

avanzada edad significó el rey D. Felipe III en la carta que escribió al cabildo diciéndole: *ahí os envió los huesos del obispo Mardones*, muy ajeno de pensar que aquel costal de huesos había de sobrevivirle más de tres años á él, joven y robusto. La memoria de este venerable y religiosísimo obispo, cuyo gobierno duró diez y siete años, permanecerá siempre en la iglesia de Córdoba bendecida, no sólo por las donaciones y dotaciones grandes que hizo, sino también por sus incomparables virtudes. Vivió noventa y seis años, los ochenta y ocho con gran vigor para cumplir admirablemente los arduos deberes de su ministerio; después fué todo trabajos y dolores, pues padeció mucho y estuvo baldado de piés y manos, y así le llama el autor del *Catálogo de los obispos cordubenses* «varón de dolores,» añadiendo con justicia que deberían agregarse al epitafio de su sepulcro aquellas palabras del paciente Job: *Expecto donet veniat immutatio mea: vocabis me, et ego respondebo tibi: operi manum tuarum porriges dexteram*. Siendo de ochenta y tres años, y á pesar de haber quedado tan débil con una enfermedad que padeció, que por orden de los médicos se alimentaba al pecho de dos amas y dormían con él dos niños robustos para calentarle, vivió lo suficiente para hacer su nombre digno de eterna memoria. Bajo su episcopado se verificó la famosa expulsión de los moriscos, y á su ilustrada tolerancia debió el no ser echado de Córdoba un morisco insigne por su sabiduría en las ciencias físicas, llamado Felipe de Mendoza, hombre útil á la república.

Empezó la obra del nuevo palacio episcopal, y gastó en ella más de sesenta mil ducados: en cuya ocasión se demolió el pasadizo que habían fabricado los califas para ir desde su alcázar á la mezquita, y que dejamos descrito en su lugar correspondiente.

En su tiempo promovió el cabildo singularmente el culto de la Purísima Concepción, dando su piadoso celo ocasión á que la iglesia de Córdoba fuese la primera en celebrar este misterio, aún no declarado de fe, como una de las mayores festividades

del año, imitando su ejemplo las demás iglesias, ciudades y universidades de España (1).—El obispo Mardones fué quien costeó la obra del retablo y ornato que faltaba á la Capilla Mayor, ofreciendo al cabildo para este objeto *una gruesa cantidad de dineros cada año* al tiempo de enviarle las buenas Pascuas. Los felicitados nombraron cuatro diputados que le diesen las gracias y tratasen con su ilustrísima todo lo conducente á poner en ejecución obra tan plausible. Hiciéronse diversos diseños por artífices afamados: el Hermano Alonso Matías, reputado insigne archi-

(1) La imprudencia de un predicador de gran fama, cual era el P. Presentado Fr. Cristóbal de Torres, había dado ocasión en el año de 1614 á grandes ruidos y escándalos que después trascendieron por todo el reino. El día de la Concepción de nuestra Señora predicó en la catedral contra la inmunidad de la culpa original, tan desembozadamente, que el cabildo y auditorio quedaron escandalizados de su atrevimiento. Alborotóse el concurso, dió cuenta el cabildo á su prelado, y el obispo reprendió públicamente con aspereza al predicador, prometiendo que no volvería á oírse su voz en la iglesia. El padre, irritado, atrajo y encendió á otros, de forma que no se oían en la ciudad más que porfiadas disputas y temosos altercados sobre la pureza original de nuestra Señora, con general escándalo que en breve cundió por toda España. El obispo Mardones mandó publicar un edicto prohibiendo que se celebrasen juntas para tatar y discutir esta materia; pero no agradó al cabildo el silencio de la opinión pia, y así apeló del mandamiento del obispo para ante S. S. y su Santa Sede. En la expectativa de la declaración de S. S. acordó y votó una solemnisima fiesta á la Concepción de nuestra Señora, á que convocó á la ciudad y pueblo para demostrar su ardiente devoción á misterio tan pio; con cuya ocasión se señaló mucho el Dr. D. Alvaro Pizaño de Palacios, canónigo lectoral, porque imprimió en Sevilla (año de 1615) dos discursos en defensa del sagrado misterio. Ya la Inmaculada Concepción tenía fiesta dotada en la catedral desde el año 1350 por obra del obispo D. Fernando de Cabrera. El Pontífice mandó á 3 de agosto de 1617 que en actos públicos ninguno pudiese decir *que la Santísima Virgen había sido concebida con mancha de pecado original*, con lo cual cesaron en parte las disputas y escándalos. Después publicaron sus decretos favorables Gregorio XV á 24 de mayo de 1622, Alejandro VII á 8 de diciembre de 1661, y otros pontífices hasta Benedicto XIII. No consta en qué año antes del 1350 se empezó á celebrar en la iglesia de Córdoba la fiesta de la Concepción; por el Breviario antiguo de la misma se sabe que tenía octava, procesión y seis capas; pero desde el año 1615 se empezó á celebrar con repiques desde primeras vísperas, luminarias en la torre, asistencia de la ciudad, y procesión general por el patio de los Naranjos, que es la mayor solemnidad que se acostumbra en las grandes festividades.

La capilla mayor antigua se había destinado á la imagen maravillosa de Villaviciosa, y en ausencia de ésta se colocaba allí otra de Nuestra Señora. Ahora se aplicó á una imagen de la Concepción Inmaculada, y se determinó que todos los sábados después de completas fuese el coro á cantarle una antífona y oración. Con tanto fervor tomó el cabildo de Córdoba la veneración y culto de este sagrado misterio.

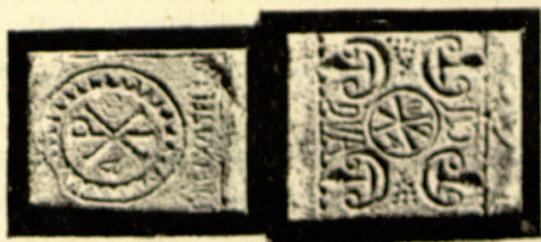
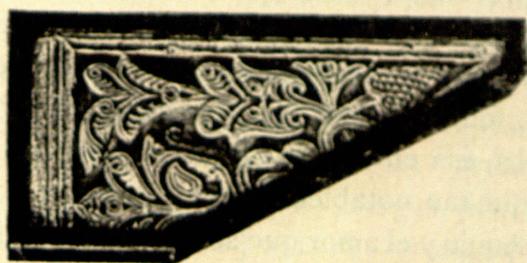
tecto, se hallaba en Córdoba en su Colegio de la Compañía de Jesús, é hizo uno, que pareciendo bien á todos, fué escogido con general aplauso; y para que su idea se ejecutase perfectamente, le nombró el cabildo, á 16 de febrero de 1618, superintendente de la obra con facultad plena de escoger los jaspes y materiales necesarios y de traer maestros y operarios de su satisfacción (1).

La Fábrica de la Catedral recibió repetidas muestras de la gran liberalidad de este prelado. En 1616 le hizo una donación pura de veinte mil ducados en que estaba gravada, para que redimiese sus censos. Por el mismo tiempo dotó la octava del

(1) De las interesantes notas con que ilustró Ceán Bermúdez los apuntes de Llaguno sobre los *Arquitectos y arquitectura de España*, sacamos la siguiente noticia: Cuando el obispo Mardones intentó hacer el retablo de la catedral nueva de Córdoba, le inclinaron á que fuese de madera y dorado, como son casi todos los de las demás catedrales de España, diciéndole que sería menos costoso y se ejecutaría más presto. El Hermano Matías, para persuadirle á que le hiciese de jaspes y bronce, escribió dos largos papeles, probando todo lo contrario. Ellos convencieron de tal modo al obispo y al cabildo, que acordaron se construyese el retablo como proponía el Hermano Alonso, y prefiriendo la traza que había hecho á otras que también se habían presentado, le nombraron superintendente de la obra con 1500 reales al año y 500 para vestuario, pagándole además los gastos de los viajes á las canteras y de disponer la conducción de las piedras. — Aunque se empezó á tratar de hacer el retablo en 1614, no se comenzó á trabajar en él hasta el año 1618; y á poco tiempo de estar principiado, escribió el Hermano Matías otro papel sobre el modo de ejecutarle. Cansado el cabildo con las repetidas y largas ausencias del superintendente á causa de las continuas obras de su Instituto, en que le ocupaba la obediencia de sus superiores, y después de haberle reclamado en bálde con repetidas cartas, se vió en la necesidad de nombrar en 19 de marzo de 1626 á Juan de Aranda Salazar para que dirigiese la obra; y desde entonces cesó el Hermano Alonso de asistir del todo á ella. — Se concluyó el retablo el día 27 de abril de 1628, y los diputados del cabildo mandaron gratificar á Aranda con 150 ducados por lo bien que lo había hecho, por la prisa que se había dado, y por la satisfacción que el cabildo tenía en verle concluido.

Entre los documentos pertenecientes al Hermano Matías publicó el mismo anotador de Llaguno los papeles de que se ha hecho mérito; son dos representaciones dirigidas al obispo para persuadirle á que mandase labrar el retablo de jaspes y bronce, y demostrarle que podría hacerse más presto y más barato que de madera, y una exposición sobre el modo y economía con que se debía trabajar dicha obra: documentos del mayor interés por las noticias que contienen sobre los inconvenientes que se ofrecen en los retablos dorados, sobre el modo de dividir y ajustar la obra manual en aquel tiempo, sobre los precios corrientes de las labores en talla de madera y en mármol, y sobre otros muchos objetos propios del arte, con prevenciones utilísimas acerca del modo de contratar la obra, de lo que se ha de dar á los artífices, y de las obligaciones de estos.

Santísimo Sacramento con diez mil ducados. Asistió á la fiesta de Santiago, y en lugar del doblón que se daba de ofrenda, dió una cruz y dos candeleros de plata dorados con óvalos de oro y esmalte rojó: tres urnas y aguamaniles de plata dorados, y una casulla de raso bordada, *todo muy precioso y de mucho valor*, dice Bravo, más tolerante que nosotros con el gusto artístico de aquel tiempo. Al año siguiente (1617) ofreció en la misma fiesta una fuente de plata dorada, estimada en más de doscientos ducados. En 29 de mayo de 1620 donó al cabildo un cruz grande de plata sobredorada con muchos engastes de oro y piedras preciosas, de ciento nueve marcos de peso. En el mismo año, habiéndose acabado el nicho del lado del Evangelio en la Capilla mayor, colocó en él una imagen del apóstol Santiago á caballo, y en una lápida de jaspe negro puso la siguiente inscripción: *B. Jacobo Hispaniarum Dei dono singulari, unico certiss. antiquis. que Patrono, triumph. hostium invictiss. D. Fr. Dieg. Mardones. Epis. Cord. D. D. anno MDCXX*. En 1623 á 24 de julio, en agradecimiento al cabildo por las rogativas y fiesta de acción de gracias que había celebrado durante su enfermedad y en su convalecencia, le envió por medio de su provisor una lámpara de plata para la Capilla mayor, y un terno de raso blanco bordado. Finalmente, antes de morir dió muchas limosnas y dotes á pobres y huérfanas, y fundó una obra pía de sesenta mil ducados de principal y treinta mil de renta para casar doncellas pobres y socorrer necesidades en la ciudad y lugares del obispado. Noventa y tres años de edad contaba este virtuosísimo y respetabilísimo patriarca cuando murió el rey don Felipe III, y aún parecía que el cielo le quería conservar muchos más al amor y agradecimiento de su clero y pueblo, que como verdadero padre dirigía y santificaba. Él bendijo el pendón real en la Capilla mayor cuando con las ceremonias y solemnidades acostumbradas fué aclamado en Córdoba el rey D. Felipe IV. Él dió la bendición solemne á la ciudad, y después llevó á su palacio á todo el cabildo para que viese la aclamación hecha en la Torre



FRAGMENTOS EXISTENTES EN EL MUSEO PROVINCIAL.

del Homenaje y Campo Santo desde un tablado que para este fin tenía prevenido, contemplando toda la ceremonia sin fatiga hasta el acto de enarbolar el pendón real por el nuevo rey. ¡Con cuánta solicitud y cariño correspondía el cabildo á sus continuas mercedes, fomentándose en la por tantos títulos ejemplar Iglesia de Córdoba, esa envidiable armonía entre los prebendados y el prelado, que tan notablemente la distingue, y en que la reverencia, el obsequio y el amor que se tributan por un lado, son correspondidos con igual estimación y fineza por el otro! No de otra manera que un padre octogenario entre sus hijos, todos atentos á prolongar y dulcificar con exquisitos cuidados sus últimos días, se nos representa en la imaginación el digno anciano que regía aquella Iglesia por los años 1621, cuando para no privarle de asistir á las grandes solemnidades de la Catedral, y no privarse ellos de su amada presencia, modificaban los prebendados en su obsequio las inflexibles prescripciones de ritual y de costumbre, y para que pudiese oír con más facilidad la palabra divina le aderezaban en desusado lugar, en medio de las barandillas, un cómodo asiento junto al altar mayor provisional, y allí le asistían los dos presidentes del cabildo esmerándose en hacer fáciles y agradables los postreros actos pastorales de aquella vida próxima á extinguirse. ¡Con cuánto anhelo esperaba la terminación de aquel suntuoso retablo junto al cual había de ser sepultado! Parecía que se resistía á morir mientras no pudiera elegir por sí mismo el paraje donde había de descansar su cuerpo; y sin embargo, el nicho de jaspe reservado para su sepulcro y estatua, estaba ya bruñido. Murió cuatro años antes de que se acabase el retablo (en 1624), y en el nicho, al lado de la Epístola, se lee hoy este epitafio:

DOM. FR. DIDACUS MARDONES, EPISCOP.
 CORD. OB. L. AUREORUM. M. IN ARÆ
 MAXIMÆ
 CULTUM DONATA SENATUS ECCLES. CORDUB.
 SEPULT.
 HIC ET STATUAM CUM BASI GRATI ANIMI
 ERGO
 B. M. P. ANNO MDCXXIII
 VIXIT ANNOS XCVI.

Y en el crucero, en uno de los arcos de medio punto del mismo lado de la Epístola, se grabó esta inscripción: «*Acabóse esta capilla mayor con su crucero en 7 de Setiembre de 1607 años, siendo obispo de Córdoba y confesor del rey nuestro señor Felipe III el Illmo. Sr. D. Fr. Diego de Mardones, á quien los señores deán y cabildo se la dieron para su entierro por haber dejado el suntuoso que en su vida tenía en S. Pablo de Burgos, cuyo convento, siendo prior dél, lo dispuso y dotó en más de setenta mil ducados, y en agradecimiento de haberle dado la capilla mayor, dió á esta santa iglesia cincuenta mil ducados para hacer retablo.*»

Ochenta y cuatro años duró por consiguiente la obra de la catedral nueva, puesto que se había dado principio á ella en 1523, siendo obispo de Córdoba D. Alonso Manrique. Comenzó cuando la arquitectura gótica era todavía considerada como característica de los edificios religiosos, y para las demás construcciones estaba ya admitido en toda la Europa culta el nuevo estilo italiano conocido con el nombre de *Renacimiento*. Introducido este estilo en España con motivo de las guerras que la dinastía austriaca sostuvo en Italia y en Francia, contagiado el gusto de todos los personajes de cuenta de los dos estados, militar y eclesiástico, con el ejemplo de la admiración que en las citadas naciones alcanzaban las obras de Leonardo de Vinci, del Primaticio, de Benvenuto Cellini, de Serlio, y lá de sus discípulos los franceses Jean Bullant, Philibert Delorme y Pierre Lescot, fácilmente se explica que la Catedral nueva de Córdoba, trazada y costeadá por hombres formados en la moda italiana y francesa, aparezca como una creación bastarda del gusto ultramontano en transacción con el antiguo estilo practicado por todo el Occidente.

Indicaremos ligeramente las causas de dónde procedió este nuevo estilo *renacido*, para bosquejar en seguida los caracteres principales que le determinan. La arquitectura ojival, que era á fines del siglo XII y principios del XIII la expresión más acabada del nuevo estado social en el momento de emanciparse el estado

llano en las naciones que antiguamente había agrupado el brazo de hierro de Carlomagno, había quedado exhausta. Prohijada por el feudalismo, aceptada por la Iglesia, admitida por la potestad real cuando acababa apenas de salir de los modestos focos de la plebe emancipada, sirvió admirablemente á los intereses y designios de cada una de estas clases en su desarrollo sucesivo: dió á los altivos señores feudales y á los reyes, castillos y palacios, espaciosos por dentro para contener un numeroso séquito, sombríos y de difícil acceso por de fuera para imponer respeto y resistir los asedios; dió á las nacies corporaciones municipales y á la clase popular, casi toda á la sazón de traficantes y mercaderes, casas de ayuntamiento, mercados, lonjas, bolsas, tribunales, y fuertes murallas para defender sus conquistados derechos; dió á la Iglesia un brillante simbolismo, templos desahogados y capaces, más acomodados al grande incremento de las poblaciones que las pequeñas y sombrías iglesias erigidas en los siglos XI y XII según las inflexibles reglas del arte monástico. Pero cuando llegó á inaugurarse en el siglo xv la época de la fusión y centralización de los poderes, de la supremacía real y de la desaparición del feudalismo, y cuando las antiguas libertades locales de los pueblos dejaron de ser una necesidad, entonces también fué insensiblemente decayendo el arte que había sido la más genuína expresión de sus nobles y osados pensamientos. Acabaron las libertades feudales y comunales como incompatibles con la nueva organización de la sociedad; también debió lógicamente acabar un sistema de arquitectura inadecuado ya para la vida pública y privada, atendida la nueva dirección que había tomado el entendimiento humano en todas las cosas. Y había acabado en efecto por la impotencia de producir formas nuevas. No era ya posible dar un paso más en la arquitectura de la Edad media: la materia domada y sometida durante un penoso trabajo de tres siglos, no inspiraba ya nuevas formas; la extraordinaria habilidad de los artífices había llegado á su término racional; el ingenio y la razón, el arte y la ciencia

de consuno, habían hecho de la piedra, de la madera, del hierro, del plomo, cuánto era dable hacer, traspasando no pocas veces los límites del buen gusto. Si se hubiera continuado apurando la docilidad de la naturaleza física en el mismo sentido, ésta al fin se habría declarado rebelde, y las concepciones artísticas no habrían podido salir del cerebro ó de los planos de sus autores.

Nuevas ideas, nuevos instintos, nuevos deseos atormentaban á la Europa moderna. La razón humana, devorada por su sed de ciencia, llena de actividad y ansiosa de libertad, había roto el vínculo de la autoridad religiosa, única que por entonces le era molesta. Reformar la Iglesia, reformar la religión y lanzarse en pos de un progreso indefinido y quimérico, repudiando como deficiente la enseñanza católica y buscando nuevas vías de desahogo á la fermentación del espíritu de innovación, eran las aspiraciones de los hombres grandes de la época. Intenta la reforma eclesiástica el concilio de Constanza; aborta esta reforma en Basilea, y Carlos VII de Francia se atreve á ponerla en planta por medio de una pragmática sanción, pero de nuevo la deja frustrada el concordato de Francisco I con León X. Intenta la reforma religiosa Juan de Hus en Bohemia, y en la misma ciudad de Constanza es quemado como hereje. En ambas tentativas salió la autoridad triunfante; pero la del Papa no pudo impedir que las nuevas doctrinas del concilio de Basilea y de los príncipes acerca del gobierno de la Iglesia y de las reformas que en ella habían de hacerse, echaran hondas raíces en Francia, se perpetuaran, pasaran á los parlamentos y se convirtieran en opinión poderosa; ni pudo estorbar el Imperio que la reforma religiosa popular, sofocada con fuego en la hoguera de Juan de Hus y Jerónimo de Praga, y luégo con sangre en los campos de Bœhmischbrod, volviese á levantar la cabeza con mayor pujanza en Wittemberg.

En medio de este movimiento religioso empieza en Europa una escuela política, filosófica y literaria, cuya influencia, no

combatida por el poder espiritual ni por el temporal, antes al contrario, favorecida por ambos, fué el origen principal de la gran revolución que en instituciones, opiniones, filosofía, literatura y artes experimentó el mundo moderno. Lo que Carlos VII y los Husitas no habían logrado, aquél con su pragmática y estos con sus largas y terribles campañas, se hubiera de seguro conseguido en el siglo XVI, aun sin el auxilio de otros príncipes y de otros reformadores, sólo por efecto del movimiento intelectual que, con su idolatría hacia la clásica antigüedad, habían inaugurado el Dante, Petrarca y Boccaccio. ¿Qué mayor golpe podía sufrir el antiguo y venerando edificio de la severa civilización cristiana en todas sus fases, que la admiración tributada por los genios más eminentes á todas las creaciones de la antigüedad pagana? ¿Y sabían por ventura qué brecha abrían en la fortaleza de la autoridad espiritual desechando las costumbres groseras, las ideas humildes, las formas semi-bárbaras de su tiempo, aquellos libres pensadores del siglo de León X, eclesiásticos, prelados, jurisperitos y literatos que, como el licenciado Berni, el sibarita Bembo, el escéptico Sadoleto, y tantos otros, se entregaban con orgullo á los placeres de una vida materialista, elegante y licenciosa? Cuando Lorenzo de Médicis *el Magnífico* se afanaba tanto por resucitar en la bella Italia la cultura y costumbres del siglo de Augusto con las artes del tiempo de Pericles y el *neoplatonismo* del Bajo Imperio, educando á su prole en el desprecio de todo lo que no eran antigüedades griegas y romanas, y en la amistad íntima de un Marsilio Ficino y de un Pico de la Mirándola, estaba por cierto muy lejos de imaginarse que la autoridad pontifical de su hijo Juan había de sufrir mayor descalabro por el influjo destructor de aquel renacimiento pagano que por los envenenados tiros del mismo Lutero. Tampoco se imaginaba Francisco I, al anular la pragmática reformista de Carlos VII, que él iba á ser el principal continuador de la obra intentada por el padre y por el hijo de Luís Onceno. Carlos VII en efecto había sido innovador, secundando las

ideas proclamadas por un concilio; Carlos VIII lo había sido también introduciendo en Francia el arte renacido de la Italia; pero ninguno más apasionado por las nuevas ideas italianas que el galante y caballeresco émulo de Carlos V, por cuya mediación se consumaron en la monarquía de S. Luís el ostracismo definitivo de la civilización *gótica* espiritualista, y la exaltación perpetua del principio materialista en todas sus formas. Los enemigos más formidables del principio católico y de cuánto él había creado no eran, no, Lutero y Calvino; estaban en el corazón de la misma Iglesia romana, eran los cardenales eruditos y sensuales, los filósofos epicúreos platónicos, los jurisconsultos regalistas, y los poetas licenciosos que á su sombra florecían. Si el acalorado monje de Eisleben pretendía reducir el cristianismo á su primitiva pureza, los sabios, literatos y artistas que florecían en torno de los Médicis, conspiraban; sin propósito deliberado tal vez, nada menos que á anular el cristianismo y sus consecuencias. Eran pues, sin pensarlo, los genios de la Italia en el décimosexto siglo, los más poderosos auxiliares de la funesta emancipación religiosa.

Atraía la corte pontificia las miradas de la Europa entera por la espléndida aureola con que habían rodeado el solio de Leon X los poetas y los artistas; al propio tiempo la *Reforma* se había granjeado poderosos valedores entre la nobleza católica, seducida con la esperanza de sustraerse á la preponderancia intelectual del clero, y de apoderarse de los bienes temporales del feudalismo monástico. Margarita de Navarra ofrecía un asilo á Calvino en su pequeña corte de Nérac, la duquesa de Etampes se declaraba mediadora entre el rey Francisco y los reformistas; las damas principales de la corte ridiculizaban la misa católica y se rebelaban contra el *incómodo* sacramento de la penitencia; los antiguos estudios teológicos, las serias y profundas meditaciones de los doctores de los siglos XII y XIII se miraban como rancias sutilezas del escolasticismo. Todo está ligado en el orden intelectual, y el arte es un ejercicio del pen-

samiento demasiado noble para que no participe de todas sus vicisitudes. Condenadas al descrédito y al olvido las ciencias, la filosofía y las letras de la Edad media, es claro que el arte de los siglos XII y XIII tampoco podía sobrevivir á la condena general implícita en el grito de triunfo de *Reforma* y de *Renacimiento*.—Siguió en Francia la aristocràcia el impulso dado por su rey, desplegando un lujo hasta entonces desconocido en la construcción de sus palacios y casas de placer. Daba la corona el ejemplo demoliendo el antiguo Louvre de Felipe Augusto y Carlos V, cuya imponente torre feudal fué desde luégo arrasada para dar lugar á las elegantes y risueñas construcciones de Pierre Lescot. La nobleza dismanteló sus antiguos torreones para erigir en su lugar viviendas accesibles, placenteras, decoradas con pórticos y columnatas, fuentes y estatuas de mármol. Cayeron las murallas almenadas, las torres de homenaje y vela, los parapetos y matacanes, los puentes levadizos y toda clase de defensas: cegáronse los fosos, abriéronse las puertas, rasgáronse y ensancháronse las angostas lumbreras. El feudalismo derribaba sus fortalezas por sus propias manos, prodigando sus tesoros á los artistas para que se las transformasen en risueños y elegantes palacios.—Así fué abandonado el antiguo estilo francés llamado *gótico*, que tan gloriosos monumentos había producido en toda la Europa occidental.

Los maestros del nuevo modo de construir no podían ser más que los italianos, porque para los arquitectos formados en el antiguo sistema, la arquitectura del Renacimiento era un lenguaje del cual ni siquiera el abecedario comprendían. Apegados al vetusto arte ojival, ya convertido en rutina, acostumbrados á renunciar á toda dirección ante la petulante práctica de las corporaciones de oficios, cada una de las cuales se apropiaba el derecho de decidir por sí del carácter é importancia de su obra particular sin consideración al conjunto; despojados en cierto modo de la responsabilidad de sus trazas por la costumbre, ya generalmente establecida por los prelados, cabildos y señores,

de entenderse por separado con los gremios de oficios y ajustar con ellos la obra que apetecían; ni sentían los arquitectos la dignidad de su profesión, ni eran ya propiamente hablando tales arquitectos. Había, sí, grandes escuelas ó gremios de francos-mazoneros, que conservando todos los secretos y tradiciones del arte gótico, erigían con admirable presteza, solidez y elegancia de proporciones, aquellos arcos ojivos y aquellas elevadas bóvedas de piedras ligerísimas y sabiamente cortadas, que tendían sobre los robustos nervios de las aristas como una lona sobre una armadura de hierro; había canteros y carpinteros familiarizados con todas las dificultades del trazado geométrico, perfectamente entendidos en las más complicadas secciones de planos; escultores que con gran primor recortaban la piedra y cubrían de hojas, enramadas, pájaros y figuras caprichosas las cenefas, las franjas, los doseletes y marquesinas, las repisas, los capiteles, las gárgolas; imagineros que esculpían bellamente figuras de santos para las andanas de las portadas, los frontoncillos y las hornacinas; plomeros y pizarreros expertos en el modo de cubrir las armaduras; pintores en vidrio que habían mejorado este precioso procedimiento; pero cada oficio obraba según sus aspiraciones y su amor propio, y faltaba en las construcciones el agente principal de la idea artística: en globo, el que había de dar unidad y armonía al pensamiento arquitectónico. Sucedió en los últimos tiempos del arte ojival en las provincias mismas donde se había formado, lo que no sucedió jamás en su buena época: los francos-construtores hacían v. gr. el buque de la iglesia, sus naves, sus pilares, sus bóvedas, según un modelo y traza ya conocidos y uniformemente repetidos: luego venían todos los artífices encargados de los demás objetos accesorios y de decoración. El que había pintado las vidrieras, no se curaba de lo que había trabajado el escultor, ni éste de lo que labraba el imaginero; ni el plomero se cuidaba de si el desagüe según su proyecto correspondería ó no con las vertientes que el carpintero había dado á la armadura del comblo. Los monstruosos resul-

tados de esta falta de conjunto y de armonía, mejor dicho aún de esta falta de subordinación á la suprema idea del arquitecto, se advierten en las reedificaciones de las más célebres catedrales de la cristiandad (1).

El feudalismo espiraba, el protestantismo dejaba ociosos á muchos constructores y les hacía ir insensiblemente olvidando las prácticas tradicionales de su profesión; por otra parte el celo religioso ferviente y expansivo de los siglos XIII y XIV había poblado la tierra de suntuosos y muy duraderos templos, y habían de transcurrir muchas generaciones antes de que fuese necesario construir más. Con tales condiciones, forzosamente tenía que decaer el arte ojival en el siglo XV; y si á esta decadencia se agregaba en el siglo XVI el abandono que de él hacían los pontífices y el fomento que daban al nuevo sistema arquitectónico los príncipes y magnates, y la misma Iglesia un tanto secularizada, claro es que del antiguo modo de edificar no podían quedar en breve más que los mudos ejemplos en los monumentos y el indiferente recuerdo en los hombres.

De consiguiente, si los mismos edificios de carácter gótico se hacían en Francia al finalizar el siglo XV casi sin intervención de los arquitectos, ¿cómo era posible que hubiese allí artistas aptos para llevar á cabo sin tomar lecciones de los italianos la regeneración de la arquitectura clásica antigua? Es evidente que ni siquiera estaban á su alcance sus reglas más elementales. La revolución verificada en las ideas y en las costumbres era demasiado exigente: querían palacios abiertos con elegantes y ligeras columnatas jónicas, con espaciosa escalinatas y anchos pórticos los que habían hasta entonces vivido en alcázares, castillos y calahorras, cercados de fosos y fuertes muros, entre macizas paredes con angostísimas lumbreras; apetecían elevadas cornisas y bruñidos subasamentos, y cimbras romanas en los vanos, y

(1) Véase en comprobación la sabia y juiciosa crítica que hace Mr. Viollet-le-Duc de la restauración de la catedral de Reims verificada en tiempo de Luís XI. *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, etc. Art. *Architecte*.

pilastras estriadas en los muros, y frisos ornados de bajo-relievés mitológicos, y galerías con estatuas, y *logias* pintadas al fresco, y terrazas con balaustradas, y zócalos con grecas y molduras, y toda la riqueza en suma de los cinco órdenes del antiguo, los que en las torres y borges de sus mayores sólo habían paseado parapetos y adarvés, y asomado la vista por merlones, troneras y matacanes, y entretenido la curiosidad en las largas horas del ocio feudal con las alfardas y almizates de los artesonados de madera, ó con los alizares de las paredes. Así pues, la Francia que en tiempo de Carlos VIII había rechazado á los arquitectos ultramontanos que en su comitiva llevaba aquel rey de vuelta de sus descabelladas empresas bélicas, sin tomar de ellos más que tal cual mascarón ó tal cual capitel antiguo, recibió con los brazos abiertos á los artistas que le dieron Luís XII y Francisco I, y bajo los reinados de los últimos Valois y de los primeros príncipes de la línea Robertina hasta Luís XIV, en que se inauguró una nueva era para la arquitectura francesa, no cesó de enviar á Italia sus más privilegiados genios para que se educasen en los principios que con tanto éxito habían establecido en Nápoles, Florencia y Roma, los Masuccios, los Brunelleschis y los Bramantes. Así se verificó la revolución arquitectónica en Francia.

En España puede decirse que la hizo por sí sola la moda con su incontrastable poder. Porque el genio cristiano no había entre nosotros abandonado de tal manera el campo al genio pagano del Renacimiento, que se pudiese decir extinguida su influencia. El arte gótico, tal vez por haber comenzado en nuestro suelo más tarde, no había degenerado aún como en Francia, no se hallaba reducido á la rutina de los oficios, ni le faltaban profesores que le ejerciesen con dignidad é independencia. Cabelmente estaba en su mayor auge á fines del siglo décimoquinto y principios del décimosexto en toda la península, principalmente en Castilla, la célebre escuela de los Colonias, rama de fecunda savia desgajada del poderoso tronco del norte por el

ilustre prelado D. Alonso de Cartagena, y convertida en árbol lozano y pomposo cuando en las guerras por la posesión de Italia, por el dominio del Imperio de Alemania y por la preponderancia en Europa, se contagiaba del nuevo gusto extranjero el católico Carlos V.

No teníamos el luteranismo que dejaba desiertos en Francia los templos católicos y los talleres de los artífices criados á su sombra; tampoco abundancia excesiva de catedrales y otros edificios religiosos; al contrario, los cabildos, los prelados, los príncipes, rivalizaban en la erección de templos suntuosos. Del siglo xv y principios del xvi son las catedrales de Astorga, de Calahorra, de Coria, de Gerona, de Huesca, de Plasencia, de Sevilla, lo mejor y principal de las de Burgos, Toledo, Valencia y Salamanca, muchos notabilísimos conventos, iglesias, colegiatas, colegios y seminarios, y también gran número de lonjas, casas de diputación y de ayuntamiento, audiencias y otros edificios de arquitectura civil. Los cabildos catedrales se disputaban la posesión de los Egas, de los Hontañones, de los Badajoz, de los Alavas, de los Comptes: cuando no podían lograr los servicios exclusivos de estos ingenios privilegiados, se contentaban con que revisasen y reconociesen sus fábricas, diesen trazas para mejorarlas, y dejasen en ellas cuál una torre, cuál un retablo, cuál una portada. Y sin embargo fué preciso ceder al nuevo torrente y adoptar la arquitectura exótica.

Verificóse esta transmutación casi sin intervención de artistas extranjeros, modificando gradualmente los naturales, primero la parte decorativa, luégo la repartición de sus construcciones; y á esta circunstancia, sea dicho de paso, debemos atribuir tal vez la fusión que en nuestros edificios civiles de la primera mitad del siglo xvi se advierte de los dos estilos italiano y gótico, á diferencia de lo que se observa en el Renacimiento francés, obra exclusiva de italianos ó de franceses educados con ellos. Enrique Egas, el hijo del famoso Anequin de Egas, maestro flamenco de la catedral de Toledo, y Pedro de Ibarra, arquitecto de un obis-

po de Salamanca, daban muestras evidentes de conocer la arquitectura greco-romana en insignes obras anteriores á la primer construcción francesa del nuevo estilo (1), en las cuales se advertía ya el principio de la escuela que estaban llamados á desarrollar con tanta gloria Pedro de Machuca, Alonso de Covarrubias, Diego Siloe y otros igualmente españoles: « un no sé qué, dice oportunamente Llaguno, parecido á las pequeñas nubes que en día claro suelen anunciar la mutación del tiempo. »

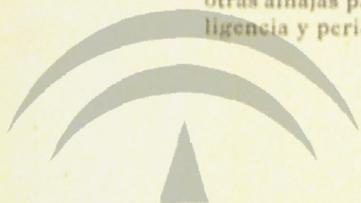
Eran los principales caracteres de este nuevo estilo el arco de medio punto ó de plena cimbra, que acababa de reconquistar su absoluta preeminencia; los cinco órdenes antiguos, más ó menos modificados en algunas molduras y en sus proporciones; los follajes, los vástagos espirales, los grotescos con animales reales ó fantásticos, dispuestos á la manera de los arabescos antiguos, y aplicados á los entablamentos, á las pilastras, á los frisos, á los tableros; la mezcla de órdenes, sobrepuestos unos á otros, los revestidos de mármoles, los medallones, las columnas balaustradas, etc. (2) Y para que fuese más evidente que el antiguo

(1) Enrique Egas es el autor del Colegio mayor de Sta. Cruz de Valladolid y del Hospital de niños expósitos de Toledo, ambas fundaciones del cardenal de España D. Pedro González de Mendoza, terminadas la primera en 1492 y la segunda en 1514. Pedro de Ibarra construyó en 1521 para el obispo D. Alonso de Fonseca el Colegio mayor de Santiago el Zebedeo de Salamanca. Estas obras, de estilo del Renacimiento español, que Ponz llama *plateresco*, son anteriores al célebre palacio de Ecouen, que construyó para el condestable de Montmorency el arquitecto francés Juan Bullant, primero que en su país practicó para la arquitectura civil el estilo italiano por los años de 1540. El colegio de Cuenca, la casa de las Salinas, la puerta de Zamora y otros edificios construidos en Salamanca por este tiempo, son también semi-góticos ó platerescos. Finalmente, son asimismo anteriores á la citada obra de Bullant, y de carácter greco-romano ya más decidido, el palacio de Carlos V en la Alhambra, edificado por Pedro de Machuca en 1527, la catedral de Granada comenzada por Diego de Siloe en 1529, la capilla de los Reyes nuevos de Toledo trazada por Alonso de Covarrubias, y otros edificios que podríamos añadir á estos.

(2) No atreviéndose á despojar repentinamente sus fábricas de aquella infinidad y prolijidad de adornos (dice en uno de sus artículos del *Artista* el Sr. Cardenera resumiendo perfectamente los caracteres de este nuevo estilo), y pareciendo por una costumbre de tantos años pobre y austera la arquitectura greco-romana á causa de su noble sencillez, adoptaron el medio término de reducir las dimensiones de esta; aumentaban los cuerpos de arquitectura, multiplicaban las columnatas, las balaustradas, recargando los frisos y pedestales de labores y demás ador-

estilo gótico no había sido completamente derrotado, sino que había de grado cedido el campo al italiano, los arquitectos españoles del siglo XVI conservaron muchas veces en las portadas, formadas con los órdenes antiguos, las andanas de estatuítas con sus afilegranadas repisas y marquesinas, y en los macizos y entrepaños aquellos filetes perpendiculares y enlazados con circulitos trebolados y losanjes, que cubrían en la decadencia del arte ojival los miembros de mayor resistencia, imitando ajimeces ornamentales y caprichosos enrejados.

nos caprichosos de que tanto abundaba la decoración gótica. A esta clase de arquitectura mixta, que estuvo muy en boga en España por todo el reinado de Carlos V, se ha dado en Italia y en Francia el nombre conveniente de arquitectura del *renacimiento*. Entre nosotros se ha llamado arquitectura *plateresca*, quizá por el gran número de obras en este género que en aquella edad de opulencia emprendieron nuestros plateros, tanto de objetos para el culto, como de vasos, jarrones y otras alhajas para príncipes y particulares ricos, que se cincelaban con suma inteligencia y pericia.



JUNTA DE ANDALUCÍA

P.C. Monumental de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA



CAPÍTULO XIII

Descripción de la Catedral.—Continúan las fundaciones en ella.—Carácter mixto de nuestra arquitectura en el siglo XVI.



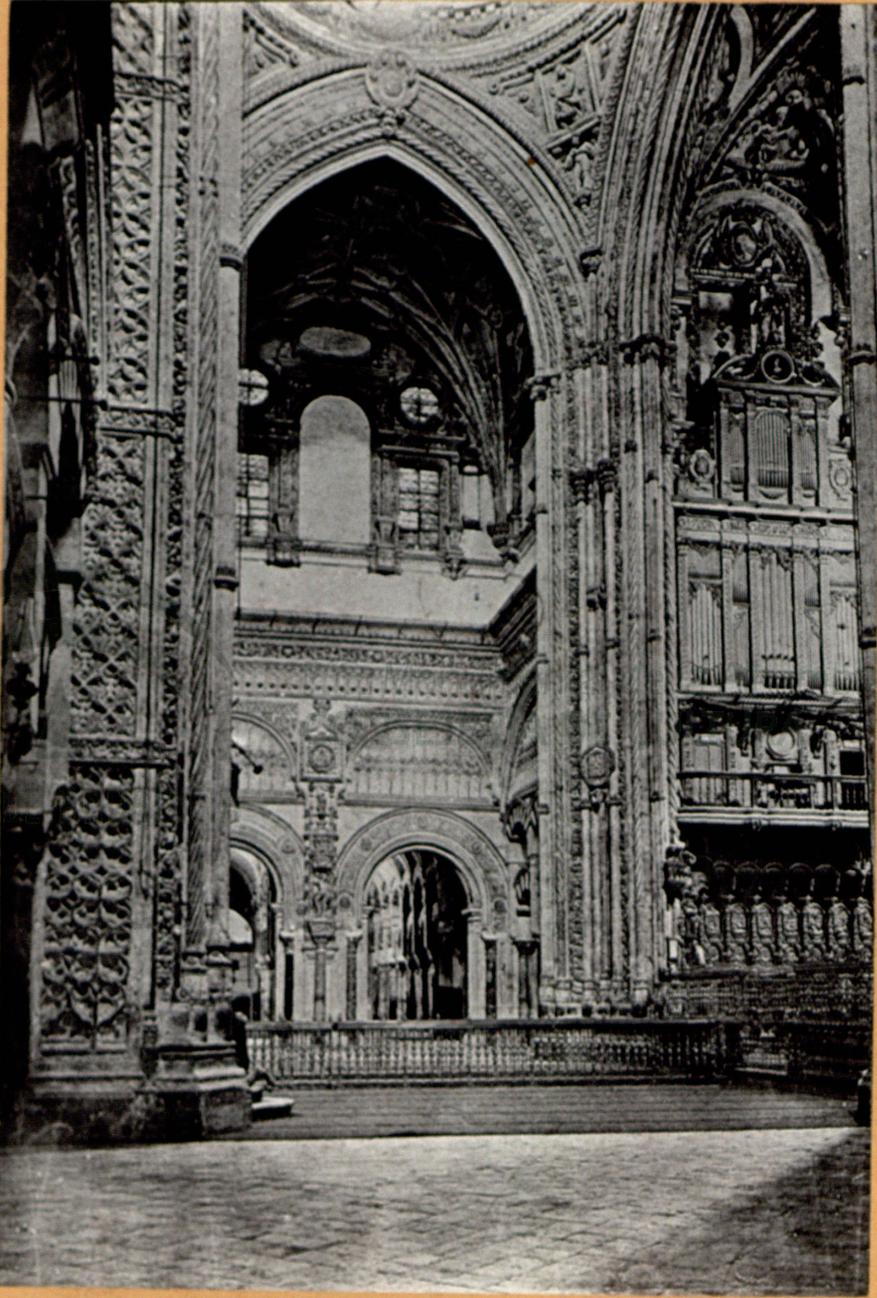
OLVIENDO ahora á nuestra Catedral de Córdoba, que vimos salir de cimientos en el año 1523, es decir, cuando ya Enrique Egas, Pedro de Ibarra y otros maestros habían iniciado en las construcciones civiles, la manera ultramontana, y proseguir lenta y trabajosamente hasta los primeros años del siglo XVII, esto es, hasta la época de la decadencia de nuestra arquitectura, ya fácilmente sospechará el lector que vamos á encontrar dentro de ella todos los caracteres buenos y malos, todas las huellas de las diferentes transformaciones de nuestro gusto artístico, desde las elegantes proporciones dadas al estilo plateresco por Cristóbal de Andino, Juan de Badajoz, Machuca, Covarrubias, Siloe y Borgoña, hasta las frías, secas y pesadas invenciones de los imitadores de Juan de Toledo, Herrera, Vega, Becerra, Bustamante y Villalpando.

P.C. Monumental de la Alhambra y Generalife
CONSEJERÍA DE CULTURA

JUNTA DE ANDALUCÍA

Porque son dos los estilos que se dividen el siglo XVI en España: el primero es el *plateresco*, formado y cultivado casi exclusivamente por artistas españoles bajo el reinado de Carlos V, el cual se perpetúa hasta dentro del reinado de Felipe II, y al que se deben, entre muchos edificios justamente célebres, el bellissimo claustro del monasterio y templo de S. Miguel de los Reyes de Valencia, obra de Covarrubias y Vidaña; la preciosa fachada principal del Alcázar de Toledo, del mismo Covarrubias y de Enrique Egas; la capilla del Salvador de Úbeda, y el palacio del comendador mayor Cobos, secretario de Carlos V, obra de los Valdeviras de Sevilla; las casas consistoriales de esta ciudad, de autor desconocido; el famoso claustro de S. Zoil de Carrión y la fachada del convento real de S. Marcos de León de la orden de Santiago, ideados por Juan de Badajoz, etc. Muchos de estos edificios compiten por la gracia, la originalidad y el exquisito gusto y conclusión de sus decoraciones, con los más afamados que en sus respectivas naciones construyeron Serlio, Alberti, Bramante, el Rosso, el Primaticio, Filiberto Delorme, Pedro Lescot y Juan Bullant. El segundo estilo, de tal manera identificado con el espíritu de gravedad y de misticismo austero que caracteriza á la política y gobierno de Felipe II, que no parece sino que el arte quiso simbolizarlo, es el llamado *greco-romano*, debido á la revolución que acababa de hacer en la arquitectura el genio altivo, osado y un tanto sombrío de Miguel Angel, sustituyendo á los órdenes acumulados y sobrepuestos del estilo del Renacimiento, un orden único y colosal en cada edificio, y proscribiendo como futilidades pueriles los follajes, grotescos, estípites, candelabros y demás adornos prodigados por los adeptos de aquél.—Comienza este severo y desnudo estilo á dar indicios de su existencia en España con las construcciones de Gaspar de Vega en Uclés y en Madrid, y las del P. Bustamante en Toledo, notables por su gran sencillez y pureza de líneas; mas no se desarrolla plenamente hasta la época en que para la construcción del Escorial,

CÓRDOBA



Interior de la Catedral

BIBLIOTECA DE LA ALHAMBRA

cuna y escuela futura de esclarecidos artistas, trae Felipe II de Italia á Juan de Toledo y suscita al renombrado Juan de Herrera, elevándole en su munífica protección á tanta altura, que se le miró como el grande astro del arte destinado á iluminar todos los ángulos de la Península, creyéndose de buena fe que antes de recibir su claridad había dormido España en las tinieblas de la ignorancia.

La ocasión que tuvieron nuestros vireyes y gobernadores en Nápoles y Milán de conocer á arquitectos italianos de mérito, contribuyó también poderosamente á que algunos de estos, como Benvenuto, Juan Bautista Castello, Francisco Sissoni, Felipe Trezzo y los Antonellis, viniesen á nuestras ciudades á reforzar, digámoslo así, la invasión de las ideas de Vignola y Miguel Angel.

De ambos estilos, plateresco y greco-romano, participa pues en su construcción y decoración la Catedral que vamos describiendo, si bien su primer arquitecto, Hernán Ruíz el Viejo, ideó sin duda alguna erigirla con arreglo al sistema gótico, que en su tiempo se consideraba todavía como el más adecuado para los templos del cristianismo. Réconócese desde luego esta intención en la forma ojival de sus arcos torales, y si no presentan este mismo carácter su presbiterio, su cúpula elíptica y su coro, es porque, como dejamos indicado, estas partes y su ornamentación no se obraron hasta mucho después de haber muerto aquel eminente artista. La decoración de la Catedral, en rigor, pertenece casi exclusivamente á los tiempos del rey D. Felipe III, que, como nadie ignora, fueron de visible decadencia en todo respecto de los tiempos anteriores.

El presbiterio está formado por cuatro grandes arcos de medio punto, dos á cada lado, decorados con follajería de estuco y otros adornos con filetes dorados, entre los cuales se ven dos grandes escudos de España con las insignias y timbres imperiales. Sobre estos arcos corre una pequeña columnata con su arquitrabe y con arquitos ornamentales en los intercolumnios,

formando una hilera de hornacinas, y luégo un entablamento de gran trabajo, en cuya faja inferior hay una inscripción que dice el tiempo en que se acabó la obra de la capilla mayor. Á cierta distancia de la cornisa se levanta á cada lado un cuerpo compuesto de tres arcos, el del medio remontado, que sirve de ventana, y los otros dos adintelados, en los cuales se ven cuadros que al parecer representan hechos de la vida de S. Fernando. Todos tienen su correspondiente cornisamento sostenido de columnas jónicas estriadas, con los pedestales al aire cargando en sendas repisas. Encima de cada arco hay una lumbrera, con que se llena el lienzo del testero, y á cada lado un nicho. Esta misma decoración ocupa la parte que media desde el cornisamento hasta la bóveda de los frentes de la nave del crucero.—La bóveda de la capilla es cuadrangular rebajada. De sus cuatro ángulos parten manojos de baquetones, interrumpidos á trechos por círculos ó medallones con bustos de varios santos: mezcla de estilos que produce una decoración pesada y de mal efecto.—Las bóvedas de la nave del crucero son semejantes á esta, y están igualmente decoradas con baquetones góticos.—Los dos testeros del crucero, que cortan las naves principales de la mezquita, ofrecen una ornamentación mixta de plateresco y sarraceno: redúcese á dos robustos arcos cubiertos de follajería en las molduras de sus archivoltas, descansando en cornisas sostenidas por columnas, con otros dos encima, ornamentales, sobre los cuales corre una ancha faja de arquitos entrelazados. Del medio de esta faja desciende otra perpendicularmente hasta el suelo, dejando un arco á cada lado con su arco ciego encima, y encerrándolos á manera de arrabá. En la faja perpendicular se ve una imagen sostenida en una peana cuya base es una columna de jaspe, y debajo de una marquesina gótica muy labrada que descansa en dos columnitas espirales. Sobre la marquesina hay un recuadro con un escudo, y en los tímpanos de los arcos ciegos que hemos mencionado, adornos de arquitos angrelados entrelazados al gusto sarraceno.

Los lados que abren paso á las naves transversales de la mezquita, presentan una combinación muy feliz y graciosa de los estilos árabe y plateresco, pues subsisten en ellos tres antiguos arcos de herradura con sus arcos remonitados encima, arrancando de las lindas pilastras que entre uno y otro están como suspendidas en el aire; y sobre los tres arcos abiertos voltea un grande arco ornamental de medio punto, cuyo tímpano llena una greca de filetes perpendiculares con lacería angrelada en el centro.

Dijimos que los arcos torales estaban labrados á la manera gótica; pero aun en su misma ornamentación se advierte la mano bastarda del arte moderno, porque si bien sus baquetones lisos y de aristas, sus funículos y sus relevadas cenefas de hojas y animales, forman como un hãz vistoso de cañas, cuerdas, y tallos cuajados de flores, las claves de los del presbiterio y coro están enmascaradas con feas cartelas de forma elíptica recargadas de adornos de mal gusto. Sostienen estos arcos torales una cúpula oval con su cornisa de mútulos y friso adornado de festones pendientes. Así la cúpula como las pechinas están cuajadas de recuadros, medallones, festones, cartelas, y hasta estatuas de todo bulto. Dan luz á aquella ocho espaciosas lumbreras.

El coro está decorado en su parte superior de una manera muy poco adecuada para un templo. Su bóveda es de cañón, atravesada por cuatro grandes lunetos, entre los que se ven cariátides pareadas que la sostienen. Adornan su parte central en toda su longitud estatuas de santos colocadas en recuadros de estuco, con florones y otros adornos en los intermedios. Entre los ángulos que forman los lunetos hay estatuas, colocadas también en recuadros sostenidos de niños ó genios, de músculos hercúleos y carnes superabundantes, con escudos del obispo Reinoso. Bajo cada luneto hay una gran ventana con jambaje y dintel correspondiente á lo demás de la fabrica, y sobre los dinteles campean escudos del prelado D. Leopoldo de Austria, tío del emperador. Por la parte inferior de las ventanas corre á

alguna distancia un cornisamento cuyo friso está adornado de follajería con medallones de muy alto relieve á trechos; debajo hay en cada lado tres arcos ojivales desfigurados, y en su vano



CAPITEL DE LA CATEDRAL

están abiertos otros algo menores de medio punto, que dan salida á las tribunas. El tímpano entre ambos arcos está lleno de adornos formando cenefa. Entre los arcos hay en cada machón dos estatuas, una sobre otra al modo gótico, la superior

bajo su afligranada marquesina y descansando en su peana, y esta peana sirve á la inferior de doselete. La luz excesiva de aquellas anchas ventanas, la abundancia de los estucos y dorados, la presencia inoportuna de aquellas cariátides y genios, dan á esta parte del templo un aspecto profano, más propio de una galería ó aula regia que de un coro de canónigos. Y aun prescindiendo de su destinación, como obra artística, es á nuestros ojos lo menos feliz de la gran Catedral cordubense.

Pero donde resulta todavía más disonante la reunión de estilos de diversas épocas y de opuestos sistemas, es fuera del buque de la nueva catedral, en la sexta nave principal de la antigua mezquita, cortada en una extensión de trece naves transversales para formar el trascoro. Abre paso á éste un grande arco de herradura, primorosamente cuajado de labor gótica relevada, en su archivolta y en su intrados, y después de atravesarle, se halla uno debajo de una bien perfilada bóveda ojival del siglo xvi. Otro grande arco gótico, levemente apuntado, adornado de molduras, cenefas y funículos, sobre pilares exornados de tréboles, cenefas y columnillas platerescas, de estrías espirales en la parte baja de su fuste, conduce á la fachada posterior del coro. Esta fachada ya no es ni árabe, ni gótica, ni plateresca; como de la época en que se terminaba la gran fábrica del *Escorial*, es puramente de aquel estilo greco-romano desnudo y severo que estaba allí en boga, practicado por Francisco de Mora, el discípulo predilecto de Herrera, y que era también muy del gusto de Diego de Praves, quien pudiera quizá ser su autor (1).

(1) Recordará el lector que Diego de Praves fué llamado á Córdoba por el obispo Reinoso en 1597 para que diese su opinión sobre el modo de concluir la fábrica. Este arquitecto fué el encargado de las obras del Palacio y de la Catedral de Valladolid, trazadas por Francisco de Mora y por Juan de Herrera, cuando se trasladó la corte de aquella ciudad á Madrid. Llaguno le iguala en mérito, y lo mismo á su hijo Francisco, con el citado Mora, y según esto parece muy probable que sea de traza suya la fachada de que hacemos mención, que en su género es indudablemente de lo más correcto que puede verse.

La obra es toda de piedra franca: compónese de dos cuerpos, el inferior de ocho columnas dóricas, estriadas y pareadas. Las del centro, entre las cuales se ven algunos recuadros resaltados, sostienen el segundo cuerpo, formado por dos columnas jónicas, también estriadas, con su correspondiente cornisamento y frontón triangular, sirviendo de templete á una estatua de tamaño natural de S. Pedro, sentado, en actitud de bendecir. Entre las columnas del centro y laterales del cuerpo inferior están los postigos del coro, de arco adintelado, con cornisa dórica arquitrabada, sobre la cual carga un óvalo de jaspe azul sostenido por genios, y un frontón triangular afianzado con mútulos.—Del mismo estilo que esta fachada es la entrada principal al trascoro, que está enfrente, con un grande arco central de diez y seis piés de luz, flanqueado de hermosas pilastras dóricas, las cuales sostienen un cornisamento del mismo orden, con un ático que sirve de base á un segundo cuerpo de arcos adintelados y columnas jónicas estriadas, rematando el conjunto en un tercer cuerpo de arcos y pilastras pareadas.—No deja de producir efecto en el ánimo esta composición en cierto modo grandiosa, sea que realmente exista en esta arquitectura el mérito que sus apasionados le atribuyen, ó sea que en sus no interrumpidas y desnudas líneas descansen con placer la vista después de fatigada con la recargada decoración de los estilos gótico-florido y plateresco.

Continuando nuestro paseo por el trascoro, atravesaremos ahora por debajo de otro grande arco ojival, compañero al que nos sirvió de ingreso al tramo de las dos portadas greco-romanas, cubierto por la alta bóveda plateresca del coro, y volveremos á entrar en la nave baja que circuye al gran buque de aquel, cubierta, como dejamos dicho, de bóveda ojival del siglo xvi (1).

(1) Debe tenerse presente que aunque la decoración de la Catedral en su presbiterio, crucero y coro, sea del siglo xvii, hay fuera de estas partes otras que se exornaron con mucha anterioridad. Ya queda dicho que el obispo D. Leopoldo de Austria fué el que embovedó á mediados del siglo xvi las naves que rodean la

Nos hallamos en el ángulo S-O. de la Catedral nueva, y tenemos enfrente la fachadita exterior del norte de la capilla de Villaviciosa, toda encerrada en un arco de herradura, en cuya archivolta labró el genio paciente y minucioso del Renacimiento español veintidos compartimentos cuajados de lindas figuritas en sus correspondientes nichos. Los galanos arreos del Renacimiento, empleados con sobriedad, hacen muy buena mezcla con las líneas de la arquitectura árabe; así también los tres arcos de herradura que presentan en ambos lados los brazos del crucero, llevan con bellísimo efecto en sus archivoltas una cenefita de hojas gótica, que no parece sino la marca de bautismo puesta al arte musulmán por el arte cristiano, al recobrar éste uno de

obra alta, construyendo además los dos pilares que sufren el empuje de la bóveda del coro y trancoro al pie de la Catedral. Estas obras se sabe positivamente que son suyas, porque así lo atestiguan historias manuscritas y los escudos que en ellas campean. Pero deben serlo también otras de que no hacen mención los anafistas, y que sin embargo manifiestan el mismo carácter: tales son aquellos miembros en que se ven mezclados, bajo bóveda ojival de caprichosos enlaces, todos los medios de ornamentación del gótico-florido y del plateresco. Conviene hacer notar esta semejanza: constituyen la decoración de los pilares arriba mencionados medallones de alto relieve en la base, en el cuerpo medio repisas y marquesinas, como en disposición de recibir estatuillas de santos; luego cenefas y anchas fajas de follajes, niños y animales; y en el cuerpo alto cornisa con mascarones y cabezas de ariete. El intrados del grande arco que une al primer pilarón con el macho angular N-O. del coro, está cuajado de primorosos arabescos del estilo italiano del mil quinientos. El pilar N-O. del gran rectángulo de la Catedral está decorado de una manera análoga: presenta su ornato dos zonas, de filetes formando enrejados, con circulitos, fajas y cenefas horizontales de follajería. La bóveda gótica que rodea toda la obra alta, lleva en los tímpanos ojivales, formados por el arranque de sus nervios, grandes bajo-relieves, y todos los pilares del lado del norte que la sostienen están decorados con filetes formando enrejados, cenefas de circulitos, losanges y otras combinaciones. Ahora bien, esta misma amalgama se advierte en la decoración del trasaltar. Los bajo-relieves de los tímpanos de la bóveda son medallones á la manera italiana, con bustos de tan alto relieve, que los personajes esculpidos parecen asomados á los marcos en que se contienen. Cada tímpano presenta dos de estos medallones, y en medio un nicho con su repisa gótica, destinada al parecer á una imagen. De tal manera llevan todas las construcciones de D. Leopoldo de Austria el carácter de su época, que no es posible desconocerlas; pero el que dude de esta verdad coteje la ornamentación de estos tímpanos con la de los que están enfrente, en la arquería árabe que conservó el prelado al tender la bóveda del trasaltar, y se convencerá de que todo es de un mismo tiempo. Allí son medallones y nichos, y aquí relieves con anchas fajas de grotescos, follajes, figuras y cabecitas prominentes; pero todo es obra del egregio prelado de la sangre real de Austria.

sus más gallardos elementos de construcción y decoración. La fresca y sencilla corona de azahar que ciñe la frente de la joven desposada, no tiene más encanto y más poesía que esa angosta cenefa en aquellos garbosos arcos, limpios y desnudos de todo ornato, restos de un monumento que puede considerarse como la creación más galana y robusta del genio islamita en España.

Las arquerías de la antigua Aljama que no alcanzaron el privilegio de entrar en el recinto de la gran cruz que forma la planta de la Catedral, no por esto dejan de contribuir á una bellísima perspectiva desde el interior; el dicho vulgar de que la mezquita de Córdoba parece un bosque de piedra, nunca es más exacto que cuando registra la vista las largas calles en que están dispuestas sus numerosas columnatas, mirando por los gigantes-cos arcos del presbiterio y del crucero. Esta perspectiva sería infinitamente más vistosa si se conservasen los preciosos alfarges árabes que cubrieron las naves hasta los primeros años del siglo pasado, en que por no hacer el debido aprecio del artesanado antiguo, se substituyó el embovedado de mal gusto que hoy tienen (1).

Pasamos por alto la descripción de muchas cosas que como obras de arte no podemos elogiar, ni aisladamente, ni en su relación con el edificio: tales son, el retablo de la Capilla mayor, en que sólo nos es dado encarecer el excelente trabajo manual de los jaspés en sus lechos y juntas, superficies planas y molduras; el Tabernáculo, en que sólo admiramos el perfecto ajuste y bruñido de los mármoles; los púlpitos de Verdiguier, *borrominescos*, y no obstante grandiosos; últimamente la sillería del Coro, obra del escultor D. Pedro Duque Cornejo, recargada de adornos, estatuítas y medallones del estilo amanerado que privaba en la segunda mitad del siglo XVIII, con su elevada silla episcopal llena de figuras de gran tamaño, composición en alto grado churri-

(1) El actual embovedado se construyó desde el año 1713 al 1723, costeando generosamente muchos prebendados las bóvedas de algunas naves.

gueresca. Y sin embargo de merecer poco encomio como objetos artísticos, no puede negarse que la sillería del Coro con su profusa talla, los púlpitos de caoba con sus grupos de pulido mármol al pié, el Tabernáculo con sus dos cuerpos y cúpula de variados jaspes, y el retablo con su seria riqueza, forman un conjunto majestuoso, augusto, lleno de pompa, realzados con el oro prodigado en toda la arquitectura del templo, con la espaciosa escalinata del presbiterio, con las losas de Génova del pavimento, con las verjas, postigos y balaustradas de bronce, con la gran lámpara de plata que pende en la Capilla mayor, y el altar calado de bronce y plata, cuando antes de analizar una por una las partes de la moderna Catedral, se percibe de golpe la primera impresión producida, no por las formas, sino por la nobleza de la materia.

Hemos querido presentar en un cuadro general la marcha del arte en todo el siglo XVI para que resultase más fácil la clasificación filosófica de los diferentes estilos que en la obra de la nueva basílica se advierten. Ahora, continuando la interrumpida historia cronológica de las capillas y demás obras, cada cual podrá formarse idea de su carácter arquitectónico con sólo tener presente la época de su edificación.

El obispo D. Fr. Juan de Toledo, á quien hemos visto promover con ardor la obra del nuevo crucero desde el segundo año de su inauguración, ya que no podía dejar un recuerdo de lo que alcanzaba la composición arquitectónica de su época dentro del templo, por hallarse éste apenas comenzado, quiso dejarlo en su portada principal mirando al atrio, y quizás con este intento mandó construir el cuerpo de piedra que hoy existe sobre el arco llamado *de las bendiciones* en la *Puerta de las Palmas*, que da ingreso á la nave central y mayor de la mezquita primitiva. Reconócese en esta obra á la primera ojeada la arquitectura del tiempo de Carlos V, aun sin necesidad de leer la inscripción dedicatoria del referido prelado á la *salutación angélica* de Nuestra Señora, que ocupa en ella un lugar muy preferente. Sobre el