NGUINA

AS

ERRO

ARTE ANTIGUO

OBRAS DE HIERRO.

La estatua del Obispo Don Mauricio.

Apuntes reunidos

POR

D. ENRIQUE DE LEGUINA
Barón de la Vega de Hoz.

MADRID
LIBRERÍA DE FERNANDO FÉ
15, Puerta del Sol, 15
1914

93/63

ARTE ANTIGUO

OBRAS DE HIERRO

ARTE ANTIGUO

OBRAS DE HIERRO.

La estatua del Obispo Don Mauricio.

Apuntes reunidos

POR

D. ENRIQUE DE LEGUINA
Barón de la Vega de Hoz.

MADRID
LIBRERÍA DE FERNANDO FÉ
15, Puerta del Sol, 15
1914

MADRID.—Imprenta Española, Olivar, 8.

I

Las minas de hierro españolas. La industria del metal desde los tiempos primitivos. Fraguas catalanas.

I

Las minas de hierro españolas son famosas desde los tiempos cartagineses y romanos. Plinio las menciona encareciendo su abundancia y excelente cualidad y, frecuentemente, en abandonadas excavaciones, se encuentra, como ha sucedido en Santander, vigas de sostenimiento fosilizadas por la incesante acción del tiempo.

El laboreo de los metales y su aplicación vino á perfeccionar los inventos que el hombre iba adquiriendo.

Diferentes fases presenta el arte

desde su infancia, hasta llegar al apogeo. De Egipto pasa á Grecia, de allí á Roma que lo extiende á las regiones sujetas á su dominación, llega después el estilo adoptado por los bárbaros del Norte, al que sigue un período de misticismo cristiano y, por último, en el siglo XVI, la preponderancia del Renacimiento pagano.

Aun cuando Riaño afirme que el escaso valor de las obras de hierro ha hecho que no se conserven las antiguas y que pueda decirse que la historia de este trabajo comienza en España en la segunda mitad del siglo XV, progresa en el XVI, y llega en este período á producir obras que no tienen rival, es lo cierto, que este arte ha sido practicado entre nosotros desde las edades más atrasadas. Así dice el Barón de Davillier: «las armas y los trabajos de hierro son

tan antiguos como la España misma».

«Sabemos, afirma el notable escritor Sr. Pérez Villamil, que habiendo hallado los romanos tan adelantada la industria española, que aventajaba á la de todos los pueblos de Oriente á que alcanzaron sus conquistas, y á la de los griegos que se habían asimilado antes su cultura, el largo período de los ensayos, que supone toda industria, y especialmente la siderúrgica, hace remontar la aparición del hierro en España á tiempos que se escapan á las pesquisas de la erudición y á las conjeturas de la crítica» (1).

Los Sres. H. y L. Siret, tratando de la estación prehistórica de Fuente Alamo, añaden: «las excavaciones practicadas han puesto al descubier-

(1) *Discurso pronunciado en la Academia de la Historia.*

to un taller de metalurgia con los moldes, los vasos transformados en crisoles, los ensayos de fabricación, las escorias, las armas, en fin, que muestran en su fabricación un arte verdadero» (1).

Ahora bien, si á poco de la caída del imperio romano, del siglo v al vi, vino á extremada decadencia esta industria, adquirió, en breve, nuevo vigor, merced al auxilio prestado en la soledad de los claustros por monjes estudiosos, que á un tiempo se dedicaban á explotar olvidados filones y á forjar y labrar el hierro, aun cuando para ello habían de vencer grandes dificultades, porque carecían de los medios de acción proporcionados por el paulatino desenvolvimiento de las ciencias, al que se debió el

(1) *Les premiers ages du métal dans le Sud-Est de l'Espagne.*

desarrollo gradual de las diferentes industrias.

«Los metalurgistas primitivos no lograron ni la licuefacción (1) del hierro ni una pureza suficiente para forjar obras de sabor artístico. El hierro verdaderamente maleable, sin rugosidades, sin materias terrosas, sin fallas ni burbujas, no modificó su forma bajo el martillo del herrero artista, hasta la aparición de las fraguas catalanas, cuya innovación consistía en el empleo de una corriente continua de aire, obtenida

(1) Según el Dr. Percy, puede asegurarse que los chinos lograron fundir el hierro desde muy remotos tiempos. Se deduce de un pasaje de Aristóteles, que los griegos sabían fundir el hierro cuatro siglos antes de J. C. y en distintas obras griegas y romanas se hace vagamente mención de estatuas obtenidas moldeando el hierro. Sin embargo, el no haberse hallado objetos de hierro fundido, ni vestigio de los mismos, prueba la escasez de aquella materia.

por otra de agua. Los restos de primitivas fraguas inglesas y prusianas, y las descriptas por los metalurgistas medioevales, son idénticas á las pirenáicas, y en todos los países conservan el nombre genérico de fraguas catalanas, apelación que, si no abundaran otras razones, bastaría para otorgarles una prioridad indiscutida.

Estas fraguas, cuya importancia queda casi reducida en nuestros días á la de una mera curiosidad arqueológica, fueron la base de una robusta creación de hierros forjados artísticos en el Principado, y por su proximidad diferenciaron notablemente la concepción de la idea artística entre los forjadores vecinos al Pirineo y los de allende el Ebro. Familiarizados los primeros con el manejo de grandes masas de hierro laboreado en las

cercanas forjas, concebian y ejecutaban robustas obras, en las cuales el humilde metal ostentaba todos los caracteres de la fuerza que posee; el hallarse las minas y las forjas á poca distancia, era un poderoso incentivo para propagar los trabajos creados con un metal que escaseaba en regiones más apartadas de los centros de extracción. Por esta razón hállanse hierros artísticos románicos únicamente en los países situados en las cercanías de los yacimientos mineros y de las forjas de laboreo, abundando, si no en calidad, en cantidad, en sendas vertientes de las cordilleras pirenáicas y cantábricas, en Auvernia y Noroeste de la Francia, en donde el hierro se importaba frecuentemente de las vecinas costas inglesas, en las cuales, los más espléndidos ejemplares románicos ostentaban la

supremacía de la civilización normanda» (1).

Entre los escasos restos que tenemos en España del período románico, sobresale la primorosa verja que cierra una de las capillas de la iglesia de San Vicente de Avila.

Ya en el siglo XIV, trabajó en Palma Bartolomé Morey (2) y en el siglo XV, su hijo Juan; el maestro Bujil, en Burgos; y Juan Francés y el maestro Pablo, en Toledo. Juan Francés, dejó su firma en la Colegiata de Alcalá, de este modo: *Maestre Juan Francés, Maestro mayor de las obras de fierro en España.*

Desde aquella época, la rica ornamentación propia del estilo llamado

(1) M. Utrillo.—*Introducción á la obra de Luis Labarta. Hierros Artísticos.*—Francisco Seix. Editor. Barcelona.

(2) Piferrer.—*Recuerdos y bellezas de España.*

vulgarmente gótico florido, se emplea en toda clase de obras de forja, perfeccionándolas con el buril y la lima; mas, á pesar de todo y de las maravillosas obras que datan de esa fecha, el método de fabricación, reducido á hojas relevadas y clavadas, no puede sostener la comparación en cuanto al procedimiento, con los escasos y bellos restos del periodo en que no se acostumbraba reparar con el uso de la lima, las irregularidades y defectos causados por el martillo, aunque durante el Renacimiento continuaran sobresaliendo en España los maestros *rejeros*.

Artistas ambulantes recorrían nuestros más hermosos templos dejando impreso el sello de su genio, en las verjas que enriquecen los coros y las capillas.

Muchos valiosos productos de su

fructuosa labor, se conservan aún, para admiración y estudio del artista. Frisos y medallones relevados con pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento; episodios de la vida de los Santos, y á las veces, sucesos de la historia profana; ornamentos delicadamente calados; figuras bien modeladas de alto relieve; todo formando admirable y rico conjunto, revela, á cada paso, que aquellos artífices no sólo sabían modelar el hierro, sino también dibujar y esculpir primorosamente.

El aficionado á estos estudios, puede verificar en España una interesante excursión, y para facilitar su tarea, vamos á apuntar, brevemente, algunos datos.

Las citadas rejas de San Vicente de Avila y las de los siglos XIV y XV que se conservan en Valladolid, Va-

lencia, Segovia y Barcelona, son notables por su labor y correcta delineación, descollando, entre ellas, la colocada, al pie del púlpito, en la Catedral de Barcelona; la que hizo el Maestro Bujil, en 1496, para el altar de las reliquias de la Catedral de Burgos; otra que cierra una de las capillas de la de Segovia, y la pequeña verja que rodea el sepulcro del Arzobispo Diego de Anaya, en la capilla de San Bartolomé, de la de Salamanca.

En este siglo XV, trabajaron en Sevilla,

Andrés Alcalá
Pedro Alcaras
Juan Alfon
Alfon Bernal
Juan Doncel
Diego García
Martín García (toledano)

Diego Gómez
Diego González
Ruy Gonzalo
Juan Rodriguez de Toledo
Juan Sánchez.

Las *Ordenanzas* de Sevilla, reformadas en 1502, mencionan las rejas hechas en Vizcaya, y dan idea de los diferentes estilos adoptados por los maestros.

Las de Granada, contienen iguales prescripciones, y parecidas, las de Toledo, de 1582, que permiten estudiar la organización de los gremios de herreros y la extraordinaria importancia alcanzada en ésta época, pudiendo asegurarse que durante el siglo XVI, no hubo nación que compitiese con la nuestra en la fabricación de las monumentales rejas, fastuoso adorno y complemento de nuestros templos monumentales. Así son hoy

sus obras apreciadas y encarecidas, y atraen, en aquellos y en algunos Museos, la atención general y la admiración de cuantos conocen las dificultades de la forja y el martillo.

II

Las rejas en los primeros tiempos de la arquitectura cristiana. Períodos románico y ojival.

II

Las rejas se usaron en los templos, desde el comienzo de la Arquitectura cristiana, si bien en un principio eran bajas, de reducidas dimensiones y de ruda construcción. También se construyeron de plata, y después de cobre ó bronce, pero como no ofrecían tanta resistencia, sin dejar de ser por extremo costosas, fueron paulatinamente aumentando las de hierro, en dimensiones y en labor.

Ya en el siglo XII, se hicieron algunas compuertas «de varios marcos ó bastidores fuertemente trabados en-

tre sí y formados de barras que solían tener grabadas, con motivos de ornamentación, líneas de puntos. Los vanos aparecían cubiertos con gruesas cintas de hierro formando ensortijados y unidas entre sí y, con los bastidores, con abrazaderas del mismo metal».

«Durante el período ojival las cintas ofrecieron combinaciones y ensortijados variados, terminando en hojas estampadas sobre cuños de acero. Se acostumbró á ponerlas más bien de plano que de canto, y á veces se cubrían de hojas los montantes de los bastidores. En el siglo XIV, las hojas y otros adornos estampados, son reemplazados por piezas de hierro forjado, soldadas ó clavadas en las cintas y en los bastidores. En el XV, las rejas terminaban con pináculos, penachos, pedículos, floro-

nes, frondas ú otros adornos propios de la época. Durante el Renacimiento, las pilastras sobre que giraban las puertas se adornaron con arabescos, medallones, tarjetas, etc., á veces hechos á cincel y á veces solamente sobrepuestos...»

«Durante la Edad Media los goznes eran como unos anchos tallos, de los que salían á uno y á otro lado varias ramas que se doblaban formando ensortijados y terminaban en follajes. Estos herrajes, además de dar más seguridad á las puertas, ofrecían un aspecto más agradable y artístico» (1).

Los inconvenientes que ofrecía la labra del hierro en aquellos primeros tiempos, produjeron, en cambio, que del continuo caldeado y batido que

(1) López Ferreiro.

se empleaba, resultara una extraordinaria fuerza de resistencia, adquiriendo el obrero, por el esfuerzo que se veía obligado á prestar, una seguridad de mano de que hubo de carecer en las épocas sucesivas.

En el siglo XIII, á los albores del estilo ojival, dominó el afán de sobresalir en los trabajos de forja, y así los artífices no vacilaban en consagrar largos períodos á la construcción de una sola obra de arte, creyendo recompensados tantos afanes, con ver estampado su nombre ó monograma, al pie del monumento artístico que había de inmortalizar su recuerdo. En esta época, las *Memorias* de Capmany, dicen que los herreros de Barcelona formaban ya un gremio muy importante.

Desarrollada en grandes proporciones la industria, durante el curso

del siglo XIV, se observa, á la par de su extraordinario crecimiento, que semejante progreso no se realiza sin cierto daño del arte, porque con objeto de abreviar y simplificar el trabajo, comenzaron á sustituir los adornos de hierro macizo por placas cortadas y modeladas que revelan, sin embargo, la asombrosa facilidad con que los maestros españoles conseguían que el duro metal adoptase las más variadas formas.

La modestia de los maestros de la Edad Media, que no ansiaban la gloria, ni pretendían que sus obras fuesen asombro de la posteridad y por ello, lo mismo construían aquellas de grandes proporciones y de riqueza extremada, que otras de escaso lucimiento, ha sido la principal causa del olvido de los nombres de muchos artistas extraordinarios, dan-

do lugar á multitud de falsas atribuciones y á lamentable confusión de épocas, aún no del todo depuradas debidamente.

III

Siglo XVI.—Los maestros rejeros. Apogeo de la industria del hierro. Obras y artistas notables.

III

En el siglo XVI, llega á su apogeo la fama de los maestros rejeros, y sus numerosas obras la confirman cumplidamente.

Abandonadas las ojivas y las delicadas macollas y tracerías, se decoran las rejas con bajorrelieves primorosamente relevados y detalles de labor exquisitos, á los que jamás podrán igualar sistemas de moderna fundición.

En las manos de aquellos artífices adquiere el hierro ductibilidad extraordinaria, y las pilastras, con variedad de figuras, frutas, flores, hojas,

caretas y medallas, todo ello de un relieve asombroso, constituye la labor de nuestros rejeros del Renacimiento. Los remates, en forma piramidal, de las verjas, suelen ser escudos ó cartelas, sostenidos por grifos, sátiros, ángeles y mascarones, formando la característica ornamentación, conocida en Arquitectura y Escultura con el nombre de *grotescos*. Estas obras de rejería están pintadas, doradas y plateadas, y algunos escritores extranjeros reconocen que superan notablemente á las que se ven en Francia y en Italia. Pueden calificarse de verdaderas obras de arte y ordinariamente la policromía, las presta un valioso concurso. A veces, el hierro desaparece bajo el revestimiento de oro; otras, sobre el fondo azul-verdoso de bandas transversales, se destaca, también

en oro, ya unas inscripciones, ya el motivo repetido de algún gracioso ornato, blasones y medallones, que sobre tinte rojo, enriquecen y armonizan el conjunto.

Muchos, careciendo del conocimiento de lo que era la policromia, sea en tiempos antiguos, sea en la Edad Media, podrán hablar de censurables *repintes*, pero los inteligentes incluyen, sin vacilar, las bellas rejas españolas entre las obras que la policromia ha realzado de la manera más decorativa (1).

Dos de las más importantes, son las que en la Catedral de Toledo cierran la Capilla Mayor y el Coro. En la primera se encuentra la siguiente inscripción:

(1) Dom E. Roulin.—*Revue de l'Art. Chrétien.*—T. VIII.—Crítica del libro de Prentice.—*Renaissance architecture and ornament in Spain.*

Anno MDXLVIII. Paul III. P. M. Carol. V. Imper. Rege. Ioannes Martinez Siliceus. Archipiscopus. Tolet. Hispaniæ. Primat: trabajo de Francisco Villalpando, natural de Valladolid, artista notable que se distinguió como escultor y arquitecto, y dejó buena prueba de su habilidad, en las obras de bronce que existen en aquella Catedral.

La reja del Coro, de ornamentación menos fastuosa, es tan perfecta y sus líneas generales tan puras, que resulta quizá superior á la otra. Fué concluída en 1548, por Domingo de Céspedes, hijo de Toledo, á quien ayudó su yerno Fernando Bravo. Ambas son admirables modelos de trabajo en hierro, pertenecen á lo mejor de la escuela del Renacimiento, y contienen elementos bellísimos que pueden ser aplicados, con gran

ventaja, á las obras que hoy se hacen (1).

El maestro Domingo, para persuadir á los canónigos de Toledo de que era preferible emplear el hierro para la construcción de las verjas toledanas, les decía: «que serán muy mejores de hierro, porque han de ir doradas y plateadas á fuego, y la obra que en el dicho hierro se hiciere, siendo bien labrada y de buena mano, se terná en mucho y no estando al agua ni debajo de tierra, será perpetuo y no peligra de quebrar y siempre estará limpio é firme; porque el metal es vidrioso, aunque mas mescua se eche siempre quiebra y dello no se puede hacer cosas tan sotiles como del hierro, porque no se sufre obras de metal ser delgadas, porque quiebra y

(1) Riaño. *The industrial arts in Spain.*

esto dixo porque tiene dello esperiencia, porque su oficio primero fué tratar con el metal».

También merece citarse la de la iglesia de San Juan de la Penitencia.

En la construcción de las verjas de la capilla del Sagrario, tomaron parte Bartolomé Rodríguez, Luis de Peñafiel y Francisco de Silva.

Las de las capillas de Santa Ana y la Magdalena, son de estilo plateresco y la no menos notable de la capilla de San Pedro, obra de Juan Francés que siguió el estilo de los maestros Paulo y Gonzalo; la de la Capilla de la Trinidad, y otras de relevante mérito, acreditan la pericia de Domingo Céspedes, que con Villalpando y Andino, forma un trío de artistas de fama divulgada hoy en toda Europa.

«En el siglo XVI, por los años 1520 al 30, cuando ya se hacía sentir en la Península la invasión de las artes, artífices y maestros extranjeros que habían de matar y concluir pronto con el trabajo y la destreza de los españoles, el Obispo de Salamanca se propuso no sólo conservar, sino mejorar señaladamente la tradicional habilidad de los cinceladores y escultores salamanquinos en las piedras francas y duras, en el oro, plata y hierro, mandando á su Iglesia, desde Roma, las más preciosas obras de los cinceles de los Caradosos, Cellini y otros cien artífices italianos, para que sirvieran de estímulo y como muestras preciosas del Arte moderno, que pudieran imitar los antiguos maestros cinceladores y escultores en metales, de Salamanca, que de muy antiguo tenían fama

singular por toda la Península» (1).

En aquella Ciudad se enseña al viajero la que en la capilla de San Bartolomé, de la Catedral, rodea el sepulcro del Arzobispo D. Diego de Anaya, de fines del siglo XV, sembrada de bellas figuras y robustos centauros. También son notabilísimas las rejas de las ventanas de la casa llamada de las Conchas, que pueden considerarse como modelos de la aplicación del hierro á los edificios particulares.

En la Catedral de Sigüenza, llaman la atención de los curiosos la verja que á principios del siglo XVI hizo el maestro Usón, para unas ventanas, por su correcto estilo ojival; la de la capilla de Santiago, del maestro Juan Francés, que había trabajado en To-

(1) Rico y Sinobas.—*El hierro y sus cinceladores en Madrid.*—1895.

ledo; la del Sagrario antiguo, en Alcalá; la de la capilla mayor de la Magistral, y en Osma, la de una capilla de la Catedral, atribuyéndosele igualmente las de Santa Catalina, y con Martín García, la de Santa Librada.

La de la capilla de San Pedro, en Sigüenza, es obra de Maese García, 1530, que había labrado antes las de la Concepción y Santiago.

En la Catedral, trabajó el maestro Hernando Arenas, vecino de Cuenca, que entre otras cosas, construyó la reja de la capilla de las Reliquias, 1561.

La de la Capilla Real, en la Catedral de Granada, la hizo maestre Bartolomé, vecino de Granada, según el diseño de Juan Zagala y Juan de Cubillana, quedando terminada en 1518.

«Su primer cuerpo, dice el ilustrado escritor Sr. Gómez Moreno, tiene seis pilastras corintias y ancho friso, cubierto de adornos plateresco así como los pedestales en que asientan; el segundo ostenta un escudo de los Reyes dentro de un festón que sostienen dos leones, otras coronas con el yugo y las flechas, y todo ello enlazado con tallos, hojas y angelitos de precioso conjunto. Ante las pilastras del mismo cuerpo y del de encima hay figuras de apóstoles, con doseletes puramente ojivales, estilo que también se descubre en la cerradura y en los retorcidos balaustres, pero todo lo demás es plateresco. Sobre lo dicho, vense asuntos de la vida de Jesucristo y los martirios de los santos Juanes y, por remate, ancha coronación de follajería y candelabros, descollando, sobre todo, un Crucifi-

jo, la Virgen y San Juan. El dibujo de las figuras es mediano, pero lo demás y su ejecución, merece gran elogio» (1).

Dos rejeros habilísimos hubo en Salamanca en el siglo XVI; Francisco de Salamanca, que hizo la magnífica verja que cierra el prebisterio de la Catedral de Sevilla, 1529, y otro del mismo nombre, ambos frailes legos, que trabajaban hacia 1567. Francisco de Salamanca, y fray Juan de Avila, construyeron la verja del Monasterio de Guadalupe, así descrita por don Isidro de Villarreal: «Sólo la paciencia de diestrísimos frailes pudo rematar este primor. Las proporciones son atrevidas; cruza el templo y se eleva al tercer cuerpo del retablo. Forman su base enormes barrotes de

(1) *Guía de Granada.*

hierro retorcido, y el resto se compone de franjas caladas que ondulan en artísticas combinaciones; cintas transparentes de finísimo encaje se agrupan, se separan y se pierden, ya rodeando soberbios escudos, ya sosteniendo esbeltísimos coronamientos. Es una verdadera filigrana. La historia conserva el nombre de sus autores. La verja puede ser el epitafio de toda su vida» (1).

Hermosa es también la que rodea el sepulcro del fundador del Monasterio de San Juan de Ortega (Burgos) en cuyos carteles se lee: *Diego de Vargas, Secretario del Rey, la mandó hacer año de* 1561, sobresaliendo entre sus labores, una finísima greca de figuras y adornos relevados que corre á su alrededor y la divide en dos cuerpos,

(1) *Recuerdos de Guadalupe.*

hallándose el más alto adornado con esbeltas bichas y escudos de armas.

A todas las obras de hierro de la Catedral de Burgos, donde en 1523 trabajó Agustín del Castillo, eclipsó la verja de la Capilla del Condestable, labrada, en 1523, por Cristóbal de Andino, insigne escultor, arquitecto y orfebre, obra tan notable que de ella dice Sagredo: «tenía conocida ventaja á todas las mejores del Reino», lo que demuestra la estimación de sus contemporáneos, y Bosarte: «de muchas y buenas obras que hemos visto, ninguna puede compararse con la reja de esta puerta».

Al mismo Andino se atribuye la de la Capilla de la Presentación.

Cierran la Capilla Mayor de la Catedral de Sevilla, tres espléndidas verjas de gusto plateresco. La principal, consta de tres cuerpos, incluyen-

do el coronamiento y el zócalo, presenta en el espacio central el Entierro de Cristo, friso con medias figuras relevadas, y en el tercer cuerpo la cabeza radiada del Salvador. Obra toda ella de Fr. Francisco y Fr. Juan de Salamanca (1), quedando terminada en 1529, y las laterales, de Sancho Muñoz, ayudado por Juan de Yepes, y el maestro Esteban. También trabajaron en ellas el maestro Cobillana, Diego de Uidobro y el maestro Bartolomé, habiendo venido á reemplazar á la que en 1506 había colocado Hernando Prieto, el mismo que hizo, en 1510, la de la puerta del vestuario.

Las laterales del altar mayor, son de Sancho Muñoz, natural de Cuenca, Juan de Yepes y Esteban de He-

(1) Ponz le designa con el nombre de Francisco de Zalamea.

rrera, doradas por el Clérigo Andrés Mexia y Antón Sánchez.

La verja plateresca del altar de la Concepción de la Catedral de Sevilla, se debe al maestro Juan Méndez, 1553.

El rejero Pedro Delgado, construyó la del sepulcro del Cardenal Cervantes, aunque el Cabildo la habia encargado á Antonio de Palencia, y Juan Delgado algunas otras para el Alcázar de Sevilla (1542) y el pie del magnífico tenebrario de la Catedral, que fué transportado al Coro, merced á *un ingenio de hierro*, construído por Juan del Pozo.

A Juan Tomás Cela, se debe la de la Catedral del Pilar de Zaragoza, 1571.

«En el cuerpo de la iglesia, dice un moderno escritor, á la parte del Evangelio, flanqueada á la altura de la

imposta general del templo, por sendos escudos señoriales, ábrese la capilla denominada de las Banderas, cuya reja excita desde luego la atención; compuesta de dos cuerpos de balaustres, separados uno de otro por un friso de hierro con alados querubines, primitivamente coloridos, fórmase de tres témpanos, de los cuales el central, en ambos cuerpos, está señalado por columnillas estiradas en su parte superior, y decoradas de relieves en la inferior del fuste. Sobre las inferiores y más esbeltas, giran las puertas; y de su parte superior pende rectangular la cartela, con graciosas contrapostas por remate, en la cual se lee:

Acabóse la Rexa
Ano D. 1584.

Sobre el friso superior horizontal en que remata el segundo cuerpo, y

está lleno de labor del estilo plateresco, levántanse á modo de crestería, graciosas contrapostas, con brotes y hojas, conteniendo las de los extremos un disco cada una, donde, en relieve, y conservando parte de la colocación pictórica, destaca un busto, mientras en el grupo central, flanqueado de esbeltos flameros, osténtase el blasón de los López, cuya empresa, un lobo, pasante sobre un árbol, destaca en relieve, así como el casco que corona el escudo y aparece entre follajes.

Por la parte interior, en el friso que separa los dos cuerpos de que consta esta bella reja, se ve en una sola línea de capiteles latinas en resalto, y con varias abreviaturas, lo siguiente:

Hesta Capilla y Reza Mandaron Acer los Ilrs. Señores. Iñigo Ortis de Belasco.

y Doña Ma. De Salaçar, Sv Mvger. Para Ellos y Svs Herederos y Svcesores. Acabóse La Capilla el Año del 1581.»

Juan Bautista Zelma, sobre un dibujo de Gregorio Martinez, hizo en 1595, la reja del Coro de la Catedral de Burgos. Obra de gran ornamentación, dió lugar cuando ya estaba fabricado el segundo cuerpo, á censuras de algunos burgaleses, por lo cual formó un nuevo diseño que el célebre Juan de Arfe aprobó con ciertas advertencias, siendo después encargado de recibir la obra y cobrando, en 1602, por sus derechos, 16.875 mrs.

Es, también, interesante la de la Capilla de la Presentación, y en las Huelgas la de Doña Ana de Austria, en el interior del Coro.

En 1497, se pagó al herrero Antón de Cuenca, «la verja que se hizo para

el pabellón de la veneranda imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de la Catedral de Sevilla». La reja de la capilla es de Juan López y lleva la fecha 1568-73, habiéndole ayudado Juan Barba y Francisco López, y terminando el trabajo Rodrigo de Segovia, no sin reformar algo de lo hecho. La donó Juan Salcedo, y es notable, únicamente, por el primor de su ejecución y lo sencillo del dibujo, acomodado al estilo dominante al finalizar el siglo XVI.

La traza se pidió al afamado Miser Antonio Florentín, pero no consta que llegara á cumplir el encargo.

En Madrid guarda el Museo Arqueológico Nacional una elegante reja, procedente de la antigua parroquia de Santa María, y en algunas colecciones particulares, se encuentran restos de frisos y planchas rele-

vadas, del siglo XVI, de excelente y gallardo dibujo.

Las cuatro rejas que se hicieron para la Sala de las fiestas de los Reales Alcázares de Sevilla, fueron obra de Bartolomé Morel, Juan Fernández López, Juan Bautista de Valencia y Francisco López, maestros que se distinguieron en el siglo XVI, con Antonio de Palencia, Juan Delgado, Juan Doncel y otros varios.

De la Catedral de Cuenca, debe citarse la construída por Hernando de Arenas, el año de 1517, y en la del coro de la de Palencia, revelaron sus dotes artísticas, Juan López de Urisarri, Francisco de Villalpando y Gaspar Rodríguez; Juan Relojero, en la de la capilla de Nuestra Señora la Blanca y Cristóbal de Andino, en la de la capilla mayor y la del arco frontero á la Sacristía.

Muchos maestros rejeros dejaron su nombre impreso en los Anales de esta Catedral de Palencia (1), algunos como Juan López de Urisarri, Francisco de Villalpando y Cristóbal de Andino, que tomaron parte con Gaspar Rodríguez, á quien fué adjudicada y cumplió su cometido con fortuna (2).

Juan Relojero construyó en 1512 la de la Capilla de Nuestra Señora la Blanca; Cristóbal de Andino concluyó la de la Capilla mayor en 1520.

Del Crucifijo de la Catedral de Santiago, de chapa de hierro, releva-

(1) Juan López, vecino de Toledo; Llorente, de Valladolid; Alonso Barco, ídem; Benigno Moreno, de Palencia; Maestro Pedro, ídem; Juan de Elías, ídem y Juan de Corral, ídem.

(2) Rosell.—*La Reja de la Capilla del Condestable, en Burgos*.—Museo esp. de Ants.—Tomo II.

do, soldado y pintado, conocido con el nombre de Cristo de láminas, de 0,77 de alto, «obra de reconocido mérito artístico, que no baja del siglo XIII, si no cuenta alguno ó algunos siglos más de antigüedad», dice el Sr. Fernández (1), pero á esto opone D. José Villaamil y Castro, que «se guardaba en la sacristía de la colegiata de Sancti-Espíritus, y formó, seguramente, parte de una reja, tal vez del famoso herrero compostelano, maestro Guillén á mediados del siglo XVI» (2).

Mucho más antigua que esta cruz, es la llamada *de los farrapos*, en la misma Catedral (3).

(1) *Guía de Santiago.*

(2) *Mobiliario litúrgico de Galicia.*

(3) Cepedano. — *Historia de la Basílica Compostelana. La Ilustración Gallega y*

Las rejas de la Alhóndiga de Sevilla, las hizo el maestro Alonso Ximenez, que trabajó también en las Casas Capitulares, en 1520.

Asturiana.—Tomo II.—S. Ferreiro.—*Historia de la Iglesia de Santiago.*

IV

Siglos XVII y XVIII.
Obras importantes en este periodo de decadencia artística.

IV

TODAVÍA en el siglo XVII se construyeron algunas rejas notables, porque la influencia del Arte es tan provechosa cuando llega á un punto culminante de perfección, que subsiste durante un largo período.

Domingo de Izaldieta, vascongado, y Juan Rodríguez Liberal, labraron la gran reja de la Capilla Mayor de la Catedral de Sigüenza, 1633. El primero hizo también, la de la capilla del Cristo de la Misericordia, en 1649, y el segundo con Francisco Martínez, la del Coro.

Hablando de la Capilla mayor,

dice el sabio académico Sr. Pérez Villamil: «Aunque no superó á la de la Capilla de las Reliquias, resultó severa y grandiosa, ofreciendo en su misma sencillez y parquedad de ornatos, cierta analogía con el estilo general de la iglesia. Consta de dos cuerpos ó secciones horizontales, divididos por un friso de chapas repujadas, alcanzando el inferior hasta el dintel de la puerta, y el segundo hasta su terminación, que la forma un grandioso montante con el Calvario, que posteriormente se le adicionó. Tiene en toda su extensión, 52 barrotes cilíndricos, que para romper la monotonía de la uniformidad, se seccionan en cinco bandas verticales, dos menores, de nueve barrotes cada una, á los lados de la puerta, y la central que á esta puerta corresponde, que es de 16, mostrando la dife-

rencia ó división, el mayor grueso de los barrotes intermedios.

»Una serie de nudos corre por encima de la línea del zócalo, que la constituye la cuadratura de los barrotes, y otra serie de simples boceles, corre más arriba, siendo el cuerpo principal de este adorno, el centro de los barrotes de este primer cuerpo donde los nudos, formando tres órdenes, afectan la forma de piñas cubiertas de hojas cinceladas. Otra serie de nudos, como los del zócalo, completan esta parte de la reja.

»La decoración del friso, la forman cabezas de niños, alternando con rombos, entre complicada lacería, todo repujado. El segundo cuerpo, está seccionado por el promedio de los barrotes, con dos fajas ó llantas, que, al mismo tiempo que quitan monotonía á las líneas verticales, dan

seguridad y firmeza á la reja, que alcanza ya por esa parte considerable altura. La misma decoración de nudos en forma de piñas, aunque más pequeñas que las del cuerpo principal, acompaña á esta parte de la reja, que corta otro friso repujado de más salientes molduras que el anterior.

»El montante de chapas repujadas, se compone de cinco roleos separados por pilastras, ocupando el del centro, las armas del donador, y los cuatro restantes, más pequeños, llevan piñas y aves, que, con las jarras de coronación, forman vistoso conjunto que recuerda las buenas tradiciones platerescas. El Cristo del remate, con la Virgen y San Juan, aunque se ve que son adiciones que no entraban en la composición primitiva, no resultan del todo mal, y,

por la elevación que alcanzan, causan admiración y contribuyen al efecto general de la composición del monumento» (1).

La reja que cierra el arco de la Capilla de Santiago, en la Catedral de Burgos, es muy suntuosa, llega hasta la clave y en lo alto, aparece la imagen del Apóstol. Obra de Bartolomé de Elorza, vecino de Elgoíbar, construída en 1696, siendo la coronación de Ventura González y del escultor Pedro García. Costó 10.000 rs.

Las rejas de la capilla mayor de la Catedral de Burgos, las hizo Juan de Arrillaga, balconero, vecino de Elgoíbar. El platero Domingo de Güergo, Juan de Herrero y Juan de Arroyo, dibujaron los modelos para las coronaciones y adornos, 1679.

(1) *La Catedral de Sigüenza*. Madrid, 1899.

Aunque de escaso mérito, mencionaremos la que labró en Bilbao, el año de 1670, para el Trascoro de la Catedral de Sigüenza, Francisco Lagúnez por ser éste un rejero poco conocido, y la del prebisterio de la iglesia de la Ciudadela de Barcelona.

La introducción del gusto grecoromano y la general decadencia del arte, pusieron punto é insuperable valla, á los arranques del genio de los maestros del Renacimiento, y limitadas las rejas de las iglesias á satisfacer la necesidad de cerrar recintos ó resguardar preciadas reliquias, pasó su construcción al dominio de los industriales, perdiendo, de plano, todo su valor artístico.

Prueba de mal gusto, es la suntuosa reja de la capilla de los Reyes, en la Catedral de Sevilla. De grandes proporciones y dos cuerpos, tiene

por remate á San Fernando, recibiendo las llaves de Sevilla, y otras pesadas figuras de madera, revestidas de plomo, construídas por Gerónimo Roldán en 1770.

Algo mejor es la que cierra el Coro de la Catedral de Segovia, fabricada por Antonio Elorza, en Eibar, 1729.

Excusado parece advertir que durante el brillantísimo período de los maestros rejeros, otros no menos peritos, construían diversidad de obras de hierro, hoy muy apreciadas por los coleccionistas, pues la influencia beneficiosa del Arte, ejercía tal imperio, que hasta los objetos de uso vulgar, sirven para enriquecer las colecciones de los Museos.

Citaremos, para concluir esta parte de nuestro breve estudio, algunas de ellas.

V

Púlpitos.—Su empleo desde los primeros tiempos de la Iglesia. Catedrales de Avila y Sevilla. Ambón de las Huelgas.

V

FÁCILMENTE se explica la importancia que desde los primeros tiempos de la Iglesia, hubo de darse al lugar destinado á la sagrada Cátedra, para cumplir debidamente uno de los altos fines de la verdadera religión, difundida por la palabra de los apóstoles.

Discípulos de Jesucristo, que fué el orador por excelencia, los que seguían su ley, hubieron de asentar sobre la vasta y sólida base de la predicación, el portentoso edificio del cristianismo, pues así como en los primeros y difíciles tiempos de peligros, desventuras y cruentas perse-

cuciones, sólo con su influencia, podía extenderse y arraigar la nueva doctrina, salvadora del mundo, en los sucesivos había de ser mirada como la función más alta del ministerio eclesiástico.

Fué, por tanto, el lugar señalado al púlpito, el más honorífico y preferente, y tan pronto como las artes concurrieron á enaltecer la majestuosa belleza de los templos católicos, comenzó á aplicarse á su decoración todos los elementos de variedad y riqueza que habían de desenvolverse en las épocas subsiguientes, aun cuando el sentimiento de la belleza plástica que en el siglo IV existía, lo mismo en Oriente que en Occidente, hubiera de desvanecerse poco á poco.

En Salónica, se veía á los Reyes Magos y á la Virgen con el niño, en un *ambón* del siglo V. Quedan de él

dos preciosos fragmentos conservados en el Museo de Tchinli-Kiosk (Constantinopla). La Virgen presenta una postura hierática, y los Reyes están medianamente ejecutados, indicando todo ello que la escultura verdaderamente plástica, toca á su fin.

Alejandría, que sobresalió por sus marfiles, industria que puede decirse esencialmente oriental, los aplicaba del mismo modo al lujo doméstico que al servicio religioso.

Los talleres de Oriente disfrutaron una especie de monopolio y al par que producian encuadernaciones, dípticos, cofrecillos y multitud de objetos pequeños, esculpian magníficas planchas para revestimiento de muebles y *ambones*.

Algunas de ellas, anteriores al triunfo definitivo del cristianismo,

representaban asuntos tomados de la mitología, escenas de caza y guerra, nereidas y bacantes, como los que decoran el púlpito de Aix-la Chapelle, cuyo origen egipcio ha sido probado con indiscutibles comparaciones.

Pasada aquella remota época, llegada la en que dominó el estilo romano-bizantino, se citan el del siglo XIII, de la Iglesia de Assis, construído de delicados jaspes, habiendo en algunos otros templos italianos, varios del mismo y del siguiente siglo, pero no conocemos ninguno que alcance mayor antigüedad.

En España, solamente podemos indicar como más antiguos, los de Santiago del Arrabal y Santo Domingo el Real, de Toledo, que, sin embargo, no pasan de los comienzos del siglo XV.

Poco posterior ha de ser uno de los dos que tan merecidamente atraen la atención del curioso, en la Catedral de Avila.

Sobre un sencillo vástago que presenta la forma de balaustre, y con un pretil que mide poco más de un metro, está sostenido por grifos, cuyas revueltas colas se reunen en el extremo de la columna, al par que en sus cabezas descansan los ángulos salientes de la faja inferior.

Otra en la parte alta, limita el espacio de la tribuna terminado por una ligera barandilla á modo de cornisa y ornado con una banda central que divide los lados en dos zonas, distribuidas éstas en otros tantos compartimientos.

Ambas guardillas, como la faja central y los entrepaños, están cubiertos, por completo, de finísima

tracería flamígera calada, del estilo que en este tercer período del gusto ojival, se aplicaba á los rosetones y ventanales, figurando una especie de decoración arquitectónica, en la que sobresalen sencillos contrafuertes. La finura de la ejecución, la firmeza del trazado de las líneas, y la elegancia del conjunto, hacen de este púlpito una obra maestra que acredita la pericia del maestro que la labrara.

El otro, colocado al lado del Evangelio, pertenece ya al pleno estilo del Renacimiento (1). Construído también de hierro dorado, tiene la forma exagonal, mide aproximadamente igual altura, ambos adornan su frente con las armas de la Iglesia sobrepuestas, y presentan análogo proce-

(1) Del mismo siglo XVI se conserva uno muy hermoso en la Iglesia de San Nicolas de Bari (Burgos).

dimiento decorativo en el plan, con zona central, fajas y espacios colocados de igual manera, pero aquí puede decirse que acaban las semejanzas, pues éste se halla todo él ornamentado, y con cabezas de tradición clásica, grotescos, bichas y hojas; en los superiores, pequeñas hornacinas con estatuitas, y en las aristas formadas por el encuentro de los planos, esbeltos candelabros.

Aun cuando de esta sencilla anotación, resulta que el exorno de este púlpito es superior en variedad de elementos decorativos al colocado en el lado de la Epístola, nosotros le consideramos de inferior mérito, pues no hay en el relevado de sus múltiples figuras, la firmeza de ejecución que en el otro se descubre, siendo más tosco y menos segura la mano del artista que hubo de construirle,

aun cuando no por eso deje de ser una pieza estimable que demuestra el valer de nuestros maestros del hierro.

Creemos, pues, que es posterior en su fecha al primeramente descrito, y que no cabe atribuirlos al mismo maestro. Razones que nos apartan del parecer del Sr. Cuadrado, que fundamenta otra opinión en estos términos:

«La reja del coro y las que cierran el frente y los costados de la Capilla mayor y la valla que atraviesa el crucero, pudieron proceder de la mano del mismo artífice (trabajólas, al parecer, Juan Francés, maestro mayor de las obras de fierro, siendo Obispo D. Alonso Carrillo, murió, en 1514) tan cercanos anduvieron entre sí los tiempos de su fabricación y tampoco creemos transcurriese

mucho entre la de los dos púlpitos de hierro dorado puestos á la entrada del presbiterio, por más que ostente aún góticos primores el del lado de la epístola y el otro se adapte ya al gusto del Renacimiento» (1).

El *ambón* ó púlpito giratorio de madera, del Monasterio de las Huelgas, donde, según la tradición, predicó San Vicente Ferrer, fué forrado de chapa de hierro, el año de 1560. De forma eptágona, presenta cada una de las cartelas, dividida en cuatro cuadros, los superiores, con los Apóstoles, y en los inferiores, diversos Santos, con sus nombres abreviados. A uno de los lados, se ostentan las armas reales, y en un escudo, nueve roeles en campo rojo, b'asones de

(1) Cuadrado. *Recuerdos y Bellezas de España*. 1865.

doña Catalina Sarmiento, Abadesa, en cuya época fué construído. En él se lee el versículo I del capítulo LVIII de la profecía de Isaías que dice: *Annuntia populo meo scelerata eorum*. Este púlpito, colocado al lado del coro, gira para que las monjas puedan oir la plática y, después, se aparta para no privarlas de la vista del Altar Mayor.

Los dos de la Catedral de Sevilla, de cuatro frentes, con bajo-relieves, representan pasajes de la Vida de San Pablo y los Evangelistas, hallándose sostenidos por columnas cubiertas de adorno. Pertenecen al estilo dominante en el siglo XVI, y son obra de Fr. Francisco de Salamanca, que dió fin á su trabajo en 1532, habiendo quedado el Cabildo tan satisfecho, que acordó darle la licencia que tenia pedida y que «se le suelte lo que

deve luego de la casa que mora y la pague la Iglesia... y que se le dé lo que solía de salario y jornales, y demás desto le den tres cahizes de trigo por salario de cada año».

VI

Rejas de escalera.—Balconajes.
Yunques.—Arquetas.
Aldabones.—Clavos.

VI

La balaustrada de la escalera de la puerta alta, de la Catedral de Burgos, llamada durante el siglo XVI *escalera dorada*, hecha en 1519 por los planos de Diego de Siloe, fué costeada por el Obispo D. Juan Rodríguez de Fonseca, cuyas armas figuran entre los adornos del pasamano, que, en sus dos primeros tramos, se compone de cabezas de ángel, relevadas, y angelitos en la parte inferior. En cada espacio de los dos que forma la balaustrada, para dar hueco al descanso de la escalera, hay un medallón sostenido por

ángeles de mayor tamaño que los indicados, en el uno, un tarro de azucenas, y en el otro, el escudo de armas compuesto de cinco estrellas negras sobre campo de oro, blasón del Obispo Fonseca. En la parte central alta, formando balcón, cortan las rejas dos grandes medallones con los bustos de San Pedro y San Pablo. En el barandal de los tramos superiores, se ve una serie de pequeños bustos, delicadamente relevados y dorados sobre fondo negro.

Esta escalera es bellísima y presenta todos los caracteres distintivos del estilo del Renacimiento español, por lo que durante muchos años se atribuyó á Cristóbal de Andino, mas por un documento fechado en 1523, resulta ser del maestro Hilario, del cual no conocemos otras obras. He aquí la descripción del pasamano,

hecha en el referido documento: «un antepecho que es todo lo llano de encima la escalera, en que hay once pilares é diez festones, que han de venir cada uno entre pilar y pilar, é en cada festón al medio un serafín é las guarniciones llanas, que son unas planchas con sus portaletes, é unas molduras, é encima de los pilares otras planchas con sus barras, é sus barras de tras los pilares, é otras cosas é follajes, é clavazón é rosetas que vieron en las chapas de los portales de arriba, que está fecho hasta oy» (1).

Los balcones de la Sala de Embajadores del Alcázar de Sevilla, con graciosos balaustres de hierro, soste-

(1) Desde que lo indicó el Sr. Martínez y Sanz, en su *Historia de la Catedral de Burgos*, se viene diciendo que el maestro Hilario era francés.

nidos cada uno de aquéllos por tres dragones alados de elegante dibujo, los hizo Francisco López, en 1592-93. Por esta época, trabajaban en el Real Alcázar, Bernabé López y algo antes, Domingo de Robles.

Antón de Palencia, construyó la escalera de hierro para la subida del púlpito del Evangelio de la Catedral de Sevilla, en 1537, y en 1547, dos grandes candelabros de hierro, destinados al altar de la Quinta Angustia, de la misma Catedral.

El Museo Español de Antigüedades guarda una notable obra procedente de la Casa de Moneda, de Segovia, que acredita la habilidad del maestro Salinas.

Es un peso-romana, primorosamente cincelado, relevado y moldeado, que se cree de tiempo de Felipe II. En la cabeza de la vara, grabado al

agua fuerte, resalta, en dos líneas, el nombre de aquel maestro.

Dos yunques tan sólo figuraron en la Exposición celebrada en Madrid con motivo del Centenario del descubrimiento de América.

Uno de ellos, de principio del siglo XVII, bastante deteriorado, y otro algo posterior, de más interés por su ornamentación compuesta de portadas, columnas y cabezas de resalte y las siguientes inscripciones:

De alajas sola soi vna
y tambien pvedo decir
que de mi arte ningvna.
Hecha en Madrid, sv avtor
Francisco Manzano, año de 1761.

En la misma Exposición, figuró una arqueta del Renacimiento, procedente de Toledo, y aunque de ejecución delicada, poco importante, y

otra de cuero grabado y dorado con bandas de hierro caladas, de estilo ojival.

También en la notable colección de hierros que presentó el anticuario don Nicolás Duque, la cual por cierto ha sido perdida para España, pues la adquirió la Galería de Arte Español, de Londres, donde ha de proporcionar á los artistas elementos y motivos de ornato y recursos de ejecución, figuraba una caja de hierro, con todas las bandas terminadas en conchas, que aun cuando perteneciente al último período del estilo ojival, tenía unas sobrellaves con detalles del Renacimiento.

Los llamadores de puerta, se prestaron grandemente á la habilidad y fantasía de los maestros de la buena época del arte del hierro (1). Comien-

(1) Melida.—*Aldabones y clavos de los*

zan durante el período romano-bizantino, á verse adornados con animales fantásticos, trabajados á martillo, que recuerdan las gárgolas y canecillos de los templos; hállanse después enriquecidos con estatuitas y doseletes calados, agudos coronamientos, columnas en haces y otros elementos decorativos propios del estilo ojival, y más tarde presentan toda la suntuosa ornamentación que caracteriza la época del Renacimiento.

Son numerosos los que ofrecen la sencilla forma de un círculo ó de un estribo, otros parecen un lazo y terminan de manera que asemejan ojos de tijera y algunos reproducen la concha característica de los peregrinos de Santiago.

siglos XV y XVI. Revista española de Literatura, Historia y Arte, 1901.

Los árabes sobresalieron en esta clase de labor, y en Toledo existen varios verdaderamente notables, habiendo seguido el hábito los mudéjares, que nos dejaron buena prueba de su habilidad en los aldabones de Córdoba y Sevilla.

La fertilidad de la imaginación meridional, brilló durante largos años, aun cuando vino á sobresalir en el siglo XVI, la corriente dominadora del gusto italiano, como antes habían influído, aunque no en tanto grado, los flamencos y los germanos. En esta época, cuando Carlos V llegó á ser Emperador de Alemania, el águila imperial de dos cabezas y coronada, obtuvo gran boga en España, además de los emblemas usuales como el león y el castillo, y la flor de lis, que traía sus precedentes de los reyes de Navarra, desde antes del siglo XII,

en que comienza á figurar en los blasones de los reyes de Francia.

En la citada Exposición del Centenario, hubo un llamador de estilo ojival, representando á San Jorge, procedente de Vich (1); dos que parecían del siglo XIV, por el carácter de sus figuras, propiedad del Conde de Valencia de Don Juan, y otro compuesto de varias piezas que no guardaban entre sí la debida relación, resaltando la gran plancha del fondo, en la que varias inscripciones rodeaban el blasón del apellido López de Haro.

Las figuras relevadas que figuraron en aquella Exposición, ofrecieron á los artistas curiosos elementos de estudio, haciendo, además, advertir la falta de gusto en algunos aficionados á cosas de arte, que suelen

(1) *Les metaux ouvrés en Espagne.*—Barcelona, 1907.

utilizar las planchas que fueron friso ó entrepaño de verjas de capilla, para revestir ó decorar chimeneas y pesados marcos, sin tener en cuenta la rudeza del trabajo ni su primitivo destino, en el cual se buscaba el efecto, combinando el grueso del relevado con la altura, la luz y las proporciones. De otro modo, cuando se prescinde de tan inevitables reglas, las figuras separadas del conjunto á cuya composición pertenecían y examinadas de cerca, resultan tan incorrectas de dibujo como toscas de ejecución.

Así sucedía en la Exposición, con un Crucifijo de la Catedral de Santiago, que debe proceder de una reja de capilla, atribuyéndose la obra al maestro Guillén, que floreció á mediados del siglo XVI.

Más interés ofrecían las figuras de

Jesús crucificado y á su pie la Virgen y San Juan, pertenecientes al Museo provincial de Granada, S. XVI, y las cuatro columnas que D. Bonifacio Sáenz presentó, de madera con placas de hierro, cubiertas de pequeñas figuras, bichas y hojas, época del Renacimiento español, finas de dibujo y de correcta ejecución.

En la colección Duque, resaltaba una cabeza humana, saliendo del centro de una franja de follaje del Renacimiento, que hubo de formar parte, primitivamente, de alguna verja (1).

Las clavazones de puerta fueron, durante largo período, labor practicada por todos los maestros españoles, que llegó á límites inconcebibles de fantasía y habilidad, dentro de los términos reducidos de la obra.

(1) *Catálogo de la Exposición.*

Los árabes tuvieron la costumbre de adornar las puertas con tachones de hierro, que medían de tres á seis pulgadas de diámetro, y eran muy sencillos, teniendo únicamente modelados los bordes.

El tipo primitivo parece haber sido un círculo atravesado en su centro por un largo clavo que se remachaba en la madera. Después se marcan pequeñas medias esferas relevadas con filetes que radian desde el centro á la circunferencia. Más tarde, se aumenta el número de clavos en cada chapa, colocados simétricamente y sobresaliendo el del centro. En tiempos posteriores, la placa tiene la forma de taza cuadrada, de hierro relevado, calado y cincelado, y se aumenta la riqueza del adorno, colocando sobre ella otra calada ó pronunciadas venas y roblones, for-

jados en alto relieve y, después, cuando se inicia el período que había de conducir á la completa decadencia, flores de lis, dragones, conchas y multitud de adornos de maravillosa novedad, llegan á convertir cada clavo en una verdadera obra de arte.

Así es que muchos aficionados los reunen, y en la Exposición á que hemos aludido, se presentaron diferentes muestras de clavazones, siendo notables las de los Sres. Marqués de Arcicollar y D. Adolfo Herrera, y como colección numerosa, la de don Nicolás Duque, que adquirida como hemos dicho por la *Galería de Arte Español de Londres*, estuvo expuesta en Conduit Street (1).

Los cinceladores y escultores en

(1) Acerca de esta colección publicó Mr. Aymer Wallance, un interesante artículo en *The Studio*, del 14 de Marzo de 1908.

hierro formaron escuela en Madrid durante los siglos XVII y XVIII, siguiendo las tradiciones de aquellos maestros que en anteriores épocas labraron obras tan notables como las tenazas del sello de Alfonso X de Castilla y los hierros que sirvieron para estampar en hueco los adornos relevados de las cubiertas de cuero de alguno de los Códices de Don Pedro I.

Muchos de los oficiales más diestros de la ferrería, al decaer el arte en el final del XVI, emigraron y se establecieron en Puebla de los Angeles y otros lugares del Continente americano.

VII

Candelabros, Tenebrarios y Candeleros. Otros trabajos en hierro de los siglos XVII y XVIII.

VII

No existiendo durante la Edad Media otro sistema de alumbrado que el muy sencillo de antorchas ó hachas, dice el Sr. Rosell y Torres, era natural que los aparatos destinados á su colocación afectasen varias formas, tanto en el mobiliario civil como en el religioso, conforme á las exigencias del lujo, de la costumbre ó de la moda. Los *candelabros*, *hacheros*, *candeleros*, *ciriales* y otras clases de aparatos destinados á este uso, habían necesariamente de variar así en sus formas como en el material de su construcción...

»Desde los caprichosos y de extrañas formas de los siglos IX, X y XI de que nos dan noticia varias obras de Arqueología, hasta los simétricos y de reguladas proporciones de la época del Renacimiento, la fantasía ó el capricho han predominado generalmente sobre la costumbre tradicional ó la rutina...

»El sistema del vástago ó punta en que se clavaba el cirio ó vela, duró hasta el siglo XIV en que se adoptó la caja ó tubo en que entra la parte inferior del cirio, aunque sin afectar éste, generalmente, la forma circular, sino la lobulada, porque no estando las velas perfectamente redondas ó torneadas, se sujetaban y adaptaban así más perfectamente.

»Usáronse también á fines del siglo XIV y principios del XV, los candelabros de dobles mecheros y, éstos,

movibles en el sentido vertical por medio de la tuerca de su vástago.

»En Francia y España, durante los siglos XIV y XV (1), usábanse aún las formas ojivales en los objetos de mobiliario civil y religioso, y por lo tanto, en los candelabros y hacheros se seguia la tradición del arte más característico de la Europa Occidental durante los siglos medios. Las ojivas con sus correspondientes cresterías y agujas, las hornacinas con estatuillas y los motivos ornamentales propios de este acto, son la forma que adoptan aquellos objetos, desde

(1) «Los candeleros que se ponen en el altar, representan al ángel que aparesció á los pastores judíos y la estrella que paresció á los reyes magos gentiles, quando ihesu christo nasció.»

F. Hernando de Talavera. *Tratado de lo que significan las cerimonias de la misa.*— Siglo XV. Valladolid. (?)

los más sencillos hasta los más complicados ó lujosos.»

«Dos candelabros interesantes conserva el Museo Arqueológico Nacional, perteneciente el uno al estilo ojival y el otro al del Renacimiento ó plateresco.

»El más bello y complicado se enriquece con menudos detalles y labores de estilo ojival, pero su traza general y disposición ostenta ya evidentemente las esbeltas y elegantes formas del primitivo Renacimiento, por más que la parte decorativa tenga, á nuestro entender, más importancia y significación.

»El pie ó peana, de planta cuadrada y figura piramidal truncada, ostenta, en sus caras, labores repujadas de caprichosos delfines ú otros animales fantásticos, terminados en motivos ornamentales. De su centro

arranca el vástago, de forma torneada y sin labores, al cual, arrimadas cuatro ménsulas en forma de S, sostienen otra segunda base ó cuerpo superior, también de planta cuadrangular, al cual flanquean, á modo de columnas, seis barritas de hierro retorcido, formando unas como un cordón, y las otras, un doble tirabuzón rodeando un vástago recto. Este cuerpo se adorna en sus cuatro haces con adornos ojivales obtenidos por medio del repujado. Elévase sobre él otra sección del vástago, más ancha ó robusta y también de torneadas formas á manera de estípite ó balaustre; cuatro cartelas ó ménsulas invertidas, de las cuales se conservan solamente dos, unen el cuerpo bajo antes descrito, con el remate ó parte superior del todo.

»Este, de base igualmente cuadran-

gular, aunque en distinta posición, pues sus ángulos están en el sentido de las caras del cuerpo inferior, tiene también orladas las superficies con adornos del gusto ojival y gran variedad de formas en sus lobuladas labores. La base y remate superior ó cornisa de este cuerpo, son circulares.

»Todo induce á creer que este candelero se construyó con restos de frisos de algún objeto de ferretería desechado ó destruído, en época posterior, lo cual nos explica perfectamente el que sus formas generales no estén en armonía con sus detalles ornamentales. Acaso alguna reja suministró estos bellos trozos, produciendo aun así, un grato conjunto y un todo armónico, indicando desde luego que el artífice encargado de la construcción de este candelabro, no era ajeno á los principios del buen

gusto, ni daba el ser á obras sin el sello de cierta belleza y agradable conjunto» (1).

A nosotros no nos parece tan evidente como al Sr. Rosell, que los dos candelabros sean de una época, ni que el de estilo ojival esté hecho de fragmentos.

El otro candelabro tiene todos los caracteres del Renacimiento, sus labores, los medallones con bustos de carácter clásico tan definidos de ese período, así los repartidos en el lujoso vástago como los que formando orla circular la terminan en la parte superior, revelan el dibujo de un artista tan diferente del que hiciera el primero, que no podemos creer fuera uno solo.

Unicamente las líneas generales

(1) *Candelabros de hierro. Museo español de Antigüedades.* Tomo X.

resultan bastante semejantes en ambos, pero no lo suficiente para atribuirlas al mismo maestro, y más bien creemos que el cabildo de León encargaría á artistas diferentes y en consecutivas épocas, los dos candelabros, continuando el impulso dominante durante algunos siglos en las Catedrales y Corporaciones religiosas, cuando por amor á las sublimidades del Arte, supieron convertir sus Monasterios é Iglesias en espléndidos Museos.

El monumental Candelabro que se guarda en la Capilla de Corpus Christi y usa la Catedral de Burgos para los maitines de tinieblas, se cree construído en tiempo del Obispo don Francisco de Mendoza (1550-1566) por llevar sus blasones. Le doró en 1644 Juan Cerezo.

Pieza verdaderamente notable es

el gran Tenebrario de Jaén, una de esas obras relevadas que presentan carácter marcadamente nacional, por la sencillez del dibujo y la severidad de líneas, condiciones que caracterizan la personalidad de los maestros españoles, puede decirse que desde el origen de las Artes.

El Tenebrario ofrece «los caracteres técnicos más salientes propios de su tiempo, tanto en su estilo como en su fabricación.

»Mide 3,12 metros de altura; 1,67 metros de extremo á extremo de sus dos primeros brazos, siendo el diámetro de su base de 0,70 centímetros.

»Es ésta circular, formando ancho aro sostenido por seis pequeños leoncillos, que le sirven de punto de apoyo sobre el suelo; cada uno de ellos soporta heráldica torrecilla de castillo, semicilíndrica, almenada y con

aspillera en forma de globo con cruz sobrepuesta, que dividen el aro en seis secciones, exornadas con caprichosa composición repetida de dos gallitos afrontados en actitud de acometerse, con macetas de liliáceas entre ellos, calados, repujados y cincelados con gran arte.

»Sobre cada una de las torrecillas se eleva aéreo arco á manera de arbotante, finamente calado; y reuniéndose los seis en el medio, completan el pie del Tenebrario, formándole amplia y segura base de sustentación.

»Sobre los seis arcos se levantan otras tantas torrecillas, más exornadas que las primeras, las que, más reunidas, dan lugar á un cuerpo con gran apariencia de fortaleza, coronadas todas por tres almenas, sustentando semiesférica cupulilla.

»No es completamente caprichoso este motivo ornamental, ni deja de presentar cierta razón de influencia del medio ambiente; pues situada la ciudad de Jaén al pie de áspero cerro coronado por antiguo y fuerte castillo roquero, divísase éste por doquiera, desde toda la población, y hasta proyecta su sombra sobre ella al declinar la tarde anticipando la noche, lo que le imprime cierto aspecto sombrío; así que tratándose de un objeto de culto en la catedral jaenense, no dejó, sin duda, de influir en el sensible ánimo del artista la vista perpetua de su castillo defensor, y sugiriróle la idea de dar este aspecto de fortaleza á la base del Tenebrario. Ninguna otra razón litúrgica ni simbólica encontramos si no que la justifique.

»Sobre la baja cupulilla de corona-

miento, elévase ya el retorcido barrote que sirve de balaustre ó sustento al cuerpo superior, por cuya espiral, en sus cuatro caras, trepa finisimo follaje pacientemente cincelado. A un extremo se inserta un mundo ó esfera, en uno de cuyos frentes aparece cincelado escudo, sirviéndole de reverso graciosa canastilla de frutas y flores. Sobre este mundo descansa el que pudiéramos llamar capitel, constituído por cuatro hornacinas con figuritas de ángeles portadores de atributos de la Pasión, cobijados bajo doseletes y arrancando de dos de éstos, airosas volutas.

»El gran medallón central, merece preferente atención: está formado por dos círculos concéntricos, dejando entre ambos ancha corona que, dividida en doce segmentos, es ocupado cada uno de ellos por la figura real-

zada de un Apóstol, con sus característicos atributos y tradicional iconografía.

»En el círculo central, se desarrolla una verdadera composición alusiva á la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, por un lado representando la oración del Huerto, y por el otro, el Beso de Judas y Prendimiento, todo ello repujado y cincelado, siguiendo en las accesorias del fondo é indumentaria de muchas figuras, el gusto y moda corriente cuando la ejecución del candelabro.

»Del segmento mayor superior de su circunferencia externa, se desprenden los quince brazos que terminan en los cabillos para sostener los cirios, más largos los inferiores que los superiores, para obtener obtuso ángulo rectilíneo, apareciendo el central á manera de doselete que cobija

la imagen de la Concepción; bellas cardinas recortadas adornan los tallos que sostienen los cubillos, posándose en los inferiores graciosas parejas de pajarillos en actitud de pelea.

»No hemos visto en él una pieza que sin duda tendría, cual es el cubillo portátil, con largo mango, del cirio central, que sirve para bajar la última luz y esconderla tras el altar durante los versículos finales de las tinieblas, en las noches que la Iglesia celebra estos maitines.

. . . . . .

»Sólo por la inspección de sus líneas y caracteres artísticos comprendemos al punto la época de su ejecución, pues vense reunidos en él, con admirable armonía, los elementos más opuestos correspondientes al arte ojival y los del renacimiento italiano, fusión que se verifica sólo

con tanto acierto en la primera veintena del siglo XVI, cuando vivas aún las tradiciones del anterior, existían artistas que tan valientemente trazaban en el estilo de éstas, como conforme al gusto clásico, que con gran empuje comenzaba á invadir las artes en todos los países europeos.

»En los primorosos calados de los arbotantes de la base, en los afiligranados doseletes que cobijan los ángeles sobre el nudo con que termina el balaustre, en los brazos del Tenebrario y remate final, vemos al artista gozándose aún en la ejecución de aquellos calados, primores propios del gótico en sus postrimerías; pero en la exornación más extensa en la misma base, en la columna y el medallón central, campean ya con gran donaire y maestría los elementos y motivos característicos de la nueva

ornamentación, mezcla singular armonizada por una unidad de proporción y trazado que la hace singularmente artística, produciendo una totalidad perfectamente airosa y solemne, avalorada por una ornamentación perfectamente ponderada, que da por resultado la más plácida armonía, gracias á este secreto tan constante en las obras antiguas y tan escaso, por cierto, en las modernas, en que la desproporción y desigual distribución de sus miembros y ornatos parecen sus constantes cualidades, dando lugar á la consiguiente discordancia.

¡Quizá pudiera alguno tachar de excesivamente delgada la columna ó mástil que sostiene el cuerpo superior giratorio sobre ella; pero al mirarse el objeto original desaparece este defecto á causa de cierta robus-

tez que produce el claro obscuro de su retorcido y la ornamentación esculpida entre sus espirales.

»Señalábamos el primer tercio del siglo XVI como fecha probable de su ejecución, y encontramos, en efecto, datos de su propio exorno que nos confirma en ello. El nudo superior del frente lleva cincelado, como decoración, el escudo que hemos citado escudo episcopal usado por D. Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, cuyo obispado en Jaén se extendió desde el año 1500 hasta el 1523, ejerciéndolo con gran prestigio gracias á su ilustración, manifestada también en su amor á las construcciones y gusto por las Bellas Artes.

»El inauguró las obras de la nueva catedral en el primer año de su obispado; él edificó necesario puente sobre el río; él, en fin, mandó hacer el

Tenebrario en cuestión, según se desprende por su escudo en él suplantado.

»Del artista encargado de ello, también sospechamos haber obtenido su atribución.

»Cuando por primera vez contemplamos tan bella obra de ferretería, ocurriósenos al punto su asimilación con la gran reja del prebisterio de la catedral de Sevilla, y asimismo nos recordó la de la capilla de los Reyes en la de Granada; y en efecto, aparece que hacia el año de 1522, vino de Jaén el maestro Bartolomé, llamado para trabajar en las grandes verjas de la basílica sevillana, haciendo *demuestros y otras cosas*, en la del altar mayor.

»La semejanza de estilo, la coincidencia de las fechas y ese algo que no se explica, pero que se siente ante

las obras de arte, nos hacen atribuir nuestro Tenebrario al maestro Bartolomé, tan afamado y solicitado en su tiempo» (1).

Como curiosidad, indicaremos los *candelabros, candeleros y ciriales* que estuvieron expuestos en la mencionada Exposición del IV Centenario del descubrimiento de América.

Sala IX.—Dos de estilo ojival, procedentes de León. En uno de ellos, que parece restaurado, sirven de ornato las letras del anagrama de Jesús, caladas en pequeñas placas rectangulares.

Sala XIII.—Grandes candelabros del Museo Arqueológico. Es notable uno de ellos, perteneciente al período ojival, por la forma de triángulo

(1) Sentenach. — *Tenebrario de hierro repujado de la Catedral de Jaén.*—Bol. Soc. Exc. Año 1.º

y sus rosetones de gallardo dibujo, y otro del Renacimiento, cubierto de adornos, entre los que se destacan medallones con bustos relevados.

Sala XVIII.—Cuatro enormes candeleros pertenecientes al Sr. Marqués de Castrillo. Siglo XV.

Sala XIX.—Dos grandes que atraían la atención de los artistas por sus vástagos salomónicos y la corrección de líneas, característica en los buenos objetos labrados en el siglo XV.

Sala XXV.—Dos candelabros de D. Nicolás García y otro más fino presentado por D. Bonifacio Sáenz.

En la Sección francesa figuraron únicamente unos pequeños candeleros, cuyos retorcidos hierros, formaban una curiosa labor de forficeado.

Del siglo XVII, despierta curiosidad por lo prolijo del trabajo, la cruz,

llamada de la cerrajería, que estuvo en la calle de las Sierpes, de Sevilla, desde 1692, obra del rejero Sebastián Conde, que gozaba de gran fama, hasta 1729, en que fué depositada en el Convento de las Mínimas, y después de varias vicisitudes, desapareció definitivamente en 1847, habiendo venido á parar al Museo Arqueológico sevillano, siendo un ejemplar interesante en la industria del hierro, aunque participe de la decadencia característica de la época de su construcción.

En la capilla del Cristo del Convento de la Catedral de Segovia, atrae la atención del curioso, un caprichoso sostén de lámpara, finamente trazado y forjado, y la verja que la cierra y se dice fué transportada de la antigua Catedral. De esa clase de palomillas ó soportes hay al-

gunos muy interesantes en Burgos.

En 1624, Diego Rodríguez labró una Coronación para la portada del jardín de la Cruz, en el Alcázar de Sevilla.

Son notables por su dibujo y cincelado, los herrajes de las puertas del templo de Nuestra Señora la Mayor, construídos por el maestro saguntino Pedro Pastrana, siglo XVIII, las grandes verjas del atrio, de otro saguntino, Manuel Sánchez, y la de la Cartuja de Jerez, con el escudo del Monasterio de las Cuevas, mandada hacer por el Prior Juan Jiménez en 1760.

La Maestranza de Artillería de Sevilla, guarda una balanza de hierro, sostenida por una figura, atribuída al herrero Sebastián Conde (siglo XVIII) que se distingue por la delicadeza y perfección del trabajo.

Y no debemos concluir este capítulo sin dejar consignado el nombre del finísimo cincelador Millán, que en los principios del siglo XIX hizo los primorosos herrajes de los Palacios del Escorial, pues cada uno de ellos es preciosa joya que merecería estar conservada en estantes ó vitrinas para deleite de los aficionados y enseñanza de los artistas.

VIII

Llaves. – Su simbolismo.
Ejemplares notables conservados
en Valencia,
Segovia, Sepúlveda y Sevilla.

VIII

En toda la Edad Media, tuvieron gran importancia las llaves de ciudades y fortalezas, considerándolas como símbolo de su conquista y posesión.

El acto solemne de la entrega de las llaves de una villa ó castillo, ha servido de asunto para multitud de relaciones históricas, utilizándose como motivo de composición, en cuadros famosos, antiguos y modernos, en monumentales sillerías de coro y hasta en pequeños esmaltes y miniaturas.

Las formalidades para la presen-

tación de las llaves en el acto de la entrega de una fortaleza, y el modo de recibir lo que se llamaba el pleito homenaje, hállase reseñado minuciosamente en muchos antiguos Códigos, y sobre todo en aquel que hizo inmortal el nombre del Rey Sabio.

A su simbolismo histórico unían las llaves el religioso.

Después de aquellas solemnes palabras que tanto influyeron en la civilización de los pueblos: *Tibi dabo claves regni cœlorum*, los escritores y poetas prestaron á las llaves multitud de acepciones, los artistas árabes las acogieron para elemento de decoración, á pesar de ser emblema religioso de los enemigos de su fe, y los genealogistas las dieron puesto en blasones familiares, formando con ellas, exclusivamente, el del ilustre apellido de Chaves.

Los escritores árabes afirman que las famosas columnas de Hércules se componían de unos grandes pilares de piedra, unidos entre sí con grapas de hierro, en los que descansaba una estatua de seis codos de alta, que con su mano derecha, estendida hacia la entrada del estrecho, sostenía una llave, añadiendo el cronista Carwini que se desprendió en el año de 1009, y examinada en Ceuta, resultó tener tres libras de peso. Por esto, dice el mismo escritor, que las armas antiguas de los reyes de Andalucía, eran una llave azul en campo de plata.

Gibraltar fué denominado Monte de la Llave, dando á entender, como explica Hurtado de Mendoza, que con la destreza y el hierro se abrió la puerta á la conquista de Poniente. De aquí proceden los blasones de la

Ciudad, en los que figura un león con una llave en sus manos.

También se encuentra esculpida sobre las puertas de varias ciudades, y muy bien conservada en las de la Alcazaba de Málaga y de la Alhambra.

No es, por tanto, de extrañar que las llaves árabes fueran de delicada traza y esbeltas líneas, y en tiempos posteriores, de gran riqueza, pues en algunas ocasiones, servían de ofrenda á Reyes y Caudillos, no sólo cuando rendían á su poder, ciudades y castillos, sino cuando las recibían sus pueblos en señal de obediencia y vasallaje.

De esas piezas artísticas, que por las diversas circustancias apuntadas ofrecen un interés particular, han llegado algunas hasta nuestros días.

En la casa de los Condes de Trigo-

na se guarda una de las llaves de Valencia con caracteres marcados del siglo XIII al XIV. Mide 9 $^1/_2$ pulgadas de largo y tiene inscripciones cúficas, una de las cuales expresa haber sido «hecha por Ahmed Ahsan».

Otras, también árabes, conserva el Museo Arqueológico Nacional y cinco el de Segovia, una de bronce y cuatro de hierro. Estas pertenecen al arte mahometano, y en sus inscripciones se lee el nombre del artífice Abdalah, y consta que fueron construídas en Segovia y en Medina Huelma.

En las Casas Consistoriales de Sepúlveda, se custodian siete de hierro, en su mayor parte de estilo árabe, suponiéndose correspondían á las antiguas puertas de aquella ciudad (1).

(1) D. José Amador de los Ríos.—*Llaves de Ciudades, Villas, Castillos y Fortalezas.* Museo español de Antigüedades. Tomo II.

De la colección de D. Nicolás Duque formaron parte muchas llaves, pero ninguna de mérito extraordinario, como tampoco lo tienen las de Valencia, hechas por el cerrajero Juan Martí en 1632, á pesar de hallarse enriquecidas con blasones é incrustación de oro. Se hallaban depositadas en el Real Alcázar y la Reina Doña Isabel II las donó á la ciudad de Valencia.

Entre las que se conservan en el Museo Arqueológico Nacional, debe citarse las que en Orán recibió el Cardenal Cisneros, aunque sólo ofrecen el interés del acto histórico que conmemoran.

Las de Sevilla, merecen mención especial, aun cuando sólo sea por la tradición histórica que pretende haber sido las que recibió San Fernando en el acto solem-

ne de la rendición de la capital.

Son dos. La una de hierro construída por un cerrajero árabe y adornada con diversas inscripciones cúficas, que han dado lugar á variada interpretación. La generalidad de los escritores, opinan que fué la entregada por Axataf, Príncipe de los moros, al Rey Santo, corresponde al estilo mauritano y la traducción que reune la pluralidad de votos de los arabistas, dice así: «Concédenos Allah (el beneficio) de la conservación de la Ciudad».

De esta dice Zúñiga: «Otra llave tambien notable, aunque muy desemejante en la materia que solamente es hierro, pero muy parecida en la traza y fábrica y caladas las guardas de caracteres arábigos, que algunos entendidos en este idioma han interpretado del mismo sentido que la

otra, tiene oy en su poder en nuestra ciudad D. Antonio Lopez de Mesa, Beinticuatro della; que la heredó de su padre y se entiende aueer en lo antiguo estado en el Archivo de la Ciudad con la mesma estimacion que la otra en el de la Iglesia y ser tambien de las que los moros ofrecieron á San Fernando, que ni puedo afirmar ni negar, aunque es mucho crédito de sus dueños».

La otra es de plata, y aunque durante mucho tiempo se supuso que tenía el mismo origen que las de hierro, su carácter mudéjar, hizo á los arqueólogos inquirir otras procedencias, ya que la falta de pruebas completas y documentos auténticos, permite entrar en el vasto campo de las hipótesis, más ó menos fundadas.

Por esta razón y siempre partiendo de la época que las lineas de su

estilo indican, dijeron que podía proceder de Alemania y haber sido enviada al Rey D. Alfonso por los electores, al comunicarle su elevación al imperio. Otros prefieren creer que fué donativo del Papa Inocencio IV á San Fernando, y algunos fijando su atención en los caracteres hebráico-rabínicos que las adornan y dicen: «Rey de Reyes abrirá, Rey entraré», suponen hubo de ser entregada por los judíos al Conquistador, ó tal vez ofrenda hecha al mismo por el comercio marítimo, no faltando tampoco quien fijándose en la forma general de la llave y en las trazas de oro y niel que conserva, la crea del siglo XIV y apunte la idea de que pudo simbolizar algún suceso de la vida de Don Pedro, gran protector de los judíos, como su historia atestigua.

De todos modos, ambas llaves reunen el interés histórico al meramente arqueológico, pudiendo asegurarse que si salieran al mercado público, alcanzarían elevadísimo precio, pues no hace muchos años el Barón Adolfo de Rothschild, pagó por una llave con los blasones de los Strozzi, la suma relativamente enorme de 35.000 francos.

Las cerraduras comienzan á ser notables desde el siglo XIII en que ya estaban agremiados los herreros de Barcelona, alcanzando paulatinamente tal grado de perfección, que las de las puertas eran trasladadas de uno á otro edificio como pudiera hacerse con las de cualquier precioso mueble.

En la Exposición Histórico-Europea á que hemos aludido, había una cubriendo la parte inferior de la tapa

de un arca, destinada á guardar caudales, perteneciente á la señora Duquesa de Villahermosa, que además de sus grandes chapas caladas, ornadas con primorosa composición en que figuran guerreros vestidos á la romana, ofrecía el mérito de su complicado mecanismo, pues sus diez y ocho pestillos funcionan con una débil presión, á pesar del complicado sistema de barras que los ponen en movimiento.

En el siglo XVI á que corresponde la construcción de este cofre, pierde la industria la mayor parte de su valor artístico, aun cuando del siglo XVII se pueda citar algo bueno, como las obras de Salinas y Sebastián Conde, y en el XVIII, las de José Cordero y su hijo Dionisio, Francisco de Guzmán, Francisco Nebrera y José Rodríguez, pero no alcanzan á

aquellas de sus pasados, que tan extraordinaria habilidad demostraron en el difícil arte de labrar el hierro.

Hoy el lujo barato ha hecho renunciar á todo trabajo delicado y minucioso, dominando, casi en absoluto, la ornamentación industrial, y las obras modernas tendrán vida muy corta, justificando aquel conocido aforismo, de que el tiempo no perdona lo que se ha hecho sin él.

LA ESTATUA DEL OBISPO

DON MAURICIO

EN LA CATEDRAL DE BURGOS

I

Alteraciones experimentadas en España, durante el siglo XII. La influencia de los Prelados. El Obispo Don Mauricio. Su patria. Fundación de la Catedral de Burgos

I

Es bien conocida la profunda alteración iniciada en la Europa occidental desde el siglo XII, que influyendo en España, transformó los órdenes político, religioso y artístico, siendo causa de su extraordinaria prosperidad, todavía aumentada en el XIII.

Las Cruzadas, la reforma de las Universidades, la clasificación de los conocimientos humanos, las Ordenes militares, el comienzo de la literatura vulgar, unidos á la gloriosa jornada de Las Navas, y al acorralamiento de los árabes en sus reducidas

posiciones andaluzas, y, sobre todo, la unión de los Reinos de Castilla y de León y el aumento de la riqueza pública, fueron origen de un arte arquitectónico que puede y debe considerarse nacional, pues si bien es cierto que descubre una influencia tan poderosa que casi se convierte en verdadera imposición, ya debida á los pueblos que nos dominaron, ya á los maestros que los Reyes y señores hacían venir de lejanas tierras, no cabe desconocer que el arte de una nación se desenvuelve paralelamente á sus costumbres y á sus ideales, y por eso el sello del genio español se revela, de vigoroso modo, en los estilos ojival y Renacimiento, de la misma manera que se había impreso en el románico y en el mudéjar, hasta el punto de presentar, en todos ellos, caracteres exclusivos y especiales.

Acompañaban á los Reyes durante el tumultuoso período de la Edad Media los Obispos, no sólo en los Consejos, sino en los campos de batalla, viniendo á ser eficaces auxiliares de los Monarcas, en las contiendas que éstos sostenían para contener los abusos de los nobles y resistir sus osadas pretensiones, pues, partícipes de las prerrogativas de la realeza, y llevando en los triunfos la mejor parte, consideraban al Rey como el primero de ellos, pero no más, y este proceder lastimaba los prestigios de la Corona, que, apoyada en el estado llano, luchaba ansiosamente para aumentar su poderío.

Los Obispos constituían una formidable fuerza. Ellos asistían á los Reyes con sus tesoros, les servían en las embajadas, les concedían su grande y vasta influencia, y hasta su co-

operación personal en ocasiones de peligro, sin dejar al mismo tiempo de amparar las pretensiones de las ciudades y villas que anhelaban franquicias y privilegios. Como los Prelados disfrutaban y concedían el derecho de asilo, tan valioso en épocas de continuas alteraciones de la paz pública, los templos que tenían esa especial inmunidad, comenzaron á ser utilizados para usos muy distintos, sirviendo, á la vez, de punto de reunión donde se ventilaban y discutían las aspiraciones de las clases medias, como de lugar solemne donde los Reyes prestaban juramento de guardar y hacer guardar los fueros de los concejos. Por virtud de tales pactos de alianza, y á causa también de la profunda fe religiosa que profesaban desde el Monarca hasta el último vasallo, todos acogían con en-

tusiasmo cuanto podía contribuir al engrandecimiento y riqueza de las iglesias católicas: así surgieron las Catedrales de León, Burgos y Toledo, y con las espléndidas donaciones que constantemente recibían, se convirtieron en verdaderos museos, que aún son asombro de los amantes del Arte.

En el coro de una de ellas, la de Burgos, que realiza los simbolismos cristianos del arte ojival, maravilla arquitectónica admirada por el profano, y aún más por el creyente, que la contempla respetuoso, sintiendo aumentarse su fe católica, sobre un modesto aparato de madera, recientemente construído, descansa la estatua del Obispo D. Mauricio, fundador de aquella iglesia.

Este soberbio ejemplar, resultado feliz de la conjunción del arte del

escultor con el del broncista y el esmaltador, recuerda de modo que cabe considerar imperecedero, el nombre de aquel célebre Prelado, que floreció en el reinado glorioso de doña Berenguela y de su hijo D. Fernando.

El propósito de determinar su patria, con exactitud, ha promovido largas discusiones.

Sandoval, Berganza y Cartagena le tienen por inglés; González Dávila y Tamayo le suponen francés; Argáiz, queriendo conciliar unos y otros pareceres, le hace inglés por su origen y francés de nacimiento. Pero ni alega datos suficientes para justificar su aserción, ni tampoco prueba, como ligeramente afirma, que D. Mauricio fué el mismo Abad que había en Fitero el año de 1213, porque ese nombre, según asienta el in-

signe P. Flórez, «llevaba el Arcediano de Toledo á quien en el año de 1210, dió el Papa comisión para juzgar, con el Obispo de Zamora y don Miguel, Canónigo de Segovia, el pleito del Obispo D. García; y en éste se hace más presumible la tradición de que fuera inglés, venido con la Reina D.ª Leonor, mujer de D. Alfonso el de Las Navas, pues esta señora procuraría favorecer á su paisano, honrándole con el arcedianato de Toledo en que se hizo visible, para la referida comisión del Pontífice y para que Burgos le nombrase Obispo». «En efecto; prosigue el P. Flórez, después de escribir esto, hallé en los apuntamientos que D. Juan Bautista Pérez hizo para los Arzobispos de Toledo, que D. Mauricio, Arcediano de allí, fué hecho Obispo de Burgos. Sandoval escribe que se llamaba *el*

Maestro D. Mauricio de Toledo, y esto favorece á creer que de Toledo, y no de Fitero, ascendió á la Mitra».

Continúa el ilustradísimo historiador, añadiendo que había averiguado además «que el padre de D. Mauricio se llamó Rodrigo, y la madre Orosabia, constando la noticia en el Martirologio de Burgos, en el día 11 de Diciembre, donde se lee: *Obiit Rodericus pater Mauricii Episc. mater ejus Orosabia*. Este aniversario lo fundaría el hijo, si no lo establecieron los padres; pero los nombres de Rodrigo y de Oro más favorecen á españoles que á extranjeros. A lo mismo alude el que D. Juan de Medina, Arzobispo de Toledo, sucesor de don Rodrigo, era sobrino de D. Mauricio, Obispo de Burgos».

Existe, pues, algún fundamento para admitir la lisonjera suposición

de que naciera en España aquel Prelado, figura notable que frecuentemente aparece en los anales históricos de su tiempo.

Proclamado Rey D. Fernando III en Valladolid, el 31 de Agosto de 1271, á los dieciocho años de edad, fué solemnemente recibido en Burgos por D. Mauricio quien, como embajador y por honroso encargo de D.ª Berenguela, desempeñó la misión de acompañar desde Alemania á la prometida de D. Fernando, la Princesa Beatriz, hija del Duque de Suavia, Rey de los romanos, y de sus manos recibieron la bendición nupcial en Burgos, en Noviembre de 1219.

Ocupó el Obispo, por éste y otros servicios, puesto distinguido en la Corte de aquel Príncipe, que había de hacer tan glorioso el nombre de San Fernando, y como recompensa

de sus afanes, prescindiendo de cuanto pudiera convenir á su personal medro, pidió y obtuvo del Rey, la cesión de los palacios que poseía en Burgos para edificar un templo que hubiera de ser asombro de las generaciones sucesivas, dando principio á su gran obra el día 20 de Julio de 1221, cinco años antes de que el Arzobispo D. Rodrigo comenzara la de la Catedral de Toledo, y colocando la primera piedra al lado de la Epístola.

Por cierto que el *Cronicón de Cardeña* lo refiere con exactitud, mientras que en el Calendario de la Catedral de Burgos se dice: *Festo B. Margarita incæpit dominus Mauritius epischopus burgensis, era MCCLVIII, año de* 1221. El Sr. Martinez y Sanz advierte que el folio donde se encuentra esta nota «es moderno y visiblemente copiado del antiguo, y la negligencia del co-

piante equivocó la Era, pues puso *LVIII* en lugar de *LVIIII*, aunque el año está bien».

No contento el Rey Santo con la cesión de sus palacios para fundar la iglesia, hizo donación de los pueblos de Valdemoro, Quintanilla y San Mamés de Fabar, recompensa especial concedida al Obispo en pago de los muchos trabajos que habia sufrido en su viaje á Alemania: *Volens remunerare labores multiplices, venerabilis patris prædicti Mauritii nunc Burgensis Epischopi, quos sustinuit in eundo in Alemaniam et redeundo, de mandato meo et dulcissimæ matris meæ pro carissima uxore mea Regina Doña Beatrice.*

Con dichos elementos valiosos mostró D. Mauricio «la grandeza de su ánimo de idear templo tan augusto, empezando desde la primera piedra con una planta y traza de par-

ticular magnificencia, tan superior á lo antiguo, que, continuada por los sucesores, ha llegado á ser una de las más sobresalientes de España, única en la hermosura de su vista exterior y grandeza del crucero de la capilla mayor» (1). En su tiempo se cubrió todo el cuerpo de la Iglesia y se edificó parte de las dos torres, cuyos famosos chapiteles no se terminaron hasta el año de 1458.

Murió el Obispo de Burgos, á quien D. Alonso de Cartagena apellida *el Famoso*, el 12 de Octubre de 1238, aunque el epitafio colocado en el sencillo túmulo de madera diga: *Hic jacet pius hujus Eclesiæ pontifex et fundator Mauritius. Obiit anno Domini* 1240, 4 *Octobris;* error en que han incurrido igualmente otros escritores, entre ellos, en un libro no hace mu-

(1) P. Flórez.

chos años publicado, el pintor D. Vicente Poleró. El *Martirologio* de Burgos expresa que el fallecimiento ocurrió á 12 de Octubre, *IIII Idus Octob. Obiit bonæ memoriæ Mauritius Episcopus, Era MCCLXXVI*, ó sea el año 1238, y la exactitud de la fecha la comprueban varios privilegios de 1239 y 1240, en los que consta qne en ambos años se hallaba vacante el Obispado; mas hay que tener en cuenta que el dia 4 de Octubre no es el cuarto de los Idus de Octubre, sino el doce.

Anteriormente estuvo en una urna, con inscripción latina en letras de boj, embutidas alrededor, que expresaban el mismo error de fecha.

Dado el extraordinario y reconocido mérito del excelso Prelado, el favor que obtenía de los Reyes y sus singulares virtudes, por generoso y

natural impulso surgió, en todos, el deseo de enaltecer su memoria, alzando diversos monumentos que recordasen á perpetuidad los servicios prestados á la religión y á la Patria, y también muy principalmente á las Artes, con la elevación del soberbio templo donde fueron depositados sus restos.

II

La estatua de la puerta del Sarmental. Razones que prueban que este simulacro representa al Obispo Don Mauricio.

II

Uno de los monumentos consagrados á la memoria de don Mauricio, hubo de ser la estatua que le representa y se destaca en el centro de la puerta del Sarmental.

Discute esta opinión algún crítico, fundándose en que no era costumbre colocar estatuas en ese lugar de honor, á no ser las del Salvador, la Virgen ó los santos, como se observa en muchas iglesias; mas D. Mauricio tenía para ocupar aquel sitio preferente, la circunstancia especialísima de haber sido el fundador del templo, y tratándose de perpetuar su memo-

ria, parecía natural la instalación de la figura en la entrada de la Catedral, para que recordase, constantemente, las virtudes, prudencia y gloriosos hechos del insigne Prelado, del mismo modo que se colocaban las efigies de los Reyes, sólo en calidad de patronos, de lo cual encontramos frecuentes ejemplos en construcciones de la Edad Media y aparte de otros casos que podríamos citar, el de Hugo Foucault, Abad de San Dionisio, á quien Felipe Augusto concedió la abadía de Nuestra Señora de Nantes, y el Abad para asegurar el dominio, hizo poner su propia efigie, labrada en piedra, sobre el pilar central de una de las puertas de la fachada principal, estatua que ha subsistido hasta nuestros días.

El Sr. Martínez y Sanz aduce además, corroborando lo expuesto, y

como prueba de ello, que el sello de cera que usaba el Prelado, de forma de óvalo y con la leyenda *Mauritii Burgensis Epischopi*, presenta en el fondo una figura semejante á la que aún existe en la referida puerta del Sarmental, denominada también del Perdón y del Arzobispo.

Con este parecer se halla conforme el erudito académico D. Rodrigo Amador de los Ríos, quien prescindiendo de comparar la estatua con la figura del sello, afirma que aquélla alude al egregio Prelado, por ser mero traslado ó copia de la preciosa figura del mismo á que está dedicado este breve estudio, en el que más adelante expondremos cuál puede ser, á nuestro juicio la época de su construcción.

III

Estatuas del claustro.
La supuesta de Don Mauricio.
Reyes é Infantes.
Opiniones diversas.

III

En el claustro procesional de la Catedral, se encuentran unas estatuas que parecen representar á San Fernando y D.ª Beatriz, y que hubieron de hallarse primitivamente ó en el claustro viejo ó en la iglesia misma, como están en Toledo, y según afirma Carderera, «se erigieron para recordar el matrimonio de dichos personajes, así como la solemnidad de poner la primera piedra del santo templo. Lo primero es evidente, atendidas las actitudes de las estatuas; y prueba lo segundo el verse también en aquel mismo lienzo de pared las estatuas, de igual estilo y tamaño,

del Infante de Molina D. Alonso, hermano del Rey, y la del Obispo don Mauricio en ademán de bendecir la primera piedra, personajes todos que asistieron á la expresada ceremonia.»

La prueba de la importancia que quiso darse al recuerdo de los dos grandes sucesos históricos mencionados, se deduce de lo ocurrido en el reinado de Enrique II, con motivo de construirse el claustro llamado nuevo, pues entonces se colocaron en un machón angular cuatro pequeñas efigies agrupadas, que para algunos representan á los hijos de aquellos Reyes, mientras otros consideran probable fuesen dedicadas á los hermanos del Rey, que pudieron presenciar la ceremonia, del mismo modo que en el ángulo opuesto se hallan las estatuas del Obispo D. Mauricio (?) y las de otros tres personajes que por

sus trajes y alcurnia indican haber asistido á dicho solemne acto.

Respecto de los personajes representados, dice Carderera: «La escultura de ambas estatuas revela los adelantos del Arte desde mediados del siglo XIII hasta principios del XIV, y permite fundadas conjeturas para creer, ó que las mandaría labrar el mismo D. Alonso, tan aficionado á multiplicar las imágenes de sus padres, ó que poco después se hicieron por los tipos que de ellos quedaron. El retrato que el mismo Rey Sabio nos dejó de estos personajes en sus escritos, corresponde perfectamente con la gracia y otras perfecciones corporales de que debieron hallarse adornados, y confirman las estatuas de que nos ocupamos. Brilla juventud lozana en los semblantes, ó por estar representados en la edad en que

se desposaron, ó por cierta estética resucitada ó trasmitida del arte antiguo, como se observa en la estatua de Alonso X, en la Catedral de Toledo. También son buenas las proporciones de ambas imágenes, cuyos ropajes campean y caen en ricos pliegues naturales y bien dispuestos.

»La estatua de D. Mauricio ocupa el último arco del mismo lienzo de pared que las de San Fernando y su esposa, y en el propio lienzo debió hallarse la del Infante D. Alonso, puesto que concurrió con los Reyes y el Prelado á asentar la primera piedra de la Basilica, en cuya memoria y la del desposorio de dichos Monarcas fueron erigidas la estatuas.

»La estatua de D. Mauricio está en actitud de bendecir la expresada primera piedra de la Catedral, y es notable por el bello y especioso esti-

lo de sus ropajes y por sus buenas proporciones. La mitra, como todas las de los siglos XIII y XIV y parte del siguiente, tiene las alas muy bajas y aparece adornada con tres líneas de pedrería en sus dos fajas vertical y horizontal, con dos rosetas de la misma pedrería en los espacios triangulares. Sabido es que los Obispos no usaron esta insignia simbólica antes del siglo X, desde cuya época aún se usaron muy bajas, habiendo ejemplos del siglo XI, en los dominios del Rey de Aragón, de estar colocadas estas mitras en opuesta dirección á las que describimos, es decir, que las aberturas de las alas quedaban: la una en medio de la frente, y la otra en el opuesto lado.

»Sobre el alba viste el insigne Prelado el colobio, dejando asomar una extremidad de la estola antigua epis-

copal. Lleva la casulla (planeta ó pénula de los antiguos) sobre todas estas vestiduras sagradas, sin más adorno que una banda que cae verticalmente, la cual formaba alguna vez un brazo de la cruz griega, pues que siendo el corte de esta vestidura perfectamente circular en aquellos siglos, resultaba la cruz con las bandas colaterales y la de la espalda. El manipulo es todo de igual anchura, con franjas en sus extremidades. Con la mano izquierda tiene el báculo pastoral, hoy mutilado, así como ambas manos.»

Igual opinión sostiene Orcajo: «Según se entra en el claustro, á mano izquierda, están las estatuas de San Fernando y su esposa D.ª Beatriz, y se dice que allí estuvo la capilla real en donde se celebró el matrimonio de los referidos San Fernando y doña

Beatriz el 30 de Noviembre, día de San Andrés Apóstol, año de 1219.

»Frente á las dos estatuas, en el primer ángulo del claustro, hay cuatro más pequeñas que se dice representan á los hijos del dicho San Fernando. En el segundo, la Adoración de los Reyes Magos. En el tercero, D. Mauricio, fundador, San Fernando y otros dos personajes. En el cuarto, la Anunciación de Nuestra Señora.»

Esto dice (1) después de consignar que el claustro «es espacioso y de un gótico puro, como del siglo XIV».

«Cierto es—añade Martínez y Sanz (2)—; pero se fabricó al comenzar el siglo. Fernán Pérez de la Dehesa está

(1) *Historia de la Catedral de Burgos*, 1846.

(2) *Historia del templo catedral de Burgos*, 1866.

enterrado en la tercera estación, y en el mismo sitio que él señaló, el 12 de Julio de 1323. Consta además que en 1324 se hacian ya las procesiones por este claustro.»

Confirma este autor el parecer de Orcajo en cuanto á las estatuas «que representan, á juicio de anticuarios inteligentes, á San Fernando y su mujer D.ª Beatriz; el santo tiene en la mano un anillo. Se dice por tradición que en este sitio contrajeron matrimonio aquellos venerables Monarcas.»

Lo mismo sostienen otros escritores, como Llacayo, que dice «las repisas del segundo arco, sustentan las estatuas de San Fernando y de su mujer D.ª Beatriz, y Oliver, que razona de este modo: «En los reinos de Castilla y de León, dichosa y definitivamente reunidos en la Corona de

San Fernando, comienzan á revelarse bajo el cetro de este Monarca visibles adelantamientos en el Arte los cuales coinciden con el período de esflorescencia de la elegante escultura francesa. Acaso su benéfico influjo se comunicó por las relaciones de parentesco con San Luis, advirtiéndose ya en las estatuas conmemorativas del propio San Fernando y su esposa D.a Beatriz existentes en el claustro de la Catedral de Burgos, pero que debieron hallarse en el *viejo* antes de estar en el *nuevo*, obra del siglo XIV, y ser erigidas para recordar el matrimonio de dichos personajes, ó la solemnidad de poner la primera piedra de aquel templo.»

Pero aun cuando sean varios los historiadores que coinciden en asegurar que ambas estatuas representan á los Reyes San Fernando y doña

Beatriz, no falta algún escritor ilustrado y competente que opina de distinto modo, apoyándose en que si bien los rasgos fisonómicos de las figuras presentan ligero parecido con las de la portada, los detalles del traje y el estilo de los paños son muy distintos.

«Las dos estatuas reales—dice Mr. Michel—han sido, como las de los Príncipes que están enfrente, ejecutadas para el claustro, y la construcción de éste, á juzgar por sus elementos arquitectónicos, no hubo de comenzar hasta después de la muerte del santo Rey (1252). Es, pues, más verosímil que el Monarca castellano representado sea el hijo de D. Fernando, Alfonso *el Sabio*, pues lleva bajo un manto á la francesa, parecido á los de los Reyes de San Dionisio, una túnica con mangas estrechas

y un sobretodo sin mangas, ceñido al torso, desconocido en Francia. La Reina, á la cual presenta el Rey un anillo, símbolo de su unión, tiene un manto de la misma forma y un sobretodo más escotado. Cubre su cabeza una tiara de tela plegada, muy fina, retenida por un barboquejo de la misma tela, especie de toca que rodea la cara. Esta forma completamente española, que hace pensar en las tiaras de las estatuas ibéricas, es la misma que se encuentra frecuentemente en las miniaturas del códice hecho por D. Alfonso en Sevilla entre 1275 y 1284, *las Cantigas del Rey Sabio*, que se conserva en la Biblioteca del Escorial. La Reina de Burgos debe ser su mujer, Violante de Aragón, con quien se casó en 1259, y de la que tuvo cinco hijos. El mayor, D. Fernando, es probablemente el Príncipe

representado por la estatua solitaria del claustro, como heredero del Trono, y en este caso, los otros cuatro Príncipes reunidos serían sus hermanos. Si esto es así, las estatuas no pueden ser posteriores á 1275. Los Infantes tenían entonces de quince á veinticinco años, tales como el escultor los representa, y esta fecha vendría á concordar con el estilo de las estatuas. Los Infantes del claustro se asemejan mucho á las estatuas de los Reyes de la fachada principal de la Catedral y á las de los cruceros, entre las columnitas de las galerías altas. El aire elegante de estos Príncipes y de estos Reyes, su largo cuello, su espesa cabellera, los gestos indolentes de la mano, que juega con la correhuela destinada á sostener, pasando sobre el pecho, el manto arrojado sobre los hombros, son otros

tantos caracteres y detalles que recuerdan las estatuas de los Reyes alineadas sobre la fachada de la Catedral de Reims.

»Parece como si pocos años después de la muerte de San Luis al taller formado alrededor de la Catedral francesa hubiera enviado, de una parte, á Bansberg, el artista que ha fabricado la estatua ecuestre del Rey-caballero; y por otra, á Burgos, al que ha esculpido las estatuas de los Soberanos é Infantes de Castilla» (1).

Por lo que á la supuesta estatua de D. Mauricio toca, debemos decir que no nos parece segura la atribución: primero, por hallarse apartada y sin relación alguna con las de los Reyes, aun admitiendo que éstos

(1) MICHEL. — *Histoire de l'Art.* París, 1906.

sean D. Fernando y D.ª Beatriz; y después, porque existen otras estatuas de Obispos colocadas en el mismo claustro de idéntica manera. Podrá, pues, ser la que ahora estudiamos representación del Obispo fundador, como estaría muy justificado; mas habiendo ya otros monumentos que perpetuaban su memoria, es probable que se prescindiera de hacerlo al adornar el claustro de la Catedral.

Más fundado es el parecer de los que, como queda indicado, encuentran otra representación de D. Mauricio en el mismo claustro, conmemorando la colocación de la primera piedra de la Catedral, ó sea el grupo colocado en el tercer ángulo, donde se halla figurado un Obispo en actitud de bendecir, teniendo al lado á su Diácono con el báculo, y á su derecha un Rey y un Infante, que

pueden ser San Fernando y su hermano D. Alonso de Molina, «personajes que asistieron á la solemne ceremonia, según una cláusula de la Calenda antigua ó Calendario de la Iglesia» (1).

(1) GARCÍA DE QUEVEDO.—*Guía de Burgos.*

IV

La Estatua de la Puerta Real. Esculturas de la de los Apóstoles y diversas interpretaciones sostenidas por autorizados escritores.

IV

Otra estatua del Obispo D. Mauricio, con las de San Fernando, Asterio y Alfonso VI, adorna la llamada Puerta Real de la Catedral. Dos hornacinas, limitadas por un ligero junco y divididas en arquillos, con su parteluz, se hallan á ambos lados de la entrada, ocupando los tímpanos, lóbulos circulares y en los huecos las imágenes de aquéllos, según rezan los nombres que á sus pies llevan: Asterio, primer Obispo de Coca; Alfonso VI, fundador de la primitiva Catedral (1); y San Fer-

(1) La antigua Ciudad de Oca, á pocas

nando y Mauricio, fundadores de la existente.

Al verificarse en 1790 la reforma general de este cuerpo de la fachada fueron retiradas las referidas estatuas; pero en 1805 un Cabildo celoso las hizo reponer en sus primitivos emplazamientos.

No solamente con las obras escultóricas mencionadas se hubo de conmemorar al fundador de la Catedral

leguas de Burgos, era Sede Episcopal en el año de 1068 y al ser destruída por los árabes, se trasladó en 1074, á la Iglesia de Santa María de Gamonal, cedida por las Infantas doña Elvira y D.ª Urraca, hermanas de Alfonso VI. que más tarde ordenó que la Iglesia de Burgos fuese considerada como madre y cabeza de todas las iglesias de Castilla, cediendo para ello su propio Palacio, resolución que obtuvo la aprobación del Papa Urbano II quien confirmó en 1095 la traslación. Ocupó, pues, la antigua Catedral parte del terreno donde se extiende la actual.

de Burgos, pues el mismo propósito tiene, á juicio de muchos escritores, el relieve esculpido en la parte izquierda del dintel de la puerta de la *Coronería* ó de los *Apóstoles*, vulgarmente denominada *Puerta Alta*, que se compone de varias figuras, representando, indudablemente, un Rey; una Reina vestida con túnica recta, cinturón flotante y tocado completamente español, especie de tiara flanqueada por dos enormes trenzas, que recuerda de modo singular el adorno del busto conocido en el mundo de las Artes con el nombre de la *Dama de Elche*, hoy del Museo del Louvre; un monje que entrega al Rey un pergamino y lleva sobre el hábito capa con capucha, y otro que tiene un libro é indica pertenecer á la Orden franciscana por su característico cordón. El padre Flórez, á quien si-

guieron Martínez Sanz, García y García, Buitrago y Romero, suponen que el asunto es la visita hecha á D. Fernando por San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán, y al templo que éste fundó en Burgos bajo la advocación de San Pablo (1).

(1) «De particular interés arqueológico son las esculturas que hay en la portada del Norte de la Catedral de Burgos llamada «Puerta de los Apóstoles» que parece corresponder á mediados del siglo XIII: en los arcos agudos de la portada, está sentado en un trono el Salvador y á los lados en actitud de adoración, la Virgen y un Santo é inmediato á estas figuras un Angel con los instrumentos de la pasión, debajo de esta parte se ve en relieve una iglesia ó capilla á cuya izquierda hay tres monges en pie que hablan con dos mujeres y parecen exhortarlas, y á la derecha dos monges atormentados por los diablos y en la iglesia un ángel.»

PASSAVANT.—*El Arte cristiano en España*... traducido y anotado por Claudio Boutelou.—Sevilla, 1877.

Posteriormente se ha interpretado de modo distinto la composición á que aludimos, entendiendo se refiere á la fundación de la Catedral, hallándose, por tanto, representados los Reyes y el Obispo D. Mauricio; y como esta interpretación, lo mismo que la anteriormente expuesta no nos parecen suficientemente fundadas, antes de presentar las razones en que nos apoyamos para combatirlas, vamos á copiar lo que el erudito don Rodrigo Amador de los Ríos expone acerca de tan debatida cuestión.

Dice así:

«Divide en dos zonas distintas de diferentes proporciones el tímpano, vistosa arquería amedinada que concierta perfectamente con la que á modo de dosel se desarrolla por cima de los doce apóstoles; y llenando la zona inferior aparecen de bulto re-

presentadas hasta catorce figuras, formando dos grupos principales acerca de los cuales llamamos especialmente la atención de los lectores por lo mismo que, según los escritores burgaleses y cuantos han tratado de esta santa iglesia, incluso el respetable P. Flórez, creen hallar en él expresado un pasaje histórico no exento en realidad de interés para la ciudad de Burgos. Ocupan el centro de este relieve dos figuras, ambas aladas, sobre las cuales, en el intradós de la arquería que resguarda y sombrea todo el grupo, se advierte otros tantos ángeles que baten las alas en actitud de proteger las indicadas figuras; la de la parte de la izquierda del espectador, que es la más completa, viste túnica y manto, recogido éste sobre aquélla, y mira hacia la derecha, mientras que la figu-

ra de este lado, en traje monacal, tiene un resalto deformado sobre la parte inferior del hábito, y el brazo derecho doblado, en actitud de haber primitivamente sostenido un peso con aquella mano, que le falta, tendiendo el brazo izquierdo, también sin mano, hacia tres figurillas desnudas, de menor tamaño, la primera de las cuales se adelanta escorzada, en actitud acaso de acometer con una lanza ú otro objeto análogo que no se distingue, y en tanto que las otras dos forman reunidas un solo grupo y se encoge la una sobre la rodilla, falta de cabeza y brazos, para sostener encima de sus hombros encorvada á la otra, en el mismo estado de conservación que la descrita. Estas tres figurillas miran hacia la izquierda del espectador, que es la derecha de la puerta, hacia cuyo pun-

to dirige los ojos la siguiente imagen, de traje monacal, con una alforja entre las manos, y á la cual ase violentamente de la cogulla otra figura de igual tamaño, con el torso al descubierto y ceñido á la cintura un paño á modo de tonelete ó nagüilla, que permite ver los extremos inferiores desnudos de esta imagen, la cual tiene, al parecer, en la cabeza una corona de agudas puntas, por bajo de la que, y en forma de coleta, se advierte un apéndice bien determinado. Vuelta á ésta de espaldas síguese otra estatuilla, totalmente desprovista de vestiduras, con los brazos levantados y toda ella revelando grande esfuerzo, pues que obra sobre su cabeza una última figura, asimismo desnuda y hoy mutilada, para arrojarla de cabeza por una especie de silo ó pozo en que termina esta parte

del friso, inmediato ya al arranque del arco. Quizás pudiera conjeturarse que el pasaje representado en este relieve, prosigue á través de los arcos concéntricos de la portada, en cuyo caso no sería del todo arriesgado el intento de hallar explicación aceptable y verosímil á lo que representa; mas de ello habremos de tratar más adelante.

»Con olvido de las leyes de la perspectiva (prosiguiendo la descripción de este interesante friso), á la derecha y en la misma línea de la primera de las dos figuras centrales arriba mencionadas, esto es, á la izquierda del espectador, levántase un edificio con un arco apuntado de igual estructura que el de la portada misma; tiene cerrado el uno de los batientes, y entornado el otro, en el que es de reparar el circular llamador, idénti-

co á muchos que todavía se conservan en algunos vetustos edificios de Toledo, mientras que, flanqueada en los extremos por pequeñas pirámides, apiramida también la techumbre, sin exorno alguno, cual acontece con las pirámides referidas. A su lado se halla en traje monacal, cubierta por el capillo del hábito franciscano, y con un libro ó cuaderno cerrado entre ambas manos, una figura presentada de frente, pero con la cabeza vuelta hacia la izquierda, en cuya dirección caminan las dos siguientes imágenes, la primera con hábito y capa, pero falta de la cabeza, y la segunda también con capa sobre el hábito dominico, y cubierta la cabeza con la capucha, levantando con la mano derecha una carta ó pergamino desenrollado que de ella pende, en actitud acaso de mostrar

el mencionado rollo á las dos últimas estatuas, coronada y varonil la primera y de mujer la segunda, ornada de toca ó bonete, la más inmediata fracturados ambos brazos, y la otra con una vesta de mangas perdidas y los brazos en posición verdaderamente propia de su sexo.

. . . . . .

»Lícito nos será, antes de proseguir con el estudio del segundo cuerpo de esta portada, hacernos cargo de la significación que, á nuestro cuidar, tienen los dos cuadros representados en la decoración descrita, y de las opiniones hasta aquí sustentadas para su explicación, debiendo en primer lugar hacer presente que, aunque unidos ambos, nada tienen de común, por ser el uno de ellos esencialmente religioso, y referirse el otro, cual todo en él persuade, á acon-

tecimientos de interés local cuya memoria se pretendió guardar de tal manera.

»A la expresión de un solo pensamiento, que hubo indefectiblemente de ser el generador de esta suntuosa é importante portada, de la decoración que la enriquece y avalora, concurren, con efecto, todos y cada uno de los miembros de la misma, formando un conjunto regular y armónico. Presidido por el Hijo de Dios, cuya clemencia invocan expresivamente su santa Madre y el Bautista, y de cuya Pasión se ven encima y á uno y otro lado algunos de los atributos, verificase el sublime *Juicio final*, aunque sin la presencia del Padre ni la del Espíritu Santo, pero no sin la de los ángeles que debían anunciar á los muertos la hora de la resurrección prometida. En el primero

y más inmediato de los arcos concéntricos, que representan, á excepción del más exterior, la Gloria, se hallan los mártires, aquellos que han padecido por la fe y se cuentan en el número de los bienaventurados, siguiendo después en el segundo arco un coro angélico que presencia aquel acto é implora sobre las criaturas la clemencia divina. En la tercera y superior de las arcadas, á los lados de la clave, están los ángeles que anuncian la hora suprema haciendo resonar la fatídica trompeta, á cuyos ecos surgen de sus sepulcros los difuntos sorprendidos, y mientras el Apostolado presencia aquel momento aterrador de la Justicia divina abriéndose en ala á un lado y otro de la portada; en la parte de la derecha de la segunda de las zonas en que se divide la decoración del tímpano,

prosigue la representación, viéndose en el centro, inmediato á una figura celestial, el ángel San Miguel, sin duda, en traje monacal, con la simbólica balanza, ya en parte destruída, en la mano izquierda; después, figuras diabólicas que esperan, en irreverente actitud, apoderarse de aquellos que han sido condenados; más lejos, á Satanás arrastrando del capillo hacia el averno á un monje cargado con el peso de sus culpas, expresado en la alforja; y después, otro demonio arrojando de cabeza en la región precita á uno de los condenados al fuego eterno. El pasaje continúa á través de las arcadas de este lado, reparándose en la inferior un grupo de figuras desnudas ya en el hórreo, otras asimismo desnudas consumiéndose dentro de la aterradora caldera, en la segunda, y otras,

finalmente, en igual disposición, padeciendo los tormentos infernales, en la última de las arcadas referidas.

»De carácter local y conmemorativo, como indicamos arriba, el segundo cuadro ha sido y aún sigue siendo objeto de grandes dudas entre los escritores. Estudiando la fundación del *Convento de San Pablo*, ya en esta ciudad desaparecido, y tratando de demostrar que en el año de 1219 estuvo personalmente en Burgos Santo Domingo de Guzmán, é hizo por sí, con bula pontificia, la fundación del convento de su Orden, en contra de la opinión de los que sustentan «que el »santo patriarca envió delante de sí »cuatro religiosos á España» con objeto de acreditar «en Burgos mayor »antigüedad (para la Orden) que en »Toledo y que en Segovia», escribe, con efecto, el respetable P. Flórez:

«Pero esto pide pruebas, y no las ve-
»mos; antes bien, destruye una per-
»suasión general de que el santo pa-
»triarca (y no su discípulo Fr. Do-
»mingo el Español, uno de los cuatro
»mencionados) fué el que enseñó al
»Rey San Fernando en Burgos las
»Bulas de la confirmación de su Or-
»den; y esto se funda—prosigue—en
»las figuras de piedra que hay sobre
»la puerta de la Catedral de Burgos,
»donde está figurado el Rey con otra
»persona al lado: un religioso domi-
»nico y un franciscano (según mues-
»tran los hábitos), en actitud de mos-
»trar el primero al Rey sus Bulas
»para la fundación, pues el dominico
»(que es el más cercano al Rey) tiene
»en las manos un rollo (ó piel) exten-
»dido y abierto, como quien enseña
»las Bulas, y el franciscano tiene un
»cuaderno alusivo á lo mismo.» «Es-

»tos—continúa—se reputan Santo »Domingo y San Francisco, que aun»que no estuvieron juntos en Burgos, »ni había tal portada de catedral en »el año de 19, en que estuvo allí San»to Domingo (pues no empezó su fá»brica hasta tres años después, en el »de 1222), con todo esto, el Obispo »D. Mauricio, que hizo aquella obra »y residía en Burgos cuando el santo »llegó allí, quiso perpetuar la memo»ria de estos gloriosos patriarcas, y »en medio de ellos está la figura de »su Obispo (á quien hoy—dice—falta »la cabeza), que es el mismo D. Mau»ricio, como quien presenta ante el »Rey al P. Santo Domingo; y aunque »sólo éste llegó allí después de estar »consagrado Obispo, figuraron tam»bién—concluye—al Seráfico Padre, »que estuvo allí poco antes (en el año »de 14), por la sagrada alianza entre

»los dos patriarcas y por lo esclare-
»cido de sus Ordenes» (1).

»Si bien el P. Flórez, dada la forma en que se expresa, parece aludir, sin duda, á tradición común y ya extendida, respecto de la significación del pasaje de que tratamos, no se muestran muy conformes con ella algunos escritores locales, entre quienes se cuenta el diligente Orcajo, pues por medio de nota observa éste: «las (estatuas) del lado izquierdo *hay* »*quien dice* representan á nuestros pa-»dres Santo Domingo de Guzmán y »San Francisco de Asis presentando »al Rey de Castilla las Bulas de Su »Santidad para poder fundar las dos »religiones que hasta hoy dia se titu-»lan de Dominicos y Franciscos» (2),

(1) *España Sagrada*, tomo XXVII, página 268.

(2) *Historia de la Catedral de Burgos* 1847, pág. 21.

mientras el Sr. Martínez y Sanz, citando la indicada tradición y atribuyéndola como opinión propia al padre Flórez, se abstiene de todo comentario y se contenta con transcribir copia de un documento del año 1222 que, según certificación del doctor D. Juan Cantón Salazar, Canónigo y Archivista de esta santa iglesia de Burgos en el pasado siglo, acredita «de que, efectivamente, el »mismo santo patriarca fundó aquí »la casa de su Orden» (1).

»Reconociendo, en primer término, la dificultad acaso invencible con que la exacta interpretación de este pasaje se presenta, debemos declarar desde luego que si bien para aceptar, como lo hizo el maestro Flórez, la tradición por él con otras varias re-

(1) *Historia del templo catedral de Burgos*, pág. 241.

cogidas, parece haber fundamentos bastantes en el relieve, por ofrecerse las figuras en las cuales vió el docto agustino representados á Santo Domingo de Guzmán y al seráfico San Francisco de Asís, revestidos, respectivamente, con los hábitos de las distintas religiones por uno y otro fundadas, así como por aludirse visiblemente, y á despecho de las mutilaciones con que hoy se muestran las figuras restantes, á un Monarca y á una Reina en las dos últimas, y á un Prelado en la que, desprovista, por fractura, de la cabeza, se halla colocada entre los dos religiosos mencionados, no por ello, sin embargo, puede en absoluto aceptarse como verdadera la indicada tradición, con tanto mayor motivo, cuanto que no faltan justas causas que inciten á dudar de ella. Sin que pretendamos

nosotros el galardón, á que no aspiramos, del acierto en materia de suyo tan controvertible y arriesgada, permitido habrá de sernos observar que no estimamos de tan subida importancia para el templo burgalés la fundación en esta ciudad de las Ordenes de Predicadores y Franciscanos, como para que por ella el artista encargado de la decoración de la portada de esta nave del crucero, quebrantase é interrumpiera la unidad á que todo lo representado en ella obedece; más aceptable y más conforme con las leyes de la lógica se nos figura la alusión á acontecimientos de interés para el mismo templo y la Sede en la cual éste se erigía y levantaba, caso en el cual no estimamos descaminado el encontrar la explicación del mencionado pasaje de la *Puerta de la Coronería*, en la histo-

ria misma de la iglesia catedral de Burgos, ya haciéndose en él referencia á la traslación de la Sede desde Gamonal á esta última población citada, la cual hubo de verificarse después del año de 1078, ya también á la fundación del nuevo templo en el de 1221. Fácil es de comprender, en el primer supuesto, sea de ello lo que quiera, y prescindiendo de los anacronismos tan frecuentes como naturales en que así pintores cual estatuarios incurrieron, hasta casi nuestros propios días, por lo que hace á la indumentaria, que las dos últimas figuras representan al famoso conquistador de Toledo y su esposa doña Constanza; ó, en el segundo, al santo Rey D. Fernando y su esposa doña Beatriz, representando por su parte la del dominico á uno de los Canónigos regulares de la iglesia, en cuyas

manos se ostenta, ó bien el privilegio y donación de 1075, ó bien el acta de fundación del templo aún existente» (1).

A pesar de lo extenso de los razonamientos que dejamos expuestos y con los cuales fundamenta el ilustrado Sr. Amador de los Ríos su opinión, nosotros creemos que este debatido friso, representa sencillamente el Juicio final y en verdad que extraña haya dado lugar á tan eruditas disquisiciones, un asunto vulgar, simbolizado de idéntico modo en diversos relieves españoles y extranjeros, perfectamente conocidos y estudiados.

Aparte de lo incoherente que resultaría una composición dividida en dos secciones que no guardan en-

(1) *Burgos.*

tre sí, la menor relación, como son la fundación de la Iglesia y la serie de condenados arrastrados al averno por diabólicas figuras; aparte de que no es menos violento admitir que el Salvador, que preside, en el tímpano, todas las escenas é incidentes desenvueltos en el friso de que hablamos y en los arcos que adornan su portada, sólo había de ver á los condenados al fuego eterno; estos simulacros del Juicio final, eran tan vulgares en la Edad Media, que los hallamos en iglesias españolas, como las de Salamanca y León y en francesas, como las de Chartres, Amiens, Autun, Notre Dame de París, Conques, Reims y Rouen, viéndose, constantemente, en los tímpanos, al Salvador, que tiene á sus lados á la Virgen y San Juan, y dos ángeles con la lanza, la columna y

el emblema de la flagelación, presidiendo el Juicio final de igual modo que se encuentra en la *Puerta de la Coronería.*

En Bourges existe, además, una obra escultórica de la misma ó aproximada fecha, siglo XIII, con idéntico asunto, aun cuando la composición comprende mayor número de figuras. En ella aparece el ángel con la balanza en el centro, á la derecha los bienaventurados, á la izquierda los réprobos. Algunas de las figuras recuerdan, en extremo, á las de Burgos, y hay también Reyes, damas y monjes con capucha y cordón, sin que en ninguna de las esculturas aludidas, se haya pretendido representar visitas de Santos, ni fundaciones de templos, ni, en una palabra, asuntos de la vida real.

Insistimos, pues, en nuestro pare-

cer de que el friso de Burgos, es una de las escenas del Juicio final á que está dedicada toda la bella ornamentación de esta notabilísima portada.

V

La estatua yacente de D. Mauricio.—La representación de la figura humana.—Sepulcros romanos.—Estatuas de cobre. Las de los hijos de San Luis, Rey de Francia.

V

La estatua yacente del Obispo don Mauricio, de 2,06 metros de longitud (1), es de madera revestida de cobre dorado, y constituye un documento sin igual, una obra perfecta, no sólo por su vigorosa expresión y admirable corrección de líneas, sino porque se desprenden de ella tales efluvios de inspiración y elevado arte, que su aspecto produce el inexplicable y constante asombro que causan las producciones del genio.

Apoyada la cabeza en un amplio cojín esmaltado y con un adorno

(1) Véase el *Apéndice* I.

compuesto de rombos, en cuyo centro aparecen alternativamente cruces azules y blancas, lleva la reducida mitra, correspondiente al período ojival primario, que estuvo embellecida con gruesas piedras, de las que sólo queda el engarce.

La figura, cubierta con los ornamentos pontificales sembrados de pequeños castillos, y recogida en los brazos la casulla, en la que se destacan flores de lis, inscritas en pequeños rombos, levanta la mano derecha en actitud de dar la bendición, mientras que con la izquierda sostenía un báculo que ha desaparecido.

Del mismo modo que la mitra, el cuello y la cenefa de la casulla, estuvieron adornados con grandes gemas, de las que aún existen algunas.

El esmalte del cojín recuerda mucho la preciosa placa de esmalte va-

ciado, perteneciente al Museo de Mans, con la figura de Geoffroy Plantagenet sobre un campo dividido en forma de rombos, que en el centro de cada uno presentan pequeñas flores de lis (1) semejantes á las cruces del almohadón donde el Obispo reclina su cabeza (2).

Cuantos escritores se han ocupado de esta maravillosa obra de arte, la consideran producto de la renombrada industria de Limoges, y hecha pocos años después de la muerte del Prelado; esto es, en pleno siglo XIII.

Nosotros no nos hallamos convencidos de la exactitud de ninguno de ambos supuestos que se vienen alegando sin aducir nunca pruebas que lo acrediten suficientemente, debiendo, por tanto, suponerse que muchos

(1) Trabajo alemán del siglo XII.
(2) V. el *Apéndice* I.

autores se han limitado á exponer la opinión de sus antecesores, y prescindido de verificar el examen detenido que la importancia de esta pieza artística parece requerir.

Vamos á indicar el origen de nuestras dudas, no con el propósito de solucionar la cuestión de un modo definitivo, sino sólo con el de aportar algunos datos que puedan contribuir á su esclarecimiento.

Por el desenvolvimiento artístico que hemos hecho resaltar al comienzo de estos *Apuntes*, se presiente desde el siglo XII, un nuevo estilo de ornamentación, que empezando en el estudio de la flora, aspira á la interpretación de la figura humana y produce las maravillosas estatuas que ya en el siglo XIII, ostentan marcado sello de individualidad, á la par que un perfecto conocimiento de los tra-

jes, armas y accesorios de la época, sin que las hondas y frecuentes perturbaciones de la Edad Media, alteren aquel brillante y provechoso impulso.

La magnificencia de los sepulcros que los romanos habían importado en la Península, como en todos los pueblos que sometieron á su yugo, adquirió extremadas proporciones para perpetuar el recuerdo de los Monarcas, Prelados y nobles, esto es, de cuantos por sus riquezas y poderío, estaban en condiciones de sufragar los gastos que tales obras exigían.

Los monumentos sepulcrales ofrecen en los siglos medios las más variadas formas, obedeciendo á las inspiraciones del genio de los artistas y al fausto de los que los levantan; pero siempre fué uso constante pre-

sentar la figura del muerto cubierto con vestiduras lujosas y rodeado de bajorrelieves, emblemas y blasones que recordasen á las generaciones venideras, ya la nobleza de su estirpe, ya alguno de sus hechos más gloriosos, ocupando muchas veces el monumento el centro de una capilla, si no se veía adosado á algún lienzo de la misma.

Las estatuas yacentes no estaban consideradas, en general, como la imagen del hombre muerto, sino como el retrato del hombre vivo. La poesia del pensamiento consistía en que, desaparecidas las paredes del sarcófago, el espectador creyese realmente ver al difunto acostado sobre la tumba.

Aun cuando el Conde de Cicognara (1) afirme terminantemente que en

(1) *Storia della Scultura.*

España no ha prosperado la escultura hasta el tiempo de Carlos V, y las Artes, en general, no se divulgaron más que por las obras de los italianos, otros autorizados escritores, como el erudito Lafond, reconocen que la escultura toma en realidad puesto en España hacia el fin del siglo XII, formando un arte nacional que viene á ser el resultado de una progresión continua, en la cual el espíritu de la nación, su temperamento y su elevación moral tienen gran parte, combinados con el suelo, el clima, la política y las costumbres.

Fácil sería probar lo equivocado del aserto del Conde de Cicognara, pues nuestras iglesias y museos abundan en esculturas que acreditan el desarrollo del Arte en época muy anterior á la de Carlos V; pero semejante tarea resultaría impropia de

este lugar, aparte de que, por ser verdad evidente, no exige mayor demostración.

Durante el último período del estilo románico y en todo el ojival fué costumbre embellecer las iglesias con diversas obras escultóricas. Las de cobre ejecutadas al martillo, las de bronce y mármol, llegan al más alto grado de suntuosidad y belleza.

Desde el siglo XII sobresalen las estatuas yacentes de cobre esmaltado y enriquecidas con preciosas piedras.

En 1208 se consagró en la iglesia de Nuestra Señora de París el sepulcro del Obispo Eudes de Sullis. Dice un historiador, Dubreul-Charpentier, que estaba representado, en cobre, de relieve (1).

(1) *Description hist. de l'egl. metrop. de Paris.*

El de Enrique *el Largo*, Conde de Champagne, muerto en 1180, tenía dos metros de longitud por uno de alto, y en su centro descansaba la estatua del Conde en traje de corte, todo ello labrado en plata y con esmalte (1).

Probablemente este espléndido monumento sería obra francesa, como pudo serlo la tumba de cobre dorado, esmaltado y blasonado sobre la cual se hallaba la estatua yacente del Conde de Eu, vestido con armadura de malla, destruída por los hugonotes, en la capilla de San Martín de la basílica de San Dionisio, y como lo fué la del Obispo de Rochester, pues consta de modo fehaciente que los testamentarios de Gauthier de Merton, Obispo de Rochester, pagaron,

(1) Armand: *Antiquités de la ville de Troye.*

en 1277, á Juan de Limoges cierta suma por la ejecución de la tumba de aquel Obispo, transportada de Limoges á Rochester; otra cantidad al que fué á inspeccionar la colocación del monumento, y otra al mozo que acompañó al referido maestro Juan, en su viaje á Inglaterra con dicho objeto.

Estos antecedentes demuestran, de modo cumplido, que en Limoges se fabricaban, durante el siglo XIII, estatuas con alma de madera, cubiertas con placas de metal, como la de Aymar de Valencia, Conde de Pembroke, en la abadía de Westminster (1); y aun sin otros documentos de comprobación, parece que debiera considerarse fundada la opi-

(1) Mr. Eméric David cita otros monumentos de metal esmaltado. (Véase su *Histoire de la Sculpture française.*)

nión la de los que afirman que la estatua del Obispo Mauricio fué obra de Limoges.

Pero es el caso que de esa misma época, y consagrado nada menos que á los hijos de San Luis, de donde debe suponerse que la obra habrá sido ejecutada por los más insignes maestros de Limoges, existe una curiosísima que hemos examinado repetidas veces, produciéndonos su estudio cierta confusión que nunca logramos aclarar satisfactoriamente.

En la capilla mayor de la histórica basílica de San Dionisio, al lado del Evangelio y cobijadas bajo sencillos arcos, se encuentran las planchas sepulcrales de Juan, hijo tercero, y Blanca, hija mayor del glorioso Rey San Luis de Francia (1).

(1) GUILHERMY: *Monographie de l'église royal de Saint-Denis.*

Murió el primero en 1248, y componen el campo de la plancha sepulcral, seis placas de cobre con esmaltes vaciados, dibujándose por medio de filetes dorados sobre fondo azul, airosos follajes que terminan en flores con los colores verde, blanco, rojo y azul, componiendo todo ello un conjunto de extremada elegancia y exquisito gusto como modelo de ornamentación. La figura del Príncipe ocupa el centro de la plancha, formando la corona un círculo de puntos azules, á modo de turquesas.

En el campo se advierten huellas que indican haber habido, á ambos lados del bulto del Príncipe, ángeles con incensarios en la parte superior, y en la inferior dos monjes orando.

En el traje alternan los castillos de Castilla con las lises de Francia, lo

mismo que ocurre en la estatua del Obispo Mauricio, aunque en ésta no se explique fácilmente su inclusión.

Las placas de cobre estuvieron fijas sobre madera, y se ven las señales de los clavos que las sujetaban. Sobre el fondo de cobre corre una inscripción de esmalte rojo.

Tal es la plancha sepulcral del Príncipe Juan, la más importante de las dos citadas y la que se presta mejor al estudio, porque la de su hermana se halla en mal estado, habiendo desaparecido la cabeza y el perro sobre que descansaba los pies; y aun cuando ha sido restaurada medianamente, no ofrece tanto interés como la de aquél.

Ahora bien; los más entusiastas partidarios de esta obra francesa, hasta Mr. Guilhermy, que la califica de monumento casi único, con

derecho para ocupar un lugar importantísimo en la historia de la industria del cobre esmaltado (1), reconocen *la grossiereté de la tête de l'effigie*, dicen que la cara carece de belleza, que los ojos son grandes é inexpresivos, y por nuestra parte podemos añadir que se trata de una de esas obras en las que, como dice otro escritor también francés, los perso-

(1) *Monographie de l'eglise royal de Saint-Denis.*

«No hay que buscar en estas efigies retratos; son figuras decorativas—dice un escritor moderno—cuyo traje es de una exactitud documental absoluta, pero donde el escultor no ha tratado todavía de fijar el parecido individual. Las estatuas de Luis, hijo primero de San Luis, y de Felipe, su hermano, que estuvieron en la abadía de Royaumont y que han sido recogidas en la de Saint-Denis, no son tampoco retratos, aun cuando fueron hechas inmediatamente después de la muerte de los Príncipes.» *(Les Arts,* 1906, núm. 55.)

najes son muñecos toscamente fabricados.

Y de aquí nace nuestra duda respecto del origen constantemente atribuído á la estatua del fundador de la Catedral de Burgos. ¿Es posible que á un mismo tiempo produjeran los maestros de Limoges cosas tan informes como los sepulcros de San Dionisio, á pesar de destinarse á personas reales, y maravillas de la estatuaria y la orfebrería como la figura del Obispo Mauricio?

La rudeza de la cabeza del Príncipe y su falta de expresión revelan un arte atrasadísimo, obra de un obrero apto únicamente para producir finos esmaltes, lo cual exige cierta aplicación y hábil mano, pero no inspiración y genio; esto es, la misma técnica que se descubre en otra cabeza de Limoges, de tamaño natu-

ral, hecha en el siglo XIII, y donada por Mme. de Momberg al Museo del Louvre, todo ello muy alejado de la extremada expresión y la vigorosa factura de la cabeza del Obispo, que, más que producto del trabajo de un orfebre notable, es resultado del genio de un habilísimo estatuario.

VI

Figuras de madera cubiertas de metal.—Enseñanzas introducidas en Burgos por el Obispo Don Mauricio. Fecha probable de la estatua yacente. La invención de la mascarilla.

VI

Antiguo origen tienen las figuras de madera cubiertas de planchas de metal labradas á martillo. Desde las colosales que forjaron los griegos, todos los pueblos las han construído; y aunque los sacerdotes caldeos pretendían que las de sus dioses eran de oro macizo, tan sólo estaban revestidas de placas de este precioso metal, aplicadas sobre madera: así nos lo han hecho saber los profetas hebreos Isaías, Jeremías y Baruch.

En Inglaterra, como en Francia, las imágenes de madera han sido vestidas frecuentemente con láminas de

metal. La que existe en Westminster de la Princesa Catalina, fué cubierta de plata en el siglo XIII.

Ya de tiempos muy posteriores, tenemos en España algunas Vírgenes de madera forradas con plata, de las cuales hemos tratado en varios estudios (1), que vienen siendo atribuídas al arte francés.

Podemos citar entre otras, las de Roncesvalles, Santa María la Blanca, Nuestra Señora de Ujué, Monasterio de Hirache, Catedral de Burgos y la de la Sede de Sevilla.

Pero pasa con esto lo mismo que con otras muchas cosas. Basta que un autor cualquiera, al escribir la monografía de un templo, haya dicho que la principal imagen en él venerada, ó cualquiera otra notable,

(1) *La Plata española*. Madrid, 1891.

procede de un arte extranjero, para que los demás sigan dócilmente la indicación, sin practicar nuevas investigaciones que pudieran conducir al descubrimiento de la verdad.

No es de este lugar el examen de cada una de las imágenes mencionadas, á fin de llegar á adquirir el convencimiento de su verdadera procedencia; pero basta para nuestro objeto indicar lo que ya se sabe de alguna de ellas. Consta, que la de Burgos la mandó hacer el Obispo Acuña, contribuyendo al coste el Cabildo, según resulta del acta de 26 de Enero de 1460, aunque se ignora el autor, pues no se halla comprobado que la hiciera Juan de Ancheta, como algunos suponen. Los rasgos generales de esta imagen, conformes con los característicos de la estatuaria española de su tiempo, lo que es fácil de

apreciar comparándola con las numerosas esculturas de nuestras iglesias y monasterios, permiten asegurar sin vacilación que la efigie citada se debe á un maestro español (1). En cuanto á la Virgen de la Sede, la creemos obra del orfebre Sancho Muñoz, vecino de Sevilla en el siglo XIV (2).

Dedúcese de lo expuesto que en España, y durante el siglo XIV, se fabricaban estatuas de madera cubiertas de metal. No sería, por consiguiente, nada aventurado creer que la del Obispo pudo ser una de ellas, ni tampoco el admitir la hipótesis apuntada por el ilustrado escritor Mr. de Molénes, que aun cuando encuentra en ella el sello especial de la esmaltación limosina, le parece pro-

(1) V. el *Apéndice* II.
(2) V. el *Apéndice* III.

bable fuese ejecutada en Burgos mismo, por artistas traídos expresamente de Limoges.

Aceptando este parecer, podría suponerse que el escultor que modeló la figura del Obispo colocada en la puerta del Sarmental, hubo de labrar, en madera, la que se encuentra sobre el sepulcro, dejando á los maestros orfebres el cuidado de cubrirla de metal, enriquecido con esmaltes y gemas.

El que allí pueda haber sido labrado tan suntuoso monumento, que, admitida la hipótesis aludida, ya tendría mucho de español, se acomoda también á lo que se sabe del extraordinario impulso que imprimió á las Artes el Obispo Mauricio, pues á su llamamiento acudieron de todas partes maestros y obreros, principalmente los orfebres necesarios para

construir los numerosos objetos que la suntuosidad del culto exigía, y los escultores que tantas pruebas dejaron de su habilidad en estatuas, capiteles y relieves, hoy admirados y enaltecidos por los doctos.

No ofrecía, por tanto, graves dificultades la construcción, en la misma ciudad, de las efigies que el Cabildo y el pueblo deseaban consagrar á la memoria de su Prelado, así la destinada á la entrada de la Catedral que él fundara, como la que había de servir de coronamiento á su sepulcro. Si es indudable que la primera hubo de ser labrada en Burgos, no es violento admitir que también lo fuera la segunda.

No fué indiferente al impulso que recibieron las Artes en el siglo XII, merced á las causas de que hemos hecho mérito al comenzar estos apun-

tes y á otras manifestaciones de la inteligencia, actividad y vigor del hombre, la escultura, que entonces comenzó á enriquecer la ornamentación de las portadas de los templos con estatuas, relieves y capiteles suntuosos, desarrollando el gusto iniciado en los primeros períodos del estilo románico, pero con mayor amplitud é inspiración.

Así ha de perdurar el nombre del maestro Mateo, uno de los primeros en España, si no el primero, de los que comenzaron á trazar imágenes más movidas y con expresión tomada del estudio de la Naturaleza.

Con estos antecedentes no es de extrañar que los artistas congregados en Burgos por la poderosa iniciativa del Obispo Mauricio, y que serían, sin duda, de los más peritos en sus artes respectivas, formasen es-

cuela, pues de sus enseñanzas hubo de derivarse el extraordinario desarrollo que las bellas Artes como las secundarias obtuvieron en Burgos, continuando tan beneficiosa influencia en las épocas posteriores, pues así lo acreditan espléndidos restos conservados no sólo en aquella capital, sino en distintos pueblos de la provincia.

Dejamos indicado que la opinión predominante en cuantos han estudiado el monumento de que venimos hablando, es la de que su construcción tuvo lugar en pleno siglo XIII, pocos años después de ocurrido el fallecimiento del Obispo.

A nuestro juicio, la inspección de la estatua no produce el convencimiento de la exactitud de aquel supuesto, porque revela un arte más adelantado, más propio del siglo XIV;

y si bien encontramos ciertos caracteres del estilo románico, como son los esmaltes, las fimbrias y guardillas con chatones, y la traza general de la figura, en cambio, la apuntada mitra, los dedos afilados, la colocación de los paños, la forma de los zapatos y algún otro detalle, indican la influencia del estilo ojival, ó sea el período de transición que señala los fines del siglo XIII y, en determinadas comarcas, los comienzos del XIV.

Además, tan pronto como se fija la atención en la forma general de esta estatua funeraria, acude á la memoria el recuerdo de algunas semejantes que fueron labradas en los siglos XIV y XV.

En la Catedral de Sevilla se conserva el sepulcro de otro Obispo de Burgos, después Arzobispo de Sevilla, D. Gonzalo de Mena, que, aun

cuando construído al principiar el siglo XV, sigue todas las tradiciones del estilo dominante en el XIV. La interesante estatua yacente representando al Prelado vestido de pontifical y con mitra suntuosamente bordada, recuerda la del Obispo Mauricio; y si bien las manos, puestas del mismo modo que las de éste, son modernas, debemos creér que hubo el restaurador de copiar ó inspirarse en las primitivas, porque, dada la posición de los brazos, no podían tener distinta colocación.

Otro simulacro tumular recuerda también el del fundador de la Catedral de Burgos, sobre todo por la mascarilla, que está hecha siguiendo un procedimiento exactamente igual.

Es éste el del Obispo Angelo Lupi (Tívoli), que, tendido sobre la lápida superior del túmulo, presenta la téc-

nica de Andrea Bregno, el eminente escultor lombardo, que dejó en Roma los más bellos ejemplares de monumentos fúnebres elevados durante el siglo XV. Su arquitectura sencilla corresponde á un tipo generalizado en Italia, y la severidad del semblante ofrece ese carácter de verdad que da el calco tomado del natural, ligeramente idealizado con el reposo y el espiritualismo de la muerte.

Ambos monumentos pertenecen al estilo ojival, y, sin embargo, se ajustan, por modo perfecto, al patrón usado en el siglo XIV, aunque construídos con posterioridad, y lo mismo el uno que el otro, producen impresión análoga á la que se experimenta al contemplar el de Burgos, lo cual hace creer que éste debió ser hecho en la misma época.

Otro argumento, y no de escasa

fuerza, puede alegarse en apoyo de esta hipótesis.

Consideran los doctos que el modelado de las estatuas fué en extremo seco y rígido hasta llegar el siglo XIV, en el que se inicia en los escultores un deseo de buscar la realidad por medio del parecido, cosa hasta entonces olvidada, no habiendo conocido el medio de obtener mascarillas para lograr la semejanza de su obra con el personaje cuyo recuerdo se trataba de conservar, hasta llegar el referido siglo XIV.

En efecto; aun cuando Plinio (1) habla de moldes que se aplicaban y calcaban sobre la cara de las personas, y en los que recibía la cera la impronta fiel de todas las facciones, invención afortunada de Lysistrato

(1) *Historia Natural.*

de Sicyona, había caído tan en desuso semejante procedimiento, que se atribuye á Andrés Verrochio, que vivía en el siglo XIV, la idea de emplear el yeso para obtener un molde de la cara. Este sistema al principio de su reaparición, pues ya queda consignado que aun cuando en tiempos remotos se usó alguno semejante se había abandonado por completo, sólo se empleaba con los muertos, á fin de obtener el parecido de las estatuas colocadas en los sepulcros, con los personajes ilustres cuyos restos guardaban.

Ocurre en este caso la singularidad de que las personas competentes que han examinado la estatua de D. Mauricio, al mismo tiempo que dicen fué hecha á poco de su fallecimiento, en el siglo XIII, agregan que el maestro que la construyó hubo de valerse

de una mascarilla, procedimiento que, como dejamos dicho, no estuvo en uso hasta el siglo XIV (1).

Habría, pues, que deducir que no existe semejante mascarilla, sino una plancha de cobre relevada y moldeada, para suponer la obra procedente del siglo XIII; mas esto pugna con la diferencia extraordinaria que existe entre esta figura y las de los hijos de San Luis, del mismo período.

Ahora bien; á falta de documentos fehacientes, cabría admitir la suposición, fundada en las líneas generales del monumento, que acusa el arte perfeccionado del siglo XIV, de que tal vez el eximio escultor á que se debe tomó la mascarilla de un modelo cualquiera, buscando así el medio de dar á la figura mayor realidad,

(1) Jacobo de la Quercia sacó la mascarilla de Santa Catalina de Sena en el siglo XIV.

siguiendo la plausible tendencia por entonces iniciada.

En cuanto á su procedencia de Limoges, los escritores que la afirman se limitan á darlo como cosa cierta, sin alegar pruebas suficientes que alejen toda duda (1). En cambio, Mr. Michel, cuya competencia é imparcialidad en este caso no deben ser dudosas, se conoce que no está muy convencido de ello (2), puesto que si bien afirma que los esmaltes de la estatua son de fabricación lemosina, por lo que es probable que fuese encargada á Limoges, y no ejecutada en el lugar en que se encuentra, re-

(1) Mr. Lafond, por ejemplo, dice: «Esta obra, que no debe figurar en la historia de la escultura española, puesto que ha salido de los talleres de Limoges, es soberbia.»

(2) Michel: *Histoire de l'Art;* Paris, 1906.

conoce que se habían formado talleres locales en la mayor parte de las provincias, siendo difícil separar actualmente en los claustros y las portadas de España, la parte que corresponde á los viajeros franceses y la de los españoles que han trabajado con estos extranjeros, ó que quizás fueron á recibir lecciones en Francia.

Creemos que no existe una estatua de esta construcción especial que cause impresión tan profunda de respeto como la que produce la del Obispo Mauricio, aun cuando las obras que se contemplen y admiren procedan de los más famosos escultores del mundo, Podrá encontrarse, en alguna de ellas, mayor corrección de líneas, mayor movimiento en los paños, mayor perfección en los detalles; pero no se hallará más expre-

sión, más severidad, más verdad, en una palabra, que la que consiguió realizar el autor de esta figura.

Al lado de tan singular mérito desaparece y se olvida el valor y riqueza de su ornamentación; cualquiera de los objetos fabricados en Limoges, Verdun y Colonia tienen esmaltes más brillantes, de mayor variedad y mejores, si se los considera dentro del estrecho campo de esta rama de la orfebrería; pero ninguna iglesia ni museo guarda una joya tan valiosa, un producto tan acabado del arte de la escultura como la estatua del fundador de la Catedral de Burgos.

Harto lamentamos no saber quién fué el autor de esta obra maestra; mas, como elocuentemente dice un escritor moderno, «el anónimo no disminuye en nada la sensación y la impresión que produce. El gran ar-

tista al cual se debe el honor de esta monumental evocación es el genio del cristianismo» (1).

(1) Molénes: *Exposition historique de Madrid*, 1894.

APENDICES

I (1)

«ALMOHADÓN.—Las partes laterales inferiores manifiestan un reticulado romboidal. La diagonal mayor tiene 0,04; la menor, casi 0,02. Todos dorados, con una estrellita en el centro ó una rosácea de unos 0,005 de extremo á extremo de sus radios ú hojas opuestas. La superficie superior también ofrece el sistema reticular con rombos, y una diagonal mayor de 0,03, y la menor de 0,02 y 0,03. Dentro de cada rombo, un cuadrilobulado de 0,02 y 0,003 de parte á parte. Todo esmaltado. Las líneas romboidales son verdes; los contornos de los lóbulos, verdes también; y el interior, blanco en unos y azul claro en otros; y en el centro, en el que concurren los lóbu-

(1) De un interesante artículo publicado en *El Globo* por D. B. Mínguez tomamos las siguientes medidas, cuya exactitud hemos comprobado.

los, se dan discos sanguinolentos. Entre los contornos de los lóbulos y de los rombos, seda azul turquí.

»Dos franjas lisas separan ambos reticulados.

»MITRA.—En la parte inferior, una banda con siete grandes alvéolos sobrepuestos para piedras preciosas. Después, una crestería de ensortijados que se afrontan en la parte superior. Había en ella siete piedras preciosas. Falta la franja vertical que tendría piedras como en la anterior. A un lado y otro de ésta había dos triángulos (uno falta).

»En el centro de cada triángulo había una piedra cuyo alvéolo elipsoidal mide en su eje mayor 0,03, y el menor 0,02; los triángulos son recortados en sus extremos; continúa sobre ellos, y en los extremos de la mitra, la crestería ya indicada.

»En la superficie que cubre la cabeza se encuentra un reticulado con estrellitas en el centro de los rombos, y todo dorado. Dos centímetros se alarga la diagonal mayor, y uno y tres milímetros la menor.

»PELO.—Suavemente onduloso, se prolonga bastante. Se le ve dorado, y encima del dorado presenta una cascarilla blanca.

»MASCARILLA.—Sobrepuesta; toda dorada y con cascarilla blanca encima, lo mismo que el cuello.

»CASULLA.—Es cerrada; falta la parte media; sin duda contenía algún signo religioso, la cruz ó alguna piedra de valor. A ambos lados aparecen flores cruciferas de cuatro pétalos, y lanceolados, de mayor longitud los horizontales que los verticales. Sobre los verticales una piedra pequeña en cada uno, y al lado de los horizontales dos grandes. Sobre el eje menor prolongado de la elipse del óvalo, arriba y abajo de las piedras grandes, hállanse dos rombos; y tirando dos diámetros oblicuos en su prolongación, cuatro cuadrilobulados.

»Hay al lado izquierdo un pedazo que tiene una ruedecita de seis rayos, y entre rayo y rayo, un punto. Su diámetro, 0,01 y medio.

»La franja vertical del medio hállase adornada del siguiente modo:

»Primero, una placa sobrepuesta y una piedra (no está) de 0,05 de eje mayor, y dos medios el menor, la elipse del óvalo que la contenía.

»Viene después una flor de ocho hojas lanceoladas, cuatro mayores y cuatro menores,

alternando. Sobre éstas, cuatro piedras pequeñas, y sobre las grandes, dos de mayores dimensiones, en disposición como antes y en sentido vertical, y así hasta el extremo de la franja.

»Los alvéolos de las pequeñas están en la misma placa, y los de las mayores, unas veces sobrepuestos y otras veces no. Los sobrepuestos son cuatro. Tiene pequeñas piedras; se conservan dos turquesas y algunos zafiros. Lo restante de la ornamentación consiste en un reticulado romboidal. Cada rombo tiene en sus diagonales: la mayor 0,04, y poco más de 0,02 la menor. En cada rombo se contiene una flor cuya altura llena la parte interna del rombo que corresponde á la diagonal mayor. La dirección de la flor es hacia arriba. En el lado derecho se notan añadiduras con estrellitas de seis y ocho rayos, con puntos entre los rayos; también hay estrellas grandes del mismo número de rayos inscritas en círculos.

»DALMÁTICA.—En el brazo derecho se nota que era de mangas cerradas. La ornamentación consiste en estrellas de seis rayos dentro de círculos de cuatro centímetros de diámetro, y otras estrellitas ó ruedecitas de seis y ocho rayos. La franja interior de la dalmática «muy

lujosa, dato importante», está adornada, teniendo por centro una piedra de gran tamaño, «el hueco», y debajo de ella dos flores de cuatro hojas, estando la piedra entre las hojas pequeñas, y en los extremos de las largas cuatro piedras menores. Las hojas largas se encuentran en sentido horizontal, y entre sus extremos hay dos rombos.

»Así la horizontal. La franja vertical es lo mismo que la de la casulla. Lo restante de la ornamentación consiste en grandes rombos de siete centímetros la vertical y seis la menor. Dentro de los rombos hay castillos y ensortijados que se separan á derecha é izquierda, y pequeños rombos.

»TUNICELA.—Consta de pequeños rombos, y estrellitas en ellos de 0,01 y medio de diagonal mayor y uno la menor.

»ESTOLA Y ALBA.—No se distingue bien la ornamentación por lo sucia que está la superficie que ocupan. Parece que se traslucen estrellas y lises; pero no se puede asegurar nada por ahora.

»SANDALIAS.—La una carece de cubierta: la izquierda. La derecha contiene rombos, y en ellos estrellitas ó ruedas de ocho rayos.

»BASAMENTO.—Sección frontera. Una pie-

dra en el centro (el hueco), y cuatro estrellitas sobre la prolongación de sus ejes perpendiculares y con estrellas realzadas. Sobre la prolongación de los dos ejes oblicuos, cuatro piedras. A un lado y otro otras estrellas de la misma forma, dentro de rombos y reticulados todo, y después piedras sobrepuestas. En el lado izquierdo (de la estatua), y en los rombos, cinco estrellitas; á la derecha, lo mismo que en el centro y los huecos de las piedras. En la parte inferior, castillos á ambos lados. En el centro nada distingo con exactitud.

»MANOS.—En la parte superior de la mano derecha vese adherida una placa con un alvéolo para una piedra. Los clavos de la muñeca (soberbia pulsera) y el gancho de hierro están llamados á desaparecer. Con dicha mano bendice al pueblo. En la izquierda le falta el báculo. No le vendría mal, interinamente, el del Cabildo de Mondoñedo.

»EL MANÍPULO.—Sobre dos estrellas doradas inscritas en círculos hay un círculo cuadrilobulado y uua estrellita de ocho rayos, esmaltados ambos adornos; después de 12 círculos esmaltados, y dentro de ellos, unos pájaros afrontados; y entre círculo y círculo, cuadrilobulados. Los esmaltes son encajonados; su

color, blanco, verde, azul, rojo y dorado. Tiene una muy hermosa cenefa en zig-zag, trabajo muy delicado. Falta una placa, tal vez ornamentada como la parte inferior de rombo y estrellitas.»

II

«En el siglo XV había en el retablo mayor una imagen de nuestra Señora que era de plata; dícese en documentos antiguos, pero posteriormente en un siglo al Sr. Obispo D. Alonso de Cartagena, que este Prelado regaló aquella imagen, y esto sería probablemente sobre 1442, en cuyo año veo que el platero Juan García de Piélagos hizo varias piezas de plata labrada y algunas doradas para el respaldar y para las varas y pilares que estaban detrás de la imagen de Santa María, para lo cual recibió plata de la fábrica, parte de ella quebrada, se dice, del altar de Santa María.

»Hasta aquí he andado en conjeturas; ahora puedo asegurar que la actual imagen de plata la mandó hacer el Sr. Obispo Acuña, contribuyendo á la obra el Cabildo, como aparece en el acta del 26 de enero de 1460: «Luego los dichos señores dijeron que por »cuanto por el Sr. Obispo, estando ayer vier»nes en su Cabildo, les fuera pedido que por »cuanto el queria... facer la imagen de Santa »María que está en el altar mayor, que es de

»plata, facerla mayor, mas fermosa..., quisie»ren facer alguna ayuda para ello; y por to»dos los señores bien platicado el negocio, et »venido por votos, vinieron todos concordes »que por servicios de Dios é desta Iglesia á »quien ellos servian ellos daban en comuni»dad et para que la dicha imagen se ficiese »mas onrrada, et por servicio et contempla»cion del Sr. Obispo, que mandaban dar para »ayuda de su fechura de la dicha imagen diez »mil maravedis..., et estos que saliesen de sus »rentas.» Consta que en 1464 estaba hecha la reforma y concluida la obra.

»En el año de 1532, sesenta y ocho años después de haberse fabricado, la imagen pesaba 187 marcos de plata. En 1584 pesaba con el niño y sin la corona 200 marcos. En el inventario de alhajas del año 1797 se lee lo siguiente: «Una imagen de plata sobredorada »titulada Santa María la Mayor, con su niño »de lo mismo en el brazo izquierdo, y su altu»ra es de vara y media, poco más ó menos »tiene dado de encarnacion el rostro y mano »y el niño todo el cuerpo, y debajo tiene di»cha imagen una chapa de hierro alrededor »para afianzar los faldones del ropaje; á la »parte de atras otra barra desde la cintura

»hasta abajo para afianzarla en la estancia y »andas cuando se saca en procesión; la silla »que tiene figurada es de madera; fáltanla los »cabellos, que colgaban hasta el medio de la »espalda...; es su peso en el día 236 marcos y »una onza. En 1864 se pesó nuevamente por »encargo mio, y con los aderezos, corona, »potencias y la silla de madera, que es ligera, »pesó 329 marcos. Tanta variedad en el peso »procede, sin duda, de que la primera vez se »pesaría sin el niño, y la última se pesó con el »niño y aderezos, chapa, barra de hierro y si»lla; pero siempre resulta que, lejos de haber »disminuido el peso de la plata, este se ha »aumentado con los adornos que se han ido »acrecentando.»

(Martínez y Sanz: *Historia del templo catedral de Burgos;* Burgos, 1866.)

III

«En el nombre de Dios, amen, sepan quantos esta carta vieren, como yo Sancho Muñoz, orebse, vecino de la muy noble cibdat de Seuilla, en la collacion de Santa maria, en la calle de jenoa, otorgo e conosco que fago pleito e postura e solepne promision e estipulacion e pura convenençia asosegada convusco el dean e el cabilldo de la santa iglia, de la dha cibdat de seuilla, que estades presentes en vuestro cabilldo, segun que lo auedes de vso e de costumbre, llamados e ayuntados para esto que se sigue en esta manera, que yo que faga e labre de mi ofiçio de orebse, la ymagen de Santa maria, con su fijo en braços, Et el tabernaculo de la dha imagen, todo esto de labor de plata e dorado e esmaltado, cada cosa segunt conviene á la obra que se fisiese, el qual tabernaculo yo deuo faser con imajenes enleuadas en el dho tabernaculo, segunt la muestra que yo el dho Sancho martines vos mostre. En el qual tabernaculo, en la primera puerta de aman derecha, he de faser la saludaçion del angel e santa maria e santa

ysabel como se abraçan, et los pastores e los ynocentes e el parto e el rey herodes e commo va santa maria cauallera a egipto. Et los tres reyes como ofrecen. Et en la otra puerta, he de faser commo ofreçio santa maria á su fijo, e commo se desputa con los sabios, et commo esta a las bodas de archetedino. Et commo sube santa maria a los çielos et commo la coronan. Et el cuerpo del tabernaculo, he yo de faser commo vos los dhos señores quisieredes e mandasedes, que sea labor la mas fermosa e conuenible que pudiese ser, la qual obra sobredicha de la dha imajen de santa mariar deuo yo faser de plata e poner esmaltes e piedras e aljofar, e todas las otras cosas que vos los dhos señores quisieredes poner en la dha imajen, la qual obra deuo yo faser e acaba, a pagamiento de vos los dhos señores dean e cabildo. Et vos los dhos señores dean e cabildo que me dedes toda la plata e piedras e aljofar, e todo lo que al que fuese menester que a de fincar en la dha imajen e tabernaculo. Et vos los dhos señores, que dedes de mengua de cada marco de plata que yo labrare en la dha imajen e tarbernaculo, media onça de plata. Et otrosi que me dedes por mis manos e trabajo para faser la dha imajen e

tabernaculo, a rrason de setenta mrs por marco. Et esta obra sobredicha de esta dha ymajen, deuo yo dar acabada e fecha, doy que esta carta fasta ocho meses conplidos los primeros que vernan, dandome vos los dhos señores las dhas cosas que pertenescen para faser la dha imajen. Et los mrs que montan en la dha obra al dho respeuto, que me los dedes asi como fuese fasiendo la dha obra, en tal manera que la dha ymajen acabada con su tabernaculo que yo que sea pagado de todos los mrs que me montan al dho respeuto. Et la dha obra que yo que la dé fecha acabada, segun que pertenesce a la dha imajen de la Virgen santa maria, a vista de maestros orebses desta dha cibdat e de fuera della. Et qualquier de nos amas las partes, que contra esto que sobre dicho es, ó contra parte dello, viniese por lo desfazer en alguna manera e non cumpliere todo quanto esta carta dise, que peche a la otra parte 10000 mrs. por pena, e por pura conueniençia asosegada que en vno ponemos.....

.....

»Et desto nos amas las partes mandamos faser dos cartas, amas de vn tenor, fecha la carta en seuilla, quinse dias de setiembre, era

de mill e quatrocientos e quatro años, yo johan alfou, escriuano de seuilla, la escreui e so testigo, yo alfonso gonçales, escriuano de seuilla, so testigo, yo martin gonçales, «scriuano publico de seuilla, la fize escriuir e fize en ella mio signo so testigo.»

(Archivo de la Catedral de Sevilla.)

ÍNDICE

ÍNDICE

OBRAS DEL MISMO AUTOR

Apuntes para la historia de San Vicente de la Barquera.—Santander, 1875.

Idem id.—2.ª serie.—Madrid, 1905.

Recuerdos de Cantabria.—Madrid, 1875.

Hijos ilustres de Santander.—Madrid, 1875.

El P. Rávago, confesor de Fernando VI.—Madrid, 1876.

Juan de la Cosa, piloto de Colón.—Madrid, 1877.

La Espada, apuntes para su historia.—Sevilla, 1885.

Estudios bibliográficos: La Caza (Con D. F. de P. Uhagón).—Madrid, 1888.

Indice de libros de Esgrima.—Madrid, 1891.

Arte antiguo, La plata española.—Madrid, 1891.

Impresiones artísticas.—Madrid, 1895.

Las campanas de la Giralda.—Sevilla, 1896.

Pedro de Villegas Marmolejo.—Sevilla, 1896.

La Giralda.—Sevilla, 1896.

La Espada de San Fernando.—Sevilla, 1896.

Arte antiguo. Los maestros espaderos.—Sevilla, 1897.

Idem íd. Espadas históricas.—Madrid, 1898.

Los anticuarios en Sevilla.—Sevilla, 1899.

Bibliografía é historia de la esgrima española.—Madrid, 1904.

Arte antiguo. Torneos, jineta, rieptos y desafíos.—Madrid, 1904.

Idem íd. Obras de bronce.—Madrid, 1907.

Idem íd. Espadas de Carlos V.—Madrid, 1908.

Idem íd. Esmaltes españoles.—Madrid, 1909.

Idem íd. La Iglesia de Latas.—Madrid, 1910.

Idem íd. Arquetas hispano-árabes.—Madrid, 1911.

Glosario de voces de Armería.—Madrid, 1912.

E. DE LEGUINA

OBRAS
DE HIERRO