

Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo.

Valorización histórica del Coro

de la Catedral Primada de Toledo.

Discurso de recepción leído por el
Académico D. Rafael Martínez Vega.

EXCMOS. SRES.,

SEÑORAS,

SEÑORES:

INTRODUCCIÓN

Venerandas asambleas contemplaron mis ojos, pero ninguna parecida a esta en que veo las estolas de la realeza artística sostener levemente sobre vuestros pechos el efod que acredita, como símbolo, vuestro sumo sacerdocio en los augustos templos del Arte y de la Historia.

Y no tanto llaman mi atención los brillantes atavíos, resaltando sobre variada indumentaria, como sorprende y paraliza mi ánimo el saber que de igual modo habéis querido investirme en solemne sesión.

Mi razón, un tanto acostumbrada a enlazar conceptos dispares con la urdimbre de la argumentación, no acierta en este caso a encontrar el término que me sirva de medio para llegar a una conclusión que justifique, o cuando menos excuse, mi presencia en este lugar. Es mucho ello en sí y mi valor estimable muy poco.

Pero forzoso es convenir en que, además de vuestra generosidad, que pagará mi gratitud, y del estímulo que la merced

recibida ha de prestar a mis afecciones para lograr después lo que hasta aquí anduve remiso en buscar, debe existir un motivo que haya dado base a vuestra liberalidad acrecentadora para franquearme las puertas que me permiten acercarme a vosotros. Y al llegar a este punto el ambiente adquiere para mí fuerza evocadora y surgen ante mi memoria días pasados, hombres envejecidos y lugares que encontraron siempre las caricias de mi alma.

Pajecillo de mi vocación sacerdotal, a servirla me llevaron los azares del tiempo en la ciudad de Salamanca; y allí un benemérito capitular, Don Román Bravo, despertó en mí los afanes que dormían y su bondad paternal y gracejo humorístico incansable iniciaron mis primeros pasos en el estudio de la Arqueología. ¿Quién había de decir que aquellas charlas amenas a que las horas de clase bisemanal quedaban reducidas y las visitas frecuentes a la Catedral vieja, por nosotros bien recibidas como paréntesis en la disciplina, me habían de llevar, andando el tiempo, a ponerme en tono doctoral en el mayor aprieto en que nunca me vi? Allí aprendí a mirar las cosas viejas y se aguzó mi oído para percibir el despacioso, callado y discreto decir que rezuman las preseas arqueológicas. Viejos sillones, desvencijados retablos, pinturas desvahlidas, rejas mutiladas nos contaban por labios del maestro las intimidades y secretos que guardan celosamente los eternos aliados, la Historia y el Arte.

Bien pudimos aprender.

Escuela maravillosa, la ciudad de Salamanca presenta ejemplares bellisimos de todos los estilos arquitectónicos y su fama vieja escrita está con caracteres vivos en las fachadas de sus seculares casonas, en los pórticos de sus iglesias románicas, en los arcos de su puente sobre el Tormes, en su vieja Catedral, en la nueva cuyos planos levantaron Antón Egas y Alfonso Rodríguez, maestros respectivamente de las Iglesias de Toledo y Sevilla, en sus Colegios mayores y menores, en sus palacios y en tantas y tantas obras que hacen de ella digna competidora de las Ciudades y museos, como anuncian a las claras que fuó guía del saber en digna cuadriga con las Universidades de París, Oxford y Bolonia.

Pero han pasado los años.

El adolescente perdió sus galas de joven entre las frondas del tiempo y al seminarista siguió el sacerdote. Ya no es Salamanca el escenario de sus investigaciones, ni la obligación de estudiar nace

tan sólo del estímulo que el deber proporciona al colegial becario. Es el propio oficio que va anejo a la prebenda; es el deber moral de conservar el prestigio del excelentísimo Cabildo que atiende caballerosamente a los continuos visitantes, deputando para ello una comisión capitular; es el instinto personal de defensa cultural artística los que mueven vivamente a ponderar las palabras ante un avisado y desconocido turista, a emitir discretamente el juicio sobre obras de Arte, a sostener con prudencia una apreciación y a fijar intensamente la atención sobre el conjunto y los detalles de las enormes riquezas encomendadas a su cuidado y estudio. En una palabra, es Toledo y es su incomparable Catedral el marco que encierra y pulimenta y depura el gusto artístico del sacerdote que sucedió al seminarista y cambió la beca por el traje coral.

Sobradamente quedaron cumplidos mis deseos y sosegado mi espíritu. ¿Qué mayor escenario que la ciudad de los Concilios, o qué museo superior al de su Catedral pude ambicionar ni aun entrever siendo joven?

Yo os hubiera rogado, Señores Académicos, que me hubiéseis dejado sumar otros doce años en la placidez de mis tratos infantiles con las cosas antiguas; que hubiéseis prolongado mi aprendizaje a la sombra de tan buenos maestros, como aquellos que elaboraron en nuestra Catedral la maqueta universal del Arte; que me hubiéseis permitido saborear, como discípulo, las dulzuras que vosotros, como maestros, nos proporcionáis periódicamente arrancando de entre los dedos huesosos de las momias del Arte y de la Historia las bellas coronas que con ellas bajaron a la tumba del tiempo sin perder su verdor. Después.... quizá yo mismo os hubiera pedido un asiento para conferir en la placidez de este salón lo que ví con lo que sabéis vosotros.

Pero habéis sido implacables. Me habéis llamado con la autoridad y el prestigio que hacen imposible la resistencia y escucho de vuestros labios este precepto: «Siéntate en ese sillón; la sombra venerable de un hombre bueno será tu mentor constante». Gracias sinceras, Señores Académicos; pero adivino el motivo que habéis tenido para dispensarme honor tan grande. Aunque no me lo digáis, yo sé que la vejez es muy agradecida y largamente premia las atenciones que recibe. Os contó el entusiasmo con que sigo sus pasos; los ligeros servicios que procuré prestarle; el calor con que puse de relieve su función docente de las generaciones

de hoy, y vosotros que la amáis y que adicionáis nuevos brotes en su árbol genealógico, haciendo notar en todas partes la influencia y savia vivificante, habéis correspondido a sus deseos, y, contagiados de su gratitud, con ella habéis querido premiarme. Os lo agradezco y vengo a vuestro seno, animado de los mejores deseos.

Pero dejadme, antes de entrar en el tema, que, respondiendo también a vuestros pensamientos consignados en piadosa costumbre, rinda un sencillo homenaje a la memoria del hombre bueno, valiente militar e investigador incansable a quien he de suceder: Don Hilario González.

En sufragio de su alma una oración y en su memoria un sencillo ramo de siemprevivas.

No he de hacer, por incompetente, su semblanza como militar, ni tampoco he de entrar en las interioridades del hogar. Para lo primero sería preciso consultar a los que fueron sus jefes, cosa harto difícil, o pedir su hoja militar de servicios; para lo segundo acentuar el dolor de los suyos avivando su recuerdo. Ni una ni otra cosa son necesarias, sobre no ser piadosas. Pero nada más fácil que recoger de los centros de cultura unos retazos, preguntar en todas las obras buenas el lugar donde está inserito su nombre y tendríamos elementos suficientes para sus notas biográficas con superabundancia. Esto aparte de su obra principal.

Dedicado casi durante su vida a la enseñanza, vió desfilar ante sí incesantes generaciones de jóvenes que aprendieron de sus obras, tanto como de sus labios, el temple de alma que lleva a la gloria por los caminos del sacrificio. Con la certera intuición del psicólogo puso al servicio de su causa los conocimientos artísticos que poseía; visitó los lugares donde podía encontrar un recuerdo legítimo de su orgullo militar; pidió con diplomacia o reclamó con la entereza que sellaba su carácter; catalogó y distribuyó acertadamente sus adquisiciones y los donativos y legados y, como resultante de su labor, todos pueden contemplar el Museo del Arma, colocado en los salones bajos del Alcázar, como voz del pasado que previene el porvenir.

Nadie puede suponer las amarguras que hubo de proporcionarle, los insomnios y el desgaste de espíritu, aun en un temperamento tan brioso como el suyo.

Si los que fueron sus alumnos lo miraban como algo intangible y tenían sus palabras el peso del dogma, los que vengan después, los que templen su valor pasando por bajo aquellas

banderas que supo coleccionar, y miren con emulación los trofeos que escaparon de manos de la muerte, protegidos por el valor, para venir a formar parte del acerbo militar, tendrán que saludar desde los adentros del espíritu al hombre que escribió su vida entre aquellas redes que cubren las banderas para hacerlas resistentes a la acción destructora de los tiempos.

Otro tanto puede decirse de Don Hilario González en sus relaciones con Toledo. Si no fué hijo natural de esta Ciudad, fué su hijo adoptivo; se adhirió a sus grandezas como la hiedra se adhiere a la fría calva de las montañas para cubrir con su verdor la lozanía que les falta; miró como propias sus glorias y en sostener las existentes puso su tenacidad y en descubrir otras nuevas su entusiasmo. Gratitud debe Toledo a tan buen panegirizador y esta Real Academia puede mostrar su nombre con legítima y honrosa satisfacción.

*
* *

Cumplidos ya los deberes de gratitud que vuestro llamamiento hubo de imponerme y quizá prolongados con exceso éstos, que pudiéramos llamar apuntes introductorios, he de entrar en el planteamiento del tema.

Parecía natural que perteneciendo el puesto que he de ocupar a la sección de Historia, ella fuese la inspiradora del asunto. Del mismo modo consideré igualmente obligado que fuese la nunca agotada Catedral en sus riquezas artísticas, de las que soy espectador diario, la fuente histórica. Y deseando juntar en íntima trabazón la Historia como principal y el Arte como su auxiliar en este caso, concentré mi atención en el coro. La frase que pueda cifrar en breves términos el tema puede ser ésta:

Valorización histórica del Coro

de la Catedral Primada de Toledo.

Difícil, en verdad, es el tema escogido y no se me ocultan las luchas que habré de sostener con mis propios decaimientos y los ajenos prejuicios.

Hallar felizmente entre anónimos u olvidados documentos una escritura, una cuenta, una partida que ponga de relieve y actualice asunto o personaje de olvidada historia o nombre oscurecido, por lo mismo que acusa novedad, lleva la garantía de atraer la atención. Pero tomar un manoseado documento para darle vida, o proyectar la luz sobre un monumento gastado por el roce de las constantes miradas del turismo que curiosear o del peritaje que analiza, es empresa arriesgada que desde el comienzo bordea al campo del fracaso. Tal sucede con mi tema.

El coro de la Catedral toledana es algo de propiedad universal. La fotografía o el fotograbado lo hicieron patrimonio del público y pasó sucesivamente desde las manos del indocto a la investigación del crítico y de ellas salió con el brillo del desgaste que le hizo perder la patina del tiempo. Como asiento que ofrece un descanso en la encreujada, recibió de los unos la caricia de la estimación y otros lo dejaron volviéndole la espalda. El turista hace de él punto de arranque en la visita obligada del Templo al que pertenece; escucha la monótona explicación del guía que dormita mientras la dá, arrullado por la costumbre, sin poner en sus palabras el calor del entusiasmo; y, cuando más, oye la frase laudatoria del que sabe ponderar la delicadeza de la factura o el acusado relieve de tan bellas formas.

Por otra parte el profesional del coro, que en él tiene su asiento y conoce su historia, lo ha mirado en detalle, lo abarcó en su conjunto, husmeó en sus rincones, sorprendió sus secretos y no hay relieve que no haya olfateado, ni incrustación cuyas líneas no hayan recorrido suavemente los dedos de su mano.

Todo ello, lo reconozco, es parte para enervar las fuerzas de investigación de algo nuevo en aquello que tantas veces ha pasado

a ser viejo. Y, sin embargo, no es suficiente para hacerme desistir de mi empresa.

Quiero notar en él algo superior a la mirada superficial del que transita bajo la impresión momentánea del cansancio, o del afán acuciador de ver mucho, o del espíritu evocador que le transporta a otros tiempos. Guarda en mi opinión modesta, un hálito de vida intensa, de tan marcada importancia, así para el tiempo como para el espíritu, que bien vale posar en él, siquiera unos momentos, vuestra atención respetable y mis arrestos exigüos. Después de todo, no es mejor empleado el tiempo que cuando se le convierte en tridente brioso que levanta las ondas del mar de nuestra historia para hacernos sentir la grandeza de nuestros tiempos, o nos conduce en sus alas constantemente agitadas a contemplar desde las alturas el misterioso camino abierto en los surcos de la vida por el hilo de luz de la protección divina al humano linaje.

Y, en primer lugar, acometemos, para excusarla o defenderla, la que pudiéramos llamar causa incidental de la

Situación topográfica.

No fué corriente ni uniforme la colocación del coro en las Basílicas y Catedrales. En las iglesias bizantinas, de forma cuadrada al exterior y de cruz griega en su interior, el coro ocupaba el centro del crucero bajo la cúpula y se hallaba rodeado de una cancela, siendo de este modo fácil la perspectiva.

Al finalizar el período románico y en los dos primeros tercios del gótico, el coro ocupa diferentes lugares. Unas veces es situado alrededor del altar mayor, o principal, que ocupa la cabecera del crucero o del ábside, como legión apocalíptica que entona incansable las alabanzas eternas al Cordero inmaculado que se inmola (1). Queda de este modo convertido el altar en evocación plástica de la visión de Patmos, para ejercer desde allí estimulante eficacia sobre el pueblo desparramado en sus naves y hacerle admirar la generosidad salvífica de Dios que de este modo se muestra patente a la humanidad.

Otras veces es colocado en el centro del crucero pero, ya, no

(1) Apoc. V-6.

circundado por la cancela, sino cubierto por fuertes muros de piedra revestidos de múltiples adornos o místicas historias que guardan armonías con las elegantes y ricas sillerías de su interior. Y esta situación queda definitivamente aceptada durante el último período del estilo ojival y principalmente en la época del renacimiento. No es rara tampoco la colocación del coro a la francesa, es decir, a uno y otro lado de la capilla mayor que aparece cerrada casi en su totalidad.

Al Renacimiento se debe también la colocación de elevadas verjas de hierro en la entrada del coro y de la Capilla mayor.

Desde el punto de vista estético, el ideal sería tal vez la situación del coro alrededor del altar mayor colocado en el centro de la parte superior del crucero. El templo es para el pueblo que se llega a él para asistir al sacrificio incruento. Y nada más natural que ensanchar el campo de visión para captar más fácilmente los espíritus, convirtiendo las anchurosas y prolongadas naves en avenidas amplias que lleguen a converger en el altar. La belleza armónica de nuestros templos resulta así más manifiesta y es mayor la emoción cuando el hombre puede contemplar desde la entrada toda la magnificencia diseminada en vidrieras, columnas, naves y capillas, notas variadas que cantan en el papel pautado de las Catedrales el himno de la amistad inquebrantable de Dios con el hombre.

Pero no es esto lo más generalizado.

El replanteo de las Catedrales se hace marcando como base central la cruz latina y se ponen como puntos divisorios haces de pequeñas columnas cruciformes que se alzan del suelo como aspiración genial, se coronan al remate de sus fustes con la flora local y lanzan al espacio la expansión de vida interna en palmas que se cruzan para cerrar las bóvedas, como largos dedos de manos misteriosas que reciben, al unirse en lazo eterno, el anillo sponsalicio de escudos nobiliarios.

La cruz tendida como base incommovible es flanqueada por las bóvedas laterales que la rodean y forman alrededor del remate de la cruz doble girola, como doble nimbo que agranda la gloria temporal y eterna de Cristo en la Eucaristía, alojado entre las más grandes maravillas que supo hallar el Arte en las centurias de intenso fervor religioso, y presidiendo desde allí el cortejo que forman los santos en las capillas colocadas en la nave terminal.

Faltaba solamente que la puerta se abriese espaciosa en el

arranque de la cruz, indicando al hombre el paso primero que ha de dar al ir desde el mundo en busca de su propia grandeza y bienestar. Y al pie de las fachadas, donde amasó el arte tan perfecta y ordenadamente sus elementos estéticos, quedaron abiertas las puertas recias, grandes y especiosas, brindando, con brazos abiertos de generosidad, albergue y refugio defensor.

Sería un ideal si, al dar el paso primero en el dintel de la puerta de nuestra Catedral, a la cual me vengo refiriendo, se abriese ante nuestra vista el extenso panorama de las riquezas artísticas que guarda su interior. Pero un obstáculo enorme corta la visión y deja muy reducido el espacio para contemplar las ceremonias del culto: es el coro.

No puede negarse que causa enorme decepción. En el espíritu se levanta airada protesta contra el intruso que taponas las naves y viene a destruir la unidad arquitectónica; y se siente el espectador poseído de un deseo vehemente de armarse de piqueta, para quitar de una vez al envidioso ocultador del conjunto al que suplanta. Hacer y levantar tan bella fábrica, alhajarla espléndidamente, colgar en ella cuanto supo inventar el genio de los siglos y tamizarla después, privándola de la perspectiva de conjunto, es un mazazo enorme que viene a pulverizar lo edificado, rompiendo contra todo derecho, los cánones más elementales de la estética en la construcción.

¿Cómo es posible que aquellos siglos que plasman la belleza entre sus hilos de oro, que llaman a su servicio, para resolverlos, los problemas geométricos y lanzan, para sostener el empuje de las bóvedas, los airosos arbotantes, como juguete de espuma pronta a deshacerse al más ligero soplo de la brisa, hayan caído en la tentación de anular, en parte, sus hallazgos y obstruir con la pesada opacidad del coro las filigranas que supieron sacar del tronco informe del leño para tejer en el altar mayor la más linda plegaria de arte? Y lo que es más. ¿Cómo explicar que, no contentos con su absurda invención los siglos de la ojiva, hayan transmitido su mal gusto al Renacimiento, que viene a hacer surgir de nuevo las formas antiguas, para que de modo definitivo adopte como estación del coro el punto medio de la nave central?

Clara está la dificultad; pero no se vé tan diáfana la solución. Vamos a intentar buscarla.

¿Pudo ser una razón de orden estético o utilitario? Creemos que no. Bastaría para la convicción el sentir unánime de los si-

glos que han coincidido en envolver el coro, por razón del lugar, entre las miradas de ira que provoca su obstrucción sistemática. De acuerdo con este parecer, no son pocas las Iglesias en las que lo han desplazado para situarlo alrededor del altar de la capilla mayor, o en sus laterales a estilo francés. Indica esto que es firme la opinión que lo encuentra fuera de su lugar y son tan sólo de orden económico los motivos que impiden o dilatan este desplazamiento. Recientemente sabemos que se ha hecho así en la Catedral de Valladolid y en alguna otra.

Por otra parte, siendo verdaderamente grandiosas las ceremonias del culto que se celebra en las Catedrales, en armonía con los fines de su institución, y numerosa la asistencia de fieles, reclaman anchuroso espacio que no puede lograrse sino con la desaparición del coro, ya que la condición humana no halla satisfacción solo en oír, sino que pide también la recreación de la vista, como elemento, al menos complementario, del oído, y aún más expresivo que éste. Lo cual no es posible, cuando la distancia o espacio intermedio entre la capilla mayor y el coro es tan breve que apenas puede contemplar las ceremonias y oficios religiosos un reducido número de personas. Así sucede que, cuando la asistencia es numerosa, o por lo menos mayor que la ordinaria, cuando el pueblo, secundando las iniciativas de sus prelados y sacerdotes, acude en alas de su devoción para recrear y tonificar su espíritu con las grandes manifestaciones de vida cristiana, se hace preciso un altar supletorio que pueda ser el centro de un espacio mayor. Y ésto que la práctica reclama, como necesario, no deja de ser muda protesta que penetra cual aguja dilacerante hasta los cimientos del coro, como para hacerle sentir en sus huesos la airada disconformidad del pueblo fiel.

Bella será y lo es en realidad la factura del coro; pero cuando una belleza secundaria o adicional anula, o lo pretende, la sustancial a que se anexiona, pierde la belleza objetiva entre las ruinas de aquella que lesiona, censurada por los mismos que de otro modo la aplaudirían. Es una colisión de derechos que, cuando se resuelve con la preeminencia del particular, que es el menor, sobre el general, que le supera, pierde la defensa del mismo derecho natural que acaba por convertirse en acusador y juez que le condena.

Descartados los motivos estético y de utilidad que pudieran procurar por la situación del coro, se ofrece en su defensa la tra-

dición como posible fautor. Tampoco creemos que es argumento de fuerza.

Resulta innegable que en las iglesias bizantinas, como ya queda dicho, el coro ocupaba el centro en la forma de cruz griega que adoptaba su planta. Ciertamente igualmente que en todo el período de arquitectura románica y en los dos tercios primeros del gótico, no tiene lugar fijo la situación del coro y que solamente desde el siglo XV lo adquiere, según lo tiene hoy.

Pero si la costumbre bizantina no conserva derechos para épocas posteriores, o por lo menos los pierde en las vacilaciones que éstas denotan, al levantar templos catedrales con variada topografía coral, menos puede invocarse la tradición como fuerza obligatoria en épocas más lejanas, ya que la tradición se robustece con el tiempo. Además, ¿qué fuerza puede tener la tradición en esas épocas, que se caracterizan por el empleo de moldes nuevos, que cambian los elementos decorativos como un postulado de su existencia y que no se detienen ante los problemas de solidez que plantean la disminución de materia y la abertura de grandes ventanales que rasgan atrevidos los robustos paredones, dejando a los vanos la obligación de sostener el empuje de las bóvedas en inexplicable paradoja?

No reconocen esos tiempos otro móvil que el religioso, ni más inspiración que la del genio; y, salvadas las fundamentales reglas que pide el espíritu religioso y la verdad dogmática, dejan correr después su fantasía, citando a concurso todas las manifestaciones de la vida, desde la planta al hombre, y todas las líneas que limitan los cuerpos, para hacer de todo ello graciosa envoltura que convierte las piedras y los metales en lenguas vivas que soplan estables, al pasar de los tiempos, sobre la llama de fe que alumbró crepitante los siglos de sus geniales concepciones.

La justificación, a mi entender, del taponamiento obstruccionista del coro habrá que buscarla entre los motivos de índole dogmática e histórica.

Confirmación.

Si la robusta pesadez del estilo románico, con sus macizas columnas y sus naves bajas, lleva al ánimo del que ora en el templo la sensación de pequeñez en presencia del Dios de la Majestad, y le hace abatir y plegar las alas del espíritu, como lo hacen los

ángeles del cielo que adoran al Señor, e impregnan todo su ser de la suave dulzura de las blandas canciones del coro formado por ancianos o presbíteros que rodean al Cordero, objeto de sus melódicas alabanzas, el estilo gótico, que es elevación del hombre en la tierra, regocijo de esclavo, que se ve en libertad gracias al poder infinito de un Redentor, y de hijo desheredado que contempla en su dedo el anillo que le restituye los derechos a la herencia, ha debido tener un motivo, para situar el coro en el lugar que ocupa, relacionado con la cruz que, sirviendo de planta a las Catedrales, es al mismo tiempo la que marca al hombre sus aspiraciones, la causa del eterno aleluya que canta el hombre libertado y la en que se rompe la escritura donde constaba nuestra esclavitud.

No hemos de olvidar que la Iglesia, aun abriendo sus brazos al arte y siendo la fuente más abundosa de su inspiración educadora, no se aparta ni puede apartarse del fundamento teológico. Y, al colocar la cruz como su cimiento y piedra angular, pone en la cabeza de esa cruz a Jesús en la Eucaristía, renovando constantemente su oblación incruenta, y abre a sus pies la puerta principal para el ingreso, señalando, en esas puertas abiertas, que por ellas salen las raíces que afianzan el árbol de la cruz en el corazón del mundo.

Pero falta en esa cruz un algo que en todos los tiempos figuró en ella, el supedáneo, donde descansaron los pies del Salvador y alrededor del cual y a su altura se hallan situadas unánimemente las figuras venerandas de la Santísima Virgen, las piadosas mujeres y las pocas almas fieles que acompañaron a Cristo agonizante y con sus gemidos, sus lágrimas y su dolor entonaron el canto funeral.

Y ese supedáneo, que faltaba a la cruz, es el coro y en él se encierran los que de mañana y de tarde son los encargados de cantar alabanzas a Dios en nombre de todos los fieles que componen la Iglesia militante.

El estilo románico da en sus catedrales una visión del cielo; el estilo gótico una visión en la tierra del hombre que canta a la Cruz; aquél sitúa sus cantores alrededor del Cordero, como en el Apocalipsis; éste al lado de la Cruz y a la altura del supedáneo, como en el Calvario, quedando así completo en la Cruz el elemento que en ella faltaba de acuerdo con la idea principal del estilo.

Claro está que esta interpretación no deja de tener sus puntos vulnerables. Pero es la única razonable que se nos ofrece para

excusar a los siglos que tan acertadamente procedieron en sus obras y que adoptan esta situación del coro. Decir que obraron sin razón no es posible; hallar otra razón tampoco y ésta que se incluya en nuestra hipótesis, está de acuerdo con lo que de la cruz nos dice el Evangelio y expresa el Arte.

Sea lo que quiera de esta hipotética explicación de la topografía del coro, tiene éste, al menos en nuestra Catedral, un altísimo valor histórico conexivo.

En efecto;

El Coro es la condensación de la Historia.

La historia, en el verdadero concepto teológico y filosófico, no es la cadena de hechos que enlaza el hilo inflexible de un pragmatismo determinista, ya que, al excluir la libertad humana, saca los hechos fuera del campo de la historia. Ni es tampoco deslizado acervo de acciones humanas agregadas sin enlace por el soñado espectro de la casualidad, puesto que esta quimera pugna con el objeto, fin y causas de los hechos históricos, cegando en sus fuentes su valor. Historia es «la narración fidedigna de los hechos más notables realizados libremente por el hombre bajo la acción de la providencia divina».

Y a la luz de esta definición un poco general, pero sin que pueda eliminarse ninguno de los valores en ella contenidos, el coro de nuestra Catedral no es algo que obstrucciona, es la humanidad en todo el correr de la historia, que se alza como imperecedero monumento para ser llama que arda siempre a los pies de Jesucristo que se oculta en el altar. Son los hombres de gran valor histórico que se asoman por entre el mármol frío o la madera blanda incorruptible, para testimoniar con voz unánime cómo se han de haber los hombres con Jesucristo, ellos que marcaron en su vida un período, o una época, o una edad de la Historia. No es el coro algo muerto, es la vida en su concepto más elevado uniéndose con su autor, y corriendo mansamente por sus cauces, mientras refleja en sus limpios cristales al cielo que la cubre cual manto protector.

Si el templo es la casa de Dios y se ha levantado para que el hombre lo encuentre en él prontamente, el coro es el grito jubiloso de la humanidad que dice haberlo encontrado y que en vano

se debate para arrojarlo de sí. Yo no sé qué es lo que mereco con título más valioso nuestros aplausos: si la creación entera asociándose en sus más ricos elementos para ofrecer un pequeño albergue a su Dios, o el coro que es el asiento donde reposa el hombre para meditar, a la luz intranquila de las lámparas que arden, los constantes beneficios de un Dios incansable en sus bondades.

Divídase la historia en religiosa y profana; subdivídase ésta en antigua, media y moderna en relación con la época a que responde el coro y tendremos en él su condensación.

Razonemos un poco esto que alguien podría llamar lirismos.

El coro puede estudiarse de fuera a dentro o de dentro a fuera; en sentido ascendente o descendente; lo mismo dá.

En su parte exterior lleva el coro, como astrágalo o collarín, una serie de relieves en piedra que lo circundan y que comprenden los asuntos más salientes de la humanidad en el tiempo que llega a Jesucristo. Es un anillo sin rotura donde aparece el hombre que obra libremente y Dios que le guía, después de haberle erigido y amueblado con verdadero afán el palacio del mundo que ha de habitar, con la protección y ayuda de los ángeles y la servidumbre de los seres que le son inferiores.

En el interior aparece el mismo plan.

Si lo estudiamos de abajo arriba, es decir, desde el momento histórico entonces presente hasta la humanidad en su origen, refleja en primer término el carácter belicoso de la época. La actividad de España ocupada en la reconquista del suelo, que tocaba ya a su fin, juntamente con el resurgir de las ciencias y las artes, aparece en el coro bajo, cubierta con la fronda del arte y la exaltación luminosa del genio, aun mezclado con pasiones fogosas que encarnan los múltiples bichos que corren por él. De estas pasiones aparece deslizado el espíritu en el coro alto donde la virtud se impone enlazando las almas que supieron practicarla cumplidamente en todos los tiempos hasta llegar casi a lo contemporáneo. Afirmación que estaría aún más justificada de lo que aparecerá después, si pudiésemos llegar al reconocimiento de personajes coetáneos del artista, disfrazados con nombres que proporcionó la antigüedad. Y, como todo poder dinámico reconoce y acusa un centro, o causa eficiente, según la filosofía proclama, el cornisamento nos da esa virtud y eficacia en Jesucristo, humanizado el procedimiento de adquisición con su genealogía según la carne.

Finalmente, acusa en mayor relieve la aspiración o ideal realizable del hombre, al hacerlo compañero de Cristo transfigurado con resplandores de gloria en el Tabor, remate digno de esta obra tan completa sobre la cual se alza como divino coronamiento.

Mirémoslo ahora de arriba abajo, en orden descendente.

Tres lunetas en bajorelieve, talladas en madera, de gran valor simbólico y representativo, a saber, el juicio final, el paso del mar Rojo y Moisés alzando en el desierto la serpiente de metal para devolver la salud a los mordidos por reptiles nocivos, colocadas en la bóveda de la silla arzobispal, y dos relieves en mármol, representativos del paso del mar Rojo, que se ven en los laterales del grupo al natural, son como trípode sobre el cual se alza la Transfiguración de Jesucristo, ajustada del todo a la narración evangélica y que queda convertida en único centro sideral a cuyo derredor van a girar las almas.

Muestra su influencia corriendo como hilo de luz por entre las generaciones humanas que se suceden hasta llegar a El y forman el ya citado cornisamento; desciende al fondo de las almas para hacer la transfiguración del hombre por la gracia y las virtudes, en el coro Alto; y lleva, por fin, su influencia hasta las acciones temporales del hombre, enarbolando la Cruz de Jerusalén, o el guión del gran Cardenal Mendoza, en la reconquista de Granada que tiene casi embargadas las fuerzas nacionales al secundar la empresa de los Reyes Católicos, según aparece en los respaldos de la sillería baja.

Como se ve de lo expuesto hasta aquí, aparece, con claridad meridiana, la gran importancia del coro que ofrece la condensación de la Historia sagrada y profana, antigua, media y contemporánea.

Ahora bien: si lo consideramos con su valor histórico como supedáneo de la Cruz, sobre el cual se apoyan los pies de Jesucristo, éste se nos manifiesta saliendo como vara gentil de la raíz de Jeese que se abre en la brillante flor de la Eucaristía, para esparcir sus aromas por los ámbitos catedralicios, plasmando las palabras del Evangelio «Natus ex nobis», o como árbol frondoso que hunde sus raíces por entre las hendiduras de la piedra resquebrajada. Es la humanidad que se abre para dar paso a Jesucristo que ha de redimirla, o es Jesucristo que apoya sus pies en la Historia humana para indicar al hombre los senderos de su glorificación.

¿Hubo más de un Coro?

Terminada con ésto la cuestión incidental que afecta a la topografía, otra nueva sale al paso y conviene dejarla resuelta. Se refiere a si el coro estuvo siempre donde está o hubo otro coro más armónicamente sentado sin perjuicio del conjunto. Es causa de esta cuestión la afirmación que se hace en algunos documentos dignos de todo crédito, de un coro mayor y un coro de sillas, no como dos nombres que afectan al mismo, sino como expresivos de dos diferentes.

En respuesta a esta duda que nos ha sido sugerida por persona competente, sentamos sin vacilación la tesis de que «no hubo más que un coro y éste es el mismo que ocupa el centro de nuestro tema», colocado por consiguiente donde está.

Las pruebas son de dos órdenes, documental y artístico.

En las «Notas del Archivo de la Catedral de Toledo» debidas al Canónigo Obrero D. Francisco Pérez Sedano, del siglo XVIII, que acertadamente fueron publicadas por el Centro de Estudios Históricos, se dice en su página 67, con motivo de las rejas de la Capilla Mayor y del coro: «Villalpando y maestro Domingo (de Céspedes) presentaron varias piezas de muestra y el Cardenal Tavera determinó que Villalpando hiciese la reja del coro mayor (1) y el maestro Domingo, junto con Fernando Bravo, la del coro de sillas» (2). Atendiendo a la materialidad de las palabras, son efectivamente dos coros; pero solamente la enunciación indica ya que el coro mayor no es otro que el altar mayor y el coro de sillas el que estrictamente se llama coro. Ahora bien: ¿por qué al altar mayor se le llama coro? Tal vez porque en él se inicia el canto en diálogo admirable con el coro de cantores que se halla situado en el llamado «de sillas», o por alguna otra razón relacionada posiblemente con la liturgia muzárabe. Pero evidentemente no puede llamarse coro en el sentido estricto de la palabra. Sabemos además, también documentalmente, que la reja hecha por Villalpando es la que cierra la capilla mayor y la de Céspedes la que admiramos cerrando el coro. No hay, pues, lugar a confusión.

Todavía, si alguna duda pudiera quedar, sería desvanecida con las notas que se leen al pie de la página citada y dicen así: (1) «Coro mayor.... Así llaman a la capilla mayor» (2) «Coro de sillas.... Para distinguirse de la Capilla Mayor llaman así al coro de los

canónigos y aún por esto se llama entre-coros el espacio que hay entre las dos rejas».

Podría objetarse que, adosado a los muros, hay en el lado izquierdo, o de la Epístola, de la Capilla mayor, un asiento corrido y otro igual habría en el lado del Evangelio, antes de ser colocado el sepulcro del Cardenal Mendoza. Efectivamente que así es; pero esto no indica que aquello fuese coro, en el sentido empleado por nosotros, y sí sólo, a lo más, un asiento para la residencia en las ocasiones en que hiciese estación en el altar mayor, como puede verse también, aun en el día, alrededor de la Capilla de San Ildonso, y que es ocupado por los asistentes al funeral que allí se celebra en sufragio del insigne conquisador Cardenal Don Gil de Albornoz, cuyo sepulcro ocupa el centro de la Capilla. Ni éste es coro, ni el del altar mayor, o tendremos que admitir tres coros por no decir más.

Se puede añadir, en confirmación aunque innecesaria, la prueba que proporciona el estudio de los elementos arquitectónicos del coro. Presenta éste a sus lados, en el comienzo de la parte exterior, dos pilastras o dos revestimientos en los que, alternativamente, forman su ornamentación un castillo y un león, que guardan relación en su factura con todo el adorno exterior, obra, a no dudarlo, del siglo XIV. Los citados castillo y león coinciden con los que, igualmente dispuestos, encuadran la parte externa del lado de la Epístola de la Capilla mayor; y unos y otros son iguales a los que adornan las jambas y tímpano de la puerta principal. Pertenecen éstas, ciertamente, al siglo XIV y del mismo es la parte mencionada de la Capilla mayor en la cual se ven, a mayor abundamiento, las armas del Arzobispo Ximénez de Luna; puede, por tanto, asegurarse con toda firmeza que el cerramiento del coro ha de atribuirse al repetido siglo XIV. No es creíble que, existiendo desde esa época el exterior del coro, no existiese también en su interior el propiamente llamado coro; y en ese caso, es lógico afirmar que todo el coro existe donde está desde el siglo XIV. Ahora bien: si las obras de la catedral dan principio en el primer tercio del siglo XIII, si se llevan con la lentitud que imponen semejantes monumentos y las circunstancias de la época histórica en que se levantan, y se puede señalar con todo acierto que en el siglo XIV se adorna con bella prolijidad el externo revestimiento del coro, ¿puede asegurarse con probabilidad que existiese otro coro en la misma Iglesia? ¿Cuándo y para qué se

hizo? Si el coro guarda estrecha unión con el altar mayor, al cual se ordena, en las ceremonias litúrgicas, y el coro actual es de la época que el altar mayor ¿para qué hacer otro?

Juzgamos sobradamente aclarado este punto con las leves consideraciones hechas y no creemos se nos pueda tachar de ligeros si afirmamos rotundamente que no hubo nunca más que un coro y éste ocupó siempre el lugar que tiene en la actualidad.

Descripción del Coro.

Avanzando ahora en el desarrollo del tema, vamos a hacer del mismo una ligera descripción en orden a lo que han de pedir las posteriores explicaciones.

Forma una pieza rectangular cerrada y comprende el espacio que media entre tres columnas de la nave central. Su parte exterior lleva primeramente una serie de fustes de mármol, que pudieran ser procedentes de la antigua mezquita, encajados entre pequeñas bases y capiteles góticos con algún elemento románico y aun mudéjar, sirviendo para sostener arcos góticos, en forma de tímpano, del período a que pertenece el conjunto. Y sobre los arcos una serie de hornacinas con medio-relieves en piedra, formando historias que abarcan la del género humano desde la creación hasta Jesucristo en sus fases principales. Forman estas historias un friso de bastante anchura y únicamente las interrumpe y corta en el transcoro un gran medallón renacentista que muestra en su centro al Eterno Padre, en los ángulos los cuatro Evangelistas, a sus lados dos pequeñas hornacinas con estatuas que representan la inocencia y la culpa, y por último, el escudo gentilicio del Cardenal Silíceo, a cuya época corresponde el medallón.

El interior del coro se compone de tres órdenes o planos y el remate o coronamiento levantado sobre la silla arzobispal. Integran el coro bajo cincuenta sillas con otros tantos respaldos y dos rincones, cada uno de los cuales consta de dos tablas que presentan, como las correspondientes a los respaldos, en medio-relieves, algunas plazas y castillos de los rescatados por los Reyes Católicos en la reconquista de Granada. En esta colección tan numerosa de sillas se hace alarde de la multitud de elementos ornamentales que forman la característica del último período del estilo ojival, pero empleados con discreta sobriedad; y se observa en los arcos que cierran los relieves la tendencia al arco rebajado.

El coro alto está formado por setenta sillas y dos rincones en chaflán, y, por todas sus partes libres, la serie increíble de adornos que dan nombre al período plateresco del renacimiento, en forma tan brillante que apenas podrá señalarse en cualquier monumento de esta época un detalle que no tenga superior o semejante en el coro. No en vano fué escenario en el que lucieron sus primores maestros de la importancia de Berruguete y Borgoña. Los brazos, asiento y parte inferior del respaldo de las sillas, tienen aprisionadas entre la madera de nogal, que es la principal como en todo el coro, incrustaciones platerescas de boj, nunca repetidas, que hacen resaltar en su color más claro la inventiva de aquellos hombres cuyo ingenio no era capaz de agotarse ni aun en fuente tan abundante como ésta. El respaldo superior es una serie de perfectísimos relieves en número de setenta y dos, separados por columnas bellamente adornadas en sus fustes, y en el remate del arco una cabeza humana, de hombre, niño o mujer, perfectamente concluída y sin el carácter grotesco con que los artistas solían tallarlas en esta época.

Forma el coro en esta parte superior un peristilo de gran efecto integrado por columnas de jaspe, en color rojo predominante, que separan el espacio de las sillas colocadas más al interior; y todo el conjunto, más que llamarse simplemente renacentista, pudiera decirse plateresco, porque es en realidad trabajo de orfebre. Sobre la serie de columnas, en número de setenta y dos, se apoya un cornisamento de alabastro cuya parte inferior forma los arcos y bóvedas que cubren cada una de las sillas; cabezas de alados ángeles corren como canetes a lo largo del arquitrabe y la parte más alta está formada por ancho friso de figuras bíblicas en alto relieve, casi exentas, separadas por columnas de labrados fustes, e inspiradas en las genealogías de N. S. Jesucristo que se leen en los Evangelios de San Mateo y San Lucas.

Finalmente, como clave y cierre de las dos alas del coro, abiertas en toda su amplitud, se alza una ingente mole, también de alabastro, que reproduce de modo plástico la escena de la Transfiguración de Jesucristo en el monte Tabor según la refiere el evangelista San Mateo en el capítulo XVII, versículos 1 al 9. En figuras poco menos que de tamaño natural, Jesucristo aparece transfigurado teniendo a sus lados a Moisés y a Elías y son testigos de la escena Pedro, Santiago y Juan, que recibieron del Maestro este signo de predilección.

Es asombroso, al curiosear los documentos que de esta época existen en el archivo de la Obra y Fábrica, ver el número de artistas que sumaron su aportamiento en las distintas partes que se fueron adicionando a la Catedral en el correr de los siglos. Los Prelados que ocuparon la silla primada, dignamente secundados por los celosos Obreros que ellos mismos designan, llamaban constantemente con sus munificencias a los artífices de todos los países; y atraídos éstos por las liberalidades de los Arzobispos, y estimulados por el acicate de la competencia, iban depositando, en las múltiples celdillas de este panal del Arte que se rinde a Jesucristo, la miel que ellos libaron en las flores de la inspiración de todas las naciones. Pudiera decirse que éste era el sello de la época histórica que tejían; los Reyes Católicos anexionaban a su corona los pedazos del suelo hispano que hubieron de saltar resquebrajados al correr de los caballos que vinieron de Africa; los Prelados de Toledo agregaban en el palacio que el Arte levantaba al verdadero Dios cuantos brotes aparecían en el árbol mundial de la bella inspiración; aquéllos, terminada su labor que devolvía a España la hermosura de su rostro, consagraban su actividad a la restauración y embellecimiento de las tierras conquistadas; éstos, en noble pugilato, iban recubriendo las paredes de la Iglesia Catedral, ya terminada, con las múltiples flores que brotaban en la fecunda tierra del espíritu humano hasta entonces talado por la guerra. Son legión los maestros que esculpieron sus piedras y metales, o pintaron sus techos y vidrios, o miniaron sus libros, o bordaron sus magníficas telas, elevados los unos por la fama, o cubiertos otros por el anónimo, pero todos inspirados y geniales, trabajando al compás de una misma fuerza invisible: la fe y la gloria. Y este himno sintético que tiene sus estrofas esparcidas por toda la fábrica de la Iglesia, se refuerza y robustece, y a la vez se hace más uno, en la pieza que nos viene ocupando.

Historia documental.

Dejando la parte externa del coro, puede urdirse paso a paso la historia de su parte interior siguiendo el hilo que nos suministran los documentos del Sr. Pérez Sedano, anteriormente citado, y al que copiamos en su mayor parte.

En enero del año 1531 Alonso Covarrubias, residente en Guadalajara, pasaba a Valladolid para mostrar al Arzobispo de To-

do las trazas que tenía hechas para la Capilla de señores Reyes nuevos, obtenido que fué el permiso del Emperador Carlos V de quitar la que había edificada en una de las naves de la Iglesia junto a la Capilla de la torre. A consecuencia de esta obra, primera realizada en la Catedral por Covarrubias, y mientras la estaba haciendo muy a satisfacción de todos, el cardenal Tavera despachó a su favor el título de maestro mayor de la Iglesia por documento fechado en Dueñas a quince de octubre de 1534, viviendo aún Enrique Egas que hasta entonces lo tenía. Y, sea por la perfección y belleza que miraban en la obra en construcción, sea porque la parte interna del coro no respondía del todo a lo que el conjunto pedía, acordaron cambiar la sillería alta de conformidad con el gusto de la época, que tenía aceptación y bajo la dirección del maestro nombrado.

Abierto un como concurso entre los más célebres maestros, concurrieron a él, viniendo al efecto a Toledo en el año 1553, Diego de Siloé, residente en Granada, competidor de Covarrubias en la obra de la Capilla de Reyes, Felipe Vigarny o de Borgoña, vecino de Burgos, y Alonso Berruguete que lo era de Valladolid, los cuales, juntos con Alonso Covarrubias, acabaron de arreglar el asunto. Y consta que en 7 de octubre de aquel año se dió dinero adelantado a Felipe Vigarny para que, con arreglo a un modelo que se le entregó, hiciese en Burgos una silla y la enviase. No dudamos en afirmar que la silla trabajada como modelo y enviada por Felipe Vigarny a quien llamaremos Borgoña, es la que hace el número 17 (1) del lado izquierdo del coro, incluido el chaffán del ángulo y representa a Santa Casilda en bella figura que describiremos más adelante. La razón que nos mueve a afirmarlo así, además de la cita documental, es el de ser una santa de Toledo y la única de ese lado que lleva en el centro del respaldo sobre la incrustación de boj, un letrero que dice: «Philipi opus», obra o trabajo de Felipe.

Es cierto, además, que en la provincia de Burgos, donde él tenía su domicilio, cerca de Briviesca, existe, aun en el día, el cuerpo de la Santa en el Santuario que lleva su nombre, y para el mismo santuario, cuyo patronato lo ejerce el Cabildo Catedral de aquella ciudad, se enviaban en tiempos antiguos objetos del culto por el Cabildo toledano. Parece, pues, aunar de este modo

(1) Véase el croquis.

en la misma silla la ciudad de su residencia y aquella a la cual destina su trabajo.

Mandó Borgoña su obra al año siguiente y le fué abonado su importe en 29 de agosto de 1536.

En el mencionado concurso acudió también Juan Picardo, maestro de hacer imágenes y tallas, vecino de Peñafiel, pues le fueron abonados los gastos de estancia y viaje, de orden del Prelado, por haber venido a entender en la obra de sillas.

Modificadas algún tanto las proposiciones y planos de los artistas, el Cabildo se comprometió a quitar el coro viejo a cuenta de la Catedral; señaló las maderas que habían de emplearse, a saber: nogal, peral, boj y pino, las cuales serían suministradas por la Catedral, limpias, sin nudos y de lo mejor que se encontrase. Se compondría el coro de setenta sillas, y, además, la silla del arzobispo que había de ser de madera más rica y algo más ancha y alta y todos los adornos más ricos y de buena ordenanza. Por último, la parte alta había de ser de alabastro y jaspe.

Aceptadas las condiciones y el precio de cada silla de ciento cincuenta ducados (1) señalado por los maestros, y vistos y aceptados los contra-moldes, por ellos presentados, de las bóvedas de alabastro y de lo demás de pilares, historias y molduras, que han de ser de alabastro, Felipe Borgoña y Alonso Berruguete se comprometen a hacer cada uno la mitad de las sillas altas del coro de madera, alabastro y jaspe en tres años, dando comienzo en primero de enero de 1539 y siendo la silla arzobispal de cuenta de Borgoña. El Cardenal Tavera había ya prestado su conformidad, pues en abril de 1536 el maestro mayor, Alonso Covarrubias, había pasado a Valladolid a darle razón de la obra y enseñar la silla que había hecho Borgoña.

Faltaban las procedencias del alabastro y jaspe. Las basas, sotabasas y cimacios de todas las columnas consta que son de la cantera que tenía en Espeja (¿Espejo?) Guillén de Orellano, escogida por Felipe de Borgoña, de cuya orden se depositó su costo en el Monasterio de San Jerónimo de Espeja; y el jaspe para la cornisa, entablamento y ménsulas, extraído por el mismo Orellano o Arellano citado, vecino del lugar de Huerta del Rey, en Burgos, del cual sale fiador Borgoña, y que labra veinte piezas de cornisa para cobijo de treinta sillas del coro. Se citan igualmente las vi-

(1) Unas 450 pesetas, moneda actual.

llas de Aleas y Cogolludo de Guadalajara como puntos de donde se extrajo el alabastro en 1539. Y, por último, el altar de prima, que era de madera, es sustituido por otro de jaspe en el mismo año, y se habla también del solado del coro por el mencionado Arellano.

Las fechas anotadas en los documentos que se citan, coinciden exactamente con los datos cronológicos que la obra misma proporciona. El compromiso firmado por Berruguete y Borgoña era el de hacer las sillas en tres años, comprensivos desde el citado 1539 al 41; y, si bien no terminan del todo hasta el siguiente o 42, y aun después por quedar pequeñas modificaciones, se pueden decir colocadas el año 41. En efecto; las sillas empiezan a colocarse de fuera hacia adentro y aparece grabado en el respaldo número 12» (1) que representa a José, el año 1539 y la anotación «A (nno) D (omini) 1541 en el respaldo número 27» (1) que representa a San Lucas. Cumplieron, pues, su palabra y son también garantía de ello los pajes fronteros colocados en el primer relieve de alabastro de cada uno de los lados del coro (1), a la entrada, que sostienen amplio escudo con las armas del Cardenal Tavera.

No sucede otro tanto con la silla arzobispal. Corría a cargo de Felipe de Borgoña y en orden a su compromiso empieza a trabajar lo que en ella es de madera, y, a más, la talla que se hizo en los pilares también de madera por donde se vaciaron los de bronce que tiene en la actualidad. Pero la muerte dejó empezada su obra en 1542 y la remata Berruguete en 1543 siendo Gregorio de Borgoña, hermano de Felipe, el que en el mismo año labra la historia de alabastro que hay en ella y que representa a San Ildefonso recibiendo la casulla.

El remate del coro quedó concertado en el repetido 1543 que había de ser de alabastro y representar la transfiguración con las figuras de Jesucristo, San Pedro, San Juan, Santiago, Elías y Moisés, labrado por Alonso Berruguete de su propia mano en 1500 (2) ducados, según lo promete al Cardenal Tavera.

Lo hace, en efecto, y además tres historias de nogal que representan el juicio final, el paso del mar Rojo y la serpiente puesta por Moisés en el desierto, las cuales serán dadas de blanco bruñido y retocadas de plata y oro molido, que son para las tres

(1) Véase el croquis.

(2) Aproximadamente 4.500 pesetas.

lunetas y medios círculos. Se hallan, dijimos, las citadas lunetas en la bovedilla de la silla arzobispal y existen dos planchas rectangulares de alabastro, que representan en bajorelieve escenas del paso del mar Rojo, en los laterales del bloque de la Transfiguración.

Concluída la obra, se procede a su tasación antes de abonar su coste total, según costumbre; y, llamado por el Cardenal Silíceo, sucesor del Cardenal Tavera, el maestro de las obras de la Alhambra de Granada, Pedro Machuca, emite su informe en 27 de septiembre de 1548, haciéndose en este año la recepción de la obra con algunas imperfecciones que hacen notar los tasadores.

El Cardenal Tavera tuvo también el proyecto, que se llegó a contratar, de hacer dos tribunillas de mármol de Carrara, las cuales han de ser arrimadas a los dos pilares torales del crucero de los coros de la Santa Iglesia y habían de ser trabajadas por mano del mismo Berruguete. No se llegaron a hacer, aparte de otros motivos, por no llegar mármol en condiciones.

El coro bajo de sillas se compone de cincuenta sillas y dos rincones, sumando en total cincuenta y cuatro las tablas talladas de los respaldos altos que reproducen la Reconquista de ciudades, villas, aldeas y castillos durante la de Granada. Son debidas al llamado maestro Rodrigo Alemán, que trabaja en ellas en los años 1489 al 1495 y por lo mismo que ningún otro se cita y aparece él solo firmando todos los recibos de las diversas cantidades en que se tasó su importe, se deduce claramente que son debidas solamente a él.

Parece que el nombre de dicho maestro entallador no es Rodrigo Alemán, sino Rodrigo de Espayarte, de origen alemán. La razón es que el repetido entallador, a quien se llama Rodrigo Alemán por razón del origen, sigue después tomando parte en la talla del retablo mayor y algunos otros trabajos, así como también en el retablo de San Ildelfonso, anterior al actual que es del siglo XVIII. En este retablo de San Ildelfonso, tomado a destajo por el maestro entallador Rodrigo, en el que trabaja juntamente con Gullimín de Gante, se le llama en la forma que es dicha, no quedando duda alguna sobre la identidad de persona. Dato éste completamente nuevo que viene a sacar al maestro Rodrigo del medio anónimo en que hasta ahora estuvo.

Concertó primero en el año 1489 la factura de veinte sillas que debían corresponder al lado derecho del coro y que empieza a

colocar desde la entrada; y en 1493 se habla de otras veinte sillas, a las que se llama segundas y que deben ser las del lado izquierdo. Sin duda era el maestro Rodrigo un tanto pesado en su obra, pues se le obliga ante escribano a dar acabadas las cuarenta sillas en fin de febrero de 1494, e asentadas para Pascua de Resurrección.

Quizá porque no contaron las escaleras laterales, las sillas fueron treinta y ocho, correspondiendo diez y nueve a cada lado; y en 10 de enero de 1495 vienen a contratar las doce sillas, por hacer, de la frontera del coro con el repetido maestro Rodrigo, llegándose así al total de las cincuenta y diciéndose de estas doce últimas que son las sillas fronteras bajas que hay de escalera a escalera de Dignidades. Son también obra del mismo las dos escaleras, y la central que sube a la silla del arzobispo.

Valorización histórica.

Concluída con esto la breve historia, que pudiéramos llamar constructiva, en que, de intento, como menos pertinente, hemos omitido no pocos pormenores por innecesarios a nuestro plan, llega por natural exigencia la pregunta que tantas veces se ha formulado la mente con verdadera insistencia: Los dos órdenes de sillas y el cornisamento inspirados en motivos históricos, ¿son expresión fiel de la historia, o no pasan de ser fantasías de artistas que cubren la mercancía de su imaginación con la envoltura que les proporciona la historia? De esta primera surge una segunda cuestión, cuya respuesta sería aún más interesante, a saber: ¿Sería posible reconstruir la historia y localizar e identificar personajes en todo o en parte? Evidentemente que la verificación de esta segunda pregunta nos daría por contestada la primera; pero no podemos negar que la empresa ofrece serias dificultades, aun con el auxilio de los datos que proporcionan los documentos. Como juicio apriorístico, y aun cuando estamos seguros de no lograrlo cumplidamente, nos atreveríamos a dar una respuesta afirmativa, no tan sólo por la tendencia de la época a encarnar en viejos modelos las figuras contemporáneas, sino por las diversas circunstancias que hemos creído notar en la detenida inspección ocular que hemos realizado. Mas como quiera que es complejo el asunto y la falta de orden y claridad llevaría a la confusión y aun a la falsedad, por considerar atribuidos a unos

lo que solamente de otros puede decirse, vamos a dividir la respuesta en los tres elementos objetivos que vamos a estudiar, y son: Primero, coro bajo de sillas; segundo, coro alto; tercero, cornisamento.

1.º *Coro bajo de sillas o reconquista de Granada.*

Está fuera de duda que el plan del maestro entallador no fué recorrer con la gubia en la madera las diversas vicisitudes de la campaña española para libertar su suelo. Ello hubiera sido imposible y él no era más que un cantor que utilizaba las notas de la talla en la madera para expresar, en lucha con el tiempo que todo quiere borrarlo, la última estrofa del himno que se empezó a cantar en las montañas de Covadonga.

No hemos de buscar, pues, en su composición los tonos menores de los descalabros que depositan en el ánimo un sedimento de tristeza, sino el tono brillante del himno entusiasta que transmite al que ve los gritos jubilosos de la victoria. Podremos ver, paso a paso, la lucha del cristiano con el moro, y no dudéis que será excepción si alguna vez contempláis al moro vencedor y al cristiano vencido. El arte es la expresión de lo bello y la derrota suele carecer de belleza, cuando no es la expresión de un valor, rayano en heroísmo, que se corona como vencedor con los trofeos de la muerte misma. Tal sucede, por ejemplo, en el respaldo número 21, que lleva el nombre de Eretar, en el cual un magnate, caballero, que dirige el combate o asalto capitaneando un puñado de peones, cae valientemente del caballo, templando su valor con sus heridas.

Aparte de esta nota general de triunfo, que alguien pudiera llamar partidista y que no lo es porque así lo reclama la índole del trabajo, la veracidad es algo que debe campear en las tablas. He dicho que debe campear, y esto que viene a ser como prejuzgar la respuesta, sintetizando el resultado antes de dar comienzo al análisis, no es más que una conclusión que legítimamente se formula con arreglo a las mayores exigencias de la dialéctica. En efecto. Se trata de dos hechos que existen con paralelismo de tiempo; el uno sobre el terreno y el otro en la talla. La obra de la sillería baja tiene realización desde el año 1489 al 95, y la conquista efectiva se extiende desde febrero de 1482, en que el Marqués de Cádiz se apodera de Alhama, hasta el seis de enero

de 1492, en que los himnos cantados a la entrada de los Reyes Católicos en Granada ahogan el último suspiro del Rey Boabdil que se aleja de la ciudad. Combatientes victoriosos habían de ser testigos de la obra del artista y compulsarían los hechos de armas en que tomaron parte con lo plasmado en las tallas; la fama de aquellos esfuerzos del pueblo español vendría a azotar con sus sonos lo que el artista decía; centenares de cautivos cristianos que cambiaron la oscuridad de sus encierros por la luz de la libertad, llegaban desde el lugar de la prisión a colgar como ex votos sus cadenas en la fachada de San Juan de los Reyes, que Fernando e Isabel habían mandado erigir; el propio Cardenal Mendoza, quizá inspirador de la idea, y los reyes mismos, serían los que contrastasen la obra con los hechos a que ellos con su magnanimidad dieron vida. ¿Cómo puede suponerse falseamiento en lo que había de estar expuesto a las miradas de los mismos protagonistas? Ellos hubieran sido los primeros en reclamar y el maestro entallador no habría podido huir de la censura tan recatemente ejercida. Si, pues, se trata de hechos contemporáneos y nada favorece la hipótesis de la inexactitud, ya que fueron en verdad hechos gloriosos que pudieron y debieron conocerse, y de cuya ocultación ningún favor y sí grande daño pudieron venir al artista, no habrá quien, ya desde el principio, no se incline del lado de la veracidad histórica.

Bien sabemos que es grande la libertad de los artistas y que no se arredran en presencia de un anacronismo que salta a la vista del menos enterado. Bastaría asomarse a las pinturas de Juan de Borgoña en la Sala Capitular, donde apenas hay una escena que no asocie elementos dispares de la Historia. Pero si esto puede excusarlo el arte, no tiene aplicación en el caso presente, cuando no se trata de reproducir en una época lo acaecido en otra, ni para nada tiene que fatigarse la imaginación en crear y embellecer lo que ya de suyo está creado y harto embellecido.

Aun guardando fidelidad a la verdad de los hechos, no se queman al artista las alas de su inspiración que podrían correr libremente por entre las fecundas vegas, las montañas bravías y la hermosura de las ciudades ganadas, sin entrar para nada en las bellezas de orden moral que tan abundantes fueron. De ahí es que ampliando todavía lo afirmado, podríamos buscar verdad no tan sólo en el fondo del asunto, sino también en los pormenores de construcción, indumentaria y paisaje. Así lo vemos en efecto.

La idea general no es más que una: plazas fuertes que vienen a caer en manos de los sitiadores, unas libremente entregadas y otras, por capitulación después del asedio. Pero sobre esa unidad fundamental se asienta una variedad inmensa: Es el reptil que se arrastra, el bosque que circunda, las rocas en que se alza el castillo, la ciudad que se encierra en el recinto amurallado, la mezquita que asoma su alminar en el corazón de la ciudad, las casas con sus galerías y saledizos, las puertas con su puente levadizo, los fosos que defienden y aíslan, el pastor que conduce su ganado, el peón que azota su jumento cargado, la mujer que entra por la poterna llevando sobre su cabeza el cántaro de agua, el cañón humeante que acaba de lanzar el proyectil, el escalador que aplica a la muralla su escala, las tiendas de campaña, el elegante arreo militar de caballeros y caballos, el personaje extraño que se mezcla en la comitiva, incontables datos, en fin, que ponen una variedad vistosa en la monótona unidad del conjunto, así en las plazas de tierra firme como en aquéllas en que aparece la barca que conduce al moro encapuchado que huye, o el navío de carga, con sus velas henchidas. Solamente los datos circunstanciales serían legítimo incentivo de la curiosidad instructiva, y lección admirable que nos traslada a la época para vivirla, si no tuvieran además el valor de lo cierto en el fondo.

Pero, al llegar aquí, tenemos que confesar una desilusión sufrida juntamente con una gran satisfacción. Vamos a explicarnos.

En relación con el fin propuesto desde el principio y como elementos o materiales de trabajo directo, habíamos recorrido detenidamente, uno a uno, todos los respaldos de la sillería baja, anotando las particularidades que ofrecían, incluso los ángulos casi escondidos bajo la sombra que proyecta la cornisa. Creíamos que nuestro trabajo no había sido precedido de ningún otro y aspirábamos, en lo humano, a dar la nota de novedad. Era una ilusión agregar a nuestras fuentes históricas la verdad que reflejaban las tallas y una satisfacción el ponderar la influencia enorme del sentimiento religioso en aquella serie de proezas que se ocultan bajo el denominador común de «La Reconquista de Granada». Como sacerdote que pone a vista del pueblo la hermandad de la cruz y de la espada en procurar el bienestar común; como capitular de la Catedral de Toledo, museo donde no se cobra almacenaje al arte porque en ella se recoge como en su propio

hogar; como español, en fin, que se siente dignamente satisfecho al mostrar las grandezas patrias, no estancadas, sino vivas, al curioso visitante, creíamos añadir con nuestro trabajo un grano de arena en las vastas orillas del mar de nuestra historia. Pero, una vez más, la vanidad, montón de arena, queda deshecha por la misma fuerza de la ilusión humana que la levantó. Nuestro plan, en parte, está ya usado y el valor histórico que pensábamos descubrir hace un año que recibe las caricias del sol. Llega a nuestras manos, editado en el año anterior, un trabajo sobre esta sillería baja debido a D. J. de M. Carriazo (1) del cual, si creyéramos en la telepatía, diríamos haber recibido la inspiración. Tan perfectamente concuerdan nuestros pensamientos que nos basta tomar nuestros apuntes para ir leyendo su trabajo, aunque nuestra modesta observación no pueda acercarse a su erudición y labor concienzuda, avaloradas con la consulta de fuentes autorizadas.

Se propone el Sr. Carriazo «estudiar estos tableros desde el punto de vista histórico y arqueológico, más que nada para ilustrar su publicación completa y sistemática que se hace por primera vez». «Aspiramos, dice, a precisar su enorme valor». Y lo hace.

Habla en primer término del autor, el maestro Rodrigo, del cual sin duda desconoce el apellido Espayarte, que anteriormente hemos dicho pertenecerle y que hasta ahora ha sido desconocido, y le asigna, con acierto, origen alemán, sirviéndose de varios documentos de la Catedral y del testimonio de un escritor alemán de 1495, Jerónimo Münzer, cuyas memorias existentes en latín han sido traducidas en 1924. En estas memorias dice su autor que «en cada silla está muy bien esculpido un triunfo de ciudad o fortaleza de Granada que casi parece poner ante los ojos la guerra granadina». Estas palabras, dichas por un escritor que contempló primero el teatro de la guerra y después la obra de tallista, bastarían a nuestro plan y serían confirmación de nuestro aserto de ver en ellas una página viva de la Historia. Por eso, dice con razón el Sr. Carriazo: «la justificación inmediata de nuestro estudio consiste en lo mal conocidos que están estos relieves y en su alto valor de documentos históricos». «Aspiramos a que de ahora

(1) Archivo español de Arte y Arqueología, núm. 7. Centro de Estudios históricos, 1927.

en adelante los relieves del maestro Rodrigo puedan ser utilizados en todo lo que valen como verdadera historia gráfica de la guerra de Granada».

Aun cuando no suscribiríamos todas las apreciaciones del Sr. Carriazo, más inclinados que él a dar, si cabe, mayor precisión al relieve, y menos propicios en cambio a la estimación de algunos permenores, sin duda por nuestra falta de preparación, hacemos nuestras las hipótesis que él establece, dejando, para si otra ocasión se ofrece, el aquilatar los disentimientos.

«Los relieves están colocados, aunque con grandes alteraciones y saltos, con un cierto orden cronológico, que empieza con el tablero de Alhama. En las sillas del lado del Evangelio se han agrupado asuntos correspondientes a las campañas de 1488 y 1489. Sólo cuarenta y cinco relieves llevan inscripciones, en letras góticas, frecuentemente difíciles de reducir a lugares conocidos.»

«La serie de relieves contiene, por lo pronto, un precioso repertorio iconográfico de los grandes personajes históricos que intervinieron en la guerra de Granada. Aunque el tamaño y la técnica de los relieves no permiten apreciar el detalle de las facciones, que ha de buscarse en otros documentos artísticos, vemos aquí lo que no se encuentra en otro lugar alguno: el porte, estampa o arreo general de los personajes, presentados con una variedad inapreciable.» «Al Rey D. Fernando se le representa como treinta y cuatro veces. No tantas, pero sí las bastantes para formar idea de su figura, encontramos a la Reina Católica, a la Infanta D.^a Isabel, a los Marqueses de Moya, al Cardenal Mendoza, al Marqués de Cádiz, a D. Alvaro de Portugal, al inglés Conde de Rivers, a los de Cabra y Tendilla y al Alcaide de los donceles, para enumerar los más seguros. Entre los musulmanes a Boabdil, a su tío el Zagal, a su suegro Aliatar, Alcaide de Loja, a Hamet el Zegrí, defensor de Málaga, al regicida Abrahin Alguerbí y a muchos otros de menor cuenta.»

Digno es también de notarse que en casi todos los relieves aparece muy visible la cruz que acompaña a las tropas conquistadoras, unas veces en la forma llamada Cruz de Jerusalén, que es la cruz de Mendoza, y otras, pocas, en forma gótica un tanto adornada. En cambio, en la conquista de Alhama, ganada la muralla, la Cruz aparece en manos de un personaje que representa sin duda a alguno de los misioneros enviados por los celosos y cristianos Reyes Católicos juntamente con los soldados, no obs-

tante la frecuente presencia en los Reales del Cardenal Mendoza y otros Prelados. No en vano tenía la conquista el carácter de Cruzada y en su consecuencia se alzaba la Cruz, la primera, entre los cánticos de reyes, magnates y soldados. ¡Lección admirable que, no por pasar desapercibida para algunos, deja de tener su fuerza doctrinal y educativa!

El Cardenal Mendoza, cuya intensa devoción a la santa Cruz es tan conocida en su vida y pregonan a diario las magníficas construcciones levantadas a su costa en Valladolid y en Toledo y en Roma y donde quiera que estuvo, envía su Cruz y con ella sus mesnadas de fieles vasallos a la conquista y después ofrece a las páginas volanderas de la historia, sellada con la cruz, la firmeza y estabilidad que las mantiene imborrables en la Cruz misma que sirve de planta a la grandiosa Catedral cuya obra él pudo concluir. Pretendió, quizá, que al entrar descubierto, el fiel por devoción y por respeto el incrédulo, en la Catedral toledana, saludase, también destocado, la obra cumbre de los Reyes Católicos que es proeza inenarrable del pueblo que supieron gobernar.

Con un sentimiento, pues, mezcla de veneración religiosa y de homenaje respetuoso, podemos preguntar a esos tableros, mudos hasta ahora y que quieren hablar, quién les dió vida y cuáles son sus nombres. El lado de la Epístola nos muestra las plazas que forman los hitos por donde discurre el valor del conquistador, y son como las sendas que conducen a las puertas de Granada, situada en puesto de honor en las sillas de frente. Alhama, Alora, Setenil, Ronda y el Valle de Cártama; Coín y Loja; Illora y Moclín; Montefrío y Vélez Málaga, Comares y Almuñecar; Málaga, Baza y Salobreña, forman como la cadena que era preciso romper antes de entrar a golpear las puertas de la Alhambra donde se escondían los últimos reflejos del poder musulmán. Y el lado del Evangelio nos dá los títulos de otras plazas que, fuertes en sí y fortificadas, vinieron casi a las manos de la diplomacia para quedar prendidas entre la red que tendieron la política de los reyes y sus inagotables bondades, discretamente firmes por el valor que las acompañaba. Así suenan Almería y Guadix, Vélez el Blanco y Vélez el Rubio, y otras que abrieron a los reyes sus puertas, al quedar quebrantado en Baza el poder del Zagal.

Evidentemente que no sería discreto contar las conquistas por los respaldos de las sillas; fueron aquéllas más y no cabían

en el espacio señalado a la labor del tallista. Pero incluyó las más notables sin duda; dejó anónimas las que quizá por contemporáneas no necesitaban ser rotuladas, y en todas ellas era dado contemplar fielmente reflejado lo que contaba el cautivo rescatado, o el romance del pueblo, o documentos fidedignos y testimonios ciertos. Así puede verse en la enumeración singular de las tallas hecha por el Sr. Carriazo a vista de las más documentadas relaciones. No hemos de seguirle en todas, pues, sobre no ser cosa nueva por haberla tratado él, alargaría enormemente este trabajo y traducimos solamente la primera «Alhama», y la última «Granada».

Ocupaba el trono de Granada Muley-Abul-Hacen desde 1466 y extendía su poder a nuevas ciudades y fortalezas que variadas circunstancias anexionaron al trono de sus mayores. El territorio de Granada comprendía, nos dicen, 14 ciudades y 97 fortalezas, sin contar un sinnúmero de villas y pueblos defendidos por castillos formidables. Mas la extensión de su poder acrecentó su orgullo, y cuando en 1478 un caballero español, D. Juan de Vera, llegó a Granada para reclamar, en nombre de sus soberanos, el tributo debido y los atrasos, hubo de negarse a pagarlo con frases altaneras que llevaban encerrado el grito de guerra. En efecto: En diciembre de 1481, la fortaleza de Zahara, situada entre Ronda y Medina-Sidonia, caía en poder del Rey granadino, que sorprendió su escasa guarnición y la llevó cautiva, después de haberla reducido en la pelea; y poco tiempo después, en febrero de 1482, los valientes caballeros españoles, respondiendo al llamamiento de su Rey, se disponían a tomar la revancha. D. Rodrigo Ponce de León, marqués de Cádiz, que acompañó a los Reyes en toda la conquista, pone sus ojos en Alhama, plaza rica y populosa, situada en una peña, a pocas leguas de Granada, y protegida por una fortaleza de difícil acceso. El célebre escalador Juan Ortega de Prado, natural de Cuenca y vecino de Carrión, recibe orden de rondar la plaza y tantear los puntos más fáciles de acceso; y, logrado su objeto, es el guía del ejército que acaudilla el marqués. Llegados al pie de las murallas un grupo de hombres escogidos y una treintena de escaladores, aplican éstos las escalas a los muros, se hacen dueños de ellos, sorprenden al centinela y dan muerte a los del cuerpo de guardia, y cuando los tintes de la aurora inician su labor de ahuyentar las sombras de la noche, pueden verse tremolando en las torres el banderín que aprisiona

un soldado y la cruz que otro lleva en la mano. Ortega abre una poterna por la cual entra el marqués de Cádiz y numerosa comitiva, y, entre la desesperación de los moros, los cristianos, dueños de la ciudadela, atacan la ciudad y, al concluir el día, la poseen ya enteramente. Aún habrá algunos pocos que se harán fuertes en la mezquita; pero hasta ella llegarán los cristianos, cubiertos con sus escudos y manteletes, para pegarle fuego. Todos estos pormenores, escalos diversos, la muralla ganada, la puerta franqueada, el ataque a la ciudad, la desesperación de los moros, la mezquita, por fin, están perfectamente expresados en la talla por la gubia habilísima del maestro Rodrigo. La primera lección de Historia, en las tallas del coro bajo de sillas, está dada.

Rotas de este modo las hostilidades y contestada con la toma de Alhama la bravata del Rey granadino, siguen, como sabemos, nuestros Reyes, en los años siguientes, su obra de conquista, favorecida altamente por las luchas intestinas de los moros, inclinados los unos a Boabdil, sucesor de su padre Muley-Abul-Hacen, y otros a su tío, apodado el Zagal. El Rey D. Fernando se mostrará valiente en todo caso, figurando en casi todos los respaldos y aun temerario en algunos; la Reina avituallará al ejército sitiador, preparará los ornamentos para el culto cristiano en las plazas ganadas, auxiliará a los grandes y al Rey con su consejo, vivirá en el campamento para desmentir rumores, como en Málaga y en Baza, hará actos de bondad que tal vez simboliza un pequeño cordero que parece llevar en los brazos a su entrada en Moçlín y llegará, por fin, a sentar sus reales a vista de Granada para coronar su obra con tan digno remate. Así lo va describiendo el artista con el laconismo que le impone la naturaleza de su obra.

Llegados a Granada, nos presenta la escena principal y final de la rendición en la tabla número 27, a la cual, colocada en sitio preferente, dan escolta otras tablas, anónimas como ella, y que en mi opinión pudieran ser episodios aislados que por conocidos no hacía falta rotular. Abona esta opinión el hecho de tener dos tablas ciertas la toma de Málaga, menos importante que Granada, y tres la de Almería, que se riudió sin lucha y sin asedio, y haber sido el sitio de esta ciudad tan fecundo en incidentes como la tala de su vega, la hazaña de Pulgar, los desafíos del moro Tarfe y su derrota y muerte por Garcilaso de la Vega, la llamada escaramuza de la Reina, el incendio del campamento y la edificación

de la ciudad de Santa Fe con sus calles principales en forma de cruz, etc.

Por otra parte, si la sillería toda queda encerrada en el nombre de conquista de Granada, no es verosímil que solamente un respaldo se dedique a esta ciudad, razón de ser y como clave de todas las demás.

Pero, dejando a un lado este punto sobre el cual algún día volveremos a insistir, veamos lo que nos dice la talla de referencia. La ciudad, colocada en declive, nos permite ver sus componentes, indicadores todos de fortaleza, y exponente que eleva el valor de la llave entregada en el plano inferior al Rey Fernando. Tres torres cilíndricas, rodeadas de un bosquecillo y alzadas sobre rocas, son como el escudo que quiere proteger la Alhambra con sus torres y murallas que la encierran, ansiosas de ocultar y defender sus riquezas. Al pie de la Alhambra, la ciudad que se extiende apretujada con sus casas, como granada entreabierta, a la que sirven de contención, para evitar su desparramamiento, la muralla y antemuralla que la aprisionan en toda su extensión. En el centro de la ciudad un puente que se alza y un río que se despeña arrastrando quizá entre sus arenas las pepitas de oro que como fruto dehiscente deja desprender la Alhambra. A la izquierda un bajo relieve que quiere expresar la excrecencia de la ciudad; al pie de ésta un bosque que recuerda los bellos paisajes de la vega granadina; en la puerta de la ciudad, que luce su importancia con sus mayores dimensiones, una figura que la llena, y delante, fuera de la ciudad, saliendo al encuentro del Rey que vistoso cabalga seguido de larga comitiva, un Rey moro, que acrecienta la grandeza del triunfo con su actitud humilde y el lujo de su indumentaria, ofreciendo a D. Fernando la llave de la ciudad. Y allá a la derecha, como luz que irradia su hermosura para colorear la escena, una cruz gótica con banderolas por corbata, como pendón y guía, que domina el campo de lanzas que la acompañan y que acude con ellas en calidad de notario a dar fe de la firmeza de unos Reyes, de la valentía de un pueblo unido por el aglutinante de la autoridad rectamente ejercida y de cuantas glorias pueden dar las armas cuando por su interior circula la savia de la vida que da la religión.

Si fué la mente del Cardenal Mendoza, al inspirar estos motivos, inmortalizar bajo la malla protectora del arte la memoria de aquellos dos grandes Reyes que juntaron con sus reinos el talento

y la virtud de que los dos hacían gala en el noble pugilato que expresa su «Tanto monta», lo consiguió cumplidamente. Hoy, como entonces, todos podremos recordar sus nombres y será nuestro recuerdo como plegaria cuyos aromas vendrán a orear las cenizas del Gran Cardenal que descansa de su incansable cooperación en el lado del Evangelio de la Capilla Mayor. Si pensó que tamaña empresa no podía agotar las actividades españolas, porque éstas se acrecentaron con el espíritu de la fe católica sintetizada en la cruz que le sirvió de guión y era justo levantar esa cruz como índice de nuestras glorias allí donde ella tiene un palacio que el arte decoró para estímulo de propios y admiración y enseñanza de extraños, acertado estuvo el gran Cardenal consultor y compañero de Reyes tan magnánimos, y es un deber, al refrescar la memoria de esta epopeya con el estudio de las tablas mencionadas, rendir un doble tributo al que supo aunar tan perfectamente su carácter arzobispal y el amor a su patria: tributo de oración y tributo de agradecimiento patrio.

2.º Coro de sillas altas.

Templado queda el ánimo y bien templado, luego de mirar atentamente las tallas del Maestro Rodrigo y empaparse en la lección de Historia que ellas nos ofrecen. Si las aguas tranquilas del Tajo sirvieron y sirven en el día de hoy para templar las hojas de las espadas que alcanzaron renombre, en este remanso de Historia que parece dormitar dulcemente a la sombra de tanta grandeza y bajo la luz tamizada que penetra por sus ventanas policromos y hace más suave la penumbra, se afina y temple el espíritu hasta llegar a olvidarse de las propias miserias. Y bien hacía falta este aparejo al espíritu antes de ascender al coro alto de sillas, donde dejaron pulverizadas sus alas los genios de Berugete y Borgoña. Ni tan sólo bajo el aspecto artístico, sino también en el orden representativo.

De la perfección artística de los relieves de esta sillería ha dicho el Sr. Amador de los Ríos (1) que es «portento de las artes

(1) "Sixto Ramón Parro., t. I, pág. 181.

Sillería alta del Coro.

<p>S. Antonio Abad 28</p>	<p>29 S. Juan Evangelista. 30 S. Juan Bautista. 31 S. Judas. 32 Santiago el Menor. 33 Sto. Tomás. 34 S. Mateo. 35 S. Andrés. 36 S. Pedro.</p>	<p>36* S. Pablo. 35* Santiago el Mayor. 34* S. Juan. 33* S. Felipe. 32* S. Bartolomé. 31* S. Simón. 30* S. Matías. 29* La Iglesia.</p>	<p>S. Marcos 28*</p>
<p>S. Jerónimo 27 S. Sebastián 26 S. Lorenzo 25 Un Papa 24 Paulo III? Sto. Domingo 23 Sta. Lucía 22 Sta. Bárbara 21 S. Jerónimo 20 Un Obispo 19 ¿Cardenal Tavera? Una Vieja 18 Símbolo=Ley Antigua Isaac 17 Sacrificio Eliás 16 Moisés 15 Tobías 14 Joel 13 ¿Samuel? Jeremías 12 Judit 11 David 10 Josué 9 Isaías 8 Jonás 7 Amós 6 Daniel 5 Job 4 Noé 3 Eva 2 Adán 1</p>	<p>27* San Lucas. 26* S. Gregorio. 25* S. Agustín. 24* S. Eugenio. 23* Sta. Leocadia. 22* S. Ildefonso. 21* S. Francisco de Asís 20* S. Pedro Mártir. 19* Sta. M.^a Magdalena. 18* Sta. M.^a Egipcíaca. 17* Sta. Casilda. 16* Noé. 15* Melquisedec. 14* Abraham. 13* Jacob. 12* José. 11* Aarón. 10* Gedeón. 9* Salomón. 8* R.^a de Sabá. 7* Ester. 6* Eliseo. 5* Ezequiel. 4* Isaías. 3* Habacuc. 2* Jeremías. 1* Un Guerrero.</p>		

NOTA. Véase el texto.



españolas en que compitieron dos grandes ingenios de nuestro siglo de oro, quedando hasta nuestros días indecisa la victoria y atónitos los jueces que han intentado dar su fallo en esta materia». Del orden representativo nos vamos a ocupar.

En tres grupos principales podemos considerarlos reunidos, a saber: 1.º Grupo de Apóstoles y Evangelistas. 2.º Santos del Nuevo Testamento. 3.º Personajes bíblicos de la Ley antigua.

La parte principal y de honor está ocupada por los Apóstoles y Evangelistas (entre los cuales tienen sitio paralelo San Juan Bautista y una figura de mujer que describimos en su lugar y parece simbolizar a la Iglesia) y se hallan situados a ambos lados en las sillas inmediatas a la central del Sr. Arzobispo. Presenta cada una los elementos que la iconografía cristiana les atribuye para caracterizarlos, y todos juntos entonan por los libros que llevan en las manos la profesión de fe de los católicos casi entera, según está contenida en el llamado símbolo apostólico. La inicia el Apóstol San Pedro, diciendo: *Credo in Deum Patrem Omnipotentem Factorem cœli et terræ; et in Jesum Christum Filium ejus unigenitum Dominum nostrum* (San Andrés); *qui conceptus est de Spiritu Sancto natus ex Maria Virgine* (Santiago el Mayor); *passus sub Pontio Pilato, crucifixus, mortuus et Sepultus* (San Juan Evangelista); *descendit ad inferos, tertia die resurrexit a mortuis* (Santo Tomás); *inde venturus est judicare vivos et mortuos* (San Felipe); *credo in Spiritum Sanctum* (San Bartolomé); *Sanctam catholicam Ecclesiam, sanctorum communionem* (San Mateo); *carnis resurrectionem* (Santiago el Menor); *vitam æternam amen* (San Judas). El Apóstol San Pablo dice en el libro que lleva: *Paulus Apostolus vas electionis*; San Simón, San Matías y San Marcos nada tienen escrito en sus libros de los cuales carecen San Juan Evangelista, cuando está repetido en diferente manera, San Juan Bautista que, vestido de pieles y sentado sobre el tronco de un árbol, señala el cordero que lleva en su mano, y la Iglesia que está representada en bella figura de mujer coronada de estrellas (Iglesia triunfante), sosteniendo en la mano derecha un cáliz con la Hostia superpuesta (lazo de unión) y en la izquierda un bordón rematado con la Cruz (Iglesia militante).

Parece a primera vista un cierto desorden el tener que recoger de acá y de allá los distintos fragmentos del Símbolo Apostólico, e indica que, a su vez, los Apóstoles están fuera de su lugar; y, sin embargo, los Apóstoles están muy bien combinados

y enlazados y los dogmas del Credo guardan con cada uno de ellos una razón especial de índole evangélica. De lo primero es argumento probatorio el Evangelio de San Lucas, cap. VI, versículos 14 y siguientes, donde se colocan en la forma que indica el siguiente gráfico:

36. San Pedro.....	I	San Pablo.....	36
35. San Andrés.....	II	III. Santiago el Mayor....	35
34. San Mateo.....	VII	IV. San Juan.....	34
33. Santo Tomás.....	VIII	V. San Felipe.....	33
32. Santiago el Menor....	IX	VI. San Bartolomé.....	32
31. San Judas.....	XI	X. San Simón	31
		XII. San Matías (sucesor de Judas Iscariote)....	30 (1)

De la misma manera que vemos bien unidos y enlazados a los doce Apóstoles en el orden con que están colocados por San Lucas, creemos encontrar motivos para hallar bien atribuidas a cada uno las distintas perícopes del credo. Comienza San Pedro, por lo mismo que fué el primero que dijo de Jesucristo: *Tu es Christus Filius Dei vivi* (Mat. XI, 16), confesión que lo elevó a Príncipe de los Apóstoles; San Andrés, su hermano, le sigue en la confesión, como le siguió el primero a formar el Apostolado; Santiago el Mayor, además de ser el tercero en Apostolado, quizá porque confió a su madre la petición de honores en el reino de Cristo, habla de su nacimiento de la Santísima Virgen por obra del Espíritu Santo; San Juan Evangelista, como testigo inseparable, da fe de la pasión, crucifixión, muerte y sepultura; Santo Tomás, que hizo alarde de incredulidad en la resurrección de Jesucristo, habla de ella; San Felipe, que quiso ver al Padre Eterno (S. Juan, XIV, 8), antes de la resurrección, dice que de allí, del seno del Padre, vendrá Jesucristo a juzgar a los vivos y a los muertos; San Bartolomé nos habla del Espíritu Santo, cuya acción había de sentir tan claramente en la conversión de la India citerior y la Armenia mayor; San Mateo, separado de la comunión de la Iglesia judaica por su carácter de publicano, anuncia la creencia de la iglesia católica y la comunión de los Santos;

(1) Nota: Los números romanos indican el orden del evangelio y los arábigos el de las sillas de cada coro.

Santiago el menor, además de ser pariente del Salvador, según la carne, habla de la resurrección de ésta, quizá en relación con sus palabras de reedificación de lo destruido pronunciadas en el Concilio de Jerusalén (Act. Apos. XV, 16); cerrando, por fin, la confesión San Judas, que habla de la vida eterna posiblemente en relación con su Epístola canónica. Faltan para completar el símbolo, los dogmas siguientes: *Ascendit in coelum, sedet ad dexteram Patris* y *credo in Remissionem peccatorum*, de los cuales nos habrían hablado San Simón y San Matías, respectivamente.

Como se ve, es perfectamente razonada la asignación de los textos, quedando a salvo la habilidad y el acierto de los artistas en la colocación de los apóstoles que inspiraron las respectivas profesiones de fe.

Mas, a partir de esa unidad que se advierte en el Apostolado, y del acorde admirable con que entonan de una vez las verdades dogmáticas que integran el símbolo, no hemos acertado a coordinar los restantes personajes hallados en los respaldos, ni hemos tenido la fortuna de hallar la razón unitiva que los tiene acoplados. A nuestro juicio, debió haber inspiración de nombres pero aislada; no son las hojas ordenadas de un libro miniado, sino distintas miniaturas arrancadas de acá y de allá al libro de la iglesia, expresivas todas de una belleza admirable, pero sin la trabazón del contexto.

Existe un pequeño ordenamiento, pero tan diluido y tan genérico, que no merece ser citado, fuera de la agrupación dicha al principio, de personajes del Antiguo Testamento y de la Iglesia, que se observa con todo cuidado. Es más, ni siquiera existe orden cronológico, ni aun el que pudiera existir dada la mayor importancia que la Historia asigna a los personajes representados. Tanto más que algunos se hallan repetidos por los dos artistas, aunque con algunas diferencias, y hay alguno que ha merecido el ser bisado por el mismo.

Entre los maestros, en cambio, sí hay alguna diferencia que procede, tal vez, de la diferente complexión, y que no afecta para nada a la técnica, en ambos igualmente asombrosa, sino a los detalles. Felipe de Borgoña da en sus tallas el dato de la paternidad de su obra en la silla de Santa Casilda y los datos cronológicos, en las que representan a San José y a San Lucas. En cambio, nada hemos podido encontrar en las que pertenecen a Alonso de Berruguete. Aquél busca más el carácter local de sus

personajes y, tal vez, no estuvo lejos de su ánimo el ofrecer en sus tallas fisonomías muy conocidas; rotula casi todas sus tallas y presenta iluminados los ojos de las figuras colocadas en el arco que sirve de remate a los respaldos, y en cambio Berruguete, fiado quizá en la fidelidad que guardaba a la iconografía, deja anónimos sus personajes y prescinde de luz y color en los ojos de las cabezas que talla, no dando a las figuras otra expresión que la relacionada con cada uno.

El orden con que han sido colocadas las figuras del Nuevo Testamento, a partir de los Apóstoles mencionados, es el siguiente:

30. San Juan Bautista.	29". Figura de la Iglesia.
29. San Juan Evangelista.	28". San Marcos (Challán).
28. San Antonio Abad (Challán).	27". San Lucas.
27. San Jerónimo.	26". San Gregorio.
26. San Sebastián.	25". San Agustín.
25. San Lorenzo.	24". San Eugenio.
24. Un Papa.	23". Santa Leocadia.
23. Santo Domingo.	22". San Ildefonso.
22. Santa Lucía.	21". San Francisco de Asís.
21. Santa Bárbara.	20". San Pedro Mártir.
20. San Jerónimo.	19". Santa María Magdalena.
19. Un Obispo.	18". Santa María Egipcíaca.
	17". Santa Casilda. (1).

Examinadas las tallas que corresponden a Berruguete aparecen ciertas anomalías que vamos a intentar explicarnos. Es la primera que el Evangelista San Juan con el águila, que lo simboliza, a los pies, se halla colocado después de San Juan Bautista, una de las figuras más atrevidas y vigorosas. Pudiera obedecer la unión inmediata al parecido evangélico de ambos personajes; y la posterioridad a que, completo el Apostolado con inclusión de San Juan, entre las tallas de Borgoña, y cerrado por éste con la representación de la Iglesia y por aquél con la de San Juan Bautista, era natural situar donde está al evangelista San Juan, repetido, como van colocados por Borgoña a continuación de la Iglesia los Evangelistas San Marcos y San Lucas, que no pertenecían al Apostolado.

(1) Los números indican el orden de las sillas en el croquis respectivo.

La tabla correspondiente a San Jerónimo, se ve repetida, por Berruguete en un espacio de ocho sillas; hay la diferencia que en la primera el Santo aparece de edad viril, en pie, con libro en la izquierda y pluma en la derecha y teniendo el león a sus pies; y en la segunda, sentado, anciano ya, con los mismos atributos de libro, pluma y león a los pies y, además, el sombrero o capelo amplio con borlas muy pronunciadas.

Dos figuras hay que no ha sido posible identificar, sobre las cuales vamos a aventurar una hipótesis. Representan a un Papa con casulla y demás ornamentos pontificales, tiara y Cruz de triple travesaño, y a un Obispo con capa pluvial y báculo. Llama la atención que ninguna de las dos presenta indicio alguno, fuera de los apuntados, que la pueda caracterizar; y las dos llevan puestos guantes de época y anillos en los dedos. Dentro de la posibilidad está que pudieran representar dos doctores de la Iglesia, pero, de ser así, hubieran llevado la pluma y el libro como atributos, según se ve en San Jerónimo; y pudiera ser también la mente del artista representar en ellos el sumo sacerdocio del Pontificado que reside en el Papa y en los Obispos. Mas, aun ésta última hipótesis queda a salvo, si suponemos que son allí incluidos el Papa Paulo III, que gobernaba la Iglesia universal, y el Cardenal Tavera que regía la de Toledo.

Abonan esta opinión los datos consignados por el Cabildo en la lápida que mandó colocar a la entrada de este lado de la sillería, pues en ella se hacen constar los nombres citados de Paulo III y del Cardenal Tavera, de los cuales datos escritos sería confirmación la inclusión de los mismos entre las tallas labradas, uniéndose así la historia con el arte para venir a testificar la misma afirmación. Se advierte además, cierto parecido fisonómico entre la talla y los personajes hipotéticamente representados.

Y, finalmente, este sencillito raciocinio: todas las figuras llevan sus atributos, a saber: San Juan Bautista, la piel de camello que lo cubre, el árbol en que se asienta, su rostro anguloso y seco por los ayunos y penitencias, y el cordero que señala; San Juan Evangelista, el águila casi exenta que se recoge a sus pies; San Antonio Abad, tiene a su lado al demonio en varias figuras igualmente demoníacas, que indican las violentas tentaciones de que le hizo objeto, y el cerdo bien cebado colocado a sus pies que lleva al cuello la clásica esquila; San Sebastián, atado al tronco de un árbol con fuertes ligaduras, que lleva clavadas en su cuerpo

desnudo las saetas; San Lorenzo con dalmática y libro y al lado las parrillas, instrumento de su martirio: Santo Domingo, con ramo de azucenas, el libro de la regla y el cachorro a sus pies, sujeto entre los dientes el bachón encendido; Santa Lucía, joven honestísima, que lleva en una bandeja dos ojos; Santa Bárbara, con espada y la rueda dentada en que fué martirizada; y solamente quedan sin distintivo alguno las dos figuras de Papa y Obispo, como si por vivir todavía, según indican los guantes y anillos, fuese menester esperar a que la muerte diese licencia para poner en ellos los datos gráficos que recordasen el carácter de su acción.

Más fácil es la labor en las tallas de Borgoña. A continuación de la Iglesia simbolizada, están colocados, según dijimos, San Marcos y San Lucas. El primero da a conocer su carácter de evangelista en el libro sin letras que lleva en la mano izquierda y un angel, que a sus pies sostiene el tintero y el estuche para la pluma; pero se ve que no fué apóstol, ya por estar fuera del apostolado, ya por el libro donde no aparece que tomase parte en la formación del símbolo, y San Lucas se manifiesta bajo el mismo carácter por el libro también en blanco que sostiene y el becerro a sus pies sujetando entre los dientes unos cordones de cuyos extremos van pendientes el tintero y el portaplumas.

De las demás figuras, todas igualmente admirables por su perfección y caracterizadas con los datos del santoral y de la tradición, merecen singular apuntamiento las que pertenecen a la Iglesia toledana, todas recogidas aquí. San Eugenio es una figura de porte aristocrático de la que no dudáramos afirmar que encarna en su rostro alguno de los próceres arzobispos de la Sede toledana en época muy próxima a la del maestro; lleva guantes de época y a sus pies, en bajo relieve, aparecen las ondas del lago en el cual estuvo sepultado su cuerpo. Santa Leocadia, con bellissimo ropaje, elegantemente plegado y fruncido, besa la cruz que sostiene con la diestra y lleva en la mano izquierda una palma, símbolo del martirio sufrido por confesar la fe de Jesucristo. San Ildefonso, además de sus hábitos pontificales, recuerda el milagro de la aparición de Santa Leocadia en el cuchillo y

el trozo de velo cortado del que cubría a la Santa. Santa Casilda es la bella princesa que da a conocer su rango por la corona que rodea sus sienes, su martirio en la palma y el milagro con que pasó a la historia religiosa en las flores que llenan el halda de su túnica.

San Gregorio, Papa, vestido con tiara y ornamentos pontificales, en actitud de bendecir; San Agustín, revestido también de pontifical, sostiene sobre su brazo derecho un pequeño templo con bellísimas y airosas cúpulas; San Pedro Mártir, en hábito domicano, lleva en su diestra un libro sin letras, y en la izquierda, una cruz con un ramo de azucenas y, pendiente de la cintura, un pequeño estuche; María Magdalena envuelve su cuerpo en amplio y bien labrado manto y lleva en la mano el vaso de alabastro, suelta al aire la abundante cabellera; Santa María egipciaca cubre su desnudez con sus cabellos sueltos y hay sobre su brazo derecho tres panes apilados.

Finalmente, no renunciamos a incluir aquí la descripción detallada de San Francisco de Asís, tratado con tan extraordinario acierto que sería difícil decir más con menos datos. Su figura, escualida por los ayunos y penitencias, pero viva con la fuerza que de su ascetismo recibe, está cubierta del sayal burdo y el cordón que oprime su cintura y defienden sus pies ligeras sandalias. La suma de sus aspiraciones y a la vez el centro de su alma, es claro que lo ocupa la cruz que contempla en su mano, toscamente sujeta por un cordón entrecruzado que rematan dos pequeñas borlas; su carácter de fundador está expresado en el libro de la regla que pende del cordón de la cintura; las llagas que recibió en su estigmatización se ven manifiestas en las manos y en los pies y, para mostrar también la del costado, con la mano izquierda entreabre su roto sayal que la pone al descubierto; su pobreza la denotan las roturas del hábito en el costado y en la manga izquierda y por esta última rotura sale una cruz de madera remate del rosario, cuyas cuentas gruesas se delatan en el interior de la amplia manga en que va guardado

**

Concluida con esto la segunda sección de figuras del nuevo Testamento, vamos a relacionar las que pertenecen a la Ley antigua, cuyo orden es el siguiente:

- | | |
|----------------------------|---------------------|
| 18. Figura de mujer. | |
| 17. Isaac (Sacrificio). | |
| 16. Elías. | 16. Noé. |
| 15. Moisés. | 15. Melquisedec. |
| 14. Tobías padre. | 14. Abraham. |
| 13. Samuel (¿?), Joel (¿?) | 13. Jacob. |
| 12. Jeremías. | 12. José. |
| 11. Judit. | 11. Aarón. |
| 10. David. | 10. Gedeón. |
| 9. Josué. | 9. Salomón. |
| 8. Isaias. | 8. Reina de Sabá. |
| 7. Jonás. | 7. Ester. |
| 6. Amós. | 6. Eliseo. |
| 5. Daniel. | 5. Ezequiel. |
| 4. Job. | 4. Isaias. |
| 3. Noé. | 3. Habacuc. |
| 2. Eva. | 2. Jeremías. |
| 1. Adán. | 1. Un guerrero (1). |

No obstante el bello desorden cronológico, y aun escriturístico, en que aparecen colocadas las figuras, como se vé por su enumeración, nos permite sentar la confirmación de una tesis que todos conocemos, a saber: «El arte es sincera expresión de la ideología que corresponde a la época en que florece»; y de ésta se desprende formulada la verdad concreta de que el siglo XVI tiene como característica la extensión de los conocimientos de la Sagrada Escritura. No empece en modo alguno el afirmar que los artistas siguen dócilmente las inspiraciones de quien les paga. Aun concedido este hecho, que no es de fácil prueba, si se tiene a la vista ese mismo desorden, nunca podría justificar la voluntad del rematante el acierto y estudio del pormenor, si no se concede la convivencia del tallista con el conocimiento histórico del personaje que pone de relieve. Evidentemente el siglo de Berruguete y de Borgoña es el siglo del Cardenal Cisneros y de Arias Montano con la biblia políglota, el de los grandes escriturarios de Salamanca y de Alcalá, y tantos otros más, el siglo de la Inquisición que vela despierta por la pureza del texto sagrado frente a las demasías racionalistas del protestantismo.

Ni solamente es el siglo de los sabios, selectos por lo mismo que lo son; es también el siglo en que el pueblo y el arte siguen dóciles en los gustos y aficiones la trayectoria de la época en que

(1) Nota: Los números indican el orden de las sillas conforme al croquis.

viven. Los nombres apuntados y que vamos a tocar de pasada son el zumo exprimido de las vides cargadas que encuentran sus odres en el nogal para ofrecerse clarificado en el cedazo del tiempo a las posteriores generaciones que vengan a gustarlo.

Berruguete enlaza hábilmente el cristianismo con la antigua ley, y es una figura de vieja la que le sirve de broche y de cadena.

Inmediata a la figura de un Obispo, en el que presumíamos representado al Cardenal Tavera, última de la nueva ley tallada por Berruguete, aparece una figura de mujer envejecida, vuelta de espaldas a los personajes bíblicos que la siguen, en actitud cansina, que dirige su rostro, vendados los ojos, a una tabla díplica donde nada hay escrito, como si el brillo de la luz cristiana hubiera oscurecido la ley antigua ya cansada, que termina, esfumados sus preceptos de temor ante la ley de gracia con su moral más perfecta. Después de ella, el sacrificio de Isaac obediente, dispuesto a inmolar su vida sobre la leña apilada al golpe del cuchillo de su padre, a no ser por el ángel que señala como víctima sustitutiva el carnero agazapado en la parte inferior; Elías, con mirada que dirige al cielo, es trasportado desde la tierra en carro que marcha sobre llamas de fuego; Moisés llega a olvidarse de su ganado, que no lejos de él está pastando, atraído por el hecho extraordinario de una zarza que arde sin quemarse desde la cual recibe la orden de descalzar sus pies antes de acercarse y se dispone a cumplirla; Tobías, padre, toca sus ojos sin luz con las entrañas del pez que tiene a sus pies. Sigue después la figura de un viejo semidesnudo, sentado sobre un taburete y alzando entre las manos un cuerno o trompeta, el cual pudiera representar al profeta Joel anunciando las desgracias venideras al pueblo convocado al son de la trompeta, o al profeta Samuel; el profeta Jeremías contempla la visión que se lee en el versículo 13 del capítulo I de su profecía: una olla envuelta en llamas que salen de la parte inferior y que simbolizan los males que vendrían al pueblo del lado norte al cual está orientada; y lleva en las manos el profeta quizá el calzón de lino que figuraba la devastación de Judea, como se lee en el capítulo XIII.

La bella Judit sostiene en su mano la cabeza de Holofernes, cuyo cuerpo está tendido a sus pies, y en la otra la espada o cuchillo; David pulsa en su inspiración el arpa delicadamente tallada quizá para acompañar sus salmos; Josué, esbelta figura de guerrero, empuña la espada y sostiene un escudo adornado con

finas labores platerescas, mandando detener al sol que le alumbra hasta concluir la batalla. Un serafín viene a purificar los labios del profeta Isaías con una brasa encendida que aprisionan las tenazas que lleva en la mano; el profeta Jonás apoya su mano derecha sobre la cabeza de una ballena que oprime con el pié derecho y que parece tener cola de reptil; una piel de cabra cubre el cuerpo del profeta Amós, pastor thecuita, que lleva en las manos las puertas removidas de su sitio al golpear el quicio o espigón giratorio y conmoverse los dinteles, según la visión que refiere el capítulo IX de su profecía para dar a entender los castigos del Señor al pueblo de Israel; Daniel, en la cueva de los leones, se sienta pacíficamente entre el león, leona y tres cachorros inofensivos que le rodean y quieren jugar con él recibiendo sus caricias; Job, medio desnudo, sentado sobre unas rocas, levanta al cielo las manos extendidas en actitud suplicante, en tanto que su mirada se dirige a la tierra donde se vé plagado de miserias.

Noé, sentado sobre el tronco rasgado de un árbol, para iniciar tal vez la quietud que significa su nombre, está representado como encargado por Dios de construir el arca de refugio y tiene a sus pies la sierra, mientras aparece resguardado su cuerpo con el tronco del árbol tras el cual está medio cubierto. Finalmente Eva, honestamente desnuda, entrecoje con los pies el tronco del árbol cuya fruta prohibida tiene en sus manos y contempla un busto de mujer a estilo de la época, que sale de entre las ramas en un bajo relieve, quizá como expresión de su vanidad curiosa y atrevida; y Adán, hombre formado, apoya el pié sobre unas rocas y está cubierto con las ramas frondosas del árbol prohibido por entre las cuales están pendientes los frutos, mientras en un bajo relieve como el anterior, aparece el busto de la mujer que le seduce al mal.

Como se vé de la relación hecha, en todas las figuras de Berruguete, que por estar anónimas hemos tenido que interpretar, algunas con duda aunque ligera, parece predominar la idea del sacrificio y el temor al castigo. Enlaza perfectamente esta idea con las dos figuras indicadas de Adán y Eva, y aun con la tercera de Noé, ya que recordando éstas el pecado, llevan aparejada la sanción que purifica en el castigo y en la penitencia y que halla su liberación en el sacrificio y oblación de Jesucristo; y por otra

parte es una introducción, la más adecuada a la nueva ley, que comienza donde termina la vieja, de paso tardo, ojos vendados y preceptos que cesan al ser promulgada la ley de gracia y amor por Jesucristo. Ni hay orden cronológico, ni paralelismo intencional con el lado fronterero; parece que solamente busca la idea fundamental antes apuntada.

No sucede lo mismo con las tallas debidas a Borgoña en las que parece predominar la idea del triunfo y de la liberación por el cumplimiento de las promesas. Así Noé es para Borgoña el que se libró del diluvio encerrado en el arca donde se guarecen los individuos de su familia y aun los animales que asoman por una de las ventanas; se vé a la paloma con su ramo de oliva, símbolo de la paz, que anuncia el momento oportuno de salir y muestra Noé en sus manos racimos apretados del fruto de la vid; Melquisedec, vestido con bella tunicela, como sumo Sacerdote, lleva en las manos el jarro y el pan para el sacrificio; Abraham, en magnífica figura de guerrero, cubierta la cabeza con casco sobre el cual luce un penacho de plumas, lleva en la derecha una palma y en la izquierda, espada corta; Jacob, vestido con piel de oveja, lucha con el ángel y lo vence; José el soñador que conoce su triunfo en las vacas gordas que vencen a las flacas y en el manojó de espigas bien repletas; Aaron, sumo Sacerdote, lleva en la mano diestra las filacterias y en la izquierda una vara florida; Gedeón, guerrero con armadura completa contemporánea del artista, compuesta además de cota de malla y casco, sostiene en la mano derecha un estandarte en cuyo centro aparece una piel extendida, y a sus pies están los instrumentos de su estratagema para vencer a los enemigos, los cántaros rotos que llevan en su interior el hachón encendido; una figura de Rey con manto de armiño al cuello, túnica corta, cetro y espada, y una filacteria en la mano derecha, debe ser Salomón; la Reina de Sabá, esbelta figura de mujer y de Reina coronada, tiene a la altura de su cabeza en bajo relieve los objetos de la ciencia de Salomón, a saber, plantas, aguas, minerales y animales, que fueron su admiración, y multitud de caballos, algunos de ellos montados, de que disponía el rey; la Reina Ester que con su hermosura ganó la voluntad del rey Asuero para librar a su pueblo de los males que le amenazaban; Eliseo que ve escuchada por Dios su oración, al salir los osos que devoran a los que se burlan de él; Ezequiel, la mano puesta sobre su frente, contempla atónito la visión de las ruedas que describe

su profecía en el capítulo I; Isaías, con vestidura de sumo Sacerdote, escribe sus visiones en la filacteria que sostiene en sus manos; Habacúc, que lleva con la mano izquierda una cesta de esparto o palma con una olla en su interior, y con la derecha unos panes, es cogido por un ángel de los cabellos para ser transportado a la cueva de los leones de Babilonia, donde estaba Daniel el profeta, según se refiere en el cap. XIV de la profecía de este último; Jeremías con espada al cinto y filacteria, señala con el dedo la ciudad de Jerusalem con sus murallas, que se ven en bajo relieve.

Finalmente, en el primer respaldo de este lado del Evangelio, último de los que venimos describiendo, hay una figura de guerrero, que no puede ser sino simbólica, y que, a nuestro juicio, representa la edad contemporánea del tallista. Lleva en la mano izquierda un hacha corta y con la derecha levanta en alto un bolso lleno de dinero en forma casi exenta; y toda la figura está admirablemente caracterizada viéndose bajo el jubón la cota de malla en elegante modelo. Colocada frente a frente de la figura de Adán, así como éste representa a la humanidad en su cuna, así aquél representa a los hombres que viven aún. Si Adán es la sima de obscuras fauces donde se vé brillar el rayo de la misericordia divina que aparece velado en la profecía, el guerrero que abre este lado del coro, o quiere representar los dos poderes más fuertes del mundo, la espada y el dinero, o tiene también una expresión sintética más alta: la sociedad o la historia contemporánea. Gentes de una ideología fuerte y recia, no colocan ni fingen sus figuras al azar; o encarnan en ellas una expresión de burla con que ridiculizan los individuos o las costumbres, o condensan en ellas el espíritu inquieto y jugoso que caracteriza su tiempo como del más alto valor y estima, llamándole «siglo de oro».

Discurriendo sin salirnos de lo verosímil, podemos establecer un paralelo entre el coro alto de sillas y el coro bajo. Dice éste cuál era la obsesión en los finales del siglo XV: la expulsión de los moros por la reconquista del suelo. Puede representar aquél qué género de actividades formaban el alma del pueblo español en el siglo XVI, esto es, su propia reconstitución y el sostenimiento del orden.

Menester es reconocer que el cetro del Emperador Carlos V de Alemania y I de España sostiene nuestra empresa, creadora de nuevos pueblos en América, y, al propio tiempo, intenta detener

los desgarrones hechos en la fé por la herejía protestante que pone en peligro no solamente la fé sino también la seguridad del Estado. Así como la fé y el espíritu religioso son el alma que hace florecer los estados, así en sentido contrario es la herejía la que hace zozobrar los tronos más robustos. La guerra de creencias tiene una derivación inmediata al orden social y éste requiere, para sí y para conservar el tesoro de su fé, las dos fuerzas humanas, las armas y el dinero.

Entra el espíritu protestante en la Sagrada Escritura con la piqueta destructora de la libre interpretación, tomando como auxiliares de la empresa los dos agentes mencionados; y es preciso oponerle un dique semejante.

Los artistas toman la humanidad en su origen, en Adán y Eva; la hacen recorrer el camino de la expiación en el sacrificio (lado de la Epístola); le muestran su liberación salvadora en la realización cumplida de las promesas de Dios (lado del Evangelio); la cierran en el Símbolo apostólico como en clave que sostiene el arco levantado por bajo el cual atraviesa el hombre triunfador (frente del coro); y ponen, al fin, a esa humanidad en su sitio, a la entrada, con los arreos necesarios para defender su fé, las armas y el dinero, luchando así en el campo mismo donde fué citada a lid.

Si el maestro Rodrigo nos dió una lección de historia presentando el campo de Granada donde operan los Reyes Católicos, Berruguete y Borgoña no interrumpen el hilo de la historia y presentan el campo de la Sagrada Escritura donde juegan sus armas, la guerra y el dinero, así en el suelo español como en sus otros dominios.

A medida que lo vamos leyendo..... ¡qué hermoso y qué grande nos parece el coro!

Carnisamenta.

Antes de escribir lo que llevamos dicho sobre el coro alto de sillas, hemos procurado leer lo que acerca del mismo se ha publicado, y nos ha resultado muy pobre y escaso. La falta de tiempo y de oportunidad fueron sin duda, las causas que encerraron tamañas riquezas en el reducido espacio de un breve comentario, privándonos de lo mucho que atesoran, tan jugoso y tan rico. Ahora es preciso repetir iguales, y aun más tacañas palabras, al dar principio a este último tercio. -La Mancha

Es verdad que siempre se ha dicho estar representados en las tallas de alabastro los ascendientes de N. S. Jesucristo, según la carne, tomados de los Evangelistas; cierto es también que al pie de las mismas pueden leerse los nombres grabados; pero tan en alto están que no han podido vencer las dificultades que se oponían a un detenido examen, y, así no hemos visto más que un comentario muy a la ligera y por lo mismo con bastantes inexactitudes y gratuitas hipótesis. Vamos a tratar de exponer lo que hemos visto, figura por figura, y con alguna detención.

El historial y origen de los trabajos queda expuesto en otro lugar y solamente nos resta la parte descriptiva y de compulsas con las fuentes documentales de la Escritura y aun de la exégesis.

Es completamente cierto que son lo que se ha venido diciendo: las genealogías de Jesucristo que se contienen en los Evangelios de S. Mateo y S. Lucas, y por cierto con una exactitud grande, con una propiedad reveladora de un gran caudal de conocimientos de la Sagrada Escritura y sin más lagunas que las impuestas por la necesidad de incluir en un número determinado otro bastante mayor. Los espacios disponibles solamente son setenta y en cambio son muchas más las generaciones que se hallan en los Evangelios, imponiéndose por tanto la supresión de algunas.

Si en la sillería alta no hemos podido ver unidad absoluta en el trabajo de los dos maestros y quedó no poco margen a la libertad de los artistas, en ésta se advierte una labor admirable de conjunto con entera subordinación a la unidad que reclama el texto evangélico, sin perjuicio de que cada tallista haga alarde de su inventiva y de la perfección y maestría en el manejo del cincel. Alonso de Berruguete emprende la tarea de trasladar a la talla la serie de personas que teje S. Mateo en el Cap. I. vers. 1 al 16; y Felipe de Borgoña es el encargado de plasmar el árbol genealógico que está incluido en el Cap. III del Evangelio de S. Lucas desde el Vers. 23 al 38.

La simple visión, aun desde lejos, de las dos series nos ofrece una novedad que pone una interrogante a la facultad discursiva. Mientras Berruguete sigue unánimemente en su labor la pauta de representar las figuras con tendencia al desnudo, Borgoña las viste con verdadera elegancia y minuciosidad, predominando en la indumentaria los hábitos de sumo sacerdote de la antigua ley.

Advertida la diferencia y en busca de la interpretación, se

ofrece en primer término la solución de las tendencias en el arte de la escultura. Pudiera suceder en efecto, que Berruguete, más en contacto con la innovación renacentista, siguiera la corriente de la época e imprimiese a sus figuras un realismo fuerte para acusar más las formas, según es dado ver en las tallas de esta época, v. gr., en los armarios de la antesala capitular, lado izquierdo del espectador, que se trabajan en 1549 y 1550. Y, al contrario, Borgoña, desdeñando el gusto de la época, podría haber conservado una mayor influencia de la antigüedad, velando sus personajes con variado ropaje dentro de la verdad histórica.

Ciertamente no podemos negar la probabilidad de la hipótesis, aunque flaquea un poco mirando los respaldos de la sillería alta que es de los mismos autores. Pero, en este caso, es completamente cierto que la diferencia no es debida a la causa supuesta, sino a una influencia escriturística y exegética que dá todavía mayor importancia al realismo del trabajo.

Con efecto. Sabemos que San Mateo expone, cap. I, ver 17, tres grupos de catorce generaciones que forman los ascendientes de N. S. Jesucristo, a saber: desde Abraham a David, catorce generaciones; desde David hasta la transmigración o cautiverio de Babilonia, catorce generaciones; y otras catorce desde este hecho hasta Jesucristo. Pero este total de cuarenta y dos generaciones que se ordena a poner a la vista, como todo el Evangelio de San Mateo, el carácter mesiánico de Jesucristo, atiende también a probar que la Iglesia fundada por él es el reino mesiánico anunciado a los judíos por los profetas; y de conformidad con esta finalidad de su Evangelio, era conveniente representar los dichos ascendientes en el concepto que mayor influjo podía ejercer en los judíos, el de sumos Sacerdotes representantes de toda la legislación del pueblo y, por lo mismo, de toda su vida así religiosa como civil. En cambio San Lucas ordena a su Evangelio a probar que Jesucristo es el Salvador que Dios preparó a la faz de todos los pueblos para llevar la luz de la verdad a todas las gentes y así era oportuno ofrecer los antepasados de Jesucristo en su carácter humano, como dando acceso a la gentilidad. Por esto mismo está perfectamente justificada la tendencia sistemática de Berruguete a presentar el aspecto humano de las generaciones de Jesucristo conforme al Evangelio de San Lucas, mientras Borgoña, que sigue el hilo del Evangelista San Mateo, presenta sus figuras indumentadas como sacerdotes del antiguo testamento. No es

pues cuestión de escuela, o de gusto y aficiones, la diferencia advertida, sino que está motivada por razones de más peso.

Puede haber todavía otro motivo y es la relación que guarda el cornisamento en sus dos lados con las ideas fundamentales a que obedece en cada uno la sillería alta. El lado de Berruguete hace resaltar la secuela del pecado de Adán en el sufrimiento y castigo que llevan consigo el despojo de los dones de índole sobrenatural que dejan al hombre al desnudo; y de acuerdo con ésto, las figuras superiores que venimos tratando ofrecen bajo el mismo aspecto la humanidad que enlaza con Jesucristo. Borgoña habla, dijimos, de la liberación del mundo por el sacrificio, y sumos sacerdotes que lo ofrecen son los que él presenta en el cornisamento.

Explicada esta diferencia, afirmamos, y lo probarán los gráficos correspondientes, que las genealogías formadas por San Mateo están completas en las figuras de Borgoña y algunas tomadas del lado de Berruguete. Y las de San Lucas están casi completas en la segunda mitad, tomando también algunas de las repetidas por Borgoña para añadirlas a las tratadas por Berruguete.

La serie de figuras de este último comienza por Adán y la de aquél con la Santísima Virgen que lleva en brazos a su Hijo y de este modo vienen a unirse el delincuente que da la muerte al género humano y el libertador que le da la vida, al pie de la Transfiguración, donde encuentra el hombre su verdadera aspiración.

Como nota curiosa, antes de entrar en la descripción singular de los personajes, podemos repetir la misma aseveración que hacíamos al principio del tema sobre la posibilidad de que algunas por lo menos de las figuras puedan representar personajes de relieve histórico, así bueno como malo, coetáneos del artista. Y esta afirmación tiene aquí una prueba cierta. Es la talla núm. 24», que representa a Zorobabel y que es exactamente la figura del Emperador Carlos V con corona, cetro en la diestra y espada al cinto sobre la cual apoya la mano izquierda, a quien para más darle a conocer ha puesto al cuello el toisón de oro. Tratada con gran cariño en el ropaje, nos da el rostro y estatura del Emperador según aparece en los retratos que de él se han conservado.

Quedan además no pocas figuras en las cuales los detalles de indumentaria, el interés que puso el artista, las facciones y acti-

tudes son múltiples motivos que están reclamando una detenida observación; y es seguro que, como resultado, se hallaría una interesante galería de retratos que reproducirían ante nosotros, en una serie de fotograbados bien hechos, la figura y semblanza de personajes de estimable valor histórico. Pero tamaña empresa requiere tiempo, arrestos y medios económicos de que, al menos por ahora, no podemos disponer. Quédense, pues, en alto los puntos de la pluma, en tanto que seguimos este ensayo de trabajo con la descripción de los personajes mentados.

Adán, de pie, cubierto con pieles de animales y provisto de báculo, apoya el rostro sobre la mano derecha en actitud pensativa añorando los bienes perdidos por la culpa; Eva, llorosa, pisa en un busto de mujer la dignidad de que se despojó; Enós, nieto de Adán, cubre su cuerpo con un manto y lleva en la diestra un rollo que representa la Escritura leída en los actos del culto público que él fué el primero en practicar (Gen. IV, 26); Cainán, protege con un manto su vejez; Malaleel, su hijo, anciano ya, aparece con las manos en actitud orante respondiendo a la idea de alabanza de Dios que expresa su nombre; Jaret o Jared, figura corriente sin carácter especial de que carece en la Escritura; Enoch, que vivió santa y piadosamente, aparece en actitud durmiente apoyado sobre el báculo como para indicar que no murió, según se lee en el Gen. V, 24; Mathusalem, anciano de longevidad extraordinaria, abre su boca y sus manos con aire de asombro ante el castigo del diluvio poco antes del cual murió; Lamech, anciano con báculo, lleva un libro colgado en la diestra como expresión, tal vez, de la condición de profeta que parece haber tenido al imponer el nombre a su hijo Noé, Gen. V, 29; contempla éste el arca a sus pies y con las manos juntas parece implorar la misericordia de Dios en favor de los hombres; Sem está representado en actitud respetuosa para con su padre que aparece echado a sus pies con un ánfora muy bien labrada entre las manos.

Siguiendo la versión de los LXX, como se sigue en San Lucas, vienen figurados Arphaxat y Cainan, los dos jóvenes y con un libro en las manos alusivo, quizá, a la mencionada versión de la Santa Escritura; Salé, por el contrario, es un viejo que se envuelve en su manto; Heber, con un como turbante en la cabeza, apoya la mano en una pilastra rectangular; Phaleg es un anciano que sostiene el mentón sobre la mano derecha mientras con la izquier-

da recoge el manto bajo el cual pretende ocultar algo; y Ragau está pensativo dejando su cuerpo descansar sobre el báculo.

A continuación queda omitido Sarug, mencionado por San Lucas, quizá por haber sido propagador de la idolatría con el arte de la pintura y de la escultura que cultivó; Nachor cubre la boca con la mano y tiene un niño a sus pies; Thare tiene aspecto de guerrero con casco y lanza y a los pies un escudo cóncavo en relación con su carácter; Abraham tiene a su lado una losa como mesa de altar y en ella el cuchillo y un libro; Isaac es figurado joven con las manos atadas y a sus pies un hato de leña; Jacob es el joven que duerme, sentado sobre una pilastra labrada, con la cabeza sobre el brazo y éste sobre un libro, contemplando en sueños la escala que recorren los ángeles; Judá, en actitud suplicante, tiene a sus pies nubes como para indicar ser el destinado por el cielo para conservar en sus descendientes el cetro del pueblo de Dios hasta la venida del Mesías; Phares, no solamente es incluido en la genealogía como anciano que lleva en sus manos un libro, sino que va seguido de su madre Tamar, la cual aparece como en el campo, apoyada en un tronco, y contemplando a sus pies sus dos hijos, Phares y Zara, cogidos el uno al otro para nacer aquél antes que éste. Seguidamente vienen Esron, viejo, apoyado en un recio bastón, y Aram en la misma postura con un ánfora caída a sus pies, al cual por aféresis se le llama Ram en el libro de los Paralipómenos, capítulo II, donde son mencionados; y debían seguir, según se ve en el croquis, los siete últimos del lado de Borgoña, de los que se tratará en su lugar. De conformidad con el orden impuesto por la colocación en el coro, continúa Nathan, hijo de David, II Reg. (V, 14), representado con un bastón o cetro de remate exagonal, y, después, sus descendientes hasta llegar a Leví, a saber: Mathathias o Mathatha con un libro en la mano y otros varios a sus plantas; Mena en calvicie completa; Melcha en figura de viejo mesándose la barba, y mirando hacia arriba; Jonás con el manto sobre la cabeza y un libro en la mano; Simeón, con el pie apoyado sobre una pilastra y en actitud de escribir sobre la rodilla, y Leví que tiene un carnero a sus pies.

Concluye con esto la serie de Berruguete, y a lo largo de ella dijimos que corre el llanto, como en la sillería alta del mismo autor partiendo, como en ésta, de la fuente de las lágrimas, la culpa de Adán que la encabeza, y forma en el transcurso de las

generaciones un torrente que arrastra entre sus ondas precipitadas las miserias de la humanidad con el cortejo inseparable del dolor y del remordimiento.

Por esto resulta más dulce el tránsito al lado fronterero en que las figuras aprenden de María, que las inicia, la modestia en el vestido y recogen la dulzura que respira su rostro. Si la culpa y desnudez en que el hombre incurrió se transmiten a los descendientes en sus consecuencias, la santidad y plenitud de gracia que se hallan en María son el aroma que, aun casi repugnándolo algunos, viene a impregnar las generaciones que son el tronco y raíces de donde brota aquella flor jamás manchada. Es, en efecto, María llevando en los brazos a su Hijo la que sirve de punto de partida a las figuras del cornisamento debidas a Borgoña. Colocada junto al escudo del Cardenal Silíceo que ocupa el remate de la silla arzobispal, lleva ya en la inscripción el perfume condensado de sus grandezas. La llama santa aunando las virtudes todas; María para expresar en su nombre las dulzuras que Ella guarda, y pone a continuación sus timbres de gloria, Virgen y Madre. Y para que la plasticidad responda al título, su bella figura, envuelta en amplio ropaje, aumenta sus encantos recibiendo complacida la caricia del Niño que, sentado sobre su brazo izquierdo, pone la mano diminuta bajo el mentón en actitud infantil. Pudiera decirse que miró Borgoña la imagen de María que está en el altar de Prima y la que se exhibe en la capilla de San Pedro, las dos anteriores a él, y convencido de que no puede darse una manera más a propósito de representar a María, la copia también dejando caer en su copia la fina devoción mariana tan propia del pueblo español.

Sigue a María San José con rostro de bondad y sencillez, expresivo del candor de su alma, llevando en la mano izquierda un paño y en la derecha un manojo de varas coronadas de flor; Jacob, vestido de semi-sacerdote bendice con la mano derecha y lleva en la izquierda la filacteria, en actitud de extraordinaria placidez; Mathan, con igual vestido sostiene con las manos los extremos de la filacteria; lo mismo se observa en Eleazar, Eliud, Achim, y los siguientes hasta llegar a Zorobabel, en el que hace notar el tallista un mayor interés. Sabemos de este caudillo que al frente del pueblo judío emprendió el regreso de Babilonia a Jerusalén, aprovechando la libertad que concedió Ciro, rey persa, según se lee en el libro primero de Esdras, y activó la reedificación del

templo cuya gloria predijo ampliamente el profeta Ageo. Y como quiera que este hecho vale tanto como decir reconstitución de todo el pueblo, es decir, unidad religiosa y unidad civil, halla fundamento Borgoña para encarnar en él al Emperador Carlos V, quizá para atribuirle también el elogio que se hace de Zorobabel en el ver. 24 del cap. 11 del Ageo: «En aquel día, dice el Señor de los ejércitos, te tomaré conmigo a tí, Zorobabel, hijo de Salathiel, y siervo mío, y te pondré como señal porque te he elegido». Y así es que lo viste de todas las insignias de poder y majestad no dejando lugar a duda sobre la identificación.

Sigue Salathiel en figura sacerdotal ya repetida, y encontramos después a Jechonias, ante cuya talla es preciso detenerse unos momentos. Vista la talla de Zorobabel y en ella al Emperador, se deduce que también en ésta quiso representar a alguien muy significado. Ahora lo difícil es la solución de la incógnita, después de ver claramente planteado el problema. Recordemos los datos. En el libro II de los Paralipómenos cap. XXXVI, hay dos reyes del mismo nombre, padre e hijo, y los dos coinciden en su perversidad; de donde se desprende, tomando como base a Zorobabel, que el personaje figurado ha de coincidir con ellos en sus maldades delante de Dios, hasta merecer el destierro como los reyes citados que fueron conducidos cautivos a Babilonia. Por otra parte se vé una minuciosidad exquisita en la talla que indica en el artista el interés de ponerlo de relieve. Lo presenta en efecto con aire altanero y aun de petulancia; la cabeza cubierta con una especie de bonete labrado de cuatro puntas; hábito clerical cerrado hasta el cuello con botones perfectamente distintos; y se cubre con magnífico ropón forrado de pieles que se ven en las vueltas del cuello y de los lados, sujeto a la cintura con ceñidor en forma de banda; en el dedo índice de la mano derecha lleva anillo, en la izquierda un cetro sencillo, al cuello doble cadena y, por fin, un calzado especial. Dadas estas noticias, pudiera ser el heresiarca Lutero que tantos daños causó a la Iglesia, o Enrique VIII de Inglaterra, o el Cardenal Adriano, que contrajo extraordinaria antipatía entre los españoles.

A continuación de Jechonias está el piadoso rey Josías, del que habla el libro II de los Paralip. ya citado en el cap. XXXIV, con rostro bondadoso y atributos de la realeza; Amón, que practicó la idolatría, con aprestos de guerrero como gentil extraño al pueblo; Manasés, rey anciano, vestido con túnica corta, botas

bajas, cetro y manto labrado; Ezechias, rey por el cetro, bonete y espada corta, sacerdote por su manto talar, vestido interior cerrado hasta el cuello y rostro; Achaz, figura arrogante y altanera, de no grata gestión en su reinado; Joatham, de rostro bondadoso y con insignias reales; Ozias que aparece vestido de guerrero, dado el plan de Berruguete de presentar así a los idólatras y sacrílegos; Ioram, rey joven que además de las características generales, tiene la mano elegantemente puesta entre la cadena que lleva al cuello; Josaphat, rey, lleva pendiente del cinto una escarcela que inicia tal vez, el despojo de los Ammonitas y Moabitas; Asa, rey joven, y Abia, con aire fristón, los dos con distintivos reales. A Roboam lo viste elegantemente y para denotar la escisión del reino a consecuencia de su conducta poco prudente, en el zapato derecho le ha desprendido el talón; Salomón, rey de paz, viste sus atributos, pero carece de espada; David, además de ser rey, lo presenta vencedor de Goliath, cuya cabeza, cogida por los cabellos, sostiene con la mano derecha y tiene la honda que le dió la victoria con la piedra en su interior; Iesse o Isai, padre de David, está vestido con hábito de sumo Sacerdote lo mismo que Obeth, Booz y Salomón, los cuales llevan filacteria en las manos. Finalmente Naasson, en figura de joven, y Aminadab, de anciano, coinciden en estar semidesnudos apoyados en un báculo, por haber atravesado el desierto después de la salida de Egipto, siendo el último más favorecido por el artista, quizá en premio a su valor, por haber penetrado el primero en el mar Rojo después de haber separado sus aguas la vara de Moisés.

Así concluye la descripción, o más bien catálogo, de los personajes del cornisamento que numeran los Evangelistas, y acaba por lo mismo la magnífica lección de Historia bíblica que en ellos se desarrolla. Pero al tratar de epilogarla, no puede menos de brotar intensa expresión admirativa ante el enorme trabajo que revelan los artistas. Si solamente la confrontación con los Libros Sagrados lleva al ánimo el cansancio y es labor de una paciencia grande ¿qué no pide el estudiar el carácter personal y social de cada uno para sintetizarlo después en un trazo, en un detalle que permita asociar con el nombre la Historia? Indica bien claramente algo que a nosotros nos debe sonrojar: conocían la historia, sentían la historia, graduaban su marcha educadora, la

ponían delante de sus ojos, la hacían cobijar bajo las bóvedas del templo como el polluelo que va buscando el calor de la vida bajo las alas extendidas de la clueca que lo protege y defiende. Y de este modo ponían el triple peldaño que se abre a los pies del trono de Jesucristo, levantado en las alturas del monte para irradiar desde allí, al conjuro del arte, la influencia constante de su acción redentora y salvífica. Es el arte y es la Historia en perpetua alianza los dos, trabando sus manos en señal de amistad inseparable para recibir la bendición nupcial que desde el altar les dá Jesucristo, uniéndolos para siempre al son del dulce epitalamio que canta la fé. Inspiración sublime la de los tiempos viejos que, al taponar las naves del templo, lo hacían para colocar en su centro al cantor incansable de la Historia, la voz de la humanidad que sale del pecho calentada con los ardores de la devoción.

SRES. ACADÉMICOS:

He terminado mi trabajo y, tal vez, he agotado también vuestra paciencia, lo que sentiría en el alma. Intenté hacer un discurso de llegada y me entré por vuestras puertas con algo más que un saludo. Perdonadme: es mi bautizo artístico y una muestra de lo poco que puedo para indicaros, ya desde el principio, lo que habéis de esperar.

Mas al expresar en forma ritualista, pero sincera, mi adhesión completa a vuestra labor y mis fervientes votos por la mayor difusión, y aun diré revelación, de nuestro caudal de incomparables bellezas, he de volver la vista para ofrecer desde aquí un homenaje de admiración a la empresa colosal que representa el coro de la Catedral Primada. Prelados y Cabildos, inspiradores y artistas inspirados, exprimieron lentamente el jugo de vidas enteras para dejarnos con ellas el amasijo dulce del amor de la Religión y de la Patria, del arte y de la fé. Nunca fué aquél más grande que cuando acercó sus labios para beber las cristalinas aguas del arroyuelo manso que parte de la fuente de la vida; nunca la fé más galana que cuando mostró la hermosura de su eficacia interior bajo el ropaje que anima las piedras, que dá a los vidrios color y voces armoniosas al metal. Merecieran bien de la

patria aquellos Cabildos y aquellos artistas en perfecto acuerdo para dejar a las generaciones sucesivas motivos de justo orgullo. Nadie podrá arrancar a los maestros la gloria con que sus nombres pasaron al panteón de hombres ilustres. Ojalá que tampoco se atreva nadie con extraña osadía a quitar a los Prelados y Cabildos la herencia de sus mayores a pretexto de defender lo que nadie sino ellos defendieron después de darle vida. Sería, si tal sucediese, como rasgar el título, que a favor de los Cabildos extendieron los siglos, de inspiradores y conservadores de obras artísticas; sería tanto como despojarlos de las vestiduras que están adheridas a su mismo cuerpo para exhibirlos al desnudo, a ellos ya viejos en esta noble empresa, mientras jovenzuelos presumidos lucían por las calles los magníficos despojos como de su pertenencia. Estoy seguro que, si alguna vez así fuese, las maderas se abrirían para deshacerse en briznas, las piedras se reducirían a polvo y todo formaría un montón confuso en señal de protesta ante profanación tan grande que llevaría también el nombre de injusticia.

La Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas de Toledo llamada está a fomentar el arte con su conocimiento y difusión; a arrancar a la Historia sus secretos para aleccionar a los hombres de hoy. Es muy grande su labor aquí en esta Ciudad y con gusto compartiré los trabajos. Pero, inspirada al propio tiempo en sentimientos de justicia, sabrá hacerla muy cumplida, como ahora, al elevar al cielo una plegaria por aquellos magnates de la belleza que tan perfectamente supieron plasmar y me hará un inestimable honor al servirse de estos mis breves apuntes para un mayor detenido estudio del legado que aquéllos nos dejaron.

HE DICHO.

