 Vasari, Giorgio (arq.), 9, 10, 11.
 Vaseo, Juan, 18.
 Vázquez, Bautista (escult.), 270.
 Vázquez, Lorenzo (arq.), 22, 32, 35, 36, 42, 51, 52, 70, 111, 127, 142, 153, 247, 285.
 Vázquez, Tomás (escult.), 180.
 Vedoya, 48.
 Vega, Gaspar de (arq.), 164, 165, 169, 170, 188, 266.
 Vega, Juan de la (arq.), 341.
 Vega, Juan de la (arq.), 221.
 Vega, Luis de (arq.), 53, 163, 164, 250, 266, 361.
 Velasco, familia de los, 17, 67, 91.
 Velasco, Isabel de, 67.
 Velasco, Juana de, 222.
 Velasco, Lázaro de (arq.), 221, 231, 237, 272.
 Velasco, Mencía de, 68.
 Velasco, Pedro de (arq.), 170, 175, 221.
 Velázquez, Diego (pint.), 237, 284.
 Vendreman de Vries (arq.), 321.
 Vergara, familia de los, 18, 175.
 Vergara, Diego de (arq.), 238, 266.
 Vergara, Nicolás de (arq.), 57, 58, 64.
 Vergara el Viejo, Nicolás de (arq.), 58.
 Verrochio (escult.), 22.
 Vich, Jerónimo, 298.
 Vico, Ambrosio de (arq.), 232, 237.
 Vidain, Juan de (arq.), 295.
 Villafranca, Luis de (arq.), 53, 266.
 Villalón, Cristóbal de, 318, 321.
 Villalpando, hermanos, 150, 316, 318, 321.
 Villalpando, Francisco de (arq.), 16, 141, 164-166, 169, 317, 318, 326, 361, 375.
 Villar y Macías, Manuel, 111.
 Villarreal, Martín de (arq.), 312.
 Villarreal, Miguel de (arq.), 312.

Villarroel, Pedro (estucador), 139.
 Villasante, Martín, 321.
 Villoldo, Isidro (escult.), 175.
 Vinci, Leonardo de, 154, 208.
 Viniegra, Pedro de, 20.
 Viñola (arq.), 13, 16, 175, 215, 217, 315,
 357, 358, 369, 375, 376, 381.
 Vitrubio (arq.), 12, 164, 184, 215, 221, 370.

Vizcaíno, Juan (escult.), 194.
 Voisín, Cristóbal (escult.), 197.

Xea, Juan de (arq.), 266.
 Xerez, Rodrigo de, 208.

Yáñez de la Almedina, Hernando (pin-
 tor), 179.

Yoli, Gabriel (escult.), 289.

Zamora, Alfonso de, 18.
 Zaporta, Gabriel, 290.
 Zarza, Vasco de la (escult.), 19, 20, 51,
 52, 116, 121, 128, 130, 285.
 Zengotita, Miguel de (arq.), 348.
 Zúñiga y Velasco, Francisco de, 64.

FE DE ERRATAS

		Dice	Debe decir
Página 87, línea 40		escaragüaitas	escaraguaitas
» 101 » 11		crucería	crestería
» 221 » 1		Mijares	Minjares
» 228 » 20		entablamiento	entablamento

Se han suprimido inadvertidamente las escalas de los planos del Hospital de Santiago de Compostela (fig. 23), del palacete de Saldañuela (fig. 42) y de la Lonja de Sevilla (fig. 350).

Este undécimo volumen de
ARS HISPANIAE
ha sido grabado por
RIEUSSET, S. A.
y acabó de imprimirse en los talleres de la
SOCIEDAD ALIANZA DE ARTES GRÁFICAS (S. A. D. A. G.),
ambas de Barcelona,
con papel expresamente fabricado por
S. TORRAS DOMÉNECH, S. A.
el 25 de noviembre de 1953.

DOCUMENTACIÓN

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

N.º Registro 4104

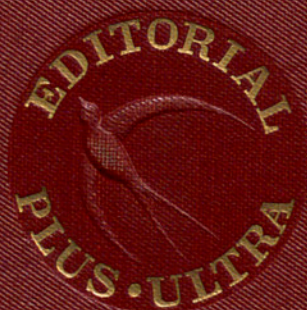
Signatura Hisp y

Critª Arte

Sala

Armario

Estante



ARS
HISPANIAE
XI

ARQUITECTURA
DEL
SIGLO XVI

CHUECA GONZALEZ

EDITORIAL
PLUS ULTRA