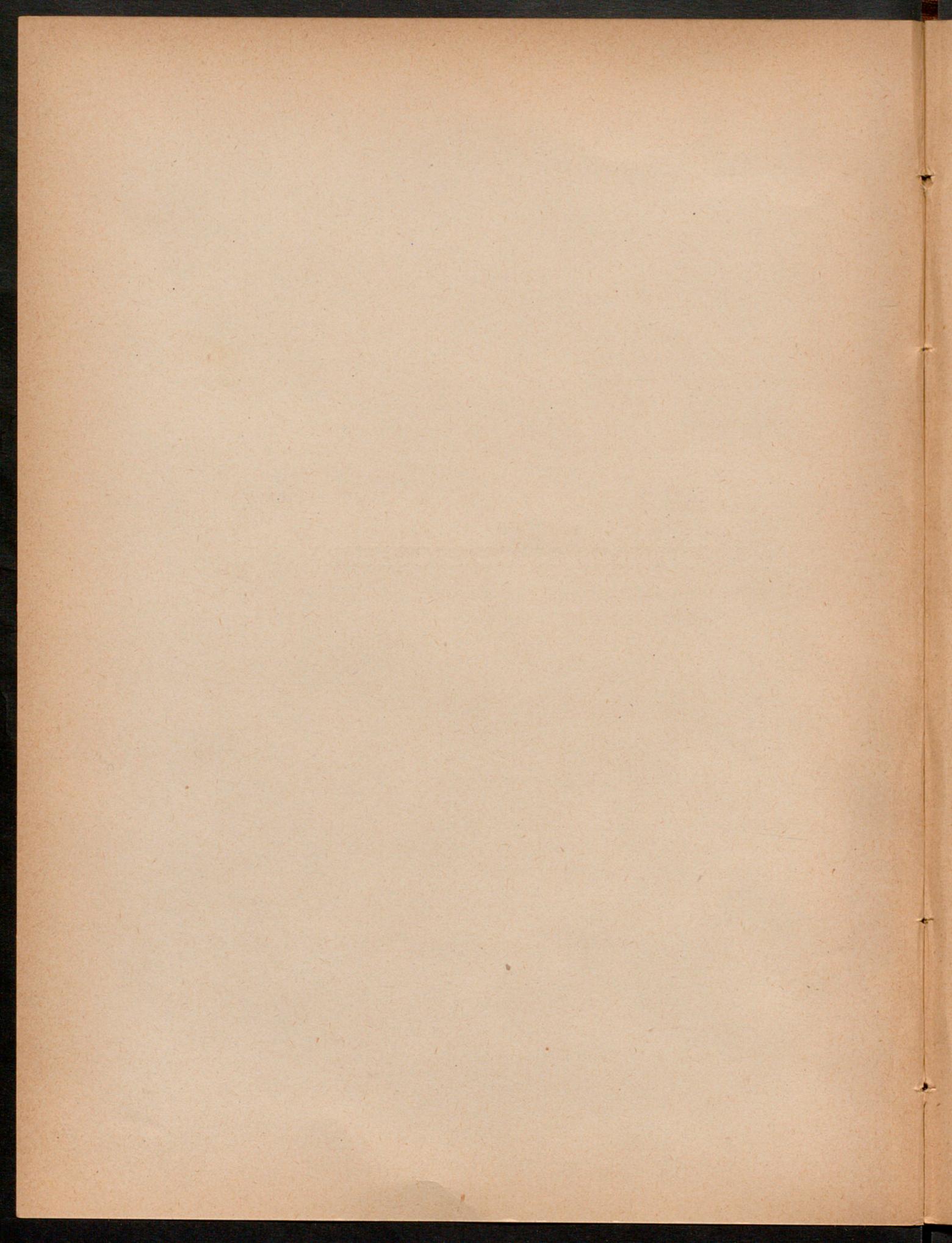


ESTUDIOS SOBRE ESCULTURA



EL SELLO DEL CARDENAL DE VALENCIA DON RODRIGO DE BORJA

SALVO que el estilo ojival parece casar mucho mejor que ningún otro con la cera de los sellos, difícilmente se hallará en toda España uno que pueda compararse por su hermosura y por su importancia histórico-artística con el que reproducimos (*). Es el sello que usó el después segundo Papa Borja, cuando visitó en 1472 la patria española, después de largos años de residencia en Roma, siendo Arzobispo de Valencia, Cardenal obispo del título de Albano, Vicecanciller de la Santa Romana Iglesia y Legado á latere «en España» (1) con misión del Papa reinante, Sixto IV.

El ejemplar que reproducimos —y del cual se han hecho vaciados— pende de un documento del Archivo histórico nacional: conozco otro, roto, más pequeño, en el archivo de la Catedral de Valencia. El sello, resguardado en caja de hojalata, como se vé es de doble ojiva, en cera roja, rodeado de un cerco de cera blanca, con la letra siguiente: RODORICVS EPS. ALBANENSIS || SCE RO. ECCE VICECANCELLARIV, y repite, con el timbre prelacial, el escudo partido con el buey (de gules) que es de Borja y las fajas (de sable, en campo de oro) que es de Doms: diferencia con el primer Papa Borja (Calixto III) que usó solamente lo primero (2).

El documento del cual pende el sello en el Archivo histórico nacional tiene la firma: Scala Dei. A. 1473. E. y es una confirmación fechada en Valencia, dictada por el Legado en dicho año 1473, usando por cierto en su redacción de las fórmulas mismas de las Letras apostólicas (3).

(*) [El texto dice «reproducimos»; se modifica por no haber podido publicarlo.]

(1) Nótese aquí, como en tantos otros documentos, que se hablaba de «España» y no de «Castilla, Aragón y Portugal», que eran a la sazón las tres coronas peninsulares, detentada la de Navarra en perjuicio de su hija por el Rey de Aragón.

(2) Doña Sibila Doms fué abuela paterna de Alejandro VI, es decir, suegra de doña Isabel de Borja, madre suya y hermana de Calixto III! pues Alejandro VI era Borja por su padre y por su madre, pero era el Borja materno, el menos noble, el de su tío.

(3) *Al dorso.* —«Confirmacio feta per lo leguat del sant pare en la sententia donada per lo patriarcha de Alexandria archebisbe de Tarragona sobre la questio que aze entre lo Monestir de Sanctas Creus e lo Monestir de Scala Dei de cartoxa, per le Monestir de Bonrepos ab les rendes e drets e bens de aquell donada a Valencia a xxvi de julic any Mcccclxiiij.» La Sentencia es también de 1473.

Al fin: «Datum Valentie Annoa Nativitatii domini Millesimo quadringentesimo septuagesimo tertio die vicesima sexta Mensis juli Pontificatus sanctissimi in xpo. patris et domini nostri domini Sixti diuina prouidencia pape iiii Anno Secundus.»

Aparecen como en relablillo las imágenes que indican las letras S. IHERO, AVE MARIA y S. AGVST, arriba en busto, y abajo, de cuerpo entero, S. SEBAST, S. NICOLAVS y S. MICAEL, no acertando yo a sacar consecuencias de esas predilecciones devotas, pues no sé por qué razón conocida habia de tener devoción el Legado a San Nicolás, especialísima, a San Sebastián y a San Miguel, en segundo lugar. El y su abuelo se llamaron Rodrigos, Alfonso se llamaba su tío el Papa, Jofres su padre y uno de sus hijos, Pedro Luis, Juan y César los otros. La devoción a San Jerónimo y San Agustín habia de ser general en todo Prelado de la Iglesia latina, y ni que decir tiene la naturaleza universal de la devoción a la Virgen María. Dígolo todo esto para dejar en alto una duda: si el escudo fué encargo personal de don Rodrigo de Borja, pues pudo aprovechar la matriz abierta para otro alto dignatario de la Iglesia, cambiando letra y escudo, ¡que de todo hay ejemplos en la picara Historia! (1).

No parece esto verosímil, sin embargo, y creeré que el Prelado orante del baldaquino que los escudos flanquean en lo más bajo del escudo es el mismísimo celeberrimo don Rodrigo; orondo, morenote, que ya de chico se distinguía por sus gruesos labios sensuales: *marrabinet*, morenillo *morrudet* era, según testigos, a los ocho años cuando ya cabalgaba por la huerta de Játiva caballero en su jaqueta.

La unidad del estilo y sobre todo la novedad del mismo, para ser del año 1472, demuestran, con toda probabilidad, que el ruimioso prelado romano encargó le vaciaran notable matriz para su escudo como para lucirlo con el aparato y magnificencia del viaje hecho a España: al volver a ver su tierra, al venir a visitar por primera vez la sede valenciana, de la cual era primer metropolitano—pues para él se elevara a su dignidad archiepiscopal:—para tratar a los monarcas, quizá para prepararse futuro y definitivo engrandecimiento. Tuvo bastante resonancia el viaje para que el padre Juan de Mariana le dedicara especial atención. El capítulo XVIII, del Libro XXIII de su Historia de España, trata de «Cómo el Cardenal don Rodrigo de Borja vino por Legado a España», y en él y en los siguientes se da noticia de las públicas visitas y negociaciones del que veinte

(1) Al coregir pruebas de este escrito, ha desaparecido toda duda. Antes de Cardenal «de Albano» del orden de los Obispos, había sido Cardenal del orden de los Presbíteros del título «de S. Nicolas in carcere». Por eso en el sello está San Nicolás en lugar principal y quizá se vaciara antes de 1468, fecha de su promoción al orden de los Cardenales Obispos. Con este antecedente, si yo hubiera podido averiguar la fecha de su nombramiento de Vicecanciller, y fuera anterior, habría llegado a la conclusión de que el sello se encargó al recibir este último cargo y no al ser enviado a España de Legado. Recuérdese que Canciller —en el siglo XV— es siempre cargo de guardador del gran sello del monarca, y que en Roma, por estar el honor de la Cancillería vinculado en la Sede de Colonia, el Vicecanciller lo era todo y en especial el encargado de los sellos pontificios. Por eso me explico que al llegar a Vicecanciller, a don Rodrigo le diera por encargar un sello tan notable. Después, en 1476, pasó al título «de Porto».

años después había de ceñir la tiara con el nombre de Alejandro VI. Su arribo a Valencia fué en 20 de junio de 1472, habiendo desembarcado en el Puig: el documento de Scala Dei nos viene a demostrar que volvió a su diócesis contra lo que se creía generalmente, en 1473, antes de su vuelta a Roma (1).

Debió Alejandro VI a su tío Calixto III la mitra y la púrpura, pero recuérdese que quedó huérfano del apoyo del primer Papa Borja cuando tenía solamente veintisiete años: llegó él a Papa a los sesenta y uno, es decir, treinta y tres años después de la muerte de su tío. En el entretanto, sin ordenarse de sacerdote, sin residir en su Iglesia, lucró las rentas, asistió a cuatro Cónclaves y fué llevado de su natural a los brazos de la bella Rosa Banozzo, esposa de un consentido y madre de cinco Borgias famosos. Cuando de cuarenta y un años de edad le vemos en España de Legado, aquel hombre de agudo ingenio, de inquieta ambición y de ánimo arrojado, todavía no era padre de Juan Borgia que naciera por 1474, de César Borgia—el ídolo de Macchiavelo, el portento de maldad, el Napoleón de su siglo: un Napoleón fracasado—, de Jofre de Borgia, ni tampoco de la hermosísima Lucrecia Borgia, nacida el año 1480. Pero ya había dejado en Roma al primogénito de tan pecaminosos amorios.

No es del caso hacer aquí la semblanza histórica del Papa que tanto brillara en los fines del siglo XV, del Papa que partió entre Castilla y Portugal el dominio de océanos y nuevos mundos descubiertos durante su pontificado, del Papa que dejó en los *appartamenti Borgia* del Vaticano, por mano del *Pintoricchio*, uno de los bellos monumentos del arte renaciente, del que fundó o contribuyó a fundar la Universidad de Valencia, y de aquel a quien, por la férrea mano y el genio militar de su hijo César, debió el Pontificado el pleno restablecimiento de su dominación temporal, hecha por los Borgias efectiva en los Estados pontificios, antes desmembrados, infeudados y en plena anarquía señorial (1).

Su vida *non sancta* dió base a mil especies horrendas inventadas o propagadas por aquellos italianos de habitual calumnia que, veinte años más tarde, al santo Adriano—el flamenco Adriano de Utrecht, preceptor de Carlos V, Regente de España, Obispo de Tortosa—habían de maltratar y matar a disgustos, porque tampoco era italiano el fracasado refor-

(*) [Sobre la estancia en España del futuro Alejandro VI, véase el estudio de J. Sanchís Sirera: «El Cardenal Rodrigo de Borja, en Valencia». (*Boletín de la Real Academia de la Historia*, enero de 1924.)]

1) Pinta una época el siguiente suceso que tan digno de contradictorio parangón es con el famoso heroísmo —heroísmo de lealtad, no de ambición inhumana— de Alonso Pérez de Guzmán el Bueno. Sitiada una plaza de un turbulento feudatario por César Borgia, intimó la rendición a la castellana con amenaza de muerte para los tres hijos de ella, y del ausente marido: tres niños inocentes. Ella, desde el adarve, contestó señalando a su vientre: «mátalos, aquí tengo el molde para hacer otros». César, ¡los mató!... y luego tomó la plaza, a la fuerza.

mador de la Iglesia: ¡que así se vino a establecer, al fin, el privilegio de los Cardenales italianos para la tiara! (1).

Haya lo que haya de verdad en el veneno de los Borgias y en las trágicas leyendas que les atribuyeron aquellas plumas de primorosa latinidad que se amaestran en la copia de los textos de Suetonio y demás historiadores de los Césares de la decadencia, señalemos nosotros los españoles un Pontificado como el de Alejandro VI como otra muestra de las energías de la raza en los días de más grande y vigoroso rebrote, y pensemos que no por acaso quizá, el reinado de un Borja y otro Borja en Roma coincidió con los avances definitivos de nuestra dominación en el Mediterráneo, con las conquistas y reconquistas napolitanas de Alfonso el Magnánimo y del Rey Católico, respectivamente.

El sello en sí mismo, apartando tantos y tantos recuerdos históricos, es como obra de arte, una verdadera preciosidad.

Lo sería con cualquier otra fecha que llevara, pero tiene excepcional importancia histórico-artística por la de 1473 que ostenta. Afirmación que exige breve explicación, basada en el examen de las figuras en relación con la arquitectura.

El Cardenal Legado llevó a Valencia consigo en su viaje a dos artistas prerrafaelistas, de educación florentina o ferraresa-boloñesa, *Francesco Pagano* y *Paolo de San Leocadio*—el segundo muchísimos años más tarde todavía pintaba en Gandía para la nuera y el nieto del Papa (2)—. Pero el estilo del sello no es el de esos artistas (3).

En Valencia brilló también por entonces un *Rodrigo de Osona*, pintor educado más bien a la flamenca, a quien el Prelado Borja encargó retablos (4). [Véase mi estudio en ARCHIVO, 1933].

(1) Los dos Borgas y Adriano de Utrecht fueron, y son todavía, los últimos Papas no italianos, acercándose ya para el cardenalato italiano el 4.^º centenario de lo que llamarían hace cuatro siglos, seguramente, la expulsión de los bárbaros.

(2) Por las virtudes de la nuera del Papa doña María Enríquez, prima hermana de Fernando el Católico, comenzó la regeneración de los Borgas: su hija, con quien se retiró al convento, fué como ella de santa vida y memoria, y su nieto fué San Francisco de Borja. Doña María fué desposada con Pedro Luis, primogénito del Papa, y casó con Juan, hijo segundo, uno y otro Duques de Gandía. Este Ducado fué adquirido por el Cardenal en 1485, después de su viaje de Legado y antes de su elección para el Pontificado.

(3) Sobre *San Leocadio* puede verse el estudio que hice, años hace, en «Desarrollo de la Pintura española del siglo XVI», Madrid 1902, pág. 26 y siguientes. Me he ocupado del mismo después en distintas ocasiones en *Cultura Española*, núm. 9, y en *Vida Intelectual*, núm. 8. Quizá sea suyo el retablo de Canals a que hice referencia en esta revista, pág. 319, del número citado.

(4) Dudo yo si un retablo, de mano de *Maestro Rodrigo de Osona* con toda probabilidad, que he podido ser el primero en estudiar en *Las Provincias*, diario de Valencia, existente en la parroquia de San Pedro de Játiva, donde fué bautizado precisamente Alejandro VI, podrá haber sido donado por él. Fáltale la tabla principal, son de escenas de la vida de la Virgen las otras tablas, la predella inclusive, y sólo se ven santos en el guardapolvo, entre ellos San Gil con la cierva: «Gil de Borja» era el apellido del padre y del abuelo paterno de Alejandro VI.

Pero tampoco vemos su estilo en el sello del Legado (1).

También es verosímil que interviniere el fastuoso Cardenal en la llegada a Valencia del escultor orfebre *Bernabé di Tadeo da Pisa*, para acabar de labrar el gran retablo de plata de su Catedral. Pero tampoco vemos, por último, relación de manera o estilo, comparando con el sello los dibujos que nos recuerdan aquel perdido retablo en el cual colaboraron otros artistas valencianos y alemanes, aunque no nos hallamos ya tan lejos como antes en estas aproximaciones (2).

Para mí, como para Mr. Bertaux (3), no hubo en el Papa Borja exclusivismo en sus predilecciones estéticas, y el sello añade otra prueba nueva a las ofrecidas por el profesor de Lyón. Si las borrosas pero características figuras del sello se han de filiar debidamente dentro de una de las escuelas del dibujo prerrafaelista, yo donde más veo el entronque es en el estilo del pintor veneciano *Antonio Vivarini da Murano*, en especial, en su gran obra de Letrán firmada en 1464: el mismo alargamiento de las figuras, el mismo óvalo de las caras, el mismo plegado de los paños, iguales actitudes y siluetas. Bien sé que el patriarca de los Vivarini no anduvo por la ciudad eterna, pero alguno de sus discípulos andaría por allá durante el Pontificado del veneciano Papa Barbo, Paulo II, terminando pocos meses antes de la venida del Cardenal de Valencia a España (4).

Y por cierto, que mientras tal viaje ocurría, emprendía el nuevo Pontífice della Rovere, Sixto IV, el gran Mecenas, nacido pescador en Savona, la espléndida decoración de su capilla Sixtina, y llegaban a Roma, en tan memorable ocasión, los más grandes prerrafaelistas del pincel—florentinos y úmbrios—cuando llegaban a la vez los grandes escultores en bronce—los Pollajuoli—y alguno de los más gloriosos escultores en mármol del *cuattrocento* florentino.

No pecando de arcaico todavía el estilo de las figuras del sello—con recordarnos más que el arte libre de Florencia, el menos arrojado a novedades de un *Alunno*, de un *Crivelli*, de un *Vivarini* singularmente, como

(1) Sobre nuestro *Rodrigo de Osona*, es capital el trabajo del señor Tramoyeres en *Cultura Española*, núm. IX.

(2) Sobre *Bernabé di Tadeo di Pone da Pisa*, véase el trabajo de don Roque Chabas en uno de los Apéndices al tomo II de las «Antigüedades de Valencia», del P. Teixidor. Valencia, pág. 455, y el resumen del trabajo y reproducción del dibujo antiguo del retablo—perdido en la guerra de la independencia, para amonedarlo, en favor de la causa nacional—en la «Gazette des Beaux Arts», estudio de Mr. Bertaux sobre «Le rétable monumental de la Cathédrale de Valence», número de agosto de 1907.

(3) El erudito hispanista Mr. Bertaux acaba de publicar en la «Gazette des Beaux Arts», número de febrero, el primer artículo de un estudio titulado: «Monuments et souvenirs des Borgia dans le Royaume de Valence».

(4) Sobre Antonio Vivarini creeré la última palabra la de Lionello Venturi en el tomo 1.º ya publicado de su libro «Le Origini della Pittura veneziana», 1907, al menos mientras no se publique el trabajo capital del profesor Testi, director de la Pinacoteca de Parma. Recordaré, al caso, que en el concurso sobre dicho tema abierto por el Instituto véneto de Ciencias, Letras y Artes, logró Testi el premio de 30.000 liras, y el hijo de Adolfo Venturi un accésit de mil liras.

he dicho—, ofrece la especialidad de su arquitectura y ornamentación, que dan por contraposición, una nota muy curiosa. *Antonio Vivarini*, *Niccola Alunno*, el mismo *Crivelli*, y en general todos los continuadores provincianos del ideal artístico de los *Fabriano* y los *Pisanello*, suelen ser todavía fieles a la talla de la arquitectura gótica del país, y lo son con extremada fidelidad los dos primeros: si algunos aceptan el estilo renaciente cuatrocentista, es por manera fragmentaria y nunca con la plena aceptación integral que es de ver en el sello del Cardenal Legado.

En éste es grande la pureza de las líneas—aun dentro de una exageración perpendicular por estiramiento de las columnas, consecuencia del alargamiento exagerado de las figuras que antes hemos notado—; y todavía aparece más puro e incontaminado el clasicismo renaciente en la ornamentación, con el uso exclusivo de las hornacinas acabadas por conchas y de los frisos sólo decorados con elegantes guirnaldas y bucráneos del paganismo.

El templete del Prelado, abajo, con su dintel y frontoncillo, cobijando al Borja fastuoso, es de una pureza inmaculada de líneas y de proporciones; y recordando que el primer monumento del Renacimiento en Francia lleva fecha de 1475 a 1483 (1), y no recordando monumento español, de fecha anterior que sea en verdad indiscutible, yo me veo llevado a considerar ese templete como la primera puerta por donde entraron en España las gallardías elegantes del Renacimiento italiano, como el primer arco triunfal en la evolución artística que luego habría de ser conquistadora en nuestro propia Península.

Borrosos los detalles, perdido el pormenor del dibujo en la fundición de las ceras, quizá trabajada la matriz con demasiado desembarazo—pues una cosa es grabar en hueco para acuñaciones perfectas y otra es grabar también en hueco para sellar simplemente—, todavía creo yo que el desconocido autor del sello de don Rodrigo de Borja tiene derecho a nuestra admiración y que la bella creación suya pide más cabal y más cumplido estudio que el que yo le he podido consagrar en estas líneas mal pergeñadas.

(1) La capillita de San Lázaro en Marsella, obra de *Francisco Laurana* y *Tomas de Como*.

CRUCES Y CRUCIFIJOS

En el centenario décimosexto del triunfo de la Cruz y de la paz dada a la Iglesia por el Emperador Constantino, no podía ofrecer España a la veneración de los cristianos una cruz que correspondiera a la época de Constantino, si no es la del sepulcro paleo-cristiano del Museo de Valencia (1).

En él está dos veces el signo de la redención: arriba, desde luego, en la forma del *crismón*, enlazada la X (*jota* entre los griegos) y P (*ere* entre los griegos), que juntas dan en abreviatura el nombre de Cristo (*iristos*), a la vez que daban, de una manera o de otra, la señal de una cruz: de una cruz en aspa. Ese enlace es el que puso Constantino cuando la batalla del Puente Melvi sobre el Tíber en su lábaro, en las insignias militares del ejército vencedor, y ese mismo enlace perduró muchos siglos, añadiendo a veces, como letritas colgantes, el *alfa* y el *omega*—es Dios el *alfa*, y el *omega* el principio y el fin—; y el *crismón*, como símbolo capital de la Fe cristiana, se mantuvo en la Iglesia muchos siglos. En Aragón, por ejemplo, no suele faltar en el imafronte u otros paramentos de iglesias de la alta y de la baja Edad Media.

El *crismón*, en el sepulcro de Valencia, como en tiempo de Constantino se usaba, va inscrito en un círculo de victorioso laurel, y ello bastaría ya para tener a dicha veneranda antigualla como la pieza capital y única de este centenario que ahora celebramos los católicos, aunque es verdad que de la misma época conservamos en la Península otro *crismón* en otro fragmento de un sepulcro paleo-cristiano, hallado en Ampurias y conservado en una heredad, el Manso Feliú, y algo posterior otro, en sepulcro de Mérida, hoy en el Museo de Badajoz.

Pero lo que da carácter singularísimo al sepulcro de Valencia es la circunstancia de tener, debajo del laureado *crismón*, otra cruz: la cruz de nuestra definitiva predilección, la cruz llamada latina o de brazos desiguales, la cruz típica para todos en los siglos modernos.

(1) Publicado, con todos los demás sepulcros paleo-cristianos de España, en un interesante trabajo de don José R. Mélida, intitulado «La escultura hispano-cristiana de los primeros siglos de la era», en la revista «Pequeñas monografías de Arte», de Madrid, año 1908.

La del sepulcro de Valencia es de las llamadas *gemadas*, y tiene, ya no para España sólo, sino para el mundo cristiano entero, otras singularidades que son parte para pregonarla como ejemplar único. Porque los cuatro espacios que dejan los brazos de la cruz los ocupan animales tan conocidos en los símbolos cristianos, especialmente en el arte ingenuo y alegórico de las catacumbas, como son las dos palomas, el cordero y el ciervo; como son las estrías de curvas alternadas a derecha e izquierda, llamadas *estrigilado*, otra característica (ésta muy común) en los sepulcros cristianos de los últimos años de las catacumbas y los primeros decenios de la paz de la Iglesia. Pero como a la vez las pilastrillas muy clásicas de los extremos del frente y la abreviada factura de las esculturas de los cuatro animales son todavía de un excelente estilo, ha habido sabio arqueólogo, como lo es el señor Mélida, que por razones estéticas o de juicio arqueológico, es decir, por la mayor perfección del arte, creía que este sepulcro era anterior a Constantino y a la paz de la Iglesia.

Corresponde a un muy talentudo valenciano, don José Martínez Aloy, asociado con el erudito don Francisco Danvila, la idea que apenas expuesta vimos evidente, de la extremada probabilidad de que el tal, sea precisamente el sepulcro que contenía los restos del más famoso e ilustre de los mártires de España, el diácono de Huesca San Vicente, que en Valencia, nueve años anteriores a la paz de la Iglesia tan sólo, en 304 (fecha más probable) padeció gloriosísimo martirio.

Tanto lo fué, que inmediatamente se extendió su fama por el mundo entero; lo cantó Prudencio, lo pregonaron en panegíricos que conservamos San Agustín y San Leandro, como conservamos las actas, y todavía hoy en las grandes letanías de la Iglesia romana es el mártir español, único, que se invoca nominativamente.

Su sepulcro y su culto en la Iglesia que lo contenía (la Roqueta) perduró en Valencia a través de la dominación árabe entera, en parte por la circunstancia de estar extramuros, y en 1239 hay testigo que se extraña de que el altar del santo fuera tan bajo en el venerando templo, porque no contenía, como todos los altares cristianos, una reliquia de mártir, sino que era el mismo sepulcro, seguramente que este sepulcro de San Vicente (aunque ya desposeído de los restos), que con entera probabilidad podemos dudar como el testimonio de los días constantinianos en honor del gran mártir, y en la proclamación, ya no velada, sino a la vez simbólica y realista, del gran triunfo de la cruz.

Encargado el que esto escribe por la Junta diocesana del centenario de hacer (en sólo cuarenta y ocho horas de tiempo) una selección de fotografías para 25 postales de cruces y crucifijos españoles más famosos, de

mayor significación histórica o artística (1), bien lamentó no poder lograr a tiempo fotografía de la primera cruz y la única, estricta y cronológicamente constantiniana, conservada en la Península, aunque quizás el sepulcro viniera labrado de Italia, de donde es el mármol. Posteriores a esa cruz ya no recuerdo otras que las fragmentarias del tesoro visigótico de Guarrazar, hoy en París (Cluny). Las postales dichas tuvieron que comenzar cronológicamente por las cruces de los Angeles y de la Victoria, donadas por Alfonso II y Alfonso III a la Catedral de Oviedo en 808 y 908, respectivamente, y por el calvario de la miniatura de *Eude* en el Beato de Gerona, fechada en 975.

Por eso, al recibir del señor Garnelo el encargo de este artículo en la Revista, he creído deber publicar la única cruz constantiniana de España, la del sepulcro de San Vicente, hoy en el Museo de Valencia (2).

* * *

No consiente el espacio de que debemos disponer en la revista *POR EL ARTE* que tratemos de la historia artística de los crucifijos; nos habremos de reducir, aprovechando la actualidad, a dar a nuestros lectores noticia de unos curiosísimos descubrimientos hechos por muy queridos amigos, colaboradores en los difíciles trabajos de investigación histórico-artística, que es muy cierto que nunca se pueden ultimar bien trabajando aisladamente cada cual a solas.

Saliendo un día de mi clase de Historia del Arte, dos personas que tanto pueden aprender de mí como yo de ellos, don Ricardo de Orueta y don Juan Allende-Salazar, me dijeron que se encaminaban desde la Universidad a la casi vecina Iglesia de las Maravillas, plaza del Dos de Mayo, a ver las esculturas de escuela de Mena Medrano (por el año 1700) que allí se conservan. Servíale de acicate al señor Orueta el reciente descubrimiento en la novísima Iglesia de las monjas Maravillas, Príncipe de

(1) Aun tan imperfecta, la tarea hubiera sido imposible sin las luces y el consejo de nuestro gran arqueólogo don Manuel Gómez-Moreno Martínez, que además ofreció fotografías suyas de piezas a la vez notabilísimas e inéditas. El texto, sucinto, pero concreto, también lo hube de consultar con dicho señor.

Los amantes de las Artes y de las cosas bellas deberían adquirir también ejemplares de otra colección notable de postales que, también en fototipias de Hauser y Menet, como estas 25 de cruces y crucifijos, editó la Junta del Congreso Eucarístico Internacional de Madrid, con piezas artísticas e históricas, todas ellas de España, ordenadas y clasificadas, y texto apropiado bastante extenso, del sabio académico don Manuel Pérez Villamil. Eran 40 postales de los más hermosos cálices, ostensorios, custodias, cuadros y recuerdos eucarísticos varios.

(2) La síntesis del estudio de este sepulcro y notas definitivas, y la bibliografía especial, puede verse en el tomo I, página 75, único que llegó a publicación, de la obra sapientísima de don Roque Chabás, mal intitulada «Episcopologio valentino» (Valencia, 1909), cuando es más exacto y significativo el subtítulo particular del tomo: «Investigaciones históricas sobre el cristianismo en Valencia y su archidiócesis: siglos I a XIII.»

Vergara, núm. 11, de un busto auténtico de la Virgen, obra de Mena Medrano que yo le había señalado a su estudio, pues el señor Orueta es autor de una notable monografía sobre dicho escultor, todavía inédita (1). Ya en las viejas Maravillas (hoy parroquial de Santos Justo y Pastor), curioseando, subieron al coro alto, y allí el señor Orueta, el primero, apreció con certero juicio la importancia artística de un crucifijo en que nadie, que yo sepa, había reparado. Llamados a opinar varios amigos, viendo directamente la obra o por las fotografías que hizo el sábado víspera del domingo de Pasión —recuerdo la fecha porque se hallaban los sacerdotes en la tarea de cubrir los altares y las cruces—, todos reconocimos importancia, en Madrid singular, al crucifijo, que, lograda así una silenciosa nombradía, ha sido por la Junta diocesana y por el alma de ella, señor Conde de las Almenas, llevado a la Exposición, donde todos han podido verlo y gozarlo (núm. 205 de su catálogo).

Es un bellísimo ejemplo del Cristo gótico, trágico; del tipo que d-s de la predicación franciscana vino a sustituir en la cristiandad occidental al Cristo envarado, de brazos horizontales, sin muestra de dolor físico, lleno, al menos en la intención de los artistas, de tremenda y dura majestad, vestido muchas veces con piezas de la indumentaria imperial del período del Bajo Imperio.

El crucifijo descubierto por el señor Orueta, casi del tamaño natural, de talla en madera policroma, es, sin embargo, más posible que corresponda a los primeros años del siglo XVI, cuando artistas como Diego Copín y Sebastián de Almonacid eran los más prestigiosos entalladores, semigóticos, semirrenacentes, en esta parte de la meseta central castellana. La cabeza es de un soberano efecto trágico, y por ella vale más que tantos y tantos Cristos de más perfecta musculatura, pero de menos alma, como los que llenan los templos de España, aun labrados a veces por escultores famosos.

* * *

Los otros descubrimientos, del citado don Juan Allende-Salazar y de don Javier Sánchez Cantón, discípulo mío muy querido, desenredan al fin una madeja que, como todas las madejas, se había enredado más al

(1) Damos en reproducción aquí el crucifijo atribuido a *Mena Medrano*, en la iglesia madrileña de Nuestra Señora de Gracia, templo derribado recientemente por los cofrades, sin indemnización del Ayuntamiento (según creo), para ensanche de la plaza de la Cebada. El Cristo ha estado unos pocos años en la capilla de San Isidro, en la parroquia de San Andrés. Pero al trasladarse a la antigua iglesia de la Santa Veracruz y Santa María de Gracia, el Crucifijo no se ha llevado allí, por lo que no falta quien tema una «realización» de la obra de arte. Su cabeza es hermosa, pero el torso no consiente la atribución de MENA MEDRANO, con una convicción absoluta, a juicio del señor Orueta. (Número 119, en la Exposición constañiana.) [El libro de Orueta salió en 1914.]

manejarla. Se trata del crucifijo notable de la Real Academia de San Fernando y de los problemas que había suscitado.

Es éste un caso que prueba la necesidad de la colaboración, y cómo a base primero de varias y contradictorias conjeturas, de unos y de otros, promovido el estudio, recogidos los datos conocidos y rebuscando en los desconocidos, se puede llegar a una solución, en este caso por fortuna evidente y completa.

El que primero *trajo las gallinas*, según la frase del fabulista, fué don Enrique Serrano Fatigati, cuya tesis inicial, negando que el crucifijo de la Academia fuera de Alonso Cano, va a quedar aquí espléndidamente confirmada, gracias a los señores Allende-Salazar y Sánchez Cantón. El erró al pensar en que fuera aquél el crucifijo de Sánchez Barba, del discípulo de Gregorio Fernández—está hoy en el oratorio del Caballero de Gracia, recién llevado desde San Luis—; él erró al aceptar de una información precipitada que el Cristo hoy en Santa Isabel, procedente del Hospital de Montserrat (plazuela de Antón Martín), fuera el de Cano, del Monasterio de Montserrat (calle de San Bernardo, hoy Cárcel de Mujeres), cuando el de Santa Isabel, es el que el P. Claret, confesor de Isabel II, encargó a Salvador Páramo (1), que algo quizá imita en su obra, para su época apreciabilísima, al escultor famoso granadino; pero él, el señor Serrano Fatigati, negó que el Cristo de la Academia fuera (como todo el mundo creía) el de Alonso Cano, y, en efecto, no es de su siglo siquiera; y él, el señor Serrano Fatigati, con la noticia de que debajo de un papel postizo que decía «Montserrat» tenía directamente pegado en la cruz otro que decía «Soledad» (hallazgo del señor Cordobés), nos dió la prueba que necesitamos, completada ahora con la noticia hallada por el señor Sánchez Cantón, para declarar que el notabilísimo Cristo, de tamaño colosal de la Academia, es creación de Pompeyo Leoni, escultor en quien nadie al caso había pensado.

Yo, por mi parte, me equivoqué, primero al atribuirlo al hermano jesuita Domingo Beltrán, y luego a Gaspar Becerra; pero acerté plenamente al señalarlo como de época de Felipe II (y nunca la del siglo XVII), rey para quien trabajaron a la vez como escultores el hermano Beltrán, Becerra y Leoni. Me equivoqué al suponer que procediera de la capilla sepulcral de Gaspar Becerra en la iglesia de la Victoria o de la Soledad (Mínimos, esquina de la Carrera de San Jerónimo y la calle de la Victoria), pero dejé asentada la prueba de que de esa Iglesia tenía que proceder el crucifijo, supuesto lo del papelito auténtico o primitivo, base ésta que ahora da firmeza a la noticia del señor Sánchez Cantón, hallado en libro impreso en 1619, en que describiendo archidetinidamente el tem-

(1) La obra es del año 1864 y costó 14.000 reales.

plo se describe solamente un crucifijo de tamaño colosal, de escultura de Pompeyo Leoni, creada primitivamente la imagen para El Escorial (1). Y en efecto: comparado el de madera de la Academia, con el de bronce de El Escorial, en alto del gran retablo, a pesar de la diversidad estética de la técnica respectiva, bien se comprueba a toda evidencia que el primero es de Pompeyo Leoni, como lo es (con ayuda de su padre Leone Leoni) el segundo, como todo el mundo sabe (2).

* * *

¿Y el crucifijo auténtico de Alonso Cano, tantos siglos en el Monasterio madrileño de Monserrat?

El mismo señor Serrano Fatigati, fuerte en su tesis negativa, reconocía, desde luego, que había sido llevado a la Academia cuando la francesada, habiendo sido devuelto por Fernando VII al restablecido Monasterio benito; y el señor Serrano Fatigati, además, nos daba noticia inédita, del archivo de la Real Academia, por la cual resulta que en esa ocasión, se conoce que por haber sufrido mucho la escultura, se abonó al escultor Pedro Hermoso una cantidad de algún valor por la tarea de la restauración (3).

El señor Serrano Fatigati se inclinaba a negar que el tal crucifijo de Alonso Cano hubiera vuelto a la Academia cuando la desamortización, segunda y definitiva supresión del Monasterio; pero nos reveló las interesantísimas noticias de que la Academia, al promediar y al avanzar el siglo XIX, tenía dos crucifijos de escultura, que el grande es el que allí queda, y el menos grande (tamaño natural), lo habían dado los señores académicos de 1891, creeré que en depósito, a los frailes misioneros franciscanos del valle del Baztán (Navarra), dando a pensar que el papelito postizo del primero (el que decía «Monserrat») se hubiera caído no de él, sino del segundo, y que (como adivinó el señor Beldá, que terció

(1) El texto es del P. F. Lucas de Montoya, en su «Crónica general de la Orden de los Mínimos», libro III, pág. 98. El P. Montoya era madrileño, y el libro se publicó en Madrid por Bernardo Guzmán, el año 1619, sólo nueve después de la muerte de Pompeyo en Madrid. Probablemente se escribió en vida del artista un texto, que, como todos los de crónicas monásticas, supone muchos años de elaboración.

(2) El de los LEONI, en lo alto del gran retablo de El Escorial, semi-invisible, lo he publicado, por la conocida fotografía de Laurent, en la XX de las 25 postales de cruces y crucifijos.

La muy hermosa cabeza, en vaciado, en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, que para don Angel Barcia Pabón era maravilla de autor desconocido, es copia (como le declaró el señor Gómez-Moreno) de ese olvidado capolabajo de las cornisas altísimas de El Escorial.

(3) Para conocimiento de los antecedentes del problema del Cristo de la Academia y el de Alonso Cano, véase el «Boletín de la Sociedad Española de Excusiones», XVII, 3.^o y 4.^o trimestres de 1909, págs. 213, 298 y 315; XVIII, 2.^o trimestre de 1910, pág. 125; XX, 1.^o y 2.^o trimestres de 1912, páginas 20 y 71, y el «Boletín de la Real Academia de San Fernando», núm. 11 (segunda época), correspondiente a septiembre de 1909.

en estos «debates») una opinión demasiado sabia creyera que sólo el Cristo grande debía de ser (por de más mérito) de Alonso Cano, no dejándolo de dejar anónimo, llevando, por tanto, el despegado papelito a otra cruz distinta de aquella de que se había caído.

Don Juan Allende-Salazar, acabando con el señor Sánchez Cantón de desenredar la madeja, ya tan embrollada, ha hecho dos cosas: 1.º Demostrar que del Monasterio de Montserrat volvió a la Academia el crucifijo de Alonso Cano, ya de antes, como he dicho, restaurado por Hermoso; y 2.º Traer del valle del Baztán, del convento franciscano de misioneros de Lecároz, una bella fotografía, que aquí nos apresuramos a reproducir, en que se ve el Cristo que dos siglos estuvo en Montserrat (calle de San Bernardo) y dos veces en la Academia (cuando la guerra de la Independencia, y después de la exclaustración de regulares, hasta 1891), fotografía que basta para reconocer el estilo inconfundible de Alonso Cano, en el torso, cabeza, piernas, etc., ya que las manos y parte de los brazos parecen hijas del arreglo o restauración de Hermoso, y la nobilísima cabeza la vemos malbaratada por un repintado duro y cruel (1).

La prueba de que el Cristo de Montserrat (calle de San Bernardo) volvió a la Academia, la halló el señor Allende-Salazar en el texto del Diccionario Geográfico de don Pascual Madoz (2), en el cual toda la parte del artículo «Madrid» (más de 600 páginas), del tomo X, lo redactó con propia y cabalísima información el erudito don José María de Eguren, en todo lo que se refiere a monumentos, historias, etc. (que es lo más del artículo), como dijo, bien informado, el biógrafo de Eguren don José Foradada (3). Allí, al hablar (ello era en 1847) de la Casa galera, valiéndose en parte de los datos que le comunicaba al escritor, a Eguren, su amigo don Pascual Fernández Baeza, presidente a la sazón de la «Comi-

(1) ALONSO CANO no puso nunca extendidas las manos de sus crucificados pintados o esculpidos, creyendo, con razón, que la herida e interposición del clavo correspondiente fuerza a plegar las falanges de los dedos.

Que un Cristo llevado y traído necesite restauración, precisamente en las manos, es lo más natural, sobre todo si por acaso se le llevó y trajo desclavado del madero de la cruz.

(2) Son muy notables en el Diccionario de Madoz algunos trabajos: el artículo de Pamplona, y en especial la descripción de su Catedral, hecha en gran parte con datos debidos al capellán don Fermín Galarreta; los artículos de Jaén y Córdoba, escritos acaso por el señor Ramírez y de las Casas-Deza (autor del «Indicador cordobés», etc.); el magistral de Valmaseda, obra de don Martín de los Heros; el de Zaragoza; el de Guernica, que se duda si será del diputado Hormaeche o de don Timoteo Loizaga; el señor Allendesalazar, cuya es esta nota..., y tantos otros. A la vez hay artículos bastante insuficientes, o simplemente tomados de fuentes impresas bien conocidas.

(3) Son muy notables en el Diccionario de Madoz algunos trabajos: el artículo Foradada, en el número de mayo de 1880 del «Boletín Histórico», revista que publicaban, con otros dos archiveros, don Angel Allendesalazar, malogrado joven de espléndidas esperanzas en la erudición, en la política y en el foro, padre de don Juan, y don Eduardo de Hinojosa. Allí consta la intervención del señor Eguren en el «Madrid» del Madoz, donde tantas noticias hay que en otra parte alguna se pueden ver.

sión para la mejora del sistema carcelario», dice en la página 901: «Esta iglesia (la del exconvento de Montserrat) no posee ya el citado crucifijo de Alonso Cano, de que habla Ponz, por haber sido trasladado a la Academia de San Fernando», donde, por su parte, aparece reseñado en un Inventario de 1865, que el señor Cordobés mostró después al señor Allende-Salazar.

En cuanto a que el Cristo hoy en Lecároz sea el que estuvo en la Academia, hay a la vez prueba testifical y documental, ignorando, sin embargo, es verdad, así los académicos que lo cedieron en 1891, como los franciscanos que lo captaron, que se sacaba con ello de Madrid una obra de Alonso Cano, y de las más famosas de la Corte. A pesar de los repintes y restauraciones de Hermoso, el lector puede juzgar, al ofrecerle las primicias fotográficas del hallazgo del porfiado y simpático investigador señor Allende-Salazar. ¡Lástima de obra maestra, salida de la Villa y Corte, para donde la creara el genio granadino, a la sazón en ella residente!

En resumen:

El crucifijo de la Academia es de Pompeyo Leoni (antes en la Victoria, Mínimos).

El crucifijo de Alonso Cano está en Lecároz (antes en la Academia y antes en Montserrat, Benitos).

El crucifijo de Santa Isabel es de Salvador Páramo (antes en Montserrat, Hospital).

* * *

Finalmente, sin tratarse esta vez de un descubrimiento, quiero ofrecer a mis lectores la fotografía, todavía inédita, del Cristo de Montañés, en Vergara (Guipúzcoa), que como crucifijo no llega al otro de Montañés, en la sacristía de los cálices de Sevilla, pero como cabeza de Cristo a todas cuanias conozco aventaja, y no sé si por la misma sencillez de un recurso maravilloso del escultor que casó divinalmente y humanamente a la vez el dolor humano y la divina resignación, poniendo lo uno en la parte alta de la cabeza, en los ojos, lo otro en la parte baja de la cara, en la boca.

En las conferencias de Arte Español, particularmente de Escultura, que por encargo del ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes di en el Ateneo de Madrid en noviembre y diciembre de 1911, me hizo decir el cronista de *La Epoca* —de mi máxima intimidad— estas palabras (número de 14 de diciembre, conferencia tercera, del día antes, en que me ocupé paralelamente de Gregorio Fernández y de Juan Martínez Montañés):

«El crucifijo es acaso el asunto más difícil en la historia de la Escul-

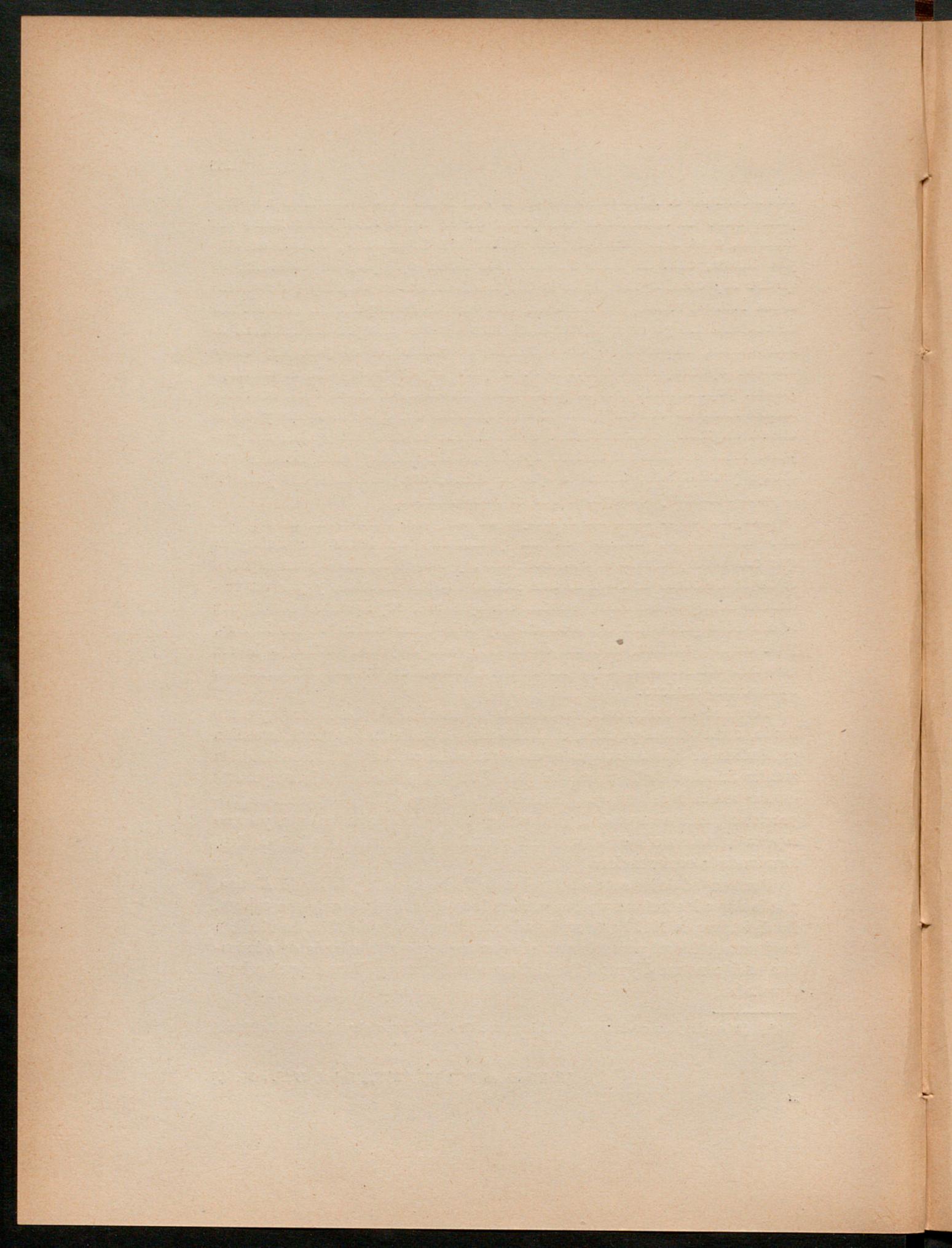
tura. Cuando el Arte cristiano de la alta Edad Media comenzó a esculpirlo, hubo de contentarse con poner en él, como ideal del cordero sin mancha, a un Jesús imberbe, sin sufrimiento ni esfuerzo, vestido de amplia túnica, cual un Buen Pastor. Más tarde, ejemplos en Cataluña, se quiere representar más bien la Majestad divina en crucifijos de extendidos brazos, rectos, horizontales, con vestiduras imperiales, con corona de realeza. Luego el Arte románico hizo Cristos, siempre sin esfuerzo ni sufrimiento, imponentes, de tremenda reconvención al pecador, como anuncio apocalíptico del Cristo Juez; para llegar en seguida al crucifijo gótico, popularizado por la predicación franciscana, en el cual, en revolución total, se extreman las manifestaciones del dolor humano y de la divina angustia, demostrándose con todo ello la casi inasequible complejidad ideal del tema artístico, aparte las dificultades excepcionales del dibujo y modelado, únicas a que se atuvo, con rarísimas excepciones, el Arte italiano y europeo desde el Renacimiento.

Después de lo cual, los crucifijos de Gregorio Fernández, en especial uno maravilloso, hallado en un pueblecillo de tierra de Sahagún, que con otro presentó el conferenciante, y los de Montañés, en especial el de la Catedral de Sevilla, aun siendo Cristos muertos, y por un verdadero milagro del Arte, tienen, sin que nos expliquemos cómo, con la absoluta perfección del modelado, y la nobleza clásica de las formas, y la verdad realista, el ideal de la tremenda Majestad divina, a la vez que nos muestran al Hijo del hombre, varón de dolores inenarrables, inmaculado cordero.

Terminó el conferenciante (añadía el cronista de *La Epoca*) presentando, como última palabra, el Cristo vivo, todavía en la agonía, creación espléndida de Montañés, que se conserva en la capilla del Patronato de la familia Sánchez de Toca, en Vergara (*). Para ponderar la incomparable hermosura de la cabeza, que presentó también en detalle (al aparato de proyecciones), faltan en verdad palabras, como dijo el conferenciante, y como repetía entusiasmado el señor Moret y muchos otros, al salir a los pasillos, terminada la conferencia.»

Por bondad de los señores Sánchez de Toca, como al público del Ateneo, pude dar a los lectores de *POR EL ARTE* la inédita fotografía de esa cabeza. De diciembre de 1911 hasta su llorada muerte en enero de 1913, no ví a don Segismundo Moret una sola vez, sin que con expresiva mirada de admirativa unción no me dijera: «¡Qué cabeza aquella, amigo Tormo; qué cabeza aquella!»

(*) [Años después se documentó el hermoso Crucifijo como obra de Juan de Mesa.]



LOS CUATRO GRANDES CRUCIFIJOS DE BRONCE DORADO DE EL ESCORIAL

**OBRA DE POMPEO LEONI, PIETRO TACCA, LORENZO BERNINI
Y DOMENICO GUIDI**

Los cuatro Cristos

EXISTEN en el Monasterio de El Escorial cinco crucifijos de bronce, de ellos, cuatro de tamaño grande. Absolutamente olvidado el uno de los amigos del Arte y por casi nadie visto, es de Bernini; invisible otro, salvo los actos de culto devotísimo en solos dos días del año, es de Tacca (aunque no se sabe el autor); único visitado el otro por todos, el menos importante, es de Guidi (y se le tiene equivocadamente por de Tacca); el de Pompeo Leoni (que se debe atribuir a Leone Leoni y a Pompeo Leoni, juntos), por último, maravilloso, está tan alto como las nubes, y lo atisban tan sólo, sin verlo ni mirarlo, todos los visitantes del Escorial.

El Cristo de Pompeo Leoni, en lo más empinado del retablo mayor, corresponde al siglo XVI, y es una de las más estupendas creaciones del Arte del gran siglo italiano. Los Cristos de los otros tres italianos, Tacca, Bernini y Guidi, corresponden al siglo XVII, plenamente. Aquél, ya lo encargó y lo vió Felipe II; éstos, los alcanzó a lograr Felipe IV, probablemente el de Tacca de herencia de Felipe III. Sobre aquél no hay que resolver ya problema alguno, y nunca hubo otro posible equívoco que el de la duda en la labor colaboradora de los dos artistas Leoni, el padre y el hijo; importa, sin embargo, no cansarse en proclamar su desconocida excelencia.

Mas en cuanto a los tres crucifijos seiscentistas, se produjo desde el siglo XVII, y se mantiene hasta este momento, una confusión mezclada de pretericiones, que se hace preciso deshacer, y de una vez para siempre, ahora que es ya posible.

El autor de estas líneas, ya tuvo y publicó la opinión suya, que ahora dará por comprobada, a saber: que el Cristo del altar del Panteón no es de Tacca; que es el del sobrino de Giuliano Finelli; que el tal sobrino

es Tomaso Guidi; que, en cambio, el Cristo de Tacca es el del altar de la Santa Forma en la sacristía mayor..., todo lo cual ya anunció en hipótesis en cierta revista, el año 1910; y lo dijo, en redondo, ante sus discípulos en muchas excursiones escurialenses; añadiendo ahora que un crucifijo de Tacca, subsistente en la Catedral de Pisa, confirma plenamente la hipótesis, por su absoluta semejanza, y que el crucifijo de Bernini, conservado en el más olvidado y nunca visitado rincón de El Escorial, es decir, en la diminuta sacristía de los sacerdotes del Colegio que bajan a decir misa al templo, debe «salir a luz», y que, en efecto, inédito, como el de Tacca, merece la publicidad que le procuramos aquí, bien que mal.

Lo que dicen las fuentes biográficas de información

Ante todo, diremos que ninguno de los tres crucifijos dieciseteños de El Escorial aparece en verdad documentado, quiero decir, conocido el nombre de su respectivo autor, por datos de Archivo.

El Cristo de El Escorial, de Pedro Tacca, lo «documenta» Giovanni Baglione, en su libro editado en Roma el año 1642, dedicado al Cardenal Girolano Colonna, e intitulado «Vite de Pittori, Sculttori, et Architetti dal Pontificato di Gregorio XIII [1572], sino a tutto quello di Urbano VIII [1642]», y lo menciona en la vida de Crescenci, el primer arquitecto y el principal del panteón de El Escorial, y lo que dice al caso es esto: «giu, in faccia della Scala, per entro sta l'altare, di sopra un Crocifisso di getto di Pietro Tacca de Carrara», esto es, «abajo, frente a la escalera por dentro, está el altar y encima un crucifijo de fundición de Pedro Tacca [natural] de Carrara». Pero, notaré, que citándose las otras obras de bronce, plata, etc., y sus autores, se añade que la obra total estaba inacabada por muerte de Felipe III, y que nunca se habían colocado los bronces en sus lugares, «non mai sono stati i bronzi ne'luoghi loro colocati» (1).

(1) No se han aprovechado en los libros de El Escorial las noticias de las ejecutantes de las obras del Panteón, bajo Crescenci, citadas en el Baglione. Por ello, y por lo que a Crescenci se refiere, debe darse aquí el texto:

«Andò il Signor Gio:Batista nell'anno 1617 col cardinal Zappada in Ispagna, da cui fu portato, e molto commendato appresso il Re Filippo III, il quale primieramente nella pittura esperimentare il volle, ed egli in un quadro fecegli una bellissima mostra de cristalli variamente rappresentati, altri con appanamenti di gelo, altri con frutti entro l'acqua, chi con vini, e chi con varie apparenze, e la diligenza de quell'opera merito il gusto di quel Re; il quale gl'imposse il disegno per le sepolture Regie, e con altri virtuosi di quei luoghi concorrendo, fece anch'esso il suo modello, ed esendo tutti posti nella galleria dell'Escuriale, il Ra giudico quello del Romano essere il migliore; ma perché in quei luoghi a ciò fare non v'erano ne buoni materiali, né atti operatori, venne il Crescenzj; in Italia con lettere del Re a vari Principi dirette e da Firenze ebbe Francesco Generico scultore, e poi levo da Roma Pietro Gatto Siciliano intagliatore, Francuccio Francucci fonditore, Clemente Censore fonditore, Giu-

No es ahora del caso rectificar la causa principal (la inundación de las aguas) de la interrupción de las obras (1). Conste, por lo demás, que Baglione debió de conocer bien el proyecto, acaso los planos de Crescenzi, a juzgar por su descripción detallada. No importa el error de hecho de parecer suponer ya colocado el Cristo en el lugar de su destino, pues el propio Baglione cuenta después la interrupción de las obras, a la muerte de Felipe III [1621], y que los bronces seguían todavía sin colocarse (2).

El Cristo de El Escorial, de Lorenzo Bernini, lo «documentan» los biógrafos italianos del insigne escultor en sus sendos libros, Baldinucci, «Vita del Cavaliere Giov. Lorenzo Bernini», Florencia, 1682, y más tarde (según creo, pero no conozco el texto) Doménico Bernini, «Vita del Cavaliere Bernini», Roma, 1713 (3), y ello suponiendo encargo de Felipe IV y sin saberse referir a un olvidado encargo para el Vaticano, que años después sirviera como sirvió para obsequio pontificio a la Reina de España, y que es el que tuvo, en definitiva, asiento en El Escorial (4).

Baldinucci, en su libro sobre Bernini, escrito apenas muerto el escultor, y también al pie de la letra (en esto nuestro) en la obra grande

liano Spagna argentiere, Gio-Batista Barnici Saenese argentiere, e due Fiamminghi parimenti argentieri.

»E ritornato (Crescenzi in) Ispagna nella Villa dell'Escuriale diede principio all'opera, la quale è in forma tonda, e Panteon si chiama, e sotto terra vi si cala per 60 gradini, è il luogo è oscuro, se non quanto viene de alcune torce illuminato: giu, in faccia della scala, perentro sta l'altare, di sopra un Crocifisso di getto di Pietro Tacca da Carrara, ed intorno sonvi con begli ornamenti, e com cartelle le casse de morti Re, cominciando da Carlo V, con partiture fra doro a quattro per ordine, da doppi lastri de brocatello divise, ove nel mezzo stanno gli Agnoli, che tengono le force, a 28 ascendono, e due altre vene sono sopra ja porta, sicché il numero di 30 casse compiscono: l'opera è d'ordine Corintio, e li getti di bronzo sono di Francuccio Francucci da S. Severino con l'aiuto del suo nepote Clemente Censore Romano, ornati d'argento, ed arricchiti d'oro; pero el Crescenzi per così illustre fatica dal Re fu regalato l'un titolo di Marchese della Torre, e della Croce di San Giacobo. Ma l'opera perla morte di Filippo III, non fu finita, né mai sono stati i bronzi neluoghi loro collocati.

»Andò poi il signor Gio-Batista à Madrid, e fece il disegno del nuovo palazzo Regio [sic], detto il Ritiro, d'ordine Dorico vicino a San Girolano, e pero fu dichiarato della Camera Regia, e d'edificio; egli morì 63 anni in circa, ed in Madrid con gran pompa dentro la chiesa del Carmine fu sepolto.»

(1) Sobre las soluciones «ingenieriles» a la invasión de las aguas y a la falta de luz también, que Crescenzi no supo encontrar, y que años después de su muerte (no en vida) tuvo la suerte de hallar el jerónimo Fray Nicolás de Madrid, véase mi estudio sobre Pereda.

(2) En realidad, colocarse en el Panteón no se colocó el crucifijo de Tacca seguramente. Ya veremos después que en el destino al mismo fué sustituido ese Cristo [Taca] por otro. [Bernini]: el de éste vino a España en 1649, y se ve que muy luego destinado al Panteón de El Escorial,, y este lugar famoso no tuvo su inauguración hasta cinco años después, el 17 de marzo de 1654. Pero es lo mismo.

(3) Doménico Bernini, el 6.^o de los once hijos del artista, nació en 1657, y en 1640 (+ 1695) el 7.^o, Pedro Felipe, Canónigo de Santa María la Mayor, que creeré sea el que dedicó el ejemplar del libro al Marqués del Carpio.

(4) No conozco ejemplar del libro de Doménico Bernini sobre su padre, que es resumen panegírico, algo moral (Doménico era escritor de Historia eclesiástica), del libro del florentino Baldinucci, al que el propio Doménico había comunicado notas.

y póstuma «Notizie de' Professori del disegno da Cimabue in qua», Florencia, 1728, al reproducir algo extractada (en lo demás) la vida de Bernini, dijo escuetamente en el texto estas palabras: «e condusse ad istanza del Re delle Spagne Filippo IV. il gran Crocifisso di bronzo, che ebbe luogo nella Cappella de'Sepolcri de'Re» (pág. 37 en el libro monográfico de 1682, pág. 60 en el gran libro póstumo de 1728), y dijo finalmente en la Lista de las obras de escultura y arquitectura de Bernini, al final de su biografía, «Statue di metallo... Crocifisso grande quanto il naturale, per l'altare della Cappella Reale de Philippo IV. Madrid» (pág. 106, en el libro de 1682, y en el de 1728, la única variante de añadir la preposición «in» Madrid). En otro lugar, pág. 74, añade Baldinucci: «Aveva il Cavaliere [Bernini] fatto per la Maestá del Re di Spagna il Crocifisso di bronzo (†) [llamada manuscrita de que haré mérito en el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid, del libro de 1682] di che altra volta abbiam parlato, ed un altro simile... ordinó a suoi [a sus parientes sucesores, sin duda] che lo donassero al Cardinal Pallavicino».—La llamada manuscrita, en cruz, en la Nacional, se refiere a una apostilla manuscrita que dice así, seguramente desde que se acababa de publicar el libro: «in Sn Lorenzo in el Panteón» (1).

Lo escueto de la noticia, demuestra poca idea de las circunstancias del caso (lo contrario de la de Tacca en el Baglione), pero suceso de verdadera fama, pues los encargos regios de las coronas de España y Francia se apreciaban muchísimo en Roma por los biógrafos de artistas. Nótese que no se dice El Escorial en el texto, y que se dice Madrid en la lista, pero en el primero ya sería terminante la frase «Cappella de'Sepolcri de'Re», pues en Madrid no había de ser, y en Roma se creería equivocadamente en una mayor proximidad de lugar.

El Cristo de El Escorial, del sobrino de Giuliano Finelli, lo «documenta» Palomino en su vida de Velázquez, §. IX, que se intitula «En que se trata de la imagen del Santo Christo del Pantheon...», etcétera, con el

(1) Exige comentario esta apostilla, por ser un testimonio interesante, pero no en posible contradicción (sino de inadvertencia) con el texto de Palomino. Porque ese ejemplar se dedicó en letra manuscrita de un hijo de Bernini a uno de los magnates españoles de más clara historia, como poseedores de obras de arte. La letra de la dedicatoria del ejemplar es distinta acaso, más hecha y cuidada la de la apostilla que la de la dedicatoria. Esta dice así: «Mon sig.e Bernino lo manda all. eccmo sig.e marchese del Carpio Ambare. di Spagna in segno della obligation che gli professa p(er) la memoria che consearva del cau(aliere) su P(ad)re, quale era timatoni della cura [?] di (sua) e(eccellenza).»

La apostilla está escrita, con ser tan breve, medio en castellano, medio en italiano, creo que no la escribiría Monseñor Bernini, ensuciando el ejemplar, sino alguien en la embajada misma, al ofrecerse allí, ya inexacta la noticia del (primer) destino del crucifijo en El Escorial, porque la noticia había sido exacta de 1649 a 1659, y el Marqués del Carpio, Duque de Montoro, recordar medianamente la cosa.

El aludido Marqués del Carpio es el hijo del favorito de Felipe IV, cuya curiosa nota biográfica recogí en el «Boletín de la Sociedad Española de Excusiones», XVII, XIX y XX.

párrafo siguiente: «El año de 1659, llegó a España la Imagen del Christo Crucificado de bronce, y dorado, que mandó hacer en Roma de orden del Rey el Duque de Terranova, para la Capilla Real del Pantheon, Entierro de los Catholicos Monarchs de España. Fué su artifice un sobrino de Julian Fineli (alieve, o Discípulo del Algardi) (1), que siendo mozo, mostró en esta Obra más de lo que se esperaba. Traxéronlo a Palacio por el mes de Noviembre, y fué visto de su Magestad en la Pieza Ochavada, y luego mandó a Diego Velazquez diesse orden de llevarlo a San Lorenzo el Real, y que fuese tambien allá, para ver la forma que se avia de tener en su colocacion: hízolo como su Magestad lo mandaba».

Palomino fué redactando su libro durante muchos años, publicándose la 2.^a y al parecer la 3.^a parte (integrándose el tomo II con ellas) en 1724 (2), pero sabido es que aparte de haber llegado el pintor-escritor a Madrid en 1675, y ser pintor de la Real Casa desde 1686 (con Coello) y «del Rey» en 1688, y en algún modo ayudante de Lucas Jordán en las inmensas creaciones de las bóvedas de El Escorial, por los años de 1692 y siguientes, todavía merece más fe el testimonio suyo respecto a los últimos años de la vida de Velázquez, por ser la vida suya que escribió (la única larga y subdividida en muchos capítulos en su libro), un resumen concentrado de la biografía (hoy perdida) que de Velázquez escribió su personal discípulo Alfaro.

Textos escurialenses del P. Santos

A pesar de que otra cosa diga Ponz, no recogió la noticia del Cristo del sobrino de Finelli el P. Santos, el segundo historiador descriptor de El Escorial, sino el tercero, el P. Ximénez. En la primera edición del libro del P. Santos, en 1657 (aparte el Cristo de Leoni, claro está) se anotan otros dos, uno en el Panteón, ya inaugurado, y de cuya obra y de cuya inauguración es particularísimo cronista el autor, y el otro en el altar de la sacristía, construido por Felipe IV, y anterior al actual de la Santa Forma. Con sólo hacer notar al lector que esta primera edición del libro del P. Santos es (de 1657) anterior a la fecha (1659) en que Velázquez puso el Cristo del sobrino de Finelli, ya tiene bastante para la explicación siguiente:

Que el P. Santos, sin conocer nombre de los dos autores, conoció dos

(1) Baldinucci, entre los discípulos, bastantes, de Bernini, cuenta a «Giuliano Finelli celebre nella Scultura». Aun con la rivalidad del Algardi y el Bernini, pudo ser discípulo de ambos consecutivamente, o haber error en Palomino.

(2) Sobre la fecha de la tercera Parte del Palomino, numeración seguida a la segunda, de 1724, pero ciertamente aplazada algún tiempo su impresión, ya dije en una ocasión, acaso demasiado categóricamente, que se debió retrasar hasta 1733, fecha de la nueva edición del Orlandi, que todavía no lo aprovecha.

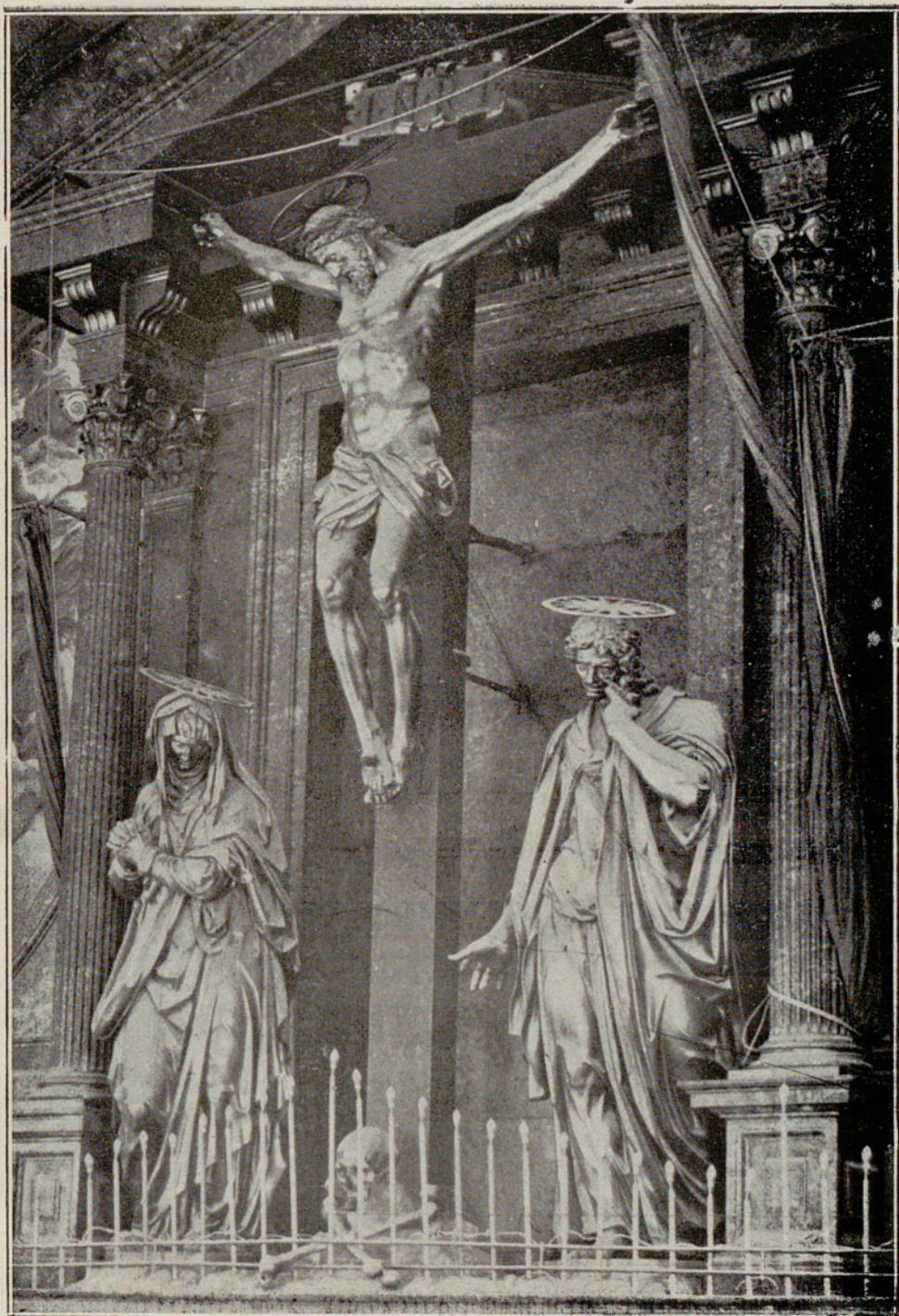
Cristos de bronce; dorado, el uno, que ya dice que había estado en el Panteón, entonces en la sacristía [y que es el de Tacca]; y el otro, que entonces estaba en el Panteón [y que es el de Bernini], que después de 1659 había de pasar al Colegio. Es decir, que en pocos años hubo sucesivamente dos sustituciones en el altar del Panteón.

El Cristo de Tacca, como traído a España interviniendo Crescenci, hubo de llegar antes del año 1635, en que en verdad murió Crescenci (no en 1660, como se creía, y que yo mismo he rectificado documentalmente en otro trabajo mío) (1); el Cristo de Bernini, como lo trajo la nueva Reina doña María Ana de Austria, en su viaje de bodas (?) y como regalo pontificio, tiene fecha segura de su arribo a España en 1649. Ya esas dos fechas, de antes de 1635 (para el de Tacca) y de después de 1649 (para el de Bernini), y la de 1659 (para el del sobrino de Finelli), nos bastarían, en relación con los textos ya aducidos, para decir que el de Bernini sustituyó al de Tacca y el de Bernini vino a ser sustituido por el del sobrino de Finelli. Y, en efecto, el P. Santos conoce el Cristo (de Tacca) en la sacristía, diciendo: «Estuvo algún tiempo en el Panteón, y después trayendo otro, cuya medida se ajustaba más a la capilla de aquella Real Fábrica; determinó Su Majestad [Felipe IV, reinante] que éste se pusiese aquí [sacristía], y se le hiziese Retablo; autoriza grandemente esta pieza (fol. 44). A sus pies, en el nicho, colocóse la Perla, de Rafael, y allí estuvo hasta la transformación en retablo y camarín de la Santa Firma. La vecindad de maravilla pictórica tal, tan estimada además del Rey, pregonó el aprecio que éste hizo del Cristo [de Tacca] al ofrecerlo en tal compañía.

La ignorancia del nombre del autor por el P. Santos en el uno y otro Cristo, es disculpable, pues desconocería el libro de Baglioni, publicado en Italia ocho años antes y referente al Tacca, y no tenía por qué saber lo que referente al Bernini dijeron los biógrafos de futuras ediciones de la vida del escultor de los Papas. Documentación en El Escorial no había de haber, por tratarse de regalos del Rey, en relación los Monarcas con Papas y grandes duques de Toscana en esa obra de Bernini y en otras, al menos, de Tacca. Ni en el siglo XVII preocupaba de la obra de arte tanto el autor como el juicio objetivo de la excelencia de la creación; al menos ese era el criterio de frailes y de magnates.

Llegado el tercer Cristo, el del sobrino de Finelli, en 1659, trasladóse el segundo [el de Bernini] a la capilla del Colegio del propio Escorial,

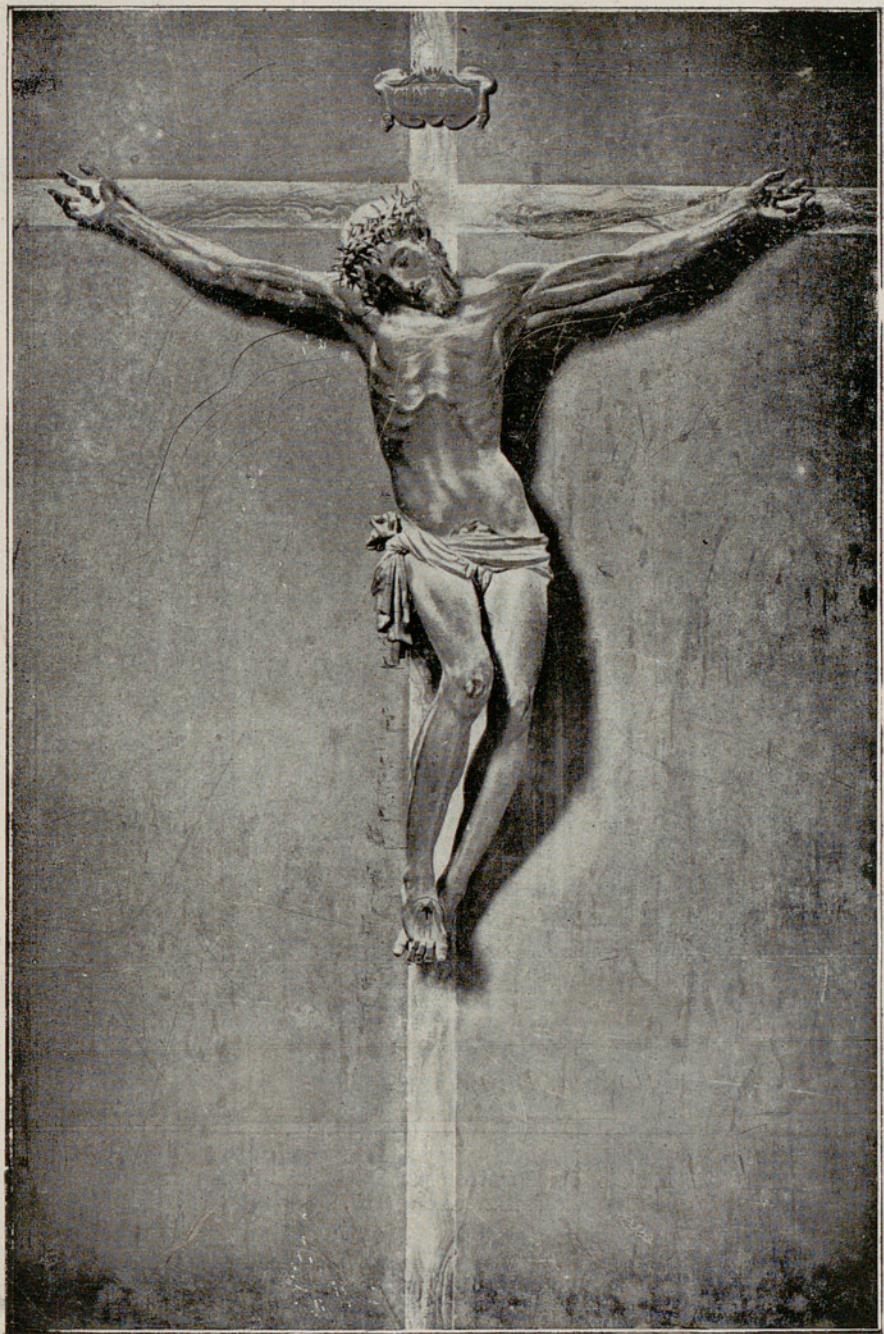
(1) Despues de una rebusca complicada, véase la demostración documental y absoluta del fallecimiento del Marqués Crescenci en 1635, en el § intitulado «Se comprueba cierta la fecha del fallecimiento del Marqués arquitecto protector de Perea en 1635», en mi libro «Don Antonio de Perea», Valladolid, y en el «Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones» (del que fué extracto en tirada aparte), p. 162 del tomo VII, 1915-1916.



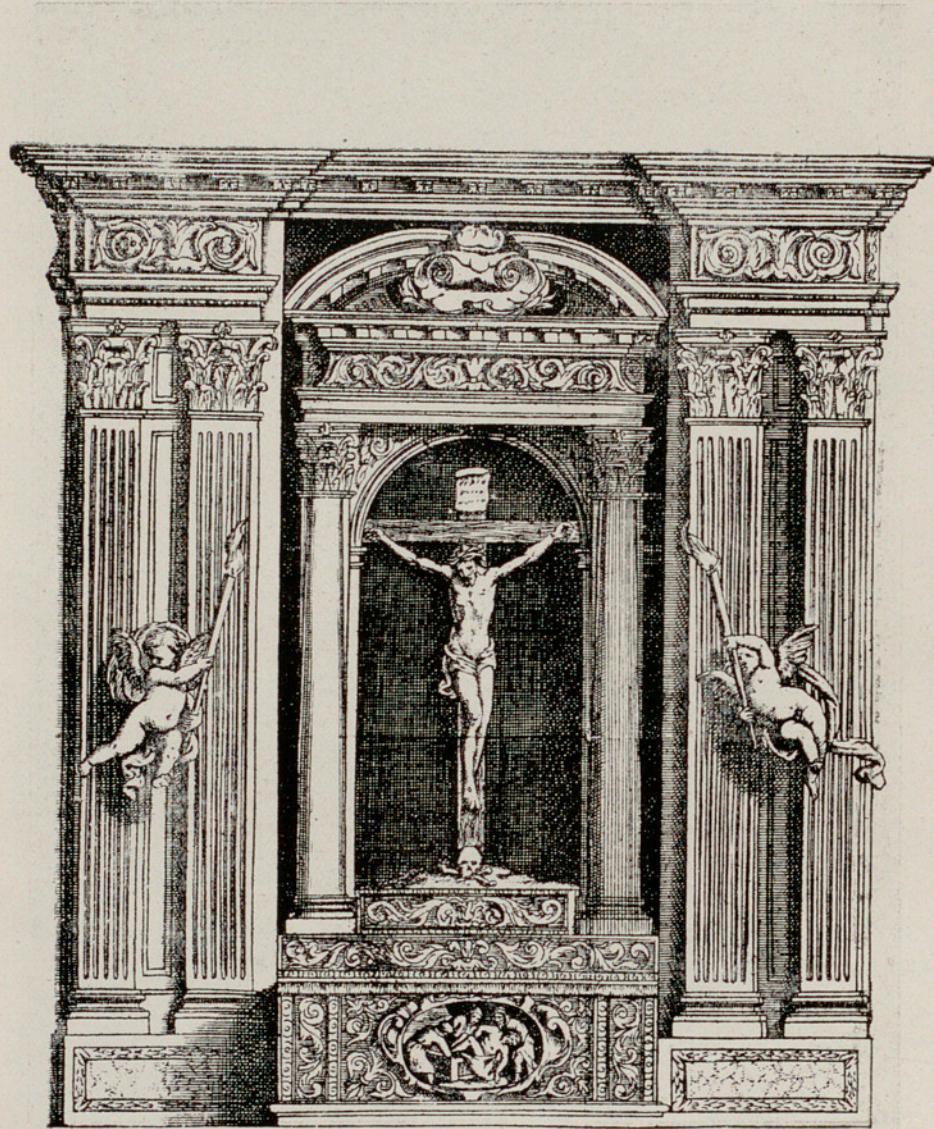
Lám. XXIX.—Leoni: *Coronación del retablo de El Escorial*.



Lám. XXX.—Pietro Tacca: *Cristo del Altar de la Santa Forma.* (El Escorial.)



Lám. XXXI.—Pietro Tacca: *Cristo*. (Catedral de Pisa.)



Lám. XXXII.—El Cristo del Panteón de El Escorial, según un grabado de Villafranca (1657).

sector o parte del gran monumento en cuyas dependencias subsiste en el siglo XX. Las sucesivas ediciones del libro del P. Santos dan de ello la prueba, con ser las tales tan meras repetidoras, en general, de la primera, sin modificaciones notables.

En efecto, en dicha capilla del Colegio y su altar, en la 1.^a edición había (fo. 77, v.^o) un «Retablo en que está un Quadro grande de mano de Peregrino [Tibaldi], cosa maravillosa. Represéntase en él Christo Señor nuestro en la Cruz [describese] (1). Dióle a esta Casa el Rey Philipo Quarto». Y, en cambio, en las últimas ediciones —desconozco la segunda de 1667—, la tercera de 1681 y la cuarta de 1698, ya cambia el texto del P. Santos para decir «... una imagen de Cristo Señor nuestro crucificado, de preciosísima hechura. Es de bronce, y estuvo antes en la capilla del Panteón, y por ser pequeño para allí, aunque tiene cinco pies de alto, mandó el Católico Rey Felipe Quarto se pusiera aquí [capilla del Colegio, para rezar maitines y salves] y se le hiciesse este Retablo, para que estuviese con toda decencia». Advierto que en esas últimas ediciones sigue diciendo, a la vez, lo del otro traslado de otro Cristo del Panteón a la sacristía, copiándose, aquí exactísimamente, las palabras de la primera edición en todas (2). Todas, pues, las ediciones del libro del P. Santos, dicen en el retablo de la sacristía: «Hazese en él, una Caxa, cuyo medio ocupa un Crucifijo de Bronce dorado, admirable; su tamaño es poco menos del natural, su echura de extremado primor», siguiendo las palabras ya copiadas: «Estuvo algún tiempo en el Panteón...», etcétera (3).

También hallo disculpable el olvido del sobrino de Finelli en todas las ediciones del siglo XVII, del libro del P. Santos, ya que la primera de Palomino no se publicó hasta 1724, o después, y ya que permaneció inédita hasta que hubo de perderse la Biografía de Velázquez de mano de Alfaro, en que se contendrían esa y tantísimas otras noticias.

(1) «Christo, Señor nuestro en la Cruz, dos veces mayor que el natural, y aun no sé, si mas. Oscurecido el Sol, y la Luna, y variedad de Nubes, que enlutan el Cielo, por la muerte de su Criador. Abajo unos Edificios de hermosa Architēctura; las distancias de mucho arte; y todo de extraordinaria inventiva.»

(2) Incluso, aunque parezca absurdo e inexplicable descuido, en la de 1638, que con ser posterior al nuevo altar de la Santa Forma y sus pregoneras cosas barrocas, y posterior al maravilloso lienzo de Claudio Coello, no cita ni lienzo, ni barroquismos, ni camarín, copiando al pie de la letra de las ediciones anteriores. Pero el Cristo no había cambiado al esconderse tras del cuadro, teniendo ya a sus pies la riquísima hoy perdida custodia, y no ya la Perla de Rafael, aunque se repita y se diga todo lo de esta tabla. El P. Santos no sólo vivía en el año de esa edición, sino que era Prior, fallecido, como sabemos que murió en 1699 (fol. 43, v.^o en la primera edición, 50 en las iguales: de 1698).

(3) Sobre su tamaño y el que llegue a creer error del P. Mayorga, véase luego.

Textos escurialenses del P. Ximénez

Vino a recoger la noticia el tercero de los historiadores-descriptores de El Escorial, o sea el P. Ximénez.

Voy a copiar todos los textos del P. Ximénez. En el Panteón (p. 344): «Crucifijo del Panteón: «Es este Crucifijo de Bronce dorado, de cinco pies de alto, y de excelente hechura: hízose en Roma de orden del Señor Felipe Quarto. Fué su Artífice un sobrino de Julián Fineli, Discípulo del Algardi; y vino a colocarlo Don Diego Velázquez. La cruz es de mármol negro de Vizcaya: el Título de Bronce dorado, expresado en las tres Lenguas en que se puso en la muerte de Christo; y todo tan ajustado, grave, y devoto, que está moviendo al culto y rendimiento de todos cuantos entran allí.»

Como observará el lector, el párrafo anterior está escrito sobre el texto de Palomino.

El mismo P. Ximénez (p. 297) (en el altar de la Santa Forma): «Sobre la Custodia, en el mismo cóncavo de la Capilla Trasparente, en lo que resta de la altura, hay una prodigiosa Efigie de Christo nuestro Bien en la Cruz, casi del natural, de famosa hechura: es de bronce dorado a fuego, y se mira como en el ayre, sostenida de dos Angeles del mismo dorado metal, con ayrosa posición. Dan estas preciosas Joyas un magestuoso realce a la noble Arquitectura del Retablo, y todo se mira graciosísimo, como se demuestra en la Lámina que antecede.»

Este segundo texto del P. Ximénez, como puede comparar el lector, es independiente también del texto del P. Santos a quien no le toma ni los adjetivos laudatorios siquiera. Tampoco le reproduce la noticia del traslado. Es que el fraile más moderno, ante el retablo de Santa Forma, había de evitar el original del fraile predecesor por redactado antes de la creación barroca de Carlos II.

«Capilla del Colegio. Altar y Retablo de la Capilla del Colegio. El mismo P. Ximénez, por último (p. 155):

«En otro testero de enfrente [del de la silla del Rector] hay un Altar y sobre él se levanta un Retablo de cinco varas y media de alto, con su Zócalo, Columnas, Arquitrabe, Friso y Coronación de mucha curiosidad; y en el Frontispicio un Florón de grande bizarría, todo dorado; con Molduras, Filetes, Hojas, y otros ornamentos de vistosa composición. Fórmase en medio de este Retablo un Nicho o Capilla quadrada, en que está colocada una imagen de Christo Señor nuestro Crucificado, de preciosísima hechura. Es de bronce, y estuvo antes en la Capilla del Panteón, y por ser pequeña para allí, aunque tiene cinco pies de alto, mandó el Rey Felipe Quarto se pusiese aquí, y se le hiciese este Retablo, para que estuviese con toda decencia.»

En este tercer párrafo del P. Ximénez, si que se copia al pie de la letra (como tantas veces en su libro) el texto anterior del P. Santos, demostrándose que no tenía noticia de nuevo cambio en el Cristo.

El resumen de Ponz y su error

El libro del P. Ximénez se redactó, como se ve, si con noticia del texto de Palomino, referente al sobrino de Finelli, sin tenerla de las referencias del Baglioni a Tacca y de los biógrafos italianos al Bernini. No era el P. Ximénez quién para mostrar tales perfiles de erudición artística extranjera. Su libro escurialense de 1764, precede al «Viaje» de Ponz, es decir, al libro de «Viaje» de Ponz, que antes de escribir en el tomo II lo de El Escorial (1.^a redacción en fin de 1765 y año 1766), en El Escorial había residido, con el encargo de pintar retratos de varones ilustres para decorar la Biblioteca. Ponz había de saberlo todo, pues en Italia había vivido mucho, y lo supo: es decir, la noticia del sobrino de Finelli, por Palomino; la del Tacca, por Baglioni, y la del Bernini, por Baldinucci. Su libro era además como réplica o duplica del viaje del P. Caimo, italiano, «El Vago italiano», que ya recordó bien que mal lo del sobrino de Finelli (1).

Pero de Ponz, al proponerse por primera vez el problema de la adjudicación de los Cristos a escultores conocidos, arranca el error que hoy venimos a deshacer. Porque a él le sonaba mucho y conocía obras de Tacca, y ni que decir tiene que le era conocidísimo el Bernini, y como, en cambio, eso del sobrino de Finelli, y aun Finelli mismo, le era medianamente imaginable, se decidió a una hipótesis (sin estudio de la más fácil cronología), causa que ha sido de los errores o pretericiones corrientes.

El texto no dice del Cristo de la sacristía (carta 3.^a, núm. 54, tomo II), sino «de cuyo autor no se tiene noticia»; de los otros dos dice lo que ahora vamos a copiar, porque al fin es el único crítico que se ocupó de ellos directamente:

En la capilla del Colegio «hay un excelente Crucifijo de bronce algo menor que el natural, y éste ha de ser el que Felipe Baldinucci, en el Catálogo de las obras del gran profesor Lorenzo Bernini, dice que hizo

(1) He hecho la lectura esta vez (en la Biblioteca Nacional de Madrid) sobre la edición francesa «Voyage d'Espagne», de 1772, a falta de la otra; pero es lo mismo. «Sur l'autel (del Panteón) est un Crucifix de bronze doré, dont la croix est de marbre noir de Biscaye. Il a été fait à Rome par le célèbre Finelli [sic, todavía, como la errata de la edición italiana que Ponz no perdonó notar], et placé, comme on le voit, par Diego Velasques.»

El propio Caimo, que describió el retablo y camarín de la Santa Forma, el lienzo relieve del frontal, custodia, sus riquezas y viril, no citó el Cristo. El del Colegio, tampoco; pero no habiendo mentado su Sacristía en su breve libro, tiene esto más excusa.

para la real capilla del Señor Felipe IV, en donde expresa el tamaño, y la materia de la figura, y se colige también por su artificio, y por la circunstancia de haber estado antes en la capilla del Panteón, que naturalmente será la que quiere expresar Baldinucci». (Carta 5.^a, núm. 24, del tomo II).

A este texto no hay reparo ninguno que oponer.

El párrafo del error de Ponz es el referente al Panteón (carta 3.^a, número 67, tomo II): «Un crucifijo de bronce dorado, con quatro clavos; y las noticias que hasta ahora se han tenido aquí [el «aquí» es referente a España en general, sin duda, por lo de Palomino] acerca de esta imagen son de que la hizo un sobrino de Julián Fineli (el P. Caimo dice Tinelli), discípulo del Algardi, y que fué colocada por D. Diego Velázquez; pero según lo que escribió Juan Baglioni en la vida del Marqués Crescencio, el autor de este Crucifijo fué Pedro Taca, de Carrara, y es muy de creer, por las señas que da de los quattro clavos, y por el trato que este escritor tuvo con el mismo Crescencio, a quien naturalmente se le oiría. Puede muy bien ser Pedro Taca el sobrino de Julián Fineli o Tinelli, que era también de Carrara». En nota alude el propio Ponz (2.^a edición del tomo II), a su tomo VI, en que hace más estudio de Tacca, diciéndole discípulo, que si lo fué, de Juan Bolonia, pero no más estudio de la imagen del Crucifijo ciertamente (núm. 10 del Buen Retiro y y núm. 8 de la Real Casa de Campo).

Pero en la segunda cita (la del Felipe III de la Casa de Campo, hoy en la Plaza Mayor de Madrid, obra de Juan Bolonia y Pietro Tacca colaborando) no está la clave del error de Ponz, por la circunstancia de que él no supo el nombre y apellido del verdadero sobrino de Fineli. Este cabo suelto pide pensar en que fuera Ponz llevado al error por texto del P. Caimo, con ser su tema contradecir al «Vago Italiano», aunque éste tampoco dijo nada de clavos.

La primera advertencia y reparo al problema

Después de Ponz es inútil ir enumerando libros y guías, en todos los cuales a base del opinar de Ponz (sin mentarlo nadie), se deja anónimo el Crucifijo de la sacristía y se atribuye en redondo a Tacca el del panteón; además se deja de mencionar siquiera el de la capilla del Colegio, y no se sabe citar la pequeña sacristía del mismo.

No creo que el problema de los tres Crucifixos se haya vuelto a plantear hasta 1910, en que yo lo fui tratando incidentalmente, en el «Boletín de la Sociedad Española de Excusiones» (págs. 121 y 122 del tomo XVIII), en estos términos, después de hablar (y por primera vez en España, creo), de obras de Giuliano Finelli en nuestra Península, como son

los leones del salón del trono del Palacio Real de Madrid y las estatuas orantes de los Condes de Monterrey, en las Agustinas de Salamanca.

Dijo: «Un sobrino de Giuliano Finelli, cuyo nombre no se conservó por el P. Santos [debi decir «por Palomino», aunque a éste lo cité en nota, pero sin haber debido citar al P. Santos], y por Ponz al conservar la noticia, expresan que fué el autor del crucifijo del Panteón de los Reyes de El Escorial, que dicen que puso allí el mismo Velázquez en persona. Noticia por cierto en contradicción [la creía yo, ligeramente; ahora se ve que era contradicción aparente] con la que el mismo Ponz admite del Baglioni de que el tal crucifijo es de Tacca y que lo dispuso allí el arquitecto Crescenci, que dirigió la fábrica de la solemne fúnebre pieza» [Sigue en nota lo que después copiaré, sobre el problema de la identificación del «sobrino de Finelli», en Ponz y según mi opinión].

«Sin entrar a discutir el punto —siendo lo probable (fui añadiendo) que ambos crucifijos estén en El Escorial y que sea uno el del Panteón y otro el del Camarín de la Santa Forma: bronce dorado también—, estamos en el caso de decir cómo se llamaba este artista, conocido entre nosotros por sola su condición de sobrino de Finelli: como ya se ha dicho, era su nombre Doménico Guidi.»

«El crucifijo de la Santa Forma es anónimo hasta ahora, y va acompañado de dos ángeles (1). No lo he visto nunca bien, es decir, abierto el altar, bajado el incomparable lienzo de Claudio Coello; pero me parece demasiado clásico para ser del reinado de Carlos II.»

Mis observaciones, en realidad mis atisbos, coincidentes con la verdad que ahora queda absolutamente conocida y demostrada, no fueron conocidos ni por tanto aprovechados o desechados por el P. agustino Ricardo Mayorga, que en 1913, y en el tomo 93 (págs. 176 a 189) de la revista agustiniana *La Ciudad de Dios*, publicó un estudio intitulado «Los Crucifijos del Real Monasterio de El Escorial», con ocasión (de actualidad retrospectiva), del centenario de Constantino y la Paz de la Iglesia y de las Exposiciones católicas de la Cruz y el Crucifijo, que se celebraban en Madrid, en Barcelona y en otras partes.

El P. Mayorga estudia: el marmóreo de Cellini (págs. 176-180); el de Leoni (págs. 181-183); el de Bernini, sin citar autoridad alguna y calificándolo de mediano; y el del panteón, «de Tacca», pero sin citar autoridades para la atribución, y para añadir (aunque es verdad) que Velázquez para poner el actual del Panteón quitó el de Bernini, añadiendo, ¡nove-

(1) Estos dos ángeles, noblemente concebidos, bellamente lanzados en el aire, no creeré probable en modo alguno que sean del tiempo de Carlos II, pero no serán tampoco obra de Tacca, el autor del Crucifijo, al que acompañan. Habrán de ser de la serie de esculturas en bronce, de decoración más bien, que Crescenci encargó a Francucci; es decir, acaso compañeros de encargo de los ángeles que llevan lucernarias en el Panteón mismo. Conste, sin embargo, que no he podido hacer estudio crítico comparativo.

dad!, la cantidad del valor, 33.000 reales. Habla además del anónimo de la Santa Forma, diciendo (también sin citar autoridades, ni explicar la por tanto inexplicable (1) cronología) que estuvo primero en el Panteón y se sacó de allí para poner el de Bernini, al trasladarse al altar de la sacristía; y habla, además, todavía, de uno de innoble cartón «de Gracia» o «Buena muerte»; del de marfil en el reclinatorio del oratorio de maderas finas del «Palacio»; del de marfil hoy en las habitaciones del arreglo Florit de las salitas de las hijas de Felipe II, y, finalmente, de uno de bronce dorado con Magdalena en el oratorio «del obispo». Todavía hace mención, en el camarín «de Sta. Teresa», de uno malo de plomo barnizado, curioso por decirse ser de las primeras obras de arte de los filipinos al hacerse cristianos.

Del «del obispo», que es chico, nos da las medidas. Nos interesa repetir aquí, en cambio, las que da de los otros Crucifixos, alguna inexacta, que rectificaremos. Según el P. Mayorga, son las siguientes:

(El de Cellini.....	1,80 m. mármol.)
El de Leoni.....	2,50 m.
El de Bernini.....	1,40 m.
El del Panteón.....	1,25 m.
El de la sacristía.....	1,90 m. (parecería más pequeño)
(El de Gracia.....	2,00 m.)

Quedan, después de la exposición de todos los antecedentes esenciales (sin dejar uno), los problemas siguientes:

1.º Lo del «sobrino de Finelli», que (contra lo que creía Ponz) no puede ser Tacca, en manera alguna, y que es, con toda probabilidad, Tomaso Guidi;

2.º La explicación, meramente hipotética, del doble trasiego de Cristos del Panteón por Felipe IV, asunto en relación con las medidas de los tres Crucifixos de bronce dorado, y

3.º La dificultad única (para mi tesis), basada (por Ponz) en la noticia de los cuatro clavos que se decía tener el Cristo de Tacca.

El sobrino de Finelli no es Tacca, sino Guidi

Lo del «sobrino de Finelli», planteado e hipotéticamente resuelto por Ponz en el texto ya puntualmente copiado, lo rectifiqué yo en la nota antes anunciada, en que dije así:

«Ponz se salía de la contradicción (de dos Cristos, uno de Tacca y otro

(1) «Inexplicable», por ser la fecha de lo de la Santa Forma de Carlos II tan tardía; explicable, al declarar que ya Felipe IV había hecho altar para el Cristo en el mismo lugar.

del sobrino de Finelli), colocados en el altar del Panteón, admitiendo como mera hipótesis que Tacca fuera el anónimo sobrino de Finelli, siendo ambos carrareses. Y es fuerte cosa (añadía yo) que al dar (yo) con el verdadero nombre del sobrino, Doménico Guidi, nombre que ignoraba Ponz, resulte el caso inesperado de saber que otro Guidi, Antonio, ingeniero del Gran Duque de Toscana y cuñado de Tacca, vino a Madrid en 1616 a colocar el caballo y el Felipe III, hoy en la Plaza Mayor. De todas maneras, Tacca no sería sobrino de nadie de los aludidos, por ser de una generación anterior.

Advierto, al explicar este punto, sólo aparentemente confuso, que precisamente Ponz habla de este Antonio Guidi, ingeniero (1616), cuñado de Tacca, pero no tiene Ponz ni idea del Doménico Guidi, nombre del sobrino de Finelli.

El error de Ponz, aun ante los datos que Ponz conocía, es evidente, pues si Tacca ya intervino, en colaboración con su maestro Juan Bolonia, en la estatua ecuestre de Felipe III, años antes de que en 1616 su cuñado el ingeniero Antonio Guidi la colocara en la Real Casa de Campo de Madrid —y sí antes (como he visto en Papini, obra citada, pág. 118), ya en 1589 adquiría cuadros de Pierin del Vaga y Sogliano—, no podía por varias razones ser el que Palomino, referente a obra de poco antes de 1659, determina con estas ya copiadas palabras: «El año de 1659 llegó a España la imagen... que mandó hacer en Roma de orden del Rey el Duque de Terranova... Fué su artífice un sobrino de Julián Fineli (alievo o discípulo del Algardi) que siendo mozo, mostró en esta obra más de lo que se esperaba.»

Los más de Cuarenta años transcurridos entre 1616 y 1659, entre obras ya muy serias de Tacca y la del mozo por 1659, ofrecen la mayor contradicción a la solución de Ponz, objeción afianzada por los demás encargos de esculturas por el propio Duque de Terranova, y precisamente a Giuliano Finelli, tío del «mozo», y por orden de Felipe IV también, como los ya citados leones hoy del trono de nuestros Monarcas (cuatro) y de las mesas del Museo del Prado (ochos). Como conocemos el período de esas gestiones del Duque de Terranova, nunca Virrey de Nápoles —como le llama el escritor coetáneo Passeri, pero sí napolitano, de nacimiento y de Estados, y sí Virrey, pero de Cerdeña y además Embajador de España a Roma—, vemos que se acomoda con toda exactitud a la fecha que explica lo del crucifijo de El Escorial, o sea la fecha de la muerte de Finelli.

En efecto, Giuliano Finelli falleció en Roma en 1657, dos años antes de la llegada a España del Crucifijo «del sobrino de Finelli», y falleció en Roma poco después de su tercer viaje y estancia en Nápoles, y fué precisamente en esta ocasión cuando por Felipe IV le encargó Terranova el modelo de nuestros famosos leones, que precisamente en Madrid

habían de ser fundidos después, «en tiempo de Velázquez» (y por tanto, antes de la muerte de éste, en 1660) por el escultor Domingo de la Rioja y su discípulo Manuel de Contreras (todo sabido por noticias de Palomino, a base seguramente del libro perdido de Alfaro: «Vida de Velázquez»).

A la luz de todas estas noticias, relacionándolas, resulta que murió Finelli en 1657, que no él, ni en Italia, sino otros y en Madrid fundieron sus leones, antes de 1660, y que si antes de 1659 vino fundido un interesante crucifijo, del que fué su artífice «un sobrino suyo... que siendo mozo mostró en esta obra más de lo que se esperaba», hecho por encargo de Felipe IV, interviniendo Terranova, se cae de su peso la enorme probabilidad de la explicación de que el tal Crucifijo estaría ya encargado por Terranova y para Felipe IV directamente a Finelli, cual otras obras de encargo del Rey y por mano del propio magnate, y que ante la desgracia del artista, un «mozo», sobrino suyo, seguramente que colaborador suyo, y seguramente también en el mismo taller, se prestó y se afanó en ejecutar el regio honrosísimo encargo, logrando un gran éxito, puesto que se aceptó y que se recordó ya por los artistas españoles, aunque olvidando el nombre del sobrino.

No es preciso recordar los centenares de ejemplos, de colaboradores y regentes de taller acreditado; bástenos mencionar a Pintorricchio y a Rafael, en uno y otro taller de Perugino, o a Alonso Cano en el taller de Montañés, y decir cuántas veces el que llamaría yo «discípulo en Jefe» es el verdadero autor de obras que acaso cobró como suyas el «maestro», viejo o enfermo.

Por eso, lo que para esclarecimiento del crucifijo de El Escorial faltaba saber no era precisamente el nombre y biografía de todos los sobrinos que llegara a tener Giuliano Finelli, sino si era sobrino suyo el que siguió en sucesión profesional y artística el taller del maestro.

Y eso nos lo da hecho el ya aludido libro de Passeri, entre las 36 biografías que contiene de escultores que «han trabajado en Roma, muertos entre 1641 y 1673», que al ofrecernos la de Giuliano Finelli, dice que fué de Carrara, nacido en 1602, que fué educado en Nápoles como escultor, al lado de Michael Angelo Nacherino —del que tantas obras le ha podido demostrar en España—, en los ocho años últimos que fué escultor favorito de nuestro famoso Virrey de Nápoles, Conde de Monterrey (dos veces primo hermano y dos veces cuñado de Olivares), por 1637; que fué rival y enemigo mortal del arquitecto Cósimo Fanzaga, y que fué quien hizo (aquí lo interesante) las grandes estatuas en bronce de los apóstoles para la insigne capilla del Tesoro o San Genaro, en la Catedral de Nápoles. Y es lo más interesante, porque para ayudarle en el trabajo y la fundición llevó de Roma a varios fundidores-escultores, de los cuales se sabe (por Passeri todo) el nombre de sólo dos: el viejísimo Gregorio de

Rossie, que apenas pudo ya hacer nada, y el muy joven sobrino carnal del Finelli, Doménico Guidi, del que dice que fué después artista muy estimado en Roma.

Esta es la noticia en que se basa mi convicción, con visos de certeza, de que ese Doménico Guidi, sobrino carnal de Finelli, es el autor de uno de los tres crucifijos en bronce dorado del siglo XVII existentes en El Escorial.

El cual sería o no sería hijo del arquitecto Antonio Guidi, el cuñado de Pietro Tacca que estuvo en Madrid en 1616, y si lo era, sería sobrino, como de Finelli, o sobrino segundo quizás (¿por qué no?) del propio Tacca, porque no conozco si en Italia se han ofrecido a estas fechas más datos de esas personalidades y de esas familias de artistas. Pero si es posible que Tacca fuese tío de Tomaso Guidi, sobrino carnal de Finelli, lo que era imposible es lo contrario, que Tacca, nacido en 1577, escultor ya muy conocido por 1610, y muerto por 1650, sea el sobrino de Giuliano Finelli, nacido en 1602 y fallecido en 1657. Lo que basta para dejar sin valor ninguno la hipótesis de Ponz, en que se basó el error corriente sobre los Cristos de El Escorial (1).

Explicación del trasiego de los Cristos

La explicación del doble trasiego de Cristos del Panteón por Felipe IV ofrece un interés de curiosidad, mas no una conclusión de absoluta certeza.

Ya en tiempo de Felipe II, en El Escorial hay tres trasiegos de lienzos y mal interpretados (en mi concepto) por todos los críticos, particularmente el del lienzo del Greco. Aludo, naturalmente, al San Mauricio, que se le pagó y que no se puso en el altar de su destino natural, sino otro lienzo después encargado a Cincinato, infinitamente menos digno de honor. Los entusiastas del Greco acaso acierten cargando a mal gusto del Rey el trueque; pero yo tengo que advertir que nada más evidente que el gusto del Rey por las creaciones de Veronés y de Tintoretto, y el disgusto de Felipe II por las de Zúccaro, y sin embargo, los dos espléndidos lienzos que encargara a Tintoretto y Veronés para los lados bajos del altar mayor no los quiso colocar en él, y mandó pintara para allí otros Zúccaro, que fueron los que se pusieron. Dió, pues, a Greco el trato de los últimos, evidentemente por honrarles más y por que se vieran mejor sus lienzos inmortales a buena distancia y mejor luz: acaso lo mismo que lo del Greco, ¿quién sabe?

(1) Sobre el trabajo de Doménico Guidi en otra obra escultórica para España —que se perdió en un naufragio, de que hay acaso reducción en Aranjuez, véase mi citado trabajo en el «Boletín de la Sociedad Española de Excusiones», lug. cit.

Y de una manera semejante cabe pensar que el Cristo [de Guidi] en el Panteón dejado definitivamente por Felipe IV, interviniendo Velázquez, no fué el preferido, en comparación con el del Colegio [de Bernini], y el de la sacristía [de Tacca], sino todo lo contrario; que al fin, bóveda subterránea y no abierta para tantas visitas como hogaño era el Panteón, y lugares de más público y más culto y ordinaria visita eran entonces la sacristía y el Colegio.

Las causas o excusas del doble trasiego, según los más primitivos textos (del P. Santos y sus ediciones repetidoras), se refieren en cierto modo al tamaño o escala. Al mérito (y al gusto y juicio variable de las gentes) pudo también atribuirse una y otra sustitución, pero no a la silueta general, igual en los tres, pues algo más (Bernini) o algo menos (Tacca) estirado o enderezado el cuerpo, con menos (Bernini) o más (Tacca) «hanchement», o quiebro por la cintura, con más (Guidi) o con menos (Bernini) flexión en las rodillas, las líneas generales son muy parecidas, y el ángulo de los dos brazos tirantes igualmente obtuso, como de 130º-140º, y con la cabeza, vencida en los tres al lado diestro, como a poco más de la altura de la articulación de los codos. También en la significación del instante coinciden, pues son tres representaciones de Cristo ya muerto, antes (creeré de dos, recordar) o después (Bernini) de la lanzada, recién expirado.

En lo de las medidas, sí, hay alusión a ellas en los textos más antiguos, que ya dejamos copiados. Del primer Cristo sustituído (el de la sacristía) dijo el P. Santos: «poco menos del natural»... «y después trayendo otro, cuya medida se ajustaba más» (el de Bernini, de 1,40, que es también poco menos del natural)... etc., y del del Colegio [de Bernini], dijeron las últimas ediciones del mismo P. Santos: «y por ser pequeño (1) para allí (para el Panteón), aunque tiene cinco pies de alto»... ¡Que es la medida que esas ediciones suponen en el definitivamente colocado en el Panteón!... Comprobadas ahora las medidas del agustino P. Mayorga, siempre la sustitución (una y otra vez) hubiese supuesto disminución de medida, pues según las tales, el primero [Tacca] es de 1,90 m.; el segundo [Bernini], 1,40 m., y el tercero [Guidi], 1,25 m. Desde luego, la segunda y última disminución es exacta, y se hace evidente comparando la fotografía del altar y retablo del Panteón con el grabado abierto para la primera edición del P. Santos (también aprovechado en las sucesivas); en éste el Cristo [Bernini] roza casi con los dedos el intradós de los arranques de medio punto, que hoy quedan a buena distancia [Guidi], y los pies quedan muy altos también y más lejos del suelo (2). El grabado lle-

(1) El P. Santos trastocó la idea; en realidad debió decir: «y por ser "grande" para allí». Las medidas prueban el trastoque en su frase.

(2) A juzgar por el relieve de «El Entierro de Cristo» en el frontal, en el tal grabado de Pedro de Villafranca, todo el dibujo estará trastocado, de derecha a

va la fecha de 1654, cinco años antes de la llegada del tercer Crucifijo [Guidi] (1).

En cuanto a la primera sustitución, habiéndome comprobado los Padres de El Escorial exacta la medida del Cristo de la Santa Forma dada por el P. Mayorga, se saca en conclusión que pareció demasiado grande para lugar tan reducido como es el retablo del Panteón, y de rebaja en rebaja de medidas, se pasó de la idea de figura algo mayor que el tamaño natural a una cada vez menor; y así en vez de un «Santo Cristo» en la cruz, se derivó a la idea de una cruz con un Cristo, «un crucifijo», es decir, a los ojos del vulgo, en vez de una imagen de devoción directa, una de las piezas, aunque la más significativa del mobiliario o adorno de los altares.

El detalle erróneo de los cuatro clavos

El argumento de fuerza en Ponz, o sea, por tanto, el reparo único subsistente a mis rectificaciones razonadas en este trabajo, es el referente a los cuatro clavos, o sea a los dos clavos para cada uno de los dos pies, según la tesis de la porfía doctrinal de Pacheco, el pintor-escritor, suegro de Velázquez, por el propio Velázquez mantenida en su famoso crucifijo, pintado maravillosa y definitivamente, pero sobre el modelo de uno del propio Pacheco (2). Tres solos clavos tiene el Cristo del Colegio [Bernini] y cuatro el del Panteón [Guidi], bastando para explicar el gusto que en este punto de la erudición artística pudiera tener Velázquez al intervenir en la sustitución. Pero no es ese, sino otro de más enjundia, el argumento de Ponz: dice terminantemente que Baglione, hablando del Cristo de Tacca, señala el detalle de los cuatro clavos.

Es inexplicable todavía para mí la frase de Ponz, tan terminante. Si no aludiera tan concretamente a Baglione: a Baglione, que era amigo de Tacca, y precisamente a Baglione en su biografía del Marqués Crescencio (el arquitecto del Panteón de El Escorial), yo no podría tan fácilmente rechazar su aseveración. Pero, con todos esos detalles, basta con decir que en el texto de Baglione citado —y creeré (en absoluto) que es el único suyo consagrado al asunto— no hay palabra referente a cuatro clavos, ni

izquierda, por haberse dibujado sin la inversión precisa para el trabajo de los grabadores. Deshecho el trastreque, resulta algo más exacto el paño de pureza, en relación con el original de Bernini, pero no la inclinación de la cabeza; sobre la que no cabe ninguna duda, sin embargo, por ser en eso todos iguales: en dejarla caer al lado diestro (o sea, izquierda del que mira).

Según el pitipíe o escala del grabado, la estatura del Cristo [Bernini] sería no de cinco, sino de cerca de seis pies.

(1) Pudo ser causa en Felipe IV de no dejar en el Panteón el Cristo de Bernini, la circunstancia de ser de la propiedad de la Reina, y cabr en lo posible una reclamación al sobrevivirle. En el Colegio quedaba más como en depósito.

(2) Véase «Bol. de la Soc. Española de Excusiones», 1916, XXIV, 177. Gómez Moreno. «El Cristo de San Plácido.»

a clavos de ninguna especie, en la edición princeps. Ignoro si hay otra, y si en ella habría alguna nota, o apostilla o interpolación, caso en el cual sería probable hacerle decir al Baglione lo que dijo de los cuatro clavos, que si que los tiene (y no tres), el Cristo atribuido equivocadamente al Tacca, o sea el [Guidi] del Panteón de El Escorial, allí desde 1659. Ponz padeció, pues, una equivocación, una alucinación al decir: «Por las señas que da (Baglione en la vida del Marqués Crescencio) de los quattro clavos», y no hay más que hablar del argumento. Repito el texto de Baglione: «Un Crocifisso di getto di Pietro Tacca da Carrara», ni más ni menos.

El juicio estético, o crítica

Van escritos prolíjamente todos los párrafos anteriores en apreciación del valor de unos y de otros textos, como prescindiendo del juicio artístico, de los valores estéticos, o de crítica. Los he redactado casi como jurisconsulto, procurando hacerlo no como abogado, que yo fui, sino como juez, es decir, con empeño de imparcialidad y de justicia, resumiendo escrupulosamente la resultancia y ponderando objetivamente el valor de las pruebas testimoniales, «documentales» aducidas.

Vamos a la crítica.

Sólo al Ponz, en lo de aceptar (y estoy de acuerdo) que el Cristo de Bernini es el del Colegio, se le adjudica por mí valor de prueba pericial, pues si no fué perito en el conocimiento del estilo de Tacca y de otros escultores menos populares entre los italianos del siglo XVII, conocido le era, en cambio, como a todos en el siglo XVIII, y ahora en el siglo XX (no tanto en el XIX, por cierto), el estilo de Bernini.

El problema de este aparte y fácilmente, restaba dilucidar el de la alternativa Tacca o Guidi, o Cristo de la sacristía y Cristo del Panteón. En mis copiados textos de 1910, yo no la resolvía, sino observando que, a mi juicio (y comienzo a actuar como perito, discutible, y no como juez), el del Panteón era demasiado clásico para ser del reinado de Carlos II, pensando yo (*error*) en el retablo de la Santa Forma por Carlos II, cuando el Cristo era en el mismo lugar más antiguo, desde luego del tiempo de Felipe IV. Pero sí planteaba, y se confirma ahora bien, lo que es seguro, «lo probable (me atrevía a decir entonces) es que ambos crucifixos [Guidi y Tacca] estén en El Escorial y que sea uno el del Panteón y otro el del camarín de la Santa Forma».

Un día, vino a ser posible la discriminación definitiva entre los dos. Diré cómo.

Siguiendo la idea de España, pero adelantándose al complemento editorial de ella, Italia hizo el *Inventario de la riqueza monumental*; y el

primer tomo publicado que llegó a mis manos fué el de la ciudad de Pisa. En él se publicaba, y se inventariaba y catalogaba un crucifijo, ¡otro crucifijo!, de Tacca. Inmediatamente leí la prueba absoluta de que era auténtico de Tacca, por testimonio del siglo XVII, coetáneo, es decir, que no se debía la atribución a idea de este o el otro crítico, más o menos aceptable. Logrado, sobre el fundamento demostrativo de la atribución, primero el dato gráfico del fotografiado, y después el mejor de una fotografía directa, inmediatamente fué posible la comparación con todos los de El Escorial, y es tan evidente, parlora y definitiva la distinción radical del Cristo de Pisa con los del Panteón y Colegio, como la definitiva, parlora y evidente identidad estilística y de factura y hasta de repetición, del Cristo de la sacristía con el Cristo que, a mayor abundamiento, hemos estudiado el señor Sánchez Cantón y yo en la propia Catedral de Pisa, en mayo último, al caso del estudio que ahora redacto. La prueba en nuestros fotografiados será deficiente, por ser dicilísima la fotografía en El Escorial, Santa Forma, tan en alto, y sin fondo. Pero viéndolo personalmente, llevando la buena fotografía italiana (fácil allí, bajo, a buena luz), hasta los menos acostumbrados a estas comparaciones han de proclamar a una la identidad aquí, y la absolutísima disconformidad, en cambio, al trasladarse al Panteón o a la sacristía del Colegio.

Importa, pues, registrar, aunque textos modernos (pero anotando los antiguos), la papeleta catalogal del Cristo de Tacca en Pisa, que además ofrecemos reproducido. Las notas al pie las tomo del propio libro, intitulado «Catalogo delle Cose d'Arte e di Antichità d'Italia: Pisa. A cura di Roberto Papini.—Roma.—Ministerio dell'Istruzione.—1912».

Habla de la Catedral (pág. 93, fotografiado en la pág. 92) y se refiere a monumento al ingreso principal, entrando a derecha, puesto contra el paramento del propio imafrontis.

«Sculpture in Bronzo, n.º 61. Crocefisso in bronzo. Cristo è col corpo reclinato fortemente sul lato destro ed il corpo e contorno nell'abbandono: una corona di spine è sul capo.—Ubicaz (ione). Fa parte del Monumento Rinuccini.—Stato. Buono. Not(izie) stor(iche) art(istiche). Il Grassi (Descrizione ecc(etera) II. p. 47.) (1) seguendo in ciò il Da Morrona (2) afferma che il Crocefisso è certamente del Tacca. La noticia deriva certamente del manoscritto del Tronci (3) (Le Chiese di Pisa) in cui è detto —e la affermazione ha valore di documento essendo il manoscritto datato del 1643, stile pisano) [o sea en 1644, de la manera de contar hoy universal o «florentina», sin año cero, después de Cristo]— che «nel quadretto sopra (é) un Crocefisso di bronzo di mano di Pietro Tacca».

(1) Grassi Ranieri, «Descrizione storica e artistica di Pisa», Pisa, 1836-38.

(2) Da Morrona, Alessandro: «Pisa illustrata nelle Arti del disegno». Livorno, Marrenigh, 1798.

(3) Tronci: «Le Chiese di Pisa» (1643). MSS. in Archivio Capitolare di Pisa.

Resulta, pues, que antes de 1635 (fecha de la muerte de Crescencio), aun posiblemente antes de 1621 (fecha de la muerte de Felipe III), había en El Escorial un crucifijo de Tacca en el Panteón, o para el Panteón, trasladado por Felipe IV después de 1649 al retablo de la sacristía, y que idéntico al actual de la sacristía, pero en pequeño, y menos bello (añadiré), hay desde antes de 1644 otro «documentalmente» suyo en la Catedral de Pisa. Queda con ello absolutamente demostrada nuestra tesis. Y queda con ello adjudicado a Doménico Guidi, el sobrino de Finneri, el otro en cuestión, y no menos absolutamente de acuerdo con los textos, o sea el del Panteón, el de factura más apelmazada y menos personal ni genial.

Historia del Cristo de Bernini

Y ya, para finalizar con las citas, reproduciremos ahora los textos modernos italianos referentes al crucifijo que ellos dan por perdido, de Bernini.

Dice el moderno biógrafo Stanislao Fraschetti, en su espléndida monografía, «Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo, con prefazione di Adolfo Venturi, opera contenente 270 riproduzioni delle opere del maestro.—Milano.—Hoepli-1900». Dice, primero, en la pág. 216 y siguiente:

«Conduisse il Maestro in questo tempo, similmente in bronzo, un Crocifisso per allogazione del Papa [Inocencio X], che lo regaló, richiuso in una richissima cassa, insieme con altri doni, a Maria Anna d'Austria, figlia della dell'imperatore Ferdinando, Sposa di Filippo IV di Spagna (una llamada a nota). Il prezioso lavoro si conservava in Spagna, nella cappella dei Sepolcri del re. I biografi non riportano in codesto modo la notizia dell'opera, ma affermano che essa fu richiesta direttamente all'artista da Filippo IV, il quale lo regaló di una collana d'oro. [Sigue:] Un altro Crocifisso ricorda il Baldiucci che il nostro artefice condusse per il cardinal Pallavicini ma di questo lavoro non vi é traccia alcuna.»

La llamada a nota es para la siguiente:

«CIGLI, *Diario*, anno 1649, carte 374.—«Papa Innocentio mandó il Cardinale Ludovisio suo parente, legato de latere a Milano a fari i complimenti con Maria Anna d'Austria figlia di Ferdinando Imperatore, nova sposa di Filippo 4, Re di Spagna che era giunta in Milano. et a di 4 agosto il d° Cardinale fece l'offitio, et donó alla Regina da parte del Papa un Corpo Santo dentro una richissima cassa, et quattro bauli, doi pieni di medaglie d'oro e d'argento et doi pieni di Agnus dei, et la Rosa d'oro benedetta.»

Pero antes había dicho Fraschetti (págs. 41 y 42):

«Il primo lavoro chi égli fece nel pontificato di Urbano [VIII, su gran amigo] non parla alcuno. E questo un Crocifisso di bronzo il quale gli fu allogato con decreto della Congregazione della Fabbrica di San Pietro, in data 14. maggio 1624 (1). Questo «Gesú Cristo fisso in croce da fondersi in metallo» di cui parla il documento da me rivenuto, era destinato alla cappella «da dedicarsi al medesimo Salvatore vicino alla Porta Santa». In una delle due cappelline laterali, eseguita col disegno del Bernini medesimo, che dette pure quello della porticina di metallo dorato; esiste infatti un altro Crocifisso, collocato su un fantastico fondo di vetri policromi, ma non é quello del nostro Scultore e non é di bronzo, si bene é di legno ed é ritenuto opera del Cavallini, antico scultore.» (2).

«Ho trovato notizia di altri due crocifissi in bronzo eseguiti dal Maestro. L'uno condotto per Filippo IV. di Spagna e l'altro per cardinal Pallavicini. Potrebbe ben darsi che uno di questi fosse l'opera allogata per la cappella basilicale della porta Santa, detta oggi della Pietá del gruppo sublime di Michelangelo.»

Las noticias documentales de la basílica Vaticana, tan nuevas, serán inexplicables en su olvido, si no llegamos a la conclusión mía en este asunto, distinta de la de Fraschetti; era demasiado pública y en su propia vida demasiado famosa y comentada en Roma y en el mundo (*urbi et orbe*), la actividad artística de Bernini, para que se le escapara a biógrafos como su amigo y admirador Baldinucci y el propio hijo del escultor, Doménico Bernini, un Crucifijo de bronce de gran tamaño. Y como nadie ha visto nunca otro que el de El Escorial, ni citaban otro crucifijo suyo, ni siquiera en mármol, yo doy en conjeta mi opinión de que el encargado para el Vaticano por el Papa Barberino Urbano VIII, al comienzo de su pontificado de gran Mecenas (sobre todo gran Mecenas del Bernini), y allí nunca citado, es el mismo que su sucesor y antagonista e hispanófilo el Papa Panphili-Doria, Inocencio X (el Papa de Velázquez), destinó para la nueva Reina de España, segunda esposa de su muy favorecedor amigo Felipe IV. Por eso, por la «distracción» de destino de la obra, se daría acaso a correr la noticia medianamente inexacta del encargo del propio Felipe IV. El Papa hacía regalo, barato y de sonora esplendidez, nada menos que «un Crucifijo de tamaño natural de Lorenzo Bernini, en bronce dorado», y de paso mataba (cuál tuvo frecuente empeño) otro de los recuerdos del Papa Barberino. Y todavía más, pues hay que decirlo todo, regalaba un Bernini que probablemente había gustado poco en Roma, aun a los admiradores del Bernini más ciegos e incondicionales. Si en el encargo también había intervenido el Cardenal Pallavicino, ya es más

(1) Archivio della Fabbrica di San Pietro, arm. III, vol. 5.^o, pág. 78... (Nota de Fraschetti.)

(2) FRANCESCO CANOELLERI: La Sagrestia Vaticana eretta da Pio V. Roma, MD. CCL XXXIII. (Nota de Fraschetti.)

difícil de saber, y si, en suma, no ha habido nunca más que un solo crucifijo grande en bronce del Bernini, que es el de El Escorial. También el del Cardenal Pallavicino debió de ser una repetición en bronce, en chico, del primer modelo, y como éste se ha perdido, en definitiva no hay otro crucifijo del Bernini que el tan olvidado y oculto del Colegio de El Escorial (1).

Méritos respectivos de los Cristos

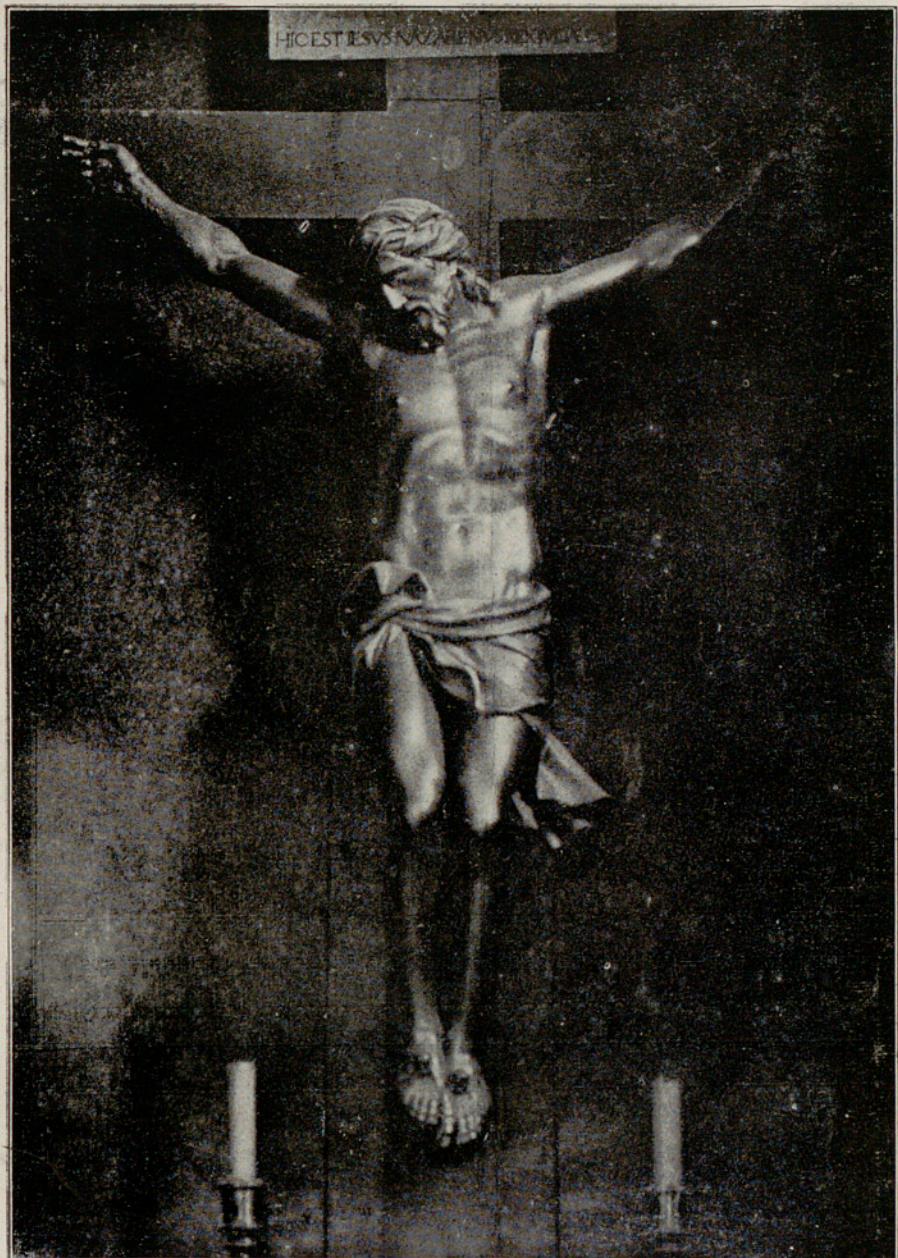
Las apuntadas consideraciones sobre el aprecio que pudo lograr en Roma, para quienes la vieran, la obra de Bernini, nos lleva, al fin, a decir unas pocas palabras de impresión y crítica sobre los tres Crucifijos seiscentistas de El Escorial. Quiero reducirlas a bien sucinto juicio, pues tan extensamente se ha tenido que desarrollar este trabajo compulsatorio y demostrativo, en lo redactado a base de los textos.

Para ello fuimos juntos a El Escorial una mañana don Ricardo de Orueta y yo, él provisto de la máquina fotográfica, con la que tuvo que repetir viaje.

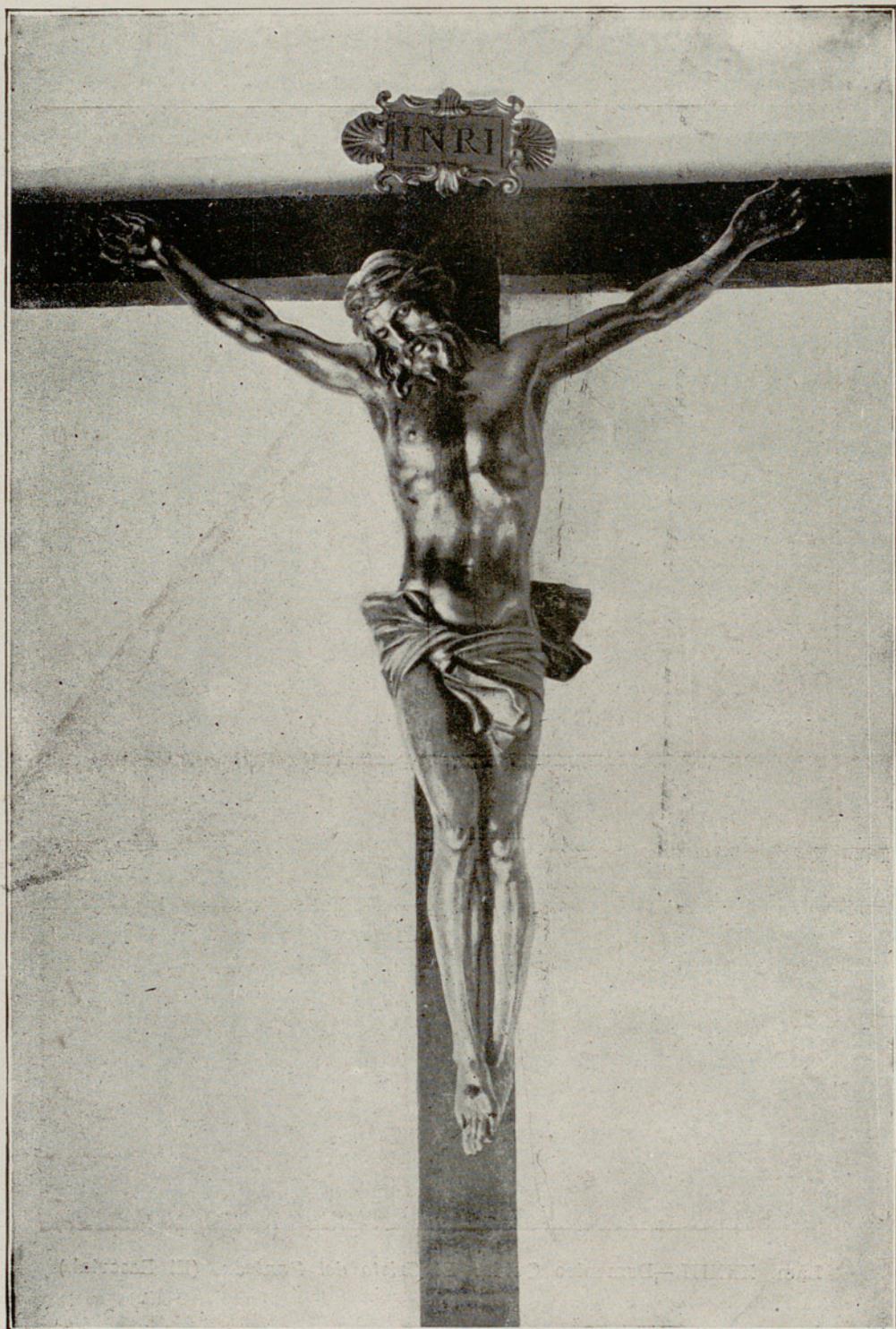
Mi opinión es ésta: El Cristo del Panteón (Guidi) es el menos interesante y menos significativo; obra de un excelente trabajador de esculturas, no de un verdadero artista. El del Colegio (Bernini) es, desde luego, inconfundiblemente de Bernini, ya gran artista y cúspide del romano, es decir, algo clásico barroquismo: no me entusiasma la maestría, la facilidad de la concepción, la dignidad y aun la relativa novedad del tipo de la cabeza, dotes todas que reconozco. Porque prefiero, con todo amor, a la turgencia de las bellas rotundidades de aquel modelado, cuya positiva sabiduría anatómica se hace estudio de dejar envuelta en gracia de modulación creadora, las muy otras características del Cristo de la sacristía (Tacca). Hemos vuelto al entusiasmo, digno de ser loco, por los grandes Berninis (Trasverberación de Santa Teresa, Dafne y Apolo, David al acometer a Goliat, Virtudes del sepulcro del Papa Barberini o del Papa Chigi), y eso cuando no sabíamos ya ver redondeces y toda la es-

(1) Baldinucci cuenta lo del Crucifijo del Cardenal Pallavicini por el deseo de dar una anécdota y cuando trata de dar muestras de ingenio en las charlas del escultor. Copiaré esta nota, íntegro el semicopiado párrafo, por redundar en alabanza de un Crucifijo igual del todo, por lo visto (salvo el tamaño, que sería pequeño), del Crucifijo del Colegio de El Escorial. Dice así, en la pág. 74:

«Aveva il Cavaliere (Bernino) fatto per la Maestà del Re di Spagna il Crocifisso di bronzo, di che altra volta abbiam parlato ed altro simile ne aveva condotto per se medesimo, e mentre ei si troava in Francia, ordinò a suoi, che lo donassero al Cardenal Pallavicino; Occorse poi che lo stesso Cardinale parlando col Bernino, non finiva di lodare la bellezza del Crocifisso; al che rispose il Cavaliere: né dirò a V. E. quel ch'io dissi in Francia alla Maestà della Regina, mentre ella altamente mi lodava il Ritratto del Re suo marito, V. M. loda tanto la copia perché ella è innamorata dell'originale.»



Lám. XXXIII.—Domenico Guidi: *El Cristo del Panteón*. (El Escorial.)



Lám. XXXIV.—Bernini: *Cristo* (del oratorio del Colegio). (El Escorial.)

cultura contemporánea orientándose a la mayor excelencia del modelado por planos. Pero Bernini en trágico, y más ante la Majestad del Redentor muerto, era y es algo inidóneo, fuera el asunto, de su predilección y de su inspiración.

Prefiero, digo, de mucho, el Cristo de la sacristía (Tacca), maravilla de gracia en el modelado, cual no la alcanzó igual el rococó un siglo después, figura alargada, tendida de miembros, melódicas prolongadas líneas de contorno, con dulzura suprema de respetuosa concepción, admirable singularmente por la tersa morbidez de aquel divino cuerpo muerto, delicadamente viril, blando, virgíneo, inocente hostia de sacrificio immaculado, corderico de Dios que quitó los pecados del mundo. Hablo de los sendos desnudos cuerpos; en las cabezas, es más nuestro, más el Jesús español, el de la sacristía (Tacca); además el de inspiración más devota, ya que el del Colegio (Bernini) no estaría del todo fuera del tipo, si lo viéramos en representación (en vez de Jesús) del apóstol crucificado San Andrés, salvo el recorte de la barba. En los paños de pureza, en los plegados del lienzo superfemoral, hay estudio delicadísimo en el de la sacristía (Tacca), clasicismo, finura y demasiado anudamiento, preocupado de hacerlo a la vez chico y cumplido, quiero decir, lleno de bellezas y sin ocultar apenas nada, sino lo preciso, de las delicadísimas bellezas del modelado; hay en cambio en el Cristo del Colegio (Bernini) nota feliz de desembarazo magistral y valiente espontaneidad. Algo de eso, sin éxito, quiso ponerse en el del Panteón (Guidi).

Y ¿qué diremos ahora del Cristo de los Leoni?

Mi entusiasmo por el invisible Cristo de la Santa Forma —sólo posible de ver en El Escorial en los dos días de Exposición del Santísimo Sacramento en la propia sacristía (1)— no es obstáculo a proclamar que el del altar mayor, el de Leoni, del que apenas hemos hablado, culmina en todo, cual en altura y en proporciones, en excepcional importancia artística. Aquel de Tacca, repetiré, es hostia immaculada, víctima de sacrificio purificador, nuevo Isaac —sin ángel que detuviera el holocausto—. Este, el del altar mayor, tiene dentro de las normas clásicas, dentro de la grandiosidad miguel-angelesca (aunque en formas, muy otra cosa que Buonarrotti), tiene la majestad divina, la sublimidad del Redentor, Dios, que ha de resucitar, y vencedor de la muerte, y tras de su ascensión habrá de volver, en día tremendo de juicio, lleno de majestad, a la vindicación de la virtud y condenación del pecado total de la humana ingratitud; pienso con las palabras de fray Tomás de Celano, en el *Dies irae* «Rex tremendae majestatis, qui salvando salvas gratis, salvame!...». Sa-

(1) Solamente se puede ver el Cristo de Tacca los días 29 de septiembre y 28 de octubre, y en tales ocasiones, de suma devoción, con luz tamizada y muy escasa y exponiéndose el curioso a ser tachado de indiscreto e irreverente por los devotos.

bido es que el arte bizantino, cuando escapa al fin de la turbonada iconoclasta y el arte románico occidental, bizantinizante, no imaginaron Cristo de dolor, Cristo de sufrimiento, sino aun en la Cruz, Cristos «de Majestad». El de Leoni en El Escorial, es (para mí) Cristo de majestad, uno de los más admirables de la Historia del Arte, de los sublimes: con no tener horizontales los brazos, ni sustentantes las piernas (los pies sobre escabel), ni enhiesta la cabeza, ni llevar corona de rey, ni (en vez de paño de pureza) túnicas y estolas, colobio y gonela, de la vestimenta imperial constantinopolitana. ¡Que sin externas características, la majestad, aun la divina, cábete al gran arte saberla decir y expresar adecuadamente, cuando Dios quiere!

Para admirar hasta la maravilla el Cristo, como el San Pedro y el San Pablo, y aun la Dolorosa y el Evangelista Juan, del altísimo ático del inmenso conjunto del retablo mayor escurialense, bastarían los gemelos de teatro (que veo que usan tan pocos turistas), bastarían quizás las fotografías de la vieja casa Laurent, que dieron (no sé si para el libro de Plon sobre los Leonis) una adecuada información (1); pero, subiendo, andando por las cornisas, amplias como para no tener miedo al vértigo, o (algo menos bien) desde los tránsitos de la propia altura o de sus pretilles, se siente una emoción ante tales creaciones de los Leonis, absolutamente comparable a la que se siente ante las más geniales creaciones de Miguel Angel. El Escorial, que además de Panteón de Reyes es pantheon de malas pinturas de los italianos más famosos que pudo allegar Felipe II con desconsoladores desengaños, sólo tiene del arte de aquel tiempo (aparte el Greco y los venecianos) esas obras, esas gigantescas broncineas estatuas doradas, tales y tan excepcionalmente hermosas, que a poseer una de ellas cualquiera de los mejores Museos (particularmente el Cristo, el San Pablo o el San Pedro), merecería puesto de honor en el mismo.

Que es un dolor la distancia y la inadvertencia consiguiente de los visitantes, lo puede demostrar la anécdota a que ya aludí en el texto de la revista «Por el Arte» (trabajo mío «Cruces y Crucifijos», p. 6, núm. 4)(*). Don Angel Barcia Pabón, tan fino conocedor y enamorado de las bellezas del Arte italiano, mostraba en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional, a los mejores conocedores de estas cosas, un vaciado de la cara y parte de la cabeza de un desconocido Cristo muerto, que él

(1) No obstante, en el libro, lámina XXV, la fotografía que es la Laurent (número 2.537), del conjunto del Calvario; esto es, Crucifijo, Dolorosa y Evangelista en el cuerpo arquitectónico del ático, no va reproducida directamente, como tapoco ninguna otra de las del retablo, sino por bellos aguafuertes de Le Rat. El conocidísimo libro, de lujo, se intitula «Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche: Leone Leoni, sculpteur de Charles-Quint, et Pompeo Leoni, sculpteur de Philippe II, par Eugène Plon», París-Plon, 1887.

(*). En este volumen, reeditado, págs. 345-353.

admiraba, aun con lo ingrato que es el tamaño mayor que el natural para una mascarilla. Y nunca había logrado rastrear cuál fuera el original del portento, hasta que un día don Manuel Gómez-Moreno Martínez dió en su recuerdo vivo la idea de que sería el de El Escorial, de lo alto del retablo mayor, como así se vino a comprobar (1).

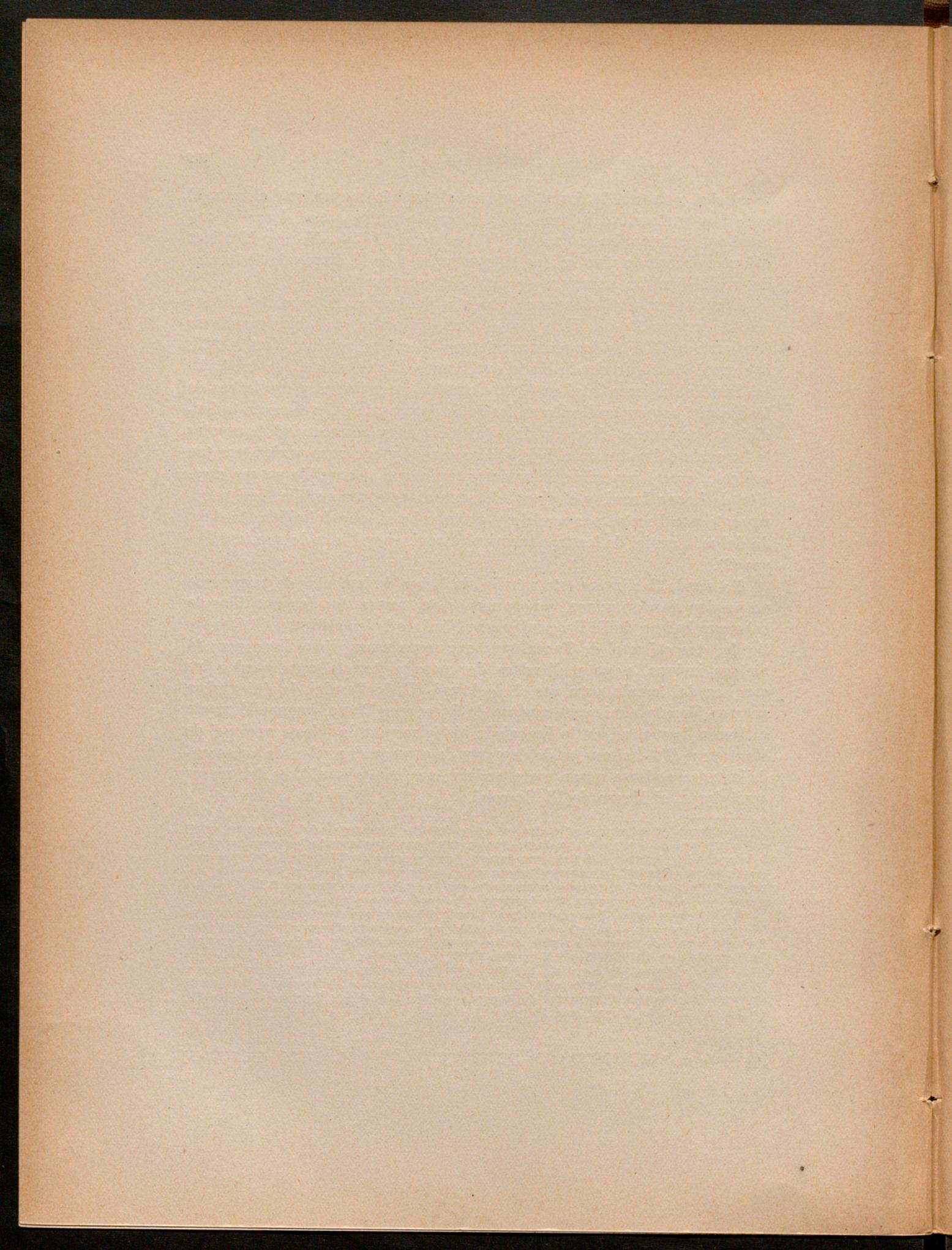
El más hermoso de los crucifijos de la Península, quiérese atribuir tan sólo a Pompeo Leoni. Vivía León Leoni, su padre, ya viejo, cuando se fundieron en 1590 las dos últimas estatuas del colosal retablo (Plon, p. 223, documenta la cosa); siendo cierto que Pompeo firma, sólo él, la del Apóstol San Pablo, inmediata, en 1588. Como de otras firmas y sus fechas de los Leonis, hay contradicción en los datos documentales, y como no la fundición, sino a veces el repaso daba tales firmas, y la necesidad de asentar la herencia del padre en el hijo, de los cargos y encargos regios, era tan evidente, creeré imposible dejar demostrado que el crucifijo no sea creación de Leone Leoni, y si ejecutada seguramente por su hijo, casi seguramente por boceto, por modelo y quién sabe si, por definitivo, modelado del más genial de los tres sucesivos Leonis, escultores de nuestros Reyes (2).

No puede finalizarse este estudio sin haber de lamentar de nuevo que no puedan gozarse nunca, o poco menos que nunca, los dos crucifijos de soberana belleza de El Escorial, no pudiéndose bajar el lienzo de Claudio Coello, que cubre el de Tacca, más que raras veces, sin peligro para la pintura insigne, y no pudiéndose dar paso al turista para escalar las cornisas del templo para ver el de Leoni. El de Bernini, la única obra suya en España a mi ver —aunque de España en Roma, inamoviblemente en Roma, hay otras, en la Embajada histórica y en la iglesia nacional de Montserrat (3)—, sí que es de desear y de esperar que salga de su escondrijo, para poderse gozar, para poderse ver, por ejemplo, en las piezas capitulares, el Museo de El Escorial.

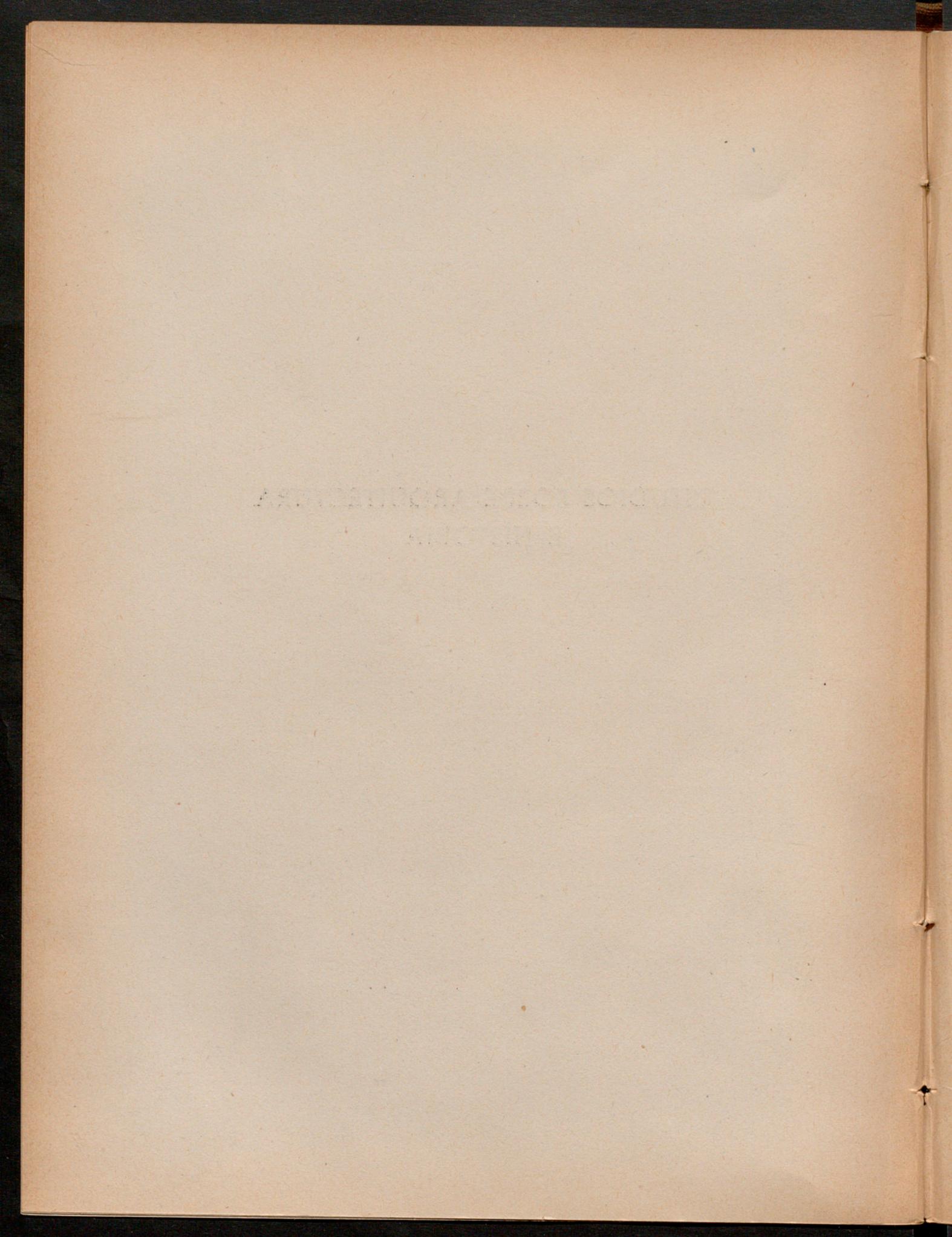
(1) Como las estatuas colosales, y colosalmente hermosas, del conjunto aquél no se han podido tener a mano desde que se colocaron sino cuando las guerras napoleónicas y las órdenes del Gobierno intruso, que ejecutó Quilliet, bajándolas y aun trayéndolas a Madrid, y verosímilmente para enriquecer con ellas el Louvre de Napoleón I, la mascarilla, todavía conservada con las rebabas en nuestra Biblioteca Nacional, no ha podido sacarse directamente del dorado bronce sino entonces.

(2) El tercer Leoni, llamado Michael Leoni, debió de ser excelente escultor, pues lo fué de cámara con haberle de antes tenido que perdonar el rey alguna que otra fechoría, cometida todavía en vida de Pompeyo. Véase «Boletín de la Soc. Espafiola de Excursiones», 1909, XVII, p. 292 y 1910; XVIII, p. 41 y sigs.

(3) En la Embajada española del Vaticano, los dos bustos de la Anima beata y la Anima damnata; en Montserrat, el sepulcro de Montoya; el del cardenal Pimentel, en Santa María sopra Minerva; el de Fonseca, en San Lorenzo in Lucina; el Felipe IV, en Santa María la Mayor, por último.



ESTUDIOS SOBRE ARQUITECTURA
E HISTORIA



EL BROTE DEL RENACIMIENTO EN LOS MONUMENTOS ESPAÑOLES Y LOS MENDOZAS DEL SIGLO XV

con algunos reparos a mi maestro don Vicente Lampérez

Es don Vicente Lampérez incansable para los estudios de Historia del Arte arquitectónico español, y son sus investigaciones tan *seriales* (además de ser tan serias), tan integrales en el empeño, tan abarcadoras de todo el vasto campo que se ofrece a la vista, que no puede sorprender que, después de su magistralísima Historia de la Arquitectura eclesiástica medieval de la Península, sin detenerse un punto en el descanso, ganado tan justamente, extendiera luego su noble ambición al propósito de darnos, como pronto nos dará, la Historia de nuestra Arquitectura civil, aun de nuestra Arquitectura popular, no solamente de la Edad Media cristiana (su fuerte), sino del Renacimiento, de la Edad Moderna y del período contemporáneo. Yo siento que, por haberse adelantado Otto Schubert a estudiar nuestra Arquitectura eclesiástica o sagrada de esas centurias del siglo XVI, XVII y XVIII, no se crea el señor Lampérez en la obligación de hacer trabajo tan complementario y redondeador de la magna labor a que ha consagrado lo mejor de su vida (que aún puede ser muy larga) (*).

En la Arquitectura de los palacios, las universidades y los hospitales, en la civil, mucho antes que en la sagrada (la de Catedrales, conventos y capillas) se comenzó a aceptar y logró sus primeros triunfos en España el Renacimiento. En los templos mismos, antes triunfó lo italiano, a lo grecorromano, en la escultura y en lo decorativo y arquitectónico de los sepulcros, que en los retablos mismos.

En sepulcros y en retablos no ha puesto el señor Lampérez empeño particular de estudio hasta ahora, pero en palacios, colegios, hospitales y

(*) [Desgraciadamente, no lo fué: murió de sesenta y cuatro años, el 18 de enero de 1923.]

casas, sí, y muy singular ya, llevándole, en consecuencia, a plantearse como otros, y a plantear ante todos, en conferencias o monografías, el interesantísimo problema del brote del Renacimiento en los monumentos españoles. De este tema particular me ocupaba yo en mi clase universitaria de Historia del Arte, cuando ofreció el señor Lampérez una primera síntesis. Hace dos años que deseaba yo, y creía deber hacer, lo que ahora va a consentir que haga el lector benévolo: aplaudir merecidísimamente la labor del señor Lampérez y ofrecer unos cortos reparos a la consideración de los lectores y, desde luego, a la del señor Lampérez, mi queridísimo maestro, pues así me honro en llamarle desde que asistí un curso, con gran provecho, a su clase de Teoría de Arte arquitectónico en la Escuela del Cuerpo.

Los lectores de la Revista conocen en ella una parte de los trabajos del maestro, referentes al tema de hoy:

1.º Monografía acerca de «El castillo de la Calahorra», con plantas, alzados, muchísimas fototipias y detalles, en las páginas 1 a 28 del tomo XXII, año 1914, del BOLETIN, con la biografía del primer Marqués del Cenete, don Rodrigo de Mendoza; y

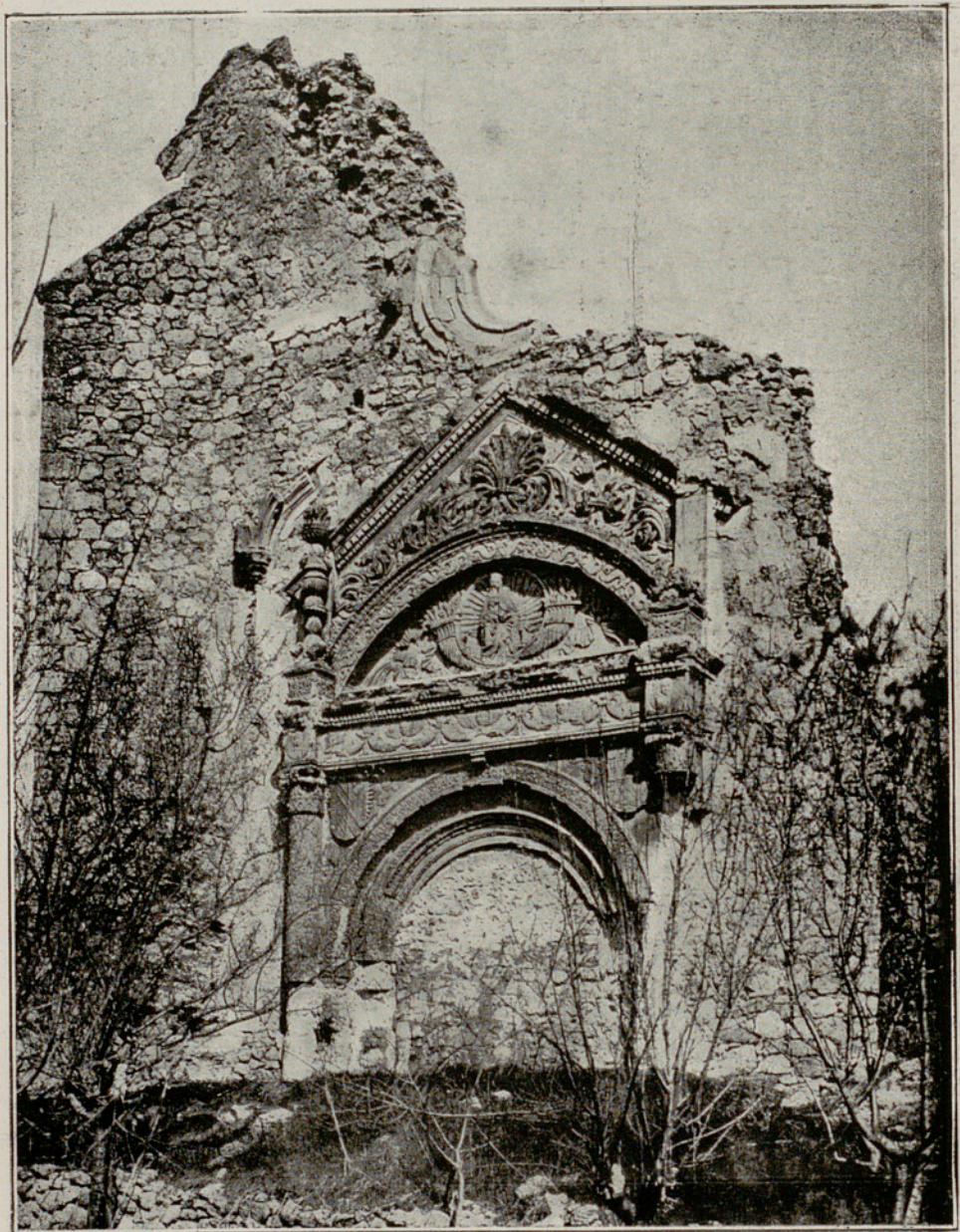
2.º Síntesis del tema todo, partido por gala en dos conferencias (del Ateneo): «Una evolución y una revolución de la Arquitectura española (1480-1520)». Texto íntegro de la *evolución* (particularidad hispánica del góticofluido) en el tomo y año XXIV (1915), págs. 1 a 9, con muchas ilustraciones, y extracto (mío) de la *revolución* (la novedad renaciente), en el mismo tomo y número, pág. 73.

El tercero de los trabajos, acaso el más importante de ellos, lo constituye el magnífico discurso del ingreso del señor Lampérez en la primera de las Reales Academias que le han llamado a su seno: la Real de la Historia. Pocas veces, en actos de recepción, se ha ofrecido un discurso de las condiciones del señor Lampérez: ameno, documentado, analítico, en cuanto al monumento principalmente estudiado; analítico también en la mucha erudición acopiada y en los documentos inéditos aportados, y a la vez sintético, en cuanto abarcaba, y muy bien, la expresión del gran significado de una familia en una época dada, en una época de la Historia monumental de España. La hermosa disertación se intituló «Los Mendozas del siglo XV y el castillo del Real de Manzanares», acompañándose al bello texto hasta diez muy bellas fototipias (Hauser y Menet), dos de retratos y ocho del castillo, con dos grabados dobles de la planta y sección longitudinal del mismo, levantados personalmente por el autor de tan completa monografía.

Precedidos estos tres estudios por el interesantísimo del doctor Carl Justi, sobre don Pedro González de Mendoza en relación con la Historia monumental, cada vez el señor Lampérez ha ido dando mayor importan-



Lám. XXXV.—Retrato del Cardenal Mendoza. Al fondo, el Colegio de Santa Cruz, de Valladolid.



Lám. XXXVI.—Ruinas de San Antonio de Mondéjar—(Guadalajara.)

cia a la familia de los Mendozas en relación al problema del brote del Renacimiento en España. Recuerdo que al dar en el Ateneo el maestro una verdadera monografía sobre el palacio de Cogolludo (en puridad inédita todavía), dentro de su aludida conferencia «La revolución», hube de ponerle el reparo: en los pasillos, al comentarla, de que no había tenido presente que el La Cerda (Medinaceli) del palacio de Cogolludo era un La Cerda Mendoza, sobrino, y después de ser sobrino, consuegro del Gran Cardenal de España, ignorando yo entonces (y ahora) si el yerno suyo, el hijo del Gran Cardenal, o sea el primer Marqués del Cenete, citado ya, fué en puridad a la vez creador de los dos primeros monumentos renacientes de España: el de Cogolludo, cuando era heredero de Medinaceli (por su primera mujer y niño), y el de la Calahorra (cuando casado con la Fonseca).

El señor Lampérez, olvidando la indicación (por ser mía, no valía nada) y la noticia que le acompañaba, de que en todo caso el primer Duque de Medinaceli, antes de ser consuegro del Gran Cardenal, le debió su educación (sobrino suyo, se educó como paje en casa de su tío), ha vuelto espontáneamente al mismo punto de vista, y en su discurso ya se trata (incluso de él) de los Mendozas Mecenas del siglo XV, titulándolo «Los Mendozas del siglo XV», haciendo consideración extensa (con capítulo independiente) de seis de ellos, a saber: el famosísimo poeta, primer Marqués de Santillana, don Iñigo López de Mendoza (1398 † 1458); su primogénito, don Diego Hurtado de Mendoza, primer Duque del Infantado (1411 † 1478); el más talentudo, prepotente y omnipotente de todos los hermanos, don Pedro González de Mendoza, Gran Cardenal de España (1428 † 1495); la hermana, doña Mencía de Mendoza, Condestablesa de Castilla (1421 † 1500); el nieto del poeta (primogenitura absoluta) y constructor del palacio magno de Guadalajara, don Iñigo López de Mendoza, segundo Duque del Infantado (1438 † 1500), y el constructor del palacio de Cogolludo, don Luis de la Cerda y Mendoza, primer duque de Medinaceli († 1501). Todavía el señor Lampérez habla de «Otros Mendozas del siglo XV» en párrafos cortísimos, aludiendo a la hermana del poeta, doña Aldonza; al tercer hijo del poeta y primer Conde de Tendilla; al segundo Conde de la Coruña; al hermano de ellos, don Pedro (otro don Pedro), es decir, al Adelantado de Cazorla, y al don Antonio, hijo del primer Infantado.

Pero, ¿y el Gran Tendilla?... ¿Y su hermano el segundo Cardenal Mendoza?...

Y como estos nietos del poeta (por lo menos el segundo Tendilla, hermano mayor) dan la nota interesantísima, la nota clave, la nota nudo, para el problema del brote del Renacimiento en España —como yo en aquella olvidada conversación-comentario en los pasillos del Ateneo hube

de decírselo—, va a permitirme mi maestro, y va a consentir el benévolo lector, que dediquemos algún espacio a renovar tan injustamente olvidada memoria. He tenido la curiosidad de ver que en el «Diccionario Enciclopédico» Montaner y Simón, ni por «Mendoza», ni por «López de Mendoza», ni por «Hurtado de Mendoza», ni por «Tendilla» (Conde), ni por «Mondéjar» (Marqués), hay artículo biográfico de don Iñigo López de Mendoza: acaso el mejor general de la guerra de Granada (aun entrando en rivalidad el Gran Capitán), acaso el más glorioso embajador a Italia del Rey Católico (desde luego el más famoso), acaso el mejor político organizador (primer Capitán general de Granada durante veintitrés años), y, sobre todo ello, el magnate español más humanista y más protector de humanistas, y el inspirador primero del Renacimiento entre nosotros, ¡que así somos de olvidadizos en España!

§ I.—El Gran Tendilla

A los autores (ahora varios) de Encyclopedias y Diccionarios enciclopédicos, al aconsejarles que no mutilen la Historia de España (suprimiendo al Gran Tendilla), me permito indicarles un texto, ya hecho, de papeleta biográfica autorizadísima.

Dice así el ya clásico historiador moderno, don Miguel Lafuente Alcántara, en el lugar oportuno de su bella *Historia de Granada*, donde tantas veces citara al personaje:

MUERTE DEL CONDE DE TENDILLA

A 1515 de J. C., julio

«Continuando sosegado y tranquilo el Reino de Granada, fueron desapareciendo los célebres personajes que habían contribuido a su conquista, y a quienes los Reyes encomendaron su administración. El ilustre don Iñigo López de Mendoza, Conde de Tendilla, falleció en la Alhambra por julio de 1515. Sus funerales fueron graves y suntuosos; en la capilla mayor de San Francisco, de aquella fortaleza, se levantó su túmulo, y el cadáver, embalsamado y depositado en una gran habitación del palacio árabe, fué trasladado a aquel templo con gran procesión; precedía la tropa con sus arcabuces a la funerala; los capitanes y alfereces vestían lobas y capirotes en señal de duelo, y llevaban sus banderas por el suelo; iban, además, 22 caballeros con otros tantos estandartes ganados en batallas contra los moros, y con tarjetones que declaraban sus hazañas; SEGUIA UN CAPITAN DE APELLIDO PERALTA, MOSTRANDO UNA RICA ESPADA QUE EL PAPA INOCENCIO VIII HABIA REGALADO EN ROMA AL MISMO CONDE DURANTE SU EMBAJADA, y 12 alcaides traían el cuerpo tendido en un lecho de bro-

cado, armado de todas piezas y con un crucifijo en las manos. Su primogénito, el Marqués de Mondéjar, y sus demás hijos, y gran señorío de la ciudad seguían como dolientes. Puesto el cuerpo en el túmulo y rezados los oficios mortuorios, quedó el cadáver, bajo la custodia de 100 hombres de armas, por espacio de veinte días, en cuyo tiempo subía alternativamente, cada una de las Religiones de Granada, a rendirle los honores correspondientes. Al cabo de aquel tiempo fué depositado en la capilla del mismo convento de San Francisco, cuyo patronato concedió al mismo caballero, y a sus descendientes, la Reina doña Juana, por cédula firmada en Sevilla a 8 de diciembre de 1508.

»Era don Iñigo hijo de otro don Iñigo, Conde primero de Tendilla, muerto en 17 de febrero de 1479...«

Don Iñigo, Conde segundo de Tendilla (1), MERECIO LA PREZ de esclarecido guerrero, de político eminente y de ARDIENTE PROMOVEDOR DE LAS ARTES Y DE LAS LETRAS ESPAÑOLAS; fué embajador en Roma, y entre otras bulas que alcanzó con sus discretas negociaciones, trajo la de 13 de julio de 1486, por la cual el Papa concedió a los Reyes el patronato de todas las iglesias erigidas o que se erigiesen en el Reino de Granada, disputado a la sazón; a su protección se debe la venida de Pedro Mártil, clérigo milanés célebre por su erudición, por sus cartas, por su embajada al Oriente y por el esmero con que difundió el buen gusto literario entre la nobleza española del siglo XV y XVI, y especialmente en Granada, de cuya Catedral fué Prior, en la cual falleció en 1526.

»Hombre de prudencia en negocios graves, de ánimo firme, asegurando con luenga experiencia de reencuentros y batallas ganadas, lugares defendidos contra los moros en la misma guerra», le escribe acertadamente su mismo hijo, don Diego Hurtado de Mendoza [el famosísimo historiador].

»Murió en este mismo año el Gran Capitán, Gonzalo Fernández de Córdoba, superior en fama, pero no en mérito, al de Tendilla...» (2).

(1) Dicen que murió de ochenta años, lo que lleva al 1435 para fecha de su nacimiento.

(2) Lafuente Alcántara: «Historia de Granada, comprendiendo las de sus cuatro provincias, Almería, Jaén, Granada y Málaga, desde remotos tiempos hasta nuestros días.»—Granada.—Sanz, 1846. Tomo IV, páginas 175-177.

Desde muy joven había comenzado don Iñigo su brillante carrera, pues Enrique IV le nombró ya, en tres ocasiones distintas, para capitán general contra los moros de Granada. Uno de sus biógrafos dice de él: «Fué gobernador de Alhama, cuyo empleo ejerció asimismo en Alcalá la Real. Adelantado mayor de la frontera, ocho veces Capitán general, Embajador a Roma y a Granada, Teniente general del Rey Católico en la guerra y conquista de aquel reino y ciudad, primer Alcaide de su real Alhambra, de Bibataubín y Mauror, Daralvid y Puerta Elvira [partes esenciales del recinto de la ciudad], Virrey y primer veinticuatro de Granada, Capitán general de Andalucía y de una Compañía de lanzas jinetas, del Consejo de los Reyes Católicos, de doña Juana y Carlos V».

Este último juicio del elegante y sesudo autor de la *Historia crítica de los falsos cronicones*, es digno de toda atención, pues en la guerra de Granada, si otros fueron los más audaces, él parece que fué el más prudente capitán, a la vez que valentísimo guerrero.

Véasele sinó en el socorro de Alhama en 1483, y cómo se mantiene en aquella avanzada peligrosísima, y cómo es el varón de consejo, y de ejecución a la vez, al lado del Rey don Fernando, de 1490 a 1492, su jefe de Estado Mayor general, que diríamos hoy, «Capitán mayor» entonces, sin faltarle ocasiones para hechos de armas brillantes, como sus personales conquistas (las de Pruna, Tabernas, Serón, en la sierra de Filabres, y Bacar, en 1490; para combates singulares (1490); para evitar a tiempo grandes fracasos (1); para actos de caballeresca generosidad (lo de la sobrina de Abén Comixa, 1491); para ganar batallas personalmente (la de Campo de Tejar), y para ser a la vez el más indicado para una Embajada a Boabdil (1490, reclamándole el terrible pacto de Loja), o para guardar regios rehenes (el hijo del propio Boabdil, al pactar definitivamente la entrega de Granada). Cuando el desventurado Rey Chico acababa de entregar a Fernando V las llaves de la llorada ciudad (2), al enterarse de que nuestro Tendilla iba a ser su gobernador, en el propio acto, cuyo ceremonial Tendilla y Aixa habían convenido, suavizándole (3) le regaló una sortija de oro con su sello real: «Con este sello se ha gobernado Granada; tomadle para que la gobernéis, y Alah os haga más venturoso que a mí» (4).

Hasta Felipe V (por haber sido del bando *carolino* ello fué en 1718), no perdieron los Tendillas-Mondéjar la Alcaidía perpetua de la Alhambra, por ellos salvada, muy principalmente por nuestro héroe; el arruinarse del regio palacio real incomparable, sólo se debió al siglo XVIII. El particular de la Alcaidía de la Alhambra o de los Mondéjar (árabe también) se arruinó del todo entonces. Antes, en 1656, se extinguió la descendencia masculina, ocasión en que se extravió el hasta entonces amayorazgado anillo-sello de Boabdil.

Hasta tiempos de otras sucesiones femeninas recientes han guardado los Tendilla-Mondéjar, noblemente amayorazgada, una de las preseas más insignes que hubiera conservado familia ninguna de nuestra grandeza.

Hoy, recobrándolo del comercio (desde Munich volvió a España), es

(1) En el sitio de Loja, y siendo peligrosamente herido, salvó al Ejército de una emboscada y sorpresa; en ella pereció el maestre de Calatrava don Rodrigo Girón. El Gran Capitán tenía al segundo Tendilla por su maestro en artes militares.

(2) Las llaves de Granada las entregó Boabdil a Fernando V, éste a doña Isabel, la Reina al Príncipe de Asturias y don Juan a Tendilla.

(3) Aixa se opuso a que Boabdil besara la mano a Fernando V, y Tendilla allanó lo del ceremonial conviniendo que el Rey vencedor hiciera el gesto de impedir que el vencido bajara del caballo apnas iniciara éste el acto de desmontar.

(4) Cuando, dos años antes, El Zagal rindió Almería y Guadix, en la comida del Rey vencedor y el valiente Rey vencido, fué Tendilla quien sirvió los manjares al Católico.

don José Lázaro Galdeano, nuestro consocio, el poseedor del bendito estoque de honor, que por sus hazañas de Loja y otras, recibió el gran Tendilla de manos del Pontífice Inocencio VIII, de gloriosa memoria (1).

Inédita está hasta este instante, que la publicamos en fototipia, esta presea singularísima con los escudos del genovés Papa Cybo, y la letra en honor del Conde de Tendilla y el año 1486. Sabido es que los Papas, en muy determinadas ocasiones, a los grandes Monarcas y magnates beneméritos de la cristiandad, han honrado con uno de tales estoques, bendecidos en la misa solemne de Navidad, como a Emperatrices, Reinas y grandes damas, con el envío de la rosa de oro, joya que se bendice en la cuarta dominica de la Cuaresma; todo ello (lo uno y lo otro) con un singular ceremonial de entrega. En catálogos (alemanes) de tales piezas de orfebrería y espadería de honor, debiera figurar, y efectivamente ha figurado, muy en primer lugar (pues es de las más notables) el estoque de Tendilla, no reproducido, sin embargo, hasta ahora (2).

Como obra de arte luego trataremos de él, pues con tal arma se abrió la brecha para la entrada del Renacimiento en España.

Digamos ahora la ocasión y circunstancias. En 1485, el Papa y el Rey de Nápoles andaban en guerra, y los barones napolitanos estaban frente al Rey. El de España, don Fernando V, primo hermano y a la vez cuñado de Fernando I, hubo de mandar para lograr la pacificación una embajada de excepcional relieve. El héroe y gran magnate, segundo Conde de Tendilla, iba de primer embajador, y de segundo y de tercero, dos doctos protonotarios apostólicos: don Juan de Medina, Abad de Medina, futuro Obispo de Segovia y Presidente de la Chancillería de Valladolid

(1) El estoque o montante mide 1.463 milímetros (1.022 la hoja, desde la punta, con 0,040 milímetros de ancha, 0,441 la empuñadura, en forma de cruz, cuyos brazos son dos dragones enroscados). En el pomo, el escudo del Papa Cibo. La hoja, junto a la cruz, tiene grabada la figura de un Obispo, con la siguiente leyenda: «Glædius protectionis universi populi christiani, anno MCCCCCLXXXVI.» La vaina, con adornos cincelados a la romana: hojas de acanto que hacen de asa, jarrón o mascarón y sobre formando festones; en el centro, sobre esmalte azul, las armas del Papa Cibo, cortado: primero de plata, la cruz llana de gules, y segundo de gules, la banda jaquelada de oro y sable, cuatro veces...

La casa de Mondéjar conservó con el estoque el jubón, de raso carmesí, entretelado con algodón, con cortaduras de dos golpes, al parecer de lanzas; heridas que recibió el ilustre Conde en el costado y brazo izquierdo. (Cardera, «Iconografía».)

(2) El estoque del Conde de Tendilla se catalogó, pero no se reprodujo, en el año XXII (1901) del «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses», de Viena, en el trabajo total sobre los estoques de honor papales:

«Geweite Schwerter und Hüte in der Kunst historischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses», por Heinrich Modern, págs. 127 a 168, con tres láminas y once grabados incluidos, en el año 1901, del vienes: «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen der Allerhöchsten Kaiserhauses»: I. Die Entstehung der Schwer und Huntweihe.—II. Die Ceremonien der Schwert-und Hutweihe.—III. Allgemeines und geschichtliches über die Schwert-und Hutweihe.—IV. Geweihte Schwerter und Hüte in den Kaiserlichen Sammlungen.—V. Geweihte Schwerter in öffentlichen und privaten Sammlungen. (Catálogo 25.)

Véase también «Les épées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIV, XV et XVI siècles», págs. 408 y siguientes de la «Revue de l'Art chrétien», 1889.

(el fundador del presbiterio de la Colegiata de Medina de Campo, con balcón sobre repisas, de lo primero renaciente en España) era uno de ellos, y el otro era el primer humanista italiano famoso que había venido a España: Antonio Geraldini.

La pluma «ciceronizante» del último redactó el discurso con que los tres embajadores de los Reyes de Castilla y Aragón (todavía no titulados «católicos»), reconociendo al Pontífice, presentábanle su embajada. La recién descubierta imprenta reprodujo esta vez un texto de actualidad, encargada la edición, sin duda, por la magnificencia de Tendilla, y el *incunable* de las prensas romanas, acaso en ejemplar único hoy, lo tiene también don José Lázaro Galdeano, a la vera del estoque de honor por él patrióticamente devuelto a la Patria de don Iñigo (1).

En Roma o alejado de Roma (en Florencia, donde se mantuvieron algún tiempo los embajadores), Tendilla dejó tan altamente puesto el prestigio de su estirpe, que años después otro ilustre embajador del mismo Rey Católico, don Lorenzo Suárez de Mendoza (en realidad Suárez de Figueroa y Mendoza), ante la señoría de Venecia despreciaba al embajador de Francia, pues (decía) que era sólo un humanista, cuando él era «un Mendoza».

Su tío carnal, nuestro Tendilla, quiso, por lo visto, ser las dos cosas, humanista y Mendoza: sabía latín como su tío el primer Infantado, pues el gran poeta, su abuelo y padre, lamentó tanto haberlo estudiado tarde; pero del latín medievalista al clásico, es cierto que quiso y que logró pasar Tendilla. Sobre amigo de Geraldini, desde luego fué el Conde quien trajo a España a otro de los humanistas de nuestro Renacimiento, a Pedro Mártir de Angleria (de Anghiera), el historiador milanés de nuestras co-

(1) «Oratio Antonii Geraldini prothonotarii apostolici, poete q Laureati; Ac Regi oratoris. In obsequio canonice exbito per Illustrē Comitā Tendillā per prothonotarium Metimnæsem et per ipsem prothonotarium Geraldinum nomine serenissimoss Fernandini Regis et Helisabeth Reginæ Hispaniæ Inocent Octauo eius nminis Pontifici Maximo.

El folio 7.^o vuelto: «Habita Rome XIIII-kl-Octobris. Anno salutis sexto et octogesimo supra CCCC et M. Amen.»

Ocho folios —el primero en blanco; en el recto del octavo, unos versos latinos; sin numeración; ni reclamos; ni signaturas— en 4.^o

Traducimos el título y una de las frases menos retóricas:

«Oración de Antonio Geraldino, protonotario apostólico y poeta laureado, y embajador del Rey. Presentada canónicamente, con reverencia por el Ilustre Conde de Tendilla, por el protonotario Metimnense y por el mismo protonotario Geraldini, en nombre de los serenísimos Fernando Rey e Isabel Reina, de España, a Inocencio, octavo de este nombre, Pontífice Máximo.»

»Estos, pues, Beatíssimo Padre, tan justos, tan piadosos, tan santos y claramente divinos príncipes, a tu corona ahora llegan y ellos a ti hoy por este ilustre don Iñigo de Mendoza, Conde de Tendilla, capitán de los ejércitos reales; por este, el Reverendo Padre Juan de Medina, jurisconsulto, notario de Tu Santidad, y por mí, en servicio de la fe, testimonio de reverencia en arras de la religión y tributo de la piedad prestan. Estos, pues, a ti: por nosotros como verdadero vicario de Christo, indudable sucesor de Pedro, y por certísimo Pontífice de todos los fieles de la ciudad, veneran y aman.»

sas. Más tarde fué en Granada Tendilla el protector de aquel rarísimo latinista de raza negra: Juan Latino. Y en la edad moderna, si como sabemos fué el gran Tendilla quien redactó la letra del sepulcro del santo, y perseguido primer Arzobispo de Granada, Fray Hernando de Talavera, evidentísimo me parece que ha de reconocerse su personal redacción y de propia Minerva en la epigrafía sepulcral del magno sepulcro que el segundo Tendilla erigió a su hermano el segundo Cardenal Mendoza, Patriarca, Arzobispo de Sevilla, cuya letra luego copiaremos.

Tendilla logró la reconciliación entre don Ferrante I de Nápoles y el Papa, restableciendo la paz en Italia, y temeroso Inocencio VIII (luego resultó que con harta razón) de que el «Aragón» napolitano tomara venganza de los nobles napolitanos, del bando del Papa, hubo de ser base de la paz que Tendilla (en nombre del Aragón de Aragón, Fernando V) saliera garante en su favor. ¡Dios sabe si esa garantía y ante las represalias sobrevenidas, no preparó para tantos años más tarde, con la caída de la dinastía napolitana, la unión de Nápoles a España!

Por de pronto, la gratitud del Pontífice halló manera de manifestarse premiando a Tendilla sus hazañas granadinas con el estoque bendito «de honor» (1) y la prosapia del Mendoza se engalanó con oiro lauro: el honor pagano o semipagano de una medalla acuñada; con hermosa efigie de su cabeza en perfil, y una letra en que no menos que se le dice «fundador del reposo y de la paz de Italia» (2).

En secreto, además, logró después Tendilla para su tío el gran Cardenal de España (a quien debía tanto, incluso su educación) la *Bula* de facultades para legitimar progenie ilegítima, que le valió para hacer tan grandes próceres, principalmente, a sus dos hijos mayores el primer

(1) El Papa lo donó con el birrete correspondiente, y le concedió para él y sus descendientes unas tercias reales. El Rey de Nápoles le dió doce acémilas cargadas de tapices y brocados y, además, joyas de grandísimo precio.

(2) La medalla que reproducimos (de ejemplar de don Manuel Gómez Moreno Martínez, mejor que los de la biblioteca de Palacio y de la colección de don Pablo Bosch, Museo del Prado) dice: «ENEGVS LOP[ez] DE MENDOZA COMES» en el exergo del anverso, alrededor de la cabeza vuelta a la izquierda del que mira, y al reverso en seis líneas dentro de una láurea: «FVNDATORI - QVIETIS - ET - PACIS - ITALICE. ANNO M.CCCCLXXXVI». El tamaño es de 25 milímetros de radio (véase Armand II, 83, 1), y también reproducida en Catálogo de la venta de monedas y medallas de la colección (Nota de don Antonio Vives.)

Como ya publicó la Iconografía de Carderera, hubo otra medalla de mucho mayor tamaño y con otra letra, en honor de Tendilla, y en la misma ocasión.

Carderera, tomando la cosa del hermoso libro inédito de historia de su casa, del historiador famoso Marqués de Mondéjar (no de inspección ocular), describió esta otra medalla en honor del segundo Tendilla, que no es la que nosotros reproducimos (y que Carderera no conoció), pues varía de letra y la parte escultórica no se puede imaginar sino de mucho mayor tamaño. «Los segundos (dice de los potentados italianos), entre otras demostraciones, le acuñaron medallas con plata y otros metales. En el anverso de unas estaba el conde a caballo armado; en el reverso, en traje civil o de *paz* y descubierto, y con esta leyenda: «Enecus López de Mendoza,comes Tendillæ regis et reginæ Hispaniæ capitaneus et consiliarius fundator Italæ, pacis et honoris. Dominus prosperet.»

Marqués del Cenete (el creador del palacio renaciente de la Calahorra) y el primer Conde del Mélico (el abuelo de la famosa Princesa de Eboli).

La paz lograda por Tendilla fué en 1486 (12 de agosto); el discurso *incunable* es de 1486 (19 de septiembre); la medalla es de 1486; de 1486 es el estoque. En cuanto a la *Bula* secreta es de 1488.

Tengo que añadir aquí, porque acaso esté en relación con Tendilla y su medalla, que su coembajador y subordinado, y su maestro en humanismo, Antonio Geraldini (antes poeta latino laureado en el Capitolio), aparece en una medalla, en busto en el anverso y con una figura de la Abundancia turiferaria, quiero decir con incensario en la derecha y cuerno de Amaltea en la izquierda, obra firmada por Niccolo Forsores Spinelli Florentino, acaso en algunos años posterior (la suponen en 1490 los numismáticos) (1). Como Antonio Geraldino murió en 1488, me doy a pensar en que entre su medalla y la de Tendilla (en menor tamaño, es verdad) hay una relación de coincidencia bastante con la de estilo para atribuir la de don Íñigo también a Niccolo (?).

La fisonomía varió (naturalmente) con los años, y de su edad madura teníamos el retrato que reprodujo Carderera y que existió en el Palacio del Infantado, en Guadalajara, y el escultórico (decorativo) de la casa de los Tiros, en Granada. Por aquél se saca fácilmente la consecuencia de quién es Tendilla en los tableros de la Rendición de Granada, en el retablo mayor de la Capilla Real, en aquella Catedral.

Con ser tan magnánimo y tan artista su primogénito (don Luis, el creador del Palacio de Carlos V, de la fuente y pilar de Carlos V y de la Puerta de las Granadas, en la Alhambra, y quien puso al pintor soldado Pedro Machuca, en ocasión de ganar fama inmortal como arquitecto), el gran Tendilla, su padre, enterrado en San Francisco de la Alhambra, no tuvo sepulcro, ni estatua yacente ni orante por tanto (*).

(1) En el anverso, el busto mirando a la derecha, y en el exergo: «ANTONIUS GERALDINVS-PONTIFICIVS LOGOTHETA-FASTORVM-VATES. Reverso, la dicha figura, coronada de laurel, imitada de estatua del antiguo, vestida, y en el exergo: RELIGIO-SANCTA, con la firma OP-NI-FO-SP-FL.

En el «Klassischer Skulpturenschatz», al número 166, tomada del ejemplar de la colección monetaria de Florencia, se reproduce el anverso y el reverso de esta medalla, mas sin dar las medidas (cuando da las de otras dos reproducidas en la misma lámina). Hace referencia al «Jahrbuch der Königlich preuss. Kunstsammlungen», de Berlin, II, pág. 235, y dice (cosa sabida) que el protonotario falleció en 1488, al servicio del Rey de Nápoles. El Geraldini, que después suena tanto en Espaa, es su joven hermano Alejandro.

Antonio nació en 1457 y murió en 1488. A los veintidós años fué coronado como poeta latino en el Capitolio. Inocencio VIII, que le protegía muy especialmente, le hizo protonotario y le confió en Espaa una importante misión diplomática. Nuestros reyes le confirieron luego otra cerca del Duque de Bretaña, y volvió a Roma en la embajada de Tendilla. Acaso éste tuviera parte (pienso yo) en la edición de sus obras en Roma en aquella ocasión: las «Eclogae», en 1485, y los «Bucolica Sacra», en 1486 (que son las no olvidadas).

(*) [Para más noticias de Tendilla, véase M. Gómez Moreno: «El Renacimiento en Castilla.» Archivo. 1925.]

El, en cambio, antes de 1510, había dado a su hermano, el segundo Cardenal y Patriarca Mendoza, Arzobispo de Sevilla (muerto en 1502), el magnífico sepulcro que damos reproducido aquí, y del cual hablaremos luego. Los restos del más famoso Tendilla pasaron en 1521 de la Sala Capitular a la misma iglesia de San Francisco de la Alhambra, puestos en la bóveda donde hasta entonces estuvieron depositados los cadáveres de la Reina y el Rey Católicos.

§ II.—El segundo Cardenal Mendoza

Se le llamó al hijo segundo del primer Conde de Tendilla, unas veces don Diego de Mendoza, y otras don Diego Hurtado de Mendoza.

No lo tengo por figura principal, ni al lado de su tío el gran Cardenal Mendoza, ni al lado de su hermano el gran Tendilla. Conviene al tema de nuestro estudio decir, sin embargo, algo de su vida. Que nacería (calculó) por 1443. Que era Deán de Sigüenza (la sede siempre reservada por el tío, a la vez que las metropolitanas que tuvo) cuando fué de veintiocho años promovido a Obispo de Palencia, a la vacante por muerte de don Rodrigo Sancho de Arévalo, en 13 de febrero de 1470. Que en 29 de agosto de 1485 fué promovido a Arzobispo de Sevilla por los Reyes Católicos, ante la muerte del efímero Arzobispo don Íñigo Manrique y frente a decisiones pontificias (1484) que daban la administración del Arzobispado (5.000 florines de renta) al futuro Alejandro VI, don Rodrigo de Borja, a la vez Arzobispo de Valencia y de otras ricas diócesis en Hungría, España e Italia (1). Supongo que Tendilla en Roma logró, con los otros sonados éxitos, el de alcanzarle canónicamente a sus Reyes y a su hermano el triunfo apetecido.

El mismo «perjudicado», don Rodrigo de Borja, a los ocho años de coronarse Papa, promovió al Cardenalato a don Diego Hurtado de Mendoza, en el Consistorio (en San Pedro) de 28 de septiembre de 1500, siendo el primero de los trece Cardenales nuevos de aquel día y el veintidós de los creados por Alejandro VI; al ausente don Diego se le apellidó (como antes a su tío) «Cardinalis Hispaniae», y se le dió el título de Santa Sabina. Patriarca de Alejandría le llamó su hermano en el epitafio: donde se dice que murió de cincuenta y ocho años, en 12 de septiembre de 1502.

El elogio epigráfico, según el texto, que indiscutiblemente ha de ser de su hermano (que graciosísimamente traduce su propio título de pri-

(1) Los Reyes Católicos, para lograr el éxito, comenzaron por poner preso a don Pedro Luis de Borja, primer Duque de Gandía, hijo del insaciable Cardenal, y a la sazón en España.

mer Alcaide de la Alhambra por «primer prefecto de la acrópolis de Ilíberis»), dice así:

REVERENDISSIMO ET ILLUSTRISSIMO DIDACO FURTADO DE MENDOZA QUEM CLARISSIMUM GENUS INSIGNIS LITERATUM SCIENCIA, INVOLATA IN SVOS REGES FIDES, SANCTISSIMA EQUITAS, IN OMNES REGALIS MVNIFICENTIA, IN AMIGOS (sic) ET PAUPEROS ACINGENS, ANIMI MAGNITUDO ET TEMPERANTIA CELEBERRIMVM REDDIDERVNT, NECNON RELIGIO ET PIETAS IN DEUM OPTIMUM MAXIMVM, HISPALENSEM ARCHIEPISCO-PUM, ALEXANDRINVM PATRIARCHAS ET HISPANIARVM CARDINALEM EXTULERVNT, INICUS LOPEZ DE MENDOZA TENDILLE COMES GERMANVS NATV MAIOR GENERALIS GRANATENSIS REGNI CAPITANEVS, AC ILLIBERITANORVM ARCIUM PRIMVS PRAEFECTVS, SVO FRATRI MARMOREVM TVMMULVM, SATIS MAIORA MOERENTI POSVIT. VIXIT ANNOS 58. OBIIT 12 SETEM-BRIS 1502.

De su vida privada, sí sabemos que tuvo un desliz, ocasionado del ardor juvenil, cuando estudiaba en la Universidad de Salamanca (porque sus deudos excluyeron a su hijo don Fernando Hurtado y sus descendientes de los llamamientos de los mayorazgos, salvo extinción de otras líneas); sabemos, en cambio, la cristiandad con que atendió a la fundación de su padre del convento de pobres ermitaños jerónimos (de los de Fray Lope de Olmedo) en Santa Ana de Tendilla, dándoles la muy necesaria protección, ayudando mucho también después a la fundación (de su hermano el gran Tendilla) del convento de observantes franciscanos de Mondéjar. Pasó de muy mozo (tendría unos diecisiete años), al acabar sus estudios en Salamanca, a Italia, cuando el primer Conde de Tendilla, su padre, volvió de Embajador a Roma, año 1460, quedándose él allí después de la embajada y por algún tiempo. Que fué amigo de los humanistas, se puede ver en cartas de Pedro Martir de Angleria. Decía éste al demasiado famoso Cardenal don Bernardino de Carvajal: «Decoramos con el sombrero rojo... y te dimos por compañero a Jacobo, que en España se dice Diego Hurtado de Mendoza... (que) se aventaja en la gentileza del cuerpo y en la gravedad del semblante. La excelencia de su linaje, de sus costumbres y de sus letras, y las prendas de su ánimo las conoces tú que confiesas cuanto debes a esta familia, pues fué no pequeña ayuda para que consiguiese el capelo, don Pedro González de Mendoza, su tío» (Carvajal comenzó por ser hechura y creación del gran Cardenal, algo así como su representante en Roma). El mismo humanista y del propio don Diego, dijo en otra carta: «Dicen es el primero en poder y autoridad después del gran Cardenal, su tío, que goza el tercer lugar en el Imperio» (el tercer Rey en España, decía la gente).

Particularmente figuró a la cabeza de la comitiva en la entrega a Portugal de la Infanta doña María, que iba a suceder a su hermana la Infanta doña Isabel en el tálamo del Rey don Manuel «o Venturoso». El año 1502 concurrió a Toledo a la Jura que en aquella ciudad se hizo en el domingo 22 de mayo a la Princesa doña Juana... y habiendo pasado con la Reyna Catholica a Madrid le dió en aquella villa [en ésta] luego que llegó a ella la última enfermedad de que murió, ocasionada de abundancia de sangre [pulmonía, por lo visto] no conocida a tiempo de los médicos, con sólo cinco días de cama.» De Madrid fué llevado su cuerpo a Tendilla (a los ermitaños jerónimos) «que él avia aumentado con la magnificencia que ponderan Diego Henriquez del Castillo y Esteban de Garibay; de donde (añade Mondéjar) fué trasladado a Sevilla... el año 1504». El P. Sigüenza, que lo de Tendilla lo escribió tendenciosamente (por ser cismática la Orden de Fray Lope, respecto de la jerónima: en la que en el siglo XVI vino a refundirse) y con miras a culpar de la pobreza a los Tendillas, cuando era lo típico de los jerónimos-mendicantes, y que además confiesa no hallar escritos de las conocidas y famosas virtudes de los tales ermitaños, aun tratando al fundador (el primer Tendilla) con poco aprecio, pregonó mucho más la protección del Cardenal don Diego: «El que se mostró siempre más aficionado, y deuoto a la santa (Santa Ana) y al convento... pretendía mucho leuantar esta casa. Atajó la muerte sus propósitos, y en su testamento mandó enterrasen su coraçon y sus entrañas a donde auia tenido él afición... dexó a la casa por heredera de la tercera parte de su recámara, y oy duran las reliquias de esta herencia.» (Cita su cruz metropolitana, paños, dosel, una Verónica y otras joyas.) «Edificó la sacristía, que es la mejor pieça de la casa, hizo el retablo del altar mayor, de la mejor pintura de entonces, hizo también las sillas del choro, y en tanto que viuió tuuo a los religiosos verdadero amor de padre, acariciándolos y regalándolos cuanto pudo...», etc.

Aunque la ejecución del testamento de su tío, el gran Cardenal don Pedro, se suele suponer siempre a cuenta de la diligencia de la Reina Católica, y al celo de su sucesor, el Arzobispo Cisneros (también de don Pedro «criatura»), necesitamos en este punto dejar establecido que el sobrino don Diego fué él en primer lugar designado albacea del tío, y tras él el protonotario León, y tras de León, el Deán y Cabildo de Toledo, y sólo después es Cisneros el cuarto y último albacea. La gran Reina (que tanto quiso al gran Cardenal) no fué, en puridad, legalmente albacea, sino a quien en *postdata* autógrafa del testamento, se dieron plenos poderes para modificarlo, y a quien tan respetuosamente encomendaba don Pedro todo apoyo para que pudiera cumplirse sino y realizarse puntualmente todo lo en él dispuesto.

Por lo cual, y por el hecho de que pasados años no se solicitó el cape-

lo para Cisneros, Arzobispo primado, sino para don Diego, Arzobispo de Sevilla —Cisneros no fué Cardenal en vida de la Reina—, y por tantas otras circunstancias, hay que pensar en el segundo Cardenal Mendoza, y no en la Reina ni en Cisneros, para cosa tal como es el encargo a artistas renacientes del sepulcro de don Pedro en el lado del Evangelio de la Catedral de Toledo, el primero y sin duda el sepulcro de mayor magnificencia del Renacimiento entre nosotros. La prematura muerte de don Diego (1502) no le consintió, por lo demás, llegar a intervenir luego en lo principal del testamento, en la edificación del Hospital de Santa Cruz, en Toledo (edifícase de 1504 a 1514), pero acaso de antes fuera él (y no Cisneros ni la Reina) quien en verdad encargara a Enrique Egas los planos (hechos ya desde 1495), con la exigencia de que todo hubiera de obedecer a los cánones del Renacimiento. Se sabe, por lo menos, que los planos eran muy anteriores a la primera piedra y a la definitiva designación del emplazamiento, y que Enrique Egas no era todavía un intransigente renaciente lo demuestra la Capilla Real de Granada, suya y gótica todavía (1506 a 1517), obligándonos a dar en el Hospital de Toledo, a indicaciones del albaceazgo, la exigencia relativa al nuevo estilo. Repito que para mí donde digo «albaceazgo», entiendo el Cardenal don Diego, el primero de los albaceas y el único de ellos que era miembro de la familia.

§ III.—La piña de los Mendoza

Para explicarnos bien la influencia de los Mendozas en un asunto de cultura artística, como en cualquier otro aspecto de su historia, necesitamos dar el debido relieve a la admirable unidad de espíritu de aquella familia, a la vez extensísima y unida, toda apiñada al lado de su jefe.

El jefe, el hombre de inmensas dotes de gobierno y para todo, es el gran Cardenal de España. Aun con sus hermanos mayores, pero todavía mucho más con los hermanos menores y con los hijos de sus hermanos mayores, gozó de una influencia absoluta, sabiendo mantener a todos en la más admirable disciplina de solidaridad: en guerra y en paz, ante los disturbios, ante los partidos, ante las más nobles campañas y ante los más menudos sucesos. Esa impresión se saca cien veces al leer los cronistas de Enrique IV (Enriquez del Castillo o Palencia) o los de los Reyes Católicos (Pulgar, Lebrija, Carvajal, Baeza o Maríneo Sículo), y mucho más leyendo a los cronistas de la propia estirpe de Mendoza (Medina o Rodríguez de Ardila) (1). La dicha disciplina de solidaridad alcanzaba aun

(1) La preocupación del gran Cardenal por la unidad de la familia —extensísima— le hizo pensar en que no sus hijos tuvieran palacio en Guadalajara, sino los Infantes; no fuera a ponerse en la ciudad un Mendoza frente a otro Mendoza en lo porvenir.

a los Velascos y a los La Cerdas (casas del Condestable y de Medinaceli) y a otras casas enlazadas por matrimonios de las hermanas o sobrinas del Cardenal.

El prestigio inmenso basábase además en la educación o convivencia. El gran Cardenal (dice, al caso, el testimonio irrecusables de Medina) «traía hijos e nietos de sus hermanas en su casa, y de sus sobrinos hizo mucho en aquellos que halló para el caso: traía siempre en su mesa y casa hombres de letras y armas (pág. 187). Habiendo ydo... a Valencia [estamos en 1472] a resçibir al Cardenal D. Rodrigo de Borja (futuro Alejandro VI) y pompa de casa y criados y adereços y muchos caballeros sus parientes (llevó), especialmente los sobrinos, que siempre traya consigo doquiera que yva, que eran D. Luis, Conde de Medinaçeli [el futuro constructor del palacio de Cogolludo, antes de 1501], y D. Diego Hurtado, hijo del Conde de Tendilla, que después fué Cardenal [el fallecido en 1502, con el soberbio y segundo sepulcro Renacimiento de España], y D. Iñigo [el gran Tendilla, futuro receptor del estoque bendito] y D. Bernardino, hijos mayores del Conde de Tendilla y Coruña [respectivamente], y a don Juan y D. García, hijos del Marqués, su hermano [éste es el constructor del gran palacio de Guadalajara], que éstos [todos] andaban siempre con él en su casa y mesa.»

Cuando uno de los más poderosos rivales del indestructible y lealísimo partido Mendoza quiere paz y reconciliación, el tal, el Marqués de Villena, es al gran Cardenal al que pide una sobrina u otra por esposa, y nótense, no habiendo en estado de casar ninguna hija de hermano, dále el gran Cardenal, no el Condestable ni la Condestablesa —que es ésta, la Mendoza, hermana del Cardenal—, la hija del Condestable de Castilla: la casa de mayor riqueza y categoría a la vez de toda la grandeza.

Ha hecho, pues, divinamente el señor Lampérez al reunir, cual Mendozas, en su primer discurso académico, a deudos tan adictos al Cardenal, como la dicha Condestablesa [la gran constructora en Burgos de la casa del Cordón, capilla del Condestable, etc.], y como el primer Duque de Medinaceli.

Este, ya se ha visto, no solamente por ser un La Cerdá-Mendoza (como dice el señor Lampérez), sino porque se educó, comenzando de paje, en la casa episcopal del tío, porque con él convivió infinitas veces, porque el gran Cardenal le casó con la hija del Príncipe de Viana (haciendo asistir a los Reyes a las bodas, en Medinaceli), porque en artes de la política (así de la complicada, como de la más noble y aparatosa) y en empresas de armas (en luchas civiles o nacionales) fué siempre otro con los Mendozas, gobernado siempre por el gran prelado, porque éste le logró pasar de Conde de Medinaceli a Duque del propio título, y por que no teniendo otra sucesión legítima que una hija, el gran Cardenal (con gran

satisfacción suya), después de haberla destinado a otro sobrino (hubiera sido Duquesa del Infantado), la casó al fin, con el primogénito propio (para ser, como fué, la primera Marquesa del Cenete).

Las relaciones con los segundos Tendilla (el gran Tendilla y el futuro segundo Cardenal de España) todavía parecen más íntimas (si es posible), con una notable diferencia, la de tratarse, en cuanto al gran Tendilla, de otro de los grandes talentos de la familia, no sé si a la altura del tío en artes de la política y la diplomacia (¡que ambos fueron admirables!, que el tío no dejó de ser, por ser prelado, otro de los buenos capitanes de su tiempo). Este más glorioso sobrino y su tío, acaso vivieron (naturalmente) menos tiempo juntos, pero si en la guerra de Granada (sobre todo en las últimas campañas) no faltó nada a los ejércitos cristianos, fué por el ejercicio de la virtud de la persuasión; y todavía más gran guerrero por la admirable unidad entre la inteligencia combatiendo en el frente (Tendilla al lado del Rey), y la inteligencia del aprovisionamiento detrás, a retaguardia (el gran Cardenal al lado de la Reina).

Las relaciones de los dos consecutivos Cardenales Mendoza, son singularmente un caso de absoluta identificación del tío con el sobrino: «el Cardenal... (dice Medina, pág. 243) llevando consigo gran casa de parientes y criados..., y traía siempre consigo a D. Diego Hurtado de Mendoza, su sobrino, hijo del Conde de Tendilla, su hermano, que en esta jornada le dieron los Reyes el obispado de Palencia...», repitiéndose esto de ir juntos innumerables veces. Aun ya siendo el sobrino Arzobispo de Sevilla, el segundo prelado del Reino, acompaña permanentemente al Cardenal tío cual si fuera todavía un familiar suyo: y «tomó D. Diego Hurtado (añade Medina, pág. 257) la posesión del arzobispado, y siempre andaba en la casa del tío acompañándole y sirviéndole como antes que lo fuere»...; «yba el Cardenal (a Santiago, con los Reyes Católicos) por el camino con grande acompañamiento de parientes y criados suyos y del Arzobispo de Sevilla, su sobrino, que nunca le dejaba» (pág. 267) con otras repeticiones de la misma idea.

Si ahora recordamos cuál fué de exquisita la educación de los hijos del famoso Santillana, cuán orientada al humanismo (en atisbo), propio de aquel tiempo, cómo, si el gran poeta no supo latín hizo que lo supieran bien sus hijos mayores, y latinistas fueron el primer Duque del Infantado, el primer Tendilla y el primer Cardenal Mendoza, cómo se guardó y acrecentó y amayorazgó la librería del autor de las *Serranillas*, y lo que una librería valía y significaba antes del uso de la imprenta, se comprenderá fácilmente en qué ambiente cálido, en qué familia de espíritu tan culto, pudo prender en España, en las artes plásticas el primer afán de mecenazgo renaciente.

§ IV.—La adhesión de los Mendozas al Renacimiento

Oolidémonos de las dos embajadas consecutivas a Roma (1455 y 1460) del primer Tendilla, el amigo del gran humanista Eneas Silvio, que al llegar a Papa (Pío II) le quiere ver allá (1), y señalemos hechos más recientes y más visibles y plásticos de la adhesión incipiente y al fin decidida, de los Mendozas al arte del Renacimiento, tal y tan grande al fin, que si fuera atrevido llamarles «los Médicis españoles (aquí tan sólos), quizás merezcan entre nosotros una gloria semejante a la del Rey Matías Corvino (1458 a 1490) en Hungría, en la Historia de la propaganda del Renacimiento fuera de Italia.

Antes, un precedente: el viaje del Cardenal Borja a España.

1472.—El futuro Alejandro VI, D. Rodrigo de Borja, vino de Legado a España: ocasión en que los futuros Reyes Católicos ganaron a su problemática causa la adhesión secreta del mismo y de Mendoza a la vez. El encargado de recibirlle en Valencia y de acompañarle en todo el largo viaje (con todos los Mendozas) y de aposentarlo regiomente en Guadalajara los meses del verano (1472) fué D. Pedro González de Mendoza, el futuro gran Cardenal. Ya el doctor Justi (2) dijo, «viajaron juntos hasta Castilla, trahiendo estrecha amistad. Durante sus ocios en la suntuosa Abadía [de Valladolid; mayores, creo yo, en el veraneo de Guadalajara], a vuelta de sus inacabables disputas acerca del Real Patronato eclesiástico y de otros temas así, hablarían también de la *obra del romano*, frente a la górica cestería. Recordariase el Palacio de Venezia de Roma, la obra del Vaticano en el estilo de la antigüedad, etc.»

En un trabajo mío particular (3), y a la cabeza de alguna conferencia mia del Ateneo, según el Sr. Lampérez tuvo la bondad de recordar y repe-

(1) No toca a nuestro propósito ocuparnos del primer Conde de Tendilla, el hijo homónimo del primer Marqués de Santillana. Pero acaso el antecedente de sus famosas Embajadas a Roma explique la orientación humanista de sus hijos, de los cuales presumo yo que se haría acompañar en tales Embajadas; eso, ciertamente, nos consta en cuanto al segundo, al futuro Cardenal don Diego, y en ocasión de la segunda.

Dichas Embajadas fueron (al parecer), la primera, a dar la obediencia a Nicolás V (fallecido en marzo de 1455), en nombre de Enrique IV (que comenzó a reinar en julio de 1454), y la segunda, como cosa de cinco años después, cuando se reunió el Concilio, o mejor, Congreso de Mántua (1460), presidido por Pío II, para la gran expedición de toda la Cristiandad preparada contra el turco, y fracasada por la muerte del Pontífice. El Papa, humanista por excelencia (Eneas Silvio Piccolomini), era amigo personal (de antes) del que aun no era sino Señor y luego primer Conde de Tendilla (lo fué en 1466).

(2) Carl Justi, «Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens», I, página 50.

(3) Elías Tormo: «El sello del Cardenal de Valencia don Rodrigo de Borja (Alejandro VI)» en la malograda revista *Vida Intelectual*, tomo III, núm. 11 (marzo, 1909), páginas 102 a 209, con reproducción del sello. [Véase en este libro pág. 347.]

Véase extracto de la conferencia del señor Lampérez, aludida en el BOLETIN, tomo XXIII, año 1915, pág. 73.

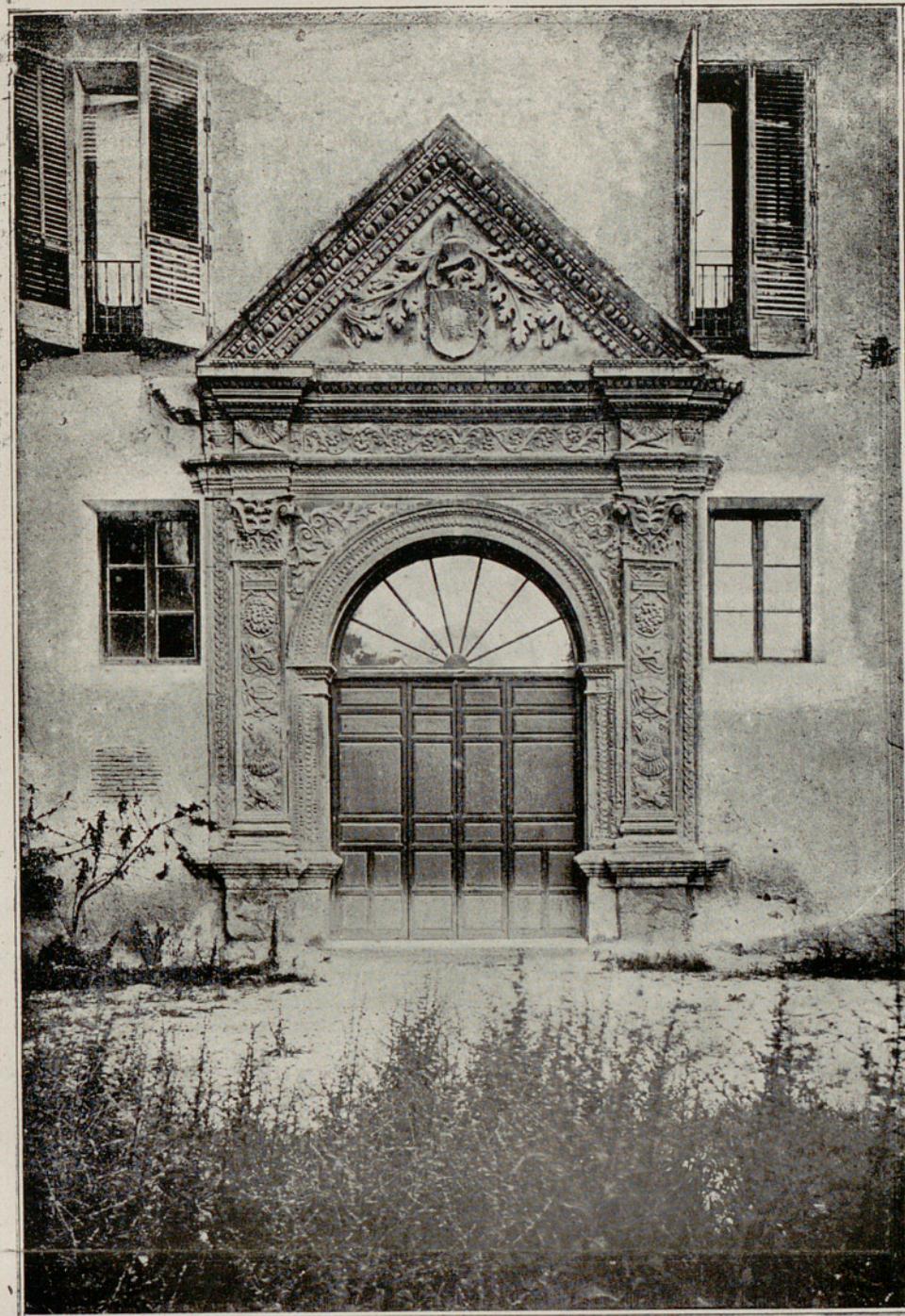
tir en la suya famosa sobre la *Revolución* renaciente, se hubo de poner el bello sello céreo de arte del Renacimiento prerrafaelista, que trajo a España en aquel viaje D. Rodrigo de Borja, Vice-Canciller de la Iglesia romana, y por tal cargo, obligado a ostentar un gran sello. El suyo con tres imágenes devotas, su retrato y su escudo, en un no demasiado diminuto retablo de estilo de Renacimiento, lo tenemos el Sr. Lampérez y yo (esta vez de acuerdo) por lo primero del Renacimiento (líneas y formas arquitectónicas) que vino a España. Del sello (aunque no lo pensara el doctor Justi) hablarían seguramente los dos más famosos prelados españoles de aquel siglo en sus meses de convivencia amistosísima. Aquella cosa diminuta, de frágil cera, contenía en sus líneas arquitectónicas el arco de triunfo donde tuvo ingreso el espíritu del Renacimiento en España. Cuando en tablas españolas se repiten tales líneas clásicas es en las de un pintor valenciano del propio Cardenal Borja; en las de Maestro Rodrigo de Osona (que le pintaba obras en Valencia, 1483).

1482.—El segundo Duque del Infantado reconstruye, donde habiéase aposentado el Cardenal Legado, un lujosísimo palacio, el del Infantado en Guadalajara, y a la vez acaba su castillo de Manzanares el Real en un estilo nuevo, el uno y el otro, con ser góticos y mudéjares los elementos artísticos de la nueva creación, mezclados con detalles de gentileza renaciente (muy vagamente italianos, si lo son) sentida más que no vista.

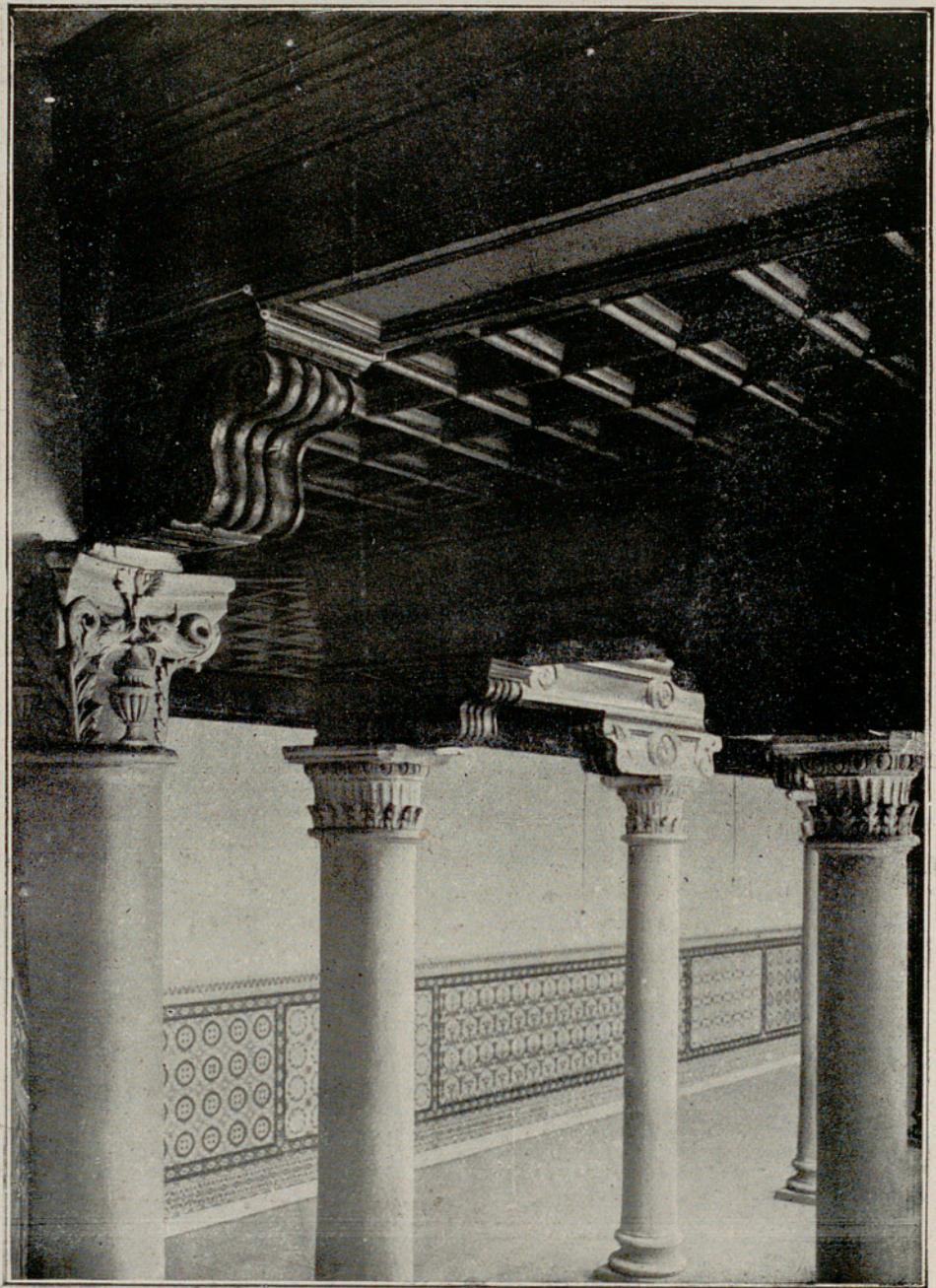
1486-7.—Es la fecha de la espléndida Embajada a Roma del Conde de Tendilla, acompañado del humanista Antonio Geraldino, y trayéndose de allá al humanista Pedro Martir de Angleria; es, a la vez, la fecha de las medallas (absolutamente renaciente la que conocemos, y seguramente más la perdida) fundidas en su honor; es también la fecha en que recibió el insigne honor, casi nunca concedido a quienes no fueran Soberanos, del estoque de honor, que es pieza admirable de orfebrería del nuevo estilo del Renacimiento, con el que ya he dicho que se abrió la brecha por la que caudalosamente se le había de abrir paso en España. Durante ese viaje comienza Tendilla, por orden del tío, la reconstrucción de la basílica romana de Santa Cruz de Jerusalén, dejando encomendada la continuación de las obras (a su vuelta) al futuro Cardenal Carvajal.

1491.—Como demostraremos, está labrada en buena parte, y en los dos años siguientes, el resto de la parte franca y absolutamente renaciente de la obra comenzada en gótico del colegio universitario de Santa Cruz, en Valladolid, creación personal del gran Cardenal, con todos los nuevos elementos renacientes, aunque cuatrocentistas gentilmente acomodados a la tradición del gótico aquél peculiar de los Mendozas.

1494.—Al hacer su magno y último testamento el gran Cardenal



Lám. XXXVII.—Puerta de la Piedad, hoy Instituto (Guadalajara.)



Lám. XXXVIII.—Patio de la Piedad, hoy Instituto. (Guadalajara.)

hace profesión de adicto al arte del Renacimiento, ordenando que el único complemento que faltaba a su colegio de Valladolid, o sea el retablo mayor de la capilla, sea a la romana, «a la antigua», con sus entablamentos clásicos, a la orden de un arquitecto de Guadalajara (Lorenzo Vázquez), que es seguro, por tanto, que conocía el arte *renacido*.

1501 (y años antes).—Está terminado el palacio de Cogolludo, del estilo nuevo, tratado con la misma gentileza y de la propia manera personal que lo renaciente de Santa Cruz de Valladolid, seguramente que por el mismo arquitecto.

Antes de **1504** (años antes, probablemente).—Se coloca en el presbiterio de la Catedral de Toledo el magnifico sepulcro (estilo florentino, de por el año 1480) que allí se negaba el Cabildo en 1493, y se empeñaba el propio Cardenal que había de colocarse (1), que aceptó en 1495 el Cabildo que se pusiera y que lo resistió después mansamente, hasta obligar a Cisneros y a la Reina a dar de noche el golpe de destrucción a la parte del admirable cierre gótico a que había de sustituir. Por el haz de dentro es el más grandioso y puro arco triunfal de nuestro Renacimiento, y por el haz de fuera (altar de Santa Elena), el primer retablo de nuestro Renacimiento, absolutamente italiano todo lo arquitectónico y labrado en mármol de Italia. Seguramente lo encargaría el primer albacea y segundo Cardenal Mendoza, y acaso interviniere en Italia en el encargo el Cardenal don Bernardino de Carvajal, que antes, por aquél, llevó adelante las obras de *Santa Croce in Gerusalemme*, incluso las pinturas del ábside, frescos de Antoniazzo Romano, en que está representado (2).

1504 a 1514.—Comenzóse y acabóse en esas fechas la edificación totalmente en estilo de Renacimiento, mas de artista español con toda seguridad, del Hospital de Santa Cruz de Toledo, por el albaceazgo del gran Cardenal, por planos seguramente anteriores.

(1) Interesantísimo documento publicado en el BOLETIN por el señor Sánchez Cantón, «Retales», núm. 1, al tomo XXIII (1915), pág. 162, no citado ni aprovechado por el señor Lámperez.

(2) Véase el trabajo no citado por el señor Lampérez de don Antonio C. Floriano en nuestro BOLETIN «Antoniazzo Romano: un pintor prerrafaelista pintando para españoles», tomo XXI (1913), pág. 266, con varias reproducciones.

Hay en ese trabajo estudio de si el Cardenal retratado de rodillas ante la enhiesta cruz y San Elena es don Pedro o don Bernardino; éste, además de ser el encargado de las obras, fué sucesor de Mendoza en el título de Santa Cruz. Es evidente que el retratado no es don Pedro, y pagara él o no la labor, hay que reconocer que ha de ser Carvajal: era el más intrigante de nuestros españoles de Roma, capaz de hacerse retratar así, aun no costeando la tarea.

El gran Cardenal acrecentó extraordinariamente su nativa devoción a la Santa Cruz, por haberse descubierto el que se tiene por *inri* original durante las obras, embutida la caja en el ábside que se renovaba con ellas, y el mismísimo día 2 de enero de 1492, en que el gran Cardenal plantaba en las torres de la Alhambra (al lado de los pendones de Castilla y de Santiago) su cruz de primado de las Españas.

El tal *título* de la cruz se conserva en rico marco donado por Mendoza; don Bernardino había venido en 1487 a España de Nuncio, para volver luego de Embajador de España a Roma. Ya no volvió (según creo).

1508-9.—Tendilla hace intervenir en las obras reales de Granada (capilla Real) al arquitecto renaciente, a quien el gran Cardenal, catorce años antes, encomendaba el retablo de Valladolid (Lorenzo Vázquez), habiéndole antes construído su propio convénto de franciscos en su villa de Mondéjar, primer templo del Renacimiento que conozco en España, desde luego.

1509.—Se coloca en la capilla de la Antigua de Sevilla el apenas menos grandioso y más bello sepulcro del segundo Cardenal Mendoza, obra del más puro Renacimiento.

1509 a 1512.—Comiéñzase y acábese en esas fechas el palacio dentro del castillo de la Calahorra, obra de Renacimiento puro y de artistas italianos, hecho hacer por el primogénito del gran Cardenal, primer Marqués del Cenete.

En otro párrafo deberíamos repasar las fechas, relativamente retrasadas, de las otras manifestaciones del Renacimiento extrañas a los Mendozas. Adelantemos que el sepulcro del Príncipe don Juan, en Avila (1512), y los más tardíos de los Reyes Católicos, son posteriores en varios años a los dos citados de los Mendozas; que la portada renaciente de la sacristía, capilla del Condestable, en Burgos, es de 1513, y que es de 1516 la portada de la Pellejería, primeras construcciones renacentes allí; que la capilla del sepulcro, que es lo primero de Renacimiento en la Catedral de Valencia (al tras altar mayor), es de 1510; que el palacio (acaso del mismo arquitecto) en el castillo de Vélez Blanco es de 1506 a 1515 (construído por el yerno de una Mendoza); que lo renaciente de Pedro Gumiel (trabajos para Cisneros en Alcalá y Toledo) ha de llevarse a años próximos a 1518 (fecha del Paraninfo), todo ello sin contar con que lo citado de Burgos, que son obras de Francisco de Colonia, y éstas de Gumiel dan la impresión (ambas) de timidez y de Renacimiento de segunda mano, y que el hijo de la Condestablesa (ella, una Mendoza) y el Cardenal franciscano, criatura en todo del gran Cardenal, no son personas ajenas a la influencia de la gran familia cuyo mecenazgo historiamos.

1515.—Muere el gran Tendilla, para mí el Mendoza más adicto al Renacimiento, y aquel a quien probablemente se debió el cambio de gusto en su tío el gran Cardenal y la educación esencialmente de Renacimiento del primer Marqués del Cenete.

§ V.—Los arquitectos de los Mendoza

Interrumpido en la Revista este fragmentario trabajo, no hubo de cortarse por falta, sino por sobra de elementos de estudio, que ya son tantos que están pidiendo una más sistemática exposición de los no esperados

resultados de la investigación. Esa nueva monografía, no cree el autor de este trabajo que la deba plantear él mismo, sino don Manuel Gómez Moreno, agradeciéndole mucho las extremadas facilidades ofrecidas, que no se deben aceptar en esta ocasión.

Es el caso que, habiendo tenido yo por mi parte la fortuna de descubrir el que declaré en el acto primer templo del Renacimiento español en las ruinas de la iglesia de San Francisco, bien inmediatas a la estación de la nueva vía férrea, en la villa de Mondéjar, provincia de Guadalajara, y tratándose del monumento creación del segundo Conde de Tendilla y del segundo Cardenal Mendoza, con fecha (como ya hemos dicho) conocida como seguramente anterior al año 1509 (1), el señor Gómez Moreno, que tal fecha documental me proporcionó, después de acudir a verlo, analizarlo y dibujarlo, de tal modo se enfervorizó en el estudio, por estar relacionado con los orígenes del Renacimiento en Granada (donde tan principal papel hicieron los Tendillas), que puso otra vez en el telar, integrando todo el problema, los datos conocidos de antes solamente por él, y se dió con nuevo ardor a la rebusca y feliz hallazgo de interesantes documentos inéditos relativos a las obras que presidía el segundo Conde de Tendilla (y después su hijo y sucesor), y al no menos feliz éxito de conocer, leer y aprovechar un importantísimo fondo de epistolario del propio magnate, en el cual (con mil importantes datos para la historia militar y política de su tiempo) no dejan de hallarse notas sumamente significativas para la historia artística, de la que cada vez aparece el segundo Tendilla como el más ilustrado y genial de los Mecenas de su tiempo.

Juntos después, el señor Gómez Moreno y yo, renovamos el estudio del palacio de Cogolludo y el de los restos proto-renacientes de Guadalajara; él volvió, además, a cosa hecha, a Valladolid, a renovar el examen del Colegio de Santa Cruz de Mendoza. Malandanzas de salud, por mi parte, no me han permitido acudir a ver qué nos dicen las ruinas (si subsisten) de los Jerónimos de la villa de Tendilla, y a rebuscar en algunos otros rincones de la Alcarria, la tierra de los Mendozas, otras huellas de su ilustrado mecenazgo (2). Por esta aludida dolencia tuve que aplazar el

(1) En cartas del segundo Tendilla al Arzobispo de Sevilla, de abril y julio de 1509, le pide le envíe a Granada a su arquitecto para que, junto al «maestro que hizo mi monasterio» (el monasterio del Conde), dieran su parecer sobre la obra de la Capilla Real. En otras cartas y documentos se ve que se refería a San Francisco de Mondéjar, con seguridad, y dudamos si a Lorenzo Vázquez o a Cristóbal de Adonza (ambos arquitectos alcarreños de los Mendozas), ya que ambos acudieron a Granada con el sevillano, efectivamente. [El señor Gómez Moreno publicó su estudio con el título «Sobre el Renacimiento en Castilla», en Archivo, 1925.]

(2) Ignoramos el estilo en que se edificaron por el Gran Cardenal sus fundaciones de Santa Cruz (parroquia), de Sevilla, derribada en el siglo XIX, y de Nuestra Señora de Fuerza, en Guadalajara, también desaparecida, de la que únicamente sabemos por el historiador Medina que era notable ermita, y por la relación topográfica a Felipe II (*«Memorial Histórico Español»*, tomo XLVI), que, a juicio de los que la redactaban en 1579, era «de hermoso edificio de sillería, que es de los buenos edificios que deve

cierre de este modesto trabajo monográfico en nuestra Revista, y por todas las mentadas circunstancias, repito que, agradeciendo mucho al señor Gómez Moreno todos sus ofercimientos, no aprovecho el ingente montón de sus notas escritas o gráficas y de las revelaciones históricas que ellas contienen, y cortando bien que mal mi trabajo, le dejo en el uso de la palabra; feliz yo, eso sí, con haber apuntado acertadamente al blanco, y cada vez más convencido de la tesis inicial de estos trabajos, a saber: que a los Mendozas del siglo XV, y más particularmente a los Tendillas, tan injustamente preteridos y olvidados, se debió el brote del Renacimiento en los monumentos españoles.

Se subtituló así mi trabajo, con frase dedicatoria a la vez: «Con algunos reparos a mi maestro don Vicente Lampérez», y en finalizarlos (en redondear los que en un principio pensé formularle) vengo obligado, que no sería el aplazamiento correcto, aun con ser tan modestas y atentas las observaciones del discípulo, y tan unidas a mis entusiastas adhesiones de siempre a sus magistrales investigaciones y razonadísimas síntesis.

Aparte, todo lo referente a la reivindicación de olvido y a la ya, por mí, tan pregonada importancia de los Tendillas, mis reparos se refieren a la tesis suya, para mí demasiado absoluta, de la separación y la contradicción entre lo que llamó el docto maestro la «evolución» y la «revolución» en la Arquitectura española en el período transicional (mejor dicho: en el momento transicional) de lo gótico al Renacimiento en España.

Voy a intentar la demostración de que lo más significativo en la evolución y lo más auténtico de la renovación son cosa de los Mendozas alcarreños, y animadas de un mismo espíritu y de una inspiración misma.

Desde luego, advirtiendo, lo que a todos se alcanza desde luego: que nos movemos en el terreno de lo decorativo y no en el de lo constructivo, pues la crisis (o evolutiva o revolucionaria) del Renacimiento es crisis de decoración y de formas, y no una crisis constructiva, *ingenieril* (si vale la frase). Es decir, todo lo contrario de lo que ocurrió en el período crítico de la transición de lo románico al gótico, en el que priva el fondo (el problema de estructura) sobre la forma (el problema del decorado).

¿Quiénes fueron los *intérpretes* de los Mendozas mecenas, los verdaderos arquitectos de las aludidas evoluciones y revoluciones?

Queriendo ignorar (bien de propósito) lo que ha ido averiguando el señor Gómez Moreno (que yo no debo adelantar), me voy a reducir a los nombres de antes conocidos, personificando en ellos la evolución y la re-

de haver en el Reyno, según dicen los artífices que lo ven» (pág. 13), lo que en tal fecha no se pensara si era gótica y no renaciente su labra. En cuanto a otra fundación del Gran Cardenal, también «ermita notable» para Medina, o sea, Santa María de los Huertos, en Sigüenza, me quedo por de pronto en la misma ignorancia que respecto a los Jerónimos de Tendilla, obra esta última (la Sacristía, muy alabada) del segundo Cardenal Mendoza.

volución, que yo trato de enlazar con lazo vital: Juan Güas es el arquitecto que ostenta más derechos para representar o para simbolizar la evolución, y Lorenzo Vázquez nos aparecía ya como el arquitecto en quien adivinábamos más derechos para representar o para simbolizar la llamada evolución, pues el testamento del gran Cardenal nos le demuestra conocedor del nuevo estilo y aplicador del mismo en lo francamente renaciente (a lo romano, «revolucionario») en Santa Cruz de Valladolid, y los documentos granadinos, ya de antes conocidos, demostraban que años después, y para las obras reales de Granada, que presidía el segundo Ten-dilla, seguía siendo Lorenzo Vázquez su arquitecto consultor.

No teniendo, pues, carácter de certeza (ni mucho menos) la atribución puede y debe aceptarse provisionalmente la hipótesis de haber sido Lorenzo Vázquez el autor de lo que llamaría yo el primer *silabario* de nuestro renacimiento arquitectónico, del que son incunables el palacio de Cogolludo, el Instituto de Guadalajara, San Francisco de Mondéjar, lo francamente renaciente de Santa Cruz de Valladolid y otras muchas cossillas, particularmente capiteles muy típicos, aunque con variantes, en diversos monumentos alcarreños.

§ VI.—El capitel que llamaremos «alcarreño» o proto-renaciente español

Admitido por todos que el palacio de Cogolludo es «incunable», o monumento renaciente anterior al siglo XVI, supuesto que en 1502 estaba construido, y ya en ese año cuenta Lalaing que como obra notable fué expresamente a visitar la morada señorial de los Medinacelis (La Cerdá-Mendoza), el Archiduque y futuro Rey de Castilla Felipe el Hermoso, han de tener, por fuerza, carácter de enseñanza todos los estudios que del mismo se hagan.

La fachada es conocidísima por la fotografía popularizada. Pero el patio tiene acaso más interés por sus indicaciones. Está arruinado en parte, pero todavía se pueden estudiar allí, en su colocación primitiva, los capiteles, de los que no se ha hecho hasta ahora estudio.

Tipo A. Como se ve, tiene el capitel una corona de hojas; son muy exentas. El estríado salomónico. Sobre las estrías y bajo el ábaco, que es corintio (con escotaduras y chaflanes, como se ve), ostenta una láurea, interrumpida por grumos góticos a las cuatro esquinas. Del collarino arranca (por detrás de la corona de hojas) un tallo fino, que cortando las estrías y por delante de ellas va a ocultarse detrás de la láurea, para dar arriba (contra el ábaco) una flor, que es una azucena; las hay en los cuatro frentes.

Tipo B. El estriado recto, perpendicular. La corona de hojas sobre el collarino, más exenta y más larga y más abierta. Debajo del ábaco (igualmente corintio), el tablero de volutas jónico, plegado como el «pergamino jónico» por dos lados. La flor ya no es azucena, no se ve su tallo.

Siendo el patio de cuatro arcos en el frente y en el fondo, y de cinco arcos a los lados, se ven capiteles del tipo A en las cuatro columnas exentas de la izquierda y en las tres del frente, mientras que las cuatro exentas de la derecha y las tres exentas del fondo son del tipo B. Mas no es esto causa para pensar en imaginar dos momentos distintos para labor de dos y de otras dos pandas del patio claustral, pues en los cuatro ángulos del mismo son de tipo B, uniformemente los capiteles de las ocho columnas adosadas. Circunstancia que me convence de que el arquitecto dió dos modelos a los mazoneros y los distribuyó con cierto orden.

El paso a la escalera de honor (arruinada), al lado izquierdo, ofrece todavía dos pilas (no columnas), cuyos capiteles son del tipo B, y del popio tipo B el capitel deformemente ancho (doble que largo) de la pilastrona intermedia, pues eran dos los arcos: gemelos.

Al Mediodía del palacio había una galería, hoy arruinadísima, de la cual (en las reconstrucciones, viejas) no quedan en su sitio sino un capitel en la galería del piso bajo y uno en la galería del piso principal. El del plan del terreno es del tipo B, y el del piso principal, del tipo A.

En las amontonadas ruinas, más o menos llenas de tierra y de verde, que rodean el palacio, vi dos capiteles del tipo A (uno de columna exenta y otro de columna adosada). En el patio del claustro vi dos capiteles del tipo B.

El tipo o idea de estos capiteles proto-renacientes de España, pudo y debió de venir de Italia, pues en Lombardía creo recordar algo semejante. Pero que el arquitecto (*¿Lorenzo Vázquez?*) se encariñó con su manera (desde luego doble) de interpretar caprichosamente el modelo clásico corintio y jónico, es indudable, y presumo que en esto de sus capiteles hubo de poner los puntos de su vanidad con candorosa pedantería.

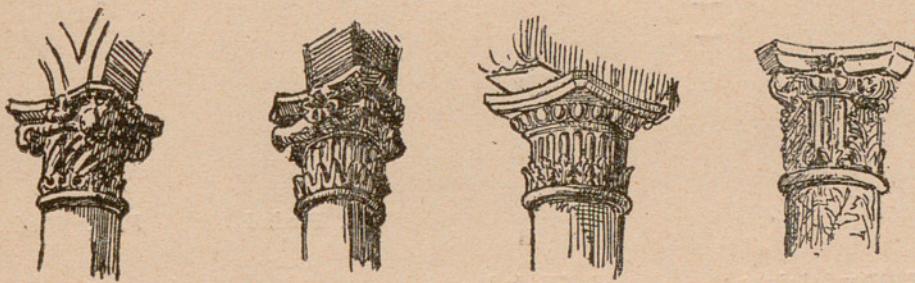
En la propia magna fachada del palacio de Cogolludo, se ve algo semejante. Por ejemplo, el capitel de la ventana geminada segunda (comenzando a contar por la derecha del espectador), que tiene otro galbo, pero que ofrece la flor de lis, el ábaco escotado y corintio y hojas que vienen a ser de un corintio gótico. Todos los de estas ventanas son de ese tipo corintio a la gótica labra, con preciosa láurea en el collarino.

Trasladándose de Cogolludo a Gadalajara, muy luego se ve que el Instituto de segunda enseñanza, con su patio y su portada (temas de guerra), son de un palacio proto-renaciente, anterior al destino del edificio para Convento-colegio de la Piedad. La iglesia y su portada, claro es

que corresponden a ese destino definitivo, y sólo a ellos cuadra la fecha de 1530 que dicen las piedras del templo.

Y a la luz de ese descubrimiento y de esa convicción, cobran interés excepcional los tipos variados de los capiteles del patio-claustral.

Todos los capiteles del piso bajo son del tipo Cogolludo, *B*, reformado. Incluso los angulares de dos columnas, que por el ángulo de las pandas se convierten en pilastras, con plantas como de corazón. Este tipo *B*, reformado, lo llamaremos *C*. La corona es de hojas de roble, sobresalientes (en vez de hojas de alga), las estrías las mantiene perpendiculares, pero el toro (en vez del tablero de volutas jónico) se adorna, no con láurea sino (más clásicamente) con ovas y dardos. El ábaco ofrece los escotes del corintio, y eso aun en lo apilastrado del capitel doble de los ángulos.



A. Cogolludo

B. Cogolludo

C. Piedad

DD. Mondéjar

El tipo general de los capiteles del piso principal, *D*, es de una sola serie (siempre una sola) de hojas, que ya son de acanto y de potentes volutas, con la azucena en pleno ábaco: silueta de corintio o compuesto.

En la portada del Convento de San Francisco de Mondéjar, el tipo *DD* ofrece acantos, estrías perpendiculares, ovas en la moldura alta, la azucena en el ábaco y volutas de sabor gótico, poco salientes.

En el patio alto del Instituto de Guadalajara hay casos de variantes.

Variante *E*: jarra en medio de dos hojas de acanto y encima de ellas dos volutillas retorcidas.

Variante *F*, notable: lo dicho en la anterior, pero las grandes volutas son de colas de delfines, cuyas abiertas bocas se acercan afrontadas. De este tipo tan interesante (el estoque de honor del gran Tendilla, ofrecía delfines también) hay dos capiteles y otros dos, más simplificados, abajo, a derecha y a izquierda del ingreso a la escalera de honor (1).

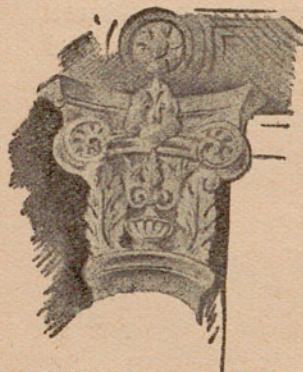
Tipo *G*: es un capitel corintio casi puro, pero cuyas volutas ofrecen

(1) Los delfines aparecen también en forma similar en la portada de San Francisco de Mondéjar.

Los dibujos más cuidados de los capiteles E, FF y FFF los debemos al digno profesor del Instituto de Guadalajara Dr. D. Ramiro Ros Rafael.

líneas rectas como de escape centrífugo de la espiral que se moviera centrípetamente hacia su foco.

Estudiados conjuntamente los capiteles de Cogolludo y de Guadalajara, tan distintos de todos los del futuro arte plateresco castellano, se ofrece a nosotros a toda evidencia un proceso y una psicología personal. Será Lorenzo Vázquez o no su autor, pero es evidente que, quien sea, es uno solo; y ese uno, un introductor de las formas renacientes a su manera, con aire de empeño y de rebusca personal.



E. Guadalajara



F. Piedad



FF. Piedad



FFF. Piedad

En Guadalajara arraigaron sus tipos, pero ya no progresando (como en él) sino decayendo.

La Casa Dávalos, de la propia Guadalajara, ofréenos todavía la nota estacionaria, en su patio, también proto-renaciente, con dos tipos.

Tipo H: en el piso bajo (de cuatro intercolumnios al Norte y Sur y tres al Este y Oeste, con columna sencilla en los ángulos). Capitel de estriado oblicuo o helicoidal entre dos toros sencillos. El ábaco, siempre de pronunciados escotes, aquí sin sombra de justificación.

Tipo J: en el piso principal. Capitel de hojas sencillas, repetidas, puntaigudas y salientes, exentas. Estriás helicoidales. Toro alto, siempre detallado en láurea y ábaco de acusados escotes (no menos injustificados) (1).

En una casa de Guadalajara (calle del Estudio, núm. 14) encontramos

(1) En las ruinas del claustro de Santa Clara, de Guadalajara, vi ocho o diez capiteles de columnas sencillas, más tres dobles, angulares, todos de estriás perpendiculares y de potentes volutas, que llamaremos tipo K; en mi sentir, posteriores a los citados hasta ahora y de decadencia del tipo general. Uno vi de menor tamaño, acaso del piso principal del claustro (si es que lo tenía).

Parecidos son los tres capiteles del patio de la casa de Villamejor.

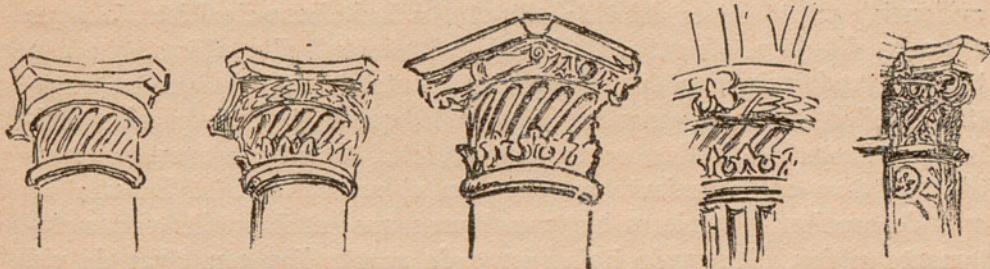
En los pórticos de Santa María de la Fuente, Guadalajara, hay trece capiteles, igualmente de decadencia, con estriás perpendiculares y volutas no excesivamente grandes y como apoyadas en láurea. En los pórticos de la plaza del Ayuntamiento, Guadalajara, hay capiteles decadentes, de estriás helicoidales entre dos robustos toros. Seis frente a la fachada del Ayuntamiento y seis a la izquierda de él.

un tipo de capitel, *L*, de mucho interés, pues refunde los variados elementos de los *A*, *B* y *C*. Del *A* tiene la corona de hojas y el estriado helicoidal; del *B*, el tablero de volutas jónico, y del *C*, las ovas de la moldura.

Otra combinación del *A* (predominante) y el *C* (sólo las ovas), pero con hojas de acanto, siempre una sola serie, pero alternando una larga con una baja, ofrece el tipo *M* en Santa Cruz de Valladolid, a la portada.

El tipo *J* de la Casa Dávalos, de Guadalajara, se repite puntualmente (salvo no necesitar ábaco y salvo poner la azucena) en un pilastrón del interior (al coro) de San Francisco, de Mondéjar: tipo *N*.

El arquitecto mendoziano de tales monumentos proto-renacientes, ¿pudo tomar el modelo de sus variados, pero siempre sistemáticos, capiteles de obras pintadas más que de un viaje a Italia?



H. Casa Dávalos *J.* Casa Dávalos *L.* Guadalajara *M.* Valladolid *N.* Mondéjar

La posibilidad no puede negarse. Lo decorativo puede viajar en el papel, en apuntes, en tablas, en objetos de orfebrería, etc.

Pero es curioso lo que a mí me ha ocurrido con una preciosa tablita del Museo del Prado, que desde hace años la tengo por cosa de Arte español, en síntesis prematura de lo flamenco al óleo y de lo italiano en la composición y arquitecturas simuladas, cual son españolas las cosas de maestro Alfonso (en San Cugat de Vallés), de maestro Rodrigo de Osona (en Valencia), de maestros dudosos (en Córdoba) y del mismo siciliano Antonello da Messina, cuya educación, de corriente de acá a allá, ya no ponen en duda los críticos italianos y alemanes.

Yo desconozco su autor, pero es huésped nuestro o nuestro (español) del todo, y no anda lejos del Juan Pereda, cuyas únicas obras auténticas, en Sigüenza, son tan admirables por sus arquitecturas renacentes (*).

La sorpresa mía, al volver a ver la tablilla, es hallar en ella, con ligeras modificaciones (otra variante más), el capitel proto-renaciente alcarreño: corona de hojas salientes, de roble; estriás perpendiculares, toro

(*) [«La Flagelación», núm. 1.925, del Prado, a que se refiere el autor, se cataloga ahora, siguiendo la clasificación de Angulo Iñíguez, como obra de Alejo Fernández.]

decorado y ábaco de escotaduras a lo corintio, sin justificación alguna y todavía menos razonado, por appear en él un segundo ábaco cuadrado.

El pintor desconocido (si no es Juan Pereda) tuvo en Córdoba un imitador, que al pie de la letra copió su Jesús; pero que, menos dado a ello sin estudios propios, puso sobre la columna dos ábacos de pronunciados cornetes de puro exagerar las escotaduras.

§ VII.—El arquitecto proto-renaciente del capitel alcarreño y lo castizo español

En el palacio de Cogolludo no todo tira a lo clásico, aunque por modo tan singular. El arquitecto (allí tan único, pues allí no caben dos, a toda evidencia) aceptó cosas del todo extrañas a lo italiano-clasicista, aunque él no las dibujara. Me refiero a los singularmente bellos alfices, que con todo su mudéjarismo podemos poner a cuenta de artífices que no repetían en ellos ideas del maestro. Pero en lo que a éste es preciso atribuir, ventanas geminadas, arcos, láureas, etc., todavía se muestra el estilo *evolutivo* en casamiento extraño con el *revolucionario*. En una de esas decoraciones interiores hay una láurea que en el detalle es completamente gótica, alternando hojas como de acanto liso con otras de vid con racimos y acaso acanto espinoso; además, crespas como de col o acanto espinoso. Y en la fachada misma, con tantos elementos clásicos (el total almohadillado, los dentículos, las ovas y dardos, la gran láurea, etcétera, etc...), hay en la portada verdadera crestería a lo estilo Isabel la Católica, tratadas las crestas como si fuera maíz. Es detalle francamente *evolutivo* o del citado estilo Isabel, como las ventanas con parteluz, y tan naturalmente casadas éstas y aquella portada con todo el paramento almohadillado, que no es posible imaginar siquiera que no fuera el mismo arquitecto quien fué combinando con los elementos clásicos predominantes en absoluto, los elementos del goticismo nuestro privativo y aun los elementos mudéjares del propio soberbio monumento.

Pero de todo ello, la nota más singular, a la que yo (al menos) concedo una importancia capital, es ésta: el arquitecto revolucionario-renaciente de los Mendozas (al parecer, Lorenzo Vázquez) se educó en una escuela decorativa en que se sentía horror y repugnancia invencible a la superficie plana no decorada. Esa es mi tesis. Y en relación evidente (segunda tesis), y por consecuencia, con la educación del arquitecto evolutivo o gótico de los Mendozas (es decir, Juan Güas), que cual nadie en el mundo y más que nadie en España, acabó por ser el decididísimo sostenedor de esa misma afición a la decoración de la superficie plana (y de la cilíndrica) a todo trance, sintiendo el mismo horror y repugnancia a dejarla lisa.

Claro es que las paredes lisas han de ser, en la vida, lo general, y que hablamos del horror o la repugnancia en lo que quiere ofrecerse rico y sumuoso de decorado. Lo verdaderamente clásico (arrancando de la Grecia) es la decoración de las molduras y de otros elementos arquitectónicos, y no por igual, sino distinta en cada elemento, según la forma o función, y ofreciendo lo plano y lo liso como base para el debido contraste; lo liso y lo plano, por eso mismo, pone en valor lo decorado de las molduras, o de los capiteles, o de las basas o de cualesquiera otros elementos indicados.

Todavía otra advertencia: En la arquitectura civil española de entonces es la regla general ir dejando absolutamente lisos los paramentos, salvo portadas y ventanajes; mas es porque se encomienda la decoración a las «vestiduras», es decir, a los tapices y reposteros, o bien a los guadamecés, destinados (en la idea de todos) a cubrir tan radical desnudez. Tal lisura no era, pues (bien mirada), sino confirmación del espíritu de la exageración decorativa a que en España estábamos sometidísimos.

Y véase ahora lo que es la decoración alcarreña gótica, la que hay que atribuir al definitivo estilo personal de Juan Güas. ¿En qué parte del mundo se iguala?

Como los ajedrezados o los *quinconces*, cual los árboles o los veduños plantados a marco real o a trasbolillo, así se ven sembradas las paredes con «clavos» sencillos, con otros «clavos» labrados, con «espejos» o medias bolas, con «conchas», etc. En lo alto de los torreones del castillo del Real de Manzanares (1), los espejos; en el pretil de las galerías y en las columnas de las mismas, los «clavos», apretados unos con otros (a base de romboidal) (2); en la fachada del Infantado, de Guadalajara, los «clavos», bastantes espaciados y muy salientes, y los apretados, sin superficie libre, en los pretils y las columnas de la misma, a la galería; cuadriculado de relieve en losange y clavo central en las columnas de la portada; finísima cuadrícula, cual de billetes románicos, en las enjutas del patio; los «clavos», de forma cuadrada y dibujo tomado de hierros (con sus curvas), en la portada del castillo de Marchena (hoy en Sevilla) y en el centro de la portada del Seminario de Baeza; los «clavos» sencillos en todo el lateral de la propia fachada de Baeza; los «clavos» sencillos y enormes en la casa de los «Picos», de Segovia; las «conchas» en la casa de las Conchas, en Salamanca..., todos ellos (y otros que se pudieran citar) edificios góticos, de gótico nuestro, del gótico «Isabel la Católica», con ventanas geminadas y con otros muchos detalles de nuestro «flamígero» peculiar, y, desde luego, sin asomo de italianismo ni de Renacimiento.

(1) Véanse las láminas del discurso del Sr. Lampérez al ingresar en la Academia de la Historia.

(2) Véanse láminas citadas.

Y no hablo de las lises en círculos o en losanges, cual en el Colegio de San Gregorio, de Valladolid, como no hablo de otras cosas de dibujo más variado, porque prueban que el ideal de Juan Güas, aunque con otras modalidades personales, era el general bajo el reinado de Isabel la Católica; y no hablo porque no tienen esas variadas modalidades con mi tema tan estrecha relación como las más sencillas «cosas» que Güas o sus directos imitadores ponían en sus losangeadas cuadrículas.

En realidad, todo es uno y lo mismo, sin embargo. Es decir, mudéjarismo: mudéjarismo, traducido a los detalles no arábigos, sentido hispano-árabe de la total decoración de lo plano, no dejándolo liso. Es el mismo Güas el que en las galerías del jardín del Palacio del Infantado, en Guadalajara, repite al infinito unas arcaturas góticas, cual tema de decoración de tejidos. Y en eso obedecía al sentido mudéjar de la decoración de planos, repitiendo y repitiendo temas, no de otro modo que como (él, precisamente, Juan Güas) aceptó en todas sus obras (así en San Juan de los Reyes, de Toledo, como en el Infantado, de Guadalajara, como en el Real, de Manzanares) la corrida cornisa de stalactitas mudéjares, que vistos de cerca son de detalle absolutamente góticos: su firma, que las llamo yo.

Por ser uno mismo el espíritu, del todo mudéjar, es tan frecuente ver en nuestra arquitectura civil del siglo XV yeserías mudéjares de molde gótico al lado de las de molde árabe, y en el siglo XVI las de detalle plateresco junto a las de detalle gótico flamígero y las de detalle de lacería árabe. Al caso, es típico un salón del palacio de Peñaranda de Duero, que las ofrece de los tres tipos juntos: un puro aljamiado.

Güas sería flamenco (*), y como puro artista gótico (más bien como escultor) trabajó en un principio (en Ávila, por ejemplo). Después fué, de seguro, el más adicto al ritmo sincrónico decorativo de los mudéjares españoles, y la estupenda serie de sus águilas-tenantes de repetidos escudos, todo de detalle gótico, en el crucero de San Juan de los Reyes, de Toledo, ya proclamó M. Bertaux (aquel día en que nos bautizó el estilo «Isabel la Católica») como cosa tan extraña al gótico «europeo», como espléndida, magnífica y felicísima (1).

Pues de este arquitecto del gótico-mudejarizado de los Mendozas: del «evolucionista» Güas, aprendió a sentir lo decorativo el otro arquitecto revolucionario o renaciente de los Mendozas, el autor de los «in-

(*) [Consta hoy su oriundez francesa; sus padres eran de Lyon. Aparece trabajando en Toledo, en 1459.]

(1) En la revista «Arte Español», I, núm. 3, pág. 110, di yo mismo la reseña de la hermosa conferencia de Mr. Bertaux, en que bautizó el estilo «Isabel». Hube de replicarle (al comentarla) con la posible confusión con el estilo inglés de Isabel, y contestó que en francés no cabría confusión entre estilo «Elysabeth» y estilo «Isabel». A pesar de lo cual le dije que yo lo llamaría «Isabel la Católica», con lo que ya no cabe equívoco, ciertamente.

cunables» españoles, sea o no sea Lorenzo Vázquez. De Italia imita el almohadillado, pero no es para él (como será después para Machuca, arquitecto de los Mondéjar) tema de grandiosidad constructiva (en Mondéjar y en la Alhambra, como en el Pitti de Florencia fué), sino tema de bordado decorativo, y así el almohadillado de Cogolludo es de dos resaltos, cual los terciopelos de entonces eran a veces de tres altos, y en la portada, de Cogolludo también, el neto del arco tiene cabujones en un losangeado; como en el neto del arco de la portada (Santa Elena y el fundador), en Santa Cruz de Valladolid, se ven cruces y lazos alternados, y hasta en determinada parte de la gran cornisa no sé qué otro detalle, además del almohadillado en la parte central de esa gran fachada.

Pero se replicará, diciendo: ¿No vienen de Italia los «picos»?... ¿No se ha pretendido siempre dar ese origen (por ejemplo) a lo típico de la Casa de los Picos de Segovia?

¡Y pienso que es fuerte cosa que sea precisamente en Segovia, la de los palacios mudéjares de Juan II y de Enrique IV, y la ciudad en que del siglo XV al siglo XX se ha conservado la decoración a molde de las fachadas de las casas, donde se pretenda reconocer la necesidad de un origen italiano para los «picos»!

Sí, es verdad; en Italia se conocieron y de Italia radiaron hacia Oriente: en el Kremlin de Moscú, de artistas italianos (Ruffo y Antonio), es la fachada de «picos» del Palacio «de las Facetas» (1473-80). Pero nótese: 1.º Que si los «picos» o «diamantes» italianos se pueden fechar, es de 1481-84 (fecha bien tardía) el Palacio Bevilacqua, de Bolonia, obra de Francesco di Simone, por cierto construido bien cerca del Colegio de España (1), y que el Palacio «de Diamanti» (así llamado por sus «picos»), en Ferrara, lo comenzó a construir para Sigismondo d'Este el arquitecto Biagio Rossetti, en 1492, fechas retrasadas respecto a las españolas (por ejemplo, las de Manzanares el Real y las del Infantado de Guadalajara) (2);

(1) Además de en el Palacio Bevilacqua, se ven picos en los de Sanuti y Campeggi, en la misma Bolonia, y en el Palacio Salerno, de Nápoles, de 1495. En Macerata hubo otro. Los picos como aparejo (no como decoración) tienen en Italia sus antecedentes. Se ven en una imaginaria arquitectura de una tabla de Gentile da Fabriano (1423), del Museo del Louvre. Se creía antes que tal sistema de aparejo se inauguró en 1493, en el Palacio Bevilacqua, y con esa pintura se intentó la rectificación de la fecha. V. Müntz, «Rev. del'Art. anc. et mod.», X (1901-02), págs. 57 y 58. Mr. Enlart creía que hacían su aparición las puntas de diamante con el siglo XVI.

(2) Este «Francesco di Simone», es decir, Francisco, hijo de Simón, pensé yo un día que pudiera ser aquel Francisco de Colonia, hijo de Simón de Colonia, arquitectos y decoradores de la Mendoza, Condestable de Castilla en Burgos, el padre en el estilo de Isabel la Católica (por modo muy peculiar y personal) y el hijo primer introductor en Burgos del Renacimiento (con singular timidez decorativa). Parece haberse de desechar la idea, por conocer al padre de Francisco de Simone en Italia.

Recuérdase otro maestro, Ximón, arquitecto llamado a Sevilla por el Arzobispo y segundo Cardenal Mendoza, como maestro de su casa en Guadalajara; que no es, por cierto, la casa del Infantado, como dió a conocer el Sr. Pérez Villamil, sino la todavía desconocida casa guadalfajareña de los Tendillas.

y 2.^o (y es razón de mucho más peso), que lo de Italia es una sola forma de decoración, y que son muchas las que aprovechó entre nosotros, con una lógica del todo castiza, nacional y del terruño Juan Güás, y con una plenitud sistemática en Italia bien desconocida.

Ya es hora de que acabe la idea de las corrientes de influencias en un solo sentido, cual las corrientes de los ríos: la influencia entre hombres, entre artistas y entre escuelas artísticas, suele ser mutua, aunque predomine la de un lado o la del otro.

En Italia, sí, hay que aceptar el centro de radiación del almohadillado propiamente dicho, tan clásico de origen. Mas eso de «picos», de los «clavos», de las «conchas», etc., no tienen allá la natural y espontánea explicación (mudejarismo latente) que acá es preciso reconocerle y que debemos proclamar paladinamente como cosa nuestra.

Eso en lo proto-renaciente español. Que después sobrevino una más fuerte corriente de allá para aquí y se creó acá el «plateresco», en el cual desaparecen todos esos sencillos elementos repetidos ante la borrachera del grutesco, que, por ser tal grutesco, cosa es de allá; pero que por ser, la tal, verdadera borrachera, se delata en ella el mismo afán decorativo (a todo trance decorativo) y el mismo espíritu de repugnancia, castiza, a lo liso, característica eterna del arte mudejarizado español.

[*Publicado en BOLETIN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE EXCURSIONES. Tomos XXV y XXVI, 1917 y 1918*]

EL HERMANO FRANCISCO BAUTISTA, ARQUITECTO

EN mis estudios sobre el desarrollo del arte barroco en Madrid, que en aquel siglo XVII comenzaba a ser la capital de España, me llamó la atención, entre varios arquitectos de mérito positivo, un grupo que formaba yo de tres arquitectos frailes. Al principio de mis preocupaciones, no los agrupé (y ello provisionalmente) sino por esa casualidad de ser profesionales y a la vez miembros del clero regular y en su siglo, el más castizo de los siglos de Castilla, en que había quedado España moldeada socialmente como una «democracia frailuna» —que dijo, y muy exactamente, don Juan Valera—. El uno, llamado Fray Lorenzo de San Nicolás, fué agustino descalzo o recoleto («recoleto» por antonomasia en Madrid), y llegó a prior; el otro, Fray Juan Rizi, fué monje benedictino y excelente pintor (a más de arquitecto y aun prior también, y aun Obispo, preconizado al menos); el tercero, Francisco Bautista, fué lego, o hermano jesuita, e hijo de Murcia, según se ha sabido de reciente.

Los tres del todo coetáneos (nacidos en 1595 ó 1594); los tres de vida muy larga (pues murieron octogenarios, en 1679 y en 1675), fueron hombres de valer; los tres, artistas de verdadero talento, y cada vez voy viendo que hicieron gran papel entre los arquitectos civiles o seglares más acreditados en la villa y en la corte de las Españas, en los reinados aquellos en que la gran democracia frailuna fué gobernada o fué, mejor, presidida por Felipe IV y por Carlos II (principalmente por Felipe IV).

Con aparecerse en aquel centenar de años y en aquellos tres últimos reinados de los Austrias de España un predominio político de los grandes de España y de sus segundones o deudos (Obispos o togados), casi los únicos que se repartían los virreinatos, las mitras, los mandos militares y los sillones de los Consejos del grande y resquebrajado Imperio español, era la democracia frailera el núcleo vital de la sociedad y de la vida nacional, y si eso no lo dijera la Historia política o general, bien lo confirmaría la Historia de nuestros monumentos y de sus riquezas artísticas, y así en Madrid, la capital; como en Sevilla, el emporio; como en Méjico,

como en Lima, en el Perú, etc. De todos los artistas (salvo Velázquez, el amigo del Monarca), más fueron los Mecenas los frailes, en masa, que los magnates, y más lucían y más lucen, aquende y allende el Atlántico cruzado por nuestras flotas, los monumentos eclesiásticos que los nobiliarios, las iglesias y conventos, que no los palacios o las casas señoriales.

Infinitos artistas, y algunos de los más excelsos (Zurbarán, Murillo, etcétera, etc.) apenas pintaban más que para conventos, y no había de ser de extrañar que en los mismos conventos se vieran pintores y escultores de mérito vistiendo cogulla o hábito: caso del dominico P. Mayno (maestro de pintura de Felipe IV), caso del cartujo Sánchez Cotán, caso del monje benedictino Fray Juan Rizi, por citar los tres pintores de hábitos reglares más ilustres, o el caso (aunque del siglo XVI, todavía) del insigne escultor hermano Domingo Beltrán, el jesuíta de tan admirables obras en la ciudad de Murcia.

Pero, bien mirado, para una Comunidad monástica, para una Orden religiosa en general, pudiendo interesar bastante el tener en ella un pintor o un escultor, había de interesar mucho más, extraordinariamente más tener fraile a un arquitecto, ya que el artista, personal artista, se duplica en la profesión de arquitecto con el gerente de la obra, el organizador de un trabajo colectivo, el inspector de las labores de todos, el coordinador de las tareas diversas: en la maravilla de El Escorial, en el siglo anterior; el siglo XVI, una más especial maravilla había que anotar: la de la baratura unida a la perfección de la obra, mérito raro y que allí quedó a cargo de un fraile, del admirable organizador de las obras que había de tener con el arquitecto Herrera y con el Rey Felipe II, la gloria de aquella enorme, rapidísima, baratisima empresa constructiva de inmortal remembranza.

La Compañía de Jesús, en el primer siglo de su portentosa propagación, de la multiplicación inaudita de sus Colegios por todo el mundo católico, y de la importancia (en cada una de sus «provincias») de los Noviciados y las casas profesas (a veces más de una), fué la Orden más constructora de todas en el siglo XVII, y décadas finales del siglo XVI, edificando en todas las ciudades de España (apenas sin alguna excepción) grandiosas iglesias en sus casas profesas, en sus Noviciados y en sus Colegios: tres iglesias en Madrid, por ejemplo, pues en la corte, como en Sevilla, tenían las tres clases de instituciones jesuíticas, mientras que tan sólo Colegios, pero con magnas iglesias siempre; en cambio, por todas partes, hasta 99 en los reinos peninsulares de las Españas (sin contar Portugal), 64 de fundación en el siglo XVI.

La pasada coincidencia de los tiempos, y la sobrevenida coincidencia en un punto de la mala voluntad contra el barroco y la mala voluntad contra el jesuítismo, en el siglo XVIII y el XIX, fueron causas para

querer bautizar el arte posterior al estrictamente clásico del siglo XVI, apellidándolo despectivamente, y al barroco en particular, con el mote de «arte jesuítico»; cuando precisamente el estudio ordenado y sistemático de los templos y casas de los jesuitas demuestra que a través de ellas se puede ver en muy diversas fases y graduadas etapas todo el desenvolvimiento del arte europeo en los dos siglos que corrieron desde la reciente aprobación de la Compañía, hasta las grandes persecuciones que sufrió en el tiempo de los enciclopedistas.

En los fines del siglo XVI y en todo el siglo XVII, la actividad constructora o edificadora de la Compañía de Jesús, sistemática y general y fácil avasalladora de obstáculos en todas partes, llevó a los jesuitas a buscar tener en la Orden a verdaderos arquitectos; que le hacían falta entonces, como conseguir buenos predicadores, como buenos maestros y como buenos confesores, y mejor aún: a aspirar a lograr formarlos dentro de la Orden, diputando para una cumplida educación artística a jóvenes hermanos legos que antes de recibir el hábito negro habían sido en el siglo meros carpinteros o albañiles, pero con bien adivinadas altas dotes de talento. Para formar un buen arquitecto, nadá como la práctica constante: si ésta va siempre bien unida a la repetición de los estudios teóricos, y con base previa de estudios matemáticos, que precisamente éstos eran una de las preocupaciones de la gran Orden, la no sólo renovadora de lo que ahora llamamos segunda enseñanza, sino en realidad la creadora de ésta, prácticamente, en casi todas las ciudades del mundo católico, desde Andalucía a Polonia, y allende los mares y los continentes.

La actividad arquitectónica de los jesuitas del siglo XVII no tiene parangón posible como en la intensidad, en la generalidad, sino en los monjes cluniacenses del siglo XI al XII, y en los cistercienses del siglo XII al XIII. Pero con haber sufrido las casas jesuitas tamaños trastornos como los padecidos en el siglo XVIII al XIX de su general persecución, expulsiones y extinción (ésta, temporal, pero de no corto trayecto), fácilmente se habrá de comprender, por la mayor proximidad de los tiempos, que los documentos históricos referentes a sus empresas constructoras han podido y han debido salvarse en buena parte, y en Archivos más o menos reservados han podido mantenerse, o moderna y reservadamente acopiararse o centralizarse buena parte de los documentos originales: a veces lejos, muy lejos, en otras casas de la misma Orden, que en su no menos generalizada resurrección, si ha recobrado algunas de sus mansiones y de sus templos históricos propios, con mayor frecuencia ha tenido que edificar y está edificando nuevas casas y nuevos templos, de Colegios, de Noviciados y de casas profesas o, al menos, de residencias.

La documentación en archivos o monumentos públicos, o bien en los nuevos archivos y nuevas casas jesuíticas, había sido bien poco vista y

apenas nada aprovechada, en cuanto a la Historia monumental de la Orden, hasta los trabajos del P. Joseph Braun.

El P. Braun, que escribe en alemán, por el contrario, se dedicó al estudio sistemático de las construcciones (sólo de los templos), comenzando por las iglesias viejas de jesuitas en los países del Rhin, siguiendo por las de la alta Alemania; más tarde, por las de Bélgica; para venir después a hacer el estudio de los viejos templos de los jesuitas en España.

Estos trabajos, tan ordenados, del P. Braun, primeramente publicados en la docta revista piadosa «Voces» (del Santuario) de (la Virgen) María (de) Laach «Stimmen aus María Laach» (famoso centro de devoción y antigua abadía, no lejos de Colonia y en su diócesis), se ofrecieron en tirada aparte, la de las «Viejas Iglesias jesuitas en España, contribución a la Historia de la Arquitectura de Templos después de la Edad Media en España, *Spaniens alte Jesuitenkirchen, ein Beitrag zur Geschichte der nachmittelalterlichen Kirchlichen Architektur in Spanien*, Freiburg im Brisgau, con 14 láminas y 27 viñetas, en tirada aparte, en 1913, habiendo sido en 1912 el viaje arqueológico del estudio de los monumentos, casi reducido a los solos subsistentes (no a los derribados, que son y fueron tantos).

En este libro, poco leído y apenas citado ni aprovechado en España, es donde se han dado las noticias interesantes e inéditas y desconocidas sobre los artífices que figuraron en la Compañía de Jesús y de cuantos contribuyeron a la edificación de sus iglesias, al menos las subsistentes. Antes, del hermano Francisco Bautista, con saberse algo y aun bastante de su personalidad y de sus trabajos y diversas tareas, ignorábamos del todo dos cosas, aparte varios detalles: que fuera escultor, además de arquitecto, y que fuera natural de Murcia.

En el mismo año 1913 del libro en eso revelador del P. Braun, publicaba el suyo el benemérito veterano que fué de las Letras Murcianas don Andrés Baquero Almansa, *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes Murcianos*; pero como Baquero entonces (ni después tampoco) llegó a conocer ni a tener idea del libro y los datos del jesuita alemán, faltó definitivamente en su libro el nombre del murciano hermano jesuita Francisco Bautista, arquitecto y escultor. La amable petición del «Boletín» de tratar de él, sobre las meras citas que ya hice en mi *Guía de Levante: provincias valencianas y murcianas*, me permite redondear bastante el trabajo del P. Braun, gracias a investigaciones del barroco en Madrid, dentro de mi clase universitaria de Historia del Arte, en el doctorado de Historia, y gracias a los trabajos de investigación en ella realizados, bajo mi dirección, por alguno de mis discípulos, o por publicaciones, con alguno de mis colaboradores, en la Sección mía del Centro

de Estudios Históricos. El P. Gálvez nos aportará algo inédito, en texto necrológico no conocido del P. Braun. Con todo, aún es poco lo que sabemos de Francisco Bautista como para caber la monografía posible en los límites de un número de una revista.

La memoria del hermano Francisco Bautista no se perdió del todo, salvada por un texto escrito y publicado en vida suya, en uno de los escasos libros doctrinales de Arquitectura que se publicaron antiguamente en España.

Fué el autor de esta aludida publicación otro de los ya mencionados frailes arquitectos, el recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás: no en la primera parte de la obra, la publicada en 1633 de su *Arte y Uso de Arquitectura* (donde no se citan contemporáneos), sino en la segunda parte, cuya primera edición fué el año 1664.

En ésta, y traída la mención del jesuita, por el objeto particular de su capítulo LII, que «Trata de otro género de cubrir capillas grandes o pequeñas con madera» (aludiendo no tanto a capillas, como a cruceros), se dice al principio lo siguiente: «En España, particularmente en esta Corte, se va introduciendo el cubrir las capillas con cimborio de madera, y es obra muy segura, y muy fuerte, y que imita en lo exterior a las de cantería; ésta se ha usado de ella en edificios, o que tienen pocos gruesos de paredes o que lo caro de la piedra es causa de que se hagan con materia más ligera y menos costosa. En Madrid mi patria, Corte del Rey de España, hizo la primera un famoso Arquitecto de la Compañía de Jesús, por nombre el P. Francisco Bautista, en el Colegio Imperial (hoy San Isidro el Real) de su religión, en su gran fábrica de su Iglesia que por los malos materiales de esta Corte fué necesario echarla de madera». A renglón seguido añade el arquitecto recoleto: «Yo hice la segunda en la capilla del Desamparo... la tercera hice en Talavera... y la quarta que tracé, se ejecutó en Salamanca... y la ejecutó un... discípulo mío...», etc.

El testimonio del recoleto, quizás salvó del olvido al jesuita, apenas transcurrieran algunos años de su muerte, sobrevenida quince después de la impresión. Sólo por el impreso elogio del P. San Nicolás sabemos aún hoy día que el que él quiso y pudo llamar «famoso Arquitecto de la Compañía de Jesús, «fué el introductor, y con toda probabilidad y evidencia el inventor de las cúpulas de armadura. Sin el escrúpulo del otro arquitecto y escritor, y a haberse reducido éste a citar sus tres ejemplares personales de tales cúpulas, nos faltaría noticia (por cierto apenas aludida tan sólo por el P. Braun, sin el menor comentario ni alabanza) del mayor título del hermano Bautista a la consideración de los historiadores de la Arquitectura española. Para quienes en el mundo comentan demasiado la evidentísima rivalidad y escasísima cordialidad histórica

de frailes con frailes de diverso hábito, apúntense este rasgo del P. San Nicolás.

En 1667 dió el Hermano Bautista, de orden del Consejo de Castilla, una censura de la traducción del primer libro de Euclides, hecha por Antonio de Nájera, que el propio P. San Nicolás publicó incorporándola a la segunda edición de la primera parte de su libro. Como esta segunda edición de la primera parte, en 1667, fué publicada tres años después de la primera edición de la segunda parte en que se contiene el recuerdo y el elogio del Hermano Bautista, se puede inferir acaso el mantenimiento de buenas relaciones de amistad y trato artístico entre los dos frailes artistas, pues el Consejo de Castilla no dejaría de ir aconsejado por el editor en caso políticamente tan llano y sólo, en cambio, científicamente más delicado.

Es posible que en alguna publicación jesuítica del siglo XVII o del XVIII se hiciera mención del Hermano Francisco Bautista, pero no la conozco, ni la conocen el P. Braun ni el P. Gálvez (según me dice éste). Y así ha de suponerse que la segunda mención (doble mención) de su nombre, cronológicamente, es la de Ponz, aunque dudando si por noticias documentales inéditas o especies tradicionales que le comunicarían los jesuitas o sólo por inducciones suyas, a la lectura del P. San Nicolás.

Porque, en efecto, Ponz cita dos veces al Hermano Bautista y en relación con dos templos que cree tuyos.

En el primer tomo de Madrid, el de sus Iglesias, y V del *Viage de España* § 26 de la segunda división, y desde la primera edición de 1786 (página 90), se dice hablando de San Isidro el Real: «Se construyó esta obra con diseños, y bajo la dirección de un Coadjutor de la misma Casa (Colegio Imperial de Jesuitas), llamado Francisco Bautista, de quien hace mención Fr. Lorenzo de S. Nicolás en su libro... diciendo que este arquitecto inventó la construcción de los cimborios armados de madera, y que el de esta Iglesia fué el primero que hizo...», etc. En este texto, como se ve, se añade al ya comentado, lo de coadjutor de la misma casa, y lo de «los diseños» y «bajo la dirección», frases (especialmente la de los diseños) cuya hoy denunciada y sólo aparente inexactitud (como explicaremos) habría que poner a cargo de Ponz y no de San Nicolás, porque éste se redujo a atribuirle (al menos expresamente) sino sólo el cimborio. La información habrá de ser de jesuitas, por tanto, que conocieran textos inéditos del archivo, o que repitieran lo oído de boca en boca en la casa a través de siglo y medio, a juzgar en este caso por otras varias noticias aprovechadas por Ponz en diversos templos de Madrid y de España.

El segundo de los textos del mismo tomo V del Ponz, es el referente a la iglesia del Noviciado de Jesuitas de Madrid (hoy Universidad, recons-

truído no se todavía si totalmente el edificio: el templo, acaso todavía con sus viejas paredes maestras era lo que hoy el Paraninfo). Dice así, en el § 36 de la cuarta división (pág. 199, en la primera edición): «...pero el orden compuesto, de que está adornada (la iglesia), es licencioso, y tiene del estilo que ya notamos en la Real Iglesia de San Isidro; de que puede inferirse que ambas las delineó el mismo Arquitecto Francisco Bautista», debiendo yo notar aquí que, por razones iguales, pudo Ponz haber atribuido, y no atribuyó, al Hermano Bautista el templo de «las Góngoras» (Mercenarias), que ofrece el mismo «orden compuesto», «licencioso», y el propio estilo.

Finalizamos el siglo XVIII con los únicos antecedentes de las ediciones del P. San Nicolás (una nueva de la segunda parte es de 1796; por cierto con larga lista final de artistas, elaborada en el siglo XVIII, antes de 1720 (?), por Teodoro Ardémáns, en la que debió ponerse y no se puso, sin embargo, el nombre del jesuíta) y del Abate Ponz.

Pero por entonces ya iba redactando el erudió magistrado y ministro de la Corona excelentísimo señor don Eugenio Llaguno y Amírola una pequeña biografía del Hermano Bautista, para integrar con ella un capítulo, el LVI de su libro, todavía tan único entre nosotros, que intituló exactamente *Noticia de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración* (quiere decir, «desde la Reconquista», excluyendo la Edad Media), libro que acaso ya terminado en 1790 no había de publicarse sino póstumo, con enormes complementos —la labor de Ceán Bermúdez— «de orden de S. M.» (Fernando VII) en 1829.

Al ir a dar reproducido aquí su texto, precisa decir cómo Ceán Bermúdez, que dirigido, aconsejado por su maestro y protector Jove Llanos (que a su vez había debido a Llaguno una evidente protección), publicó íntegro el texto de Llaguno, señala suficientemente (aunque los lectores apenas lo suelen notar) qué textos (los capítulos) son de Llaguno, cuáles (Adiciones) son suyos, y qué notas al pie son de uno y cuáles del otro (las de Llaguno, las de llamadas por estrellitas simples, dobles o triples, y las de Ceán, las llamadas con cifras 1, 2, 3, etc.). El arqueo de la parte del uno y del otro es desproporcionada, y mayor en extensión la de Ceán que la del autor que da nombre al libro, por lo cual se ha recaído con mucha frecuencia en inexactitudes y en injusticia al citar la información de cada noticia. La explicación de la magnitud mayor de las noticias aportadas por Ceán, es llana; por un lado desde luego porque agregó los arquitectos y Arquitectura del siglo XVIII al libro que Llaguno terminaba en el tercer tercio de la centuria, o sea al acabarse el Palacio Real nuevo de Madrid. En segundo lugar, porque Ceán, seguramente que por consejo o mandato de Jove Llanos, suprimiendo todo lo de arquitectos (sistemáticamente), había elaborado y en 1800 publicado

su más conocido y con todo menos perfecto *Diccionario histórico de los más ilustrados profesores de las Bellas Artes de España*. Tengo la absoluta convicción de que en este Diccionario la extraña amputación de los arquitectos se debió al respeto que Jove Llanos y Ceán sentían por Llaguno, considerando acotado por éste y para éste toda papeleta de arquitectos. Pero claro es que Ceán hallaba notas y más notas, y así se vió rico de ellas cuando con tal feliz acuerdo de Fernando VII vino a encargarse de la edición del manuscrito de Llaguno. La explicación dada por Ceán, y puesta en ella, es nobilísima para la memoria de Llaguno y para la suya propia, y será exacto el diálogo entre ambos, pero todavía calla lo que yo entiendo haber dejado dicho en estas palabras.

Texto de LLAGUNO (Sección 3.^a Capítulo LVI)

EL HERMANO FRANCISCO BAUTISTA

«Religioso de la Compañía, fué el arquitecto que construyó las iglesias reales de San Isidro, llamada antes Colegio Imperial, y la del Salvador del Mundo, antes noviciado de los Jesuítas (1). La de San Isidro empezó por los años 1626, y aun no estaba del todo concluída en 1651. Es un templo grandioso; su planta, cruz latina, de bellas proporciones generales, pero lencioso y poco elegante en el ornato. Así en las columnas de la gran fachada, como en las pilastres interiores, usó este arquitecto la extrañeza de poner hojas corintias a los capiteles dóricos. Lo demás del ornato corresponde a esta invención; bien que todo es fácil de enmienda, siguiendo el orden con que don Ventura Rodríguez renovó la cabeza del crucero, sin que cause lástima el desperdicio de aquel monte de tablazón dorado, que en nuestro tiempo pégó a toda la iglesia un grave y poco inteligente jesuita.

»Acerca de la cúpula o cimborio de este edificio cópiase aquí lo que dice Fr. Lorenzo de S. Nicolás en su *Arte y uso de arquitectura* (Nota: Parte 2. Cap. 51): «En España, particularmente en esta corte, se va introduciendo cubrir las capillas con cimborio de madera, y es obra muy segura y muy fuerte, que imita en lo exterior a las de cantería. Se ha usado de ello en edificios, o que tienen pocos gruesos de paredes, o que por lo caro de la piedra es causa de que se hagan con materia más ligera y menos costosa. En Madrid... hizo la primera un famoso arquitecto de

Al texto de Llaguna Amírola agregó, al pie, las notas siguientes D. Juan Agustín Ceán Bermúdez:

«(1) Pertenecen ahora a estos religiosos, con el mismo destino que tenían antes de su expulsión.

la Compañía de Jesús, por nombre Francisco Bautista en el Colegio imperial... en la gran fábrica de su iglesia, que por los malos materiales de esta corte fué necesario hacerla de madera.» Prosigue Fr. Lorenzo nombrando otras, que a su imitación se hicieron después con entramado de madera y revestimiento de yesería en lo interior; y desde entonces quedó en uso este modo excelente de dar a los templos la magnificencia de cuerpo y de luces, cúpula y linterna, que parecen de fábrica con mucho menos gasto, sin faltarles seguridad.

»La iglesia del Salvador no es tan grande; pero en las proporciones acaso se aventaja a la de San Isidro. En el ornato tiene poca diferencia, porque al parecer Francisco Bautista se prendió de sus capiteles dórico corintios. Se debe confesar, no obstante, que este ornato aunque grosero, tiene cierta armonía, y no minora el buque, como suelen hacer otros más estudiados, porque la cornisa vuela poco. La cúpula se eleva con soltura y elegancia. En el crucero dejó hornacinas para los altares, a fin de evitar el inconveniente común de que pegándolos a la pared, embarracen el suelo, rompan las líneas y desfiguren la arquitectura. Pero fué vana su precaución, porque después pusieron delante unos altares tenebrosos y horribles en forma de jaula con mil columnillas retorcidas, que cargan sobre leones. Estas dos iglesias parecen desde luego lo que son, porque tienen la principal entrada a los pies; y el buque exento, sin que las asombre el coro por bajo del cual se entra en otras como por un lóbrego subterráneo.

»Con dibujos de Francisco Bautista y de Pedro de la Torre, elegidos en competencia de otros de Alonso Cano y de D. Sebastián Herrera, ejecutó Virgilio Faneli desde el año 1650 al 52 el trono de plata de Nuestra Señora del Sagrario de Toledo por orden y a expensas del arzobispo D. Baltasar de Moscoso (2).

»El año siguiente 1653 concurrió Bautista a tasar el lienzo del claustro y dormitorio de la parte de mediodía del convento de S. Felipe el Real, que ejecutaron Pedro y Gaspar de la Peña, padre e hijo (3).

(2) Por haber seguido el Sr. Llaguno a Fr. Antonio de Jesús María, carmelita descalzo, en lo que dice en la vida que escribió del Arzobispo D. Baltasar de Moscoso y Sandoval, se equivocó en esta exposición. De los libros y papeles del archivo de la Catedral de Toledo sólo resulta que Juan de Pallarés, platero, hizo un diseño para dicho Trono en 1646, y que ejecutaron para él un modelo Pedro de la Torre, en 1654, y otro D. Sebastián de Herrera, en 1655; de manera que el hermano Bautista y Alonso Cano nada trazaron ni dibujaron para esta obra. Consta que Faneli no se obligó a trabajarla hasta este año de 1655; que no la había acabado en 1659, pues entonces hizo nueva obligación; y, en fin, que la reiteró en 1670, en compañía de Juan Ortiz de Revilla, platero de Madrid, con cuyo auxilio la concluyó en 1674.

(3) Concurrió también el Hermano Bautista con Pedro de la Torre, el año de 1632, a reconocer la obra del Ochavo de la Santa Iglesia de Toledo, de cuya visita resultó que se prosiguiere, pues había estado parada, como en efecto se siguió hasta el de 1643, en que volvió a parar, y se cubrió con tejado provisional. Tornó a tomarse con calor esta obra en 1647, y volvió a Toledo a visitarla el Hermano Francisco

»Ignoro si hizo otras obras; y cuándo falleció; pero se sabe vivía el año 1667, en que de orden del Consejo dió su censura breve, bien razonada y bien escrita, a la traducción hecha por Antonio de Nájera, cosmógrafo mayor del Rey en los tres partidos de la costa de Cantabria, del primer libro de la geometría de Euclides con los comentarios del P. Clavio, que el P. Fr. Lorenzo de S. Nicolás añadió a la primera parte de su obra *Arte y uso de Arquitectura*, que había publicado por la primera vez el año 1633» (4).

* * *

De estas notas de Ceán Bermúdez y del ensayo biográfico de Llaguno arranca la serie de datos de la información estrictamente documental, pues bien se ve que no conocieron los dos eruditos historiógrafos del 1800 otro texto de verdaderas Memorias literarias sobre el Hermano Bautista que el del P. San Nicolás y el dato del P. Jesús María. Para el debido aquilatamiento de las otras entonces nuevas aportaciones, debemos, primero, declarar el valor dudoso de la categórica atribución al Hermano Bautista de la iglesia del Noviciado, entonces llamada del Salvador (por haberla dado la Monarquía a los clérigos regulares del Salvador a la expulsión de los jesuitas), y debemos, después, examinar escrupulosamente el valor documental ahora completado referente a las otras tareas mentadas, a saber: Trono de la Virgen del Sagrario de Toledo y claustro de San Felipe el Real de Madrid, recordadas por Llaguno, y obra del Ochavo de Toledo, recordada por Ceán, quien a su vez aquilató o creyó aquilatar lo del Trono, y que dió además una hipótesis por él mismo rechazada sobre identificación entre los que son (hoy lo sabemos) dos personas distintas, el Hermano Francisco Bautista y el Hermano Francisco Díaz. En cuanto a este último punto, los textos de las Memorias necrológicas jesuíticas del Hermano Bautista, del todo alusivas a su vida religiosa íntegra en la provincia toledana de la Compañía de Jesús, impiden definitivamente toda conjetura de identificación con el Hermano Díaz el del Colegio de Granada.

Bautista con Pedro y Juan de la Torre, de lo que provino se obligase a concluir Juan de la Pedrosa, y por su muerte, Pedro de la Torre.

»(4) Por los años de 1660 residía en Granada, con gran crédito en la arquitectura, un Coadjutor de la Compañía de Jesús llamado el Hermano Francisco Díaz. No aseguro que fuese el mismo Hermano Francisco Bautista, aun siendo coetáneos y de una misma religión, pero pudiera serlo si el Bautista fuese segundo nombre y con él fuese tan conocido y nombrado en Castilla como en Andalucía con el apellido Díaz. Estuvo en Sevilla en el mismo año 1660, con Gaspar de la Peña, a examinar y reconocer la obra del Sagrario de la Catedral, que entonces se construía; y se restituyó a Granada el año siguiente, a su Colegio de la Compañía, donde es regular trazase y construyese edificios de consideración. Esto me hace creer que Bautista y Díaz son distintos sujetos, supuesto que el primero aprobó en Madrid, el día 12 de noviembre de 1660, el «Breve tratado de todo género de bóvedas», que compuso y publicó en dicha Corte Juan de Torija, en 1661.

Apartado ya este punto, son de comentar los otros aludidos, uno por uno.

* * *

¿Qué valor tiene la atribución al Hermano Bautista de la iglesia del Noviciado? (*)

La frase categórica de Llaguno no parece proceder de información documental, al menos que directamente se viera, pues se diría por él, dado el cuidado y escrupulo constructivo en el libro del ex ministro de Gracia y Justicia de Carlos IV. Tampoco es probable que la noticia de la atribución se recibiera de los jesuitas, ya de bastantes años expulsados de su casa-noviciado y de toda España, desterrados todos en Italia, y por hombres regalistas y ministros de los Borbones tratados como apestados, quiero decir que se evitaba por ellos toda comunicación con los expulsos.

Si pues en este caso, como en tantos otros, en cada casa del clero regular, todavía en el siglo XVIII, conservados y ordenados los archivos en su primitivo estado, si bien secretos siempre (por ocasionados a pleitos posibles los papeles), podía haber y había muchas veces fraile que por lecturas de archivo sabía dato histórico que se comunicaba entre todos y que se convertía luego en especie tradicional en un convento, y que se decía en su caso al erudito visitante —cosa mucho más probable cuando redundara en honor de un Hermano de hábito, diciéndole el verdadero arquitecto del templo, monumento afamado—, todavía debemos declarar invérosímil la hipótesis respecto a la iglesia del Noviciado y su autor en cuanto a información directamente recibida por Llaguno, por las dichas circunstancias de la expulsión tiránica y el odioso sambenito regalista contra los jesuitas y la fecha ya no reciente de la pragmática de expatriación. Para mí es de toda evidencia que Llaguno no pudo enterarse de nada por informaciones jesuíticas de origen documental.

Y que éste es, por tanto, uno de los infinitos casos, sencillamente, de atribución de una obra a un autor por razones críticas, estilísticas, y por juicio personal, y verdaderamente ilustrado, del propio ex ministro Llaguno; tomando por precedente el juicio personal, y también verdaderamente razonable, del Abate Ponz. Pero también es uno de los frecuentísimos casos en que Ponz supo, y más honradamente que sus sucesores tan inmediatos, declarar la reserva de ser opinión y no noticia lo que decía. Recuerde el lector que al hablar de la iglesia del Noviciado se atiende escrupulosamente a decir que «tiene del estilo que ya notamos en la Real... de S. Isidro; de que puede inferirse —añade sinceramente— que ambas las delineó el mismo arquitecto Francisco Bautista». Mientras que

(*) [El autor ha dedicado a este templo una extensa monografía: en el «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones», 1945.]

Llaguno, sin distingo ni reserva, dice «que construyó las iglesias reales de S. Isidro, llamada antes colegio Imperial —el «llamada antes» es frase significativa del general antijesuitismo, advirtiendo que allí seguía habiendo, aunque secularizado por Carlos III, un Colegio y un Colegio Imperial— y la del Salvador, antes noviciado de los Jesuitas».

Queda, pues, lo de la derribada iglesia del Noviciado, para la lista de atribuciones al P. Bautista conjeturales o por razones de estilo arquitectónico; y en último caso, al no ser suya, de las demostrativas de la considerable influencia del artista en otros arquitectos coetáneos. El texto de Llaguno no autorizaría para más.

Adelantaremos que los elogios necrológicos jesuítas del Hermano Bautista no confirman, pero tampoco hacen inverosímil, la atribución, ciertamente, como veremos más adelante.

* * *

El trono de plata de la Virgen del Sagrario de Toledo tiene una historia documental algo complicada. La noticia de Llaguno basada en el texto del P. Jesús María, biógrafo del Arzobispo Moscoso, va bastante rectificada por los documentos del archivo de la Catedral de Toledo, que conoció en parte Ceán Bermúdez y utilizó en la segunda nota copiada de las que puso a Llaguno, todo por la información del canónigo obrero don Francisco Pérez Sedano, que el canónigo rebuscó y redactó como complementaria al libro de Ponz, que Ceán aprovechó después en parte en sus impresos, y que yo he publicado íntegra (en 1914), tantos años después de estar inédita. Pero como por nuevos empeños, mucho más detallados, y textuales, pero no tampoco completos, de rebusca investigadora del muy erudito, después Inspector general de los Reales Palacios, don Manuel R. Zarco del Valle, pude publicar yo también (en 1916) un segundo y tercer tomos y más recios, de datos documentales del Archivo de la Primada para la Historia del Arte, es ahora del caso dar aquí su resumen en cuanto al trono, y a la vez en cuanto a la obra del Ochavo, demostrativo de que era demasiado categórica, pero en el fondo bien fundada, la rectificación de Ceán a Llaguno en lo referente al trono y al Hermano Bautista.

Es que Ceán creyó que no había más datos de archivo que los extraídos por el Canónigo, y cuando Ceán dijo «de los libros y papeles del archivo... sólo resulta», cometió el consiguiente error en el uso del adverbio «sólo», pues resultan, además (con no haberse agotado todavía el filón informativo), varias cosas. Primero que: «En 12 de agosto de 1647 años, se libraron a Juan [no Pedro] de la Torre, tracista, 50 ducados (18.750 maravedises) por haber venido de Madrid [a Toledo] por mandato del Cardenal [¿Borja + había muerto en 1646?] [fué ya Moscoso

promovido en 1646] a trazar y dibuxar lo que se ha de ejecutar en la obra del Ochavo con el Padre Bautista y Pedro de la Torre» (Libro de Gastos, 1645, fol. 80), texto (no referente al trono, pero que demuestra que los dos Torres, el arquitecto y el delineante, y el Hermano jesuita, trabajaban juntos, lo que confirman los dos documentos siguientes, del mismo folio, libro, día y año): «... a pagar a Juan de la Torre, Tracista, vecino de Madrid, 50 ducados [los mismos de antes] por haber venido de Madrid por mandado del Cardenal... y haber trazado y dibujado la traza que queda dispuesta por el P. Bautista y Pedro de la Torre...» y «En 12 de agosto de 1647... [el mismo día] se libró a Francisco Bautista arquitecto, 100, ducados [doble que al delineante o «tracista»] por la ocupación que ha tenido en haber venido de Madrid a esta ciudad [de Toledo] por mandato de Su Eminencia a ajustar la traza y disposición con que se ha de ejecutar la obra del Ochavo de las Reliquias», y un cuarto documento de igual fecha y por igual cantidad y por el mismísimo motivo a «Pedro de la Torre, arquitecto», demostrándose la Sociedad con que trabajaban el jesuita y el seglar, en completa armonía, y el seglar o profesional siendo, naturalmente, el que después quedó encargado de la realización de la obra, con bastantes pagos posteriores a él solo en las cuentas por tal concepto, y conocidas sus fechas de 1647 a 1659 al menos. Para mí, evidenciándose que el jesuita tuvo como discípulo y como su protegido a Pedro de la Torre, y ambos al delineante Juan de la Torre, presunto hermano de Pedro.

Máxime si se recuerda el otro dato documental que ya aprovechó Ceán en la nota cuarta misma al Llaguno de que quince años antes, 1632 [pontificado del Cardenal-Infante todavía], ya el Hermano Bautista y ya con Pedro de la Torre, había ido a Toledo a reconocer la misma que llamaré eterna obra del Ochavo, que hasta entonces había estado parada e interrumpida, que se siguió hasta 1635, en que volvió a parar, y que se cubrió ya con tejado provisional, y que es en 1647 cuando, con ellos dos juntos, se logra el impulso definitivo, trabajándola Juan de la Pedrosa [?], y por su muerte, Pedro de la Torre.

Quiero decir que son muchos los años de consociedad arquitectónica del Hermano Bautista y el Pedro de la Torre, y demasiado solemnemente sancionados nada menos que por la Catedral y el prelado primado de las Españas, y que son deficientes todavía los textos del Archivo publicados para no haber de ver como verosímil, como verídico, en vez de equivocado, el testimonio coetáneo (de 1680) del P. Jesús María.

Dijo del Trono (en el texto por Ceán mal sospechado), Fr. Antonio de Jesús María, religioso descalzo del Carmen, en su libro *Don Baltasar de Moscoso y Sandoval* (Madrid-1680), párrafo 1.356:

Se «consultó a los Maestros de obras del Real y otros grandes de la

Corte acerca del trono que se trazaba, y todos juntos, en presencia del Cardenal, vieron y confirieron los rasguños que habían dibujado el Hermano Francisco Bautista, de la Compañía de Jesús, y Pedro de la Torre, insignes arquitectos, y cotejados con otros de don Sebastián de Herrera y Alonso Cano, eminentes en Pintura y Arquitectura, se eligió el que pareció mejor... Deste, mandó D. Baltasar abrir lámina y la imprimió» [¿subsiste? ¿Dirá el triunfo de quién o quiénes fué?]

Y párrafo 1762: «Habiéndose juntado muchas advertencias acerca del modelo para el Trono de Nuestra Señora del Sagrario con las copias del diseño que se habían repartido, trató luego de que se tomase la última resolución y se ejecutase, y confiadas las advertencias, se dió a Virgilio Fanelo-Beseleel o Praxiteles Florentín, tan grande en la Arquitectura, Platería y Entalladura, que no ha conocido en nuestra edad quien le exceda, y el que más admira es quien más se le parece (sic) [el rival] — que le tiene ya acabado con primor, que es una de las más ilustres obras con que el artífice arrebata las atenciones: año 1652»; [fecha imposible, pues son de 1655 los proyectos de Seb.º de Herrera y Alo Cano].

Estos textos del P. Jesús María, en el que se ve estudio de propósito de no decir cual fué de los dos proyectos el triunfante en la Junta de 1656, es el que el Sr. Sánchez Cantón, copiándolos con su habitual escrupulio, añadió en la pág. 354 del tomo II de nuestra edición de los *Datos Documentales de la Catedral de Toledo* de Zarco del Valle. Por las palabras del biógrafo carmelita-descalzo del Primado Moscoso, no estaba autorizado Llaguno para decir con frase terminante que «los dibujos para el Trono de Francisco Bautista y Pedro de la Torre (fueron los) elegidos en competencia de otros de Alonso Cano y de D. Sebastián de Herrera», los que «ejecutó (dice) Virgilio Faneli desde el año [¡imposible!] 1650 a 52.»

Pero como lo de 1650 (lo contrario respecto de 1652) no está en las palabras del P. Jesús María (cinco años antes del 1655, del proyecto Cano-Herrera y seis años antes de 1656 de la Junta en presencia del Cardenal) queda la presunción de que Llaguno bebiera en otra fuente parte de su información sobre el Trono...

Pero, finalizando en el examen documental, el libro de Gastos del año 1655 (folio 168 vuelto) (docum. 725 de los por mí publicados de Zarco del Valle) da además plena y rotunda rectificación a la rectificación de Ceán a Llaguno y al P. Jesús María, declarándose que efectivamente el Hermano Bautista y Pedro de la Torre hicieron traza para el Trono, precisamente cuando se ordena pagar la que hicieron, también consociados, sus presuntos rivales Alonso Cano y Sebastián de Herrera Barnuevo. Es decir, que el texto íntegro del documento mismo que, sólo conocido en extracto por Ceán, le daba la gratuita negativa, leído al pie de la letra, nos da la afirmación: «En 14 de Febrero de 1655 (23 y 8 años después de

las más conocidas intervenciones y viajes a Toledo del Hermano Bautista con Pedro de la Torre en lo del Sagrario), se libró a D. Sebastián de Herrera, vecino de Madrid, 200 reales de a 8 de plata [200 duros] (81.600 maravedís de vellón) por la ocupación que ha tenido en hacer una traza para el Trono de Nuestra Señora *en oposición de la que hicieron [ignoramos fecha, pues la de 1656 del P. Jesús María es de la junta posterior para la elección entre uno y otro proyecto]* *Pedro de la Torre y el P. Bautista.*»

El Trono de uno de los dos proyectos lo realizó Virgilio Fanelli y subsiste todavía, pero ni el P. Jesús María nos quiso decir (lo calló apostilla) ni los documentos nos han revelado todavía el triunfo de Cano-Herrera o bien el de Bautista-Torre; lo había de decir, más adelante, el juicio estilístico de la obra misma (¡y aún la de su presunta o posible maqueta!). La información, hoy por hoy, rectifica a Ceán, confirma por el contrario al Llaguno, al P. Jesús María y nos acaba de demostrar la consociedad del jesuíta arquitecto y de Pedro de la Torre, durante muchos años.

Para finalizar acerca de la información del libro de Llaguno y Ceán (aparte la referencia a dos textos aprobatorios del Hermano Bautista, que hemos de volver a publicar en apéndices, por ser los únicos que conocemos de la pluma del arquitecto), nada hay que añadir a lo que dijo Llaguno mismo en la tasación en 1653 a que concurrió el Hermano Bautista de uno de los lienzos del claustro y el dormitorio del Sur en el convento de S. Felipe el Real, obras que habían ejecutado Pedro y Gaspar de la Peña, padre e hijo. La designación para una tasación excluye de derecho y de hecho la posibilidad de haber el tasador tenido parte conocida en la labor, no tanto en el proyecto, pero en éste con menos probabilidad al parecer. Del monumento queda sólo el recuerdo: hoy la manzana de casas «de Cordero», entre la Puerta del Sol, calle de Correos, plaza y calle de Pontejos (Sur del solar) y calle de Esparteros, en Madrid. Seguramente se nos celan todavía en los archivos muchas otras actas de justiprecio del probo e imparcial y docto y práctico constructor Hermano Bautista. Del de San Felipe el Real no se ha logrado mayor información, que yo sepa: el claustro, ya de muchos años comenzado, era de traza (año 1600) de Andrés de Nantes, corregida por Francisco de Mora (el sucesor inmediato de Herrera en el Escorial), dórico, de cantería de 28 arcos por panda y piso, y una de las mejores obras de Madrid (a juicio de Ponz y los neoclásicos).

Las aportaciones documentales acerca del Hermano Bautista han sido algo considerablemente acrecentadas en los trabajos de mi clase de Historia del Arte de la Universidad de Madrid, por trabajos, de iniciativa —los temas en general —libre, pero obligatorios, de mis discípulos inscritos.

Uno de ellos ofrécenos la seguridad de unas obras auténticamente suyas (iglesia de la V. O. T. de San Francisco el Grande y su baldaquino), los otros se reducen a intervenciones en obras al fin ajenas, en todo o en parte.

Incluyo algo en que el alumno completó una información anterior, deshaciendo errores o confusiones (en la Capilla de San Isidro en San Andrés). Y añado, sin mayor esfuerzo nuestro, otro dato que andaba olvidado, aunque publicado, «extravagante» en suma.

Este se refiere a la Iglesia de bernardas del Sacramento (textos documentales, conocidos por razón de pleitos de que tuvo noticia el segundo Campmany y Montpalau).

Los otros a las obras siguientes:

Capilla de la V. O. T. de San Francisco, del Hermano Bautista (trabajo del alumno Sr. Castrillo).

Baldaquino de su altar mayor (trabajo del mismo Castrillo).

Obras de los Santiaguistas, iglesia de las «Comendadoras» (trabajo de los alumnos Fernández Villanueva y Rodríguez Castellano).

Obra de la Capilla regia y nacional de San Isidro en San Ginés (trabajo del alumno Sr. Kreisler).

Menos este último, que es ya posterior, de todos los otros hice mérito sucintamente en mi libro *Las Iglesias del Antiguo Madrid*, 1927. El del malogrado Sr. Macho lo publicamos, aunque extractado; asimismo el del señor Castrillo. Está inédito el texto (y el de tantos otros compañeros!) del trabajo de los Sres. Fernández Villanueva y Rodríguez Castellano (en comandita).

Una de las noticias más interesantes, referentes al arquitecto jesuita, es la hallada en el Archivo de la Venerable Orden Tercera Franciscana, adjunta a San Francisco el Grande, de Madrid, por la que resultan suyos la curiosa iglesia llamada «capilla» (que ya de antes había solicitado mucho mi atención entusiasta) y el baldaquino o retablo de su altar mayor.

Advertiré que su estudio (¡tan obligado!) falta en el libro de Otto Schubert, sencillamente porque faltaron antecedentes de ello en el de Llaguno y Ceán. También Eguren (en el «Madrid», del Madoz), la olvidó, lo que sorprende en escritor tan cuidadoso.

Encaminados por consejos míos fueron haciendo rebuscas en el Archivo de dicha V. O. T. hasta tres discípulos dē mi cátedra de Historia del Arte. Fué D. José María Castrillo, y en el curso de 1915-16, quien atendió a lo escultórico de la pequeña iglesia interesantísima, cuando dos discípulos atendieron, una a las pinturas de Cabezalero, allí tan principales, y otra, y de reciente, a otra iglesia, ésta la del Hospital de la V. O. T., es decir en la calle de San Bernabé, no en la de San Buenaventura, donde está el ingreso de la capilla penitencial.

El trabajo del Sr. Castrillo, intitulado *La Capilla del Cristo de los Dolores de la V. O. T. de San Francisco, de Madrid*, mayo de 1915, es breve, de solas 16 hojas apaisadas y no escritas por el reverso, se publicó (sin haberlo de extractar) en las páginas 272 y 278, tomo XXVI, de 1918, del «Boletín de la Sociedad Española de Excusiones», revista por mí a la sazón dirigida, y con una Nota final mía, que habremos de considerar también; en la pág. 274 se dice que por mandato judicial, el escribano Antonio Cadenas, a petición de la Junta, dió en 3 de noviembre de 1662 copias de originales presentados por ésta: «en uno de los cuales figura el contrato con Marcos López, maestro de obras, y con Andrés Simón, igualmente maestro de obras, que figura como fiador, en el que se dice que queda obligado el Simón a continuar las zanjas (de los cimientos de la capilla actual) y levantar el edificio, que se habían empezado a abrir en 22 de Agosto del mismo (año) y sujetándose al plano hecho por el P. Bautista, de la Compañía de Jesús, firmado además por D. Sebastián de Herrera, maestro aparejador y mayor de las obras de Su Majestad». El señor Castrillo añadía, por su parte y antes de referirse a mi descripción de la capilla: «No extraña, por cierto, esta última noticia, porque el sello del estilo, que se llamó jesuítico, se ve bien claro en la obra, empezando por los elementos y acabando por los materiales, que son unos y otros idénticos a los empleados en el Colegio Imperial de la Compañía, hoy Catedral de San Isidro, en la calle de Toledo».

Explica después el remate del concurso en favor de Marcos López asociado con Luis Román, y añade: «A Marcos López y Luis Román... se les hizo entrega del plano del P. Francisco Bautista y Herrera Barnuevo (el citado D. Sebastián, que no parece lo firmara sino para garantía documental), firmado por la Junta.

Es, pues, creación y personal del Hermano Bautista la idea, planos, etcétera, de tan interesante monumento; pero también es suyo el muy curioso baldaquino del retablo mayor, del que dice el señor Castrillo lo siguiente, sin más preparación en la frase: «La parte de carpintería del tabernáculo fué hecha en blanco (madera) por Juan de Ursularre y Echebarria, según el plano que se le da por D. Iñigo López de Zárate, factotum de la obra de la capilla. El autor del plano del tabernáculo es asimismo el P. Bautista y a él se le dejan, por cláusulas especiales en cada contrato, la resolución de cuantas dificultades surjan. El plazo de construcción del tabernáculo, obra la más interesante de la capilla, desde 9 de abril de 1664 en que se firma el contrato hasta el 24 de diciembre del mismo, a fines de enero del 65, como fecha improrrogable.» Despues de otros muchos párrafos, y entre ellos los referentes a tasaciones de mármoles y jaspes (tasadores Fray Lorenzo de San Nicolás, Juan Ruiz de Heredia y Sebastián de Herrera) y a las esculturas, añade el señor Cas-

trillo, finalizando su trabajo, los dos párrafos siguientes: «El P. Bautista no se tomó tantas molestias gratis, porque figura una cuenta en las obras de fábrica que dice: «Mas se dió al P. Bapt^a por las medida y planta de la obra dos mil y siento y quarenta y seis reales.» «Este es el resumen de la Capilla de la Venerable Orden Tercera, bajo la advocación del Cristo de los Dolores, la capilla existente..., la obra hasta ahora inédita de aquel Franc.^o Bautista que condujo la obra (de la iglesia) del Colegio Imperial de la Compañía de Jesús, hoy catedral de San Isidro de esta villa y Corte.» [Lám. XXXIX].

* * *

La intervención del Hermano Francisco Bautista en la capilla de San Isidro en San Andrés, en la obra importante y bien significativa del triunfo del barroco en el arte madrileño, en el arte de la capital del imperio hispano, aparece algún tanto confusa en los publicados resúmenes de los documentos subsistentes o perdidos. Y es el asunto bastante interesante, al menos (en definitiva), para la calificación social del artista.

Antes de aprovechar los detalles, daré aquí de nuevo el resumen del conjunto que yo hube de hacer, en el dictamen académico (en la Academia de San Fernando), para la ya sobrevenida declaración de monumento nacional de la dicha capilla; en el otro dictamen académico, también mío (en la Academia de la Historia), califiqué la importancia o trascendencia que vino a tener en España y en América la aceptación por la Corte, y precisamente en esta capilla, de las libertades y galanuras de las nuevas fórmulas artísticas, rebeldes al clasicismo, ya mecanizado, del Renacimiento.

En los anteproyectos, en los proyectos y en la realización (decía en mi informe, aquilatando las tres no más que aparentemente contradictorias aportaciones documentales de Llaguno Amírola, H. Ciria y Macho Ortega, creeré que mutuamente complementarias (y con ellas la aportación igualmente complementaria de los dibujos de Alonso Cano y Sebastián Herrera Barnuevo) intervienen como principales, sucesivamente, Juan Gómez de Mora, Pedro de la Torre, José Villarreal y Sebastián Herrera Barnuevo. Pero Gómez de Mora lo que proyectó sería la iglesia exenta que no se acordó plantear... año 1629; Pedro de la Torre, viendo la resistencia de Gómez de Mora y el concurso de los otros arquitectos famosos, dió los proyectos de la capilla en la actual situación por 1642, pero proponiendo muchas cosas... realizadas de bien distinta manera; José de Villarreal... hizo desde 1657 los muros (pues sólo se habían abierto antes los cimientos) y las portadas en la antecapilla; Sebastián de Herrera, las más barrocas...», etc. etc. (párrafos, siguen, sobre lo de Alonso Cano y sus favorecidos).

«La intervención de otros arquitectos deberá ser apreciada del modo siguiente: El capuchino Fray Diego de Madrid lo que hizo fué el modelo [que sería corpóreo] del monumento, por los planos ya aprobados y no suyos. El jesuíta Hermano Francisco Bautista y el recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás intervendrían como consultores en una Junta cuando Pedro de la Torre logró el triunfo en 1642 sobre ellos y sobre Gómez de Mora, y (asistiendo) con ellos, Miguel del Valle y Cristóbal Palomo; a los dos primeros, el jesuíta y el recoleto, por la virtud de sus ejemplos personales se debería la idea del encamionado en las bóvedas, en vez de hacerlas pétreas, es decir, cual ellos las iban construyendo en Madrid. La idea del baldaquino central pudo sugerirla el citado Hermano Bautista, que por los mismo años labró otro, el de la capilla de la Orden Tercera..., que en las sendas obras aparece que andaba muy relacionado con Sebastián de Herrera Barnuevo..., etc., etc. (se habla después de los otros artífices).

«Basta el resumen de estos complejos datos documentales, y la relación y la cronología de ésta y otras obras de Torre, Hermano Bautista, Padre San Nicolás y Herrera Barnuevo, para confirmarse en la idea de la importancia histórica excepcional de la capilla, como Monumento en que se inicia en Madrid definitivamente el barroco castellano, con menos precocidad que el sevillano, pero con mayor autoridad y trascendencia más evidente...»

Esas síntesis mías, sobre incompletos y algún tanto inconexos datos documentales, piden traer aquí particularmente los párrafos que se refieren concretamente al Hermano Bautista, y no aludiendo a éste ninguno de los aprovechados por Llaguno, los tomaremos, literalmente, de los dos trabajos de Ciria y de Macho.

El piadoso señor Ciria, arrebatado por su devoción y por sus integrismos y con un amor a Felipe II, sólo igualado por su odio a Carlos III, con los que esmalta su estudio, cuando llegó a aprovechar los documentos, con ser, él, el archivero (a la sazón del Ayuntamiento), prescinde de detalles, textos y prescinde de fechas, además de no dar nunca firmaturas ni siquiera señalamiento de las fuentes que aprovecha, por lo que precisa adivinar el momento a que cada vez se refiere. Al caso del Hermano Bautista se refieren estos párrafos: «Habiendo tratado y conferido largamente sobre la disposición que se ha de tener en la labor de la iglesia o capilla del Ser. San Isidro [estamos, pues, en 1642 ó antes, pues aun se mantenía la duda que señala], se encomendó al caballero comisario [del Ayuntamiento], Juan de Tapia, estudiase y juzgase las traças (proyectos o planos) que truxeron Juan Gómez de Mora, el Hermano Juan Bautista [sic], de la Compañía de Jesús; Fray Lorenzo de San Nicolás, regular de la Orden de San Agustín, y Juan Gómez de Mora [sic], maes-

tro mayor de la Villa, opinó el caballero comisario que para la traslación del cuerpo del glorioso San Isidro... se oponían las dificultades siguientes: »... El texto de las dificultades comprueba que todo ello ocurría antes de decidir hacer, en vez de una iglesia separada, capilla adjunta, pero aparte de la iglesia parroquial, o sea que es antes de 1642 y después de 1638 (?)

En otro artículo o capítulo aparte del inconexo trabajo de Ciria, pero seguramente aludiendo a fecha algo posterior, se dice: ... «Los Regidores Comisarios acuerdan que las trazas por ellos elegidas y firmadas de sus autores se remitan a su Ilustrísima, el Obispo Presidente [del Consejo de Castilla?...], suplicándole se sirva consultarlas con Su Majestad para que de las cuatro [¡ojo!] elija y apruebe la que fuere servido, y elegida y aprobada por Su Majestad la que fuese, se guarde, cumpla y ejecute.»

«Su Majestad [Felipe IV] escogió la traza de D. [sic] Pedro de la Torre, y anunció con notable acierto que necesitaría de siete años para su ejecución y quinientos mil ducados de coste. En su vista, se reunieron el Corregidor y Comisarios, haciendo Junta, en la parroquial de San Andrés, y llamados los maestros arquitectos Juan Bautista [sic], de la Compañía de Jesús; Juan Gómez de Mora; el P. Fr. Lorenzo de San Nicolás, Agustino recoleto; Miguel del Valle, y Cristóbal Colomo [cinco, pues] para determinar cómo se ha de hacer la capilla de San Isidoro, convinieron que el maestro cuya traza se eligió [con los cinco, el sexto] hiciera las condiciones. Así Pedro de la Torre hizo las siguientes..., etc.»

En los extractos de Ciria no vuelve a mencionarse al jesuita Bautista y se vuelve a citar (claro está) a Pedro de la Torre.

En los extractos documentales de mi discípulo malogrado D. Francisco Macho, se dicen siempre (como es debido) las firmas y la fecha y la naturaleza del documento extractado, y además sus contextos se copian íntegros, a veces, en Apéndices. No es éste el caso del documento número 3 de dichos Apéndices, que no está copiado sino en parte.

Del encabezamiento es esto (en escritura moderna, salvo en apellidos): «En... Madrid, a 10... Mayo... 1642... el Sr. Arévalo Quaço en la junta que hizo en... S. Andrés, adonde fueron llamados los maestros arquitectos, el Padre Francisco Bautista, de la Compañía de Jesús; Juan Gómez de la Mora; el Padre Fray Lorenzo de San Nicolás, Agustino recoleto; Miguel del Balle; Christóbal Colomo, para determinar cómo se ha de hacer la capilla..., habiendo elegido la traza de Pedro de la Torre y confiriendo con qué condiciones se había de poner por ejecución... y son éstas las siguientes» (que no nos interesan, que son de detalle y que van firmadas por Pedro de la Torre).

Pero en el texto propio del trabajo del Sr. Macho, al extractar el documento dice que éste consigna que en la junta-asamblea, «después de

algunos reparos de Gómez de Mora (quien, por lo visto, añade Macho, con razón, no perdonaba el olvido de la traza por él hecha [1629] años atrás), se elige [?] el proyecto de Pedro de la Torre. La discusión fué empeñada y larga: hicieron uso de la palabra todos los arquitectos que asistían: el P. Francisco Bautista, jesuita; Juan Gómez de Mora; Fray Lorenzo de San Nicolás(agustino; Miguel del Balle y Christóbal Colomo. Estas noticias, juntamente con los detalles del proyecto de La Torre van [no van] insertadas en el Apéndice (núm. 3). El tal proyecto fué muy combatido antes de ser aprobado, sobre todo por Gómez de Mora, quien hizo una verdadera obstrucción; su argumento fundamental de oposición consistía en la necesidad de que las columnas y el estilo general de la Capilla fuesen de orden dórico en lugar de corintio, como La Torre pretendía: el corintio, según Mora, supone una pérdida de tiempo, y sobre todo, de dinero nada despreciable» [se copia la frase de Gómez de Mora]: «Se ha de guardar la orden dórica, por ser una de las cinco más pertenecientes a cosas de piedra y jaspe, porque haciéndose de la orden corintia o compósita obligaría a hacer muchos adornos, basas, capiteles y follajes, y esto sería de mucho gasto y de mucho tiempo.» Todavía expuso Mora otras observaciones secundarias, siendo de ellas la más interesante la relativa a la colocación de pinturas... La Torre defendía su proposición de adoptar el estilo corintio, porque, de adoptar el dórico, «habría necesidad de componer una nueva traza, lo cual suponía una pérdida de tiempo de consideración, cosa que el mismo Gómez de Mora había censurado».

«Gerónimo Lázaro, maestro de obras que asistía al debate, terció en la discusión, inclinándose por la opinión de La Torre, y añadiendo, por su parte, que: «las pilastras deben ser de mármol de Toledo, con sus basas y chapiteles de alabastro de Torrubia, y la orden corintia, y si encima de ésta se hubiese otra, sea la compósita..»

«Puestos por fin de acuerdo los arquitectos, decididos por el estilo corintio y admitida la proposición de Mora sobre la colocación de pinturas, la Junta [no la de artistas] comenzó a dar un gran impulso a las obras que la estaban encomendadas, celebrando sesiones y reuniones con harta frecuencia...»

La solemnidad de comenzar a abrir las zanjas fué en 1.^a de febrero de 1643; pero la primera piedra (ya con otros artífices, e ignorándose si con otros planos, o sólo modificándose los de Pedro Torre), no se vino a colocar, y fué ello con gran solemnidad, sino catorce años más tarde, el 12 de abril de 1657!

Relacionando las anotaciones y extractos de Ciria y de Macho, resulta dudoso si hubo cuatro proyectos o planos, como creyó Ciria, o si serían de cuatro sendos arquitectos (es decir, sin colaboraciones de dos en un proyecto, y sin duplos proyectos a opción de algún arquitecto). Parecía

deducirse, a primera vista, que los cuatro arquitectos con sendos proyectos serían o no podrían ser, 1.^o, Gómez de Mora, el mayor y ya décaído prestigio del Arte escurialense, que hizo en verdad proyecto en 1652; 2.^o, Pedro Torre, cuyo proyecto se aceptó en 1642 por los Comisarios, por la Junta de artífices, por el Obispo-Presidente o por el Rey, o por todos a una (apenas se supiera la opinión de S. M.); 3.^o y 4.^o, en problema, acaso del Hermano Bautista y del P. San Nicolás (?). Debiéndose hacer constar que por 1642 no suenan aún para nada ni Sebastián Herrera Barnuevo, ni Alonso Cano, ni los artífices continuadores de la obra, en realidad construída íntegramente entre 1657 y 15 de mayo (día de S. Isidro) de 1669.

Yo me decido a creer hoy que ni el Hermano Bautista, ni tampoco el Padre San Nicolás hicieron verdaderos planos acaso, sí, alguna idea o esbozo preliminar a ellos, y me veo llevado a pensar en una posible protección y colaboración del jesuita con el seglar profesional Pedro Torre, en este caso de la segunda de las tres etapas del empeño de la Capilla, como en los casos de la intervención de ambos en tareas de la Catedral de Toledo.

* * *

Una (por hoy) penúltima información de tareas del Hermano Bautista, podemos agregar, pero sin fecha, ni aun aproximada, pues con ser la información documental, seguramente se ofreció hace muchos años ya, sin ese el más interesante de los detalles. Se refiere al convento de monjas cistercienses del Sacramento, en Madrid, hoy todavía intacto (*). Con ser la fundación del segundo de los dos únicos favoritos de Felipe III, el Duque de Uceda, hijo del primer favorito Duque de Lerma, la generosa dotación no se pudo hacer del todo efectiva de la familia hasta muchísimos años después de la muerte de Uceda, el también fundador del magnífico palacio, hoy de los Reales Consejos, al fin de la calle Mayor, inmediato (salvo calle intermedia) a la iglesia y convento del Sacramento. Ya en el reinado de Carlos II (después, por tanto, de 1665) es cuando se ajustan por primera vez las obras para la planta nueva, y hasta entonces vivía la comunidad en una casa, que es parte de la actual clausura y bien principal en ella, según yo he podido comprobar, y no sabía el escritor del cual extracto todas estas noticias. Al efecto de poder emprender la tarea de las obras de entonces se juntaron (dice el segundo de los Capmany y Montpalau, en su poco conocida y bien curiosa obra *Ejemérides o Museo Histórico*, 2.^a ed., II, páginas 328-35) «los maestros de obras: hermano Bautista, de la Compañía de Jesús; Manuel del Olmo, y Bartolomé Hurtado, aparejador mayor de las obras reales, los cuales dispusieron el sitio y el lugar, y se hizo planta

(*) [Medio destruido en la guerra, se reconstruyó por Regiones Devastadas. La iglesia había sufrido poco.]

de iglesia y convento, moderando la fábrica según el posible del caudal, y el administrador pidió permiso al Cardenal [Don Pascual de Aragón, de la casa ducal del Patronato] para hacerla menos suntuosa que la dejó trazada el fundador [D. Cristóbal de Sandoval y Rojas, el segundo favorito de Felipe III]... y se hizo la subasta». Entonces logran del Ayuntamiento... (un retal de solar)... «Y como la fecha del acuerdo municipal sí que la da Capmany y Montpalau, y es la de 1671, y después aún dice que se empezó la obra en 1671, resulta sólo precisada la intervención del Hermano Bautista, diciendo que entre los años 1665 y 1671, los seis primeros del reinado de Carlos II (bajo la regencia, el niño rey, de la Reina Gobernadora, su madre). No ayudan a precisar más las fechas, las que de los tres arquitectos nos fueron ya conocidas, pues si sabemos ahora que el Hermano Bautista murió en 1679, nos falta dato semejante respecto a los otros dos: Bartolomé Hurtado no fué conocido de Llaguno ni de Ceán, ni tampoco Manuel del Olmo; el Olmo conocido en las obras de Palacio fué un José del Olmo, y de Manuel (?) sabemos hoy de informes de 1685 y 1690 sobre el Puente de Toledo.

No podemos aprovechar la noticia de la intervención del Hermano Bautista en el Sacramento, en el estudio monumental, y sólo podemos añadirla a las otras, en las que se ve la gran autoridad ganada por el jesuita. Porque de la interesante iglesia del Sacramento —una de las olvidadas por Schubert, sencillamente por no conocerle antecedentes en el Llaguno-Ceán— se ha dicho, por otras informaciones sueltas, por una de ellas que se edificó por «planta moderna de D. Martín Verdugo», de desconocida fecha y de desconocida fuente la noticia, y por otra de ellas que se terminó en 1744 por el artífice Andrés Esteban, no menos desconocido.

* * *

Finalmente, la de más reciente conocida información documental sobre el Hermano Bautista, acaba de ofrecérmela mi alumno del presente curso de 1927-28 don Miguel Kreisler Padín, en trabajo (documento número 50) que completando la de mi libro *Las iglesias del Antiguo Madrid*, en 1927 publicado, particularmente la de la famosa capilla (casi independiente) del Cristo de San Ginés, con bastantes datos inéditos, resulta por uno de ellos que en 1665 tuvieron que justificarse las obras de la notable capilla que labraba Juan Ruiz, y al efecto, este arquitecto o maestro de obras designó por perito suyo a Fray Lorenzo de San Nicolás, y la Congregación del Cristo de San Ginés, por su parte, al Hermano Francisco Bautista. Fué esta última designación en sesión o junta que tuvo por presidente al Prefecto mismo de la Congregación y lo era nada menos que el Conde de Peñaranda, que es para mí, indiscutiblemente, el

mejor diplomático y el mayor político que entonces tenía la nación, o mejor, el imperio español, al que representara en la Paz de Westphalia, a la vez uno de los más finos enamorados o amantes del Arte, quien protegió y trajo en un viaje a España a uno de los más insignes pintores holandeses del gran siglo del Arte holandés. Aludo a Gerard Ter Borch, el que yo llamo «el Velázquez holandés» (pues algo imitó a Velázquez), y quien en cuadritos de innumerables figuritas, que en fotografía parecen cuadros inmensos, inmortalizó el retrato de todos los compromisarios de aquella Paz de Münster-Osnabrück o de Westphalia, el más trascendental de los Congresos de Europa en la Historia: en esos cuadros, es de Peñaranda la cabeza de retrato más admirable, la siniestra mano en los Evangelios, levantada la diestra juratoria. Y digo algo de todo esto, porque resulta la presidencia de Peñaranda y su probabilísimo dictado del nombre del Hermano Bautista, como un timbre de gloria para el arquitecto jesuita, a mi ver. Y eso que ya me había adelantado a pensar, y aun a decir, que por razón de suficiencia y razón de rectitud moral, es seguro que los archivos nos celan y guardan muchos casos de peritaje y de justiprecio del artista murciano de la Compañía de Jesús. Y por tanto, la noticia ésta más reciente, del Cristo de San Ginés, no tiene nada de inesperada ni nada de particular.

Y con ella, hoy por hoy, se ha de cerrar la información estrictamente documental, quiero decir la de papeles de documentos de carácter jurídico, testimonios de la vida civil que, sin propósito en su redacción y autorización, valgan hoy por testimonios históricos.

* * *

Porque conviene recordarlo, muy otros son los documentos que se escriben de propósito para perpetua memoria. Los cuales, cortos o largos, sencillos o en series, referentes a un solo asunto, o una sola persona o bien extensos cual memorias o crónicas, se redactan ya como verdaderamente históricos, para perpetuar la memoria de los sucesos, no como los estrictamente documentales, para evitarse pleitos o para garantizarse el resultado de posibles contiendas judiciales.

Y claro es que «ad perpetuam, in memoriam» se escribían y comunicaban en la Compañía de Jesús las Memorias necrológicas de sus miembros, con el elogio de sus virtudes, dotes y servicios a la Orden. Son biografías reducidas, ni más ni menos que las Memorias de artistas, materiales ya labrados para los futuros cronistas de toda la Compañía, o historiadores de una de sus «Asistencias» (cosa de media docena en todo el mundo, agrupando naciones) de una de sus «provincias» (cosa de cuatro o seis en España), o de una sola de sus casas, colegio, noviciado o casa

«profesa». Era Orden docta, humanista, y de secreta, pero evidente sinceridad, y sus textos tienen sencillez, claridad y verdad.

No, asimismo, afán de publicidad excesiva, por lo que los restablecidos archivos suelen ser no registrables para los extraños, y, en general, han de ser los mismos eruditos jesuitas los que nos puedan comunicar esos textos; cual en el caso del Hermano Bautista, el alemán Padre Joseph Braunn, y el andaluz Padre Carlos Gálvez: el uno, resumida la carta latina; el segundo me favorece con el texto íntegro e inédito de la carta castellana.

Hay diferencias (al parecer sólo de mayor información) en el caso del Hermano Bautista entre la carta española y la latina, aunque las latinas solían ser sólo resumen de las escritas en lengua del país; lo que me hace lamentar no poder dar el texto latino, por lo demás resumido bien (según creemos) por el P. Braunn; algo me añadió de palabra el P. Gálvez, que conoce el texto de la latina.

Las cartas latinas las remitían a Roma los Padre Prepósitos Provinciales, es decir, al Prepósito General, el «General de los Jesuítas» (y sus «Asistentes» como vicarios para cada una de las Asistencias, como la de España). La carta castellana la dirigía a las demás casas de una provincia jesuítica de España el Superior de los jesuitas muertos en la suya, para solicitar los sufragios de todos los Padres y Hermanos, para edificarles con el relato en las virtudes del fallecido, y también para recuerdo humano de sus méritos y dotes, a perpetua memoria: al fin, ésta, acrecentadora de los sufragios mismos, entre los Hermanos de hábito, confraternizando más vivos y difuntos en la religión esencialmente cooperativa y providencialmente consoladora y confortadora del sufragio cristiano, en la fe de la «comunión de los Santos», dogma supremo de la Cristiandad como cuerpo místico con Cristo Redentor, que nos predicó hermandad.

Precedían, pues, las castellanas a la carta latina, que resumidas las notas necrológicas las unía y enlazaba para el archivo supremo de la Compañía en Roma.

El texto inédito de la carta castellana, que el P. Gálvez nos permite publicar, va a continuación, con las palabras preliminares del Padre Gálvez:

Carta necrológica del H.^o Francisco Bautista S. J.

Es traslado de una copia moderna, pero se ha confrontado con el original, que está en Biblioteca de la Historia Leg.^o 700³-81 (signat.^a antigua).

Pliego en fol. con la firma y la antefirma autógrafa. Se ha modernizado la ortografía.

Este ejemplar es el dirigido al Col.^o de Villarejo de Fuentes; pero

es de recordar que se expedían por el Rector, en cuyo Col.^o ocurría la defunción, tantas cartas cuantos eran los colegios de la provincia, que en este caso era la de Toledo.

[H.^o Francisco Bautista]

[29 diciembre 1679].

Pax xpi, etc.

Lunes 29 del pasado fué Ntro. Sor. servido de llevar para sí, como esperamos, al H.^o Fran^{co} Bautista, coadjutor temporal formado, de edad de 85 años y 70 de Compañía. Fué su enfermedad un dolor de costado de un corrimiento tan copioso de flema, que, faltándole fuerzas para expelerlas, le vinieron a ahogar en pocos días; y temiendo este peligro se previno con tiempo confesándose despacio y recibiendo con acuerdo y devoción los Stos Sacramentos del Viático y Extremaunción; y dicha la recomendación del alma, murió con gran paz; premiando Ntro Sor con tan buena muerte los largos trabajos de tantos años de religión empleados todos en su servicio.

Fué el H.^o Francisco Bautista recibido en la Compañía en nuestro Colegio de Murcia, de donde era natural, en compañía de otro hermano suyo, que entró para estudiante; pero al H.^o Fran^{co} agrado el estado humilde de coadjutor, trayendo aprendidos del siglo buenos principios del Arte de escultor, para servir con él a la religión: y correspondió N^o Señor a este su deseo, pues en ellos adelantó tanto que ayudándose de libros y escritos de este Arte, mediante su gran capacidad y entendimiento, sin haber tenido otro que le enseñase, salió tan consumado y superior maestro de todo género de Arquitectura, que como a tal le llamaron muchas Iglesias Catedrales y Ciudades para consultar sus fábricas más principales; y así el Consejo Real refería tanto a su parecer, que muchas veces le hizo árbitro en pleitos de estas materias, saliendo siempre con nueva estimación, por lo acertado de su consejo y resolución. Pero no necesitaba su crédito de estas demostraciones, cuando sus mismas obras habían dado testimonio tan claro y tan universal de su grande Magisterio en este Arte.

Los retablos de nuestros colegios de Alcalá y de este Imperial, de sus altares colaterales y capillas, tan majestuosos y hermosos, tan bien trazados y ajustados bastaban para su estimación; pero lo que dejará eterna su memoria es la Fábrica de este Imperial templo, que no siendo de esta ocasión el describirle, baste decir que siendo el más augusto de esta Corte, fué el H.^o Bautista el primero que dió a ver en ella esta forma de fábrica, particularmente la parte del Ochavado, media naranja y lanterna; a quien, como a primer ejemplar han ido imitando casi los demás que después se han fabricado; pero ninguno ha igualado su perfección, porque pocos han llegado a igualar en el Arte a su autor. El cual por lo que ha trabajado en este templo merece contarse entre los insig-

nes bienhechores de este Colegio, y merece también este título por gruesas cantidades que le ha dado de limosna, que por causa de otras fábricas, a que ayudó con su dirección, le hicieron: todo lo daba al Colegio, porque, como tan religioso, no conocía otra obligación mayor que la que debía a su religión, a quien tenía el amor que debe un buen hijo a su madre; confesando que cuanto era y sabía y adquiría todo lo debía a la religión.

Fué el H.^o Bautista no menos aplicado a edificarle a Dios el templo que más estima, que es el de las virtudes y perfección propia, que lo fué a edificarle el templo material; pues ni el divertimiento que naturalmente traía su ocupación, tratando con tantos oficiales seglares, ni el tratar con tantos como acudían a él, mezclaron en la conversación cosa, ni palabra que oliese al siglo; manteniendo con todos y en todas ocasiones un trato grave, religioso, y una alegría igual con todos, con que de todos era igualmente amado y por su proceder religioso respetado.

Ayudóle mucho a vivir tan observante, la continua ocupación en que vivía, trabajando en las fábricas, como uno de sus oficiales, todo el tiempo que le duraron las fuerzas, enseñándoles con los ejemplos de su vida a ser buenos cristianos y con los documentos de su arte a salir maestros de él, como salieron algunos.

Nunca se notó en el H.^o Bautista, en tan largos años, con que desdijese de la circunspección religiosa, atendiendo en esto a la perfección propia y al buen nombre de la Compañía, tan aplicado al bien de ella, en aquello que él podía contribuir, que este cuidado le empeñó en nuevo estudio de mirar por la conservación de este templo: cerró aún los menores resquicios; apartó de sus cimientos las aguas; trabó a su costa para mayor fortaleza y seguridad con clavos de yerro sus muros que como el mayorazgo de sus obras quiso darles estos nuevos vínculos para su perpetuidad; título nuevo porque este Colegio le debe perpetuo agradecimiento.

En los últimos años, cuando ellos y sus pocas fuerzas le jubilaron del trabajo, su mayor ocupación era visitar la Iglesia, llevado no tanto del gusto de ver la fábrica de sus manos y examinar si había más en qué adelantar su hermosura, quanto por mejorar y hermosear más su alma en la oración y con las visitas al Smo. Sacramento, a N^{ra} Sra. del Buen Consejo.

Fué el H.^o Bautista gran seguidor de la Comunidad, no admitiendo para sí singularidad alguna ni en su persona, ni alhajas de su aposento. Su recato fué grande, y digno de ponderación, que en la frecuencia suya a la Iglesia y en tanto años no se le vió hablar con mujer, pudiendo haber tantas causas para que le buscasen, por las dependencias de sus maridos; no las admitía a verlas hablar en sus negocios. Fué gran defensor

de la verdad: no sabía otro estilo que aquél con que manifiesta lo más sinceramente su ánimo; y teniendo el entendimiento tan claro y tan superior nunca halló camino para usar de equivocaciones, paliasones ni alusiones, sino el de las palabras con su común y verdadero sentido: prenda que le hizo muy amable.

En fin fué el H.^o Bautista un sujeto que por su mucha religión y observancia y por sus grandes prendas naturales debe contarse entre los primeros que han florecido entre nuestros hermanos coadjutores, y uno de los que más han servido y ayudado a este Colegio; en cuyo reconocimiento, fuera de la común obligación, suplico a V^a R^a le mande hacer en ese Colegio los sufragios que acostumbra la Compañía, y de mí no se olvide en sus Santos Sacrificios.

Madrid y enero 28 de 1680.

S^o de V^a R^a

Al Padre Ror de Villarejo.

José de Villamaior.

* * *

El P. Braun, tomándolo de la carta latina, del «Elogium», sabe la edad del Hermano Bautista al morir y los años que contó dentro de la Compañía de Jesús, pero traduce esas fechas al año de la Era correspondiente, diciéndole nacido en 1594 y novicio en 1610; fallecido en 1679 (y a fines de diciembre, el 29), de 85 y con 70 años de religioso, sacando la cuenta, hubo de nacer efectivamente en 1594 (con poca diferencia, pues no se suelen llevar exactas cuentas en la Memoria ni aun en la frase al decirse los años de cada uno) y hubo de entrar jesuita en 1609 (o poco más, y sería en 1610, para hacer el número redondo de 70 años de hábito). El P. Braun, por la carta latina le hace natural de Murcia, idéntica especie contenida en la carta castellana. Sabe también el historiador alemán de las iglesias de jesuitas, su principal labor en la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, y sabe de su labor anterior en la del Colegio de Alcalá de Henares, y tiene noticia (seguramente que por la carta latina, y lo dice explícitamente) del desprendimiento con que el Hermano Bautista empleó en las obras de su gran templo madrileño las cantidades que le daban por otras tareas, proyectos y dictámenes fuera de la Orden; dijome el P. Gálvez que en la sacristía todo el coste de la misma tuvo este origen, y en el del altar mayor (hoy en sólo elementos subsistente). [Destruyólos el incendio de 1936.]

Pero el mismo estudioso y erudito P. Gálvez me ha comunicado de palabra que en la carta latina, que inesperadamente (como ya adelanté) contiene mayor información que la carta castellana, se dice que el Hermano Bautista hizo su noviciado en el Colegio de Villarejo de Fuentes,

no en el de Madrid (dándose como se daba el caso de tener dos Noviciados a la sazón la provincia jesuítica llamada «de Toledo»); es decir, y precisamente la casa que nos conservó el ejemplar de la carta española del Rector del Colegio Imperial de Madrid, fundada por cierto en pueblo de los más insignificantes en la región, por voluntad y generosidad y fundación de un bienhechor: sabido es que pobres y pobres y pobres de limosna, de obligación estricta, las casas «profesas», es decir, las más principales y en general únicas en cada provincia (en Madrid, Sevilla, Valencia, Valladolid, Lisboa); los «colegios», en cambio, podían ser hasta muy ricos, por su dotación (y los mismos Noviciados) y por los subsidios de las familias de los alumnos que eran seglares, y en general de la nobleza o la hidalguía los primeros, los Colegios. Relacionada aquella noticia con la de la carta castellana, resultará que el Hermano Bautista ingresó en la Compañía de Jesús en su Colegio de la ciudad de Murcia, su patria, pero que trasladado luego, vino a hacer en Villarejo de Fuentes (hoy en la provincia civil de Cuenca) los años de su noviciado.

Pero también me comunicó de palabra el P. Gálvez, y de la misma fuente de información (según me dijo), que el Hermano Bautista, andando el tiempo, fué llamado a Murcia por razón de alguna obra que en Murcia se realizaba, sin que al parecer se sepa más detalle de cuál fuera la tarea y por quién el llamamiento.

No es el escrupuloso investigador P. Gálvez persona de memoria tenaz en detalles, ni de ella quiere fiarce cuando no tiene a mano sus papeles y anotaciones, lo que a todos nos pasa. Mi conversación con él en Sevilla (el 21 de enero 1927) tuvo que ser en la sacristía de la iglesia de la Orden, él sin más medios de información. Es en Madrid o en Chamartín de la Rosa, donde, copiadas entonces por un Sacerdote y Archivero-bibliotecario del Estado destinado al Archivo de Alcalá de Henares (y que después profesó jesuítico), y cuyo nombre no recuerdo, se contienen gran número de las cartas necrológicas latinas (¿o castellanas?), parte de cuyos originales estarán en signaturas diversas hoy en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, procedentes del de Alcalá de Henares; pero no sé si hay confusión con las cartas castellanas, supuesto que la comunicada por el P. Gálvez, y aquí publicada, dice él que se copió en la Biblioteca «de la Historia» (¿de la Academia?) y en ella se confrontó. Presumiré que los originales de aquellos tomos de copias pueden estar en distintos lugares, pues Carlos III hizo suyos los documentos de los archivós de jesuítas, como los libros de las bibliotecas, los cuadros, los monumentos y las fincas de renta, aunque destinándolo todo a servicios públicos diversos, y en lo posible similares, secularizando colegios, por ejemplo, y dando los templos a parroquias, a nueva Colegiata el del Colegio Imperial de Ma-

drid. Sabido es que las más de las bibliotecas provinciales y universitarias de España están principalmente constituidas por los fondos de las de jesuítas.

* * *

El P. Braun, por su parte, lucró la información inédita y tan considerable de sus libros de iglesias de jesuítas, y singularmente el de las iglesias de jesuítas de España, en Archivos no peninsulares, que determina a veces. Desde luego, los de la Compañía en Roma (y allí vería la carta latina, el «Elogium» del Hermano Bautista). Pero sus fuentes de información son, además, las «*Annuae*», los «*Cataloga*», y además un buen número de planos de iglesias de jesuítas de España, de la provincia «de Andalucía», que han ido a parar a París. A nuestro caso, no cita de éstos ninguno del Hermano Bautista, ni tampoco de otros artistas para las iglesias de Alcalá, de Madrid o de Salamanca, en que se sabe, o se cree, que trabajó el Hermano Bautista; sí, en cambio, los planos de los Colegios de Guadix, Ecija y Osuna, del mismo Hermano Pedro Sánchez, presunto autor de los perdidos planos de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid, que el Hermano Bautista, por su parte, sacó de cimientos, construyó, adornó y enriqueció.

Los «*Annuae*» eran como Memorias anuales (o trienales?), que se redactaban y se remitían al Generalato, entre cuyos copiosísimos informes de todo orden presumo los habrá asimismo de la marcha de las construcciones de los templos y las casas de la Compañía, con datos más bien cronológicos de las labores, buenos para el aprovechamiento del historiador de la Arquitectura.

Los «*Cataloga*» los creo adivinar reducidos a un censo de los miembros de la Compañía de Jesús, cuya periodicidad precisa desconozco, y en el cual, junto al nombre, se decía la profesión particular de cada jesuíta.

Tomando, pues, pie de noticias tan escuetas de cada «*Catalogum*» y de cada «*Annuae*», es como reconstituyó trabajosamente, y a veces muy conjetalmente, el P. Braun la historia de sus iglesias, en los casos en que faltaba otra más acopiada información histórica, siendo este el caso (aunque tampoco completo) de la iglesia del Colegio Máximo de Alcalá de Henares, mucho menos el del Colegio Regio de Salamanca (fundación «mortis causa» de la reina de Felipe III, doña Margarita de Austria-Stiria?), y aún menos el del Colegio Imperial de Madrid (fundación no, pero nueva dotación espléndida e igualmente testamentaria de la Emperatriz de Alemania de Maximiliano II, doña María de Austria-España, la hija mayor de Carlos V), y todavía menos el del Colegio de Toledo. Y nótense que se trataba de los más insignes Colegios de España, y aun del

mundo, en ello sólo parangonables con el futuro Colegio Máximo de Loyola y con el Colegio de Sevilla.

Con tan sucintas y diversas fuentes, el P. Braun, dando al estudio «de visu» de los monumentos y su análisis parte bien principal, fué reconstituyendo la historia de los monumentos, no la de sus artífices, aun en los muchos casos de ser los arquitectos jesuitas.

En el caso del Hermano Bautista, entresacaremos de las sendas monografías lo que le da y lo que demuestra o conjectura no deberle atribuir,

En Alcalá de Henares y la iglesia de su Colegio Máximo (hoy en la Colegiata Magistral, interinamente, mientras duren las obras de restauración de la verdadera Magistral (*), y el Colegio, hecho cuartel), dice el Padre Braun que las «Annuae» relativas a la época de la construcción son muy deficientes, y no nos dan noticia ni de las obras ni de su proceso, viendo en los «Cataloga» los nombres de un Hermano jesuíta carpintero, otro cantero y albañil, y en cuarto lugar el de Francisco Bautista como escultor. De éste, se deduce de los Catálogos, es el retablo mayor [lo que confirma la carta castellana, y en ella se dice que fueron suyos los otros retablos.] [Lám. XL.]

Trabajó en Alcalá desde 1618, poco más o menos [tendría como 34 años], hasta 1629 [como 45 años de edad]. En los primeros años se le designa en los catálogos únicamente como carpintero y escultor, y desde 1625 (como de 41 años), o sea desde la terminación de la iglesia, como arquitecto. «Por lo tanto [sigo copiando al P. Braun] no trabajó en la iglesia como arquitecto», tras de cuya frase apunta el problema de quién fuera el autor de los planos de tan bello templo, si uno de los Moras o si el Hermano Pedro Sánchez.

En la iglesia del Colegio Imperial de Madrid (hoy Catedral interina de San Isidro, antes Colegiata, y mientras se acaba la Catedral de la Almudena, y el Colegio, Instituto de San Isidro y Escuela Superior de Arquitectura (**), con la Biblioteca universitaria principal o de Filosofía y Letras (***) rectificándose especies tradicionales (derivadas a error de fundamento en el fondo, tan auténtico e histórico), aclara que no fueron del Hermano Bautista los planos, sino con toda probabilidad del Hermano Pedro Sánchez, de la provincia de Andalucía, para ella autor, además de otros, y desde Madrid (donde los firmó), de los ya aquí citados y conservados en Ecija, Guadix y Osuna, etc., todo ello confrontando las fechas y midiendo exactamente el valor de las palabras históricas referentes al Hermano Bau-

(*) [Deteriorada gravemente la Magistral durante la guerra, de nuevo sirve como tal la iglesia jesuítica.]

(**) [Hoy en la Ciudad Universitaria.]

(***) [La pequeña parte no destruida por la guerra; hoy en la Ciudad Universitaria.]

tista. «Como se deduce de lo anterior (añade el P. Braun), el Hermano Bautista se encargó de la construcción de S. Francisco [de San Francisco Javier, titular cuya memoria gloriosa y patriótica quiso borrar Carlos III, llevándole de nuevo titular a San Isidro Labrador, con las reliquias insignes de su cuerpo, y el de su esposa Santa María de la Cabeza], los cimientos estaban ya echados. También estaban hechos desde hacía tiempo los planos para la iglesia. La participación en la construcción consistió pues solamente [solamente, en cuanto a lo más estrictamente ingenieril de la edificación del buque, pero todo, sólo en su cubrición y en la decoración, me adelanto a anotar] en la ejecución de los planos, labor que realizó desde los cimientos hasta la terminación de la iglesia.»

En realidad son convincentes las razones para suponer del Hermano Pedro Sánchez los planos de la iglesia del Colegio Imperial de Madrid. Era gran tracista de ellas, pero del todo al servicio de su provincia «de Andalucía». Del Colegio de Granada, su residencia habitual, estaba últimamente en obras en Baeza, cuando se le saca (cosa nada común) de su provincia para retenerle en Madrid muchos años en su Colegio Imperial; y ello sin dejar de ser de la provincia de Andalucía y sin dejar de trabajar para ella, firmando desde Madrid los planos para las iglesias de los Colegios jesuíticos de Guadix, Osuna y Ecija. Una remoción, si accidental, permanente en algún modo, demuestra que sus trabajos en Madrid eran trascendentales, a juicio de las altas autoridades de la Orden: los de mera ejecución de proyectos ajenos, no ciertamente, teniendo la Compañía tantos Hermanos oficiales en las Artes constructivas en la misma provincia «de Toledo». Decayó pronto de facultades físicas y murió en 1633, cuando acaso pudo completarle o al menos sancionarle como verdadero arquitecto al Hermano Bautista, a ojos de los suyos, al tan plenamente su sucesor, de antes de aquella fecha, en la obra del Colegio Imperial.

Hasta después (?) de la muerte del Hermano Sánchez, en el año (?) 1635, es [el Hermano Bautista en los diversos Catálogos] designado como «arquitecto» o como «sobrestante de la iglesia y de los retablos». Desde esta época hasta su muerte, aparece en los Catálogos designado como «arquitecto». Debe anotarse que antes de venir a Madrid desde Alcalá, el Hermano Bautista figuraban con el ya veterano y prestigioso Hermano Pedro Sánchez, en la gran obra de Madrid, el Hermano Juan de Haro, como maestro albañil en un Catálogo, y en otros, los de Pedro Ferrer, Juan de Haro y Andrés Sánchez, todos de Madrid, colaboradores en las tareas como carpinteros o de algún otro modo.

La primera piedra de la iglesia parece que se puso en 1622; en 1626, según Llaguno, comenzóse la obra, y es en 1629 cuando se acababa el templo de Alcalá, desde 1625 y su decoración cuando el Hermano Bau-

tista, por lo visto, fué trasladado a las obras de Madrid. Después ya asistió a todas éstas, incluso a las de la Capilla del Buen Consejo, creada a instancias del P. Ildefonso Izaga (hoy asiento de la Parroquia del mismo nombre y es la de la misma Catedral), que se comenzó en 1660 y se terminó antes de 1655 [su decoración varió en 1685]. Recuérdese que la gran cúpula estaba hecha mucho antes de 1664, en que habla de ella y de otras tres más, hechas ya a su imitación, Fray Lorenzo de San Nicolás en la primera edición de la segunda parte de su libro.

No parece que hallara el P. Braun indicación alguna en las fuentes de Archivos jesuíticos que logró tener presentes, de que el Hermano Bautista residiera ya fuera del Colegio Imperial de Madrid, ni siquiera de que fuera llamado a otras tareas constructivas de la Compañía de Jesús, cosa que tendrá por segura y aun frecuente, aunque no tengamos concreta noticia. Pero por solas razones estilísticas ve algo de su mano en el templo del Colegio de Salamanca (hoy la Clerecía), obra que principalmente dirigió y avanzó otro Coadjutor jesuita, el Hermano Pedro de Mato, que (cuál el Hermano Bautista en Alcalá o en Madrid) en cosa de 30 años, desde 1640, fué allí primero en los «Cataloga» «esculptor» y «architectus», o «magister operum», después, decayendo sus dotes naturales al fin de su vida, y falleciendo en 1637. Pero los planos de la iglesia fueron del arquitecto del Rey, Juan Gómez de Mora, muy clásicos, y a iniciativa ya barroca del Hermano Mato, atribuye el P. Braun parte considerable de la fachada, cuando por 1650 ó 1654 se acabó la iglesia en su buque [muerto en 1649 Gómez de Mora, y de antes, decadido en Palacio por un feo negocio]. En dicha fachada ve el P. Braun características estilísticas del gusto del Hermano Bautista.

En cuanto al templo del Colegio de Toledo (después parroquial de San Juan Bautista, hoy devuelto a los jesuitas; en el edificio de la casa profesa, el Gobierno Civil y otros Institutos), las razones del P. Braun para pensar en el Hermano Bautista se confortan con la conjeta sobre el conocido dato documental de la Catedral de Toledo de uno de los viajes del arquitecto jesuíta.

Dice el P. Braun: «La actividad del Hermano Bautista como perito en el Ochavo, permite inferir que también fué solicitado su consejo para la iglesia profesa de Toledo, comenzada en 1628. Incluso es posible que, basándose en la iglesia colegial de Alcalá, ya terminada, hiciera los planos para aquélla y que precisamente por esto aparezca citado como arquitecto en los Catálogos del Colegio de Alcalá. Pero las inconfundibles reminiscencias de San Isidro, que muestra la fachada de la iglesia profesa toledana en la distribución de su cuerpo inferior, como en la forma de los capiteles y consolas del friso, hacen suponer también que el Her-

mano Bautista no estuvo distanciado de los posteriores trabajos en Toledo.»

Claro que el P. Braun recordó el viaje de 1632, a lo del Ochavo, conocido desde el texto de Llaguno-Ceán, no (?) los de 1647, de los documentos del Zarco del Valle, ni el probable por antes de 1655, por los proyectos del trono de la Virgen del Sagrario. En realidad, aun en el siglo XVII, el viaje de Madrid a Toledo, aun partido él de 70 kilómetros en dos jornadas (haciendo noche en Illescas), era de fácil repetición, y es de presumir que el Hermano Bautista lo repitiera más, sobre todo si servía a la propia Compañía; y en este caso, sin rastro probable en las cuentas de las obras, por lo demás bien desconocidas hoy.

Y queda así del todo (?) anotado aquí lo que de él nos informó el Padre Braun.

Sobre un punto (el siguiente) de los problemas biográficos acerca del Hermano Bautista, va oportuna la nota siguiente aquí. Es de redacción de mi discípulo don Antonio García Bellido, ahora ya acentrado en los estudios del barroco madrileño. Del mismo van a ser la redacción y buena parte de la elaboración por mis apuntes de los capítulos siguientes. Comienza a hablar el señor García Bellido:

Por lo que se refiere a la identificación más o menos probable o dudosa del Hermano Francisco Bautista, cuya personalidad estamos estudiando, y otro Hermano Francisco, que trabajaba en Granada y Sevilla —al decir de Ceán— por 1660, ya se dijo que era menester inclinarse a una decidida separación entre ambas personalidades, como ya lo hizo el mismo Ceán-Bermúdez. No sólo apoyándose en la incompatibilidad de fechas, sino por conocerse el segundo nombre de ambos del todo distintos; el uno, el que nos ocupa, de nombre Francisco Bautista, como sabemos, y el otro, el aludido por Ceán, de nombre Francisco Díaz, sin que el autor del Diccionario pudiese conocer de él más detalles que acabasen de diferenciarlos y disociarlos definitivamente. Hoy la sospecha de Ceán y la afirmación rotunda hecha constar ya en este trabajo, viene a reforzarse con el conocimiento más puntual de la vida y obras del otro Hermano Francisco, conocimiento que debemos al infatigable Padre Gálvez, S. J., publicados hace poco en «Archivo Español de Arte y Arqueología» (1). Por él sabemos el nombre completo: Hermano Francisco Díaz del Ríbero, que aleja ya toda sombra de identidad, y por si fuese poco, su oriundez: Burgos, por la parte de montaña. En cuanto a fechas, entre otras muchas, se saben la del nacimiento, por 1592, y la de su muerte en Granada en 1670, es decir, de vidas y actividades coincidentes con las del Hermano Bautista, aunque en regiones distintas: el uno, el burgalés, por Andalucía

(1) A. García y Bellido: «Avances para una monografía de los Churriguera». Archivo español de Arte y Arqueología. Año 1929, núm. 13.

(antes seglar carpintero en Madrid durante diez meses tan sólo), y el otro, el murciano, que alzó la actual Catedral de Madrid, siempre en la provincia jesuítica de Toledo.

LA OBRA ARQUITECTONICA DEL HERMANO BAUTISTA (1)

La primera muestra del estilo barroco en España es, como ya lo vió Caveda a mediados del siglo pasado, el Panteón de El Escorial. Toda acción lleva dentro de sí la causa y el motivo de la reacción. Toda cumbre es también un principio de bajada. Así El Escorial de Herrera fué la cristalización de un estilo, pero llevaba dentro de sí el principio de su negación y de la reacción. Sin embargo, el Panteón que Crescencio planeó en 1617, y que no terminó hasta bien avanzada la primera mitad del siglo, no era barroco por sus libertades o sus rebeldías. No era ni libre ni rebelde. Era, por todo, clásico y pegadizo a lo pasado. Pero su decoración, también clásica, se empleaba ya con una abundancia barroca, y, sobre todo, su espíritu, su tendencia, gravitaba ya en un orbe distinto del herreriano creado por Toledo y Herrera. Su planta, su policromía, sus dorados, su decoración profusa, aunque distinguida y formada por elementos todos del más clásico abolengo, su lujo, en una palabra, no eran nada escasos.

Este tipo de decoración tuvo luego un eco (pero eco recogido y amplificado como con altavoz) en la Capilla de San Isidro en Madrid, primera muestra descarada del barroco en la ya capital de las Españas. Allí la decoración fué de bronce; aquí de escayola, paso más cercano al yeso, al típico yeso español de tradición mudéjar.

Todas éstas eran libertades, pero libertades sólo decorativas. En el fondo, los órdenes clásicos estaban en honor y nadie pensaba modificarlos. Era algo intangible. Más libertad, mil veces, tuvieron los renacientes para interpretar los órdenes. Así dieron de sí formas tan bellas, tan libres y tan variadas, de capiteles y de frisos. Pero es que la dura disciplina científica no había llegado a imponerles aún una fórmula, un tipo. Fueron los grandes tratadistas italianos del XVI, especialmente Vignola, los que al medir y estudiar científicamente los órdenes romanos, y al descubrir las fórmulas de ellos, encauzaron y domaron aquella libertad creadora con la tiranía de lo científico. No les quedaba, pues, más libertad que las de las plantas, los alzados y la decoración, que al principio fué, naturalmente, de elementos clásicos. Pero en cuanto a los órdenes nadie intentó variarlos. Más o menos fueron los clásicos siempre.

(1) Desde aquí hasta el final de la monografía es texto del Sr. García Bellido.

Sólo en pleno barroco, hacia 1700 ó 1725, hubo cierta libertad; pero ésta imperceptible. Atañía sólo a detalles. El capitel en su conjunto era el mismo. Por estos años fué cuando se dió en estudiar nuevos órdenes. Pero no con fines creadores y nobles, sino por ver si ellos, los del siglo XVIII, podían rivalizar con los romanos.

«E'gia da lungo tempo, che si propone per problema, se si possa dare un sesto ordine d'architettura, o almeno se sia credibile che vi possa riuscire.

»La sorgente de questo dubbio e stata il verede che tanti Architetti avendo intrapeso di darne qualche idea, non hanno potuto conseguire l'applauso, che essi spéravano vi trarre dalle loro fatiche.»

Estas palabras, añadidas a la segunda edición del libro de Scamozzi (Venecia, 1714), parece que nos iba a introducir en algo digno de atención, y nos lleva a un orden «heróico» o de «atlante», que si bien estuvo por entonces en moda, especialmente desde Puget (recuérdese su puerta del Ayuntamiento de Tolón, por ejemplo), la idea era ya vieja en Italia y no tenía ninguna novedad. Era, sí, una inclusión más, dentro de la arquitectura, de tendencias extrañas a ellas.

Sin embargo, tenemos en España una feliz muestra de un capitel nuevo, clásico y moderno a un tiempo, lógico, arquitectónico, rico, pero que por esos hados de las cosas no es posible explicarse cómo no tuvo más éxito. Es el capitel dórico-corintio usado por el Hermano Bautista.

Con el capitel del Hermano Bautista, se añade, por lo que a España toca, una libre interpretación (por tanto, barroca en sí) de los órdenes clásicos, a la ya fecunda libertad decorativa iniciada en el Panteón de El Escorial y continuada en la Capilla de San Isidro de Madrid, más tarde.

Consta este capitel (figura 1.^a y 2.^a) de una doble hilera de hojas de acanto, dispuestas del mismo modo que en un capitel corintio. Pero en vez de los caulículos típicos de este capitel, aquí está todo coronado por los elementos de un capitel dórico que lleva su equino, en cuarto de bocel, decorado de ovas y dardos, como el equino jónico, y encima un ábaco cuadrangular liso, rematado por un cimacio reverso y un filete, elementos tomados del corintio y que acompañan bien a las hojas de acanto. Es decir, el capitel del Hermano Bautista es un capitel dórico enriquecido con las hojas de acanto corintias y aun con las molduras y las ovas del jónico y del mismo corintio. Se trata, por tanto, de un capitel compuesto nuevo y distinto al compuesto romano.

Estudiémoslo ahora, comparándolo con los órdenes llamados clásicos, para ver de analizar su valor constructivo, arquitectónico, y su valor decorativo.

El capitel jónico, tan elegante, es evidentemente menos constructivo,

menos lógicamente arquitectónico que el dórico. El equino dórico circular sirve de tránsito al ábaco cuadrado, que ayuda con su forma plana y sólida a la comprensión de la función de sostén que el capitel y el fuste ejercen bajo el pesado entablamento. La imaginación no tiene que hacer ningún esfuerzo para comprender la estética de estos elementos y su valor funcional.

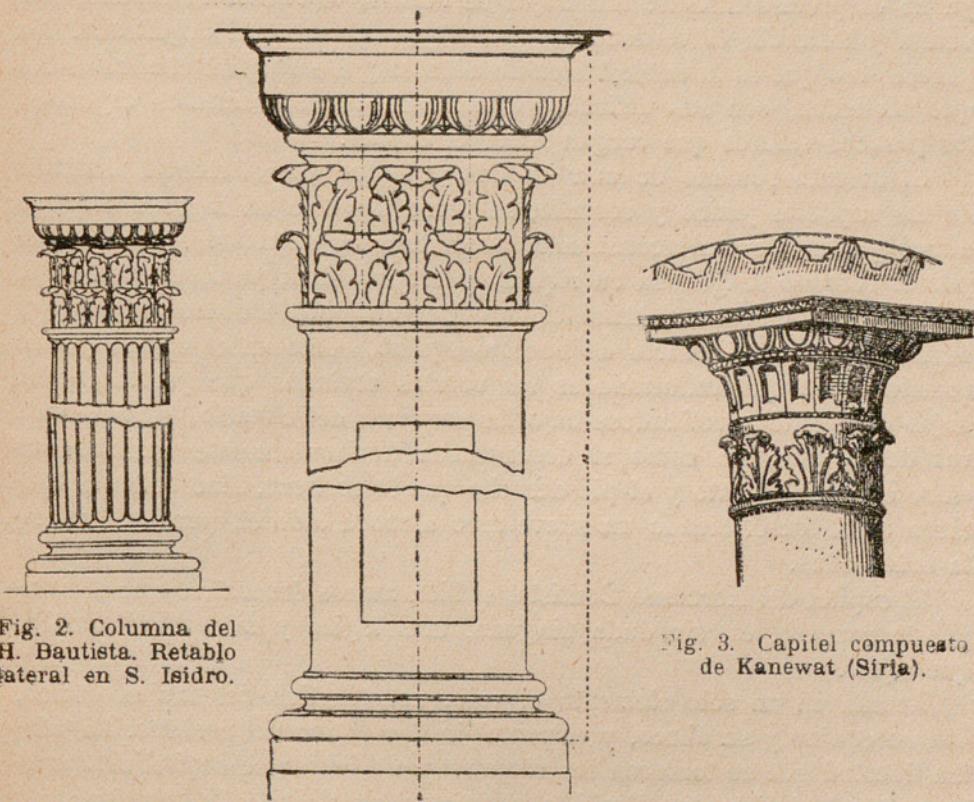


Fig. 2. Columna del H. Bautista. Retablo lateral en S. Isidro.

Fig. 3. Capitel compuesto de Kanewat (Síria).

Fig. 1. Columna del H. Bautista. Catedral de Madrid. (San Isidro.)

El capitel jónico, por el contrario, es con sus espirituales volutas, demasiado frágil, demasiado femenino y aéreo para sostener, como cabeza sustentante, todo un entablamento. Y más si recordamos que en la fórmula clásica griega (la del Erecteion, por ejemplo, que es el prototipo clásico), la tenia o cinta que forma al enrollarse las dos volutas, colgaba entre ellas, ajena a la presión que lógicamente le venía de arriba. Más consecuentes los helenísticos y romanos, lograron mejorar esta evidente contradicción, atirantando la tenia entre las dos volutas, con lo

cual la cinta corría horizontal sobre el equino, como sujetá entre éste, por abajo, y el cimacio sobre el que presiona el entablamento, por arriba.

Pero aun así y todo, y a pesar de la solución helenístico-romana, el capitel jónico es constructivamente menos arquitectónico que el dórico o el toscano. Esto parece tan evidente, que por lo que toca al corintio ya no es preciso insistir. Las hojas de acanto, al rodear el cestillo, nos oculta y disimula el verdadero elemento sustentante del arquitrabe. No parece sino que es la doble hilera de acantos y los frágiles caulículos los que sostienen, con sus delicadas blanduras, con sus muelas espirales, los pesados sillares que cargan sobre el capitel.

El invento romano de unir en uno sólo los dos elementos distintos de los capiteles jónico y corintio, se perseguía más un logro decorativo nuevo que un elemento constructivo distinto a los anteriores. Con el compuesto romano se ganaba en riqueza y originalidad; pero, sin embargo, la lógica no mejoraba, máxime cuando la tenia jónica no montaba plana y horizontal sobre el cuarto de bocel o equino, como en el capitel jónico romano, sino que influenciadas las volutas corintias que parten de las hojas de acanto enrollándose bajo las esquinas del cimacio, partían a su vez del equino, no como si descansasen horizontalmente aprisionadas entre el entablamento y al pie derecho que lo sostiene, sino como si brotasen de él, describiendo un suave arco ajeno a todo él, pero que grava sobre ellas.

El capitel del Hermano Bautista, si bien menos decorativo que el compuesto romano, es, sin duda ninguna, más lógico y más arquitectónico que aquél.

Reunía en un solo elemento el valor constructivo del capitel dórico, con su equino y su ábaco, y el principio decorativo del corintio. La misma libertad que se tomaron los romanos para labrar su capitel compuesto, se tomó el Hermano Bautista para emplear el suyo. Y para suplir y nivelar la diferencia que había de resultar de emplear la mezcla con sus elementos puros, para que la riqueza corintia no contrastase con la sencillez y el desamparo de un equino circular, liso y pulido, y un ábaco cuadrangular desprovisto de toda decoración, decoró el primero con ovas y dardos, como si se tratase del equino jónico, y el segundo con un cimacio sencillo. Este capitel así resultante, era lógico, puesto que el valor sustentante del capitel dórico se respetó en absoluto. El capitel dórico, y no las hojas corintias, son las que sustentan aquí. Y era, al mismo tiempo, elegante, puesto que tomó del jónico las ovas y del corintio las hojas de acanto.

Como no podía menos, este capitel mereció de los neoclásicos su reprobación. Era apartarse de las «reglas de los antiguos», los cuales sólo

habían empleado los cinco órdenes consabidos. Pero ya en tiempos del Hermano Bautista se traía y se llevaba mucho la frase de Vitrubio, por la que se concdía al arquitecto cierta libertad en el empleo, medida y adornos de los órdenes. Glosaba Fray Lorenzo de San Nicolás a Vitrubio, cuando escribía en su *Arte y uso de la Arquitectura*, en 1664, lo siguiente: «Su arquitectura —la de Vitrubio— como toma los principios, fué con poco adorno, mas los miembros desnudos y bien entendidos: él fué —Vitrubio— el que dixo que el Maestro podía añadir en los órdenes según buena discreción.» Esta buena discreción fué la que tuvo el Hermano Bautista al emplear su orden dórico-corintio. Por eso el mismo Fray Lorenzo de San Nicolás, que era dentro de su tiempo un reaccionario contra el nuevo rumbo que iba tomando la arquitectura en todos los países, no escatima elogios para el arquitecto jesuita, con el cual, además, debió unirlo una amistad, sino que lo llama «famoso», y a su obra en Madrid «gran fábrica», no teniendo reparo en incorporar a su libro (segunda edición de la primera parte) una censura de aquél a la traducción de Euclides, hecha por Antonio de Nájera, ni en considerarse seguidor de él, aunque sólo fuese en el sistema encamionado de las cúpulas que el Hermano Bautista empleó por vez primera. Más severos —como era natural— se mostraron con él Ponz y Llaguno, pero éste no se atrevió a calificar al Hermano Bautista con la dureza que para otros empleaba, y se limitó a tildar su capitel de «extraño». «En las columnas de la gran fachada —dice Llaguno—, como en las pilas interiores, usó este arquitecto la extrañeza de poner hojas corintias a los capiteles dóricos», y antes ya había dicho de San Isidro que era «un templo grandioso... de bellas proporciones generales, pero licencioso y poco elegante en el ornato».

Pero sobre todo esta confesión, cuando habla de la iglesia del Salvador, que Llaguno atribuye también al Hermano Bautista: «En el ornato tiene poca diferencia, porque al parecer Francisco Bautista se prendió de sus capiteles dóricos-corintios. Se debe confesar, no obstante, que *este ornato aunque grosero tiene cierta armonía*, y no minora el buque, como suelen hacer otros más estudiados porque la cornisa vuela poco.»

Como se ve, los mismos neoclásicos hacían equilibrios para emitir un juicio acerca del capitel del Hermano Bautista. El mismo Ponz incurre en ciertas contradicciones y no acaba de ser franco. «Se debe confesar, no obstante, que este ornato aunque grosero, tiene cierta armonía.» No debe discutirse aquí el criterio neoclásico. Incapaces de juzgar razonablemente, libremente, un invento ingenioso, lógico, bien pensado y mejor ejecutado.

Y es que el momento neoclásico nació para el arte como una reacción. Como una reacción violenta, alzada naturalmente contra el perío-

do anterior, contra el período barroco, que dicho sea de paso justificó, con sus últimas locuras, antipáticas ya a la más amplia comprensión, la violenta protesta neoclásica, la cual, excediéndose a su vez, no pasaba por nada, ni aun siquiera por cosas tan comedidas como las del Hermano Bautista, sólo por haber sido con sus licencias un tramo más en la escala que subía, en complejidad y libertad crecientes, del herreriano al barroco. Esta dura crítica, dura e injusta, se pone más en evidencia, sobre todo por lo que de injusta tiene, cuando vemos, maravillados, que aquellos mismos que vituperan el barroco, alaban al plateresco, cuando éste cometió, si cabe, por lo menos en cuanto a los órdenes se refiere, más licencias y fantasías que el bárroco. Y no digamos nada de la profusión decorativa. Es que el «neoclasicismo» pecaba de lo que pecha toda reacción, de cierta injusticia con el período del cual protesta. Era un pleito demasiado personal de época con época, para que se le perdonase lo que en otra se perdonaba y aun se aplaudía.

Pero aquí, en lo que a los órdenes se refiere, como en la famosa policromía antigua, se llevarían un gran chasco los neoclásicos, a volver al mundo en los tiempos actuales, como ahora vamos a ver.

El capitel compuesto, invento genuinamente romano, tan decorativo y tan libre, tuvo un gran éxito en tiempo del Imperio. Y aunque no pudo competir con el corintio, iniciaba un proceso de libertad que dió origen a una variedad enorme de formas de capiteles más o menos apartados de los prototipos. El corintio sobre todo, por ser el más empleado, tuvo variantes e interpretaciones verdaderamente ingeniosas y decorativas, ayudándose especialmente de figuras, ya de hombres, ya de animales, o sustituyendo la hoja de acanto por otras hojas. La unión del capitel corintio con el jónico para formar el compuesto, daba pie, por tanto, para emplear otra mezcla que fácilmente vendría a la imaginación del arquitecto ansioso de inventar: la del dórico con el corintio, por ejemplo, y formar así otro tipo de capitel compuesto al modo del modelo del arco de Tito. Y en realidad ejemplos antiguos hay de esta combinación, uno de ellos (fig. 3.^a) lo publicó Durm, como procedente de Kanawat, en la región de Hauran, en Siria, cuna de tantas iniciativas que más tarde habían de ocupar un primer rango durante el bizantinismo y la Edad Media occidental. El curioso ejemplar sirio nos muestra un capitel con equino y ábaco dóricos, este último decorado con ovas y perlas al modo del equino y del astrágalo jónico, y en su parte inferior una hilera tan sólo de hojas de acanto rodeando al cestillo. La idea, si no la ejecución, que varía algo, es la misma que andando los siglos había de gustar tanto al Hermano Bautista y algunos arquitectos posteriores. El invento del arquitecto jesuita era tan lógico que un día u otro había de sobrevenir, como en parecidas circunstancias sobrevino en

la arquitectura romana. El ejemplo de Kanawat es uno de los más típicos que conocemos; pero éstos podrían aumentarse y aun hallar tipos más perfectos. Nuestro intento aquí no es más que demostrar lo natural que fué para un arquitecto antes, en la antigüedad, como después en el Renacimiento, idear, al modo de un estilo compuesto de jónico y corintio, otro de dórico y corintio, pensarlo y aun realizarlo como el caso citado lo demuestra, y más si tenemos en cuenta que ya en el helenismo

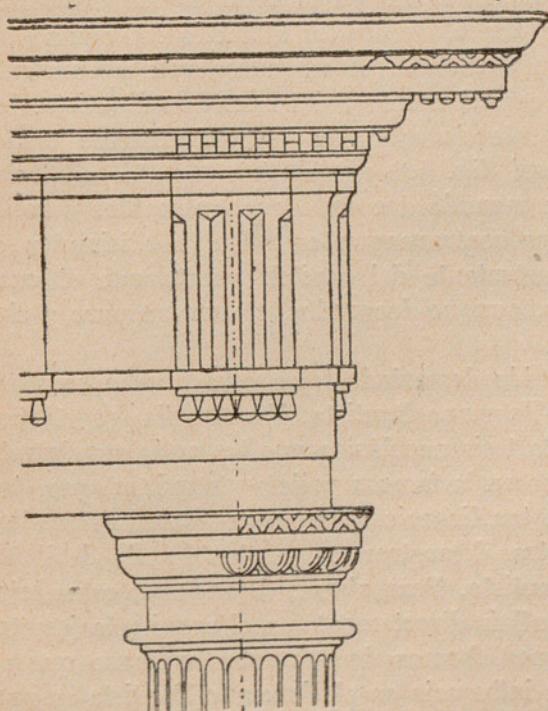


Fig. 4. El orden dórico de Scamozzi.

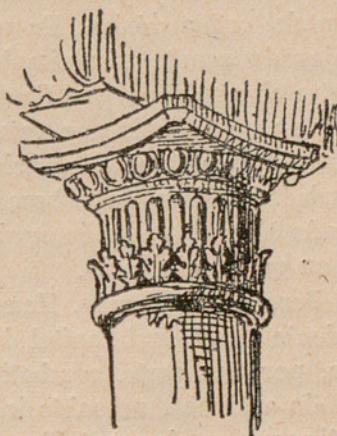


Fig. 5. Capitel dórico-corintio del Instituto de Guadalajara.

griego, y en Asia Menor precisamente, se construían edificios mezclando elementos de todos los órdenes: friso dórico con columnas jónicas (Pérgamo), columnas dóricas con aristas jónicas biseladas (Priene y Egas), y equinos con ovas (Mileto), tipo este último que más tarde emplearon los romanos (columna de Albano, pilastras del Panteón p. e.) para su dórico, más rico que el Toscano y que en el Renacimiento dibujó Scamozzi (fig. 4.^a) y aprovechó el Hermano Bautista para su capitel compuesto (figuras 1.^a y 2.^a).

El capitel del Hermano Bautista llevaba en sí, a diferencia de los demás capiteles, toda la idea sustentante y lógica del dórico y la deco-

ración del jónico y el corintio. Era, pues, superior al compuesto romano por su mayor sentido constructivo, aunque fuese menos rico que éste.

En algunos momentos, la atrofia de la voluta en el capitel compuesto era tal (Nimes), que hacia esperar una desaparición completa, con lo cual se hubiese tenido un capitel muy próximo al del Hermano Bautista.

Estos, naturalmente, no fueron casos conocidos por el Hermano Bautista; pero muestran que la idea de mezclar ambos capiteles era tan natural, que en la misma antigüedad clásica se pudo dar y se dió. Mayor lógica que en el compuesto romano se da en la combinación de dórico y corintio, ya que el equino y ábaco, decorados al modo del equino jónico con ovas y perlas, tienen toda la claridad sustentante y constructiva del orden dórico. En un capitel como el del Hermano Bautista, las hojas de acanto son simplemente decoraciones de un collarino ancho como el empleado por Scamozzi (fig. 4.^a) en su dórico, y que en Italia ese ancho collarino se veía a menudo decorado con guirnaldas o relieves, sin que tales decoraciones contravengan en nada, ni disimulen el verdadero oficio de cabeza sustentante del capitel, puesto que el cuadrado ábaco y redondo equino, aunque decorados, conservan puro y claro su valor originario.

Pero aún hay más. Hemos ido demasiado lejos para buscar un antecedente al original capitel del Hermano Bautista. Nuestro fin, repetimos, era, por una parte, combatir la tesis neoclásica que tomando su ejemplo en «lo antiguo», no sabía (como en la famosa policromía griega) que «los antiguos» precisamente fueron tan licenciosos como los barrocos modernos en muchos casos, y por otra, demostrar que no tenía nada de ilógica la fórmula del Hermano Bautista. Pero ahora, dejando ya estos lejanos tiempos que no pudieron influir directamente en el arquitecto jesuita, y plantándonos en los modernos, hemos de presentar un caso que es verdadero antecedente, y cuya influencia en el Hermano Bautista es preciso aceptar por lo próxima a él, en el orden del tiempo y en el del espacio.

En el capitel que adorna el patio del Instituto de Guadalajara, antiguo Convento de la Piedad y antes casa-palacio de don Anfonio de Mendoza (1). Consta dicho capitel, como el de Kanawat, con el que tiene gran semejanza, de equino y ábaco dóricos (con ovas el primero) y un **amplio collarino**, con una hilera de hojas de acanto en su parte inferior, dejando entre ella y el equino un espacio que se decora (como en Kanawat) con un duro estriado (fig. 5.^a).

(1) Tormo: «El brote del Renacimiento en los monumentos españoles y los Mendozas del siglo XV.» «Boletín de la Sociedad Española de Excusiones.» Año 1918, páginas 116 y siguientes (con figuras). [Véase en las páginas 405-10 de este libro.]

Gómez Moreno: «Sobre el Renacimiento en Castilla». Archivo Español de Arte y Arqueología. Año 1925, pág. 29 (con figuras).

El antecedente no puede ser más inmediato. Y es posible que el Hermano Bautista, que trabajó en Alcalá de Henares, que, como se sabe, no está lejos de Guadalajara, lo viera y lo estudiara. Es el antecedente más próximo que conocemos, pues el caso que cita Otto Schubert que aparece en la iglesia de San Vicente da Fora de Lisboa, con ser éste de fecha posterior a la casa de don Antonio de Mendoza y mucho más distante de Madrid y Alcalá que Guadalajara, con ser todo eso a la vez, es sobre todo un error, pues los capiteles de San Vicente da Fora no son compuestos al modo del Hermano Bautista, sino sencillamente del tipo tradicional empleado por Scamozzi (fig. 4.^a).

La aparición de un capitel como el de Guadalajara, no debe extrañarnos, por ser obra plateresca. Don Manuel Gómez Moreno dice que es obra de Lorenzo Vázquez o de su círculo, y en todo caso uno de los incunables de nuestra arquitectura del Renacimiento. Lorenzo Vázquez, tan magistralmente estudiado por dicho señor en el trabajo citado anteriormente, fué el introductor del Renacimiento en España en la última decena del siglo XV. Probablemente se educó en Bolonia o sus cercanías.

Ya dijimos que el plateresco, similar al barroco por sus libertades, hizo de los capiteles clásicos un amplio campo de experiencias y tanteos decorativos, saltándose alegremente todo lo que fuese fórmula o canon. Amaban la antigüedad, pero la amaron a su modo. Aceptaron la moda romana, pero no renunciaron al sentido decorativo que desde el gótico final emplearon con verdadera orgía y libertad en los monumentos castellanos. Este espíritu de libertad que desde el último tercio del siglo XV latía en los arquitectos y decoradores castellanos, continuó el mismo durante el siglo XVI, cambiando sólo de decoración, de motivos, que entonces, al advenir el Renacimiento, eran de tipo llamado romano. En un ambiente de tal libertad eran posibles infinidad de interpretaciones y tipos de capiteles (y uno más era el de Guadalajara), que como los barrocos, arrancando de modelos clásicos, combinaban y transformaban sus elementos según libre gusto. Sin embargo, hagamos notar la gran diferencia que existe entre el espíritu que dió origen a los tipos platerescos, del espíritu que hizo posible los barrocos, tal como el del Hermano Bautista. Los capiteles encantadoramente fantásticos del plateresco, eran producto de una falsa asimilación del estilo clásico, de conocimiento imperfecto, no científico de las reglas romanas, es decir, que si resultaban libres y licenciosos, lo eran involuntaria e inconscientemente, mientras que los capiteles del período barroco, si traspasaban los límites canónicos, si eran «licenciosos» y «atrevidos», como decían los neoclásicos, lo eran por una superación; lo eran por voluntaria y consciente transgresión del canon clásico, que después de conocerlo y digerirlo a la perfección, se complacían en contravenir las reglas con el fin de ser originales. Estas dos actitudes son

propias del primero y último período, respectivamente, de todo arte. La una es propia de un período primitivo, ingenuo, arcaico. La otra, de un momento de saturación, de hastio de perfección, de un período de superación, «barroco», en una palabra.

La misma mezcla de estilos que nos muestra el capitel, aparece, como es lógico, en el entablamiento, también compuesto de corintio (arquitrabe) y dórico (friso) (fig. 6.^a). El arquitrabe o epistílion jónico-corintio es, como

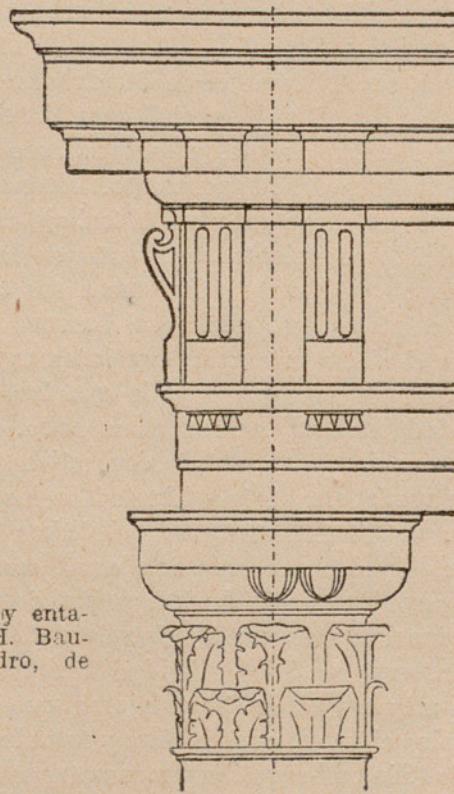


Fig. 6. Capitel y entablamento del H. Bautista. San Isidro, de Madrid.

se sabe, de tres fajas, que montan en saliente unas sobre otras, dando lugar a dos desniveles que se decoraban con contarios generalmente. Este era el tipo clásico que siguió respetándose durante el Imperio Romano. Sin embargo, hay excepciones raras (tolos de Tívoli) donde el arquitrabe lleva ya dos fajas tan solo, con lo cual las dos sartas de perlas se reducen a una. Este fué el arquitrabe que empleó el Hermano Bautista, como fué general en todo el tercer Renacimiento, tanto en Italia como en España.

En cuanto al friso, éste ya no es el jónico-corintio, friso corrido, zoolítico, decorado con figuras o vegetación, sino que es el dórico por el empleo de tríglos. También como el dórico clásico acusa los tríglos en

el arquitrabe por medio de la régula y las clavijas o gotas en número de cuatro tan sólo. Los triglifos tienen, además, otras particularidades: en primer lugar no son planos, sino que tienen un perfil curvo, como el de un cimacio normal, perfil que llamaban «papo de paloma», y en cuanto a su distribución, se emparejan dos a dos, como era costumbre muy madrileña ya en el siglo XVII. Volviendo a la curvatura del perfil de los triglifos empleados por el Hermano Bautista, diremos que fué corriente en Italia en el siglo XVI y que la emplea mucho Vignola y otros.

La cornisa, de vuelo discreto, es seca y sin decorar, buscando el efecto solamente en su molduración, severa y bien ponderada. No tiene más influencia extraña que los mensulones prismáticos que traen su origen en los denticulos corintios y que ya en Roma (templo de Cástor y Pollus, Foro de Nerva, templo de Vespasiano, etc.), como más tarde en Vignola, se ven ricamente adornados con hojas de acanto y una doble voluta extraordinariamente rica. El Hermano Bautista no quiso emplear esta forma y dejó las ménsulas desguarnecidas de toda fantasía. Su forma prismática iba bien con la severidad que todo el orden tiene, más sencillo y mejor proporcionado que el dórico de Scamozzi, pero de cornisa menos rica que la de Vignola.

Por lo demás, aun no se ha efectuado en el Hermano Bautista la fusión del modillón al tríglico, que, derivándose de la cornisa de Vignola, dibujó y ejecutó Fray Lorenzo de San Nicolás, y que tan importante papel jugó en el barroco español.

En cuanto al fuste, el Hermano Bautista lo emplea al exterior siempre liso. Cuando es en el interior, son pilastras y llevan un retundido. Mas por el empleo del orden gigante de medias columnas adosadas, se ata más que a España a Italia, donde estas modalidades clásicas prendieron bien y se usaron con frecuencia, cuando en España no dejaron de ser anecdóticas. Este orden grandioso y solemne que arranca de Miguel Angel y que tanto gustó a Palladio, no halló en España eco ninguno. Las fachadas españolas, aun columnadas en todo caso, superponen los órdenes, pero no los agigantan. La fachada de la Catedral de Madrid, y la de la Catedral de Jaén, p. e., son casos raros en el barroco español, el cual emplea en las fachadas corrientemente un orden de pilastras, cuyo fin, más que tender a una simulación de gran pórtico columnado, tiende a dividir los muros en paños y a distraer la superficie continua. Por excepción, en Galicia parece fué frecuente esta tendencia colosalista en las fachadas a base de grandes columnas.

Precisamente, aquellos momentos en que la arquitectura española usa de estos órdenes gigantes, ya en columna exenta como en columna adosada, son el momento herreriano y el neoclásico (Villanueva), es decir,

momentos de predominio decidido de modas extrañas a nuestro modo de sentir.

Por lo que toca a la basa, nada de extraño tiene que la usada por el Hermano Bautista sea siempre la llamada ática, de dos toros y una escocia, porque se puede decir que fué la única conocida y la única empleada para un estilo u otro, a pesar de ser en su origen propia y exclusiva del jónico continental.

El orden dórico-corintio del Hermano jesuita es, de todos modos, una excepción dentro del cuadro de la arquitectura española. El capitel compuesto romano, que con ser muy decorativo no pudo competir con el corintio en tiempos del Imperio, tuvo, sin embargo, en el período barroco un predominio decidido, casi absoluto. Si el corintio se emplea algo, el jónico desaparece casi por completo, y tan sólo el Toscano se usa con relativa frecuencia en las pilastras de fachadas e interiores. Consecuente la arquitectura española con ese curioso contraste de obras barrocas recargadas, como los retablos y portadas, y, en general, todo guarnecido de vano, secas y escuetas, como los lienzos de fachadas, emplean para aquéllas el orden compuesto romano y para éstas el toscano. El capitel del Hermano Bautista es, dentro de este cuadro, un tipo nuevo, absolutamente personal, que llegó a tener imitadores, pero que no logró incorporarse con carácter permanente. Sabemos por los que la vieron que la iglesia del Salvador de Madrid tuvo también capiteles dórico-corintios, y en esto se basaba Llaguno precisamente para atribuirlas al Hermano Bautista. Y sabemos, porque aún se puede ver, de dos casos más en Madrid, muy posteriores, donde este capitel se copió del capitel de San Isidro: el de la iglesia de las Góngoras, del último cuarto del siglo XVII, y el de la iglesia de San José, de mediados de siglo siguiente. La gran Parroquial de Valdemoro (provincia de Madrid) puede reconocerse como obra del Hermano Bautista: en Valdemoro estaban establecidos los jesuitas. En Cádiz sabemos la existencia de este orden en la iglesia de Santiago, que fué precisamente de la Compañía, y obra del siglo XVII. (Podría pensarse en envío de planos desde Madrid, hechos por el Hermano Bautista?) Y en Galicia aparece el capitel compuesto del Hermano Bautista en las torres de la fachada de la Catedral. Y finalmente, como supervivencia barroca dentro del pleno neoclasicismo, señalemos los capiteles dórico-corintios del crucero de las Escuelas Pías de San Fernando de Madrid, capitel más parecido, sin embargo, al de Guadalajara que al del Hermano Bautista.

No conocemos, por ahora, más casos en España; pero aunque los hubiera, serían siempre casos esporádicos y accidentales.

Tras del período barroco, con la rehabilitación, más erudita que en los siglos XV. y XVI., de la arquitectura clásica, el capitel jónico, que

desapareció en la Edad Media y durante el Renacimiento, por lo menos en España, casi no se empleó, vuelve a entrar en honor, gracias especialmente a Villanueva.

Digamos ahora unas pocas palabras respecto a la afirmación hecha por Otto Schubert de que el capitel del Hermano Bautista es el capitel del «sexto orden» de Scamozzi. Este «sexto orden», que en efecto se halla en el libro de Scamozzi, no fué invento suyo, sino de «K. de S. G.», según iniciales que aparecen en el encabezamiento titulado «Ricerca curiosa d' un sesto ordine d' Architettura». Además, no se incluye en la primera edición de su *Architettura universale*, hecha poco antes de su muerte en 1616 (sino un siglo después, en la edición de Venecia de 1714, y como apéndice (en francés e italiano) a su original reeditado. Y por si fuese poco el llamado «sexto orden», no es de dórico y corintio, sino una orden telamón «... e una specie di Atlantide, che rappresenta la terra una orden atlante o «Eroico», como lo llama la parte italiana, es decir, circondata tutta in torno dai Cieli». Parece, pues, probado que de ser copia el capitel del Hermano Bautista, no lo sería del sexto orden mal llamado de Scamozzi.

LA TECNICA CONSTRUCTIVA DEL HERMANO BAUTISTA

En cuanto a procedimientos técnicos de construcción, sabemos ya de antiguo que el Hermano Francisco Bautista dió en emplear un ingenioso sistema de su invención para las cubriciones acopladas. Consistía este procedimiento en la sustitución del sistema de dovelaje por el de armadura de madera (camón), con lo cual se aligeraba mucho el peso de las cúpulas y, por tanto, permitía levantarlas sobre muros poco resistentes (ya fuese por sus materiales endebles o por su delgadez), sin necesidad de contrarrestos o de empleo de materiales más costosos, como la piedra.

Decía el Padre Fr. Lorenzo de San Nicolás que empleó también en sus obras esta clase de cúpulas, que «es obra muy segura, y muy fuerte, y que imita en lo exterior a las de cantería».

De su seguridad y fortaleza ningún ejemplo más claro actualmente que el de la gran cúpula que cubre la capilla de San Isidro, en San Andrés, de Madrid, en la cual, y probablemente por iniciativa del propio Hermano Bautista, el inventor, que intervino en las largas y costosas obras, se cubrió también de cúpula encamionada, que con su poco peso permite su alzado sin necesidad de refuerzos sobre los altos muros de ladrillo, que se levantan rectos desde el suelo sin el más ligero apoyo o contrarresto, sólo guarneidos con pilastres y ángulos de piedra granito, como era costumbre. El enorme friso y cornisón ricamente decorados, y

la pesada balaustrada, todo de granito también, que gravitan sobre los lienzos de muro, son a su vez refuerzos que con su enorme peso ayudan a contener el empuje lateral de la cúpula. Y aún, como en lo gótico y con el mismo valor funcional y decorativo que en las Catedrales góticas, grandes pináculos emparejados se alzan sobre las esquinas, sirviendo de tránsito armónico del cuerpo bajo, cúbico, al alto cupuliforme, pero que ejercen también una función arquitectónica al cargar las esqui-

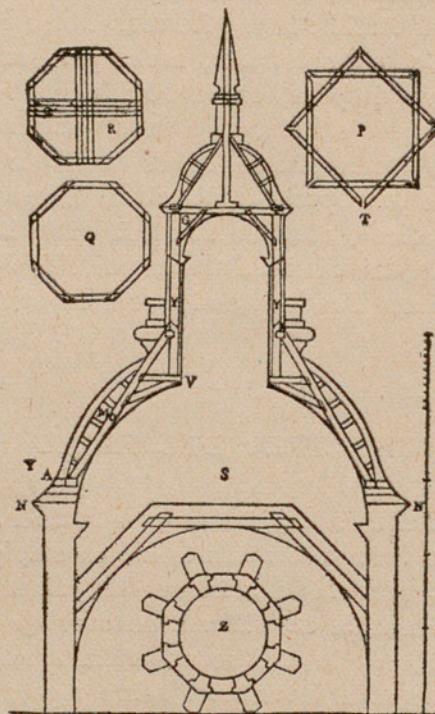


Fig. 7. Cúpula encastrada. Dibujo de Fray Lorenzo de San Nicolás en su *Arte y uso de la Arquitectura*. (T. II).

nas, sobre las cuales transmiten las pechinias angulares el peso que reciben de la cúpula. Y es que este edificio, que fué un alarde de su época y aún hoy bien claro lo demuestra, fué levantado con ladrillo que luego se revocabía y se pintaba imitando grandes hiladas regulares de sillares, en sustitución de la piedra, más costosa siempre. Sin embargo, el interior fué todo recubierto con materiales de los más caros, en los cuales se gastó un dineral. Esta contradicción demuestra que ya el edificio fué levantado pensando cubrirlo con cúpula de camones.

Este problema es mucho más sencillo de resolver cuando la cúpula se volteá sobre un crucero, como ocurre en la Catedral, y por lo general en toda iglesia, pues los brazos de la cruz, así como la nave axial, son ya por sí mismas contrarrestos de la cúpula central. Por eso conside-

ramos la levantada en la Capilla de San Isidro de Madrid, el ejemplo donde con más patente demostración se puede ver el verdadero valor de estas cúpulas de carpintería, especialmente en Madrid, «por los malos materiales de esta Corte», de que ya se quejaba Fray Lorenzo de San Nicolás.

Reproducimos el dibujo que este fraile arquitecto dió en su libro para demostrar la constitución de una cúpula de este género, constitución que no se diferenciaría mucho de la empleada por el Hermano Bautista ya que de éste aprendió —como sabemos— la técnica de la cúpula encajonada. Pero añadiremos aquí algunos párrafos entresacados del capítulo LII, titulado «Trata de otro género de cubrir capillas grandes y pequeñas con madera» para conocer, si no del inventor, por lo menos de su mejor y más próximo discípulo, algunas particularidades técnica sobre esta nueva clase de cubriciones.

Por lo que toca a su planta, estas cúpulas son de cuerpo redondo por dentro y ochavado por fuera. «Se ha de trasdosear con buena albañilería, sin que llegue la cal a la madera», porque no la coma.

En cuanto a su alzado, por ser materia excesivamente técnica para nuestro estudio, no se inserta aquí, pero buena idea da de ello el mismo dibujo con que Fray Lorenzo de San Nicolás demuestra y aclara su texto (fig. 7.^a). Más nos interesa su parte decorativa y de disfraz con que se imita en lo exterior las obras de cantería. «El grueso de paredes y cornisa y todo lo que es madera, se ha de cubrir con yeso y chapado de ladrillo en seco... Todo esto se cubre con buena tabla, lo bajo algo más recio que lo alto. Su adorno interior, ordinariamente de las ocho pilastras de la media naranja, que se echan para su adorno, suben a recibir el banco de la linterna, rematando las ocho pilastras con ocho cartelas, que andan alrededor del banco, y debajo de ellas se echan unas mascaronas u otros adornos, llevando las cartelas de las pilastras encima triglifos y agallones bien crecidos... y encima se corre una basa según pareciere, y encima sus ocho pilastras; si fuese ochavada la linterna, que lo puede ser, hará sus rincones en las pilastras... y estas pilastras con sus capiteles reciben una cornisa que ha de ser de pocas molduras y bien crecidas aunque de poco vuelo, porque no ofusque la media naranjilla, que también llevará sus cinchos, y por remate un florón de madera y dorado, con que lo hará más lucido». Esto en cuanto a la decoración interior, para la cual «tiene esta Corte —dice Fray Lorenzo— famosos yeseros que lo entienden bien, y tratan mejor la yesería, y a mis mancebos sólo les pido vayan a aprender en lo que otros hacen». En lo que toca al revestimiento exterior, pizarra y plomo con la siguiente distribución: el filetón y bocelón y cupulilla, y molduras del pedestal (*sic*) se cubren de plomo y lo demás de pizarra.

La de San Isidro, levantada sobre un crucero bien destacado, fué, según Fray Lorenzo de San Nicolás, la primera cúpula encamionada que hizo el Hermano Bautista. También lo es la de la V. O. T. y la de San Juan Bautista, de Toledo. Todas ellas están encaladas por dentro, con frescos la de la Catedral de Madrid, con decoración de roleos y ángeles; todo de escayola la de San Isidro en San Andrés, blanca encalada la de la V. O. T., y todas llevan por fuera (aunque por dentro no se acuse) tambor de ladrillo, media naranja de revestimiento de pizarra y molduras de plomo, es decir, según la fórmula dada por Fray Lorenzo de San Nicolás.

El éxito alcanzado por este procedimiento fué verdaderamente grande. Fué el modo con que se levantaron la mayoría de las cúpulas desde entonces acá en aquellos sitios, como en Castilla, donde la piedra es cara y escasea, y aun en sitios donde ésta abunda. Según nos comunica el arquitecto señor Gutiérrez Moreno, en Cádiz, en el Sagrario antiguo de la Catedral vieja, se construyó a mediados del siglo XVII una cúpula encamionada al modo madrileño. Si recordamos que en la iglesia jesuítica de Santiago, de la misma ciudad, aparece también el capitel compuesto del Hermano Bautista (según dicho arquitecto), bien podríamos sospechar una intervención, aunque desde lejos, del arquitecto jesuítico que nos ocupa. En clima marítimo como el de Cádiz, la cúpula de madera vive mal. La del Sagrario tuvo que ser protegida por una especie de torre que la envuelve de tal modo que su existencia es desconocida; pues no se advierte al exterior. Tiene cupulina, media naranja ochavada y tambor. La mala adaptación de esta cúpula en Cádiz, donde el clima y la abundancia de piedra la hacen inútil o innecesaria, explica el caso de ser éste el único ejemplar de esta clase de cúpulas allí. Por el contrario, el clima seco de Madrid, los malos materiales madrileños de que se queja Fray Lorenzo de San Nicolás, el costo de la piedra, hacen que esta clase de cúpulas abunden en Castilla tanto. Los ventanales en ellas, a más del oficio importante de dar entrada a la luz, airean la madera.

La catedral de San Isidro, de Madrid

La iglesia de la Compañía de Madrid fué, sin duda ninguna, la obra de más empeño de toda su vida. La primera piedra la puso Felipe IV, en 1622. La consagración acaeció en 1661. Hoy se sabe, sin que esto aminore el mérito del Hermano Bautista, que su plano fué obra del Hermano Pedro Sánchez, su compañero de religión, y que aquél estaba por estos años en Alcalá de Henares, donde quizás permaneció hasta

1626, en que tuvo fin las obras del templo complutense, también jesuitico. En 1633 murió el Hermano Sánchez; entonces, si no antes, fué cuando tomó a su cargo las obras de la iglesia, el aún futuro constructor de la V. O. T. A éste, pues, le tocó levantar el alzado del templo. No es fácil saber qué parte de éste estaba ya en el proyecto del Hermano Pedro Sánchez; el hecho es que con antecedentes en él o sin ellos, el estilo característico del Hermano Bautista aparece ya cristalizado en su célebre capitel y entablamento. Parte del grandioso efecto de su interior hemos de concedérselo al trazador de los planos, pues a éstos se debe

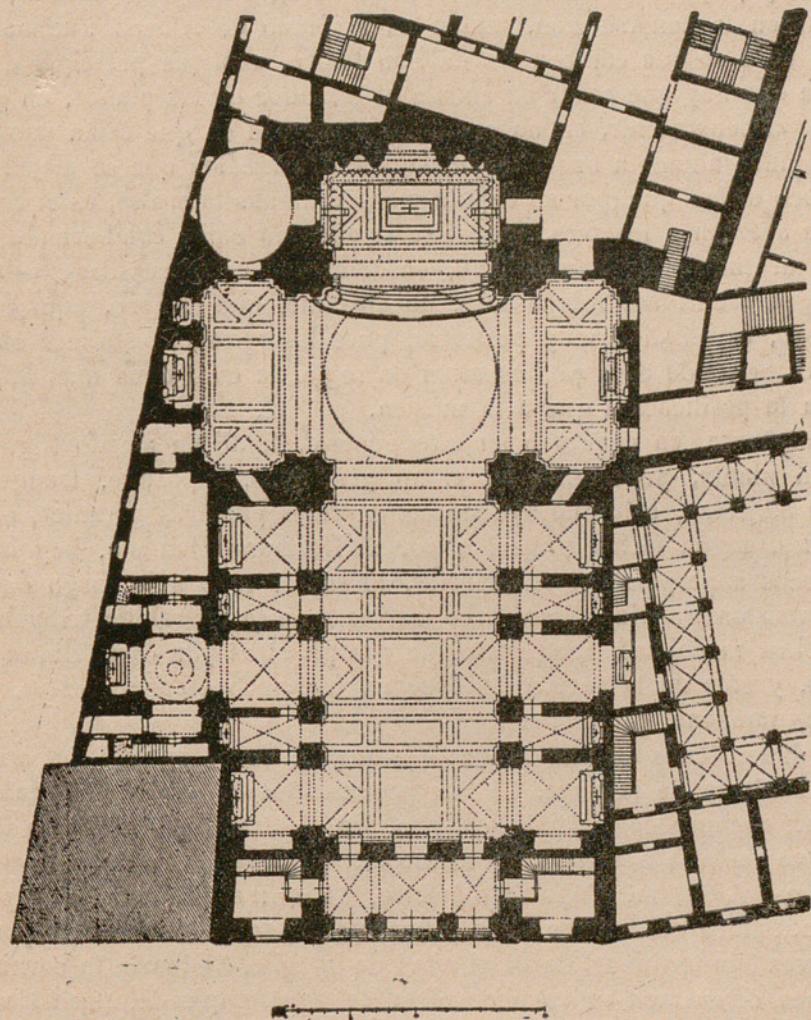


Fig. 8. Planta de la Catedral de Madrid. (O. Schubert.)

principalmente el logro de tal efecto. Así como en la obra del Hermano Sánchez le ayudó el también Hermano Juan de Haro albañil, al Hermano Bautista le asistieron los alarifes Juan Díaz y Juan de Granada, y los Hermanos Pedro Ferrer, Juan de Haro y Andrés Sánchez.

Su planta (fig. 8.^a) sigue en general el tipo, convertido en prototipo, del Gesù de Roma, obra de Vignola, pero con una variante en las capillas laterales, y es que éstas no ocupan, como en el Gesù, solamente los espacios entre pilastras, sino que, con antecedentes en Alberti (San Andrés de Mantua), también hay capillas (aunque menores) en los interiores de las gruesas pilastras, alternando, pues, grandes capillas (entre pilastras) y pequeñas (interior de los machones). Pero estas últimas, empotradas en la construcción, tenían en el plano de Alberti iluminación directa, cosa de que carecen las de San Isidro, achaque principal e importante que hay que echar en cuenta al trazador de los planos, en gran parte, y al constructor, en no poca. La oscuridad en que están sumidas estas capillas aumenta hasta la tenebrosidad a medida que se alejan del único foco de luz que (por su cúpula y sus ventanas laterales) es el crucero, y se acercan a los pies, en donde el añadido coro, colaborando con la falta originaria de luminosidad, ensombrecen estas capillas hasta la más negra oscuridad. Advirtamos, no obstante, que el coro, aquí como en Toledo, es añadido muy posterior, pues las iglesias jesuíticas en su origen carecían de ellos por cuestión de regla, la cual daba más importancia a la predicación que a la música.

No obstante, en cuanto a su aire general, tanto en alzado (fig. 9.^a) como en planta, predomina un ritmo grandioso, reposado, tranquilo, lleno de majestad, a lo que ayudan las enormes pilastras gigantes, entre las cuales, según forma preferida por el Hermano Bautista, hay hasta tres huecos superpuestos; el superior, al correr todo a lo largo de las naves como un triforio gótico, hace las veces de la consabida tribuna jesuítica. Los machones, compuestos de dos pilastras por cara, llevan entre ellas, y sólo en la región del crucero, tres nichos superpuestos, con hermosas imágenes policromas.

Sus dimensiones en planta son: Eje mayor, de 63 m.; eje del crucero, 36; anchura de la nave, 14 m.; profundidad de las capillas laterales, 8 m.; anchura de la fachada, 31 m. En el alzado éstas: Altura total de la nave hasta la bóveda, 24 y medio m.; hasta la cornisa (desde el nivel del suelo), 16 m. Cúpula: diámetro, 14 m.; altura con la cupulina, 54 m. Altura del tambor de la primera a la segunda cornisa, 9 y medio. Torres (sin terminar) desde el nivel de la calle, 31 (hasta la cornisa).

No nos detenemos en estudiar el orden aquí empleado, pues siendo el prototipo y con seguridad conocido como del Hermano Bautista, se ha estudiado ya separadamente. Lo mismo decimos de la cúpula. En cuan-

to á la fachada, flanqueada por dos torres mochas, sin terminar, también presenta sus órdenes gigantes de medias columnas adosadas a ambos lados de los tres ejes principales del lado central entre las dos torres. Y éstas con pilastras de capitel dórico-corintio, como todo el cuerpo bajo; pero en el alto de ambas torres, el entablamento monta sobre las pilastras sin dar lugar a los capiteles. En la fachada, como en el

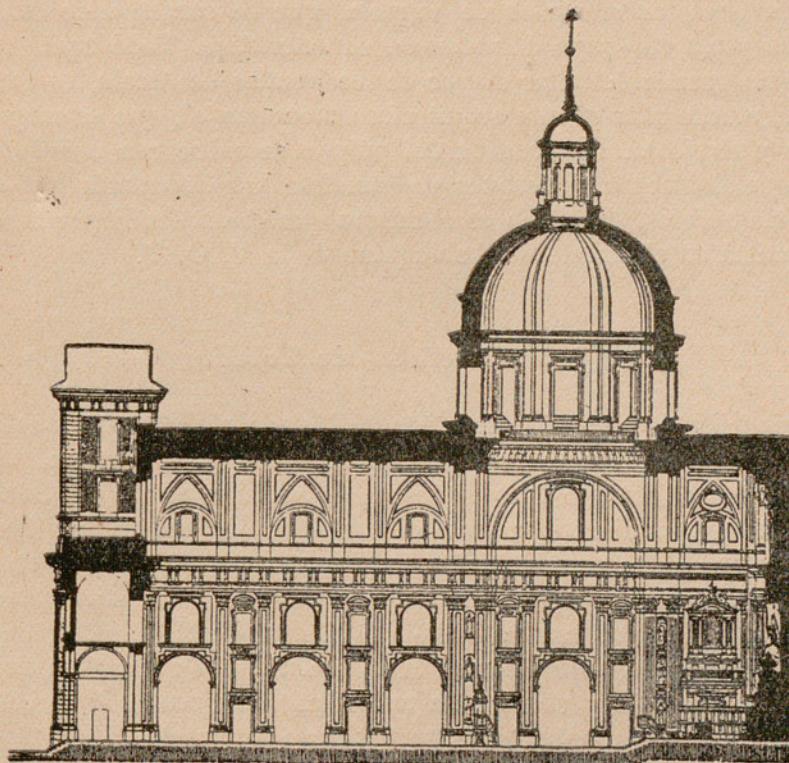


Fig. 9. Alzado de la Catedral de Madrid. (O. Schubert.)

interior, el mismo orden, con las mismas dimensiones, excepción hecha de que dentro son pilastras emparejadas formando machones, y en el exterior son, como hemos dicho, medias columnas, pero éstas sólo en el cuerpo central. Y dentro como fuera, y entre los pies derechos, tres huecos superpuestos, cosa muy particular del Hermano Bautista.

De los retablos del interior, son del Hermano Bautista los laterales del crucero y el mayor. Los demás son posteriores y de manos distintas. Aquéllo se sabe por el elogio necrológico copiado anteriormente y por el empleo en ellos (los laterales) del orden compuesto suyo. El mayor, en las líneas maestras (tan grandiosas y proporcionadas) es aún el suyo,

pero no en los detalles, variados a gusto de Ventura Rodríguez, cuando éste reformó el presbiterio en 1767-69, según la moda neoclásica.

En el retablo, el Hermano Bautista sigue por completo la tradición española. Son de madera dorada y lleva sus capiteles (compuestos también) con las hojas de acanto pintadas de rojo y azul, como era corriente durante la segunda mitad del siglo XVII. En el friso una decoración de hojarasca en roleos, también policromada y típica de esta época. La cornisa lleva las ménsulas de Vignola, que se corresponde con los trébolados de perfil en «papo de paloma», característico. Todo aquí, como en el retablo grande del altar mayor de los jesuitas de Alcalá, es castizo y español, mucho más que su arquitectura monumental, que es muy italizante y clasicota. El tornavoz del púlpito se cubre con una bovedilla en esqueleto, como si después de hundirse la plementería hubieran quedado los nervios. Este tipo es el mismo que el empleado por el Hermano Bautista en el remate del baldaquino de la V. O. T.

San Juan Bautista, de Toledo

La atribución de San Juan Bautista de Toledo al Hermano Bautista, parte del libro de Joseph Braun *Spanien alte Jesuitenkirchen*, 1913. Esta atribución la recogió Otto Schubert en su libro sobre el «Barroco español». Parece indiscutible. Los documentos, de existir, no harían más que confirmar lo supuesto. Pues no es sólo en el empleo del mismo capitel en lo que se apoya esta atribución, sino en la semejanza de la fachada y el interior con la fachada e interior de San Isidro, en las cuales el espíritu y la concepción es la misma. Se ve en ellas una misma cabeza que las concibe y una misma mano que las ejecuta. Y en cuanto a detalles de capiteles, entablamentos, moldura por moldura.

Su planta, en cruz (fig. 10), tiene mucha semejanza con la de Madrid y en general con el tipo que creó la Compañía. Diferénciase de aquélla lo que se acerca a la prototípica del Gesù en Roma. Es decir, tanto la diferencia como la aproximación, radica en la ausencia de capillas empotradas en los pilares. En San Juan Bautista, como en la iglesia de Vignola, las capillas laterales son sólo aquellas que bienamente caben entre machón y machón, mientras que, como se vió, en San Isidro, a estas añadióse en planta las capillas con entrada al pie de cada pilastrón. Esta diferencia quizás tuviese su causa en que los fundamentos estaban ya echados cuando el Hermano Bautista se hizo cargo de la obra.

En ambas iglesias, además, las capillas resultantes no quedan aisladas, sino que se comunican por pasadizos. En las últimas que lindan con los brazos del crucero, este pasadizo se oblicúa un poco para que

la entrada que da al crucero caiga en medio del muro, entre las dos pilastres. Aún van más lejos las semejanzas en la planta: en ambas iglesias jesuíticas, a ambos lados del presbiterio, se construyeron, un poco fuera de la planta general, dos capillas, de traza y cubrición ovaladas en San Juan Bautista, y de traza triangular, pero de bóveda ovalada también, en la única de San Isidro (lado Evangelio, pues la de la Epístola fué espacio destinado a sacristía).

Una diferencia se acusa en el plano, y es la carencia de nartex o vestíbulo en la iglesia de Toledo, cuando la de Madrid lo tiene, lo cual la priva de una capilla más por cada lado, que aprovecha la de Toledo. Y

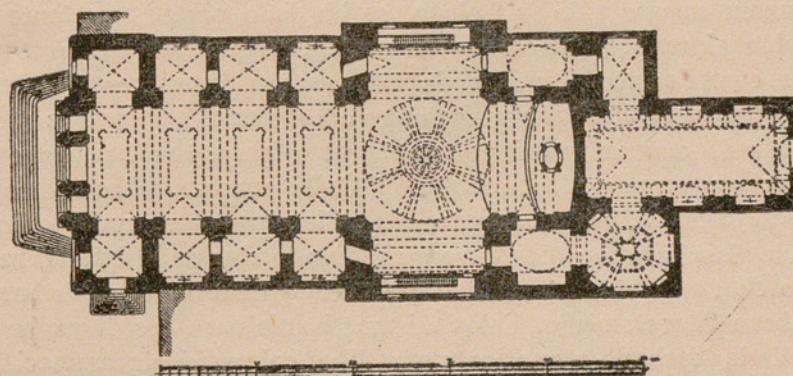


Fig. 10. Planta de San Juan Bautista, de Toledo. (O. Schubert.)

en lo concerniente a la fachada aquella, la de Madrid, tiene su cuerpo central en entrante respecto de las torres, mientras que en Toledo sobresale de ellas.

La sacristía, detrás del presbiterio y el compartimento ochavado a espaldas de la nave del Evangelio, en la iglesia toledana, son posteriores de factura, de cuando se terminó la iglesia a principios del siglo XVIII, pero que quizá entrase ya en el proyecto del Hermano Bautista.

Las dimensiones totales son algo menores que las de San Isidro. El eje central tiene una longitud de 50 m., la nave una anchura de 12 y el crucero una longitud de 24.

Sin embargo, comparada la fachada de Toledo con la de Madrid, resulta aquélla mucho más aérea y distraída.

Esta diferencia se debe a que la de Madrid lleva un único cuerpo bajo rematado (entre las dos torres) por una enorme balaustrada que hace la fachada chata por el predominio de las líneas horizontales. En Toledo, sin embargo, la superposición de tres cuerpos, el último de un solo intercolumnio, hace que el movimiento ascendente del eje principal

sea mayor y más esbelto, a lo que ayudan también las dos torres que flanquean el cuerpo central de fachada, torres menos pesadas y macizas que las de Madrid.

Aquí, como en Toledo, es de granito toda la fachada, excepción de las torres que llevan núcleo de ladrillo y esquinas de sillares.

Dentro de las muchas semejanzas y escasas diferencias que en todo tiene la iglesia de San Juan Bautista con la de San Isidro, hay una diferencia que es digna de estudiarse. Es la severidad y sequedad de la obra madrileña, y el jugo, la gracia discreta de la toledana. Parte importante de esta diferencia habría que echarla en cuenta a las proporciones, evidentemente más aéreas y elegantes en Toledo que en Madrid, pero mucho también en que allí, en Toledo, se ha dado parte importante en la decoración al relieve enmarcado en ricas guarniciones, o a éstas solas sin más complacación. Muchos de los espacios interiores y exteriores que en Madrid se entregan a ventanas o balcones, a vanos en general, en Toledo lo ocupan graciosos recuadros o pequeñas escenas esculpidas en relieve ornadas de guirnaldas y de hojarasca. Sobre el arco central de la fachada, p. e., el gracioso relieve representando la imposición de la Casulla a San Ildefonso (primitivo tutelar de la iglesia) se halla rodeado de flores y frutas y todo enmarcado dentro de baquetones que se quiebran discretamente. Estos mismos baquetones dan lugar en otros puntos de la fachada a que los muros lisos cobren cierta animación distinguida y discreta, sin llegar ni con mucho a los golpes decorativos que ya por esta época, y en el mismo estilo y con los mismos elementos decorativos, aparecen en la Catedral de Jaén, en San Cayetano de Zaragoza, en la Pasión de Valladolid, entre otras.

Las ventanas mismas, en Toledo tienen una riqueza de molduración, entre libre y discreta, de mucha gracia; mas en Madrid el baquetón, que en su soledad encuadra el vano a modo de alfiz, se quiebra en las típicas orejetas, elemento arcaizante, puesto que fué una de las libertades más primerizas que se tomó el nuevo estilo y que aún se presenta en el Hermano Bautista con toda la pureza de los primeros tiempos, cuando ya Cano quebraba y rompía a sus anchas estos baquetones o marcos. En Toledo, existiendo también esta forma, es más libre y variada, y los vanos, sobre estar más decorados en sus guarniciones, éstas salen tanto del muro que son verdaderos adornos de él, cuando en Madrid no son sino escuetos rectángulos que destacan del lienzo, no por avance, sino por parecer incrustados en él. Los nichos que con tanta gracia llenan los intercolumnios de la fachada de San Juan Bautista, en Madrid no aparecen, salvo el de la puerta central; bien es verdad que los machones del crucero de la Catedral los tiene en abundancia. Sin embargo, el nicho u hornacina, no fué nunca querido del arquitecto español.

Es también de abolengo italiano, como el orden gigante, y sólo se usa allí donde lo español queda oscurecido o cubierto por una fuerte avenida de ideas de procedencia clásica, como en el período herreriano o en el neoclásico. El nicho español, cuando se emplea, tiene siempre un valor parecido al retablo, es decir, un valor pictórico, no arquitectónico, como el nicho italiano, que para mayor abundamiento ni esculturas cobija, dejando su valor arquitectónico muchas veces puro e intacto.

En el interior, estos mismos nichos son más distraídos, más pintorescos y menos arquitectónico. Lleva su cuarto de bóveda gallonada, tienen menos profundidad y las imágenes se asientan sobre repisas muy decoradas de yesos, con labores finas. Bellísimas son las grandes cartelas llenas de guirnaldas y roleos de hojarasca, entre las cuales aparece una alada cabecita de ángel, que decoran la parte inferior de los balcones del triforio.

Por su muelle relieve y por el carácter de su decoración anuncian ya las cosas de los Churrigueras. El yeso ha permitido aquí una finura y un gusto más exquisito que las cartelas graníticas de la fachada. Lo mismo podría decirse respecto a los modillones que desde la cornisa bajan en una sola pieza, hasta tocar la moldura del arquitrabe bipartito. Aquí el yeso también ha permitido una decoración fina de hojarasca plantada sobre plaquetas. A diferencia de la fachada, ha desaparecido en el interior la severa ornamentación dórica del entablamento para dar lugar a una decoración barroca y castiza, de sabor netamente castellano, con sus modillones apareados. No nos atreveríamos a decir que fuese obra del propio Hermano Bautista, que tan clasicote se presenta en sus demás obras conocidas. Bien pudiera ser obra reformada o hecha posteriormente, pues la iglesia no se consagró hasta 1718, muchos años después de muerto el arquitecto jesuita. De todos modos, esta cornisa y estos capiteles no fueron obra de una sola mano. Los capiteles de la parte del presbiterio, con seguir siendo dórico-corintios como los de toda la iglesia, las hojas son de otro aire y llevan en su equino cuatro ovas con sus correspondientes dardos, en vez de cinco como con más acierto emplea el Hermano Bautista en sus capiteles y muestra esta misma iglesia de Toledo fuera y dentro. Todas estas variaciones han debido de ser, por tanto, posteriores a 1679, fecha en que murió, según el elogio necrológico de la Orden, el Hermano Bautista.

Ya sabía el Padre Joseph Braun, S. J., la fecha en que esta magnífica iglesia toledana se empezó (1628). No copiaremos ahora las palabras del autor de *Spaniens alte Jesuiten-kirchen*, pues ya se hizo anteriormente, pero sí añadiremos unos datos complementarios que dicho historiador no conoció. Provienen de una serie de artículos publicados por el Padre Cecilio Gómez Rodeles, fundador de «Monumenta histórica»,

y que vieron la luz en Toledo en su periódico *El Castellano*, durante la primera mitad del año 1910. En uno de dichos artículos, donde se estudia los orígenes del establecimiento y el desarrollo de la Compañía en la imperial ciudad, hay noticias referentes al comienzo y fin de las obras de la iglesia de San Ildefonso, como en un principio se llamó. «Por vías providenciales —dice el Padre Gómez—, contra todos los cálculos humanos adquirieron los jesuitas, en la segunda mitad del siglo XVI, el solar donde vivió el Patrono de la Ciudad Imperial, y de todas las Archidiócesis, San Ildefonso.»

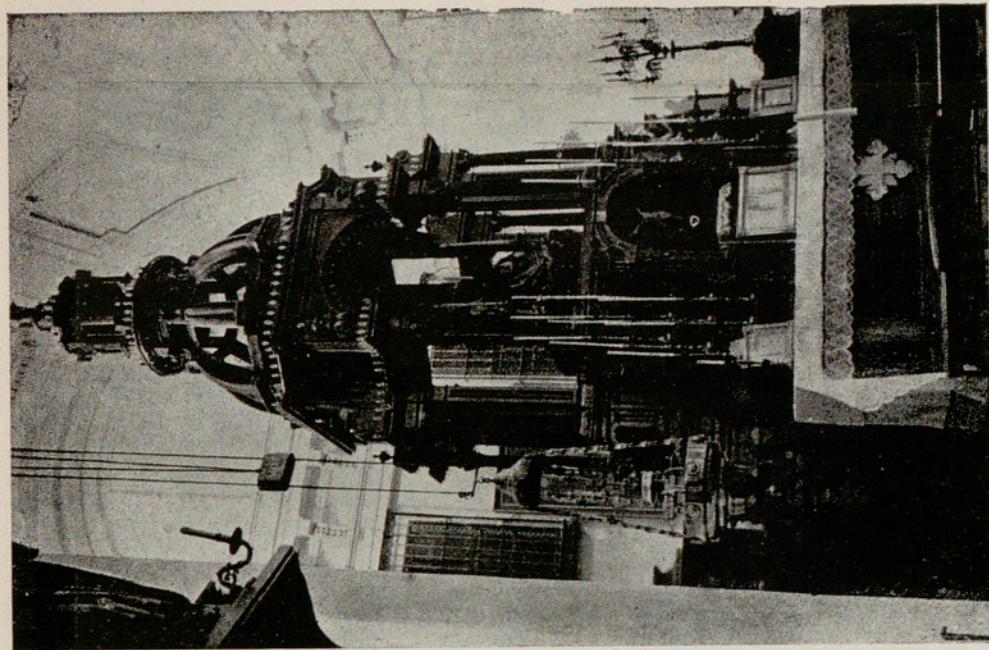
«... Los Padres de la Compañía de Jesús, fiados en la providencia Divina, emprendieron en 1678 [errata, por 1628] la construcción de la actual iglesia.»

«Llegó el año 1718. Terminadas las obras de construcción y embellecimiento, escribió en el mes de abril un atento y respetuoso besamanos al venerable Cabildo Catedral, el Padre Juan Manuel Zuazo, Prepósito de la casa Profesa. Exponiale lo adentratadas que se hallaban las obras de la nueva iglesia... y que para los primeros días del mes de julio próximo esperaba se podría celebrar su dedicación»... Como así ocurrió, con asistencia del Cabildo Catedral y el Ayuntamiento.

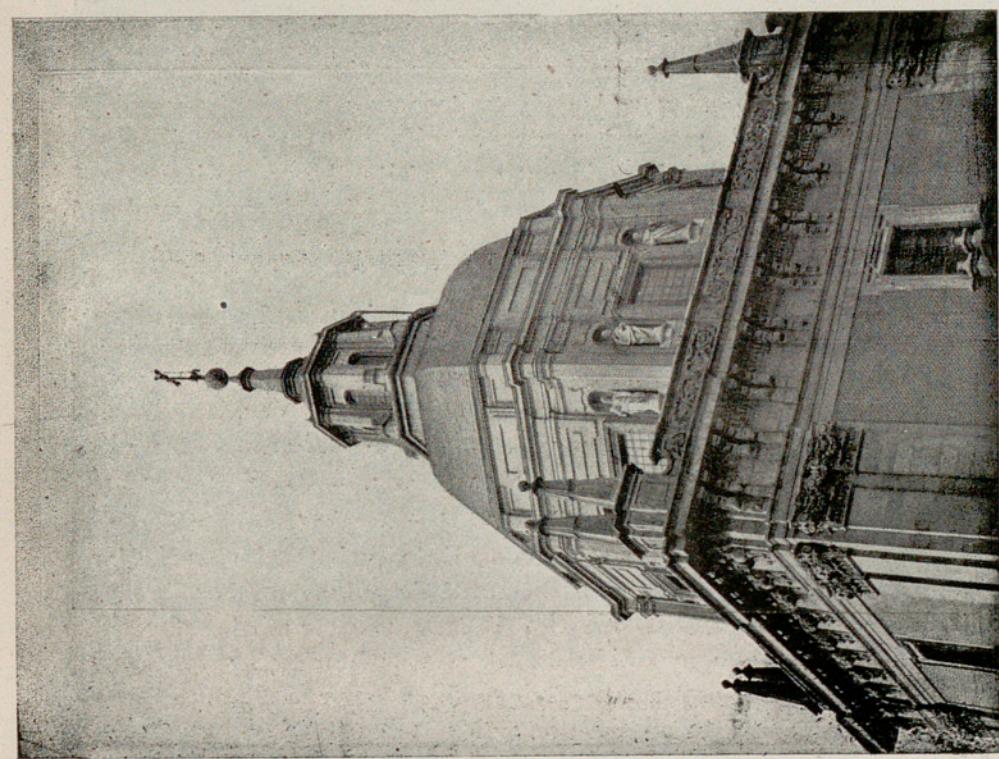
La iglesia de la Tercera Orden, de Madrid

Respecto a la Capilla de la Venerable Orden Tercera, adosada ahora al costado Norte de San Francisco el Grande, ya se ha dicho todo lo concerniente a su documentación. Réstanos ahora estudiarla. Por la referida documentación sabemos que se trata de una obra del Hermano Bautista. En realidad, difícil hubiese sido pensar en el constructor de San Isidro, viendo esta capillita donde lo grandioso se ha olvidado para dar entrada a un estilo gracioso, juguetón, distraído, tan ajeno al orden gigante, a la grandiosidad de la nave de la iglesia jesuita de San Isidro. Porque la intimidad y el recogimiento fuese mayor en esta pequeña joya de la arquitectura madrileña, ni fachada tiene ni la tuvo, ni aún exterior. Los malos materiales de que se quejaba Fray Lorenzo de San Nicolás disimulan todo el encanto que en su interior guarda esta iglesita, síntesis del estilo castellano. Si fuera domina el rojo ladrillo formando paredes lisas y desamparadas que hacen añorar la decoración mudéjar, dentro, este mismo material impone un enlucido de cal y una decoración de yeso. Y aquí está el encanto. La blancura de paredes y techos al ser iluminada por una luz discreta y tamizada, forma juegos de claro oscuro de una delicadeza tan fina que todo parece impalpable.

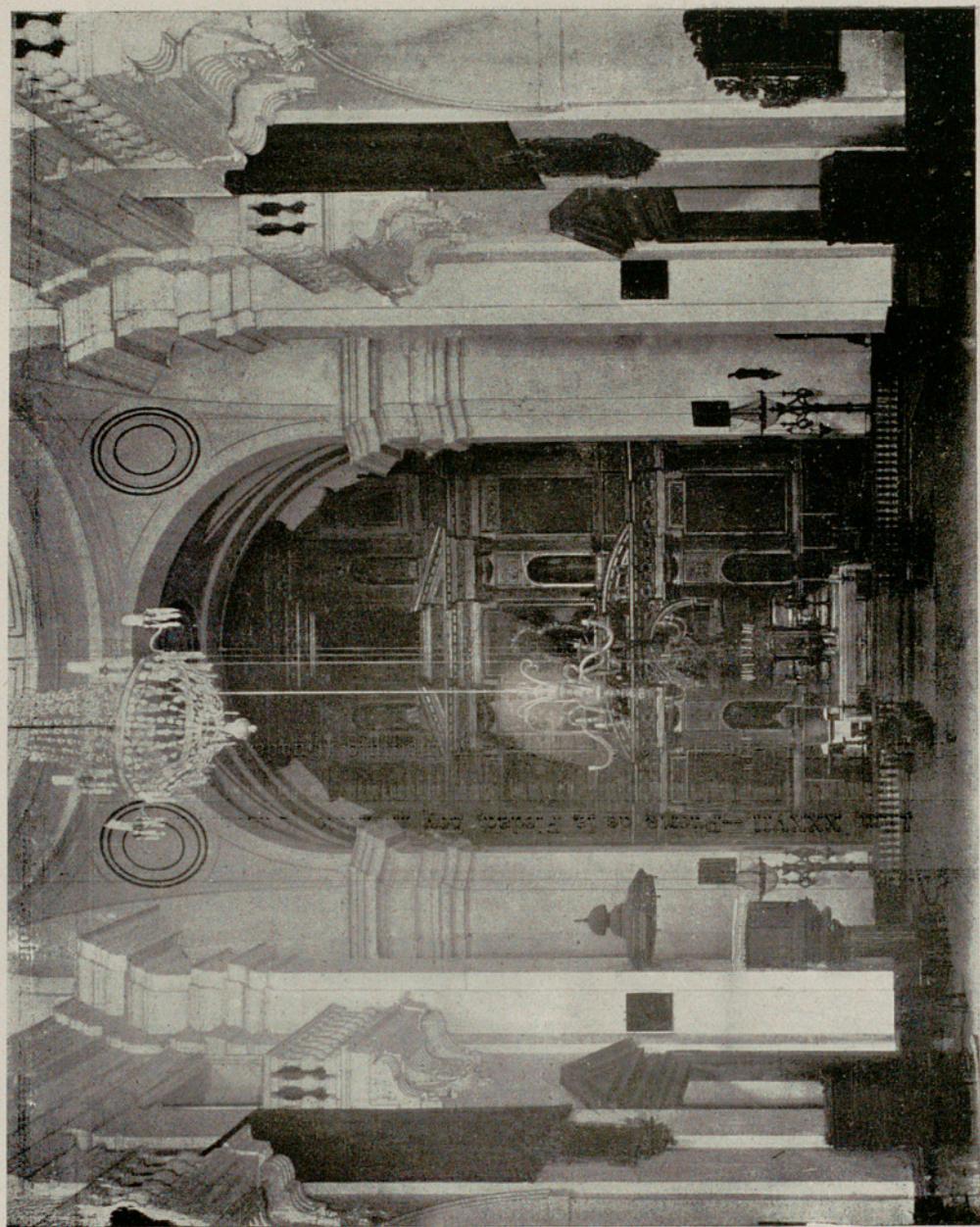
Es una iglesia de planta alargada, dividida en tres cuerpos (fig. 11);



Láminas.—Interior de la Orden Tercera. (Madrid.)



Lám. XXXIX.—Capilla de San Isidro. Cupula. (Madrid.)



Lám. XI.—Alcalá de Henares. Interior de la iglesia de la Compañía

uno de nave, otro de cúpula y el último que hace de presbiterio. Y aún al fondo otro, que es la sacristía, pero obra ya posterior, de Teodoro Ardemáns. En cuanto al alzado, un orden de pilas divide a la nave en tres tramos que se corresponde en la bóveda de cañón seguido con tres lunetos rampantes a cada lado. En el cuerpo de cúpula, ésta se alza sin tambor sobre cuatro machones que esbozan un crucero sin que lo sea. Las pechinas truncadas resultantes tienen una bella decoración. Finalmente, el cuerpo último que hace de capilla mayor se cubre con una bóveda baída, decorada por una fina labor de yesería.

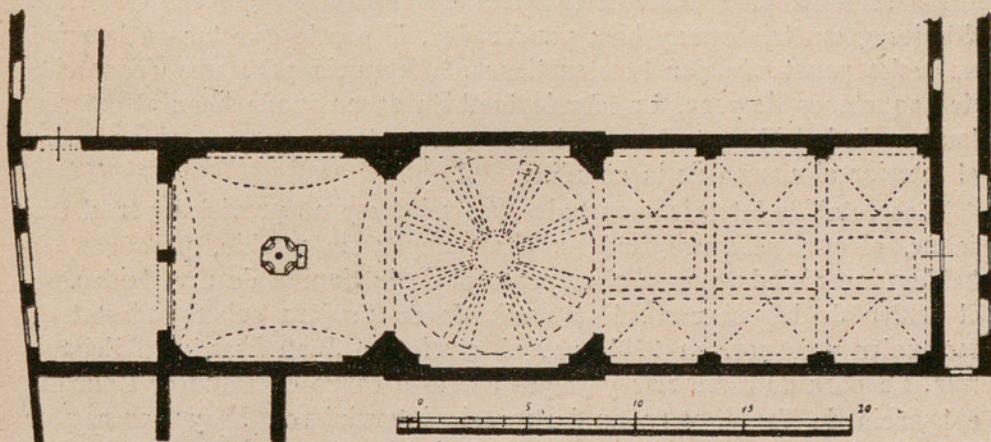


Fig. 11. Planta de la capilla de la Orden Tercera, Madrid. (O. Schubert.)

El orden empleado aquí por el Hermano Bautista no es el dórico-corintio, sino el toscano puro. Las pilas retundidas ni se levantan sobre basa ática ni se coronan con capitel lujoso. Ni aún siquiera las ovas y dardos del dórico romano, que decoran el equino, y que el arquitecto empleó en su orden típico, aparecen aquí. Pero no hacía falta, hubiese sido distraer los muros y dar demasiada importancia a las pilas, que no sirven aquí más que para dar un poco movimiento a las paredes y estructurar la planta y el alzado. Lo que al Hermano Bautista le interesaba era realzar el piso y la cornisa, con lo cual lograba una línea de rica decoración muy bien contrastada de claroscuros, y que corría sin interrupción, libre, tranquila, reposada, por todo el interior, dando unidad a los tres cuerpos, y un ritmo sereno a la obra. Los elementos del entablamiento son, sí, del Hermano Bautista que hizo San Isidro. No sólo emplea los mismos elementos, sino las mismas proporciones de ellos. Solamente que aquí los triglifos no tienen las dos ranuras características, sino que se hallan decorados con lentejuelas. Por lo demás, tanto el «papo de paloma», como su voluta terminal superior, como el ritmo

de dos a dos de tríglifos y modillones, son cosas ya conocidas en San Isidro y en San Juan Bautista de Toledo, como lo es también el arquitrabe bipartito, corriente entonces. Pero ni en Madrid ni en Toledo se encuentra, en los interiores, una tan discreta y rica decoración de bóvedas y cúpulas como aquí en la capilla de la V. O. T. Las pechinas pintadas tienen una rica enmarcación de yesería. La cúpula, que no tiene más luz que la de la cupulina, se volteá sobre una rica cornisa con modillones ricamente adornados al modo de Vignola y triglifos de hojas, y aún los jónicos denticulos que tanto animan las cornisas. La bóveda baída se halla toda cubierta por una decoración de yesería que traza dibujos geométricos muy bien ponderados. Y por lo que toca a la nave, su techo penetrado por lunetos tiene aún espacio para una decoración de baquetones de yeso. La cúpula también encamionada tiene al exterior tambor de ladrillo y techo de pizarra con ventanas que corresponden en el interior al cuerpo de la cupulina.

Los retablos laterales son todos posteriores y no previstos por el trazador, el cual sólo proyectó un altar mayor sin retablo, pero con un baldaquino aislado que se alza, como el de la Capilla de San Isidro, en el centro de la cabecera. Fué realizado en madera sobre pedestal de mármoles y jaspes, en 1664, por el carpintero Juan Ursularre Echevarría. La obra de mármoles y jaspes corrió a cargo de Baltasar González e Ignacio de Tapia, y en su justiprecio intervinieron Fray Lorenzo de San Nicolás y Herrera Barnuevo. Este baldaquino tiene grandes semejanzas por su cúpula en esqueleto con el portavoz del púlpito de San Isidro (Catedral), indudable del Hermano Bautista.

Es interesante la aparición en el basamento del baldaquino, y en el sagrario, de estípites, cosa que pudiera sospecharse fuese de Ardemáns, que trabajó en esta capilla. No es fácil determinarse, pues el Hermano Bautista, que se ayudó mucho de libros de arquitectura, según dice su elogio fúnebre, pudo muy bien tomarlo de algún italiano y emplearlo aquí. De ser así, sería un incunable de la estípite en la arquitectura española.

Su construcción se llevó a cabo desde el año 1622. Los planos, obra de Francisco Bautista, fueron firmados por Herrera Barnuevo. La iglesia, de poca labor, pudo muy bien acabarse en 1665, año en que están hechas las cerrajías de cierre de su única puerta de entrada. Estas llevan, además, la firma de los herreros Mateo López (?) y Mateo Páez.

HISTORIA DE ALBAIDA

EN esta Clínica de San Ignacio, entre la primera y segunda operación quirúrgica a que me he sometido, recibí la amable carta del Jefe Local de F. E. T. y de las J. O. N. S. en que me solicita un artículo para *Cruzada* y que hable de la historia de Albaida.

Quiero demostrarle mi deseo en complacerle aun con la dificultad de no tener a mano papeles, notas, ni libros, y con mi avejentada memoria de septuagenario por única inspiración, de la que ya no me fio.

No solamente está por escribir la historia local, sino que está por hacer. Las principales fuentes donde han de buscarse las noticias, acaban de sufrir una merma considerable en estos años, con la pérdida del Archivo diocesano y la del Archivo de la administración del Estado del siglo XIX, con los lamentables incendios del Palacio Arzobispal de Valencia y del Palacio del Archivo Central de Alcalá de Henares... ¡ni el uno ni el otro, registrados, a nuestro caso, por ningún estudioso! Nos queda, es verdad, el más importante tesoro histórico que registrar: el del Archivo general de la Corona de Aragón en Barcelona. Del cual y de lo valenciano del mismo, sólo un primer tomo de Indices se ha publicado, por el que en brevísimas referencias ya tenemos mera y escueta noticia de documentos del tiempo del Rey D. Jaime, el conquistador de nuestra comarca, referentes a Albaida concreta y expresamente. ¿Cuántos serán, después, particularmente en los siglos XIV y XV los documentos referentes a Albaida?.... Muchos; pues en ninguna monarquía de la Edad Media se escribían y se guardaban tantos documentos como en la de Aragón, Cataluña y Valencia.

Por los citados, se induce una idea que creo bien fundada. La de que Albaida bajo el Conquistador todavía era realenga, era del Rey; no dada, como lo fué después —y muy pronto— a señorío nobiliario. Y otra idea, a la vez: la de no pertenecer Albaida directamente tampoco a la municipalidad —realenga siempre, pero autónoma— de Játiva, cabeza ésta de una muy grande comarca; ya dependiendo, en cambio, de Albaida los pueblos del futuro marquesado.

En la antigüedad otra cosa sería, Játiva (Sétabis), principal centro urbano del Norte de la Contestánea, seguramente que extendía su dominación y administración a todo el valle del Albaida. Pero en éste habría campos y bosques, predominando los campos al Norte, o sea en la solana del valle; los pinares y encinares en la abrupta parte Sur o la Umbría del tan grandioso valle. Con la «Paz Romana» nacieron en la comarca varios —acaso muchos— pueblos «setabitanos». El actual pero histórico nombre de algunos, delata su «bautizo» romano o latino: Ollería, Montavener, Palomar, por ejemplo. Mas como predominan los nombres de «bautizo» árabe o berberisco, y así los de Albaida —la blanca—, Adzaneta, Aljorf, Benisó (da) y tantos otros, precisa reconocer como de siglos de dominación agarena la instauración de poblados numerosos, particularmente los de la Umbría, y así la instauración de Albaida, el principal en el centro meridional del valle.

Para la novedad que dejó apuntada, ya hay textos históricos y sobre todo razones que de ellos derivan. Aludo, en los textos, a los del asiento del Cid (por los años de 1100), en la sierra de Benicadell (ésta deriva de nombre neolatino: «Peña Cadiella»); del Cid que galleaba con los castillos de la Peña, de Beniatjar, de Salem, de Carbonera, y los —al otro lado— de Lorchá y de Beniarrés (Perpuchent); en algo como el corazón cristiano —mozárabes— virtualmente rebelde entre tierras de moros. Es que las peñas y los grandes bosques venían a ganar en los siglos de hierro valores vitales que no tenían por qué apreciar los pacíficos setabitanos en los siglos de la «Paz Romana».

Para D. Jaime I, tales breñas y peñas bravías y tales sombrías, forestales, barrancadas y collados, eran, fortificándolas, el cimiento obligado de las garantías de la seguridad definitiva en la demasiado rápida reconquista de sus alargadas provincias del Sur Valenciano: entonces alcanzando solamente la conquista a Xixona y Biar, y siendo el resto conquista cristiana, pero de la corona hermana y rival: la de Castilla.

El hijo del Conquistador, Pedro III, dispondrá de la Umbría del Valle para premiar los servicios insignes de uno de sus Almirantes sicilianos en la conquista de Sicilia, por derechos hereditarios, pero discutidísimos de su esposa, la última Suabia; y así será Albaida, separadá de lo realengo, dada en señorío feudal a Corrado di Lanza. Era cuando a la vez dió el Rey al otro y más principal de los Almirantes sicilianos, Ruggiero di Lauria, el señorío de Alcoy y de todo el futuro condado; el de Cocentaina. Hacíales, así, poderosos, pero en tierras adentro, entre morismas recién domadas, mirando el Rey a garantías de fidelidad futura, al premiarles espléndidamente la lealtad anterior.

Cuando los azares, de la brava oposición de los Anjous y de aquellos Papas del Imperialismo pretendido sobre el Sur de Italia, obligaron a

otro Rey de Aragón —recibiendo el «derecho» a conquistarse la Cerdeña— a abandonar al hermano Rey aragonés de Sicilia, los dos Almirantes citados se mostraron y ofrecieron en disidencia (no sé si del todo sincera). Lanza tomó partido por el aragonés Rey de Sicilia, mientras Lauria lo combatió, sirviendo siempre al Rey de Aragón. Y así es como Lanza vino en perder el señorío albaidense, entrado el siglo XIV, cuyo señorío (no sé si inmediatamente o no) volvió a salir de la Corona para enfeudarlo por mucho más de un siglo en la segunda familia feudal de Albaida: la de los Vilaragut.

¿De quién fué la construcción de la gran cortina Sur del castillo de Albaida, con sus tres colosales e ingentes torres del hoy Palacio: de un Lanza o de un Vilaragut? Basta verlas para diputarla como obra probable del siglo XIV, o a lo más del XV. Desde luego, anteriores a los Milán de Aragón —segunda mitad del siglo XV hasta el siglo XVIII—, que fueron los señores de Albaida, y luego los Condes y luego los Marqueses y después los Marqueses con grandeza de España, en el señorío feudal de más de tres siglos; anteriores las torres, porque el viejo escudo de la torre de Poniente por sobre la cuesta de entrada a la Vila, no es escudo de los Milanes-Borja, luego Milanes-Aragón. Pero conste que tampoco es escudo de los Lanza.

Contaré que los Lanza no se han extinguido en Italia todavía. Y descendiente directo del primer Señor de Albaida fué el Presidente del Gobierno de Italia que ordenó en 1870 la toma de Roma, arrebátandola a Pío IX, poniendo fin al Poder temporal de la Santa Sede. Cuando su nieto primogénito se casó con la hija de un Embajador español, tuve yo ocasión de recordarle al novio Albaida y su antepasado D. Corrado —«Corral» en valenciano— y me obsequió con un dibujo del escudo de los Lanza, el cual no coincidía con el de la torre del Poniente antes citado.

El «Palacio» que decimos, el verdadero «castillo» se apellidó «Nuevo», dejando lo de «Viejo», ya imborrable, al «Castell-Vell». Esas frases indican, y en tiempos precisamente ya cristianos, la creación del verdadero Alcázar, que después de ser llamado «Castell-Nou», ha quedado con el nombre de «Palacio». Ante sus muros, en lo que ahora es plaza y calles Nueva y Mayor y sus manzanas de casas entonces no existentes, fué la acción de guerra de los populares «agermanados» —capitanеando los de Játiva— contra el Conde de Albaida, sin lograr tomarle la fortaleza. Pero hay que imaginar que las tres torres del Sur, frente al lado más llano y más débil, no integraban, no eran todo el castillo; y que el solar de la Parroquia ocupó (siglo XVII) parte del recinto Norte, otras torres, plaza de armas y otras edificaciones. El recinto de la villa, en cuesta, lo marcan todavía los dos portales que aún permanecen enhiesos: el de frente a Aljorf y el de la Vila. Y no había más villa que esa.

Vila y calles de abajo. En cuanto a agua, aparte aljibes, ninguna seguía habría para caso de un sitio militar; de ahí la suprema necesidad del túnel o la mina para aproximarse a las umbrosas hondonadas de la «Font del Vall», ese túnel —¡que todavía no hemos registrado!— vulgarmente llamado «Cova de Chapalló». Su salida, a la vez, de disimuladas bocas, podía servir —y en tantos castillos servía —para salidas ofensivas de la guarnición, comunicación con otros castillos y otros quebrantamientos parecidos del cerco enemigo.

Precisa un estudio, pero por somero que fuera basta para ver la diferencia de calibre entre este castillo urbano y el «Castell-Vell» montañero, y el castillo de Carricola y todos los demás de la comarca. El mismo castillo de Onteniente ofrécese más modesto, de mucho. Y eso que Onteniente, como Biar y como Bocairente, integraba el gran triángulo estratégico y defensivo de la Corona de Aragón frente a Villena, Sax y toda la Murcia de Castilla. Tan decididamente miradas las tres villas reales con predilección previsora por los Reyes de Aragón, como que a Onteniente se le diera señorío sobre Agullent, a Bocairente igual sobre Bafieres, y a Biar, también igual sobre Benejama. Que si Pedro III apartó Albaida —con su Carricola y media docena o una docena de pueblos— de la Corona, a la vez que apartaba de ella a Cocentaina y Alcoy, fué por no ser comarcas fronterizas, atalayadoras de tierras y castillos de otros monarcas.

Tal estudio somero basta para señalar la relativa «modernidad» del nuevo castillo de Albaida, del todo atribuido a los Vilaragut. Estos dominaban directa o indirectamente toda la Umbría del valle, al pie de las sierras «Cova-Alta» y «Benicadell». Poderosísimos fueron, y en fines del siglo XIV tanto, como para capitanejar en todo el Reino de Valencia una de las dos grandes banderías que dividieron en guerra civil general a todo el Reino: los Vilaragut del Valle del Albaida frente a los Centellas de Oliva y huerta de Gandía. Una ilustre dama, favorita del Rey don Juan I, doña Carroza de Vilaragut, acaso fuera ella en persona señora de Albaida, no lo sé. Su casa ciudadana todavía subsiste en Valencia, muy transformada en tiempos recientes —plaza de San Jorge—, en mi juventud casa del banquero Sagrista. En sus salones se aposentó el Papa Luna, Benedicto XIII.

He hablado de lo militar, ya que lo militar llena y explica la Historia en aquellos tiempos y ¡también en los actuales!...

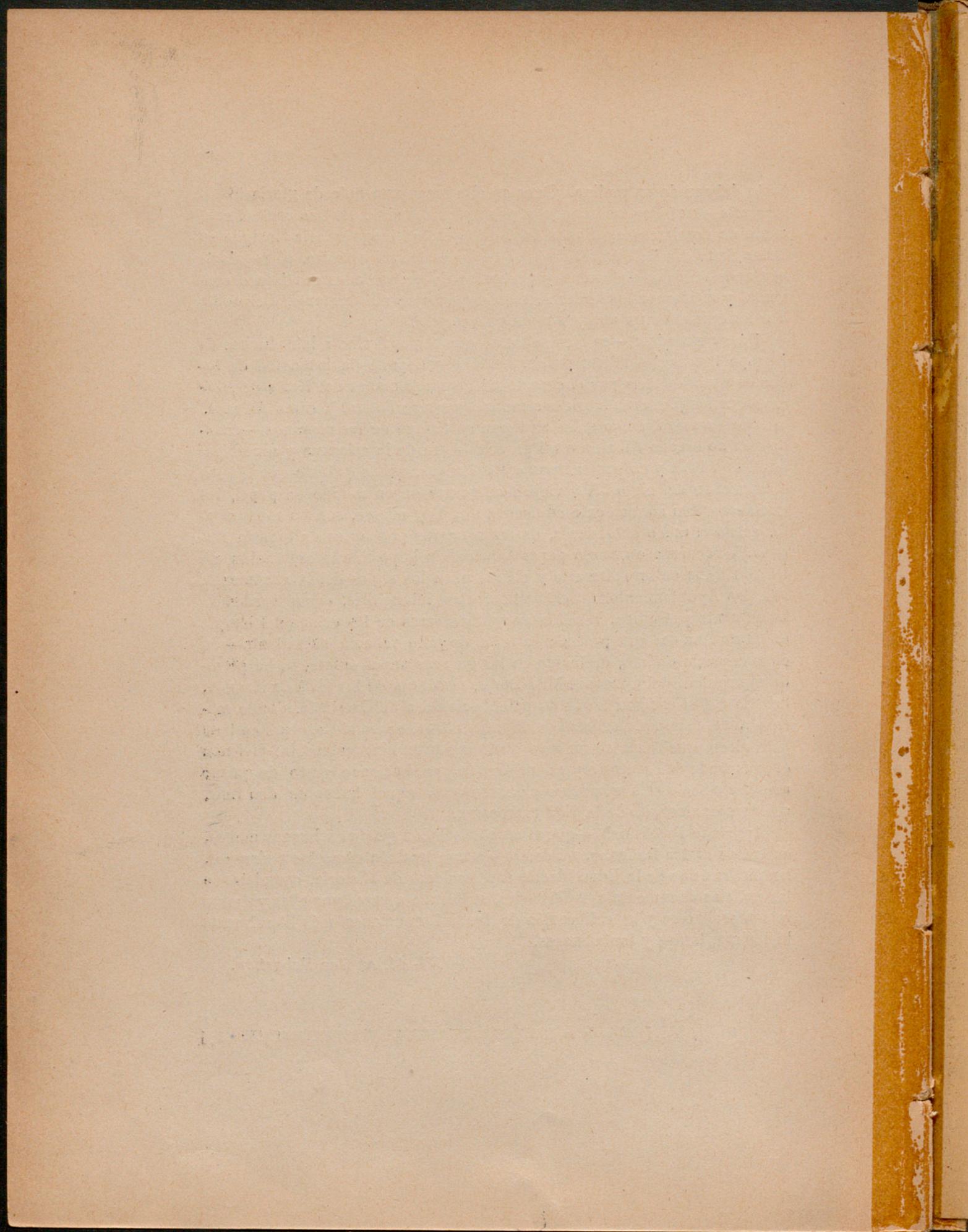
Quiero dar ahora una nota pacífica. Aun más que pacífica, industrial; y de nobleza sólo cultural, viva en unas muertas piedras, petrificada de pura vejez la vieja argamasa que las trabó un día lejano. Cerca del «Molí Nou», sobre la encajada acequia del agua del Puerto que baja de los dos molinos de Santa Ana, hay una ruina —la aludida— que parece como

resto del cañón de un molino. ¡Pues en ella recae una nota de gloria histórica albaidina! Porque cuando a principios del siglo XVI se creó el convento de dominicos de Santa Ana, del que fué luego gloria insigne su Prior San Luis Beltrán, el Apóstol de la América hispánica, al regalarle el Conde Albaida el terreno y perímetro de propiedades del futuro convento, y al marcar los linderos, señala un mojón allí existente, diciéndolo «en las ruinas de un antiguo molino de papel».

Pues recuérdese —es bien sabido— que el papel vino a introducirse en Europa tres siglos antes; precisamente por España (la invención de los chinos venía de Asia por el camino de los musulmanes del Norte de África) y que las primeras fábricas o molinos eran de Játiva. Y como Albaida, la Albaida mora, como antes su tierra en tiempo de los romanos —cuando aún no creada Albaida a mi parecer— era de la comarca y municipalidad de Játiva y en sus campos «setabitanos», queda patente que las (en el comienzo del siglo XVI) viejísimas ruinas de un molino de papel, las que vemos tan sólidamente edificadas aun hoy mismo, son un monumento, acaso el único subsistente, de las primeras papelerías de toda la Europa. Y recuérdese que sin papel habría sido imposible la espléndida extensión de la cultura literaria y científica en los siglos del Renacimiento. Nuestro Ayuntamiento debería declararlas intangibles, como verdadero monumento patriótico. Y allí están; y bien cerca de las ruinas del templo de Santa Ana del que procede la feria de julio todavía subsistente —en cuyo sagrado recinto, destruido en las guerras napoleónicas, se ha perdido el sepulcro del Cardenal Milá-Borja, el cabeza de los Milá de Aragón, llevado allí el cadáver desde su palacio-alquería de Carricola, donde murió al medio siglo el Cardenal de «Santicuattro», acaso el Cardenal en toda la Historia que fuera de un solo título como un cincuentenario; viviendo él siempre lejos de Roma y no asistiendo, no haciendo gesto de querer asistir a cinco o seis cónclaves a dar su voto, aquel bueno de don Luis, epicúreo enamorado de la vida campesina.

Aparte la Prehistoria —que el caso de Abaida queda en buenas manos, en las de Isidro Ballester, mi deudo— véase también cómo los pedruscos, las piedras, las de la Edad Media, dan lecciones de Historia, completando las noticias documentales o literarias, supliendo a veces por ellas y dando la comprobación y la calibración de las informaciones más literalmente históricas, tantas y tantas veces.

31-VIII-41, en San Sebastián.



PERSONAS DE QUIENES SE HACE ESTUDIO EN ESTE LIBRO

Abreviaturas: A=Arquitecto. E=Escultor. P=Pintor.

- ALEJANDRO VI.—Vid. BORJA.
ALIMBROT, Luis. P. (p. 13-4, láminas I-II (?).
ALMIRANTES DE CASTILLA.—Don Juan Alfonso y D. Juan Gaspar Enríquez IX y X (p. 287-94).
BALTASAR CARLOS. Príncipe (p. 142, 158, 178).
BAUTISTA (El Hermano Francisco). A. (p. 415 hasta el final, láms. XXXIX-XL).
BERNINI, Lorenzo. E. (p. 355-374-6, lámina XXXIV).
BORJA, Papa Alejandro VI (El Cardenal Don Rodrigo de) (p. 339-44, 399-400).
BRAUN, S. J. Padre Joseph (p. 418 y sigs.)
CABAÑUELAS, jerónimo. Fray Pedro de (p. 77, 81).
CANO, Alonso. P. A. (p. 349-52, 422-4).
CARAVAGGIO, M. A. de. P. (p. 122-3).
CARBONELL, Alonso. A. (p. 315).
CARDUCHO, Vicente. P. (p. 194-7, 207-8, lám. XXIII).
CARLOS V (p. 151).
CARNICERO, Alejandro. E. (p. 69).
CARPIO, El Marqués del (p. 135 y sigs.).
CARRACIS, Los. P. (p. 113-4).
CARRION, jerónimo. Fray Juan de (p. 78, 81).
CASTELO, Félix. P. (p. 206).
CASTELLAR, jerónimo. Fray Ambrosio de (p. 81).
CAXES, Eugenio. P. (p. 202).
CEAN BERMUDEZ, J. A. Passim.
CENEITE, Marqués del (p. 402).
CERRALBO, Marqués de (p. 296).
COLOMA, D. Carlos (p. 213).
CORREGGIO. P. (p. 115-7).
CORTE, Juan de la. P. (p. 145, 214, 218).
CRESCENCI, Marqués de la Torre (don Juan Bautista). A. (p. 308-22).
CRESPI «Il Spagnolo». G. M. P. (p. 94).
DIAZ, Hermano Francisco. A. (p. 464).
DIAZ DEL VALLE, Lázaro (p. 247, 272-4).
ENRIQUEZ DE CABRERA.—Vid: ALMIRANTE DE CASTILLA.
ESPINOLA, Ambrosio (p. 209).
FELIPE III (p. 142-3, 160-4, 177).
FELIPE IV (p. 127, 140-1, 155, 161-9).
FERNANDO DE AUSTRIA. El Cardenal-Infante (p. 197, 218, 240).
FINELLI, Giuliano. E. (p. 355 y sigs.)
GALLEGOS, Manuel de (p. 140-57, 226).
GIRON, D. Fernando (p. 200-2, lám.).
GOMEZ LABRADOR, D. Pedro (páginas 131-2).
GONZALEZ, Bartolomé. P. (p. 163-4).
GOYA, Francisco. P. (p. 161).
GUIDI, Domenico. E. (p. 355 y sigs., lámina XXXIII).
LAPILLA, Marqueses de la.—Vid: RUIZ DE CONTRERAS.
ILLESCAS, jerónimo. Fray Gonzalo (página 77).

- ISABEL, mujer de Felipe IV. Reina Doña (p. 156, 161-3).
- JOVELLANOS (p. 7-9).
- LEONARDO (Jusepe). P. (p. 186, 208, 209, 220, 327).
- LEONI, Pompeo. E. (p. 349-350, 356 y sigs., lám. XXIX).
- LUIS, Maestre. P. (p. 13-4, 17, láminas I-II (?)).
- LLANOS, Fernando de. P. (p. 31-3).
- MADRID, jerónimo. Fray Agustín de (p. 81).
- MARGARITA, mujer de Felipe III. Reina Doña (p. 142-3, 162-4, 177).
- MARTINEZ, Jusepe. P. (p. 102).
- MAYANS Y CISCAR, D. Gregorio de (p. 104).
- MAYNO, Fray Juan Bautista. P. (páginas 204, 216-8, lám. XXIV).
- MAZO, Juan Bautista Martínez del. P. (p. 182-4).
- MEMLING, Hans. P. (p. 1-17, láminas I-II).
- MENDOZA. (Don Diego, segundo Cardenal) (p. 393-6).
- MENDOZA (D. Pedro, el gran Cardenal) (p. 396-7, 399, 400-1, lám. XXXV).
- MERLO, Giraldo de. E. (p. 68).
- MONTALBO, jerónimo. Fray Diego de (p. 81).
- MESA, Juan de. E. (p. 353).
- MONTAÑES, Juan Martínez. E. (páginas 352-3).
- MORALES «el Divino». Luis de. P. (páginas 35-44, láms. IX-XIV).
- NARDI, Angelo. P. (p. 182, 185, 192-4, 208).
- NAVARRETE «el Mudo». J. B. Fernández de. P. (p. 107-113).
- NEOBURGO, Volfango Guillermo (página 241).
- OLIVARES. El Conde-Duque (p. 135 y sigs., 244-5).
- ORANGE. Príncipe de (p. 171-5).
- ORGAZ, jerónimo. Fray Diego de (página 79).
- PALOMINO, Antonio. P. (p. 103, 250-4).
- PARAMO, Salvador. E. (p. 351-2).
- PEREDA, Antonio de. P. (p. 203, 247-336, láms. XXII, XXVII, XXVIII).
- PEREDA, Joaquín Antonio de (hijo del pintor) (p. 304-6).
- PIOMBO, Fra Sebastián del. P. (páginas 117-122).
- PONZ, Antonio. Passim.
- RAFAEL. P. (p. 115).
- RIBALTA, Francisco. P. (p. 89-125, láminas XIX-XX).
- RUIZ DE CONTRERAS, Marqués consorte de la Lapilla (D. Fernando) (página 296-301).
- SALMERON, jerónimo. Fray Andrés de (p. 76).
- SAN NICOLAS, Fray Lorenzo de. A. (p. 419-22, 424, 437, 461-3).
- SANCHEZ, Hermano Pedro. A. (páginas 464-5).
- SERRANO, embajador florentino (páginas 199-201, 209).
- SUAREZ. El secretario Diego (p. 145).
- TACCA, Pietro. E. (p. 165-6, 355 y siguientes, láms. XXX, XXXI).
- TENDILLA. El segundo Conde de (páginas 386-93, 400, 402).
- TIZIANO. P. (p. 110, 167).
- TOLEDO, D. Fadrique de (p. 204-6, 243-4).
- TORRE, Marqués de la.—Vid: CRES-CENCI.
- TORRE, Pedro de la. A. (p. 452-6).
- TORRES, Marqués de (p. 318-20).
- VAZQUEZ, Lorenzo. A. (p. 402-14, 457, láms. XXXVI-XXXVIII).
- VEGA, Lope de (p. 98-100).
- VELAZQUEZ, Diego. P. (127-246).
- VILLANUEVA, D. Jerónimo de (páginas 144, 151).
- VIZCAYA, jerónimo. Fray Martín de (p. 78).
- YANEZ, jerónimo. Fray Fernando (páginas 52, 79, 81).
- YANEZ DE LA ALMEDINA, Hernando. P. (p. 19-25, 27-34, láms. III-VIII).
- ZURBARAN, Francisco. P. (p. 73-83, 144, 187-94, láms. XV-XVIII, XXV-XXVI).

INDICE GENERAL

	Págs.
NOTA EXPLICATIVA, por F. J. Sánchez Cantón	VII
PRÓLOGO	IX
ESTUDIOS SOBRE PINTURA	
LAS TABLAS MEMLINGIANAS DE NÁJERA DEL MUSEO DE AMBERES: SU PRIMITIVO DES-	
TINO, FECHA Y AUTOR (?) (<i>Mélanges Bertaux</i> , París, 1924)	1
YÁÑEZ DE LA ALMEDINA, EL MÁS EXQUISITO PINTOR DEL RENACIMIENTO EN ESPAÑA.	
(<i>Boletín de la Sociedad Española de Excursiones</i> , 1915)	19
OBRAS CONOCIDAS Y DESCONOCIDAS DE YÁÑEZ DE LA ALMEDINA. (<i>Boletín de la So-</i>	
<i>ciedad Española de Excursiones</i> , 1924)	27
EL DIVINO MORALES. (<i>Museum</i> . Barcelona, 1919)	35
EL MONASTERIO DE GUADALUPE Y LOS CUADROS DE ZURBARÁN:	45
La comarca (p. 45).—La imagen (p. 48).—El priorato (p. 51).—El monumento	
conventual (p. 59).—El templo (p. 65).—La sacristía y los zurbaranes (p. 73).—	
Conclusión (p. 84). (Madrid. Christian Franzen y J. Blass. 1906).	
LA EDUCACIÓN ARTÍSTICA DE RIBALTA, PADRE, FUÉ EN CASTILLA:	89
Viejas discusiones sobre si hubo Escuela valenciana de Pintura. Ribalta fundó	
allí una (p. 89).—Prejuicios sobre el bolonésimo de Ribalta, que nada debe a	
los Carracci. Justi ya pensó otra cosa (p. 93).—El cuadro de San Petersburgo,	
de firma auténtica, nos dice que Ribalta pintó joven en Castilla (p. 95).—Di-	
ficultad aparente del «Catalá» de la firma (p. 96).—La dudosa naturaleza de	
Ribalta y el testimonio de Lope de Vega (p. 97).—Los otros textos y datos	
sobre la naturaleza de Ribalta no son parte a negar autenticidad a la firma	
de la «Crucifixión» y valor al dato autobiográfico que contiene (p. 101).—El	
testimonio coetáneo de Jusepe Martínez (p. 102).—Las especies tradicionales	
de Palomino (p. 103).—La errónea idea de Mayans y Ciscar (p. 104).—Resu-	
men (p. 105).—La necesaria confirmación de la tesis (p. 106).—Navarrete y lo	
que significa en la escuela madrileña-escurialense, cuando Ribalta pintó en la	
Corte (p. 107).—Ribalta en 1603, en Algemesí, recuerda modelos escurialeses	
de Navarrete y el Tiziano (p. 110).—No cabe explicar por grabados el caso (pá-	
gina 112).—Los maestros italianos que influyeron en Ribalta (p. 113).—El eclec-	

ticismo proclamado en El Escorial antes que por los Carracci (p. 114).—Lo rafaelesco Ribalta lo adivinó en España (p. 115).—Los Correggios de España, uno de ellos imitado por Ribalta (p. 115).—Los Piombos que aquí había y que copió e imitó Ribalta (p. 117).—La técnica tenebrista de Caravaggio y la de Ribalta (p. 122).—La leyenda en el supuesto viaje de Ribalta a Italia (p. 123). (*Revista Crítica Hispano-Americana*. Madrid, 1916).

1. El Salón de Reinos a través de los textos de Ponz y Palomino (p. 129).—
 2. El Salón en el inventario más antiguo de 1703 (p. 135).—3. El Salón descrito por un poeta del tiempo de Felipe IV (p. 140).—El poeta Gallegos: Un coetáneo gran entusiasta de Velázquez (p. 146).—5. La parte postiza en los cuadros de Velázquez (p. 157).—6. El movimiento del bruto en los retratos ecuestres de Velázquez (p. 164).—7. Más sobre el movimiento del bruto en algunos retratos ecuestres de Velázquez (p. 170).—8. Relación de medidas entre los cuadros y el Salón, y colocación de los mismos (p. 175).—9. La problemática colaboración de los pintores Mazo, Nardi, Leonardo y Zurbarán (p. 182).—
 10. La fecha de las pinturas de batallas del Salón de Reinos (p. 194).—
 - II. ¿Cuáles batallas se conmemoraron en el Salón de Reinos? (p. 200).—
 12. El cuadro excedente de los doce de Batallas, y otros cabos sueltos (página 212).—Conclusión (p. 221).—Apéndice primero: Catálogo resumen de los cuadros pintados para el Salón de Reinos (p. 224).—Apéndice segundo: Silva topográfica de Manuel Gallegos.—Apéndice tercero: Ensaladilla: addenda et corrigenda (p. 240). (*Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911 y 1912).

UN GRAN PINTOR VALLISOLETANO: ANTONIO DE PEREDA:

- I. El biógrafo: Díaz del Valle (p. 247).—II. La biografía: texto de Palomino (p. 250).—III. La biografía: Recensión de Ceán Bermúdez (p. 255).—IV. Nota autobiográfica notable: el testamento de Pereda (p. 261).—V. Fecha de nacimiento de Pereda (p. 268).—VI. Renovación del estudio de Pereda y del biógrafo Díaz del Valle (p. 271).—VII. El texto auténtico de Díaz del Valle (p. 274).—VIII. La cronología segura en la obra del pintor (p. 277). IX. La fecha probable del «Sócorro de Génova» (p. 280).—X. La fecha archiprobablemática del «Sueño de la Vida» (p. 284).—XI. ¿Quién fué el mecenas, Almirante de Castilla, que logró el famoso cuadro? (p. 288).—XII. La fecha incierta del «Santo Domingo en Soriano» (p. 294).—XIII. El consiguiente premio y último sonado triunfo del pintor (p. 302).—XIV. Cuándo le faltó a Pereda su protector Crescencio y datos contradictorios de este arquitecto (página 308).—XV. El historiador coetáneo de la obra de Crescencio en El Escorial nada aclara (p. 312).—XVI. Se comprueba cierta la fecha del fallecimiento del Marqués arquitecto protector de Pereda en 1635 (p. 316).—XVII. Pereda deja de pintar para la Corona en 1635, a la muerte de Crescencio (página 322).—XVIII. Pereda no llegó a ser pintor del Rey, ni menos pintor de Cámara (p. 327).—XIX. La muerte, la edad y el apellido del artista (página 332). (*Boletín de la Sociedad Castellana de Excusiones*, Valladolid, 1910-1915).

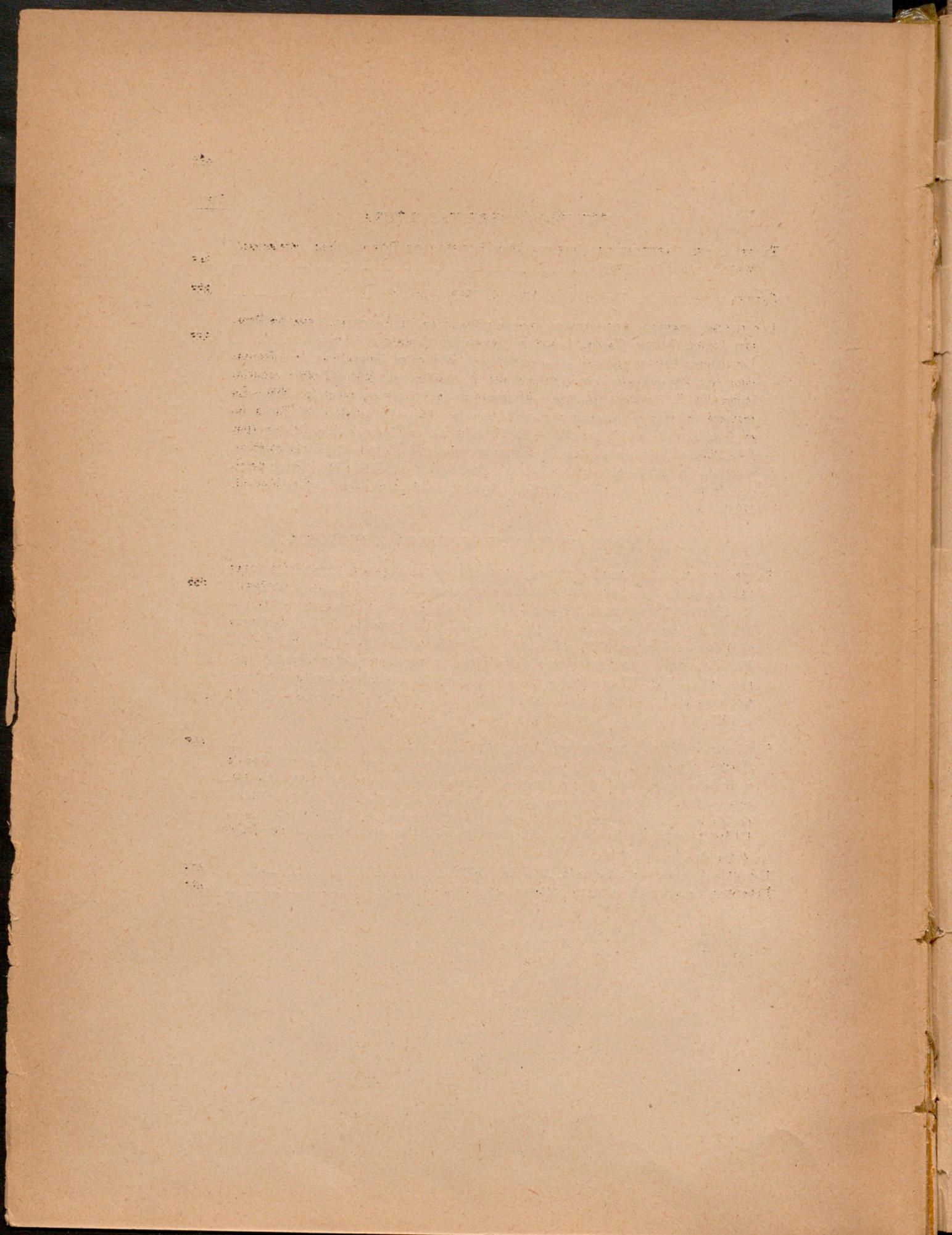
Págs.

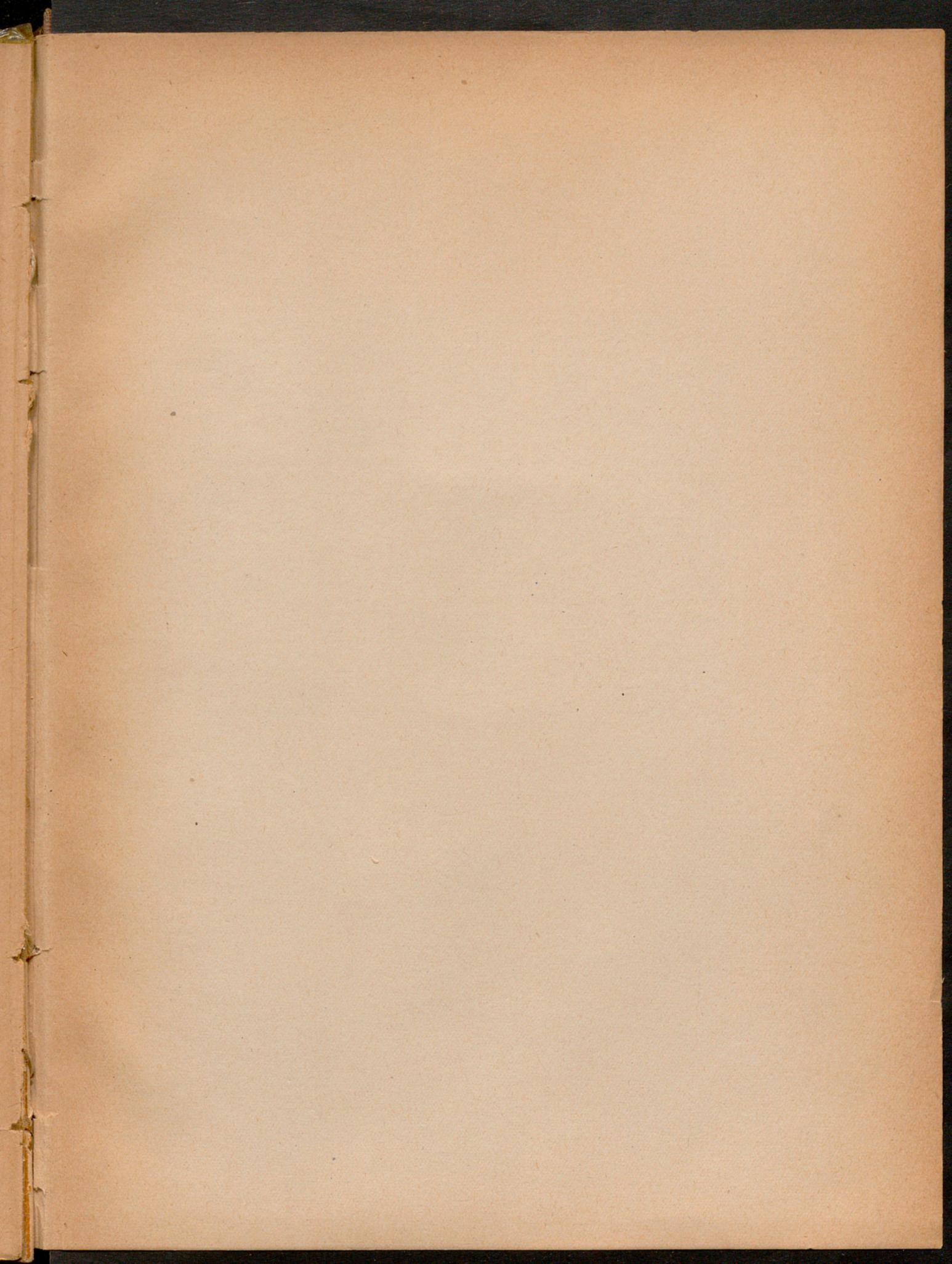
ESTUDIOS SOBRE ESCULTURA

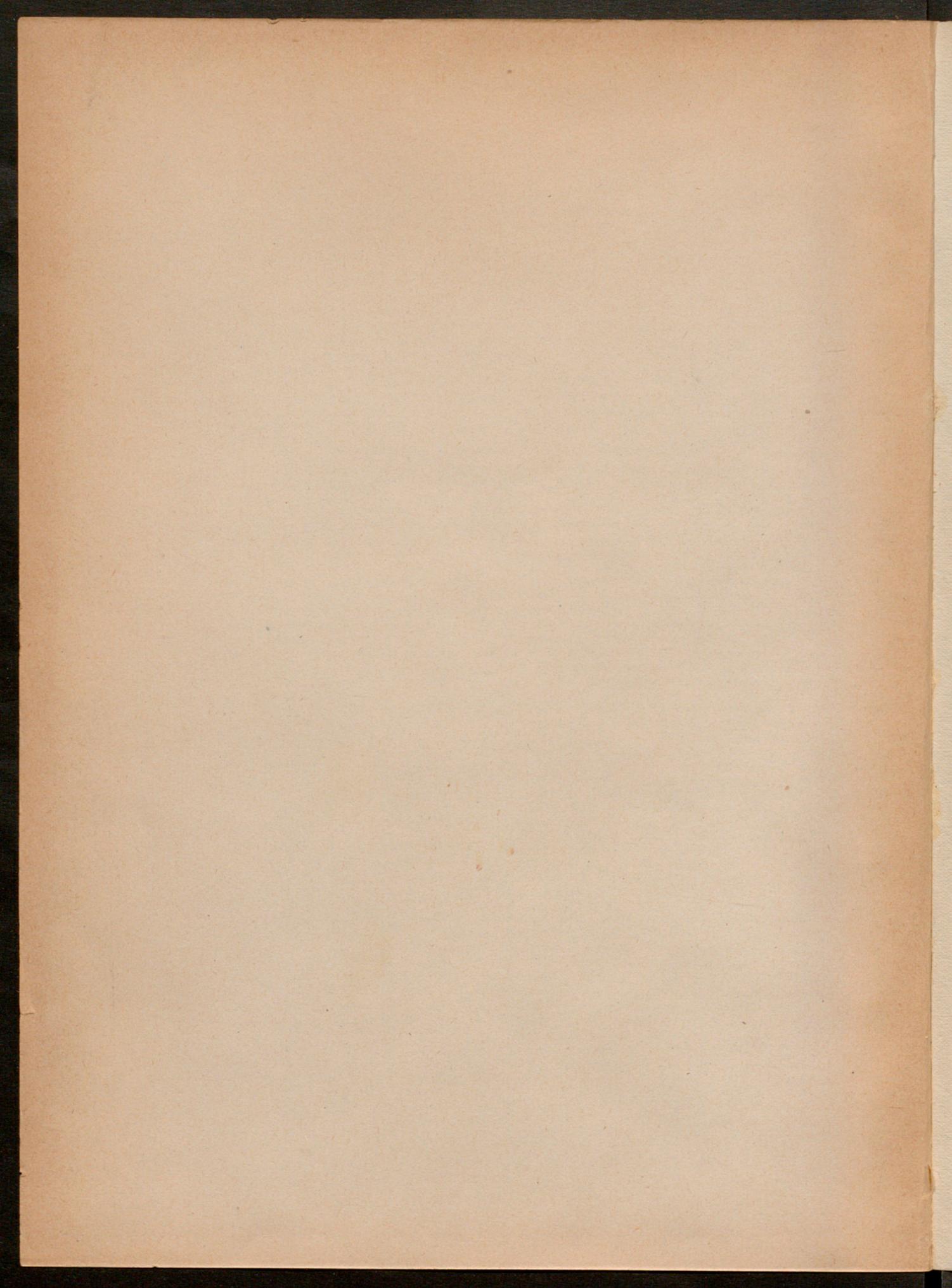
EL SELLO DEL CARDENAL DE VALENCIA DON RODRIGO DE BORJA. (<i>Vida Intelectual</i> . Madrid, marzo de 1908.)	345
CRUCES Y CRUCIFIJOS. (<i>Por el Arte</i> . Madrid, 1913, núm. 4.)	355
LOS CUATRO GRANDES CRUCIFIJOS DE BRONCE DORADO DE EL ESCORIAL, OBRA DE POMPEO LEONI, PIETRO TACCA, LORENZO BERNINI Y DOMENICO GUIDI:	355
Los cuatro Cristos (p. 355).—Lo que dicen las fuentes biográficas de información (p. 356).—Textos escurialenses del P. Santos (p. 359).—Textos escurialenses del P. Ximénez (p. 362).—El resumen de Ponz y su error (p. 363).—La primera advertencia y reparo al problema (p. 365).—El sobrino de Tacca no es Finelli, sino Guidi (p. 366).—Explicación del trasiego de los Cristos (página 369).—El detalle erróneo de los cuatro clavos (p. 271).—El juicio estético, o crítica (p. 372).—Historia del Cristo de Bernini (p. 374).—Méritos respectivos de los Cristos (p. 376). (<i>Archivo Español de Arte y Arqueología</i> . Madrid, 1925).	

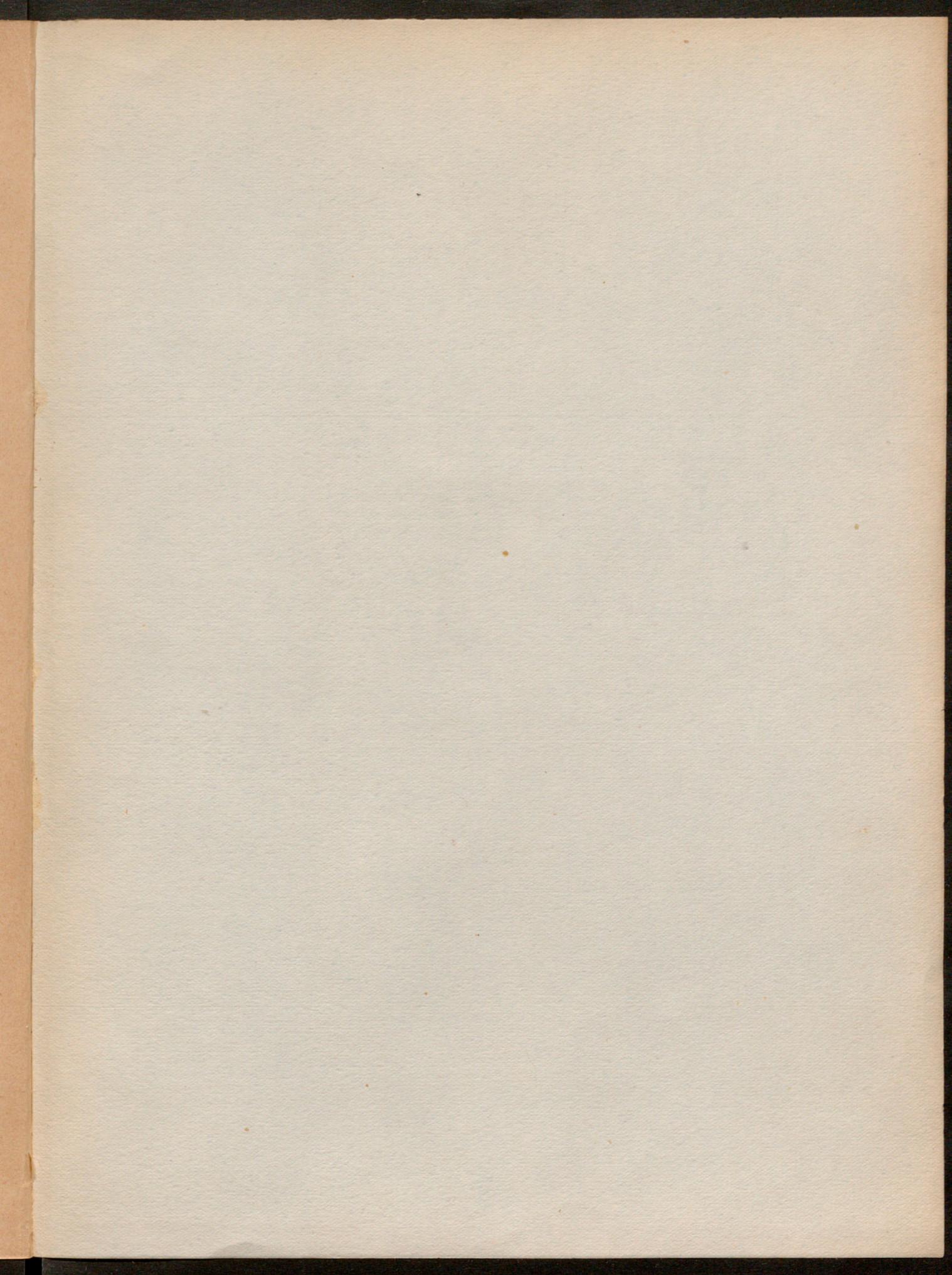
ESTUDIOS SOBRE ARQUITECTURA E HISTORIA

EL BROTE DEL RENACIMIENTO EN LOS MONUMENTOS CASTELLANOS Y LOS MENDOZAS DEL SIGLO XV, CON ALGUNOS REPAROS A MI MAESTRO DON VICENTE LAMPÉREZ:	383
I. El Gran Tendilla (p. 386).—II. El segundo Cardenal Mendoza (p. 393).—III. La piña de los Mendozas (p. 396).—IV. La adhesión de los Mendozas al Renacimiento (p. 399).—V. Los arquitectos de los Mendozas (p. 402).—VI. El capitel que llamaremos «alcarreño», o proto-renaciente español (página 405).—VII. El arquitecto proto-renaciente del capitel alcarreño y lo castizo español (p. 410). (<i>Boletín de la Sociedad Española de Excursiones</i> , 1917 y 1918).	
EL HERMANO FRANCISCO BAUTISTA, ARQUITECTO	415
(Desde la pág. 464 hasta la 474 el texto fué redactado por don Antonio García y Bellido.)—La obra arquitectónica del Hermano Bautista (p. 449).—La técnica constructiva del Hermano Bautista (p. 461).—La Catedral de San Isidro, de Madrid (p. 464).—San Juan Bautista, de Toledo (p. 468).—La iglesia de la Orden Tercera de Madrid (p. 472). (<i>Boletín del Patronato del Museo de Bellas Artes de Murcia</i> , 1929).	
HISTORIA DE ALBAIDA. (<i>Cruzada</i> . Albaida, 1941)	475
PERSONAS DE QUIENES SE HACE ESTUDIO EN ESTE LIBRO	477









P

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

N.º Registro: 3314 ⁴⁰

Signatura: Hispánico

Arl-Esp.

Sala

Armario

Estante

TORMO Y MONZO

PINTURA,
ESCALA
Y ARQUITECTURA
EN ESPAÑA



C S I C