

sirven de entivo y fuerza para el crucero , como hoy aparece por sus armas labradas en la clave del arco inmediato al altar de Sta. Lucia. Liquidada ademas la cuenta de las limosnas recogidas en virtud de la Bula de la absolucion de casos reservados , dejó al cabildo una libranza de un millon ciento veintisiete mil y ochenta y ocho maravedis en que resultaba alcanzado, para que los cobrase de sus rentas la Fábrica de la catedral.

Aunque la capilla mayor se habia techado , no estaba concluida. Esta obra y la del crucero continuaban lentamente por falta de medios , y deseando el obispo D. Antonio de Pazos y Figueroa que se terminase, el día 9 de enero de 1584 se presentó en el cabildo á tratar este asunto. Para ello se congregaron en la sala capitular el clero catedral y los enviados de la ciudad , que tambien deseaba ver finalizada la grande obra. Propusieronse varios medios por ambos cabildos , y todo bien discutido , pareció lo mas prudente recurrir al rey; y á 27 de febrero nombraron el obispo y cabildo al Dr. Diego Muñoz, canónigo magistral , para que juntamente con los diputados que tenia la ciudad en la corte se hiciesen presentes á S. M. y sus ministros los arbitrios que podrian tomarse para llevar á cabo la empresa. Se trató de mudar los cuerpos reales de D. Fernando IV y D. Alfonso XI á la capilla mayor nueva , y de otras providencias útiles; pero nada tuvo el efecto que se deseaba, y fué muy corto el socorro que se logró para la obra.

Poco adelantaria esta cuando nueve años despues (en 1593) estaba aun lejos de terminarse el crucero. El coro nuevo se hallaba tambien muy atrasado ; sin embargo leemos que en este año fué preciso abandonar el coro viejo , y que el clero empezase á residir provisionalmente en las naves del altar de S. Sebastian, y no sospechamos la causa. La obra mas notable de este tiempo fué la de la torre. Ya dijimos atrás que esta fábrica era una elegante zoma ó alminar de setenta y dos codos de altura , obra del tiempo de Abde-r-rahman Anasir, y que el siglo XVI la habia notablemente quebrantado por poner en ella su mano profana. Una gran tempestad acababa de completar en 1589 el acto del vandalismo artistico, que no merece otro nombre á pesar de llamarse su autor Hernan Ruiz; y el peregrino edificio ya disfrazado, mutilado, desfigurado y feamente cubierto con un chapitel ochavado de madera y hoja de lata , á guisa de caperuza , y des-

pues descaperuzado por el referido temporal , estaba amenazando ruina. Reunido el cabildo en Sede vacante por muerte de su obispo D. Gerónimo Manrique y Aguayo , determinó en 4 de mayo de 93 que se restaurase la torre conforme al modelo y traza que el maestro mayor de las obras , Hernan Ruiz , nieto del otro del mismo nombre , le habia presentado ; para lo cual se libraron de pronto mil y quinientos ducados del caudal de las Fábricas de las iglesias. Figuraba la traza ciento veinte piés de altura sobre los ciento cinco que tenia la torre , aumentando el grueso de los muros desde los cimientos por la parte exterior hasta los sesenta piés , y cerrando como caja lo antiguo del alminar que podia conservarse. De este modo se empezó la obra , y para mayor seguridad fueron llamados Asensio de Maeda , maestro mayor de la iglesia de Sevilla , y otros oficiales con Juan de Ochoa y Juan Coronado , vecinos de Córdoba , quienes reconocida la construccion la aprobaron y dieron por firme y sólida , segun resulta del acuerdo capitular de 24 de julio del mismo año. No se acabó de una , sino que tambien esta fábrica sufrió interrupciones , y solo llegó á su término en 1664 bajo la direccion de Juan Francisco Hidalgo. No te describo , amigo lector , su pesadísima arquitectura : en la lámina que representa la *puerta de las Palmas* puedes á tu sabor contemplarla , bien seguro de que yo no te envidio este deleite.

Promovido al obispado de Córdoba D. Francisco Reinoso , en cuanto dijo la primera misa en su iglesia y recibió la visita del cabildo , pasó á ver la obra nueva del crucero y la fábrica toda , y admirado de la bella arquitectura del templo , se condolió de ver parada y espuesta á sensibles deterioros la nueva construccion. Aunque la capilla mayor , como queda dicho , estaba ya cubierta , el crucero y el coro iban sumamente atrasados , pues por falta de caudales y por diversas dificultades propuestas sobre la firmeza del edificio , no tenia cerrado de bóveda mas que el brazo del Evangelio , y lo demás no pasaba de las cornisas. Pero ni las dificultades ni la falta de medios pecuniarios arredraron á este animoso prelado , y así manifestó desde luego al cabildo su deseo de acabar la obra. Pidió que nombrase diputados para conferenciar con ellos , lo que ejecutó el cabildo en 25 de diciembre (del año 1597) , y de la conferencia resultó que se celebrase una junta de los maestros mas afamados del arte para que reconociesen lo construido y trazasen el proyecto para la continuacion. En cuanto á medios , ofre-

ció el obispo dos mil ducados en el acto, y otros dos mil cada año, con otros arbitrios que procuraria aplicar de otras fábricas. También cedió tres mil ducados que debía dar su antecesor para las obras del palacio y posesiones propias de la dignidad. El cabildo en vista del fervor del prelado, y tocado de generosa emulacion, determinó en 12 de enero del siguiente año (1598) que por tres años se diese una prebenda entera para la obra, á pesar de que los años habian sido muy faltos y los prebendados se hallaban, dice Bravo, *muy gastados*. Lo peor era que todos tenian por defectuosa la obra, y que si esta general opinion se confirmaba, de nada iban á servir tan generosos sacrificios. Florecia á la sazón en Valladolid un maestro de obras de gran fama, llamado Diego de Praves: era reputado por el mejor arquitecto de su tierra. Mandóle á llamar el obispo secretamente: acudió diligente, y habiendo considerado despacio la obra en presencia del venerable prelado, presentóse en la junta de alarifes y maestros del arte, ya congregados, y les dió á entender cómo se podia proseguir y llevar á término el grande edificio. No nos dicen en verdad los analistas cordobeses en qué se fundaba la vulgar opinion de no poderse continuar la fábrica tantos años atrás comenzada: veamos si el edificio mismo nos lo revela.

La gran dificultad del arte moderno en las construcciones religiosas, admirablemente resuelta por la arquitectura ojival, vulgarmente llamada *gótica*, fué cubrir de bóveda de piedra las naves mayores de los templos, dando á estas luces altas y directas, y sosteniéndolas, no en gruesos pilares que ocupasen una grande area como en las construcciones romanas, sino en delgados y esbeltos apoyos, que obstruyesen lo menos posible el espacio destinado á los fieles. Espacio grande y desembarazado, luz abundante en todas partes, techado sólido y de buen aspecto, esto es, de difícil destruccion por el agua ó por el fuego, y de esa forma augusta tan magestuosamente adaptada por el antiguo pueblo-rey al cerramiento de los vanos en sus termas, en sus cloacas, en sus arcos de triunfo, en sus anfiteatros, en sus templos, en todos sus edificios públicos al parecer imperecederos; por último, puntos de apoyo de poco diámetro y grande altura: hé aquí los datos al primer aspecto contradictorios é inconciliables que tenia que reunir la arquitectura religiosa para satisfacer las necesidades del culto cristiano. Fueron menester nada menos que dos si-

glos de tentativas y de ensayos, con frecuencia infructuosos, para que el arte moderno llegara á resolver satisfactoriamente este problema. Era preciso que no fuese ya el macizo y voluminoso pilar romano el que contrarestase el empuje de la bóveda, sino que el contraresto viniese de otro empuje diametralmente opuesto y exterior, para que el pilar sobre que arrancaba el arco toral quedase simplemente reducido al oficio de apoyo y sosten de un peso obrando verticalmente. Las bóvedas hacen su empuje en sentido oblicuo, y se sostienen oponiendo resistencias oblicuas: este fué el luminoso principio en que fundó el arte ojival todo su sistema de equilibrio. Reconocióse al propio tiempo que el arco romano de medio punto hacia un empuje demasiado considerable para poderlo levantar á grande altura sobre muros delgados ó pilares aislados, especialmente en naves muy espaciosas, y se substituyó al arco de plena cimbra el arco ojival ó apuntado: renuncióse por completo á la bóveda cilíndrica, cuyo empuje continuo exigia un contraresto tambien continuo, y colocando en los pilares todos los puntos de resistencia, se procuró que recayesen en ellos todo el peso y todo el empuje de las bóvedas: el peso en los pilares interiores, y los empujes al exterior del edificio en otros pilares mas sólidos, ligados con los puntos de arranque de la bóveda por medio de arbotantes. Para dar mas asiento y aplomo á estos pilares exteriores, propiamente hablando *botareles*, se les agregó un suplemento de peso que se convirtió en breve en motivo de elegante y rica decoracion. Descubierta la nueva ley de los empujes y resistencias oblicuos, y ensayado con facilidad el medio de llevar al exterior del edificio los empujes de las bóvedas y sus contrarestos, y de reducirlos á puntos determinados, estaba hecho todo: entre los puntos de arranque de cada bóveda podian abrirse grandes ventanas, las bóvedas ojivales podian elevarse á considerable altura, los pilares maestros del interior del templo podian adelgazarse cuanto se quisiera, no habia en rigor necesidad de muros, toda la construccion se reducía á una especie de amazon elástica sostenida por la ley del equilibrio, y los arquitectos de la edad media, en suma, habian descubierto el modo de trasformar los templos en bosques de piedra y sus pilares en árboles; pues no de otra manera que las poderosas ramas que sostienen una leve cortina, se juntan y entretejen los robustos nervios que sostienen los ligeros cáscos de bóveda, ni parecen otra cosa las pintadas vidrieras que ocupan casi todo el vano entre

pilar y pilar, que recamados y vistosos tapices colgados de árboles para una fiesta. Nada hay falso sin embargo en semejante sistema de construcción; porque el edificio manifiesta desde luego en su aspecto exterior toda su osificación interna: el templo gótico es la basilica latina engrandecida, embovedada, y fortalecida con botareles y arbotantes.

Pero sin arbotantes, la bóveda gótica espaciosa no es posible, porque los pilares sobre que arranca no tienen fortaleza bastante para contrarestar los empujes oblicuos; y sin embargo, el arquitecto que habia trazado la obra de la catedral nueva de Córdoba se habia propuesto en un temerario alarde de su ciencia, levantar sin arbotantes á mas de ochenta y ocho piés de altura bóvedas por arista de cincuenta piés de vuelo. La gran mole levantada sobre la techumbre de la mezquita con su inmensa cúpula en la interseccion de la nave mayor con el crucero, debia estribar toda en los diez y ocho pilares que dibujan la cruz latina de su planta: no habia medio de dirigir los empujes de las bóvedas sobre otros pilares exteriores mas sólidos que sirviesen de contrafuertes, porque en el sistema gótico la mayor fortaleza está en los cuerpos de fábrica de donde arrancan los arbotantes, como otros tantos brazos de piedra que sostienen la balumba de la bóveda que tiende á descuajar y separar los pilares en que apoya; y en el templo de Córdoba por el contrario, los postes de donde podian arrancar los arbotantes eran de menos volumen y resistencia que los pilares de apoyo de las bóvedas. Aumentaba la dificultad la circunstancia de ser notablemente rebajados los cuatro arcos torales sobre que habia de erigirse el cimborio, porque estos arcos marcaban muy baja la clave de las bóvedas del crucero y de la capilla mayor, y es sabido que cuanto mas rebajadas son las bóvedas mayor es su empuje. Esta es sin duda la dificultad artística con que se habia tropezado al querer terminar el edificio en otras épocas anteriores, porque leemos que la construcción no habia pasado de las cornisas desde el tiempo del obispo D. Juan de Toledo, y esto nos induce á creer que el peligro de continuarla se veía única y esclusivamente en el embovedado. Triunfó de todos los obstáculos el genio del maestro llamado por el obispo Reinoso, el cual dió la traza para la terminacion de la obra: enfervorizóse el animoso prelado, y el cabildo obsequioso con su deseo tomó la determinacion que dejamos referida. Con esto volvieron á activarse los trabajos.

Por fin, el sábado 29 de abril del año 1600 se acabó de cerrar el crucero que tanto deseaban todos ver finalizado. «Fué el obispo á la iglesia, dice Bravo, y con el fervor que tenia no pudo contenerse, hasta subir á ver sentar la última piedra y registrar toda la obra.» Acto de entusiasmo que nos trae á la memoria aquel otro de que habia sido objeto la Aljama mahometana seis siglos y medio antes, cuando el califa An-nasir, sabedor de la terminacion de la soberbia zoma que habia mandado construir, acudió presuroso en alas de su deseo, y no contento con admirar la arquitectura del gallardo edificio, lo registró todo subiendo y bajando por dentro de él como para gozar más palpablemente de su obra. Repicaron las campanas y sonaron los instrumentos músicos en demostracion del general regocijo, y se tributaron á Dios las debidas gracias. Murió el celoso obispo con el consuelo de ver asegurada la conclusion de la grande obra, si bien no alcanzó á verla decorada y en disposicion de poderse celebrar en ella el culto. Dió su alma al Criador el 12 de agosto de 1601 dejando por heredera á la Fábrica de la catedral en la parte que quedase despues de pagadas las deudas: el cabildo dispuso darle sepultura en el nuevo crucero junto al obispo D. Leopoldo de Austria, al lado del Evangelio, pero estando este sitio ocupado con los materiales de la obra, se depositó su cuerpo en el hueco ó bóveda que ahora es capilla debajo del altar mayor. Fué trasladado al sepulcro que se le tenia destinado en julio del año 1607, y aunque debajo de las vestiduras se le habia puesto cal para que se resolviese pronto, por si le habia tocado algo del terrible contagio que habia padecido la ciudad en los dias de su enfermedad, se halló incorrupto sin habérsele consumido mas que la punta de la nariz, tratable, hermoso y fresco como estaba cuando fué enterrado. Duró pues hasta el año 1607 la obra de decoracion del crucero y coro: el obispo D. Pablo Laguna habia legado á la Fábrica hacia poco tiempo cinco mil ducados; antes habia remitido otros tres mil el venerable arzobispo de Santiago D. Juan de San Clemente Torquemada con destino espreso á la obra de la iglesia, por lo cual acordó el cabildo cumplirle perpetuamente un aniversario y poner sus armas en el arco del trascoro. A 27 de setiembre del año 1606 estaban tan adelantados los trabajos, que determinó el cabildo se mudasen las sillas y órganos al coro nuevo, y se hiciese el altar mayor. Mientras se verificaba dicha mudanza continuó el coro en el sitio correspondiente

al altar de S. Sebastian en verano, y en invierno en la capilla del Sagrario; y á 9 de setiembre de 1607 con la mayor solemnidad se llevó el Santísimo al altar nuevo, y se celebraron en él la Misa y Divinos Oficios.

Quedaba vacante y sin uso la capilla mayor antigua, y pareciendo que convenia conservarla, se determinó á 27 de noviembre que en dicha capilla se pusiesen otros dos altares para que en ellos dijese Misa los prebendados, dando la Fábrica los ornamentos necesarios. Verificóse esto siendo obispo de Córdoba D. Fr. Diego Mardones, anciano piadoso, caritativo y austero, infatigable en el trabajo á pesar de sus muchos años, y cuya avanzada edad significó el rey D. Felipe III en la carta que escribió al cabildo diciéndole: *ahí os envío los huesos del obispo Mardones*, muy ageno de pensar que aquel costal de huesos habia de sobrevivirle mas de tres años á él jóven y robusto. La memoria de este venerable y religiosísimo obispo, cuyo gobierno duró diez y siete años, permanecerá siempre en la iglesia de Córdoba llena de bendiciones, no solo por las donaciones y dotaciones grandes que hizo, sino tambien por sus incomparables virtudes. Vivió noventa y seis años, los ochenta y ocho con gran vigor para cumplir admirablemente los árdus deberes de su ministerio; despues 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* varon de dolores, añadiendo con justicia que deberian agregarse al epitáfio de su sepulcro aquellas palabras del paciente Job: *Expecto donec 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 órden de los médicos se alimentaba al pecho de dos amas y dormian 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 expulsion de los moriscos, y á su ilustrada tolerancia debió el no ser echado de Córdoba un morisco insigne por su sabiduria en las ciencias fisicas, llamado Felipe de Mendoza, hombre útil á la república. Empezó la obra del nuevo palacio episcopal, y gastó en ella mas de sesenta mil ducados: en cuya ocasion se demolió el pasadizo que habian fabricado los califas para ir desde su alcázar á la mezquita, y que dejamos descrito en su lugar correspondiente (1). En su

(1) Véase la pág. 177.

tiempo promovió el cabildo singularmente el culto de la Purísima Concepcion, dando su piadoso celo ocasion á que la iglesia de Córdoba fuese la primera en celebrar este misterio, aun no declarado de fé, como una de las mayores festividades del año, imitando su ejemplo las demas 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 ejecucion obra tan plausible. Hiciéronse diversos diseños por artífices afamados: el Hermano Alonso Matias, reputado insigne arquitecto, se hallaba en Córdoba en su colegio de la Compañía de Jesus, é hizo uno, que pareciendo bien á todos se escogió por universal aplauso; y para que su idea se ejecutase perfectamente, le nombró el cabildo á 16 de febre-

(1) La imprudencia de un predicador de gran fama, cual era el P. Presentado Fr. Cristóbal de Torres, habia dado ocasion en el año de 1614 á grandes ruidos y escándalos que despues trascendieron por todo el reino. El día de la Concepcion 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 volveria á oírse su voz en la iglesia. El padre, irritado, atrajo y encendió á otros, de forma que no se oían en la ciudad mas que porfiadas disputas y temerosos 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 tratar y discutir esta materia; pero no agradó al cabildo el silencio de la opinion pia, y así apeló del mandamiento del obispo para ante S. S. y su Santa Sede. En la expectativa de la declaracion de S. S. acordó y votó una solemnisima fiesta á la Concepcion de nuestra Señora, á que convocó á la ciudad y pueblo para demostrar su ardiente devocion á misterio tan pio: con cuya ocasion 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 Concepcion tenia 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 habia sido concebida con mancha de pecado original*, con lo cual cesaron en parte las disputas y escándalos. Despues 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 Concepcion; por el Breviario antiguo de la misma se sabe que tenia octava, procesion y seis capas; pero desde el año 1615 se empezó á celebrar con repiques desde primeras visperas, luminarias en la torre, asistencia de la ciudad, y procesion general por el patio de los Naranjos, que es la mayor solemnidad que se acostumbra en las grandes festividades.

La capilla mayor antigua se habia destinado á la imagen maravillosa de Villaviciosa, y en ausencia de esta se colocaba allí otra de nuestra Señora. Ahora se aplicó á una imagen de la Concepcion Inmaculada, y se determinó que todos los sábados despues de completas fuese el coro á cantarle una antifona y oracion. Con tanto fervor tomó el cabildo de Córdoba la veneracion y culto de este sagrado misterio.

ro de 1618 superintendente de la obra con facultad plena de escoger los jaspes y materiales necesarios y de traer maestros y operarios de su satisfaccion (1). La Fábrica de la catedral recibió repetidas muestras de la gran liberalidad de este prelado. En 1616 le hizo una donacion pura de veinte mil ducados en que estaba gravada, para que redimiese sus censos. Por el mismo tiempo dotó la octava del Santísimo Sacramento con diez mil ducados. Asistió á la fiesta de Santiago, y en lugar del doblon que se daba de ofrenda, dió una cruz y dos candeleros de plata dorados con óvalos de oro y esmalte rojo: tres urnas y aguamaniles de plata dorados, y una casulla de raso bordada; *todo muy precioso y de mucho valor*, dice Bravo, mas tolerante que nosotros con el gusto artistico de aquel tiempo. Al año siguiente (1617) ofreció en la misma fiesta una fuente de plata dorada, estimada en mas de doscientos ducados. En 29 de mayo de 1620 donó al cabildo una cruz grande de plata sobredorada con muchos engastes de oro y piedras preciosas, de ciento nueve marcos de peso. En

(1) De las interesantes notas con que ilustró Cean 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 demas catedrales de España, diciéndole que seria menos costoso y se ejecutaria mas presto. El Hermano Matias, para persuadirle á que le biciese de jaspes y bronces, 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 proponia el Hermano Alonso, y prefiriendo la traza que habia hecho á otras que tambien se habian presentado, le nombraron superintendente de la obra con 1500 reales al año y 500 para vestuario, pagándole ademas los gastos de los viajes á las canteras y de disponer la conduccion 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 Matias 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 despues de haberle reclamado en balde 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 dia 27 de abril de 1628, y los diputados del cabildo mandaron gratificar á Aranda con 150 ducados por lo bien que lo habia hecho, por la priesa que se habia dado, y por la satisfaccion que el cabildo tenia en verle concluido.

Entre los documentos pertenecientes al Hermano Matias 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 bronces, y demostrarle que podria hacerse mas presto y mas barato que de madera, y una esposicion sobre el modo y economia con que se debia 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 utilisimas acerca del modo de contratar la obra, de lo que se ha de dar á los artifices, y de las obligaciones de estos.

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 inscripcion: *B. Jacobo Hispaniarum Dei dono singulari, unico certiss. antiquiss. que Patrono, triumph. hostium invictiss. D. Fr. Diég. Mardones. Epis. Cord. D. D. anno MDCXX.* En 1623 á 24 de julio, en agradecimiento al cabildo por las rogativas y fiesta de accion de gracias que habia 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 pia 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 D. Felipe III, y aun parecia que el cielo le queria conservar muchos más al amor y agradecimiento de su clero y pueblo, que como verdadero padre dirigia y santificaba. El bendijo el pendon real en la capilla mayor cuando con las ceremonias y solemnidades acostumbradas fué aclamado en Córdoba el rey D. Felipe IV. El dió la bendicion solemne á la ciudad, y despues llevó á su palacio á todo el cabildo para que viese la aclamacion hecha en la Torre del Homenage y Campo Santo desde un tablado que para este fin tenia prevenido, contemplando toda la ceremonia sin fatiga hasta el acto de enarbolar el pendon real por el nuevo rey. ¡Con cuánta solicitud y cariño correspondia 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 noblemente la distingue, y en que la reverencia, el obsequio y el amor que se tributan por un lado, son correspondidos con igual estimacion y fineza por el otro! No de otra manera que un padre octogenario entre sus hijos, todos atentos á prolongar y dulcificar con esquisitos cuidados sus últimos días, se nos representa en la imaginacion el digno anciano que regía la iglesia de Córdoba por los años de 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 oir con mas 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 parage donde había de descansar su cuerpo; y sin embargo, el nicho de jaspe reservado para su sepulcro y para su estatua estaba ya bruñido. Murió cuatro años antes de que se acabase la obra del retablo (en 1624), y en el referido nicho, al lado de la Epístola, se lee hoy este epitáfio:

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 dean 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 mas 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 demas 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 Primaticcio, de Benvenuto Cellini, de Serlio, y las de sus discípulos los franceses Jean Bullant, Philibert Delorme y Pierre Lescot, fácilmente se explica que la catedral nueva de Córdoba, trazada y costeada 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 donde 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 nacientes 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 genuina expresión de sus nobles y osados pensa-

mientos. Acabaron las libertades feudales y comunales como incompatibles con la nueva organizacion de la sociedad; tambien debia lógicamente acabar un sistema de arquitectura inadecuado ya para la vida pública y privada atendida la nueva direccion que habia tomado el entendimiento humano en todas las cosas. Y habia 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, nada inspiraba ya; la extraordinaria habilidad de los artifices habia llegado á su término racional; el ingenio y la razon, el arte y la ciencia de consuno, habian hecho de la piedra, de la madera, del hierro, del plomo, cuanto era dable hacer, traspasando no pocas veces los limites del buen gusto. Si se hubiera continuado apurando la docilidad de la naturaleza fisica en el mismo sentido, esta al fin se habria declarado rebelde, y las concepciones artisticas no habrian podido salir del cerebro ó de los planos de sus autores.

Nuevas ideas, nuevos instintos, nuevos deseos atormentaban á la Europa moderna. La razon humana devorada por su sed de ciencia, llena de actividad y ansiosa de libertad, habia roto el vínculo de la autoridad religiosa, única que por entonces le era molesta. Reformar la Iglesia, reformar la religion y lanzarse en pos de un progreso indefinido y quimérico, repudiando como insuficiente la enseñanza católica y buscando nuevas vias de desahogo á la fermentacion del espíritu de innovacion, 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 sancion; pero de nuevo la deja frustrada el concordato de Francisco I con Leon X. Intenta la reforma religiosa Juan de Hus en Bohemia, y en la misma ciudad de Constanza es quemado como herege. 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 habian de hacerse, echáran hondas raíces en Francia, se perpetuáran, pasáran á los parlamentos y se convirtieran en opinion poderosa; ni pudo estorbar el imperio que la reforma religiosa popular, sofocada con fuego en la hoguera de Juan de Hus y Gerónimo de Praga, y luego con sangre en

los campos de Bøhmischbrod, volviese á levantar la cabeza con mayor pujanza en Wittemberg. Finalmente, 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 revolucion que en instituciones, opiniones, filosofía, literatura y artes esperimentó el mundo moderno. Lo que Cárlos VII y los Husitas no habian logrado, aquel 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, solo por efecto del movimiento intelectual que con su idolatría hacía la clásica antigüedad habian inaugurado el Dante, Petrarca y Bocaccio. ¿Qué mayor golpe podía sufrir el antiguo y venerando edificio de la severa civilizacion cristiana en todas sus facies, que la admiracion tributada por los genios mas eminentes á todas las creaciones de la antigüedad pagana? ¿Y sabian por ventura qué brecha abrian 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 Leon X, eclesiásticos, prelados, jurisconsultos y literatos, que como el licenciado Berni, el sibarita Bembo, el escéptico Sadoletto, y tantos otros, se entregaban con orgullo á los placeres de una vida materialista, elegante y licenciosa? Cuando Lorenzo de Médicis el *Magnifico* 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 era 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 habia 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 Cárlos VII, que él iba á ser el principal continuador de la obra intentada por el padre y por el hijo de Luis Onceno. Cárlos VII en efecto habia sido innovador secundando las ideas proclamadas por un concilio; Cárlos VIII lo habia sido tambien introduciendo en Francia el arte renacido de la Italia; pero ninguno mas apasionado por las nuevas ideas italianas que el ga-

lante y caballeresco émulo de Cárlos V, por cuya mediacion se consumaron en la monarquía de S. Luis el ostracismo definitivo de la civilización *gótica* espiritualista, y la exaltación perpétua del principio materialista en todas sus formas. Los enemigos mas formidables del principio católico y de cuanto él habia 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, los poetas licenciosos que á su sombra florecían. Si el acalorado monge 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 mas poderosos auxiliares de la funesta emancipación religiosa.

Atraía la corte pontificia las miradas de la Europa entera por la espléndida aureola con que habian rodeado el solio de Leon X los poetas y los artistas; al propio tiempo la *reforma* se habia 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 pensamiento 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 podia sobrevivir á la condena general implícita en el grito de triunfo de *reforma* y de *renacimiento*. Siguió en Francia la aristocracia 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 Cárlos V, cuya imponente tor-

re feudal fué desde luego 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 estátuas 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 trasformasen en risueños y elegantes palacios.

Así fué abandonado el antiguo estilo francés llamado *gótico*, que tan gloriosos monumentos habia producido en toda la Europa occidental.

Los maestros del nuevo modo de construir no podian ser mas 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 comprendian. Apegados al vetusto arte ojival, ya convertido en rutina, acostumbrados á renunciar á toda direccion 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 consideracion 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 apetecian; ni sentían los arquitectos la dignidad de su profesion, ni eran ya propiamente hablando tales arquitectos. Habia si grandes escuelas ó gremios de francos-mazoneros, que conservando todos los secretos y tradiciones del arte gótico, erigian con admirable presteza, solidez y elegancia de proporciones, aquellos arcos ojivos y aquellas elevadas bóvedas de piedras ligerísimas y sabiamente cortadas, que tendian sobre los robustos nervios de las aristas como una lona sobre una armadura de hierro; habia canteros y carpinteros familiarizados con todas las dificultades del trazado geométrico, perfectamente entendidos en las mas complicadas secciones de planos; escultores que con gran primor recortaban la piedra y cubrian de hojas, enramadas, pájaros y figuras caprichosas las cenefas, las franjas, los doseletes y marquesinas, las repisas, los capiteles, las gárgolas; ima-

gineros que esculpian bellamente figuras de santos para las andanas de las portadas, los frontoncillos y las hornacinas; plomeros y pizareros expertos en el modo de cubrir las armaduras; pintores en vidrio que habian mejorado este precioso procedimiento; pero cada oficio obraba segun sus aspiraciones y su amor propio, y faltaba en las construcciones el agente principal de la idea artistica en globo, el que habia de dar unidad y armonia al pensamiento arquitectónico. Sucedia en los últimos tiempos del arte ojival en las provincias mismas donde se habia formado, lo que no sucedió jamás en su buena época: los francos-constructores hacian v. gr. el buque de la iglesia, sus naves, sus pilares, sus bóvedas, segun un modelo y traza ya conocidos y uniformemente repetidos: luego venian todos los artifices encargados de los demas objetos accesorios y de decoracion. El que habia pintado las vidrieras no se curaba de lo que habia trabajado el escultor, ni este de lo que labraba el imaginero; ni el plomero se cuidaba de si el desagüe segun su proyecto corresponderia ó no con las vertientes que el carpintero habia dado á la armadura del comblo. Los monstruosos resultados de esta falta de conjunto y de armonia, mejor dicho aun de esta falta de subordinacion á la suprema idea del arquitecto, se advierten en las reedificaciones de las mas célebres catedrales de la cristiandad (1).

El feudalismo espiraba, el protestantismo dejaba ociosos á muchos constructores y les hacia ir insensiblemente olvidando las prácticas tradicionales de su profesion; por otra parte el celo religioso ferviente y expansivo de los siglos XIII y XIV habia poblado la tierra de suntuosos y muy duraderos templos, y habian de transcurrir muchas generaciones antes de que fuese necesario construir más. Con tales condiciones, forzosamente tenia 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 hacian 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 podian quedar en breve mas que los mudos ejemplos en los monumentos y el indiferente recuerdo en los hombres.

(1) Véase en comprobacion la sabia y juiciosa critica que hace Mr. Viollet-le-Duc de la restauracion de la catedral de Reims verificada en tiempo de Luis XI. *Dictionnaire raisonné de l'architecture* etc. Art. *Architecte*.

De consiguiente, si los mismos edificios de carácter gótico se hacían en Francia al finalizar el siglo XV casi sin intervencion de los arquitectos, ¿cómo era posible que hubiese allí artistas aptos para llevar á cabo sin tomar lecciones de los italianos la regeneracion de la arquitectura clásica antigua? Es evidente que ni siquiera estaban á su alcance sus reglas mas elementales. La revolucion verificada en las ideas y en las costumbres era demasiado exigente: querian palacios abiertos con elegantes y ligeras columnatas jónicas, con espaciosas escalinatas y anchos pórticos los que habian hasta entonces vivido en alcázares, castillos y calahorras, cercados de fosos y fuertes muros, entre macizas paredes con angostísimas lumbreras; apetecian elevadas cornisas y bruñidos subasamentos, y cimbras romanas en los vanos, y pilastras estriadas en los muros, y frisos ornados de bajo-relieves 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 solo habian paseado parapetos y adarves, 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 habia rechazado á los arquitectos ultramontanos que en su comitiva llevaba aquel rey de vuelta de sus descabelladas empresas bélicas, sin tomar de ellos mas que tal cual mascarón ó tal cual capitel antiguo, recibió con los brazos abiertos á los artistas que le dieron Luis XII y Francisco I, y bajo los reinados de los últimos Valois y de los primeros príncipes de la línea Robertina hasta Luis XIV, en que se inauguró una nueva era para la arquitectura francesa, no cesó de enviar á Italia sus mas privilegiados genios para que se educasen en los principios que con tanto éxito habian establecido en Nápoles, Florencia y Roma, los Masuccios, los Brunelleschis y los Bramantes.

Así se verificó la revolucion arquitectónica en Francia. En España puede decirse que la hizo por sí sola la moda con su incontrastable poder. Porque el genio cristiano no habia entre nosotros abandonado de tal manera el campo al genio pagano del renacimiento, que se pudiese decir estinguida su influencia. El arte gótico, tal vez por haber comenzado en nuestro suelo mas tarde, no habia degenerado aun

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 en los fines del siglo décimoquinto y principios del décimosexto en toda la Península, principalmente en Castilla, la célebre escuela de los Colonias, rama de fecunda sávia 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 posesion de Italia, por el dominio del Imperio de Alemania y por la preponderancia en Europa, se contagiaba del nuevo gusto estranero 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 escésiva de catedrales y otros edificios religiosos; al contrario, los cabildos, los prelados, los príncipes, rivalizaban en la ereccion 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 tambien gran número de lonjas, casas de diputacion y de ayuntamiento, audiencias y otros edificios de arquitectura civil. Los cabildos catedrales se disputaban la posesion de los Egas, de los Hontanones, de los Badajoz, de los Alavas, de los Comptes: cuando no podian lograr los servicios esclusivos de estos hombres 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 trasmutacion casi sin intervencion de artistas estrangeros, modificando gradualmente los naturales primero la parte decorativa, luego la reparticion de sus construcciones; y á esta circunstancia, sea dicho de paso, debemos atribuir tal vez la fusion 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 esclusiva de italianos ó de franceses educados con ellos. Enrique Egas, el hijo del famoso Anequin Egas, maestro flamenco de la catedral de Toledo, y Pedro de Ibarra,

arquitecto de un obispo 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, mas ó menos modificados en algunas molduras y en sus proporciones; los follages, los vástigos 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 mas evidente que el antiguo estilo gótico no había sido completamente der-

(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 Gonzalez 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 Zavedeo 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 tambien semi-góticos ó platerescos. Finalmente, son asimismo anteriores á la citada obra de Bullant, y de carácter greco-romano ya mas 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. Carderera 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 columnitas, balaustradas, recargando los frisos y pedestales de labores y demas adornos 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.

rotado, sino que habia 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 estatuitas con sus afiligranadas repisas y marquesinas, y en los macizos y entrepaños aquellos filetes perpendiculares y enlazados con circulitos trebolados y losanges, que cubrían en la decadencia del arte ojival los miembros de mayor resistencia imitando ajimeces ornamentales y caprichosos enrejados.

Volviendo 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 habian 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 facilmente sospechará el lector que vamos á encontrar dentro de ella todos los caracteres buenos y malos, todas las huellas de las diferentes trasformaciones de nuestro gusto artistico, desde las elegantes proporciones dadas al estilo plateresco por Cristóbal de Andino, Juan de Badajoz, Machuca, Covarrubias, Siloe y Borgoña, hasta las frias, secas y pesadas invenciones de los imitadores de Juan de Toledo, Herrera, Vega, Becerra, Bustamante y Villalpando. Porque son dos los estilos que se dividen el siglo XVI en España: el primero es el *plateresco*, formado y cultivado casi esclusivamente 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 de Sta. Engracia de Zaragoza, trazado por Tudelilla; el 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 Cobes, secretario de Carlos V, obra de los Valdeviras de Sevilla; la casa de ayuntamiento de esta ciudad, de autor desconocido; el famoso claustro de S. Zoil de Carrion y la fachada del convento real de S. Marcos de Leon de la orden de Santiago, ideados por Juan de Badajoz, etc. Muchos de estos edificios compiten por la gracia, la originalidad y el esquisito gusto y conclusion de sus decoraciones, con los mas afamados que en sus respectivas naciones construyeron Serlio, Alberti, Bra-

mante, el Rosso, el Primaticcio, 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 revolucion que acababa de hacer en la arquitectura el genio altivo, osado y un tanto sombrío de Miguel Angel, substituyendo á los órdenes acumulados y sobrepuestos del estilo del renacimiento un orden único y colosal en cada edificio, y proscribiendo como futilidades pueriles los follages, grotescos, estípites, candelabros y demas adornos prodigados por los adeptos de aquel. 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 construccion del Escorial, 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 munifica proteccion 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 fé que antes de recibir su claridad habia dormido España en las tinieblas de la ignorancia. La ocasion que tuvieron nuestros vireyes y gobernadores en Nápoles y Milan de conocer á arquitectos italianos de mérito, contribuyó tambien 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 invasion de las ideas de Vignola y Miguel Angel. De ambos estilos, plateresco y greco-romano, participa pues en su construccion y decoracion la catedral que vamos describiendo, si bien su primer arquitecto, Hernan Ruiz el Viejo, ideó sin duda alguna erigirla con arreglo al sistema gótico, que en su tiempo se consideraba todavia como el mas adecuado para los templos del cristianismo. Reconócese desde luego esta intencion 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 ornamentacion no se obraron hasta mucho despues de haber muerto aquel eminente artista. La decoracion de la catedral en rigor pertenece casi esclusivamente 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 follageria 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 luego un entablamento de gran trabajo, en cuya faja inferior hay una inscripcion que dice el tiempo en que se acabó la obra de la capilla mayor. A 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 decoracion 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 decoracion pesada y de mal efecto. Las bóvedas de la nave del crucero son semejantes á esta, y estan igualmente decoradas con baquetones góticos. Los dos testeros del crucero que cortan las naves principales de la mezquita ofrecen una ornamentacion mixta de plateresco y sarraceno: redúcese á dos robustos arcos cubiertos de follageria 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 baja 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 trasversales de la mezquita presentan una combinacion muy feliz y graciosa de los estilos árabe y plateresco, pues subsisten en ellos tres antiguos arcos de herradura con sus arcos remontados encima, arrancando de las lindas pilastras que entre uno y otro estan 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 (1).

Dijimos que los arcos torales estaban labrados á la manera gótica; pero aun en su misma ornamentacion se advierte la mano bastarda del arte moderno, porque si bien sus baquetones lisos y de aristas, sus funiculos y sus relevadas cenefas de hojas y animales, forman como un haz vistoso de cañas, cuerdas, y tallos cuajados de flores, las claves de los del presbiterio y coro estan 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. Tanto la cúpula como las pechinas estan 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 cañon, 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 tambien en recuadros sostenidos de niños ó genios, de músculos hercúleos y carnes superabundantemente nutridas, con escudos del obispo Reinoso. Bajo cada luneto hay una gran ventana con jambaje y dintel correspondiente á lo demas de la fábrica, y sobre los dinteles campean escudos del prelado D. Leopoldo de Austria, tio del emperador. Por la parte inferior de las ventanas corre á alguna distancia un cornisamento cuyo friso está adornado de follagería con medallones de muy alto relieve á trechos; debajo hay en

(1) Véase la lámina que representa el *Interior de la catedral*.



Dibº del nat.^l y lit.^o por F. J. Parcerisa.

INTERIOR DE LA CATEDRAL DE CÓRDOBA.

Lit. de J. Doron.

cada lado tres arcos ojivales figurados, y en su vano estan abiertos otros algo menores de medio punto, que dan salida á las tribunas. El timpano entre ambos arcos está lleno de adornos formando cenefa. Entre los arcos hay en cada machon dos estátuas, una sobre otra al modo gótico, la superior bajo su afligranada marquesina y descansando en su peana, que sirve á la inferior de doselete. La luz escesiva 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, mas propio de una galería ó aula régia que de un coro de canónigos. Y aun prescindiendo de su destinacion, como obra artistica es á nuestros ojos lo menos feliz de la gran catedral cordubense.

Pero donde resulta todavía mas disonante la reunion 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 estension de trece naves trasversales para formar el trascoro. Abre paso á este un grande arco de herradura, primorosamente cuajado de labor gótica relevada, en su archivolta y en su intrados, y despues 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 ornados de treboles, cenefas y columnillas platerescas de estrias 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 alli en boga, practicado por Francisco de Mora, el discípulo predilecto de Herrera, y que era tambien muy del gusto de Diego de Praves, quien pudiera quizá ser su autor (1). 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 re-

(1) Recordará el lector que Diego de Praves fué llamado á Córdoba por el obispo Reinoso en 1597 para que diese su opinion 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, quando 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 segun esto parece muy probable que sea de traza suya la fachada de que hacemos mencion, que en su género es indudablemente de lo mas correcto que puede verse.

saltados, sostienen el segundo cuerpo, formado por dos columnas jónicas, también estriadas, con su correspondiente cornisamento y fronton triangular, sirviendo de templete á una estatua del 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 fronton 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 el gran buque de aquel, cubierta como dejamos dicho de bóveda ojival del siglo XVI (1). Nos hallamos en el

(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, pág. 279 y 280, que el obispo D. Leopoldo de Austria fué el que embovedó á mediados del siglo XVI las naves que rodean la obra alta, construyendo además los dos pilares que sufren el empuje de la bóveda del coro y trascoro al pié 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 analistas, 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: la decoración de los pilares arriba mencionados se compone de medallones de alto relieve en la base, en el cuerpo medio repisas y marquesinas como en disposición de recibir estatuitas 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 pilar 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 follagería. La bóveda gótica que

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 arcos del renacimiento, empleados con sobriedad, hacen muy buena mezcla con las líneas de la primera arquitectura árabe: así también los tres arcos de herradura que presentan en ambos lados los brazos del crucero, llevan con bellissimo 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 prohiar una de sus más graciosas invenciones. 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 gallarda 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 bellissima 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 gigantescos arcos del presbiterio y del crucero (1). 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 ar-

rodea toda la obra alta, lleva en los timpanos 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 timpanos de la bóveda son medallones á la manera italiana, con bustos de tan alto relieve que parecen los personajes esculpidos asomados á los marcos en que se contienen. Cada timpano 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 timpanos 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, follages, figuras y cabecitas prominentes; pero todo es obra del egregio prelado de la sangre real de Austria.

(1) Véase la lámina que representa este interior.

tesonado antiguo, se substituyó el embovedado de mal gusto que hoy tienen (1).

Pasamos por alto la descripción de muchas cosas que como obras del arte no podemos elogiar, ni aisladamente, ni en su relación con el edificio: tales son, el retablo de la capilla mayor, en que solo nos es dado encarecer el excelente trabajo manual de los jaspes en sus lechos y juntas, superficies planas y molduras; el tabernáculo, en que solo 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, estatuillas 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 churrigueresca. 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 pie, el tabernáculo con sus dos cuerpos y cúpula de variados jaspes, y el retablo con su seria riqueza, forman un conjunto magestuoso, 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 filológica de los diferentes estilos que en la obra de la nueva catedral se advierten. Ahora, continuando la interrumpida historia cronológica de las capillas y demás obras, cada cual podrá formarse idea de su carácter arquitectónico con solo 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 inau-

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

guración, ya que no podía dejar un recuerdo de lo que alcanzaba la composición arquitectónica de su época dentro del templo, por hallarse este apenas comenzado, quiso dejarlo en su portada principal mirando al átrio, 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 dá ingreso á la nave central y mayor de la mezquita primitiva (1). 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 grande arco de herradura de la puerta árabe se labró á modo de tejero una cornisa saliente sostenida en modillones de molduras horizontales, muy juntos y con un escudito en su frente, y sobre esta cornisa se levantó á guisa de espadaña un paralelógramo rectángulo con dos pilastrones ó antas á los lados, decoradas en su grueso de floroncillos de relieve. En la parte alta de este cuerpo rectangular hay dos nichos, entre columnas balaustradas, sobre grandes repisas de follagería con ancho tablero, unidas entre sí por una imposta. Descansa sobre las columnas un arquitrabe con su cornisa, que sobresale de la cornisa general; ocupan los nichos las imágenes de nuestra Señora en el misterio de la Anunciación, y el ángel Gabriel, y sobre el centro de la imposta que une las dos repisas descansa un jarrón de azucenas. En la parte baja se ve un escudo con las armas del prelado, y á los lados dos cartelas de elegante forma con la inscripción siguiente: «*Hoc Sacrum opus angelicæ salutationis divæ Mariæ Virgini dicatum, Frater Joannes à Toletò sculpendum curavit, episcopatus sui anno decimo, nativitatis vero domini nostri MDXXXIII.*» Sirve de remate á este cuerpo una hilera de escudos y balaustres á modo de jarrones.

Capilla de S. José y Sta. Úrsula. La erigió á levante el canónigo D. Alonso Sanchez Dávila entre la antigua de nuestra Señora de la Concepción y una puerta, en el año 1550, tomando el tramo veintitres de la última nave principal.

Capilla de la Resurrección. Fué fundada, no se sabe precisamente en qué año, por el prior y familiar del obispo D. Leopoldo de Austria, el alemán D. Matías Muitenhoamer, que murió en 1569 y yace

(1) Véase la lámina que representa la *Puerta de las Palmas desde el patio*.