

BOLETIN
DE LA
SOCIEDAD ESPAÑOLA DE EXCURSIONES
ARTE - ARQUEOLOGÍA - HISTORIA

Año XXXVI. — Cuarto trimestre || MADRID — Diciembre de 1928

UN PEQUEÑO MUSEO DE PRIMITIVOS

La capilla de los Del Campo en la Parroquia
de la Trinidad, de Segovia

Por su curioso tecnicismo, por la graciosa descripción de los asuntos, esta escritura constituye uno de los más interesantes documentos para la historia de la antigua pintura segoviana y nos demuestra cómo los que contrataban un cuadro lo hacían como quien ajusta una joya en que la riqueza material tiene tanta parte como el valor artístico. Se escribe el argumento de cada una de las historias con algún detalle iconográfico nuevo, como el de Santa Ana, *“cómo mira al árbol donde está un nydo”*; se procura la caracterización de los personajes, y así la Magdalena llevaría *“saya de oro, y el manto tambien colorado y sus mangas labradas como de persona muy galana”* y los Magos habían de ir *“rica-mente vestidos de sus ropas ricas como requiere para Reyes”*. Hay varias referencias a otras obras de arte: *“a de ser muy rico el dicho retablo y mas que el de gomez hernandez (1) y el de la capilla de san francisco de estos señores (los Cáceres) (2) y de la mano del retablo de la capilla de gomez hernandez”*. Uno de los tableros había de llevar *“la ystoria*

(1) Gómez Fernández era uno de los doce caballeros de acostamiento que tenía en Segovia la Reina doña Juana (véase una carta del Rey Católico, fecha en Logroño a 6 de Noviembre de 1512, en Colmenares, cap. XXXVI, 17).

(2) La bellísima capilla de los Cáceres en el convento de San Francisco, hoy Academia de Artillería, ha sido destruida hace poco, desmontándose la ornamentación plateresca.

de nuestra señora, de la fusta (la tabla?) que hace la señora doña María de Olivera“. La palabra fusta empleada con tal significación es un curioso valencianismo.

A continuación del documento anterior, en el mismo protocolo, hay otro que aclara y completa sus noticias. Su encabezamiento dice: “De la de juan de cáceres-a xviii de noviembre de MDXI años”, y la primera cláusula es como sigue:

“Sepan quantos esta carta vieren como yo andres lopez e yo anton de vega, pintores, vecinos de la noble ciudad de Segovia, otorgamos y conocemos por esta carta que tomamos a echura de vos la señora doña francisca de cáceres, mujer de juan de cáceres, vecino de la dicha ciudad..... un retablo para la capilla que..... a fecho en la iglesia de la trenidad de la dicha cibdad el qual retablo nos obligamos a labrar y pintar a nuestra costa y mincion (sic) la madera e talla pintura e oro e asiento conforme a las condiciones que tenemos fechas que firmamos de nuestros nombres.” En el resto del documento, lleno de farragosas fórmulas jurídicas, la doña Francisca se compromete a abonar los 15.000 maravedises de la *quantia*, en los plazos que se marcan en la escritura, y dice que el retablo será “para la capilla de la iglesia de la Trinidad, del dicho Juan de Cáceres, que haya gloria, e mía.” Al pie van las firmas de los pintores y la del testigo Agustín Talavera.

La primera cuestión que nos presenta la lectura de estos documentos es la de determinar si el retablo a que se refieren las escrituras, y que queda en ellas descrito tan minuciosamente, es el mismo cuyas tablas permanecen engastadas en la máquina barroca de la capilla de los Campo o pendientes de los muros del templo. La escritura, de 1511, está a nombre de D.^a Francisca, viuda de Juan de Cáceres, y en la lápida de la fundación de la capilla, de 1513, figura D.^a Francisca de la Trinidad, mujer de Pedro del Campo. La capilla es evidentemente la misma, pues en la iglesia no hay otra (salvo la exenta de la Encarnación, edificada a fines del siglo XVII). Seguramente la firmante del contrato y la fundadora de la capilla son una sola persona.

Las tablas son seis en el retablo del contrato y en el de la capilla, pero los asuntos difieren bastante. Sólo uno es idéntico: la misa de San Gregorio. La Virgen de la tabla central que, según las condiciones, había de ir acompañada de Santa Ana, va sin ella en el tablero correspondiente. Los cuatro restantes son por completo diversos (*Nuestro Señor*

crucificado, La Piedad, La adoración de los Reyes y un pasaje de la vida de la Virgen, en el contrato. San Sebastián con Santa Catalina; El abrazo ante la Puerta Aurea, San Juan Evangelista con San Pedro y San Juan Bautista con un santo ermitaño en las tablas existentes).

Yo creo, a pesar de todo, que el disperso retablo de la capilla de los Campo es el mismo que fué objeto de los documentos anteriores; mejor dicho: que los pintores que los firman son los que pintaron las seis tablas que se conservan. En las pinturas aparece como un reflejo inconfundible del espíritu que informa las condiciones del contrato, dictadas por Andrés López y Antón de Vega. Así en la tabla de la Virgen, Nuestra Señora aparece tal como la describe el documento, sentada en una silla rica en la que hay algunas cosas a la romana; tiene en brazos al niño desnudo, velado por un débil cendal, y sobre la cabeza lleva “*un velito muy delgado*” que deja ver el cabello “*al trasflorio*”. El suelo está, en efecto, “*labrado en sus colores como suelo de azulejos*”.

La genealogía detallada, que no poseo, de la familia del Campo, nos aclararía estas dudas; pero se me ocurre, como muy verosímil, la hipótesis siguiente: D.^a Francisca de la Trinidad estuvo casada con Juan de Cáceres y, prematuramente viuda, encargó para su capilla de la Trinidad un retablo de la traza del que tenían los Cáceres en el convento de San Francisco. El contrato con los pintores se firma en 1511; pero, poco después, la dama concierta segundo matrimonio con Pedro del Campo y esto la hace variar las *ystorias* de su retablo para dar cabida en ellas a los santos patronos de la familia de su marido (San Pedro, Santa Catalina, cuyos nombres llevan algunos individuos de este linaje, y otros).

Andrés López y Antonio de Vega son, por la atribución de estas tablas, los más dignos de ser estudiados entre los pintores segovianos del siglo XVI. De ambos tenía entre mis notas algunas referencias, y me es muy grato reconocer que debo la mayor parte de las signaturas a la incansable bondad de miss Alicia B. Gould.

Andrés López: En 19 de Diciembre de 1505, Juan Martínez, “*pintor, vecino de la noble cibdad de Segovia a la collacion de Santa Olalla*”, e Inés López, su mujer, celebran una escritura con *Andrés López, pintor, nuestro fijo, vecino de esta cibdad* (1); en esta escritura se alude a cierto encargo que el Andrés López, *como fijo obediente*, había cum-

(1) Protocolo de Francisco de Castro, Archivo Notarial de Segovia.

plido. Desgraciadamente, el protocolo de Francisco de Castro, en el cual permanece el documento, está muy deteriorado, y esto, añadido a las excepcionales dificultades de la letra, me ha impedido leerlo íntegro. Entre lo más ilegible están los segundos apellidos de los padres del pintor, que quizás nos diesen alguna indicación de procedencia.

31 de Mayo de 1507: En el protocolo de Juan de Buisan, en el Archivo Notarial de Segovia, hay una escritura que copio a la letra, suprimiendo únicamente la parte formularia:

“De la obra de Mozoncillo que recibió de Sanches andrés lopez, pintor, a xxx de mayo de MDVII años.

Sepan quantos esta carta vieren como yo juan sanches de corrales, clérigo lugartheniente de cura de moçoncillo e yo francisco martinez de torrejon, vecino del dicho lugar por nos e a nombre de los feligreses e concejo de dicho lugar de moçoncillo, otorgamos e conocemos por esta carta que damos a hacer a vos Andrés López, pintor de la noble cibdad de Segovia, una mesa de apóstoles et una istoria del juysio y vna ymagen de sant christobal lo que se ha de haser en vna pared de la yglesia de dicho lugar de moçoncillo que está enfrete del altar de santa cattalina de la dicha yglesia que se ha de hazer segund la dispocicion de la pared et de pinturas finas pyntado al olyo et de buenas colores a vista de buenos maestros e vos han de pagar los vecinos de dicho concejo e feligreses de la dicha iglesia e nosotros en su nombre nueve mil maravedís por la dicha obra, mas mil mas (si) se merescan..... e obligamos nos a vos lo pagar en tres tercios, el primero escribiendonos que quereis ir a lo comenzar para llevar lo nescesario e el segundo acomodada la dicha obra e el postrimero, estando acabada la dicha obra so pena de doble, e de vos dar posada para vos e vuestros moços e cavallo con camas donde poseis para lo hacer e yo el dicho andrés López, pintor, que por mi estoy obligado otorgo e conosco por esta carta que tomo e rescibo a haser de vos los suso dichos en el dicho nombre la dicha obra segund en esta carta está declarado e me obligo a la haser segund por vos dicho es a vista de los dichos maestros e me ofrezco a dar fecha e acabada la dicha obra para en fin del mes de setyembre primero de este presente año de la fecha de esta carta.”

Esta curiosa escritura nos dice que Andrés López se hacía ayudar en sus obras por aprendices (*moços*) y que debía de vivir con alguna holgura, pues mantenía caballo, que utilizaba para sus viajes a los pue-

blos, en los cuales recibía encargos. Las pinturas de la iglesia de Mozoncillo, si se llegaron a hacer, han desaparecido.

Antón o Antonio de Vega: 29 de Julio de 1506. Antón Carpentero confiesa deber ciertos dineros a Antón de Vega, pintor (1).

30 de Septiembre de 1508: Antonio de Vega, pintor, vecino de la colación de Santa Olalla, arrabal de Segovia, confiesa deber a Alonso del Espinar, mercader, 14.619 maravedises (2).

No tengo otra noticia de ambos pintores, que eran, a la vez, maestros en los oficios de entallar y ensamblar, pero hay o había en Segovia otros cuadros que parecen de la misma mano que pintó los tableros de la capilla de los Del Campo. Los más análogos formaban parte del retablo de la antigua iglesia parroquial de Hoyuelos en donde tuvieron un palacio, tierras y cierta jurisdicción señorial los Arias-Dávila, señores de Hermoro, parientes de los Del Campo. La capilla mayor de la pequeña parroquia de la Asunción, que aún conserva restos románicos, es gótica tardía, de hacia 1500, y su frente debió de estar ocupado por un retablo que fué arrinconado al colocar el actual, churrigueresco. Las

(1) Protocolo de Juan de Buisan, Archivo Notarial de Segovia.

(2) Protocolo de Juan de Buisan, Archivo Notarial de Segovia. En el Archivo de Protocolos de Segovia, uno de los más accesibles de España, gracias a la cultura del notario-archivero D. Luis Rincón Lazcano, hay las siguientes referencias a pintores que trabajaban en Segovia en el primer cuarto del siglo XVI:

Miguel Regedol (?) y su hijo *Juan Gómez Sedeño*, vecinos de Santa María de Nieva, deben cierta cantidad a Sebastián de Buisan por cierto paño, 20 de Noviembre de 1503 (Protocolo de Francisco de Castro).

Antón González da una casa a un hijo suyo, a la colación de Santa Coloma, 5 de Noviembre de 1507. Protocolo de Juan de Buisan.

Diego de Madrid, "pintor e criado del señor marqués de Moya", vecino de Chinchón, confiesa deber ciertos paños a un mercader. Protocolo de Juan Buisan, 6 de Diciembre de 1507.

Tal vez este pintor viniese a Segovia con motivo de las obras que los marqueses hacían por entonces en su casa fuerte, llamada «Casa de Segovia», sobre la puerta de San Juan. Hay artesonados pintados con los emblemas de los marqueses.

Juan Cano confiesa una deuda pendiente con Alonso de San Martín, mercader, 16 de Octubre de 1508. Juan de Buisan.

Alonso Vélez de Avila confiesa deber ciertos paños a Alvaro de Piña, 2 de Junio de 1524. Protocolo de Diego de Tapia, 28 de Junio del mismo año; alquila una finca a Inés López. Debo la mayor parte de estas noticias a la amabilidad de miss Alicia B. Gould.

tablas que lo componían andaban rodando por las dependencias y hoy están en poder de particulares. Son tres: una, recortada en forma ojival, (*La Anunciación*) y dos rectangulares (*La Virgen con el Niño*, parecidi-
ma a la de la Trinidad, y *El abrazo de San Joaquín y Santa Ana*) (1). Este retablo debió de ser menos rico y el oro es más escaso en las vestimentas.

Otra obra que me parece hermana de las anteriores, si bien las supera en realismo y es más vigorosa de dibujo y más entonada de color, es una bella tabla que representa la Misa de San Gregorio y que pasó, desde una capilla de la Catedral, al museo del Cabildo.

Para referir sus figuras principales nos bastaría copiar una cláusula del contrato de López y Vega con D.^a Francisca: “*La misa de Sant gregorio, como se aparece nuestro señor con sus ensinias de pasion, a de tener su altar rico en que esté su cáliz dorado, y su facistor con el libro y los candeleros con las candelas, y los diáconos que siruen la misa, entiéndese que la capa del san gregorio y de los diáconos que han de ser de oro y sus brocados picados y de sus colores*”.

En la tabla de la Catedral aparece el Señor de cuerpo entero y rodeado de las *ensinias de pasion*, cruz, azotes, martillo, tenazas, clavos.... Los oficiantes llevan capas de oro y de brocados picados de oro y rojo. Al lado del altar hay un devoto cardenal que admira el prodigo y, detrás, el clérigo donante, cuya cabeza, como las del pontífice y de los diáconos, son excelentes trozos de pintura, de asombrosa verdad. En el fondo hay otra figurilla de clérigo orante, debajo de un arco de arquitectura renaciente parecido a los de las tablas de la Trinidad, sobre el cual hay un escudo en el cual figura el jarro de azucenas, emblema de la Catedral. La solería es magnifica, de azulejos.

En el Museo Provincial, cuya interesante colección de tablas está por estudiar, hay tres que son, sin género de duda, de la misma mano que las de la Trinidad. Proceden de un retablo, disgregado, del Parral. Una de ellas, señalada con el núm. 22, es de extraordinario interés; está recortada en medio punto y representa a Nuestra Señora, sentada en una estancia gótica, en cuyo fondo abre al campo un ajimez, y cuyo

(1) La primera en la colección de D.^a Fernanda Morenes, viuda de López de Ayala, en Sevilla; la segunda en la del Conde de Cedillo, en Madrid; la tercera en la del Marqués de Borghetto, en Madrid.



La Virgen con el niño.

ANDRES LOPEZ Y ANTONIO DE VEGA

El abrazo de S. Joaquin y Sta. Ana ante la Puerta

Dorada



Fototipia Hauser y Menet -Madrid.

La Santa Faz.
AMBROSIO BENSON ?

Parroquia de la Trinidad.
SEGOVIA

pavimento es de rica labor de azulejos. La Virgen viste túnica roja y manto azul y tiene las manos juntas, en actitud orante; sobre su regazo descansa un libro; lo más curioso del cuadro es una especie de aureola que la rodea, formada por un ramo de espino que se entrelaza formando siete compartimientos circulares, en cada uno de los cuales está figurada una escena (la profecía de Simeón, la huida a Egipto, Jesús entre los doctores, la calle de la Amargura, el Calvario, el Descendimiento, el Santo Entierro). De cada uno de estos *dolores* van sendas espadas al pecho de la Madre de Dios.

Otra tabla que debió de ser pareja de la anterior, con cuya forma y dimensiones coincide, lleva el núm. 21 de algún antiguo catálogo. Representa a San Jerónimo, en hábito de su orden, sentado ante una mesa, sobre la cual hay un libro, adoctrinando a seis novicios que aparecen sentados en el suelo. La escena tiene lugar en una terraza, también pavimentada sumtuosamente, y en el fondo se ve un monasterio, de arquitectura renacentista, y un bosque. La tercera de estas tablas (número 63) debió de formar parte de la *predella*, a juzgar por su forma alargada. En una estancia, cuyos muros de sillería tienen tonos rosado, aparecen, sentados en sendas sillas de tijera, San Jerónimo, en traje de cardenal, y un santo obispo. Al fondo hay un ventanal y debajo de él, adosado al muro, un bello y sencillo sitial gótico que sostiene algunos libros. El pavimento es, por supuesto, magnífico.

Hay, pues, una docena de cuadros que se pueden atribuir a los pintores que firman el contrato de la capilla de los Del Campo. Todos ellos presentan las mismas características: inspiración en las escuelas del norte de Italia, con un dibujo muy correcto, suave, a veces excesivamente blando; el colorido es brillante, un poco monótono, con una especie de viso rosado, que informa toda la obra. Las arquitecturas, casi siempre renacientes, son muy análogas en la pequeña colección; predominan los muros de sillería color de rosa, con adornos y molduras verdes. La afición de los artistas a los suelos de azulejos es bien típica y hace pensar en las escuelas de Levante. No tenemos ningún indicio que nos permita separar la obra de los dos colaboradores; pero, dentro de la unidad de este conjunto, nos atrevemos a señalar dos matices. El cuadro del Museo Capitular y los que formaban la parte central de la capilla de los Del Campo (*La Virgen con el Niño* y *El abrazo de San Joaquín y Santa Ana*), acusan a un pintor más vigoroso que caracteriza

fuertemente a sus figuras, algunas de las cuales parecen retratos, y cuyo colorido es más entonado. Las restantes tablas del retablo de la Trinidad y las del Parral son más amaneradas, como de pintor que pinta por receta, con colores un poco estridentes. En los primeros el uso del oro es más frecuente, si bien esta circunstancia dependía generalmente de lo estipulado en el contrato.

Otras obras de alto interés se ocultan todavía detrás de las piedras doradas de la pequeña parroquia románica. Pendiente del muro del lado de la epístola hay una tabla muy apaisada, en la cual, sobre fondo sombrío, se figuran dos ángeles que sostienen un lienzo con la Santa Faz. Es una pequeña maravilla en excelente estado de conservación. Se trata, desde luego, de la obra de un discípulo de Gerardo David, y se puede atribuir ciertamente al pintor, un poco misterioso, autor de varios trabajos en Castilla, en Portugal y en Flandes, a quien se suele identificar, después de los estudios de Justi y de Hulin de Loo, con Ambrosius Benson, que trabajó en Brujas en el taller de David y murió en la ciudad flamenca en 1550. Sabe Dios porqué circunstancias, Segovia guardaba el más importante lote de obras de este artista singular. Del convento dominicano de Santa Cruz proceden las seis tablas de un retablo, que se conservan en el Museo del Prado (números 1.303, 1.304, 1.927, 1.928, 1.929, 1.933 y 1.935). La parroquia de San Miguel tiene como ornato principal la obra maestra del pintor y una de las capitales del taller: el gran tríptico que contiene el Descendimiento, San Miguel y San Antonio. Un pequeño tríptico, propiedad del Ayuntamiento, fué acertadamente catalogado en la Exposición de Arte Retrospectivo celebrada en Segovia en 1921, como obra suya y, finalmente, viene a enriquecer la serie la bellísima tabla de la Trinidad.

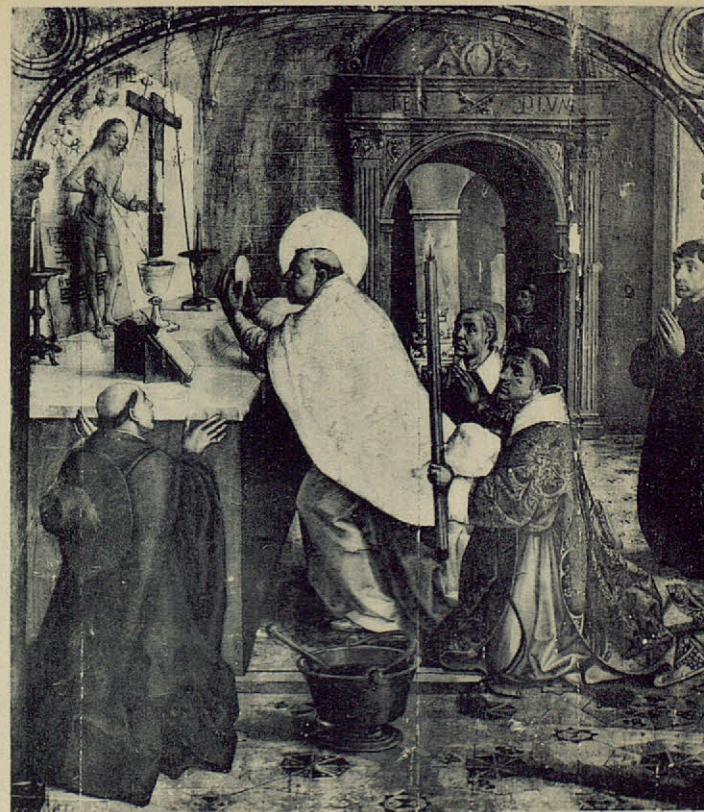
Tal aglomeración en la ciudad de cuadros del mismo pincel podría explicarse por el activo comercio de lanas que en el siglo XVI hacia Segovia con el puerto de Brujas; los mismos mercaderes que exportaban los vellones de las merinas segovianas importarían retablos de talla o de pintura, tapices y otros objetos suntuarios. Acaso alguno de estos mercaderes se constituyese en parroquiano de un determinado taller de pintor. Pero de todas maneras hay algo en las obras del presunto Benson que hace pensar en España, tomando esta palabra en el viejo sentido peninsular. Certo vigoroso realismo, bien diferente del realismo norteño; lo caliente del color, lo cetrino de los rostros, el gesto, un poco



PONTORMO

La Virgen con el Niño y San Juan.
Parroquia de la Trinidad.

SEGOVIA



Fototipia Hauser y Menet -Madrid.

ANDRES LOPEZ Y ANTONIO DE VEGA ?

La Misa de San Gregorio
Museo Capitular.

duro, de algunos personajes, la afición a los trajes y adornos exóticos (1). BERTAUX le atribuye la *Deipara Virgo* del Museo de Amberes, en el cual se reproduce el españolísimo asunto de la Inmaculada rodeada de los símbolos de la letanía. Se pretende explicar estas influencias hispánicas por una estancia del artista en Castilla. "El esmalte del color—escribe BERTAUX—, la pureza del cielo en el ocaso, la belleza de los grandes lirios azules, todo indica un maestro flamenco; pero los tipos, menos delicados, y las miradas, más viriles, hacen pensar en un artista que hubiera abandonado el Lac d'Amour y su *béguinage* para conocer, durante algunos años, la áspera severidad de las Castillas". Creo más fácil, sin embargo, relacionar este arte con el de los pintores portugueses del 1500, alguno de los cuales estudió en el mismo taller de GERARDO DAVID.

En el mismo muro de la epístola de la parroquia de la Trinidad está colgado un tríptico de mediados del siglo XVI, donativo, según dice la leyenda que corre por el marco, de BEATRIZ ESCUDERO. La tabla central, que representa a la Virgen con el Niño y San Juan, es obra excelente, de escuela florentina, y D. ELÍAS TORMO la atribuye a JACOBO CARUCCI DI PONTORMO (2) (1494 - 1557). Las laterales son debidas probablemente a algún desconocido artista local.

EL MARQUÉS DE LOZOYA

(1) Además de los que hemos citado, y refiriéndonos solamente a España, se atribuyen a BENSON: El núm. 1.934 del Museo del Prado, procedente de San Francisco de Ávila, que representa a la Virgen con el Niño, recibiendo el homenaje de Hernán Gómez Dávila, maestresala de los Reyes Católicos. En el fondo hay un edificio que parece el mismo convento de San Francisco, lo cual es un dato en favor de la estancia en Castilla del pintor. BERTAUX relaciona con el mismo taller un cuadro de la Virgen con los emblemas de la letanía, variante del del Museo de Amberes, en la iglesia de Robledo de Chavela, y un tríptico, procedente de Ávila, en la colección CABOT, de Barcelona. MAYER, además de éstos, atribuye a BENSON una crucifixión de la colección KOCHERTHALER, de Madrid, y un descendimiento de la colección PINTADO, de Sevilla. Méndez Casal, en referencia particular, añade a esta lista una Lucrecia del Conde de Peromoro, en Madrid. Original o copia de BENSON parece un cuadro que representa a Cristo muerto, con la Virgen y las Santas mujeres, del Museo de Sevilla (núm. 219 del catálogo). V. TORMO: *Varios estudios de Artes y Letras*, Madrid, 1902; C. JUSTI: *Estudios de Arte Español*, tomo I; HULIN DE LOO: *Catalogue Critique de l'Exposition de Bruges*.

(2) Cartillas excursionistas «TORMO»; IV: Segovia-B. de la S. E. de E. Año XXVII, página 203.

EXCURSIÓN A SANTA MARÍA DE NIEVA Y COCA

(El día 22 de Abril de 1928)

Aunque la inseguridad del tiempo desanimó, de esta vez, a no pocos consocios, acudió a esta cita de nuestra Sociedad un nutrido grupo de entusiastas que, acomodados holgadamente en un autocar, emprendieron a las ocho de la mañana la interesante excursión.

Por haber llegado con algún retraso al punto de salida perdió el automóvil quien esto escribe, viéndose precisado a tomar el tren una hora después (sirva esto como justificación de que comience mi reseña por Santa María de Nieva, lugar en donde me reuni con mis compañeros de excursión).

Santa María de Nieva.—Todo el interés de esta pintoresca villa se reconcentra en el antiguo convento de dominicos y su iglesia de Santa María la Real. El hallazgo de una imagen de la Virgen por un pastor, hecho que fué reputado en su tiempo como un milagro, movió la piedad de los reyes D. Enrique III *el Doliente* y su mujer, D.^a Catalina de Lancaster, a fundar la iglesia y convento mencionados en el mismo lugar de la prodigiosa aparición. Los escudos de Castilla y de la Gran Bretaña, unidos repetidamente sobre los capiteles del claustro, hacen memoria de los fundadores y constituyen casi su único recuerdo, ya que las dos estatuas orantes que figuran en el tímpano del pórtico, y pudieran representar a ambos monarcas, hoy están destrozadas y maltrechas.

La portada del templo y el claustro son los restos más importantes de esta antigua fundación, y justifican por si solos su declaración de monumento nacional.

Componen la portada cinco archivoltas, profusamente decoradas, que encuadran un tímpano con figuras esculpidas, al cual sirve de apoyo un dintel apeado por dos ménsulas, de arcaico sabor.

Innumerables figuras, cobijadas bajo afiligranados dobletes, se extienden a lo largo de las archivoltas. El Arcángel San Miguel, capita-

neando las milicias celestes; ángeles turiferarios, santos y santas, entre las que abundan las pertenecientes a la Orden de Santo Domingo, constituyen el asunto principal que decora los arcos interiores. En la archivolta exterior se representa la resurrección de los muertos, tema que con el de la separación de los elegidos y los reprobos, desarrollado en el dintel, completa la representación del juicio final. Las figuras de las archivoltas interiores, antes descritas, con las del tímpano, en cuyo centro se destaca la del Salvador, componen la representación de la Gloria.

En los capiteles del pórtico y frisos de los costados se representan episodios de la Pasión y Muerte de Cristo (1).

Examinado este pórtico en conjunto y fijada, al parecer, la data de su construcción en los comienzos del siglo xv, se echa de ver su arcaísmo, cosa no rara en la comarca; pues, como ya hizo notar E. Beriaux (2), la región segoviana conservó sus tradiciones románicas, largo tiempo después de la conclusión de los pórticos de Burgos, en el más puro estilo gótico.

Algo parecido ocurre con los pórticos, de tipo gótico transitivo, de Navarra (Colegiata de Tudela, Santa María de Olite, iglesia de Uxué, etcétera), y acaso sea debido a esta coincidencia el recuerdo que de aquellos pórticos nos trae a la memoria el de Santa María de Nieva, si bien un examen más detenido nos hace sospechar alguna directa y desconocida influencia. Debemos indicar como dato curioso y significativo que en Navarra, según se nos asegura, se da culto a Nuestra Señora de Nieva.

El interior de la iglesia encierra poco interés. El ábside y crucero corresponden a la época ojival y presentan capiteles historiados, muy arcaicos, por cierto embadurnados con pinturas de vivos colores. De las tres naves, la central, con sus bóvedas de cañón y lunetos, acusa una reforma sufrida, al parecer, en el siglo XVIII, conservando las laterales sus bóvedas nervadas correspondientes a la primitiva estructura.

El claustro es un ejemplar de extraordinario interés, y en él es más patente el arcaísmo a que aludíamos antes. Perteneciente a la primera mitad del siglo xv, con sus arcos en ojiva descansando sobre columnas

(1) Una descripción minuciosa de todas estas escenas se puede encontrar en el tomo VIII (pág. 62 y siguientes) de nuestro BOLETÍN, en donde se inserta un notable trabajo del que fué presidente de esta Sociedad, Sr. Serrano Fatigati.

(2) *Histoire de l'Art*. A. Michel. Tomo II, primera parte.

llas aparentemente gemelas, da la impresión, a primera vista, de que estamos ante uno de tantos claustros del siglo XIII con que se enriquece el arte de nuestra península. Es un caso de arcaísmo parecido al que ostenta el claustro de San Francisco, de Lugo, con la diferencia de ser éste posterior en más de medio siglo al de Santa María de Nieva.

Un examen detenido del claustro nos permitió apreciar ciertas particularidades. Las columnillas no son dobles, como aparentan, y sus fustes aparecen seccionados en bloques de una sola pieza, como ocurre en los de la galería exterior de San Lorenzo, de Segovia, con el aditamento en las del claustro de Nieva, de una faja intermedia en bisel, que corre a lo largo de dichos fustes y sirve de transición entre ambos cuerpos cilíndricos.

La profusa decoración de los capiteles acusa, al lado de reminiscencias románicas, particularmente en los ábacos, una marcada y directa influencia del natural. En los relieves de los capiteles se desarrollan de modo expresivo innumerables temas relacionados con la cultura y costumbres de la época en sus más variados aspectos. Las representaciones religiosas y las simbólicas, heredadas de la cultura románica, alternan con asuntos y escenas que hacen revivir ante nosotros el siglo XV, en su primer tercio, con todo su encanto y peculiar acento. Animales monstruosos, con los cuellos entrelazados, y las luchas de dragones simbolizan, al modo tradicional, los vicios y pecados. La cacería del oso, el toro alanceado, los torneos de caballeros y las luchas de moros y cristianos dan idea del aspecto caballeresco y guerrero de la época. El pastor y las ovejas, los árboles floridos y los animales que trisan en campos de elevadas gramíneas transcinden un apacible sabor bucólico. El sermón en la iglesia, la lección de música, la clase de los novicios son fiel retrato de la vida monástica, no sin cierto humorismo, al representar a los dos frailes echando un pulso o a la dueña, que en calidad de regalo entrega a un fraile una cesta y un macho cabrío.

De estas y otras muchas escenas representadas he de destacar, por su valor iconográfico e histórico, algunas que he podido anotar:

En un capitel se representa el símbolo, incompleto, de los evangelistas, con la novedad de que entre las figuras enfrentadas del toro y el león alados se eleva un pino piñonero de ancha copa, alusión, sin duda, al árbol de la vida. En este relieve, de bizantino sabor, es curioso el



Interior del claustro.



Capitel del claustro:
La siega y la trilla.



Capitel del claustro:
Construcción del Convento.



Capitel del claustro:
Dragón simbólico



Fotos M. Duran

Capitel del claustro,
La vuelta de la caza del oso.



Fotolípia Hauser y Menet.-Madrid

Capitel del claustro:
Un matadero y tablageria.

Santa María de Nieva.

SEGOVIA

rasgo naturalista de haber representado el árbol de la vida por el más característico y abundante en la comarca.

Una escena de otro capitel representa un matadero y tablajería de la época. Un hombre con una trailla de perros persigue al buey hasta reducirle y amarrarle en corto, por medio de una cuerda que se arrolla a un torno vertical, práctica todavía seguida en diversos pueblos de Castilla; inmediatamente está representado el tablajero despachando en el mostrador la carne, una vez pesada en una balanza.

En otro lugar asistimos a la construcción de una fábrica, con arquerías en ojiva, y que por sus detalles debe referirse al propio claustro que estamos describiendo. El obrero, desde el andamio, con una llana en la mano, se dispone con la otra a recoger el material, pendiente de una polea, que ha elevado un fraile por medio de una cabria o torno de mano. Esta escena parece demostrar la intervención directa de los frailes dominicos en la construcción de este convento.

Otros capiteles representan los meses del año, y es bien extraño que no hayan caído en ello los varios autores que describen este claustro. La comparación de estas escenas con otras de análoga significación, por ejemplo, las del claustro de la Catedral de Oviedo, y la de unas y otras con las representadas en las pinturas de la cripta de San Isidoro, de León, perfectamente determinadas, nos permiten aclarar el significado de las del claustro de Nieva, a pesar de ciertas variantes, debidas a los naturales localismos. Si queremos buscar un apoyo literario a lo que decimos, lo encontraremos en las alegorías de los meses, contenidas en el *Libro de Alexandre*, en las poesías del Arcipreste de Hita y hasta en el refranero popular (1).

Citaré solamente algunas de estas representaciones de Nieva por no alargar demasiado esta reseña.

El campesino que asa una vianda junto al caldero representa al mes de Enero. La poda de la vid es Marzo. El caballero a caballo, con un ramo florido en la mano, es Mayo, alusión a la caza. («Primer día de Mayo, corre el lobo y el venado», dice el refrán.) Julio es la siega del trigo. Agosto, la trilla. Noviembre, la matanza del cerdo; etc., etc.

En los ábacos de los capiteles abunda la decoración vegetal y las cabezas de clavo, derivadas del arte románico, alternando unos y otros

(1) Cf.: *Los refranes del almanaque*, por Rodríguez Marín. Sevilla, 1896.

elementos con mascarones representativos de leones, lobeznos, perros, o bien murciélagos de los conocidos con el nombre de *orejudos*. En esta decoración, que presenta algunos exotismos, alguien quiso ver una influencia traída por obreros normandos o artistas compatriotas de D.^a Catalina de Láncaster.

Mirando en conjunto esta serie de relieves desarrollados en los capiteles del claustro de Nieva, alguna vez desdeñados como obra de arte, podemos decir que, por su ingenua expresión y acento naturalista, encierran, a nuestro juicio, además de su alto valor iconográfico, otros valores estéticos positivos, no siempre igualados por técnicas más depuradas.

Coca. — Esta modesta villa, importante ciudad en otros tiempos, ofrece a la admiración del visitante su castillo y su iglesia, edificaciones ligadas a los nombres de la ilustre familia de los Fonsecas.

En un altozano, dominando la extensa y bella campiña que riegan el Eresma y el Voltoya, muy próximo a la confluencia de ambos ríos, se alza el castillo de Coca. Erigido por D. Alonso de Fonseca en las postimerías del siglo xv, con todo el lujo y esplendor propio de quien fué calificado en su epitafio de «muy magnífico», es hoy imponente ruina. A pesar de ello, basta con lo que hoy se conserva de sus fábricas para admirarle como ejemplar único en el arte español.

Es bien sabido que desde el siglo xiv, consumada ya casi la obra de la reconquista y alejado, por lo tanto, el peligro mahometano, el castillo puramente militar decayó en importancia, sucediéndole el castillo-palacio, en el cual se fundieron el castillo defensivo y la residencia señorial. A este último tipo pertenece el castillo de Coca.

En cuanto a la planta y disposición, corresponde al tipo regular, propio de los castillos enclavados en lugares llanos, constando de escarpa, foso, primer recinto, camino de ronda y cuerpo principal. Innumerables aspilleras perforan las cortinas y torres, siendo mucho más abundantes en el primer cuerpo (como destinadas a batir los fosos) que en el principal.

Las fábricas son de ladrillo, y, a juzgar por lo que se conserva, fueron exteriormente revestidas de estuco, formando en fingimiento de ladrillo, o ya en esgrafiados, al estilo segoviano, variados dibujos, muchos de ellos de sabor mudéjar, resultando su conjunto de gran efecto decorativo.

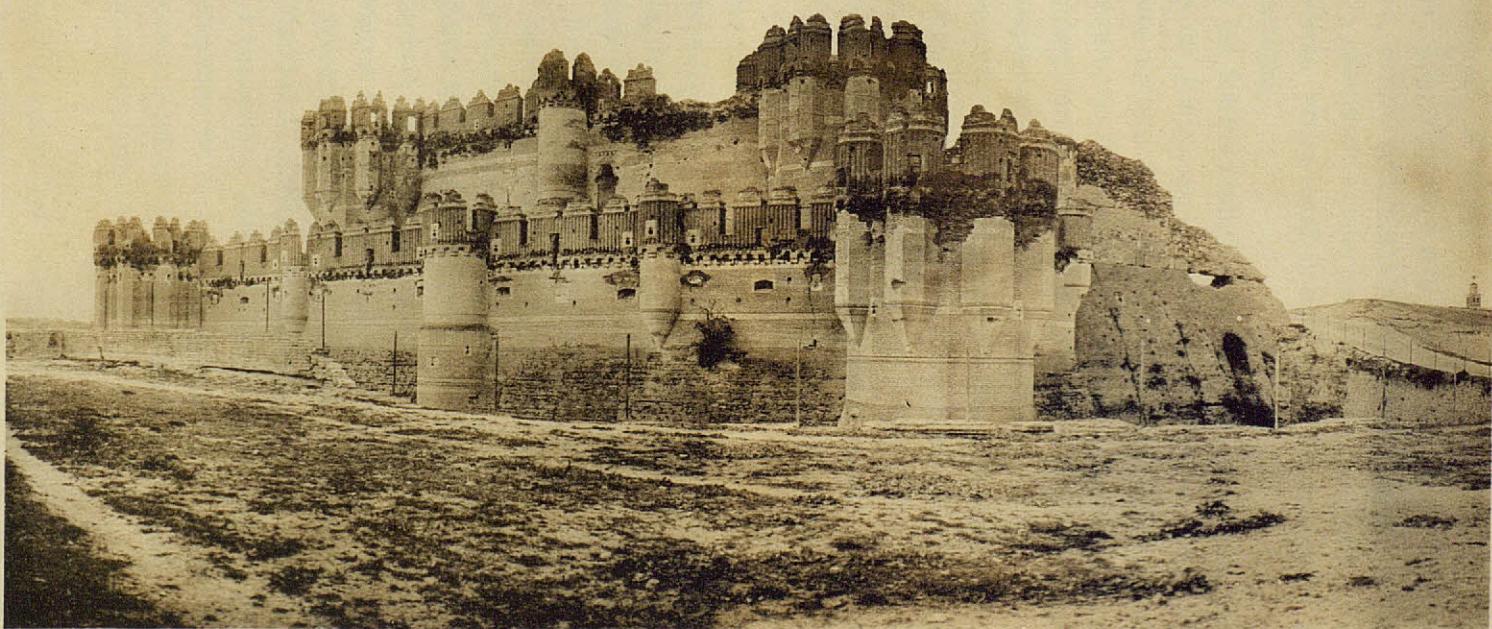


Foto. J. Reguera

Fototipia de Hauser y Menet.-Madrid.

El castillo de Coca

SEGOVIA

Por su mudejarismo y el empleo del ladrillo en sus fábricas, como material propio del país, constituye este castillo, con el de la Mota, de Medina del Campo, el tipo más representativo de la región central de Castilla la Vieja (1), ofreciendo ambas construcciones, por su monumentalidad y españolismo, excepcional interés, pero aventajándole el de Coca por su originalidad.

Desaparecidas las lujosas estancias que aun pudo describir Madoz, así como la Plaza de Armas, cuyas columnas fueron vendidas a bajo precio, empleándose algunas en la Plaza Mayor, de Olmedo, el interés se limita hoy a las ruinosas fábricas, y, sin embargo, la admiración surge espontánea al contemplar el maravilloso conjunto y acreciéndose, si cabe, al analizar sus múltiples y bellísimos detalles.

La pesadez y monotonía de que suelen adolecer los castillos de disposición regular, como ocurre con el de Cuéllar, Arenas de San Pedro y tantos otros, se convierten aquí en animación y elegancia, gracias a la movida disposición de las masas, con sus garitones, matacanes y pirámides, y al fino sentido decorativo con que aparecen resueltos los detalles.

La profusa y refinadísima decoración exterior, que culmina en las fajas facetadas que coronan sus cuerpos y en los variadísimos dibujos de los estucos, demuestra plenamente que este castillo, residencia de magnates en otros tiempos, no fué construido precisamente con miras defensivas, sino más bien para el boato y ostentación de sus dueños. Aquí la Plaza de Armas se convirtió en Patio de Honor, en miradores las atalayas, y el adarve fué más bien espléndida solana abierta a la dilatada llanura, cubierta de praderías y pinares.

La iglesia de Santa María de Coca encierra todo su interés en el interior, y particularmente en los panteones de los Fonsecas. Fué fundada por D. Juan Rodríguez de Fonseca, obispo de Palencia y Burgos. Este ilustre Mecenas, protector decidido de artistas tan eminentes como Diego de Siloe, Cristóbal de Andino, Felipe Vigarny y Bartolomé Ordóñez, fué una figura benemérita para el arte español, debiéndose a sus iniciativas la construcción de la famosa escalera interior de la catedral de Burgos y el trascoro y puerta del Obispo, de la catedral de Palencia, entre otras muchas importantes obras (2).

(1) Cf.: Lampérez, *Arquitectura civil*. Tomo primero.

(2) Véase: *Don Juan Rodríguez de Fonseca*, por D. M. Alcocer. Valladolid, 1926.

Construida la iglesia de Santa María a principios del siglo XVI, se funden en su estilo elementos góticos y renacentistas, al modo característico del último período del reinado de los Reyes Católicos. Su planta, de cruz latina, es interesante por presentar sus cuatro extremos poligonales.

Adosadas interiormente a los muros están las sepulturas del fundador, D. Juan Rodríguez de Fonseca, y las que mandó labrar para sus padres, hermanos y tío D. Alonso, arzobispo de Sevilla. Los trabajos de estas sepulturas, con sus estatuas yacentes, fueron encomendadas por D. Juan de Fonseca a una sociedad de escultores genoveses, a excepción de la suya, al lado derecho del presbiterio, que ejecutó Bartolomé Ordóñez en forma muy parecida a la de su tío D. Alonso, que ocupa el lado izquierdo del altar mayor.

Tratado extensamente en este BOLETÍN (1) cuanto se refiere a Coca y los Fonsecas, damos aquí por terminadas estas notas.

Consignaré, como final, que, muy complacidos, regresamos a Madrid felizmente cuantos tomamos parte en tan interesante excursión.

MIGUEL DURÁN,
Arquitecto.

(1) Cf. el notable artículo de Alfonso Jara en el tomo VIII, núm. 88, pág. 121 y siguientes.

HISTORIA DE LA CERRAJERÍA ARTÍSTICA MADRILEÑA

Introducción: la técnica y los procedimientos

En España se desarrolló durante dos siglos una característica industria del hierro forjado, industria popular y humilde en la que el herrero puso cuanto pudo por hermosear el objeto, sin fórmulas ni conocimientos eruditos. Fué éste un arte genuinamente autóctono, quizá de origen popular extremeño como supone Artiñano, nacido de una necesidad y elevado a la categoría de artístico sólo por el interés y el amor que el herrero puso en adorarlo.

No tomó para estas decoraciones nada de lo típico renacentista; no siguió fórmulas impuestas, nació único y libre del alma del forjador, el cual contó desde el primer momento sólo con sus recursos artísticos, y de sí mismo fué sacando poco a poco una decoración a base de volutas que más tarde la desarrolló, la amplió y le dió forma clásica en su estilo.

La voluta de abolengo prehistórico fué una de las formas decorativas más sencillas y de las primeras que vinieron a la mente del hombre cuando trató de adornar sus objetos de uso. Y no es esto una cita ni tampoco un antecedente que sirviera de inspiración al herrero de los siglos XVII y XVIII; tanto la época prehistórica como en el período románico y, desde luego, en el arte popular de los dos siglos antes citados, las espiras y las volutas nacieron espontáneamente unas veces de la inventiva artística y otras de los recursos del material. Era la forma más simple y más natural para cubrir espacios que, de lo contrario, resultaban secos y desamparados. Las rejas románicas, cubriendo las ventanas pequeñas abrumadas por los grandes macizos de muro, adquirían toda la gracia y todo el misterio de una celosía. De los primitivos barrotes verticales hicieron brotar aquellos artistas a uno y otro lado virutas de hierro que se retorcían formando la decoración. Pero apartándonos de estos antecedentes románicos, el arte de elegantes y espirituales volutas, típicos de los siglos XVII y XVIII, nació al terminar el XVI en la región extremeña y

salmantina, para extenderse hacia el Sur hasta el Guadalquivir, y hacia el Norte hasta el Duero. Brotó espontáneamente del arte popular; fué como una reacción al clasicismo geométrico anterior del tiempo de Felipe II; los objetos de uso corriente, en donde con preferencia este arte tuvo su aplicación, son caseros, para los comedores, cocinas, etc.; la semejanza con el arte románico de las rejas no puede ser mayor, pero aunque los motivos son muy semejantes no son iguales; los elementos con que estos motivos están formados en el arte extremeño son volutas, barras retorcidas sobre sí mismas y algo que aumenta el sabor popular: las placas de hierro recortadas que toman formas de animales, que algunas veces van desfilando iguales unos tras otros como las procesiones de animales de los frisos persas. Otras veces, forman motivos centrales y simétricos que dan al objeto un aspecto heráldico, con sus leones rampantes como fué muy frecuente decorar las placas de las cerrajías de los vargueños. Otras veces son águilas bicéfalas, etc.

Nada podemos añadir por nuestra parte a estos estudios del señor Artiñano (1). Sobre la técnica y el modo de trabajar, el Sr. Rico y Sinobas recogió ya hace unos treinta años (2) algunos antecedentes. Las primeras piezas de hierro con figuras cinceladas se labraron según parece a mediados del siglo XIII; debieron ser aquellos troqueles en tenaza que sirvieron para estampar en el plomo las armas o los sellos reales, episcopales, etc. Pero lo interesante es el procedimiento de que se valían para dibujar estas figuras. De estas obras quedan, aparte de los sellos impresos en plomo o en cera, algunas matrices o troqueles. En la Exposición de hierros artísticos de Madrid (1919), figuraron, por ejemplo, varios moldes para hacer hostias y barquillos, con figuras y leyendas muy curiosas, todo de procedencia catalana y del siglo XIV. Para grabar estas figuras en el hierro, dice Sinobas que la operación consistía en recortar con menudas tijeras en papel fino, papel Copti de aquella época, las figuras del castillo, león, etc., que habían de cincelarse en los paletones de las tenazas para troquelar. La figura de papel se humedecía con saliva, se adhería a la superficie del hierro, y al quemarse en la fragua con un golpe de fuego vivo, quedaba exactamente delineada en blanco con sus contornos limpios, y todas aquellas marcas caladas en los

(1) Artiñano: *Catálogo ilustrado de la Exposición de hierros artísticos españoles, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte en Madrid*. Madrid, 1919.

(2) Rico y Sinobas: *Varios estudios en Historia y Arte*. 1895.

fondos, que el artesano hizo con los recortes dibujados a tijeras, le servía después de guía para concluir con acierto su labor de cincel.

Ahora bien, lo interesante para nuestro caso es que esta curiosa operación la realizaban también los herreros en las planchas caladas y recortadas y aún pudo oír el Sr. Rico y Sinobas de un cerrajero que este uso de recortes figurados de papel y del fuego, constituyó uno de los nobilísimos secretos de los viejos artífices y artesanos ferreros españoles.

Las matrices caladas se han perdido, pero las obras de los grandes maestros dibujantes, iluminadores a molde con matrices, se conservan con toda su pristina belleza, lo mismo los gruesos trazos de las letras que en otras clases de obras.

La grafidía o dibujo de tijera, por lo menos en España, aunque sus dibujos fueron matrices de papel, la usaron y practicaron los rejeros primeros y luego los cerrajeros. Éstos, durante los siglos XVI, y principalmente en los XVII y XVIII, calaron y grabaron con dibujos, llenos de ritmo, figuras y adornos, como encajes, en centenares de piezas, lo mismo en Andalucía que en Castilla. En Madrid tenemos ocasión de admirar obras de este género hechas indudablemente con este procedimiento, especialmente en las planchas de las cerrajías, y hasta hay noticias de algunos pendolistas y artistas que hicieron patrones para estas obras. En el siglo XVII, Morante (hijo), que floreció entre 1630 y 1640, enseñaba a los cerrajeros y a los escultores en hierro en Madrid. Sin embargo, esto debería ser para obras excepcionales, pues las obras corrientes no dejan adivinar hasta el siglo XVIII una influencia erudita.

Entre 1740 y 1830 desapareció en España la patronería de dibujo a tijera, con aplicación al hierro, porque ya no era necesaria por la desaparición del arte de la cerrajería, con el procedimiento de la fundición del hierro y el concurso, cada vez mayor, de las industrias extranjeras, que llegaron a invadir el mercado nacional.

Además de este procedimiento de la grafidía, para el recorte y el calado de las placas, los herreros emplearon el grabado para el dibujo de los dintornos. Una característica de este arte popular de los siglos XVII y XVIII es el abandono casi absoluto de la técnica del repujado, tan empleado en la industria rejera del siglo XVI. Esto había de sustituirse por algo que animase el interior de los recortes. Al principio usaron el grabado a punta seca; pero ya a mediados del siglo XVII, en vista de las muchas dificultades que presentaba esta técnica, imitaron a los graba-

dores en cobre al agua fuerte, creyendo fácil el mismo procedimiento para dibujar y esculpir en la superficie del hierro, obteniendo por tales medios las piezas de ornamentación que les fueran necesarias. Sin embargo, con el hierro era difícilísimo darles homogeneidad perfecta; los resultados que consiguieron del agua fuerte no fueron felices en España entre los artesanos. También hubo algunos maestros y oficiales que para trabajar en hierro se sirvieron de los buriles y cinceles con punta seca, volteándolos con libertad hasta conseguir el fin deseado. En esta labor hubo durante el siglo XVIII en España artífices muy singulares por su destreza en dibujar en hierro piezas de empeño, como luego veremos.

La cerrajería madrileña, que formó escuela, se caracteriza por las grandes placas recortadas y caladas, unas veces con dibujos de volutas, y otras, con figuras representando alguna escena. Sobre el origen de estas planchas recortadas (no ya de la decoración) Artiñano opina que estas cenefas caladas no son más que recuerdos de las alguazas o goznes árabes o de los anillos de los llamadores moriscos, y también de las cerrajas de los vargueños. En efecto, es fácil que en ellos se inspirasen, pues el parecido que estas obras tienen con las planchas de las cerrajas es grande. Otros trabajos en hierro pudieron servir de modelo, aunque más natural es creer que siendo todo obra de cerrajeros la decoración fuese la misma para unos que para otros, con la diferencia de su aplicación tan sólo. A mediados del siglo XVII empezó el gusto por las miniaturas, generalmente retratos, pintados o esmaltados finamente; requerían por su naturaleza marcos también delicados, de plata, de talla, etc., y hasta de hierro. Es una buena prueba del ímpetu barroco el extraordinario desarrollo que pronto tomaron estos marcos, al principio pequeños, como encajes diminutos, y a poco amplios y cubiertos de decoración compleja. No parece sino que, como en las tierras tropicales, en el siglo XVII, la semilla decorativa prenda tan bien que pronto crece y se expande sin límites. Esto mismo hemos de verlo confirmado en las planchas de las cerrajas, y esto fué general para todos. Otros objetos fueron trocados, o, por lo menos, disimulando lo útil por lo artístico y decorativo: los farolones del siglo XVII y XVIII calaron su caja con encajes de hierro; en la citada Exposición de 1919 se expuso un magnífico farol para oficio de iglesia, todo él de hierro y calado, formando dibujos florales de un encanto y perfección grandes. Es una buena muestra para cerciorarse de hasta dónde llegó el arte de estos cerrajeros. Todavía se conservan en San José varios farolones de este tipo.

Las industrias artísticas del hierro en Madrid.—
El gremio de cerrajeros

La gran escuela española de rejeros que produjo las grandiosas maravillas de forja, que tan alto colocan al arte español industrial, tuvo su época de producción entre el final del último gótico y el principio del segundo Renacimiento, del Renacimiento seco y castigado de Herrera. No es ahora el caso de citar los nombres ni las obras que en tal periodo, escasamente secular, produjo la forja española. Bien conocido es por españoles y extranjeros el arte de este periodo. Las asombrosas producciones platerescas de estos rejeros tienen como característica algo que conviene subrayar y es su espíritu renacentista, culto, al día, que hace de estos trabajadores, más que artesanos, verdaderos artistas, a veces capaces de codearse con los arquitectos y escultores por la fuerza de su invención decorativa y su gusto ornamental, que animaba con frecuencia concepciones verdaderamente arquitectónicas. Así, pues, mientras estas notas eran propias de los rejeros, la de los herreros y cerrajeros contemporáneos y posteriores se caracterizaban por su espíritu popular, modesto. Pues si aquéllos son cultos, renacentistas, estudiosos, inquietos por las novedades del día, a veces grandes genios decoradores y siempre educados dentro del gran movimiento cultural universalista del Renacimiento, los otros permanecen como ajenos a todo ello, su arte vivió, se desarrolló y murió popular, como si hubiese ignorado todo cuanto el siglo xvi trajo consigo en el arte y en la decoración. Fué, pues, indudablemente el arte de estos modestos forjadores notablemente inferior respecto al otro mayor de los rejeros. Tampoco pretendieron seguramente, ni aún siquiera irles a la zaga; los mismos fines de cada uno de estos grupos de trabajadores en hierro eran distintos; aquéllos obraban siempre en grande, éstos en obras menudas y manuales. Vivieron separados siguiendo cada uno su propio fin; aquél, el de los grandes rejeros, trajo formas y conceptos importados que pronto asimiló a su modo, un modo tan paralelo al de la Arquitectura y al de los arquitectos; éste, el más humilde, continuó su goticismo y su aislamiento, siguió produciendo obras pequeñas, amorosamente decoradas, siguió sacando su jugo decorativo del pueblo, del alma popular, y siempre siguió también siendo, en espíritu y en forma, el mismo; tan sólo detalles, puestos casi con timidez, denotan

lo que de la cultura superior ambiente fué tomando. A partir del siglo XVII el motivo principal fué siempre la voluta, con todas sus combinaciones, de las cuales sacaron mayor partido los herreros del siglo XVIII principalmente, pues durante todo el siglo XVII fué empleado este motivo con una sencillez falta de originalidad notable.

Durante el siglo XVI, sin embargo, este arte menudo empleó también formas renacentes, generalmente bichas, dobles águilas imperiales, etcétera. Algo de ello quedó aún como lastre a principios del siglo XVII. Pero estas obras así decoradas lo fueron porque en el siglo XVI las elegancias renacentistas, cultas, invadieron todas las artes; con el triunfo del barroco la uniformidad artística erudita dejó paso a la más personal y popular. Por consiguiente, también este cambio se dejó sentir en la cerrajería, máxime cuanto que ésta ya no se veía arrastrada por el arte de su hermana mayor más espléndido y sabio. Con el siglo XVII empezó a extenderse por España una decoración sencillísima que tocaba especialmente al hierro; era ésta, como ya hemos dicho, las volutas, las espiras, etc., y las siluetas de animales en planchas recortadas. A partir de este momento, los cerrajeros no emplearon más que esta decoración de carácter autóctono.

Así, pues, mientras las grandes obras de forja se hacían, el pequeño arte del cincel y de la lima iba siguiendo su curso silencioso y lento; iba produciendo sus obras de uso corriente. Su tradición era, como hemos visto, ya vieja; la cerrajería seguía quizá la directriz de las obras moras y góticas (de las que tantos y tan bellos ejemplares han quedado recogidos en Museos y colecciones particulares). Eran estas obras aldabas, cerrajas, picaportes, alguazas, etc., con planchas finamente caladas en dibujos florales y estilizaciones geométricas. Con estos antecedentes los herreros del siglo XVI siguieron haciendo primores decorativos en arcones, cuya decoración toda ella se debía a veces a la filigrana de hierro, pulido y limado, que a modo de encaje destacaba sobre un paño rojo. De todo ello, como hemos visto, quedan ejemplos aún. Pero la savia fué secándose y el arte de la forja en grande y en pequeño decayó hasta tal punto, que Felipe II recibió numerosas comunicaciones pidiéndole se trajesen de fuera del Reino algunos artífices cinceladores y fundidores en hierro y bronce para dar vida al decadente arte. Así se hizo no sin viva protesta de los artífices indígenas, especialmente de los herreros vascos, de viejas tradiciones, que se negaron a aprender procedimientos extraños, y de los mismos artífices importados que se resistían a enseñarlos.

No obstante, los progresos fueron notándose poco a poco, recibiendo el último y decisivo impulso cuando el Cardenal Infante D. Fernando, hermano del Rey Felipe IV y Arzobispo de Toledo, a su vuelta de las brillantes campañas de Flandes, mediando ya el siglo XVII, prestó su decidida protección a los cinceladores que regeneraron y perfeccionaron su arte, constituyendo el principio de la llamada escuela madrileña de cinceladores y cerrajeros, último destello de la industria del hierro artístico en España (1).

Esta escuela no trabajó sólo para Madrid. Su fama fué extensa y desde luego el hecho de ser corte y capital, debió ser causa de que aquí viniese lo más florido de la época. Gozaron sus artífices de la protección real, primero de los Austrias, como ya se ha visto y más tarde de los Borbones; trabajaron para otras ciudades cercanas, y a veces piezas excepcionales, como la falleba de los Jesuitas de Alcalá de Henares, obra magnífica, firmada por Blas de Mansilla en Madrid y en 1724 (fig. 28). Los maestros de esta escuela casi siempre firmaban sus obras y las fechaban, costumbre a lo que parece general también en toda España. De este modo es posible escalaronar, al menos en lo que a Madrid atañe, la serie y estudiar su evolución, al tiempo que nos da el nombre de los maestros cerrajeros, una obra conocida de ellos, y sobre todo, una fecha, que a más del valor que en sí tiene para el estudio de esta industria artística, sirve a veces, la mayor parte de ellas, para dar el tiempo de la construcción o reforma de la iglesia o palacio a que pertenecen, que a falta de otros datos documentales es de incalculable interés. Es esto precisamente lo que es necesario recalcar en este trabajo, pues aparte del valor que en sí llevan estas obras como productos de un arte popular, sirven como auxiliares en muchos casos únicos, para estudios arquitectónicos, pues el caso más desfavorable, la fecha de estas obras marcan por lo menos una data límite en la historia del edificio, y la mayoría de las veces la precisa con poco error. Así, por ejemplo, los hierros de la iglesia de la Magdalena de Madrid dan la fecha (única para el edificio) de 1674, año probable de la terminación de la obra; el palacio barroco que se halla situado esquina a la calle de las Huertas y Príncipe lleva en sus hierros (por lo demás de ningún interés) la fecha de 1734, de importancia para el estudio del barroco

(1) Artiñano: *Catálogo ilustrado de la Exposición de hierros artísticos españoles*. Madrid, 1919.

en Madrid, ya que sus dos portadas son de lo mejor y más característico que se conserva; los hierros de San Andrés y de la capilla de San Isidro dan una fecha que coincide en absoluto con la de su reforma y construcción respectivamente; lo mismo puede decirse de los de Montserrat, la Virgen del Puerto, San José, etc., etc., de todas las cuales y en este punto ya se tratará a su tiempo.

De gran importancia consideramos esto, pues en lo que hemos podido comprobar hasta ahora fué costumbre general en todos los herreros españoles al fechar sus obras. Sobre esta costumbre de firmar y fechar los hierros hay una noticia documental que viene a explicarla en gran parte. No deja de ser curioso que estos artífices en menudo firmasen sus obras y no lo hicieran a veces los rejeros, y desde luego casi nunca los pintores. En las ordenanzas de Granada hay una disposición que dice: "Todos los herreros que al presente tienen tiendas puestas en esta Ciudad y los que de aquí adelante las pusieren, sean obligados de poner una señal en todas las herramientas que hicieren, que tuvieran acero, porque sean conocidas de qué maestro es, so pena que la herramienta que se hallare sin señal que sea perdida." Esta disposición lleva fecha de 1519 (Ordenanzas de Granada, 1679). Y, en efecto, tanto los cerrajeros como los maestros armeros, cuchilleros, etc., de toda España, han firmado y fechado siempre sus obras; y por lo que respecta a los cuchilleros, hasta a veces añadian un lema alusivo a la honradez del dueño y del arma. Los cerrajeros, por su parte, siempre se vanagloriaban de la transcendencia de sus obras para la "seguridad de la república", y si alguno hacía uso ilícito o falseaba cerrajas era despachado del gremio como indigno de la honradez del oficio. Son, en efecto, pocos los casos; pero en los documentos referentes a Madrid hay algunos, y todas las ordenanzas de las distintas ciudades sancionan duramente contra estos casos.

Con tales datos, pues, el investigador que se halle informado de esto debe buscar, a más del interés de la obra, la fecha, que a menudo servirá de mucho en sus estudios de monumentos arquitectónicos. Este valor auxiliar de los hierros artísticos de las puertas, cuyos resultados tendremos ocasión de poner en evidencia en el curso de este trabajo, aplicados a Madrid, es lo que conviene subrayar para su mayor rendimiento en el estudio de las artes mayores españolas.

La fórmula en las firmas era la corriente para todas las cosas de este

carácter en su época. Firmaban en este caso, haciendo hablar al hierro con la fórmula (que no siempre escribían correctamente) de *me fecit*, acompañada del nombre, no latinizado, sino vulgar, y la fecha en números arábigos, y por lo general, añadiendo frecuentemente el lugar donde se hizo, cuando el destino era para alguna ciudad cercana. Véase como ejemplo la inscripción de los hierros ya aludidos de los Jesuitas de Alcalá, hoy en el Museo Arqueológico de Madrid (núm. 5.363): "BLAS DE MANSILLA ME FEZIT EN MADR. AN. DE 1724", todo ello escrito a lo largo de la barra de la falleba (fig. 28). Pero no era en este lugar donde solían poner frecuentemente la inscripción, sino, por lo general (hay algunas excepciones también), en la caja de la cerradura, que es donde mayor espacio tenían y donde más visible era. Sirvan como ejemplo los tres hierros de Las Magdalenas, de Alcalá de Henares, aun en su lugar (figuras 10, 11 y 12). No era raro tampoco que repitiesen el nombre y la fecha en otros lugares de la falleba, haciendo al mismo tiempo de decoración, como en la actual catedral de Madrid y en la iglesia de San Plácido, y en un caso, no bastándole esto, puso el cerrajero, en la iglesia de la Encarnación, el reinado en el cual se labró el hierro: "REINANDO PHE. 4" (*sic*), dice en dicha iglesia, cuando al lado de su firma ya había dado la fecha de 1662.

Vamos a presentar ahora en lista, para su más fácil manejo, la relación cronológica de las obras con fecha y firma que analiza este trabajo:

1651.	Francisco Priv.....	San Isidro (Catedral).
1656.	Sin firma	Don Juan de Alarcón.
1656.	Domingo Selgado	Capilla del Cristo de San Ginés.
1661.	Jusepe Picó Fernández.....	San Plácido.
1662.	París	La Encarnación.
1665.	Mateo Palzo López	V. O. T.
1666.	Francisco Martínez.....	Santa Isabel.
1667.	Idem id	Idem id.
1668.	Domingo Selgado (?)	San Andrés y capilla de San Isidro.
1672.	Juan Gómez .. .	Las Magdalenas (Alcalá).
1674.	Juan Llorente Montero	La Magdalena (Madrid).
1686 (?)	Juan Llorente Montero	Monte de Piedad (Mus. Arq. Nac.).
1686.	Pedro Chao	Idem de id. (Mus. Arq. Nac.).
1686.	Joseph Maiol.....	Las Calatravas.
1686.	Pedro Calbo	Idem.
1689.	Pedro de Chao	Las Góngoras.
1692.	Simón Alvarez	Museo Arqueológico Nacional.

1695.	Diego Pérez.....	Comendadoras de Santiago.
1696.	Josef López	Las Trinitarias.
1704.	Manuel (?).....	Santa María (Alcalá).
1709.	Diego López	Capilla de N.ª S.ª de los Dolores (Catedral).
1718.	Juan Cuadrado	Virgen del Puerto.
1720.	Marcos Amigo.....	San Luis.
1722.	Sin firma	Descalzas.
1724.	Blas de Mansilla.....	Jesuitas de Alcalá (Mus. Arq. Nac.).
1725.	Sin firma	San Sebastián. Reja de la Congregación.
1727.	Juan Alvarez	Montserrat.
1727.	Manuel Millán.....	Las Bernardas (Alcalá).
1730.	Juan Antonio González	San Millán.
1734.	Lozano (?)	Palacio Huertas-Príncipe.
1745.	Simón López.....	San Sebastián.
1753.	Carlos Visquiera	Los Filipenses (Alcalá).

Esto es lo que dan las obras que están casi todas ellas aún en su sitio, pero es preciso saber desde cuándo hay noticias de cerrajeros y de obras en Madrid. El oficio, con más o menos caracteres de artístico, puede suponérsele ya en la villa en todo momento de su vida; esto es natural, aunque sea hoy difícil comprobarlo. Algo podía rastrearse si nos hubiesen quedado monumentos medievales, y con ellos rejas, cierres, etc. Pero monumentos anteriores al siglo XVI faltan en absoluto en Madrid, haciendo dos excepciones: la Torre de San Pedro (casi rehecha ladrillo por ladrillo), y la de San Nicolás (hace poco descubierta felizmente por el Sr. Tormo), ambas mudéjares y sin aportar nada al objeto de nuestro trabajo. Se pierden, pues, las esperanzas de hallarlos con hierros medievales, ni siquiera del siglo XV. En cuanto a las noticias documentales también callan para estos siglos. Entramos, pues, en el siglo XVI sin la más pequeña noticia ni obra del período medieval. Tienen que transcurrir aún unos cuarenta años para encontrarnos con una obra completamente anónima: la reja que cubrió el arco de entrada a la capilla de Santa Ana de la iglesia de Santa María de la Almudena (Museo Arqueológico Nacional). Esta obra ya nos dice que en Madrid había entonces rejeros positivamente, pues no es de suponer se trajese hecha de fuera.

Poco podemos entrever con este testimonio; la reja no es de las mejores; es un ejemplar corriente en su tiempo, sin alardes de ningún género. Tiene, sin embargo, el valor de ser único ejemplo en Madrid,

De pocos años antes debe datar la veleta que procede de la Casa de Cisneros, pero tampoco viene a indicarnos nada sobre la extensión e importancia de la industria del hierro en Madrid. A mediados del siglo XVI, por 1567, aparece la primera noticia documental. En este año se concedieron las ordenanzas al gremio, lo que supone un oficio perfectamente constituido. A partir de esta fecha, las noticias se hacen frecuentes; excepción hecha de las publicadas por Pérez Pastor, todas las que aquí se aportan han sido tomadas de los libros de Alcaldes de Casa y Corte (Archivo Histórico Nacional) y de Eugenio Larruga (*Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*, 1787).

En 1577 se aprobaron nuevas ordenanzas que estuvieron en vigor hasta el año 1766. En 1595 otro documento ordena que tengan su cédula de permiso colgada en la puerta de la tienda, y con estas noticias dejamos el siglo XVI para entrar en el XVII, donde los documentos aportan gran número de nombres y noticias referentes a la vida del gremio. Todavía pertenece al siglo XVI la noticia que publicó Pérez Pastor (1) de una obligación que firma Juan Alonso de la Plaza, rejero, para hacer la reja de la puerta de Guadalajara, de Madrid; lleva el documento la fecha de 6 de Noviembre de 1582. En 1602 se nombran veedores de la cerrajería; en 1604, a un tal Gabriel Gaitán se le da carta de examen y se nombran nuevos veedores; en 1618, Mateo González, ensamblador, hizo dibujos para las puertas y reja de la capilla de la Almudena (2). Los libros de Alcaldes de Casa y Corte tratan, en su mayoría, de nombramiento de veedores, cartas de examen, disposiciones suplementarias, bandos referentes al oficio, pleitos, quejas, etc., etc. En cuanto a las ordenanzas, consta que hasta el año 1766 regían aún las de 1577; hubo, sin embargo, intentos de reformas y proyectos de ordenanzas nuevas. En 1751 elevó el gremio al Consejo una solicitud de aprobación de nuevas ordenanzas para la Hermandad; ya empezó a ser redactada, según parece, en 1749. Por los años de 1756 presentaron nuevas ordenanzas a la Junta de Comercio para que las aprobasen, pero después de muchos recursos no pudieron lograr su pretensión, y en 1759 fueron multados por el Consejo de Castilla en 200 ducados por no haber acudido a él para su apro-

(1) Pérez Pastor: *Colección de documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1914.

(2) Pérez Pastor: Loc. cit.

bación. En 1764 se dispuso nuevamente la redacción de otras ordenanzas; más tarde, en 1766, en 19 de Abril, se remitieron a la Sala de Alcaldes las antiguas ordenanzas de 1577, más las nuevas, añadidas y reformadas, que contenían en junto cuarenta artículos. Las causas de estas nuevas ordenanzas bien se dejan ver, dado que las reformadas eran nada menos que del siglo XVI. En efecto, alegan su antigüedad y su insuficiencia para la vida moderna del gremio; el juicio que sobre estas reformas y ampliaciones hizo la Sala de Alcaldes fué desfavorable para varios artículos, en los que se pedía un aumento exorbitante de pagos de examen y derechos, justamente rechazados, porque era poner veto a la libre y fácil salida de nuevos maestros. También se pide que el número de tiendas entonces abiertas, que era el de sesenta, fuese de allí para adelante el límite máximo. También informó en contra el Consejo, defensor de la libertad de desarrollo del oficio y de los oficiales.

Estas ordenanzas se publicaron en 1793 y forman un folleto de 30 páginas con XXXIII capítulos, y su portada dice: "Ordenanzas | del Gremio | de Cerrajeros | de esta Corte, | aprobadas | por el Real | y Supremo Consejo | de Castilla. | Impresas | en el año de 1793, | siendo Veedores | Segundo del Cerro, y Francisco | Collazos; Mayordomo de Veedores Ventura Cal | bo, y Diputado de dichos Diego de | Fraga."

Habiendo desaparecido el gran arte de la reja del siglo XVI, este gremio de cerrajeros quedó entre los trabajadores en hierro como el más importante y de mayor valor artístico. Antes estuvo confundido con el de los herreros que se llamaron de *grueso*; poco a poco fueron destacándose los cerrajeros más honrosos, decían, este oficio, que ninguno, pues a él correspondía hacer cerrajías y llaves, obra de tanta importancia para la república. En las ordenanzas de Granada y Sevilla no están aún separados, estas ordenanzas datan de principios del siglo XVI. La distinción de gremios se hizo en Madrid por las obras que a cada uno correspondía trabajar y vender, y precisamente por esto, por deslindar los campos de cada oficio, se originó el conflicto que trajo a mal traer a unos y a otros durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Como sabemos, el gremio llamado de los cerrajeros tenía sus ordenanzas aprobadas ya en 1567; fueron confirmadas en juicio contradictorio con el gremio de herreros de grueso y de cerrajeros de viejo o *chapuceros* que sólo vendía y trabajaba con cerraduras usadas. Estos juicios contradictorios se celebraron en 1578, 1656 y 1685. En 1734 convinieron ambos gremios en lo

que a cada uno correspondía y lo que de allí en adelante habrían de observar; la escritura se firmó el 16 de Abril del dicho año de 1734; el 27 de Mayo del mismo año fué aprobada y mandada cumplir por ejecutoria del Consejo; en 1753 en 8 de Septiembre, y últimamente por las ordenanzas publicadas en 1793, se confirmaron estas disposiciones. Los del gremio de herreros de grueso también mostraron su conformidad en sus ordenanzas aprobadas por el Consejo en 5 de Septiembre de 1760 (1).

Las ordenanzas de Granada y Sevilla, ambas en documentos originales de principios del siglo XVI, ya nombran el cargo de veedor; éstos como en Madrid eran elegidos cada año en número de dos entre los maestros más aptos, pero en esta última ciudad, quizá por su importancia y por ser Corte, los exámenes de nuevos maestros habían de hacerse con otros dos veedores perpetuos que nombraba el Rey. En junta anual debían de ser nombrados en Sevilla y Granada cuatro veedores, de los cuales dos quedaban definitivos por elección del Ayuntamiento. En Madrid, por el contrario, la Junta no elegía nada más que dos, que debían de ser confirmados por la Sala de Alcaldes y de los cuales uno se elegía entre los veedores salientes nombrados el año anterior. Es decir, uno nuevo y otro nuevamente elegido. Las juntas electivas debían celebrarse en Madrid el dia 8 de Diciembre, fiesta de la Concepción. En Sevilla estas juntas debían tener lugar el día de San Juan, lo cual demuestra que la fecha elegida era cosa de costumbre o conveniencia. Los dos veedores del gremio madrileño estaban obligados, obligación aneja a su cargo, a sacar el dia del miércoles santo la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, del convento del Carmen Calzado (Larruga). Los gastos corrían a cuenta del nuevo veedor elegido.

Los primeros documentos referentes a Madrid que hablan de veedores son de 1600. Al oficio de veedores correspondía mirar por el buen cumplimiento de las ordenanzas y bandos, revisar las cerrajas e impedir el tráfico de las usadas y en malas condiciones; además de estos veedores del gremio de cerrajeros la Casa Real tenía los suyos, que eran los jefes e inspectores de los cerrajeros de su Majestad. Había, también, al lado de los veedores nombrados por el gremio otros dos adjuntos y per-

(1) Eugenio Larruga: *Memorias políticas y económicas.... de España*. Madrid, 1787. (Tratan de Madrid los tomos I al V.)

petuos nombrados por el Rey, cuya intervención entorpecía la labor de los anuales por rivalidades e intrigas. Los documentos de la Casa de Alcaldes abundan en pleitos y quejas entre unos y otros. En 1663 consiguieron los veedores perpetuos intervenir en los exámenes de los cerrajeros de la Villa. Esta intervención de veedores reales fué achaque de todos los gremios de entonces, y los males y perjuicios fueron considerables. Por ello desde 1747 quedaron suprimidos en el gremio de cerrajeros, como también en su similar el de cuchilleros, y además en el de ebanistas y otros.

En cuanto a sus reuniones gremiales, nada sabemos hasta el año 1709; por las ordenanzas y los documentos anteriores nada podemos saber. En dicho año las Juntas generales debían celebrarse en el convento del Carmen, donde tenía su capilla; es lícito suponer que ya en el siglo XVII fuese también este convento la residencia gremial, como era a principios del XVIII. La fundación del convento del Carmen Descalzo data de 1575, pero su construcción es ya obra del siglo XVII, de 1611 a 1640 próximamente (1). Viene a confirmar la suposición de que en el convento del Carmen tuviesen sus juntas desde un principio, el hecho de que las mejores rejas de capillas, especialmente la del Carmen, pertenezcan a esta iglesia. Sea lo que fuere, el caso es que en 1741 el gremio había mudado de sede; por un documento con esta fecha se sabe que sus reuniones se celebraban entonces en el convento de Santo Tomás de Aquino, de la Orden de Predicadores, situado al principio de la calle Atocha. Por documentos posteriores de 1751 y 1761 se sabe que aún seguía en él. En 1767 vuelven otra vez a mudar de residencia, para trasladarse a San Pedro el Real, la vieja iglesia reformada en su nave interior a principios del siglo XVIII. En ella permanecían en él aún en 1793 según testimonio de las ordenanzas anteriormente citadas. Las causas de todos estos cambios no se traslucen en los documentos antes aludidos. Por lo demás, tampoco las dan hoy dichas iglesias, que no guardan el más pequeño indicio de haber tenido en su seno la Congregación de los cerrajeros. No conservan altar ni imagen del patrón del gremio, San Pedro Mártir de Verona, ni aún recuerdo de haberlo tenido. Este patronato lo confirman varios documentos, en especial las ordenanzas impresas. Las vidas del santo de Verona que hemos podido leer no dan rastro para justificar

(1) Véase Tormo: *Las iglesias del antiguo Madrid*, párrafo 28.

el patronato, pero lo curioso es que si no lo da este santo, sí lo da su homónimo y anterior en muchos siglos, el Apóstol San Pedro, aunque no fuese por otra cosa que por llevar las célebres llaves, cuyo simbolismo no puede ser más propio y de más alto y rancio abolengo para un gremio de cerrajeros. No se explica fácilmente esto, y es curioso el caso y más cuanto más se considera, pues en aquella época, en la que tanto se enorgullecían y rivalizaban por cuestiones de esta índole, fueron los del gremio de cerrajeros los que por motivos desconocidos, creemos, trocaron un santo por otro. En la iglesia de San Pedro hay una capilla con una imagen de este santo, que si no es el de Verona, es por lo menos el Apóstol, pero tampoco da la solución.

Estudio cronológico de las obras

Ya indicamos que es lógico que el gremio, o, por lo menos, el oficio de cerrajero, existiese en Madrid en el siglo xv. Pero nada de esto puede comprobarse, si bien hay que suponerlo. Los edificios de esta fecha desaparecieron y a lo más dejaron testigos que a nuestro caso no añaden nada. No sabemos si algún coleccionista posee algún hierro artístico, procedente de Madrid, de este siglo en el que tan adelantado estuvo el arte de la forja en Cataluña. Ni en San Jerónimo el Real, obra de 1503 a 1505, ni en el derribado hospital de La Latina, de 1505, ni en la capilla del obispo finalizada en 1535, y no digamos nada de las torres mudéjares de San Pedro y la últimamente descubierta por D. Elías Tormo, de San Nicolás, en ninguno de estos antiguos edificios hay un solo hierro de su época, lo cual es fácilmente explicable, pues siendo estos hierros (pasaadores, manezuelas, piezas de condensar, etc.) de uso diario, con facilidad se debieron estropear, reclamando por su importante oficio una sustitución o reparación; de ahí que muchos de ellos no existan ya, al menos en su lugar, siendo muy frecuente encontrar en edificios góticos y renacentistas cerrajas de los siglos xvii y xviii (catedrales de Toledo y Ávila, por ejemplo), en sustitución de los que indudablemente tuvieron antes.

Sin embargo, aún quedan en la puerta exterior de la capilla del obispo algunos clavos gallonados de ese tiempo. Pero aunque algo, es poco y nada de particular aportan. Son tachones de forma y tipo corriente en su época que servían de ornamento a la puerta ocultando los clavos

que sujetaban las tablas a los listones. Otro resto de aquella época es, parece, una veleta que procedente de la Casa de Cisneros en la plaza de la Villa, guarda hoy el Ayuntamiento de Madrid. El trazado es aún gótico. Por debajo de una cruz muy adornada gira la veleta indicadora. Su timón con el escudo calado de Cisneros, Mendoza Sabater y Zúñiga confirma su procedencia. Es obra, pues, de principios del siglo XVI y figuró en la Exposición de hierros artísticos celebrada en Madrid en 1919, poseyéndola el Ayuntamiento.

Un tipo completamente distinto y nuevo es el de las cerrajas de El Escorial procedentes del Monasterio (fig. 1). En la Exposición de 1919 figuraron cinco cerraduras múltiples, decoradas con planchas recortadas y grabadas. Por su trabajo de ajuste y ornamentación, y desde el punto de vista cinematográfico, son de un interés extraordinario, a juicio del Sr. Artíñano. Todas llevan decoración floral y animal en relieve plano destacado sobre el fondo por superposición. Son únicas y no debieron formar escuela en España. Tampoco llevan fecha (aunque en este caso la determina aproximadamente el edificio) ni nombre de autor ni ninguna otra inscripción. A lo que más se parece por el estilo de los dibujos, grabados y recortados, es a los dos arcones que se guardan hoy en el Arqueológico y a otro de la colección Lázaro Galdeano, que figuraron también en la citada Exposición. Esta circunstancia de ser únicos en su género por todo y sin que en España tuvieran eco ni antecedente, podría deberse a su mano de obra, probablemente italiana de importación. El Sr. Rico y Sinobas publicó ya una de estas cerrajas a fin del siglo pasado. Pero lo que más llama la atención es otra, a su vez distinta también en todo a las anteriores. Toda ella es un magnífico pórtico herreriano, con tres puertas iguales de medio punto, separadas por cuatro pilas jónicas que sostienen un severo entablamento y frontón. Lleva la fecha de 1558 y procede también de El Escorial, aunque la fecha ésta desconcierta, ya que hasta 15 de Julio de 1559 no fué nombrado Toledo arquitecto de la futura fábrica. Esta contradicción no permite verosímilmente formular la hipótesis de que fuera el proyecto de esta cerraja obra del mismo Toledo, suponiendo que, como hoy, y para que todo obedeciese a un conjunto (y más en aquel caso que era un estilo impuesto), Toledo proyecta también hasta los objetos útiles, lámparas, rejas, cerrajas, etcétera, etc. Podrá no ser así, pero bien se lo merece la ponderación y classicismo de la obra. De todas estas cerraduras mencionadas pueden verse

reproducciones en el catálogo de la Exposición de 1919 a donde fueron enviadas por S. M. el Rey, que las posee.

Ponz alcanzó a ver en la iglesia de la Almudena o de Santa María, iglesia matriz de la Corte, una reja que no describe pero que cita ligeramente de paso. Dice: "La puerta de la Sacristía | de la Iglesia de Santa María | y una ventana tienen adornos caprichosos de cabezas, jarrones, pilastras y otras cosas.... y a este modo es la rexa y adorno de la puerta de la Capilla | de Santa Ana | ". Parece que con esta descripción podemos suponer una reja renacentista, plateresca por completo, con sus pilastras, jarrones, cabezas, etc. Sin embargo, no aparece tan claro como debiera por lo que a continuación se verá. Madoz, en su *Diccionario histórico-geográfico*, dice lo siguiente: "Da ingreso a esta Capilla | de Santa Ana | un arco de medio punto, enriquecido con muchos ornatos de escultura así interiormente como a la vuelta: cierra dicho arco hasta la altura de las impostas una verja de hierro, si no de las mejores de su época, notable al menos por ser única de su clase en Madrid".

Como se ve, tanto Ponz en 1776 como Madoz en 1847 no citan en Santa María más reja que ésta, la de la capilla de Santa Ana, la mejor capilla de toda la iglesia. Ambas noticias se refieren, como explícitamente dicen, a la reja de dicha capilla, única que de la derribada iglesia de Santa María salió y que hoy está en el Museo Arqueológico de Madrid, por lo cual es lícito identificar una con otra. Por las noticias de Ponz, al hablar de adornos caprichosos de cabezas, pilastras, jarrones y otras cosas, la hace más plateresca de lo que en realidad es la del Arqueológico. Dando por buena esta identificación se antepone esta reja, en fecha y estilo a la del Carmen; además, las noticias documentales vienen a apoyar esta prioridad de modo indiscutible. La capilla de Santa Ana fué fundada en tiempos de Carlos V por su secretario D. Juan de Bosmediano y fué acabada en 1542. Era gótica en su interior (en las nervaduras), pero renacentista en todo lo demás, ornamentos, traza del arco, etc., así como en el retablo. La reja llenaba el arco de ingreso hasta la imposta.

La del Carmen es posterior, quizá en tres cuartos de siglo. Pertenece a la capilla del Carmen, segunda del lado izquierdo a partir del crucero (fig. 3). Consta de dos entablamentos, el segundo del cual forma línea continua con las impostas del arco de entrada a la capilla. Estos entablamentos llevan sus frisos adornados con carátulas y hojarascas en

bulto. Los balaustres son sencillos y sólo unas macollas rompen la monotonía. Los remates constituyen la principal decoración de la reja. En el centro un gran escudo repujado y pintado sobre una cartela, y encima de él la imagen, también repujada, de la Virgen titular de la iglesia y capilla. Hojarasca, jarrones y figuras fantásticas llenan todo el vano del arco como es corriente en estas verjas. Los escudos laterales son pintados de reciente. Entre los dos entablamentos, tres medallones con figuras repujadas y pintadas, animan la sequedad de los balaustres.

Esta reja, en otro lugar, hubiera sido calificada de mediana. Aquí, por ser única, ocupa un puesto principal. Y a pesar de todo no es más que una prueba de que en Madrid entonces no había forjadore ni rejeros de importancia y que este arte, que en otros sitios (Granada, Toledo, Valladolid, Sevilla, etc.) produjo obras insignes, en la que ya entonces, desde 1606 era capital y Corte de España, no dió más que un solo y mediano ejemplar. Otras capillas de la misma iglesia tienen también rejas de esta época, pero muy inferiores a la de la capilla del Carmen, lo que viene a subrayar más el carácter excepcional que para su tiempo debió tener la aludida verja, y por correlación, la pobreza de este arte en la reciente Corte. Tal estilo en Madrid parece proceder de Valladolid o escuela así llamada, a juzgar por los tres medallones y sus adornos entre ambos entablamentos característicos de la escuela vallisoletana. En cuanto a la época de su estilo podría ser del último cuarto del siglo XVI; sin embargo, la fecha de su factura fué posterior, quizá en el primer cuarto del siglo siguiente, hacia 1615, teniendo en cuenta que la iglesia, si bien se fundó en 1575, su ejecución no empezó antes de 1611 (1). Puede tacharse a esta obra de arcaística y rezagada, pero sin embargo, no sólo es lo mejor, sino lo único que en Madrid hay de este arte y por eso merece se le llame "notable" como Madoz llama también a la del Arqueológico a título igualmente de única en su estilo para Madrid. Además de estas dos obras hay noticias y hasta dibujos de otras.

Pérez Pastor trae en su libro el siguiente documento, del cual da sólo la noticia extractada (2): "Obligación de Mateo González, ensamblador,

(1) Tormo: *Las iglesias del antiguo Madrid*. Fascículo 2.º, párrafo 28.

(2) Pérez Pastor: *Documentos inéditos para la Historia de las Bellas Artes*. Madrid, 1914.

de hacer las puertas y rejas de la capilla de Nuestra Señora de la Almudena por la parte que sale a la capilla mayor de la iglesia de Santa María de la villa de Madrid (acompaña el dibujo)». El documento lleva fecha de 23 de Julio de 1618. No sabemos si se ejecutó y luego fué destruída o si no se hizo nunca. El caso es que nada de esta obra ha quedado. Lo que importa es que a falta de la obra, queda el dibujo de ella en proyecto. Pero ni éste es posible hoy conocerlo por hallarse cerrado el Archivo de Protocolos, de donde Pérez Pastor extractó éstas y otras muchas noticias.

Se conocen otros documentos, gracias también a Pérez Pastor; entre ellos uno de 1582, en el que Juan Alonso de la Plaza, rejero, firma una obligación para hacer el hierro de la Puerta de Guadalajara. La puerta a que se refiere este documento es la que sustituyó a la otra, probablemente mudéjar, según la describió López de Hoyos, y cuya ubicación debía ser entre la embocadura de la Cava de San Miguel y la de la calle de los Milaneses. Esta puerta se incendió en 1580 y es fácil que se encargara a Juan Alonso de la Plaza en 1582 la reja para la nueva. El historiador Diego de Colmenares trae en su *Historia de Segovia* (Madrid, 1637) un mal grabado, obra de Diego de Astor (grabador de la Casa de la Moneda de Segovia), de la nueva Puerta, pero sin la menor indicación de reja, a pesar de que la fecha del grabado es de 1629, más que sobrada para que su fabricación e instalación se hubiera llevado a cabo.

Otra obra, propiedad del Ayuntamiento, y que figuró también en la Exposición, es la primera en la larga serie de cerrajas y fallebas de este estilo; es, desde luego, un precioso ejemplar, digno antecesor de todos los posteriores, con una falleba circular con cerrojo y pestillo que estaban sujetas con anillas o abrazaderas a las maderas de la puerta. La placa del sosteniente está calada y recortada figurando un águila bicéfala. Debajo de ella unos motivos ornamentales sencillísimos: dos eses, una a cada lado. Este motivo, tal como aquí aparece, es el mismo que aún veremos perdurar durante todo el siglo XVII, y cuyo origen es probablemente renacentista. En la plancha inferior se representa el escudo de Madrid, recortado en silueta. Procede de la Casa de la Panadería, edificio municipal desde el principio, lo que explica el escudo de la villa; su fecha, por esto y por su estilo, debe ser de principios del siglo XVII.

Y al llegar a este punto ya han cesado de aparecer ejemplares anteriores al de la Catedral, que es el primero con fecha y firma, es decir, anteriores a mediados del siglo XVII. De aquí en adelante todo abundará: serán frecuentes las fechas, los nombres y desde luego las obras, las cuales ocupan aún su lugar con pocas excepciones. La serie escalonada se presentará nutrida y brillante, y las obras, a veces magníficas y prodigiosas de técnica y gusto y siempre con bellos dibujos que cada vez tomarán más fe en sí mismos, para ocupar, revolviéndose, las planchas al principio pequeñas y luego grandes, cubiertas de decoración barroca. A veces lucirán pequeñas esculturas y grabados, hechas a cincel generalmente, informes, pero otras de una belleza y una perfección únicas y emparejables con las buenas obras de orfebrería. Sirva como ejemplo los dos "putti" de una cerraja de Santa Isabel, de artista y fecha conocidos (fig. 7).

La cerraja procedente de la Casa Panadería marca, pues, en Madrid el principio de la larga serie de obras de este género, como ya se ha dicho (1).

La primera obra que tiene firma y fecha es la de la *Catedral de San Isidro*, puerta principal. La plancha, recortada y calada, es pequeña y de una sencillez que pronto será olvidada (fig. 2). Las tres grandes rejas de la puerta de la calle son seguramente del tiempo de la obra. Nada de particular tienen como no sea la pretendida sequedad en consonancia con la fachada y con el gusto aun clásico de la época. En cuanto a la cerraja, el sosteniente lleva la firma Francisco Priv y en la contera de la falleba la fecha de 1651 que encaja dentro del tiempo de la edificación, empezada por el hermano Bautista en 1622 y consagrada en 1661. Decoración preferentemente lineal en estrías y anillos; una barra de hierro termina en una estilizada cabeza de dragón, apareciendo ya con esto la figura esculpida a cincel que de vez en cuando veremos ilustrar las obras.

Y una de ellas, sólo seis años posterior y rara en extremo, es la figura que hace de sosteniente en la puerta principal de las Mercedarias de *Don*

(1) Algo parecido a las águilas recortadas de esta obra tiene la cerraja aun en su sitio, de la iglesia de Agustinas Recoletas de la Encarnación de Colmenar de Oreja. El edificio es, a todas luces, del tiempo de la Encarnación de Madrid, es decir, del primer cuarto del siglo XVII. Sin embargo, su cerraja, aunque con las águilas en sus planchas (tipo que con el de la Casa Panadería son únicos) tiene caracteres de hacia mediados de siglo, no llevando fecha ni firma.

Juan de Alarcón (fig. 4). La fecha de la obra, sin firma, es la de 1656, la misma de la terminación del edificio, único dato conocido referente a él. Fáltale la cabeza a esta figura, quizá femenina, algo así como una arpía, los brazos en jarras sobre las caderas y las extremidades inferiores convertidas en una cola de pájaro; es de bulto exento y de un tamaño que no pasará de 20 centímetros; es una figura curiosa y bárbara de formas.

En *San Ginés*, en la capilla del Santo Cristo, la cerraja del tipo corriente con plancha calada y recortada, es obra de Domingo Selgado, de 1656, autor también, doce años después, de los hierros de *San Andrés* y su capilla de *San Isidro*; esta noticia es de fuente documental (1) y la obra existe en su lugar.

Sigue a esta obra otra, donde el cerrajero representó escenas enteras grabadas a cincel sobre el hierro; esta interesante obra se encuentra en la iglesia de las Benedictinas de *San Plácido*. La fecha de la construcción del templo es de 1641 para su primera piedra y antes de 1644 para su fin, pudiendo ser ésta seguramente fijada en la de 1661 que es la de los hierros firmados por Jusepe Pico Fernández. El sosteniente de la puerta exterior que da a la calle está adornado por cinco culebras (fig. 6), dos de las cuales están unidas, mordiendo una de ellas la cola a la anterior. En la otra puerta inmediata a la primera existe una pieza de condenar de gran anchura donde está grabada la Fe, una figura de larga túnica arrodillada y con los ojos vendados, sosteniendo un cáliz y una cruz, y en el punto de unión de la pieza de condenar en la barra de la falleba una Anunciación, también grabada, con la Virgen arrodillada escuchando al divino mensajero, mientras el Espíritu Santo preside en el aire la escena. Estas representaciones alusivas en este caso lo es a la advocación, bajo la cual se puso la iglesia de *San Plácido*, el Misterio de la Encarnación. A esto obedece también el asunto del cuadro de Claudio Coello (firmado en 1668) en el retablo mayor, magnífica y movida Anunciación.

También tiene fecha y firma los hierros de la *Encarnación*, aunque muy posteriores a la fecha de la construcción. Son obras de un tal París en 1661; en la pieza de condenar, en la puerta principal, hay un lagartillo en bulto exento primorosamente hecho, con su larga cola retorcida, su pequeña cabeza algo levantada y sus ojillos con una expresión de vivacidad perfectamente conseguida.

(1) Noticia comunicada por D. Miguel Kreisler.

Siguen en fecha, pero no en importancia, los hierros de la capilla de la *Venerable Orden Tercera*, construcción empezada en 1662. Los hierros parecen marcar el fin de la obra, en 1665; están firmados por Mateo López. Su importancia, pues, se limita a dar una fecha probable del final de la construcción de la iglesia, de gran interés por ser típica de este período y obra de un buen arquitecto, el hermano Bautista, constructor también en Madrid de la Catedral.

La iglesia del convento de las Agustinas de *Santa Isabel*, de arquitecto desconocido, pero de fechas sabidas (en 1639 su comienzo y en 1665 su terminación), posee hierros de un gran interés, quizás los más finamente labrados de todo el siglo XVII. Fueron obras de cerrajeros distintos, dos en dos años consecutivos: uno Francisco Martínez en 1666 y otro ilegible en 1667. Estas fechas vienen bien con la del fin de la construcción de la iglesia. La caja de la cerraja de la pieza más importante es la de Francisco Martínez: tiene dos planchas, la superior lleva recortada la escena de la Visitación, que alude a la Orden, la Virgen María y Santa Isabel se dan el abrazo. Arriba, el Espíritu Santo y a un lado y a otro de El dos aladas cabezas de angelillos. Todo ello, a más de dibujado en su dintorno, está recortado (fig. 7). En la plancha inferior el escudo de Castilla y León con Toisón, también recortado en silueta y dibujado en sus detalles; esto, con ser una obra buena de técnica, se halla superado con mucho en la pieza de condenar, donde en una especie de chapa dos desnudos de niños bailan o saltan agarrados de la mano. Tanto los niños como la decoración dan a la composición un aspecto de obra renacentista clásica, inusitada en estas artes que en los mejores ejemplares hacen siempre figuras bárbaras ajena a todo sentimiento de la forma, como era natural en obreros de este oficio, muy distinto de la orfebrería. Por eso precisamente llaman más la atención estas obras, doblemente si tenemos en cuenta las mayores dificultades que ofrece el hierro a ser labrado en comparación con el oro y la plata, muchos más dúctiles y obedientes al cincel. Son figuras en bajorrelieve, que destacan sobre un fondo punteado; muy cerca de esta placa está grabada la fecha de 1666, y en la unión de la pieza de condenar y la falleba, el nombre de Francisco Martínez. El nudo de falleba tiene también su arte (fig. 8): una gran plancha recortada, calada y grabada sirve de fondo al sosteniente; arriba otra vez el escudo de Castilla y León, debajo otra plancha del mismo modo tratada con un corazón atravesado por dos saetas, que alude a la Orden, y en el

centro una gran plancha sin calar, pero fina y bellamente decorada en toda su superficie, destacada en relieve. El sosteniente lleva también cincelada una cabeza grotesca bien comprendida, la boca muy abierta y las arrugas de la frente estilizadas, figurando algo así como tatuaje. Sin más motivos que el ser obras directamente debidas a un concepto popular y bárbaro, nos atrevemos a indicar, a modo de curiosidad, la semejanza de algunas de estas obras escultóricas con la de los pueblos más atrasados. Y para no insistir más sobre este punto meramente curioso, haremos aquí referencia a las figuras también cinceladas de las mejores obras de cerrajería madrileña. Esta semejanza es muy notoria en las figuritas de la falleba de los Jesuitas de Alcalá, hoy en el Museo Arqueológico Nacional; el sosteniente lleva a modo de telamones unas estatuillas en hierro sentadas, y exentas, con los brazos levantados como sosteniendo la parte alta. No es preciso insistir sobre el carácter bárbaro y popular de estas obras; la fotografía permite apreciar todo el aspecto de ídolos salvajes que los envuelve, algo parecido podría decirse de la figura de las Monjas de Don Juan de Alarcón, de las de San Cayetano, la del sosteniente y pasador de Montserrat.

Volviendo otra vez a la obra de Santa Isabel es quizá la mejor de cuantas la cerrajería madrileña hizo en el siglo XVII, y esto está dicho más que todo refiriéndose al gusto y al arte que el autor puso y logró transmitir a las figuras que adornan la falleba. Y concretándose a la plaquita de la pieza de condenar (fig. 7) bien puede decirse, sin temor a rectificar, que en cuanto a las figuras de niños es lo mejor, más fino y de más alta aspiración que hizo la cerrajería en lo que hasta ahora conocemos. Es pequeña y pobre con lo que los rejeros y orfebres hicieron, pero téngase en cuenta que este arte fué desde sus comienzos humilde y popular, trabajaba para obras esencialmente de utilidad y destinadas a lugares oscuros e inadvertibles, con un margen de posibilidades muy restringido.

Los hierros de *San Andrés* y *capilla de San Isidro* no tienen ni figuras ni decoración fitográfica, las placas son pequeñas y de un carácter completamente distinto a las de Santa Isabel, éstas con figuras y escudos; las de San Andrés, con repetición de un motivo decorador, siempre el mismo (figuras 9 y 15). En una de ellas el sosteniente figura un arco sobre dos fustes lisos (fig. 9) que parece un lazo de unión entre las cerrajuras arquitectónicas de El Escorial y a las que hacia 1740 se hicieron en Ma-

drid. Todos los hierros están muy labrados y con molduras y macollas, dientes, etc., todo como tallado en madera que le dan un aspecto de obra de torno. El autor, a juzgar por lo que aún es legible, aunque difícilmente, en la puerta de entrada de San Andrés, fué Domingo Selgado, que los hizo en 1668; aunque el apellido no parece del todo claro, es probable que sea el mismo Domingo Selgado que figura como autor de la cerradura de la capilla del Cristo de San Ginés, que ya citamos, en 1656.

Más importancia que éstos tienen los hierros en las Monjas *Magdalenas de Alcalá*; lleva esta inscripción: "Ivan Gomez me fecit en Madrid, de 1672." Las tres cajas de cerrajería son iguales, salvo pequeñas diferencias (figuras 11 y 12). A falta de otro dato podemos colocar esta fecha del año 1672 como final de construcción del interesante edificio, que tiene un carácter barroco muy de Carlos II. Pertenece, probablemente, a los últimos años de este Rey. En cuanto a los hierros son de los más bellos del siglo XVII; en la unión de la pieza de condensar con el barrote de la falleba hay cincelada una figura de león (figuras 11 y 12). De las placas son las superiores las más artísticas, caladas y grabadas, dibujado en el centro figuras de prelados con su gran capa, báculo y mitra, difíciles de identificar; los restantes son distintos, pero el más barroco y movido de ellos ofrece los paños agitados como por ráfagas de viento (fig. 12). Todo alrededor de ellas, una barroca decoración vegetal se enrolla y retuerce ocupando el vacío entre las figuras y el límite de la placa; esta decoración realizada por el calado va cincelada en sus detalles. Las placas inferiores son de otro carácter, recortadas también pero como estampadas, sin trabajo de cincel. El sosteniente (fig. 10) es de un gran parecido en factura y detalles con el de San Andrés de Madrid; llevan estos hierros una cruz de la Orden Militar de Santiago, que como las figuras deben obedecer a la historia de la Orden.

Los hierros en las monjas de la *Magdalena (Recogidas)*, de Madrid, no tienen más valor que el de su fecha. El convento de Recogidas actual fué radicalmente transformado en este siglo; la iglesia también sufrió lo suyo, quedando, sin embargo, esta cerrajería. En cuanto al edificio primitivo nada se sabe del arquitecto, y de fecha sólo esto: que en 1623 se trasladó la Comunidad del arrabal de San Francisco a una casa particular de la calle de Hortaleza, y que en 1692 fué declarada titular la Magdalena (1).

(1) Tormo: *Las iglesias del antiguo Madrid*, párrafo 46.

Pero a estos datos pueden sumarse otros dos: uno, que en la puerta un rótulo moderno tiene la fecha de 1637, que es fácil sea copia de otro que tuviera la fachada antigua; de todos modos en algo debe fundarse esta fecha, y el otro dato es la fecha de esta cerraja, 1674. La firma Juan Llorente Montero, del que conocemos más obras. Es poco frecuente en Madrid un tipo como el de esta cerraja (fig. 13), rodeada su caja por unos clavos; tipos como éste los hay y fueron frecuentes en el siglo xv, pero en Madrid es el único ejemplar. Lleva la palabra "penitencia", alusiva a ser convento de Recoletas.

Del mismo Juan Llorente Montero es otra obra que se halla hoy en el Museo Arqueológico Nacional. Procede del antiguo *Monte de Piedad*, situado en el mismo emplazamiento del actual. Esta procedencia es la que da la papeleta del Museo, pero no concuerdan las fechas. El Monte de Piedad fué fundado en los primeros años del siglo xviii por Felipe V, a súplica del P. Piquer, y la fecha de esta cerraja es una veintena de años anterior. Una de ellas, la de Juan Llorente Montero, de 1684, y la otra, la de Pedro de Chao, de 1688. La tercera cifra de la cerraja de Llorente no puede leerse bien, pero posiblemente será también la octava decena del siglo xvii, ya que las dos cerrajas proceden del mismo sitio. Si es así, va bien con la otra fecha, en la que el mismo Llorente firmó la cerraja de las Recogidas de la Magdalena, de la que acabamos de hablar (año 1674). Es, desde luego, mejor y de tipo corriente, mientras que la de la Magdalena es un tipo extraño en Madrid. Estas diferencias en un mismo autor es buen ejemplo de la carencia de una evolución fija y determinada. Ninguno de los dos ejemplares del mismo Llorente se parecen. Como arte popular que era tomaba de uno y otro sitio y seguía sin sentido de viejo y moderno haciendo obras. A esta misma corresponden otras placas recortadas y caladas formando dibujos del tipo corriente, también en el Arqueológico (figuras 14, 16 y 17).

La cerraja de Pedro de Chao, del Arqueológico, es, aunque de motivos decorativos distintos, del mismo género que la anterior. El elemento de decoración es más menudo. Tiene gran semejanza con los hierros de las monjas de *Corpus Christi* (vulgo Carboneras), que deben ser de esta época también, aunque la iglesia es del primer cuarto del siglo xvii; tiene fecha de 1688. Pertenece también a este autor algunos hierros del Arqueológico, procedentes, como los de Llorente, del antiguo Monte de Piedad. No podemos explicarnos los signos parlantes de estos hierros;

en ambos se ve claramente una cruz de Orden militar (Alcántara o Montesa), y en la de Llorente, además, en la placa superior, una figura de animal indeterminable, y en la de Pedro de Chao algo como una planta y un puñal (?). Además, en un sosteniente aparece el anagrama del Ave María, a la que estaba dedicada la institución, como lo lleva también el sosteniente de San Isidro (Catedral). La cuestión de la fecha hace dudar de la procedencia consignada en el Museo. Más fácil es que proceda de alguna iglesia de las derribadas en el siglo XIX.

El carácter popular de estas obras resalta claro en los hierros de las *Calatravas*. Unos, los de la puerta de entrada de los pies, firmados por Joseph Maiol (?) en 1686, tienen poco de interés. Los de la fig. 31 son de la puerta del crucero y también parecen suyos.

El carácter popular del arte de estos hierros es patente, más que en los firmados por Maiol, en los de Pedro Calbo (*sic*), de 1686, hechos, por tanto, dos años antes y para las mismas Calatravas. La chapa superior de la cerraja lleva un obispo, informe, recortado y con surcos paralelos bárbaros figurando los pliegues de la vestimenta. En la inferior, un caballero santiaguista (seguramente es el propio Santiago) en su caballo, levantado en la clásica corveta velazqueña. La figura del jinete, notablemente inferior a la del caballo. Pero el conjunto es bello y de gran sabor popular. Metida la figura en un cuadro, con florido penacho el caballero y tremolando la partida bandera de asta cruciforme. Debajo, aun, algunos adornos de los corrientes en forma de ese. El sosteniente lleva, diferentemente combinados, los mismos elementos decorativos. En el vástago donde encaja la manezuela, un león rampante que tiene un gran parecido con los leones de los sellos caldeos y asirios por su posición, relieve, etc., aunque nada tengan que ver unos con otros. Ciertamente su procedencia es heráldica. La falleba de esta pieza de cierre es la labor más considerable. Nada puede verse en las fotografías como no sea la extensión decorada (véase figuras 19, 20 y 21) que llena toda la barra desde la pieza de condensar hasta la manezuela en toda su superficie. Pero el detalle no es posible verlo. Hemos tomado, por esto, un calco que reproducimos (fig. 19). Representa, en toda su extensión, una cacería muy compleja: leones, ciervos, perros persiguiéndoles, etc. Todo ello envuelto en retorcido enramaje, con piñas y flores, en relieve, a cincel, hecho con gran cuidado y con un sabor de industria artística popular y muy interesante. En cuanto a las fechas de 1686 y 1688

que llevan estos hierros vienen bien con las únicas conocidas, las del retablo primitivo. Unos años antes quizá se empezó la construcción de la iglesia.

Las Góngoras (Mercedarias Descalzas) poseen hierros de autor ya conocido y al cual pudieran atribuirse otros anónimos. Nos referimos a Pedro Chao, a quien ya vimos como autor de los del Arqueológico procedentes del Monte de Piedad y fechados en 1688. Estos de las Góngoras son tan sólo tres años posteriores. El estilo y manera de las labores no desdicen su misma procedencia, y hasta los detalles de unos corazoncitos son idénticos en estos ejemplares. La decoración, obtenida a fuerza de repetir y combinar la ese característica. El nudo de falleba de esta pieza de las Góngoras es igual hasta en algunos detalles al de la iglesia de las *Maravillas* (fig. 18). Las mismas barras del sosteniente, ambas con labor de entorchado como columnas salomónicas; las mismas placas recortadas y el mismo detallito de los corazones cuya interpretación no sabemos dar, pudiendo ser un simple ornamento. En cuanto a fechas, la única que lleva la iglesia de las Góngoras es la de su cerraja, de 1689. No hay motivo para poder asegurar que sea esta fecha la de la construcción, pero desde luego bien de Carlos II en su arquitectura (fig. 22).

También es de este reinado, pero de fecha ya conocida, la preciosa iglesia de las *Comendadoras de Santiago* (fig. 23), comenzada en 1668 en el reinado de Carlos II ya, pero bajo la regencia de la reina madre, y terminada en 1693. Nada contradice la fecha de los hierros, obra también bellísima de 1695. Por desgracia, no firmó el autor. Pero pudiera serlo un tal Diego Pérez, cerrajero, que figura en los documentos de la iglesia (1). La obra es, en verdad, una de las más decorativas de toda la escuela. Los motivos ornamentales son de un estilo completamente distinto de los corrientes y probablemente de inspiración propia, pues no hay nada que se le acerque ni aun siquiera en los ornamentos de otras artes. Pero lo que da al hierro su carácter es la plancha alta con el escudo completo de los Austrias recortado y calado, orlado por el Toisón y en lo alto la corona real. Como no podía menos, también lleva la cruz de Santiago aunque no en las placas, sino en la barra. La concha con que termina la pieza de condenar, bien pudiera ser un signo alusivo, pero el caso es que fué muy frecuentemente empleada antes en otros hierros de

(1) Tormo: *Las iglesias del antiguo Madrid*, párrafo 38.

vargueños, etc. Los hierros de los balcones son obra, según documentos, de Juan Rodríguez Gallo (Tormo, op. cit.).

Nada de particular añaden los hierros de las *Monjas Trinitarias*, su fecha, 1696, entra en las de la construcción (1673-1697). Firmados por Josep López. El sosteniente, al que sirve de fondo una gran placa con decoración corriente, lleva en su vástago superior una especie de capilla con una figura de mujer, quizás una santa o la Virgen. Todo este hierro está cubierto de pintura y nada se puede apreciar (fig. 24).

Con estas obras se cierra el siglo XVII, sin que la evolución se marque y sin que los detalles ornamentales sean característicos de un momento. Tan pronto sorprende la aparición de motivos completamente nuevos y únicos, por ejemplo, en las Comendadoras, como al final del siglo obras con elementos que aparecieron ya a principios de él.

La iglesia de *Santa María*, de Alcalá de Henares, tiene hierros de 1704 firmados por un Manuel.... que nada añaden, siendo sólo los primeros en fecha del siglo XVIII. En esta iglesia, como se sabe, fué bautizado Cervantes, y su capilla tiene una reja de hacia principios del siglo XVI, anterior a la del Arqueológico, con remates góticos.

Dentro de la catedral de *San Isidro*, en la *capilla de los Dolores*, la reja lleva firma y fecha: Diego López, 1709. De poca importancia es la verja aunque si la tiene la fecha.

En 1718, próximamente el año de la construcción del edificio, firma Juan Cuadrado los hierros de la capilla que Ribera levantó a orillas del Manzanares, la llamada de la *Virgen del Puerto*. Mal cuidados están, todos ellos cubiertos de pintura, pero aún puede verse la profusión de cincelado en macollas, collarinos, etc., del nudo de la falleba. Desde luego su mayor semejanza la tiene en la de los hierros de la iglesia de *Montserrat*, también obra magnífica de Ribera, levantada a poco de la *Virgen del Puerto*.

Según los escasos datos se debió terminar esta iglesia (faltándole una torre) en 1720. Esta es la fecha que lleva una cartela en la fachada. Los hierros también deben ser de esta fecha, aunque falta la última cifra. Están firmados por Juan Alvarez. De ellos presentamos dos fotografías (figuras 26 y 27). Los hierros de la caja de cerraja son grandes, de medio metro. Las placas de la cerraja son dos grandes escudos recortados y grabados: el superior el de Castilla y León, con toisón y corona, y el inferior con una gran cruz de Montesa, que divide el escudo en cuatro

cuarteles, en uno de los cuales hay un signo parlante alusivo al origen de la congregación, trasladada de Barcelona a Madrid: un monte de empinadas rocas y una sierra de carpintero encima, equivalente a "montserrat". En los cuarteles inferiores, dos bichas. El nudo de la falleba, adornado de hojas y adornos geométricos, alternando en cada uno de las caras del prisma exagonal con que termina la falleba. El sosteniente tiene cinceladas dos caras de furias y el pasador de la puerta (V. a la derecha de la fig. 26), existe otra.

Empiezan a usarse ya en este siglo, desde el principio, grandes cajas de cerraja, sin pieza de condenar, de un tamaño cada vez mayor. A este tipo nuevo corresponde la de Montserrat, de la cual algo se puede percibir en la fig. 27 en la parte inferior, a ambos lados de la de la falleba. Cerraba aquí las puertas laterales, quedando la caja de cerraja con su falleba para cerrar la puerta total grande. Llevaban estas nuevas cerraduras profusa decoración grabada al agua fuerte como se puede ver en Montserrat y mejor aún en una obra anónima, pero anterior quizás (figura 30). Estas cerrajas llevan un festón grabado todo alrededor, de decoración muy finamente hecha y de mucha perfección. Pertenecen esta obra a la *capilla de Belén*, en la iglesia de *San Salvador y San Nicolás* (plaza de Antón Martín). Coincide la fecha de edificación de la capilla (1713-1716) con la probable de la cerraja. Son cuatro cuyo tipo es el mismo aunque el festón varíe, dos en la puerta de la capilla a la sacristía y otras dos en otra puerta inhabilitada enfrente de la primera, a los pies de la capilla. Estos y los de Montserrat son los modelos más acabados de este nuevo tipo.

De 1720, y firmados por Marcos Amigo, son los hierros de *San Luis*, de grandes planchas caladas y recortadas del tipo corriente. La iglesia, comenzada por Donoso en 1679, quizás no tuvo fachada hasta 1716 (fecha de una cartela de la puerta). Cuatro años más tarde, pues, se pusieron los hierros (fig. 29).

Hacia esta fecha debe ser también la preciosa cerraja (fig. 25) que publicó Rico y Sinobas en *Historia y Arte* (1895). Más que del siglo XVII, como decía, parece del XVIII, cuando toman gran vuelo las placas y se llenan de labor menuda, fina, admirablemente trabajada. Es madrileña, desde luego, y de lo más importantes ejemplares. No tiene ni fecha ni firma. El autor prefirió por lo visto llenar su lugar por grabados finos, iguales a los festones que adornan la obra de la capilla de Belén (com-

párese). A lo que más se parece en sus placas esta obra es a las labores de San Cayetano, de que luego hablaremos, por su ritmo, finura, elegancia y perfección de estos calados, que han hecho de la placa, no ya un trabajo en hierro corriente, como la de San Luis que acabamos de presentar, sino propiamente un encaje en hierro donde la perfección y la técnica llegan al ápice. Desde luego, placas así trabajadas no se encuentran más que en San Cayetano, parejas de ésta. No dice Rico y Sinobas de donde proceda, y es difícil averiguarlo aunque lleve signos: en la placa superior dentro de un círculo el IHS y en la inferior, del mismo modo, el del Ave María. Alrededor de estos centros, las finísimas labores de hierro, de un grosor ínfimo y uniforme, vuelven y revuelven sus espiras entre algo así como margaritas y hojas, todo estilizado, hecho con el mejor gusto; las volutas se enlazan y separan sin brusquedad, todo con ritmo y suavidad en el movimiento.

Lo mismo debe decirse de los hierros de *San Cayetano* (figuras 32, 33, 34 y 35). La caja de cerraja lleva fecha y firma: Juan Antonio González me fecit año 1730. La armonía conseguida con las volutas, espirales y otras curvas enlazadas, es perfecta en su estilo. Estas planchas, admirablemente caladas y recortadas, se pulían luego a lima, tan acabadamente, que parecían hechas con máquina de estampar. El motivo central de esta obra, en la placa superior, es la cruz con corona de espinas de los teatinos, frailes que ocuparon primitivamente el convento, al cual perteneció la iglesia de San Millán o de San Cayetano (1). No menos interesante que estas placas son las del sosteniente, también bellísima y hecha con la misma maestría. Las labores de cincel son profusas y bien ejecutadas en todo el nudo de la falleba. En suma, tanto esta obra como la que presenta Rico y Sinobas, son en cuanto a trabajo de volutas en las placas lo mejor y lo clásico de este arte; son obras espléndidas, de apogeo. Lo que en el siglo XVII estaba iniciado débilmente, y casi oculto por las piezas a que acompañaban, toman ahora importancia suma y llegan a encerrar en sus labores casi toda la importancia artística que el herrero infunde al hierro. Ocupan la primera línea entre las piezas compañeras. En ellas el autor pone a contribución todas sus facultades decoradoras y técnicas para convertir una plancha de hierro en algo tan sutil

(1) Vid. Tormo: *Las iglesias del antiguo Madrid*.—Gavira: *La iglesia de San Cayetano, de Madrid*, tirada aparte del "Boletín del Archivo, Biblioteca y Museo Municipal", Madrid, 1926.

y tan fino como un encaje. Hagamos si no un breve repaso de los ejemplares primeros, para darnos cuenta de lo mucho que en medio siglo se pudieron diferenciar estas obras. No contradecimos con esto lo dicho antes, porque los elementos de que se valen para tales obras son los mismos que al principio, la misma decoración, las mismas estilizaciones; lo que sí varía hacia el acrecimiento son las posibilidades de combinación, la finura de la obra, la técnica, el gusto. Y para todo ello habían de ir ampliando aquel elemento al principio tan sencillo, las placas recortadas, que propiamente no fueron en su origen más que la chapa por donde los clavos sujetaban la cerraja a la puerta. Y bien clara se ve esta diferencia entre lo útil y lo necesario, y lo superfluo y lo artístico en estos dos ejemplos, en los cuales las chapas de hierro necesarias para fijar la cerraja permanece separada de las otras, cuyo único fin es embellecer la pieza. Pero para llegar a esta separación clara fué preciso que antes estuvieran confundidas ambas, pues esta decoración no fué al principio sino una forma artística de lo útil, y con la cual no perdía nada esta utilidad. Veamos el valor que este elemento tuvo al principio en esta escuela de Madrid, y para ello volvamos la vista a las primeras obras: la de San Isidro (Catedral), la de San Andrés, y antes aun a la falleba de la Casa de la Panadería. En ellas impera un solo elemento decorando la placa: la "ese" que se repite a un lado y a otro, simplemente, o se superpone en hilera, sin más variedad, sin más combinación, así, secamente. Y ahora recuérdese la de las Trinitarias, las de Montserrat, la que publicó Rico y Sinobas y la de San Cayetano, de placas grandes y de variedad, de invención, sobre todo las dos últimas. Otro, sosteniente de San Cayetano, tiene dos figuritas abrazadas (fig. 32).

De 1727 son los hierros de las *Monjas Bernardas*, de Alcalá de Henares. Están firmadas por Manuel Millán.

El *palacio barroco*, entre las calles de Huertas y Príncipe, tiene en su cerraja (de ningún interés) una fecha y una firma: Lozano (?) y 1734. Esta es única para el estudio del monumento por ser su portada de interés grande para la arquitectura madrileña de la que son típicos ejemplos de la primera mitad del siglo XVIII.

Al final de la lista de ejemplares conocidos madrileños aparecen tres cerrajas de tipo completamente nuevo y distinto de lo tradicional del siglo XVII y XVIII. Parecen todas hechas por los mismos años, cercanos a los de 1745. De las tres sólo una está firmada y fechada, y esto a

medias: la de *San Sebastián* (puerta de la calle de Atocha), en la que aparece la firma de Simón López en 174..... (no se escribió la última cifra). Nada soluciona esta fecha, pues la puerta a la que pertenece la pieza fué obra de José Churriguera, y éste murió en 1725, o de su hijo Jerónimo, muerto también a poco, en 1731. La cerraja consta (fig. 36) de la caja, de forma arquitectónica, simulando una portada barroca muy curiosa. En el centro de ella una puerta de arco donde está el ojo de la cerradura alrededor, del cual se lee la fecha y la firma, en letras sueltas y pegadas. A un lado y a otro de la puerta, sosteniendo un entablamiento, dos estípites, y todavía a su lado dos columnas de marcado éntasis, de bulto todo, columnas y entablamiento. Por encima de esta curiosa caja de cerraja, dos placas, una superior y otra inferior, simplemente caladas y recortadas sin que aparezcan grabados, lo cual es general para estos ejemplares. La placa superior es a su vez doble, y la decoración que emplean es de tipo nuevo, por completo a la característica de volutas, eses, espiras, etc.; parece fitográfica muy estilizada, y, desde luego, le falta aquella fineza y gracia que caracterizan a las obras finales de la tradición clásica en estos trabajos, le falta el gusto y la delicadeza de las placas de *San Cayetano* y de *Sinobas* (fig. 25).

No anda muy lejos en fecha con la descrita la cerradura de la iglesia Pontificia de *San Miguel* (antes de Santos Justo y Pastor), cuyas obras se terminaron en 1745 (1). Como la de *San Sebastián* lleva esta cerraja (figura 37). La caja es de tipo arquitectónico: un arco encerrando el ojo de la cerradura, a los lados unas estípites, y coronando todo algo como un frontón partido de línea muy típica en la arquitectura del primer cuarto de siglo. Encima y debajo de la caja placas recortadas y caladas, de una decoración laberíntica formada como por una sola cinta guiada en interminables vueltas (fig. 37).

Semejante en todo a estas dos es la de la iglesia de *San José* (antes de los Carmelitas descalzos). Está firmada por Juan Gil, como puede verse en el sosteniente de la caja de cerraja. Compónese de dos construcciones. Sobre un pórtico con dos pilastras, con capiteles cincelados, un friso, liso y sobre él una segunda construcción con agudo frontón sostenido también por pilastras. Forma la transición de una a otra construcción dos contrafuertes en forma de roleos. Enteramente esto está inspirado en las for-

(1) V. Tormo: *Las iglesias del antiguo Madrid*, párrafo 14. (Adic. y rectif.)

mas arquitectónicas. Sirve de fondo a todo una placa recortada y calada de decoración más elegante y clara que las anteriores, la cual vuelve otra vez a ser confusa y revuelta, aunque dibujando bellas labores, en la placa del sosteniente (fig. 38).

En estas obras, el elemento arquitectónico tiene importancia suma. Se olvida la figura por completo, cuando con tanta relativa frecuencia se usó en el siglo XVII en bulto o en chapa, de animales o de hombres, en escudos o sin ellos. Hasta tal punto tiene la arquitectura influencia en estas nuevas cerrajas, que se copian los elementos más en boga. No ya la estípite (por caso raro no conocemos ninguna columna salomónica), sino la plaqeta o cartones recortados llenos de abolengo y que en el siglo XVIII se emplearon en arquitectura con profusión, dándole como es natural una complicación mayor de la que tuvo en el siglo XVII. Vése mejor que en ningún sitio en San José, en el sosteniente y en el final de la caja de cerraja, en la de San Sebastián y lo mismo en Santos Justo y Pastor.

De 1753 son los hierros de los *Filipenses* de Alcalá de Henares, firmados por Carlos Visquiera (?) en Madrid. Tiene sus placas, caladas y recortadas. El trabajo de los hierros es fino, bien hecho, que adelanta ya la perfección y las características de la falleba de los Jesuítas de Alcalá. Como las del tipo que acabamos de presentar, tiene ésta de los Filipenses plaqetas recortadas de uso en la arquitectura del tiempo, como ya hemos dicho (fig. 39).

De las últimas obras conocidas de la escuela madrileña, y de las mejores entre todas es la que perteneció a los *Jesuitas* de Alcalá de Henares, guardada hoy en el Museo Arqueológico de Madrid. Es un nudo de falleba de la forma corriente, firmada por Blas de Mansilla en 1724, en Madrid (fig. 28). Tiene muchos detalles eruditos, de abolengo recocó que imperaba en la época, con el J. H. S. alusivo a la Orden en la manezuela, y dibujos en cobre que le da policromía. El sosteniente lleva tres figuras humanas, toscamente comprendidas pero bien labradas, y a las cuales ya hemos hecho alusión al principio de este trabajo. Aunque de forma tradicional por sus elementos decorativos, por sus detalles es obra de un herrero de aspiraciones y talento superiores al de sus compañeros de oficio. La división de los finales de falleba y sosteniente en macollas y anillos moldurados ya viene de últimos del siglo XVII. Lo original aquí, aparte también de las figuras de bulto entero y cuyos an-

tecedentes están ya en las primeras obras de la escuela, es el carácter de la decoración, lo erudito de ella, tan opuesta a la empleada hasta las obras de San Sebastián y sus semejantes de San José y Santos Justo y Pastor. Todo el grabado está hecho a punta de cincel y perfectamente limadas las partes lisas o de bulto redondo. Es un final de escuela que no podía faltar. Es el virtuosismo, la perfección técnica, característica de toda escuela en sus postimerías.

Lo mismo puede decirse de la romana que también se conserva en el citado Museo procedente (dice la papeleta del mismo) de la antigua Casa de la Moneda. Lleva, sin fecha, la firma de Salinas, que la hizo en Madrid. La publicó Artiñano en su *Catálogo de la Exposición de hierros de 1919*. Es obra magnífica, con labores en cobre, buen ejemplo de la perfección alcanzada por el arte del hierro en España a mediados del siglo XVIII. Nos abstendremos de la descripción, pues bien se aprecia en la foto (fig. 42) la abundancia de temas decorativos barrocos y recocós tan típicos en la decoración mayor contemporánea. El trabajo de lima y cincel es perfecto. Aunque no entra en este trabajo el estudio de todas las obras en hierro, bueno es presentarlas para que se pueda apreciar el grado de perfección que este gremio alcanzó en el siglo XVIII. Este arte en todas sus ramas produjo obras magníficas, superiores a los de sus contemporáneos extranjeros, con los cuales luchaban ya contra la imitación y la importación en España y América, para la que trabajaban en grande, especialmente los cuchilleros, armeros, arcabuceros, etc.

Pero tratando de obras más próximas a los cerrajeros en Madrid, hay pocas y malas rejas de estos períodos. Desde luego la iglesia del Carmen conserva aún rejas fechadas en la segunda mitad del siglo XVII, sencillas y sin alardes de ningún género, y lo mismo la de San Ginés. En el siglo XVIII hay dos más interesantes que las anteriores. Nos referimos a las de la capilla de Santa Rita (fig. 41) en la iglesia del Carmen también. Es de gusto francés. La otra, más sencilla, es la de San José, en la puerta que da a la calle (fig. 40). Otras dignas de mención, aunque de interés nimio, son las de San José y las de Santos Justo y Pastor, todas de los mismos años, hacia el de 1740.

A. GARCÍA Y BELLIDO

DIBUJOS DEL AUTOR.

Cerrajería Artística Madrileña.

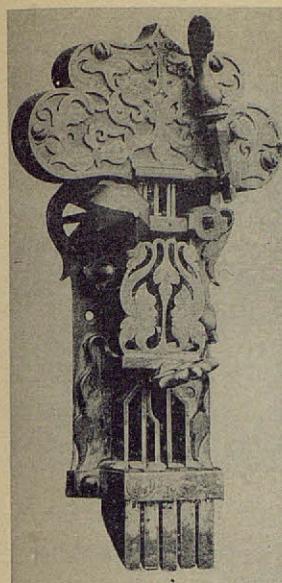


Fig. 1. - Cerradura del
Escorial. Siglo XVI.

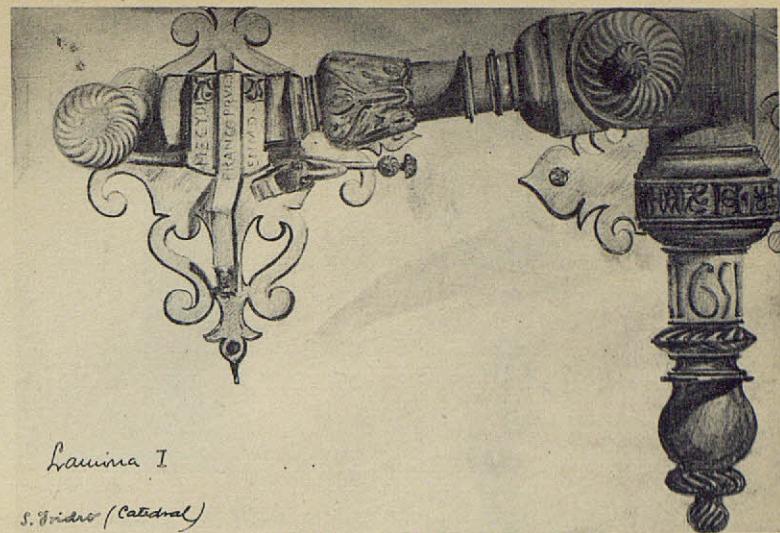


Fig. 2. - Cerraja de la Catedral, obra de Francisco Priv.. de 1651.
Dibujo del autor

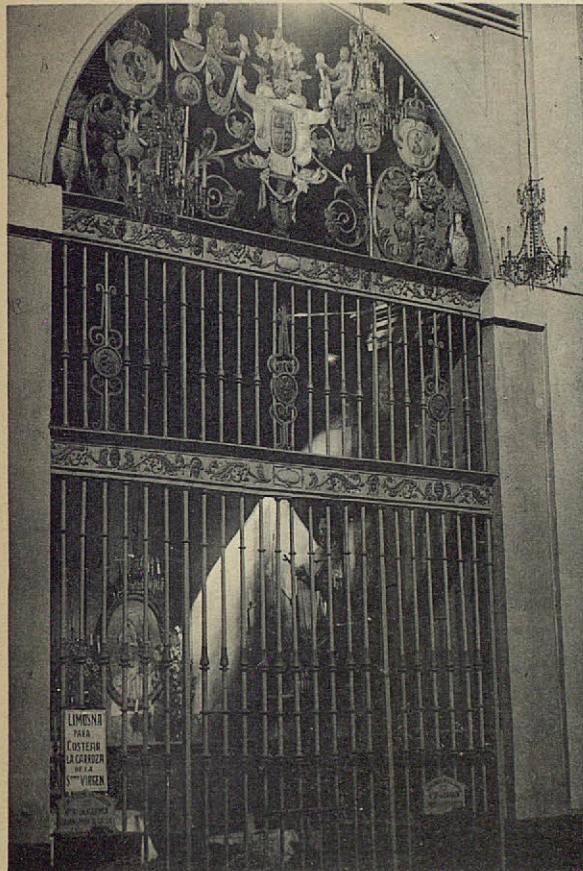


Fig. 3 - El Carmen: Reja de la Capilla de la
Virgen, hacia 1615.

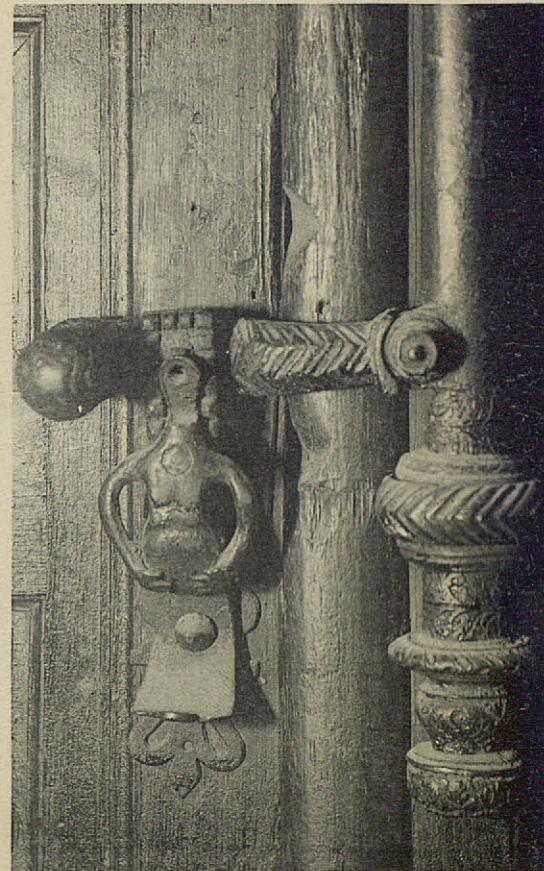


Fig. 4. - Don Juan de Alarcon: Figura
que hace de sosteniente y manezuela,
obra del año 1656.

Fotolípa Hauser y Menet, Madrid

Cerrajería Artística Madrileña.

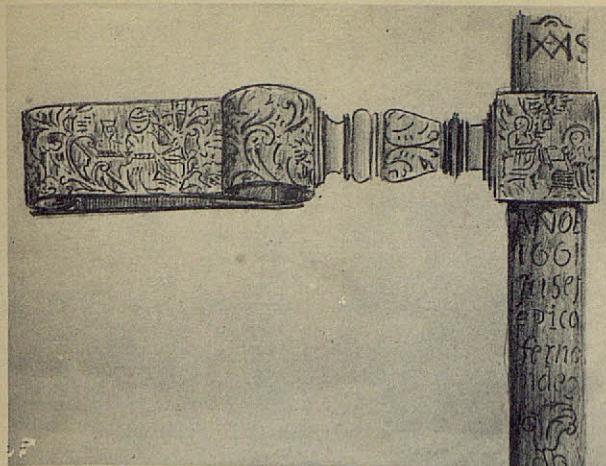


Fig. 5 - San Plácido. Pieza de condenar, y barra con decoraciones grabadas e inscripción, obra de Jusepe Picó Fernández en 1661.

Dibujos del autor

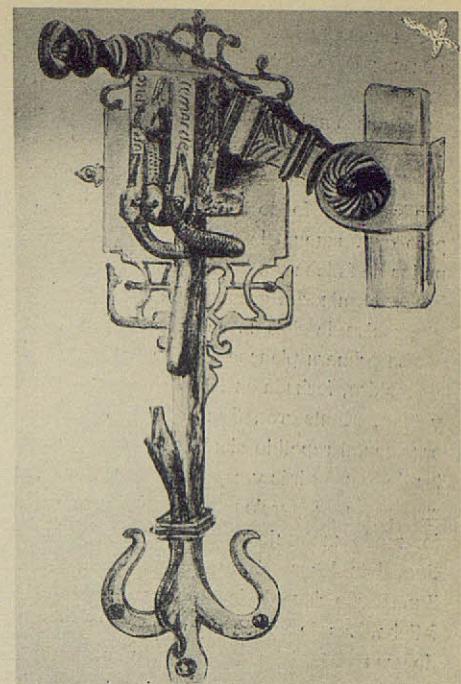


Fig. 6 - San Plácido. Sosteniente con figura de culebras. Obra de Jusepe Picó Fernández, 1661

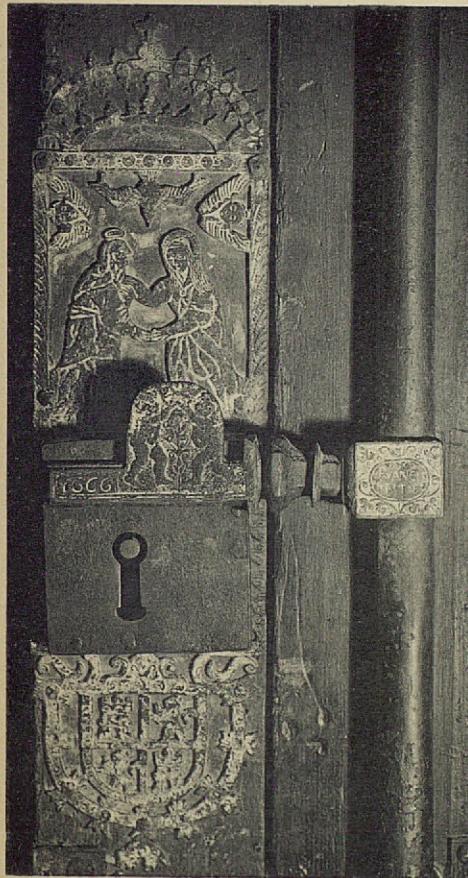


Fig. 7 - Santa Isabel. - Cerraja y pieza de condenar finísimamente cincelada, obra de Francisco Martínez, en 1666.

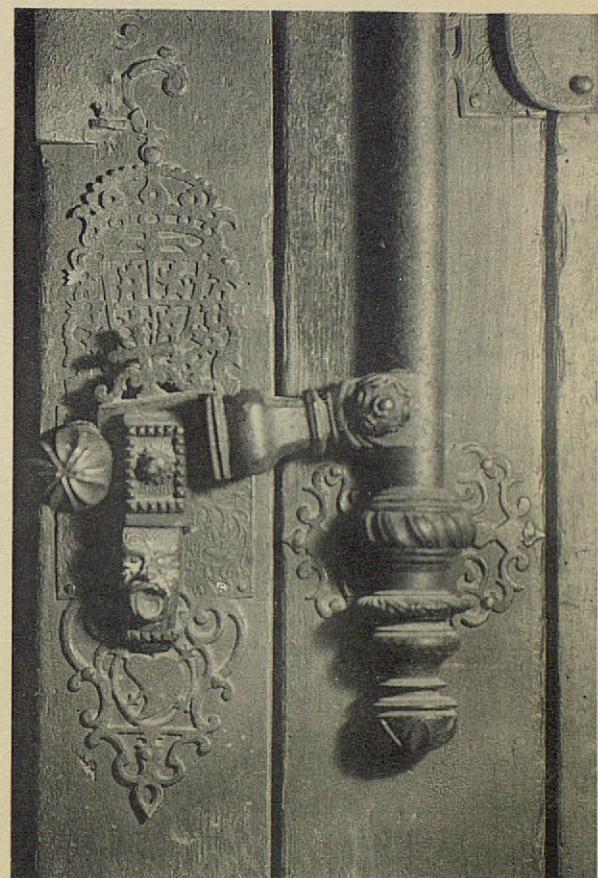


Fig. 8 - Santa Isabel. - Nudo de selleba, obra de Francisco Martínez, en 1666

Fototipia Hauser y Menet.-Madrid

Cerrajería Artística Madrileña

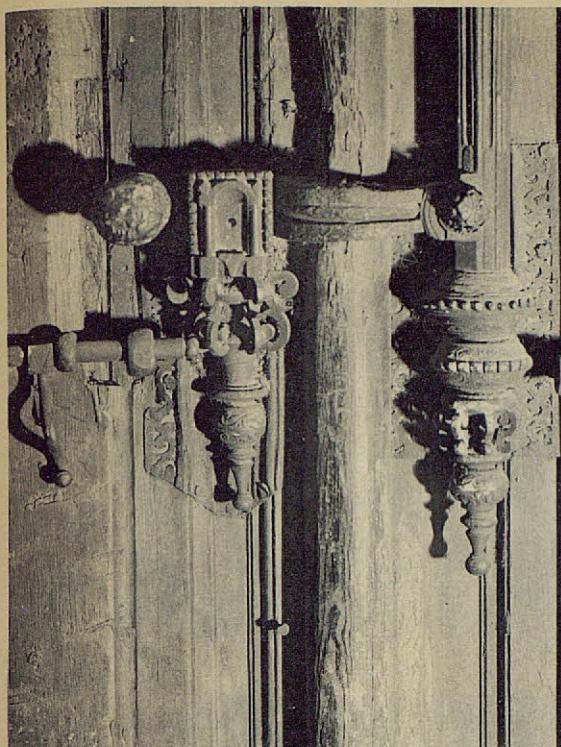


Fig. 9 - Cap. San Isidro (en San Andrés) nudo de falleba, obra de Domingo Selgado (?) en 1668.

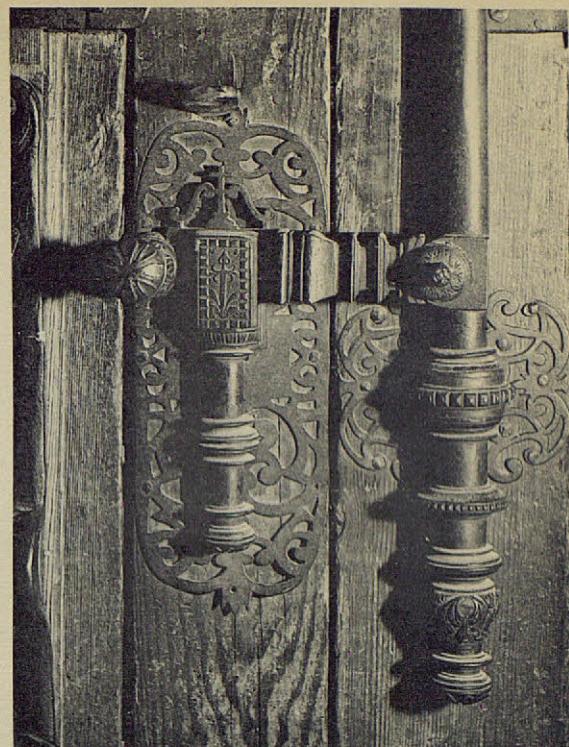
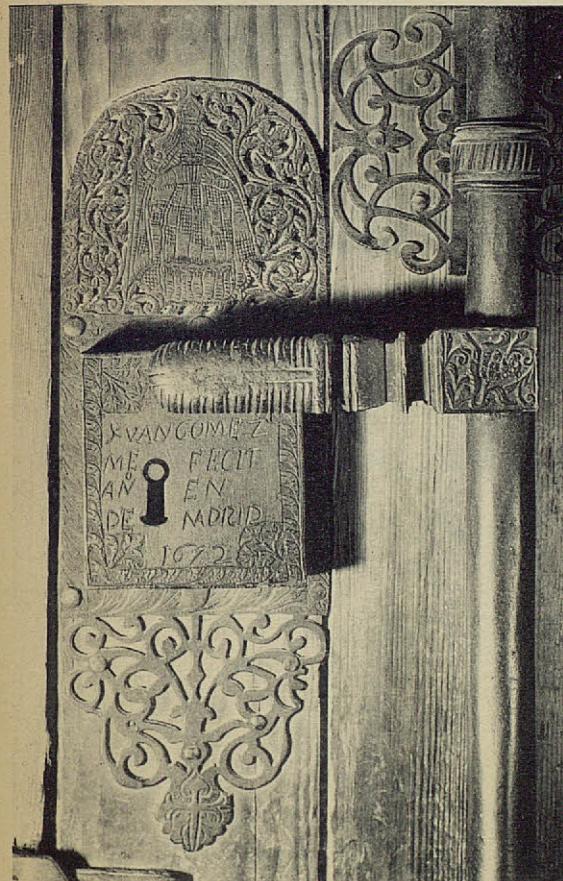
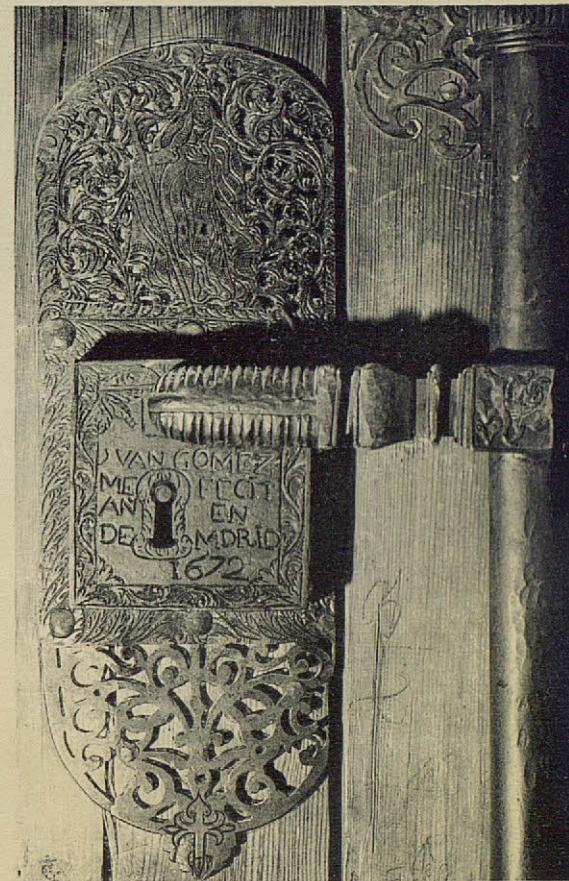


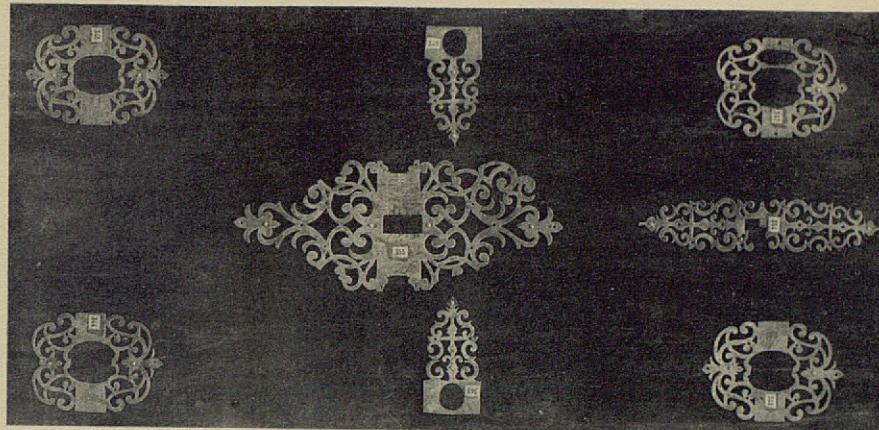
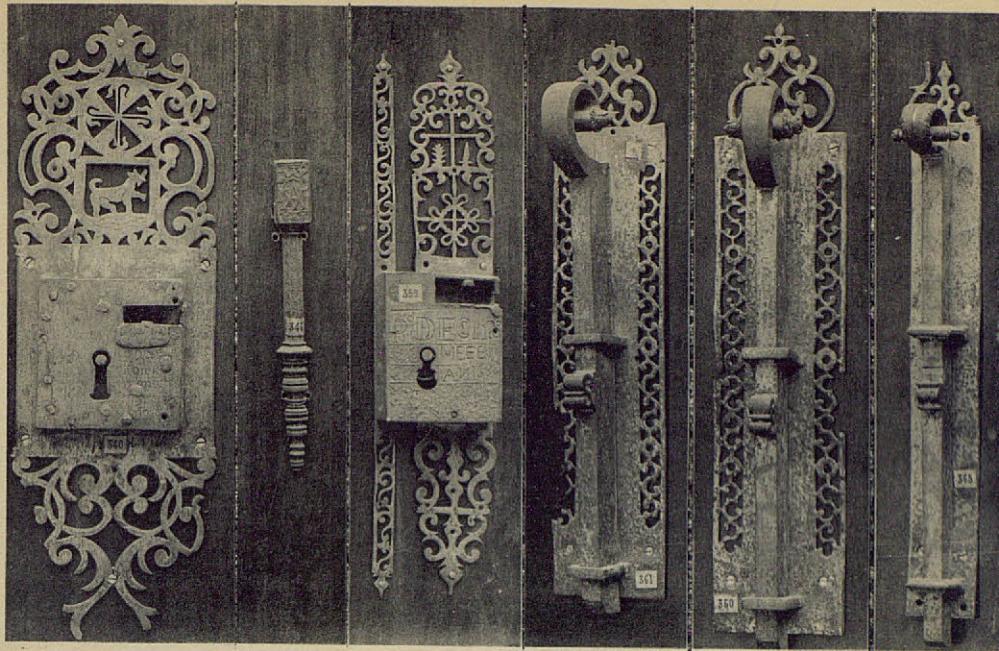
Fig. 10 - Las Magdalenas - Alcalá de Henares. Nudo de falleba, obra de Juan Gómez en 1672 hecho en Madrid.



Figs. 11 y 12 - Dos cajas de cerraja con su pieza de condensar, del convento de las Magdalenas de Alcalá de Henares - Obras fechadas y firmadas en Madrid por Juan Gómez en 1672



Cerrajería Artística Madrileña.



Figs. 14, 16 y 17 - Obras en hierro, procedentes del Monte de Piedad que se guardan hoy en el Museo Arqueológico.

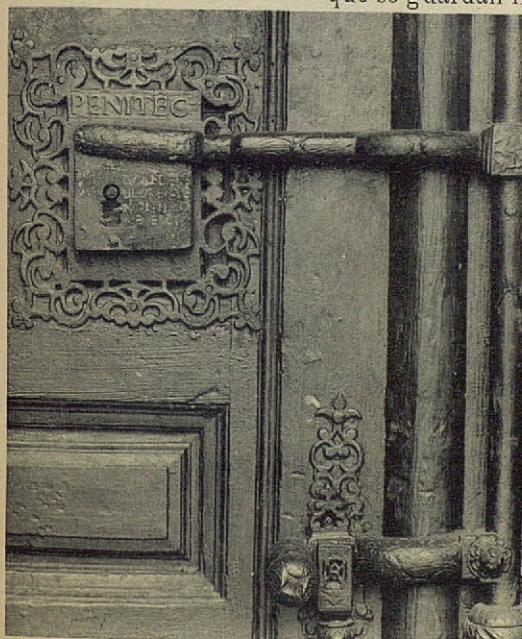


Fig. 13 - La Magdalena. - Caja y pieza de conde-
nar, obra de Juan Llorente Montero en 1674.

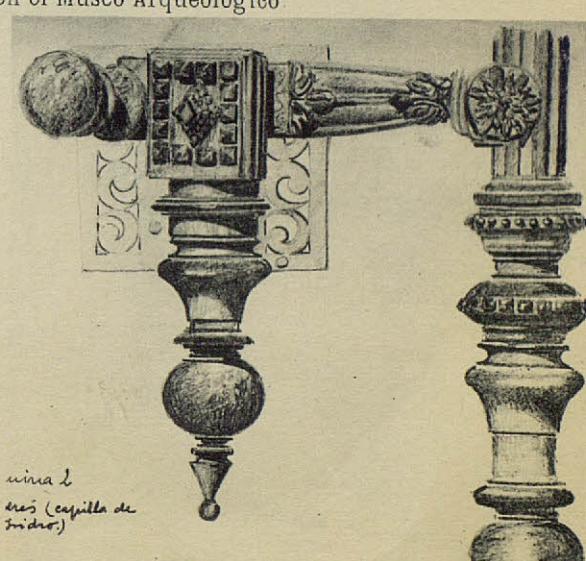


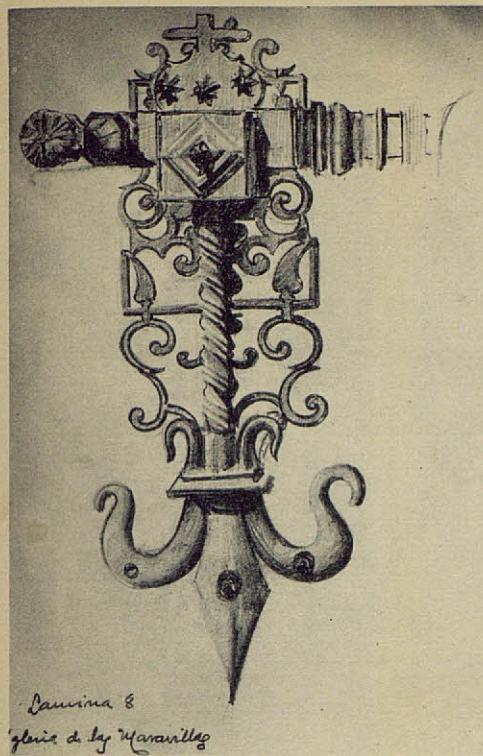
Fig. 15 - San Isidro (en San Andrés). Nudo de falleba, obra probable de Francisco Selgado

(?) en 1668.

Dibujo del autor

Fotolípia Hauser y Menet.-Madrid

Cerrajería Artística Madrileña.



Janina 8
gloria de las Maravillas

Fig. 18 - Las Maravillas. - Sostenedor y manezuela, obra de Pedro Calbo en 1688.



Fig. 19 - Las Calatravas. - Calco de la barra; esquinas de caza labradas a cincel, obra de Pedro Calbo en 1686. (vease las fig. siguientes).

Dibujos del autor

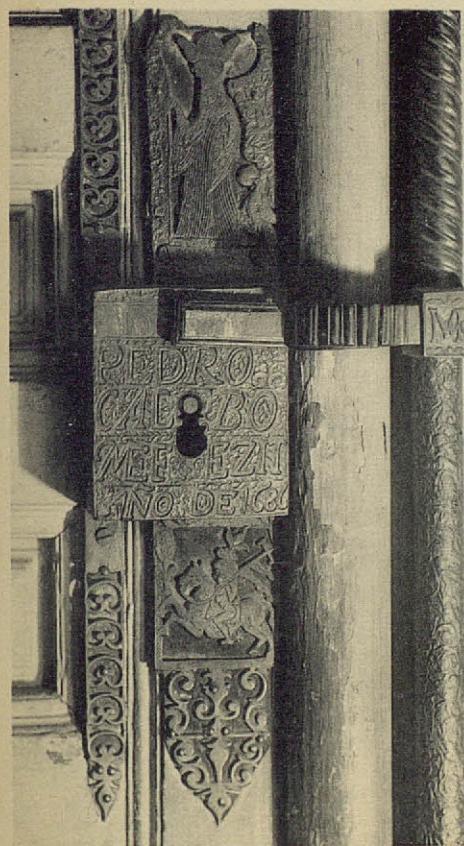


Fig. 20 - Las Calatravas - Cerraja y barra de la puerta exterior del crucero, obra firmada y fechada por Pedro Calbo en 1686.

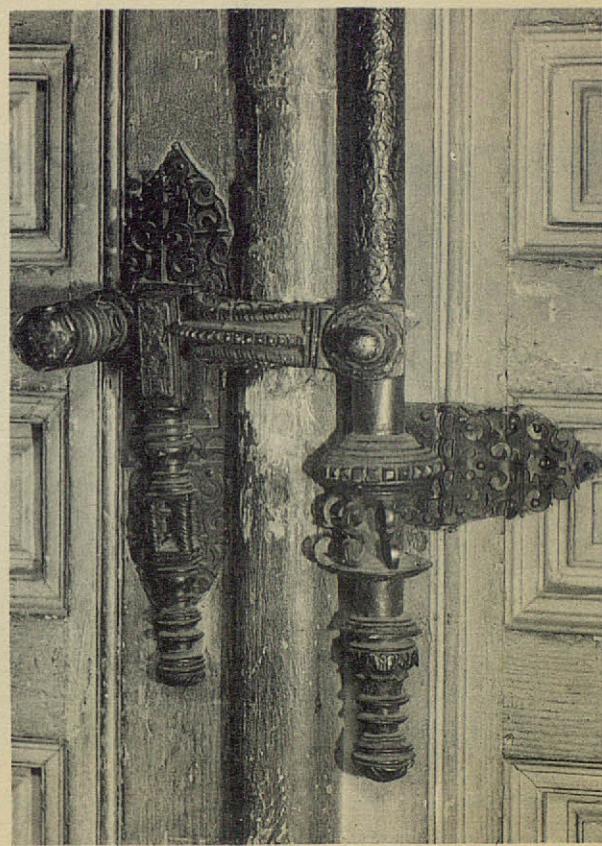


Fig. 21 - Las Calatravas - Nudo de falleba de la puerta del crucero, obra de Pedro Calbo en 1686 (veanse las dos figuras anteriores).

Fototipia Hauser y Menet.-Madrid.

Cerrajería Artística Madrileña

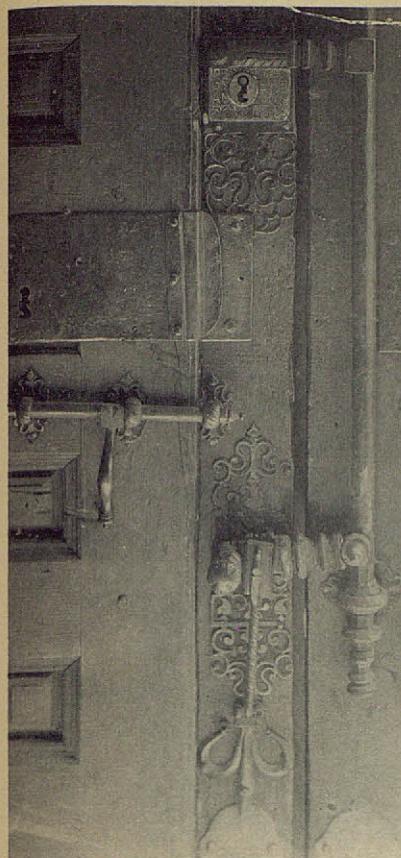


Fig. 22 - Las Góngoras. - Juego completo de cerradura, obra de Pedro de Chao, en 1689

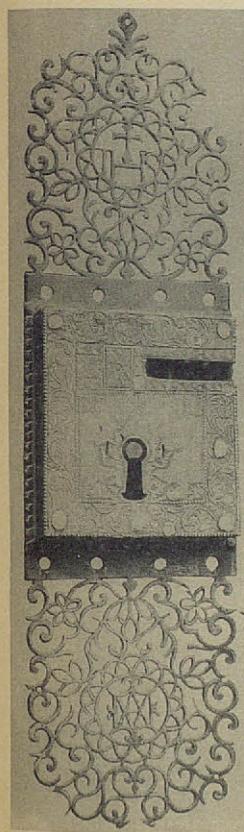
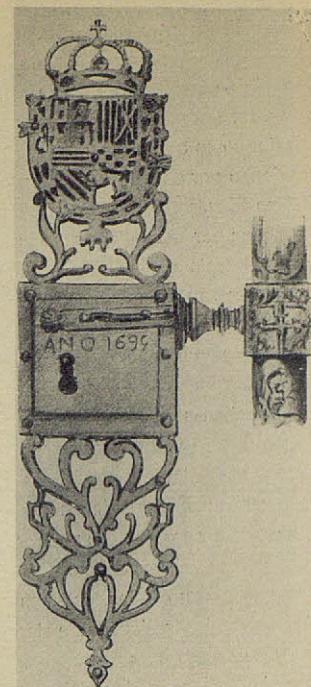


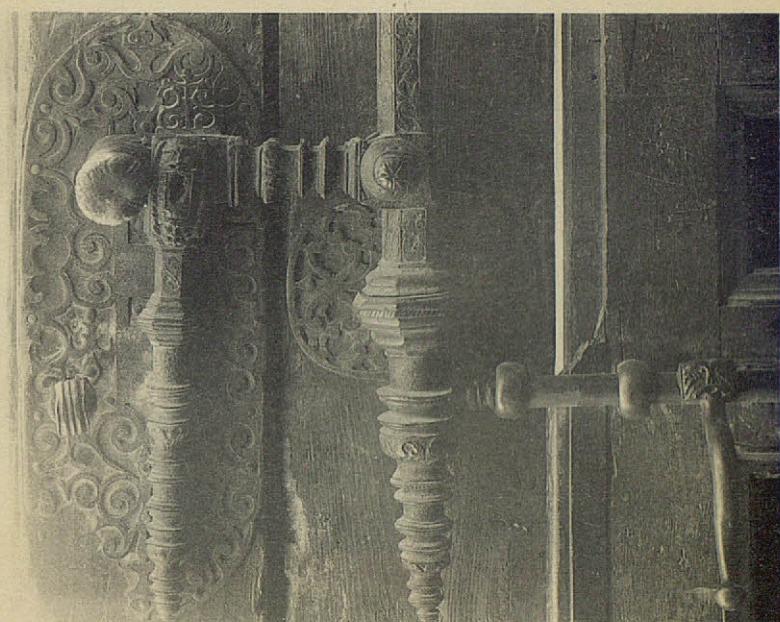
Fig. 25 - Preciosa caja de cerradura con sus planchas calada como encajes, obra anónima pero madrileña de principios del s. XVII. (Publicada por Rico y Sinobas).



Figa. 23 - Comendadoras de Santiago. Caja de cerrajería, obra fechada en 1695 probablemente de Diego Pérez. Dibujo del autor.



Fig. 24 - Las Trinitarias - Nudo de falleba y parte de los pasadores, obra de Joseph López en 1696.



Fototipia Hauser y Menet.-Madrid
Fig. 26 - Iglesia de Montserrat - Nudo de falleba y pasador, obra de Juan Albarez en 172...

Cerrajería Artística Madrileña.

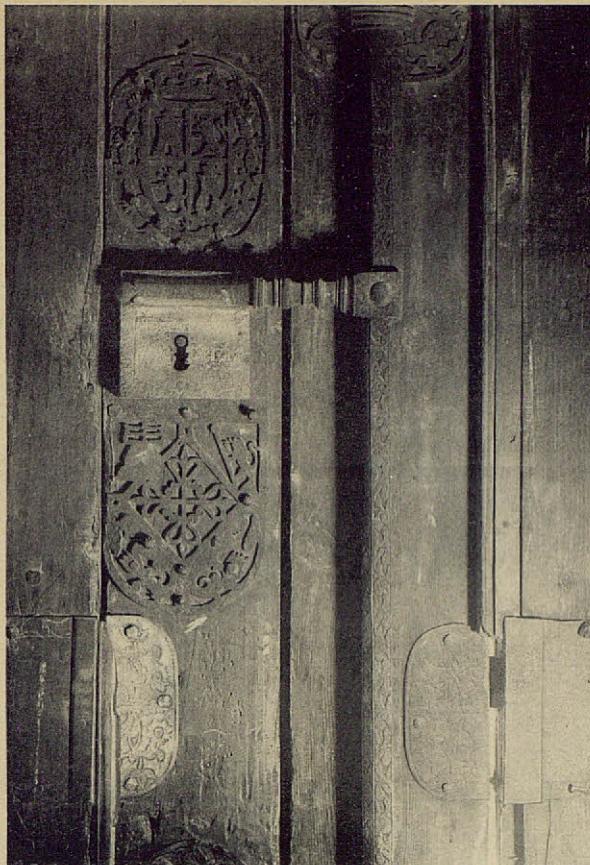


Fig. 27 - Iglesia de Montserrat - Cerraja, obra de Juan Albarez en 172...



Fig. 28 - Falleba procedente de los Jesuitas de Alcalá de Henares, trabajo en hierro y cobre, a cincel, obra de Blas de Mansilla, hecho en Madrid en 1724 (Mus. Arq. Nac.)

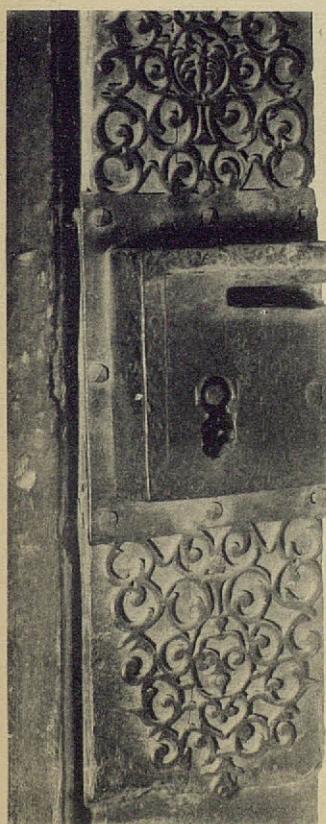


Fig. 29 San Luis - Caja de cerrajería, fechada y firmada por Marcos Amigo, en 1720.

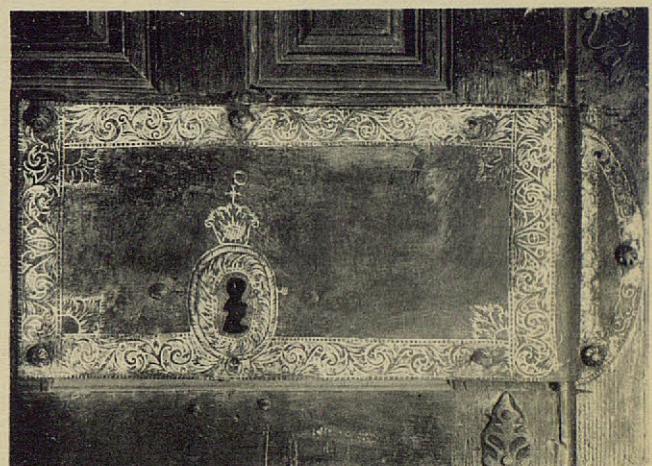
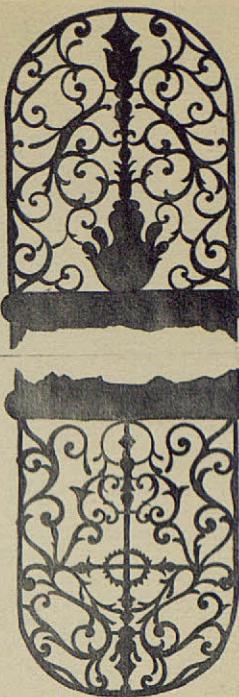
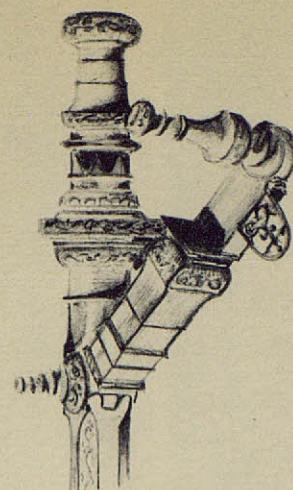
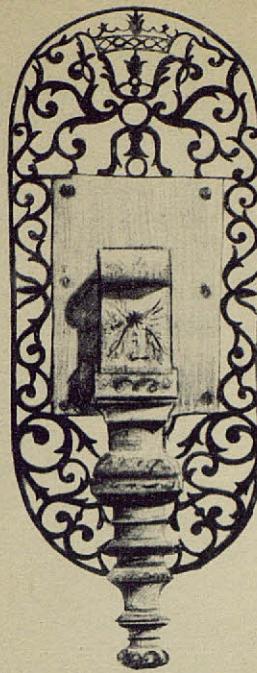


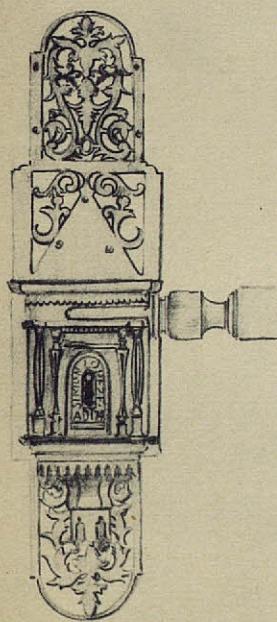
Fig. 30 - Capilla de Belén - (en el Salvador) Caja de cerrajería, con grabados a modo de cenéfa, hechos al agua fuerte. Obra de hacia 1720.

Fotografía Hauser y Menet - Madrid

Cerrajería Artística Madrileña.



Figs. 33, 34 y 35 - San Cayetano. Detalles de la cerraja en los que se puede ver el fino encaje del hierro, obra firmada y fechada por Juan Antonio González en 1730
Dibujos del autor



anima de
n Sebastián

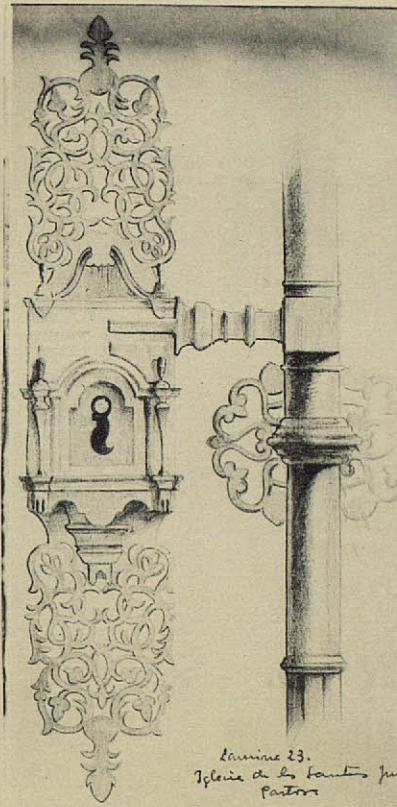
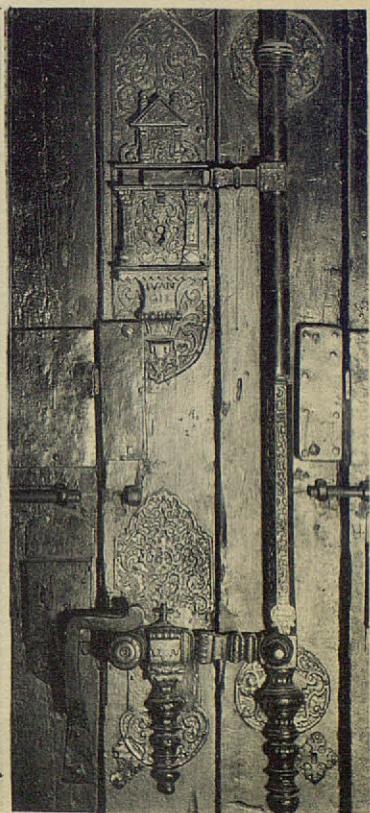


Lámina 23.
Iglesia de los Santos Justo
y Pastor



Fototipia Hauser y Menet.-Madrid.
Fig. 38 - San José - Sistema de
cierre, obra de Juan Gil
de hacia 1740.

Fig. 36 - San Sebastian. - caja de cerraja, obra de Simón López en 174...
Dibujos del autor

Fig. 37 - Iglesia de Santos Justo y Pastor. Caja de cerraja obra anónima de hacia 1740

Dibujos del autor

Cerrajería Artística Madrileña

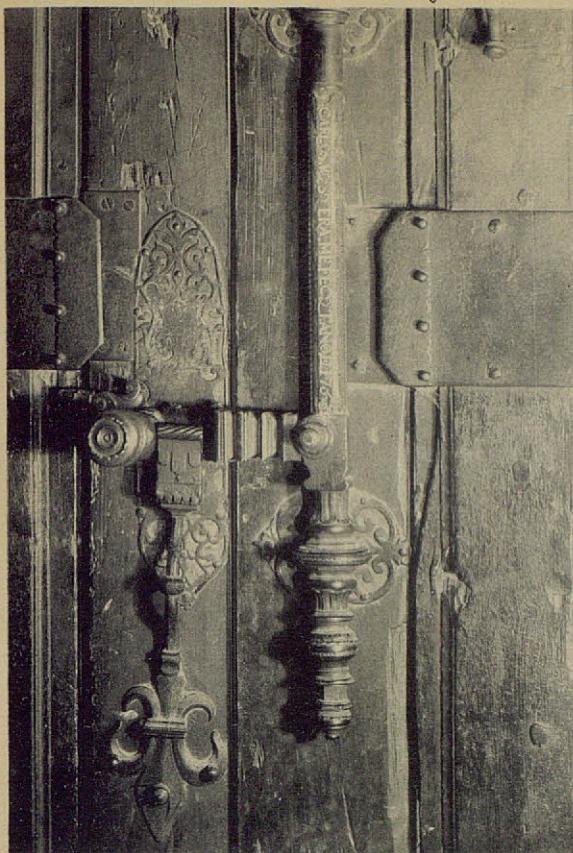


Fig. 39 - Los Felipenses - Alcalá de Henares.
Nudo de falleba, fechado y firmado en 1753.

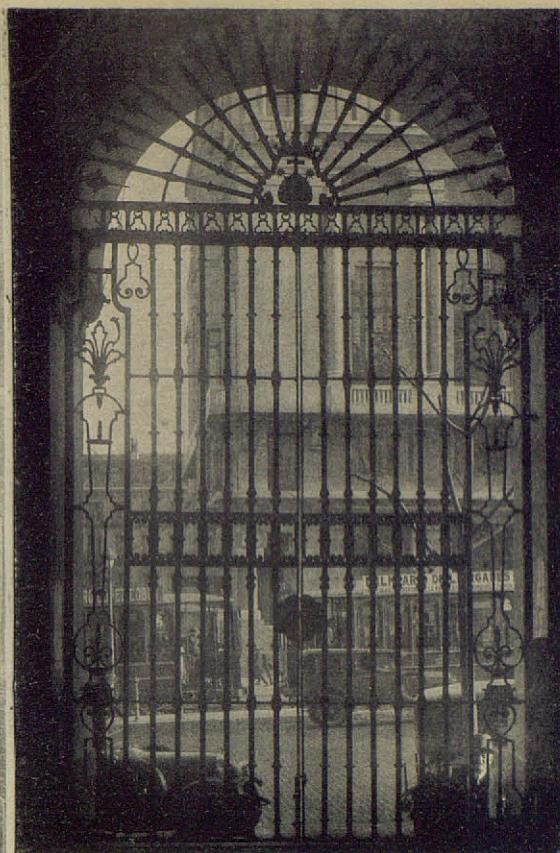


Fig. 40 - San José - Reja central de la puerta principal, hacia 1740.

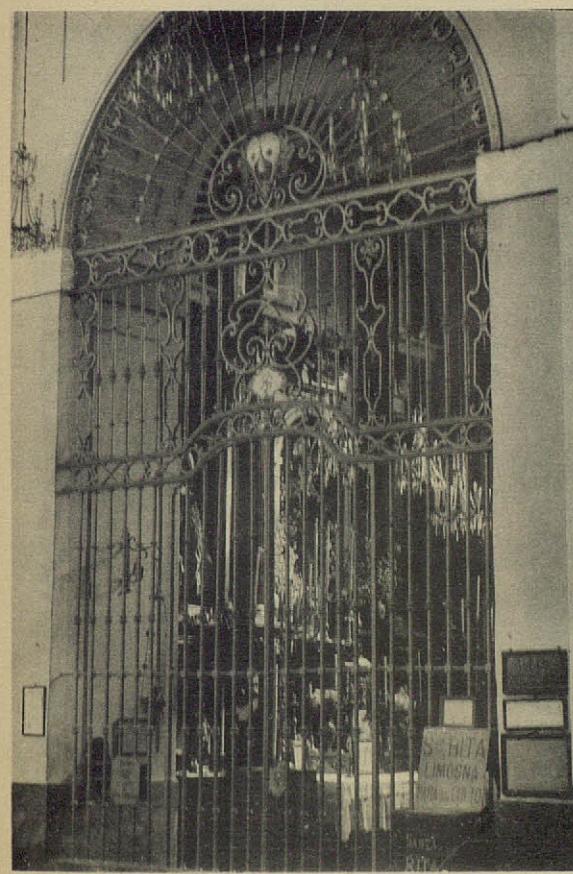


Fig. 41 - El Carmen - Reja del s. XVIII.
Capilla de Sta. Rita.

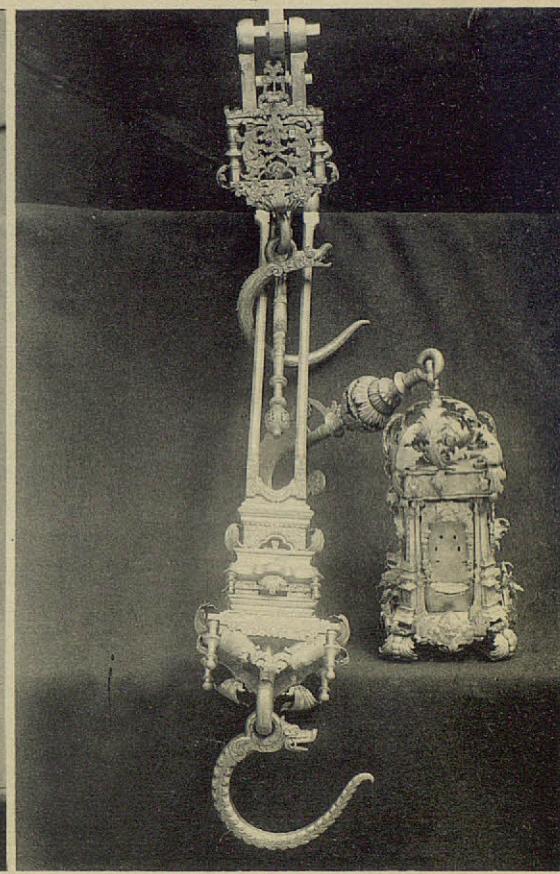


Fig. 42 - Romana de hierro y bronce forjada y
cincelada por el maestro Salinas de Madrid
Segundo tercio del s. XVIII. Procede de la an-
tigua Casa de la Moneda - (Mus. Arq. Nac.)

Fotolpia Hauser y Menet.-Madrid

Cerrajería Artística Madrileña.

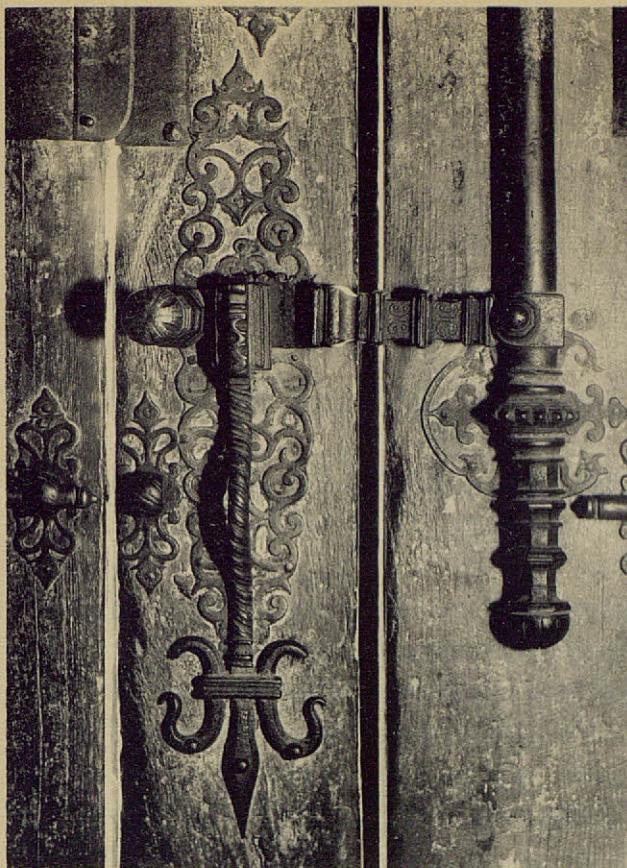


Fig. 31 - Nudo de falleba en las Calatravas, obra de Joseph Maiol (?) en 1686.

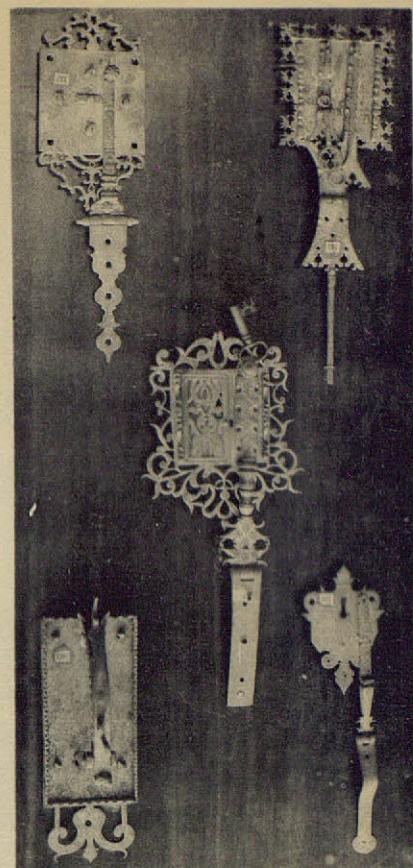


Fig. 44 - Hierros del Museo Arqueológico.

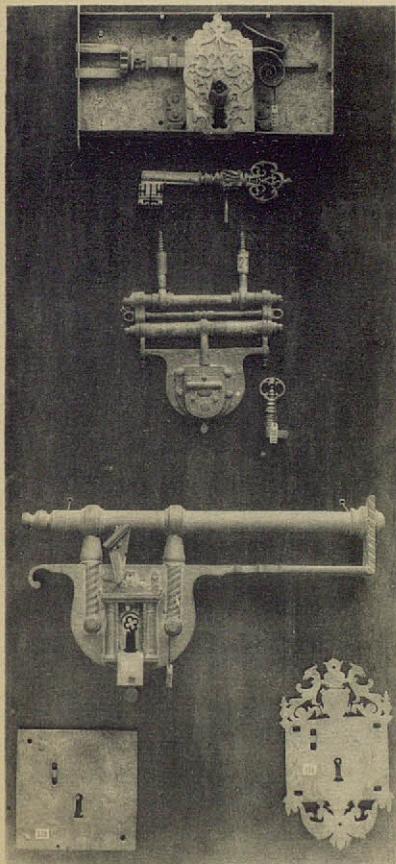


Fig. 43 - Hierros del Museo Arqueológico

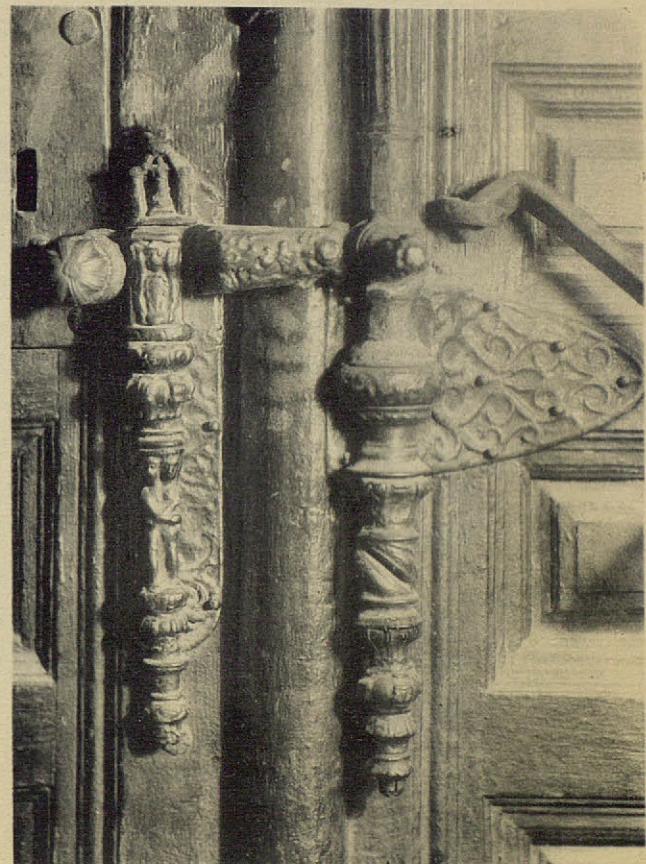


Fig. 32 - San Cayetano - Nudo de falleba, obra de Juan Antonio Gonzalez, en 1730.

Fototipia Hauser y Menet.-Madrid.

La Sociedad Española de Excusiones en Torrijos y la Puebla de Montalbán

Con numerosa concurrencia y un día espléndido, de verdadero veranillo de San Martín, o del membrillo, se llevó a cabo el pasado día 11 de Noviembre la excursión a los lugares indicados.

Figuras muy conocidas, dado el alto nivel intelectual de nuestros socios, las de D. Gutierre de Cárdenas y su esposa D.^a Teresa Enriquez, la santa, la loca del Sacramento, que tuvieron siempre especial predilección por Torrijos, donde D.^a Teresa duerme el sueño eterno, era natural que la excursión despertara no escaso interés. Por el camino de hierro a Cáceres y Portugal nos trasladamos a Torrijos, adonde llegábamos a las once y veinte de la mañana. En el entretanto y cual si el eco repitiera la que fué muy vulgar copla,

Cárdenas y el Cardenal
y Chacón y Fray Mortero (1)
traen la Corte al retortero,

íbamos recordando la gigantesca figura de D. Gutierre y la no menos relevante, pese a su singular modestia, de D.^a Teresa, la hija del Almirante de Castilla y descendiente de aquel desdichado Infante D. Fadrique que sucumbió a las puertas del Alcázar de Sevilla, bajo las mazas de la guardia del Rey D. Pedro, de triste memoria. Fueron a su vez don Gutierre y D.^a Teresa, padres del 1.^{er} Adelantado de Granada Diego de Cárdenas, a quien el César español otorgara el Ducado de Maqueda como premio de sus servicios y lealtad.

Criada D.^a Teresa en Valdescopozo, a los ojos de su abuela doña Teresa de Quiñones, mujer del Almirante, y de cuya señora heredó

(1) Fray Alonso de Burgos.

nombre y virtudes, debió nacer en Valladolid, donde el Almirante de ordinario residía (si bien hay quien la cree sevillana) hacia el 1456.

Fué habida, fuera de matrimonio, en D.^a María de Alvarado y Villagrán, mujer noble. Hermano, entre otros, de D.^a Teresa, fué D. Alonso, Obispo de Osma.

Casó ésta con D. Gutierre de Cárdenas hacia 1475. Singularísima la figura de éste, que de paje del Arzobispo Carrillo, donde andaba "bien proveniente con una mula", llegó a ser Comendador Mayor de Castilla y de León. Bien es verdad que su despertado ingenio, su donaire en el decir, su sagacidad en el Consejo y su acrisolada lealtad a la Princesa Isabel, habían de granjearle todo género de distinciones y galardones. Tan sólo él, agenció el enlace de la Princesa con D. Fernando de Aragón, fuente de la grandeza y unidad de España, en servicio inapreciable. Y bien lo supo llevar a cabo, desde que el Maestre de Santiago con la Princesa Isabel se trasladó a Ocaña, mientras el Arzobispo, con el emisario del Aragonés, Mosén Pierres de Peralta, bien encubierto éste, llegaba a Yepes.

De noche, a espaldas de los cortesanos, Gutierre recibía y devolvía recados y propuestas, que de sus manos iban, ora a Isabel, ora al Arzobispo: las relaciones que de la persona y costumbres del Príncipe oía ella a la continua de labios interesados en el enlace, se lo metieron poco a poco en el alma, y las conveniencias que para sí y para España entera de la unión se esperaban, le inclinaron a admitirlo. Entonces, Mosén Pierres, sigilosamente, entró en Arévalo, donde ella se trasladara, y tuvo lugar, por Gutierre, de ver a la Princesa y tratar mano a mano asunto tan trascendental. Según buena copia de documentos, la adquisición por D. Gutierre, del señorío de Maqueda, es clara. Se lo donaron los Reyes como regalo por su matrimonio.

Urgía acabar el regio enlace de una vez y acaeció entonces aquel viaje tan magistralmente descrito por el P. Coloma en Fray Francisco. Gutierre de Cárdenas, de mercader, y el Príncipe, de mozo de espuelas, atravesaron Aragón y Castilla, y andando a salto de mata, llegaron a Valladolid.

Quedó el Príncipe en Dueñas, y llegóse Gutierre a Valladolid a pedir albricias de su llegada. Y cuando por vez primera D. Fernando entró a la presencia de Isabel, que, ansiosa de ver a su prometido, tenía cabe sí al Maestresala, éste, apenas el Príncipe apareció, bajó el entre-

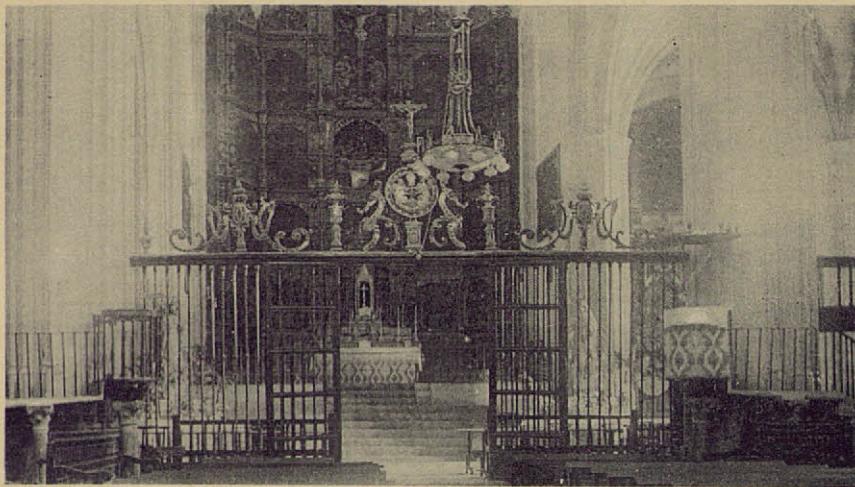


Foto. Marqués de Boveda de Lima.

Retablo de la Iglesia Colegial



Foto. Cincúnegui.

Fototipia Hauser y Menet-Madrid.

Bultos sepulcrales del antiguo enterramiento de D. Gutierrez de
Cárdenas y Dña. Teresa Enriquez.

TORRIJOS

abierto cortinaje de cuero que cerraba la puerta, en voz baja, y con la emoción viva del caso, señalóselo furtivamente: esse, es, esse es. Y tan bien sonaron en los oídos de la novia aquellas sílabas silbantes, que desde aquel día las "eses" se entreveraron a las veneras santiaguistas en la orla que cerca los dos lobos cárdenos, en campo de oro, del escudo de D. Gutierre de Cárdenas.

Cinco días más tarde, el 18 de Octubre de 1469, desposaba solememente a los regios novios el Arzobispo de Toledo y cantaban chicos y grandes con alborozo:

"Flores de Aragón
dentro de Castilla son".

Flores de Aragón, que, vivificadas por la recia savia castellana, dieron por fruto la más noble Monarquía que la Historia registra.

Conocidos ya, aunque de manera somera, los primeros señores de Torrijos, hora es ya de relatar lo que su generosa esplendidez mantiene enhiesto en la villa, al cabo de casi cuatro siglos. En primer lugar descuella la magnífica iglesia Colegial del Corpus Christi, fundación de doña Teresa Enríquez,emplazada detrás, y muy cerca de las casas señoriales.

Se empezó a labrar en 1509. Consta de tres amplias naves que la hacen esbelta y espaciosa. En cada nave lateral se abren dos capillas, además de otros once altares (cuatro empotrados en los muros del coro), los cuales, siguiendo la tradición española, fatal para la perspectiva, están en el centro de la iglesia.

Miguel de Alarcón escribe ser la sillería obra de Juan Millán o del maestro Rodrigo. No lo parece. Cierra el coro elegante verja de hierro forjado. Al presbiterio se sube por nueve escalones; hay en él dos sencillos túmulos sin lápida ni inscripción alguna. Presúmese, dice Alarcón, que encierran los restos de los hijos de la fundadora D. Alonso y don Diego, pero esto no es fácil de creer.

Lo más artístico y rico de la iglesia es el retablo mayor; fórmalo una especie de tríptico gótico, con cuatro órdenes de tableros, el inferior, de primorosas tallas y los tres restantes, de lienzos, obra prima de excelente pincel. En el centro, una buena escultura representa la institución de la Eucaristía, con preciosas y devotísimas figuras; dícese que el mantel de la mesa fué tejido por las propias manos de D.^a Teresa, consérvase intacto. Como acertadamente expone el señor Conde de Cedillo, nuestro querido

presidente, en su inédito y bien documentado *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*, que, con bondadosa amabilidad, puso a mi disposición para estos apuntes. Muy interesante ejemplar de la transición gótico-plateresca es la imafronte, complicada en su invención y traza, cuajada de exornos en relieve. Sirve de pórtico un gran arco de medio punto, adornado en su cara externa de preciosas labores. Integran la portada dos cuerpos sobrepuertos, en que explaya su inspiración la primera manera del Renacimiento español (con algunos, muy curiosos arcaísmos). Más sencilla y sobria, plateresca también, es la portada del Sur, o lateral. La torre de planta cuadrada y sólida sillería, con indicaciones en su labra, ora de transición gótica, ora plateresca. No consta el nombre del maestro mayor o arquitecto del templo.

Enriqueció la fundadora esta iglesia con maravillosas joyas y ornamentos. Los pocos que de estos últimos se conservan no pudimos admirarlos por estar en obra la sacristía donde se guardan. Vimos, sí, un precioso cáliz gótico, de plata dorada, otro no tan bello y algunas alhajas más, de posterior fecha, gracias a la bondad del señor cura párroco.

Nos trasladamos después al convento de la Concepción, donde la amabilidad de las religiosas nos permitió admirar, a satisfacción, el cadáver incorrupto de D.^a Teresa Enríquez, a los casi cuatro siglos de su muerte. Se visitó también el típico hospital de la Santísima Trinidad, vulgarmente llamado del Cristo de la Sangre, que conserva en el patio y parte de la iglesia el carácter de la época de su construcción, principios del siglo XVI.

Después del almuerzo nos trasladamos, en cinco automóviles, a la curiosísima villa de la Puebla de Montalbán, que donó en 24 de Diciembre de 1461 Enrique IV al Maestre de Santiago D. Juan Pacheco. La importancia de este cargo nos la da Fernández de Oviedo en sus diálogos de los oficios de la Casa Real. Dice: "Sereno: En un breve tratado que nos escribisteis en Madrid esta postrera vez que a España fuisteis por procurador de la isla Española..... enderezado al Sermo. Príncipe Don Felipe nuestro Señor, dándole relación de la casa, servicio y oficiales del Sermo. Príncipe Don Juan, de gloriosa memoria, vuestro señor y mio, dixisteis que los cinco oficiales Reales y principales de la Casa Real de Castilla, son: 1.^o Rey. 2.^o Príncipe ó Infante heredero. 3.^o Arzobispo de Toledo, Primas de las Españas. 4.^o Maestre de Santiago. 5.^o Contador Mayor de Castilla. Alcalde; Asi es la verdad."

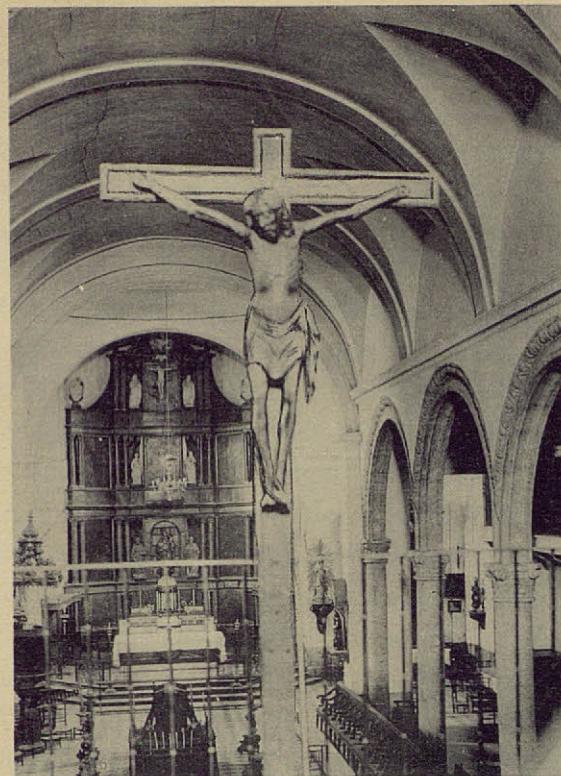


Foto Cincúnegui.

Crucifijo del Coro de la Parroquia de N^a. S^a. de la Paz.



Foto Marqués de Boveda de Limia.

Exterior de la Ermita de N^a. S^a. de la Soledad.

PUEBLA DE MONTALBAN

Fué la Puebla de Montalbán tronco de los Señores y Condes de este título. Hermoseó el palacio, labrado en estilo plateresco, con fachada a la plaza pública, D. Alonso Téllez Girón, descendiente del Maestre aludido; y por enlaces de familia pasó a las casas ducales de Frías y de Uceda. Es el tal palacio ejemplar muy típico, morada de gran señor castellano. Tiene hermosa portada en la fachada principal, sobre la plaza pública, compuesta de jambas, columnas y gran dintel con friso ornado de relieves y coronado por escudo con los blasones de la casa, entre dos flameros. Comunica con la iglesia parroquial, en la que tiene tribunas y comunicaba también con el convento de la Concepción. En tres espaciosas estancias del piso principal se conservan alfarjes artísticos de pino de Cuenca, pintados o dorados. La fachada, sobria, pero bella. El patio ha perdido su carácter por añadidos posteriores a la época de la edificación del palacio.

La iglesia parroquial, de tres naves, con la mayor o central separada de las otras dos por bellas pilastras de granito, está dedicada a Nuestra Señora de la Paz, bella imagen de talla pintada. Sostiene la Virgen al Niño con ambas manos y ni una ni otro tienen corona; parece anterior al siglo xv; la cabeza de la Virgen, posterior, y sin fundamento, atribúyela el vulgo a la época de Alfonso VI, corriendo acerca de la imagen curiosas historias. El templo es de traza basilical.

También se venera en la iglesia un Cristo de buena talla, pintado y de factura española del siglo xvii. Muy curiosa la torre de San Miguel, con esbelto arco de medio punto, hoy ciego, en la fachada del Oeste.

Grandiosa la bella iglesia del convento de la Concepción (franciscanas). Es de sillería, de cruz latina, con la orientación litúrgica, de sobria decoración en las fachadas. Muy bello el interior del templo, exornados sus muros de pilastras corintias con su entablamento y cubierta la capilla mayor por cascarón o semicúpula, y el crucero por bella cúpula con linterna. Bóvedas de cañón, decoradas con casetones cuadrangulares, cubren los otros brazos de la cruz. A continuación de la nave, el tan sencillo como espacioso coro de las religiosas. Es extraordinaria la altura de las naves, que dan al templo soberbio aspecto. Su estilo, el plateresco, con muy marcadas influencias italianas. Según Cean Bermúdez, trazó y empezó la iglesia Laurencio de Ilachoa.

Algunos socios, no todos, pues la hora del regreso se aproximaba, pudieron admirar la ermita de la Soledad (antiguamente de San Sebas-

tián), y singularmente el gran frontispicio, representando un retablo de mármoles y jaspes que ocupa todo el muro de cabecera. Aparenta ser un grandioso cuerpo arquitectónico del característico estilo del siglo XVIII. En la parte inferior del fingido retablo vense dos figuras femeninas, de pie, que parecen representar Virtudes, y sobre el entablamento otras dos figuras, sentadas, que son dos Sibillas. La hornacina central contiene la imagen de la Virgen titular de la ermita.

La obra toda, de muy diestra y excelente perspectiva, según reza una inscripción puesta en lo alto de la cornisa, fué hecha por "Luis y Alejandro Velázquez, hermanos y naturales de Madrid", que la pintaron en 1741 y 1742.

Los tres hermanos González Velázquez, Luis, Alejandro y Antonio, Académicos de la de San Fernando y pintores de los Reyes Fernando VI y Carlos III, gozaron de gran crédito como autores de perspectivas y de decoraciones teatrales. D. Luis pintaba las figuras y D. Alejandro los adornos.

Con pena dejamos la pintoresca villa, tan maravillosamente colocada, y emprendimos el regreso, satisfechos de conocer algunas bellezas más de las que esmaltan nuestra querida patria.

EL CONDE DE MORALES DE LOS RÍOS

BIBLIOGRAFIA

Semana Santa en Medina de Rioseco. *Revista ilustrada.* Año III, núm. 3.

Sumario: El Cristo en el Arte y los Cristos de Rioseco, por Rafael Navarro.—Oración gratulatoria, por Narciso Alonso Cortés.—Ditirambo, por Jorge Guillén.—Los templos riosecanos de Santa María y Santiago, por Georg Weise.—Estampa castellana: Acuña y sus clérigos, por Carlos Calamita. El retablo mayor de la Parroquia de Santa María de Medina de Rioseco, por Juan Agapito y Revilla.—Algo de la gloriosa vida franciscana en la histórica Ciudad de los Almirantes, por el padre Alejandro Toribio Revuelta.—Las puertas de Rioseco, por Maurice Legendre.—Santos de palo, por Fernando de Lapi.—Glorias pretéritas, por Isidoro Cid.—El milagro del Santo Cristo de Castilviejo, por Esteban García Chico.—Viñetas del Miércoles Santo, por Vicente Marín.—La capilla de los Benavente, por Francisco Antón.—Programa de Semana Santa: Vistas de los templos.—Anuncios.

La lectura del sumario ya nos indica lo interesante y variado de los asuntos que se tratan, y aunque brevemente, consignaremos que a nuestro juicio se destacan los artículos firmados por Agapito y Revilla, F. Antón, M. Legendre y G. Weise. Es muy curioso el titulado “Oración gratulatoria”, en el que se relata el sermón pronunciado en el templo de Santa Cruz de Rioseco por D. Felipe Paradela, beneficiado de Preste, con motivo de la festividad religiosa que en acción de gracias por el feliz natalicio de los infantes gemelos D. Carlos y D. Felipe, hijos de los Príncipes de Asturias, se celebró el 26 de Diciembre de 1783. Cantaba el buen sacerdote entusiastas alabanzas, y la Sagrada Escritura, la Historia patria, la Mitología, suministraban los textos para anunciar aquel natalicio como milagroso nuncio de ventura, que atraería la paz y la felicidad sobre España; y aquellos débiles niños habían de convertirse en gigantes que pisarían por trofeo de sus pies el globo esférico del mundo. Mas ¡ay!, que tan fervientes votos no se cumplieron. Al año fallecieron los tiernos infantes, a bien que para felicidad de España un mes antes había ya nacido el que más tarde reinaría con el nombre de Fernando VII.—J. P.

Cerámica de Marlés, por J. Serra Vilaró. Solsona, 1928.

Editado por el Museo Arqueológico Diocesano de Solsona este trabajo del señor Serra Vilaró, se dan a conocer en él, no solamente el punto del hallazgo de esta cerámica, a medio kilómetro de la iglesia de San Pablo de Piniés en el distrito municipal de Marlés, sino que además se analizan y clasifican todos los vasos y trozos de ellos encontrados, así como los platos y vasijas y se hacen deducciones sobre la época probable a que pertenecen por comparaciones con otras encontradas en otras regiones. Acompañan a la parte doctrinal reproducciones de todos estos objetos para la más fácil manera de estudiarlos.—A. C.

Sociedad excursionista melillense: Notas de excursionismo.

En un bien editado libro, con varias fotografías de distintos lugares del territorio de nuestro Protectorado en Marruecos, nos da a conocer esta agrupación cómo nació y sus orientaciones, así como su finalidad patriótica, y después en una serie de artículos, firmados por socios de esta simpática Sociedad, los bienes religiosos del Rif, el traje rifeño, las costumbres marineras y la canción rifeña, terminando con un resumen de las excursiones realizadas por la Sociedad y que abarcan el territorio de la zona oriental ocupada por nuestras tropas hasta mediados del año 1925.

Agradecemos mucho este envío a nuestra hermana, en África, a quien saludamos cariñosamente, deseándole siga con el mismo entusiasmo el estudio de estas hermosas tierras tan poco conocidas. — A. C.

Publicaciones del Patronato Nacional de Turismo. — España: La Cueva de Altamira, por H. Obermaier.

El Patronato Nacional de Turismo nos envía la primera de una serie de Monografías que empieza a publicar. Esta trata de la Cueva de Altamira en Santander y de sus famosas pinturas rupestres, y está ilustrada con bastantes reproducciones de la cueva y de los animales en ella pintados. Su texto es más bien una descripción, en forma de guía o indicación para el turista y el viajero, pero el estar escrita por el eminentísimo hombre de ciencia H. Obermaier, especialista en esta clase de estudios, avalora este pequeño opúsculo.

Acompaña también una descripción de una nueva cueva descubierta en 1928, y esta monografía es utilísima para el que visite las dos cuevas prehistóricas. — C.

De sigil-lografía franciscano-catalana, por Ferrán de Sagarra.
Editorial Franciscana. Barcelona, 1928.

El estudio de los sellos, bien sean en plomo o en cera o en papel, ofrece en los tiempos modernos ancho campo para la investigación del arqueólogo y es un auxiliar de la Historia, y que cuenta con especialistas que con sus trabajos nos muestran ejemplares interesantes y raros.

Entre aquellos se cuenta el Sr. Ferrán de Sagarra quien, en una pequeña monografía, nos estudia ejemplares en cera de los tiempos medievales referentes a dignidades y conventos de la provincia de Aragón y de los frailes menores de otros cenobios de Cataluña, los que describe minuciosamente y de los que da reproducción en láminas que acompañan al trabajo.

Es un estudio sencillo y bien hecho y útil para la historia de la coronilla de Aragón. — C.

Hispanic notes and monographs: Essays, studies and brief biographies, issued by the Hispanic Society of América. New York. V + 8 páginas el cuaderno menor y V + 41, el mayor. Notas y bibliografía.

Entre las publicaciones de la Hispanic Society of América figura una serie de pequeños cuadernos, muy bien impresos e ilustrados con buenas láminas, en los que

se estudian y describen detalladamente obras de arte español e hispanomorisco, incluyendo en aquéllas cuadros de autores españoles, cuya biografía se extracta, y algunas como las de Pompeo Leoni, que, aunque italiano, trabajó también en España. Estas obras son propiedad, en todo o en parte, de la referida Hispanic Society.

En los cuadernos que tenemos a la vista se trata de:

Panels from the tomb of D. García Osorio.—The tombs of D. Gutierre de la Cueva and D.^a Mencia Enríquez de Toledo.—Effigies of a knight of Santiago and his lady.—Castilian wood-carvings of the late gothic period.— Hispano moresque ivory box.— Hispano moresque capitals and base.— Hispano moresque marble basin.— Choir stalls from the Monastery of San Francisco.— Lima' Perú. Preboste.— Escalante.— Pareja.—Pompeo Leoni.

El primer cuaderno es del año 1926; los cuatro siguientes, del 1927, y los siete restantes, del 1928.

Cada uno de estos cuadernos contiene un prólogo en el que se hace historia del monumento de que se trata, antecedentes y desarrollo del arte que en él se manifiesta, biografía del autor, etc., y después se describe aquél con verdadera minuciosidad y lujo de detalles, por todo lo cual resultan estas obritas trabajos de verdadera información.—J. M. C.

Marfiles y azabaches españoles, por José Ferrandis. Editorial Labor, S. A. Barcelona.

Este nuevo tomo de la colección Labor es un perfecto estudio en que el docto catedrático de la Central nos da a conocer todo lo que puede interesar al aficionado y al arqueólogo sobre los marfiles y los azabaches fabricados en España.

Después de una utilísima explicación de lo que se compone la substancia conocida en el comercio con el nombre de marfil y las clases que hay de él, según sea procedente de un sitio o de otro, y de colmillos de elefante o de dientes de hipopótamo, narval o morsa, así como del modo y diferentes medios de trabajarlos, entra en la historia de este producto como elemento para fabricar objetos artísticos.

Empezando por los períodos paleolítico, neolítico y Edad del Bronce, llega al verdadero período histórico, Edad Antigua, Media y tiempos modernos.

Aunque en la Edad Antigua se hacían bastantes objetos de marfil, explica cómo la materia empleada era bastantes veces de huesos de animales. El Sr. Ferrandis cita entre éstos los encontrados en algunas excavaciones, como las de Ibiza, que fueron una figura desnuda, sin brazos ni piernas y con diadema; una victoria en actitud de volar y una cabeza de sileno con abundante y larga barba. En esta Edad Antigua, la mayoría de los objetos hallados son de importaciones fenicias, griegas y romanas.

Al tratar de la Edad Media especifica los objetos de adorno y uso que se hacían, siendo los musulmanes los principales artífices en este período llamado Hispano-árabe. Esta es la parte más interesante del libro que nos ocupa y en ella se estudian los marfiles del Califato de Córdoba construidos en sus talleres y fechados la mayoría de ellos, citando entre éstos, como representativos, el diptico del Monasterio de Silos y una gran variedad de arquetas, unas con ornamentación vegetal solamente, y otras en que intervienen dibujos de personas y animales y hasta escenas. Además de describirlas minuciosamente, transcribe y traduce las inscripciones en caracteres árabes que todas ostentan.

Pasa a tratar después de los marfiles arábigo-españoles, en los siglos XIII al XV, y que aunque en decadencia este arte y siendo muchos de los objetos importados de Oriente, produce, sin embargo, buenos ejemplares sobre todo de arquetas, que describe y estudia, señalando las procedencias y el sitio donde actualmente se conservan. También estudia los marfiles cristianos medievales y los muzárabes, pasando a tratar de los románicos, cuyo arte, inspirado en los libros miniados de entonces, especialmente los beatos y otros manuscritos, se completaban con ornamentos de oro, plata y piedras preciosas; continuando con los producidos en el periodo gótico, que son todos de asuntos religiosos.

En los tiempos modernos, y al tratar del Renacimiento, cita los trabajos de influencia italiana al principio, y después con interpretación más española, inspirándose en las esculturas en madera que produjeron Juni, Berruguete, Forment, Joli y Siloe, siendo los objetos construidos, principalmente, Cristos de marfil, supeditándose en algunos su tamaño y forma al del colmillo sobre que se fabricaban.

Descuellan como escultores en marfil Pedro de Prado, en 1535, y Blanquer Homs, en 1577.

Los producidos en el siglo XVII son ya una copia fiel de los trabajos de escultura en madera, siendo principalmente Cristos y otros santos, distinguiéndose como escultores en marfil Francisco Spano, al servicio del Rey Felipe III, y fray Francisco Capuz y Raimundo Capuz, que hacen excelentes trabajos, sobre todo el segundo, que construye diminutas figuras admirablemente concebidas. En el siglo XVIII describe los hermosos trabajos, hechos en nuestra fábrica del Retiro y de los que se conservan ejemplares en los Palacios Reales y algunos Museos.

La segunda parte del libro está dedicada a los azabaches españoles, explicando la naturaleza e historia del azabache y los puntos de producción, que fueron principalmente Inglaterra y Santiago de Galicia. Los objetos construidos de esta materia, que fueron imágenes del Santo Apóstol, cruces, portapaces, entre los religiosos, y collares, anillos, higas y otras cosas de uso o de superstición entre los profanos.

Es un excelente manual, al que acompañan muchos grabados de objetos de marfil y azabache que hacen más comprensivo el excelente texto en que el Sr. Ferrandis, sobre todo en los marfiles, hace un estudio muy completo de este arte industrial tan apreciado, y cuyas obras de arte son tan buscadas y deseadas por coleccionistas y Museos, y, por lo tanto, su publicación es utilísima y necesaria y con ella la Editorial Labor y su autor han prestado un excelente servicio a la cultura y es una fuente de investigación para el estudio de las artes industriales en España—C. de P.

Saludamos cariñosamente a la revista Toledo, que se edita en la Imperial Ciudad y que tanto contribuye a divulgar las bellezas y labora por los intereses de la primera entre las primeras ciudades castellanas, y agradecemos muy sinceramente la descripción que hizo, en uno de sus números, de nuestra visita a Toledo para celebrar y conmemorar el XXXVI aniversario de la fundación de nuestra Sociedad, así como las felicitaciones por haber organizado esta visita que tanto nos complació a todos, pues tenemos los mayores entusiasmos por dicha ciudad.—LA REDACCIÓN.

Indice de artistas citados en el año 1928

- Acuña (C. de), dibuj., 61.
Ademollo Mediola (J.), pint., 119.
Aguado (Sebastián), cer., 209.
Alberici Tall (José), tall., 90.
Alcántara (Diego de), arq., 158.
Alemán (Maese Rodrigo), escultor, entallador y arq., 137 y 138.
Alenza (Antonio), pint., 106.
Alonso de la Plaza (Juan), rej., 271, 279.
Alvarez (Juan), cerraj., 270 y 288.
Alvarez (Simón), cerraj., 269.
Alvarez de Sotomayor (Fernando), pintor, 213.
Allori (C.), pint., 107.
Amigo (Marcos), cerraj., 270 y 289.
Andino (Cristóbal de), rej. 259.
Antolínez y Sarabia (F.), pint., 106.
Antolínez (José), pint., 101, 116 y 117.
Aparicio (José), pint., 29.
Arco (Alonso del), pint., 126 y 129.
Ardemans (Teodoro), arquitecto y pintor, 180.
Arellano (Juan de), pint., 114, 116 y 117.
Artois (Jacobus de), pint., 107.
Asensio (Pascual), dibuj., 35.
Astor (Diego de), grab., 279.
Avila (Lorenzo de), rej., 143.
Ayala (Tomás), espad., 115.

Bacili (Pedro), estuq., 90.
Balaca (Ricardo), pint., 107.
Bambury, pint., 29.
Bassano (Jacobo da Ponte), pint., 106.
Bautista (Hermano), arq., 280 y 282.
Bayeu (Francisco), pint., 36, 37, 38, 106 y 118.
Bayeu (Fray Manuel), pint., 40.
Becerra (Gaspar), esc. y pint., 143.

Belvedere (Andrea), pint., 106.
Benefiali, pint., 90.
Benlliure (Mariano), esc., 101.
Benso (G.), pint., 119.
Bensón (A.), pint., 143, 252 y 253.
Berardi (Fabio), grab., 120.
Berghem (Nicolás van), pint., 110.
Bernini (Juan Lorenzo), esc., 105.
Berruguete (Alonso), pintor y escultor, 128, 143 y 174.
Boishé-Rand (S. de), esc., 110.
Bonifacio (F.), pint., 107.
Bonito (G.), pint., 112.
Boucher (F.), pint., 121.
Bourguignon (J.), pint., 107.
Bramante, arq., 137.
Bril (P.), pint., 107.
Buguet (J.), pint., 121.
Busati (A.), pint., 119.

Calandroucei (G.), pint., 119.
Calbo (Pedro), cerraj., 269 y 286.
Calbo (Ventura), cerraj., 272.
Callot, pint., 29 y 33.
Camarón Boronat (José), pint., 118.
Camilo (Francisco), pint., 116.
Campi (Giulio), pint., 119.
Cano (Alonso), pint. y esc., 106, 115, 145 y 183.
Cano (Juan), pint., 249.
Caravaggio, pint., 106.
Carbonell (Alonso), arq., 158.
Carderera (Valentín), pint., 107.
Cardona (M. S.), pint., 118.
Carducci, pint., 104.
Carducho (Vicente), pint., 116.
Caresme (Ph.), pint., 121.
Carmona (Manuel Salvador), esc., 130.

- Carnicero (Antonio), pint., 112.
Carucci di Pontormo (Jacobo), pint., 253.
Carracci (A.), pint., 107, 112, 116 y 119.
Carreño de Miranda, pint., 106.
Castillo y Saavedra (Antonio), pint., 116.
Cavedone (G.), pint., 119.
Caxés (Eugenio), pint., 116 y 118.
Celma (Juan Bta.), rej., 151.
Cerezo (Mateo), pint., 106, 107 y 162.
Cerro (Segundo del), cerraj., 272.
Cieza (José de), pint., 110.
Cignani (Carlo), pint., 106 y 119.
Claessens (L. A.), pint., 121.
Coello (Claudio), pint., 281.
Collazos (Francisco), cerraj., 272.
Corte (Juan de la), pint., 106.
Cortona (Pedro de), pint., 10, 116 y 119.
Coussin (J.), pint., 121.
Coypel (A.), pint., 121.
Cruishanck, pint., 29.
Cruz (Juan Pio de la), pint., 118.
Cuadrado (Juan), cerraj., 270 y 288.
Cuevas (C.), pint., 105.
- Champaigne (Felipe de), pint., 112.
Champaigne (J. B. de), pint., 121.
Chao (Pedro), cerraj., 269, 285 y 286.
Churriguera (Jerónimo), arq., 292.
Churriguera (José), arq., 292.
Churriguera (Tomás), arq., 160.
- Dachili (Pedro), esc., 88.
David (Gerard), pint., 143, 252 y 253.
David (J. L.), pint., 110, 118 y 121.
David (Marcos), arq., 90.
Decker (P.), pint., 120.
Delacroix (Eugenio), pint., 33.
Delatour, pint., 212.
Denacijer (Jacobus), pint., 121.
Devalenciennes (P. H.), pint., 121.
Dolci (C.), pint., 112.
Donoso, pint. y arq., 289.
Dou (G.), pint., 120.
Dregt (Johannes), pint., 120.
Ducerceau (A.), pint., 121.
Dyck (Antonio van), pint., 110, 112, 120 y 213.
Escalante (Juan), pint., 106 y 115.
- Esteve, pint., 3, 44 y 107.
Estrada, pint., 107.
Eurini, pint., 107.
Eyck (Van), pint., 25.
- Fabregat (I.), grab., 61.
Finck (G.), pint., 120.
Fraga (Diego de), cerraj., 272.
Fragonard (J. H.), pint., 26 y 121.
Francés (Juan), rej., 143.
Franck, pint., 107.
- Gallegos (Fernando), pint., 142 y 150.
Garci (Luis), pint., 116.
García del Barco, pint., 142.
García de Mazuecos (Pedro), pint., 158.
Gaitán (Gabriel), cerraj., 271.
Giaquinto (Corrado), pint., 89.
Gil (Juan), cerraj., 292.
Giordano (Luca), pint., 107, 116 y 119.
Gómez (Juan), cerraj., 269 y 284.
Gómez (Manuel), pint., 118.
Gómez Sedeño (Juan), pint., 249.
González (Antón), pint., 249.
González (Bartolomé), pint., 116.
González (Juan Antonio), cerraj., 270 y 290.
González (Mateo), ensamb., 271 y 278.
González Velázquez (Alejandro), pintor, 300.
González Velázquez (Antonio), pint., 300
González Velázquez (Luis), pint., 300.
Goten (Jacobo van-der), tapic., 49.
Goya y Lucientes (Francisco), pint., 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 110, 118, 124, 144, 211 y 212.
Graffi (G.), pint., 120.
Greco (Domenico Theotocopuli), pintor, 27, 28, 37, 106, 118, 189, 213, 214 y 218.
Greenbergh (B.), pint., 120.
Guercino (G. E. B.), pint., 119.
Gugliuini, pint., 119.
Guillelmi (Gregorio), pint., 89 y 90.
Gutiérrez (Francisco), esc., 130.

- Hamen y León (Van-der), pint., 114 y 117.
Helts (B. van-der), pint., 104 y 112.
Hermosilla (José), pint. y dib., 90.
Hernández (Gregorio), esc., 150 y 151.
Hernández (Sebastián), espad., 102.
Herrera (Juan de), arq., 158.
Herrera el Mozo (Francisco), pint., 101, 117 y 118.
Hobbema, pint., 120.
Hogarth, pint., 29.
Holbein (Hans), pint., 120.
Honthorst (Gerard van), pint., 116 y 120.
Horosco (Eugenio), pint., 118.
Houel (J. P. H.), pint., 121.

Ilachoa (Laurencio), arq., 299.

Jouvenet (J.), pint., 121.
Juderías (Máximo), esc., 105, 111, 118 y 119.

Kaufmann (Angélica), pint., 112.
Kiliam (W.), pint., 120.

Labrador (Juan), pint., 114.
Lambert, pint., 90.
Lancret (N.), pint., 107.
Lanfranco (G. de S.), pint., 119.
Lapis (Gaetano), pint., 90.
Largilliére (Nicolás), pint., 113.
Latour, esc., 89.
Latorre (Pedro), arquit., 128.
Le Brun (Charles), pint., 121.
Le Févre (G.), pint., 121.
Le Lorrain (C.), pint., 121.
Le Nain (M.), pint., 121.
Leonardoni, pint., 126.
Le Sueur (E.), pint., 121.
Lizagarate (Pedro de), arq., 158.
López (Andrés), pint. y ent., 246, 247, 248 y 250.
López (Diego), cerraj., 270 y 288.
López (Joseph), cerraj., 270 y 288.
López (Mateo), cerraj., 282.
López (Simón), cerraj., 270 y 292.
López (Vicente), pint., 29, 106 y 112.
Lorenese (Carlo), pint., 121.
Lozano, cerraj., 270 y 291.

Lucas (Auger), pint., 107.
Lucas (Eugenio), pint., 3, 8, 116 y 118.

Llorente Montero (Juan), cerraj., 269 y 285.

Madrazo (Federico de), pint., 213.
Madrazo (Raimundo), pint., 54 y 213.
Madrid (Diego), pint., 249.
Maella (Mariano Salvador), pint., 41, 106, 116 y 118.
Maes (N.), pint., 120.
Magnasco (J.), pint., 107.
Maiol (Joseph), cerraj., 269 y 286.
Manet, pint., 25.
Mansilla (Blas), cerraj., 267, 269, 270 y 293.
Mario di Fiori, pint., 114.
Marión, pint., 107.
Marquet (Jaime), arq., 145.
Martínez (Francisco), cerraj., 269 y 282.
Martínez (Juan), pint., 247.
Mayno (Fray Juan Bautista), pint., 112.
Mazo (Juan Bautista del), pint., 106.
Meléndez, pint., 112.
Menéndez (Luis), pint., 104 y 114.
Mengs (A. Rafael), pint., 41, 59, 104, 120, 130 y 212.
Mesa (Alonso de), pint., 106.
Mesa (Francisco), arq., 158 y 159.
Met de Bles, pint., 106.
Metsys (Q.), pint., 107 y 120.
Meulen (Adam Frans van-der), pint., 120.
Miguel Angel, pint. y esc., 30.
Millán (Juan), ent., 297.
Millán (Manuel), cerraj., 270 y 291.
Millán Ruiz (Victor), pint., 175.
Miranda, pint., 118.
Montalbo (B.), pint., 106.
Moragues (Pedro), orf., 240.
Morales (Luis), pint., 116 y 151.
Morante, dib., 263.
Moya (Pedro de), pint., 106.
Muñoz (S.), pint., 112.
Murillo (Bartolomé Esteban), pint., 28, 106, 114, 118 y 212.
Muza Adolmalic, art., 237.

Natoire (C. J.), pint., 110 y 121.

- Nattier (J. M.), pint., 212.
Navarrete el Mudo, pint., 106.
Núñez de Villavicencio (Pedro), pintor, 112 y 117.

Obray (Esteban de), esc., 232.
Ordóñez (Baltasar), esc., 259 y 260.
Orrente (P.), pint., 106.
Ostade (A. van), pint., 120.

Pacheco (Francisco), pint., 116.
Padovanino, pint., 106.
Paladini, pint., 90.
Palma el Joven, pint., 106 y 119.
Palomino de Velasco (Acisclo Antonio), pintor, 116.
Palzo López (Mateo), cerraj., 269.
Pantoja de la Cruz, pint., 111.
Paret y Alcázar (Luis), pint., 106.
Parrocet (Charles), pint., 121.
Pascual (Julio), rej., 220.
Peñas, pint., 118.
Pere (Antonio van-der), pint., 101.
Pereda (Antonio de), pint., 100.
Pérez (Diego), cerraj., 270 y 287.
Pérez Martínez (Diego), pint., 118.
Perino del Vaga, pint., 119.
Peruzzi, arq., 137.
Piazzetta (G.), pint., 107, 112, 118, 119 y 120.
Picó Fernández (Jusepe), cerraj., 269, 281
Piccinino (Antonio), espad., 102.
Pombo (Sebastián del), pint., 118.
Pittoni, pint., 107.
Poussin (Nicolás), pint., 110.
Preciado, pint., 90.
Pretilli (M.), pint., 111.
Priv (Francisco), cerraj., 269 y 280.
Procaccini (G. C.), pint., 112.
Puebla (Dióscoro), pint., 118.

Quellyn, pint., 112.

Ranc (J.), pint., 113 y 121.
Regedol (Miguel), pint., 249.
Rembrandt, pint., 27, 29 y 30.
Reni (Guido), pint., 107 y 119.
Reynolds, pint., 29.
Ribalta (Francisco), pint., 106 y 116.

Ribera (José) *El Spagnoletto*, pint., 28, 104, 106, 116, 118 y 288.
Ribera (Pedro), arq., 180.
Ricci (S.), pint., 107, 116 y 119.
Rigaud (J. F.), pint., 113 y 121.
Rigaud (Jacinto), pint., 112.
Rizi (Francisco), pint., 118, 151 y 161.
Robbia (Lucca della), esc. y cer., 104.
Robert (David), pint., 104.
Robert (H.), pint., 121.
Rodrigo (El Maestro), ent., 297.
Rodríguez Gallo (Juan), cerraj., 288.
Rodríguez (Ventura), arq., 130.
Román (Bartolomé), pint., 106.
Romano (Julio), pint., 110.
Rosa (A. G.), pint., 112.
Rosa (Salvador), pint., 31, 107 y 119.
Rosales (E.), pint., 39.
Rubens (P. P.), pint., 104, 118 y 120.
Ruiz (Bartolomé), arq., 158.

Sacchi (A.), pint., 119.
Salinas, herr., 294.
San Antonio (Fray Bartolomé de), pintor, 106.
Sarto (Andrés del), pint., 110 y 119.
Sasoferato (G. B.), pint., 119.
Sausa (Juan de), esc., 90.
Schut (C.), pint., 120.
Seghers (G.), pint., 112.
Segura (Antonio de), arq., 158.
Selgado (Domingo), cerraj., 269, 281 y 284.
Selma (Fernando), grab., 130.
Sibila (Gaspar), esc., 90.
Siloe (Diego de), esc., 259.
Smarra, dib., 30.
Snyders (Francisco), pint., 114.
Solimena (F.), pint., 107 y 119.
Solís (F.), pint., 106.
Soriano Fort (J.), pint., 100, 107 y 111.
Strudel (Von Struden Dorff), pint., 120.
Subleyras (P.), pint., 121.
Suttermans (J.), grab., 113.

Talavera (Juan), esc., 232.
Tiépolo (J. B.), pint., 116, 118, 120 y 130.
Tintoreto (Jacobo), pint., 106, 112, 118 y 119.

- Tiziano Vecellio, pint., 110, 119, 213 y 221.
Tolosa (Pedro de), arq., 158 y 159.
Tournieres (Robert Le Vrac), pint., 113.
Tristán (Luis), pint., 106.

Ulft (J. van-der), pint., 120.
Umbach (J.), pint., 120.
Unceta (Marcelino de), pint., 39.
Uriá (Pedro de), arq., 137.

Valdelvira (Pedro de), art. esc., 157 y 158.
Valdepere (Antonio), pint., 116.
Valdés Leal (Juan de), pint., 106, 116, y 118.
Valentín (M.), pint., 121.
Van Loo (Juan Bautista), pint., 110, 113 y 121.
Vanni (F.), pint., 119.
Vasari (G.), pint., 119.
Vasco de Zarza, esc., 142.
Vega (Antón), pint. y ent., 246, 247, 249 y 250.
Vega (Gaspar de), arq., 158 y 159.
Velázquez (Antonio), pint., 89, 116 y 213.
Velázquez de Silva (Diego), pint., 4, 27, 28, 29, 33, 37, 38, 39, 110, 112 y 119.

Vélez de Avila (Alonso), pint., 249.
Vergara (José), pint., 45.
Veronese (Alessandro), *Turki*, pintor, 107.
Veronés (Pablo), pint., 106, 112, 118, 119 y 213.
Versteegs (J.), pint., 120.
Viani (G. M.), pint., 119.
Vigarny (Felipe de), esc., 142 y 249.
Villandrando (Rodrigo de), pint., 112.
Villaverde (Bienvenido), pint., 207.
Visquiera (Carlos), cerraj., 270 y 293.
Volterra (Daniello Ricciarelli), pint., 119.
Vos (M.), pint., 107.
Vos (Pablo de), pint., 101.
Vos (Simón), pint., 112 y 120.

Watteau, pint., 30.
Winterhalter, pint., 210 y 212.
Wintter (J. G.), pint., 120.

Zais (Gussepe), pint., 120.
Zuccaro (F.), pint., 119.
Zuccherio (Bernardo), pint., 116.
Zuccherio (Tadeo), pint., 119.
Zuloaga (Ignacio), pint., 213.
Zurbarán (Francisco), pint., 28, 106, 110 y 112.

INDICE POR AUTORES

	Páginas
Arco (Ricardo). —Goya en Aragón	36
Artigas (Pelayo). —Los conventos franciscanos de Soria	73 y 165
Cabré (Juan). —El Museo Cerralbo	96
Durán (Miguel). —Excursión a Uclés	153
Excursión a Santa María de Nieva y Coca	254
Dusmet (José María). —Visita al Museo Nacional de Ciencias Naturales	226
Foulché-Delbosc (R.). —Goya, dibujado por Pascual Asensio	35
García Bellido (A.). —Historia de la cerrajería artística madrileña ..	261
González Martí (Manuel). —Goya en Valencia	41
Lafuente (Enrique). —Los tapices de Goya en la Exposición del Centenario	47
López Landa (José María). —Excursión a Maluenda y Daroca	234
Lozoya (Marqués de). —Un pequeño Museo de primitivos: La capilla de los Del Campo en la parroquia de la Trinidad, de Segovia	245
Moraleda y Esteban (Juan de). —La Cerámica morisca en Toledo ..	199
Morales de los Ríos (Conde de). —La iglesia de San Saturnino en Artajona (Navarra)	92
" " " " " La Sociedad Española de Excursiones en acción	148
" " " " " La Sociedad Española de Excursiones en Calatayud	232
" " " " " La Sociedad Española de Excursiones en Torrijos y la Puebla de Montalbán	295
Peña Ramiro (Conde de). —De Madrid a Toledo: Itinerario	179
Sánchez Cantón (F. J.). —Los dibujos del viaje a Sanlúcar	13
Sorribes (Pedro). —Nueva visita al Palacio de Liria	210
Sotomayor (F. A.). —A propósito de la Maja desnuda	10
Suárez Bravo (F.). —Notas de una excursión toledana	214
Tejada (Alfonso). —Iglesia y Real Convento de la Santísima Trinidad Calzada: Redención de cautivos en Roma	85
Tello (Joaquín). —Dos Goyas pocos conocidos	66
Tormo (Elías). —Los Goyas del Museo de Agen (Guipúzcoa)	3
" " " " " Excursión colectiva a Arenas de San Pedro, Candelada, Trujillo, Plasencia, Barco de Ávila y Piedrahita	123
Valdeavellano (Luis G. de). —Apuntes para la biografía Goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos	56
Vegue y Goldoni (Ángel). —El arte de Goya visto por Teófilo Gautier	27

ÍNDICE DE LÁMINAS

(Las Pinturas y Esculturas, por orden de artistas)

	Páginas
GOYA.—La Maja vestida y la Maja desnuda	11
" La Duquesa de Alba (del cuaderno pequeño).—Mujer enmascarada (del cuaderno pequeño).—La Duquesa de Alba, desesperada.—Susana y los viejos.—La Duquesa de Alba con la negrita María de la Luz en los brazos.—El baile (todas del cuaderno pequeño)	17
" VII. La Duquesa de Alba.—VIII. La siesta.—IX. Los buenos días.—X. La liga.—XI. La Maja y el militar.—XII. La Maja desmayada	18
" XIII. Dios la perdón y era su madre.—XIV. Maja pavoneándose.—XV. Ni así la distingue.—XVI. El saludo desdeñoso.—XVII. Ruega por ella.—XVIII. Después del baño.—XIX. El concierto.—XX. La visita.—XXI. Un rincón de una tertulia.—XXII. El encuentro en el paseo	20
" El si pronuncian y la mano alargan al primero que llega.—Buen viaje	32
" El sueño de la razón produce monstros	33
<i>Goya, dibujado por Pascual Asensio</i> , por R. Foulché-Delbosc	35
<i>Goya en Aragón</i> , por Ricardo del Arco	36
GOYA.—El descendimiento.—Visita de la Virgen a Santa Isabel	38
" Francisco Bayeu.—El grabador Esteve	44
" Juegos infantiles	45
<i>Tapices de Goya en la Exposición del Centenario</i> .—Número XVII.	50
" Los niños del carretón.—Número XXIII. La fuente	55
<i>Tapices de Goya en la Exposición del Centenario</i> .—Número XXVIII.	64
" El cantador.—Número XLV. El niño del carnero	66
GOYA.—El Marqués de Tolosa.—El Conde de Cabarrús	77
" La oración del huerto	80
<i>Soria</i> .—Antiguo convento de San Francisco (hoy hospital).—Ruinas de la iglesia de San Francisco	88
" Ruinas del panteón de los Veras en San Francisco.—Ruinas del convento de las Concepcionistas	89
<i>Roma</i> .—Colegio de la Santísima Trinidad: Detalle de la fachada de la iglesia.—Capilla mayor.—Claustro	90
" Colegio de la Santísima Trinidad: Busto del fundador en la sacristía.—Fresco del coro de Guillelmi	90
LAMBERT.—San Félix de Valois	92
GAETANO, Lapis.—San Juan de Mata	97
PRECIADO.—El buen pastor	97
<i>San Saturnino de Artajona, Navarra</i> .—Fachada.—Tímpano y archivoltas de la portada.—El cerco.—Subida al cerco	97
ROBBIA, Luca della.—La Adoración de la Virgen	97
<i>Estilo Bernini</i> .—Caballero español de época de Felipe IV	97
ZURBARAN.—La Purísima Concepción	97

VELAZQUEZ (atribuido a).—Retrato de Francisco de Quevedo	97
<i>Escuela Veneciana</i> .—Retrato de dama desconocida	97
HERRI MET DE BLES.—Santa Catalina de Antioquia y Santa Bárbara	106
<i>Arenas de San Pedro</i> .—El castillo	128
<i>Barco de Avila</i> .—Orillas del Tormes	128
<i>Trujillo</i> .—Plaza y estatua de Pizarro.—Carretera de Trujillo a Plasencia.—El paso de la Corchuelas	134
<i>Plasencia</i> .—Paciencia de la sillería coral.—Casa y pensil de Mirabel	138
<i>Barco de Avila</i> .—Reja de la capilla mayor de la iglesia	141
VIGARNY.—La Virgen con el niño y San Juan	141
<i>Uclés, Monasterio de</i> .—Vista general del monasterio y del castillo.—Detalle del ábside.—Detalle de la fachada oriental	154
<i>Villarejo de Salvanés</i> .—Retablo de la iglesia con pintura de Orrente.—El castillo	153
<i>Uclés (Monasterio de)</i> .—Coro y facistol con la figura ecuestre de Santiago. —Sacrristía.—Detalle de una de las puertas.—Artesonado del refectorio	155
" " " Retablo del altar mayor.—Claustro y pozo con brocal de piedra barroco.—Pórtico de la fachada del Monasterio.—Verja, coro y bóvedas	155
<i>Soria</i> .—Plaza de San Clemente donde estuvieron las Clarisas	165
" Magnífico retablo plateresco del antiguo convento de Santa Clara	174
<i>TIZIANO</i> .—El Duque de Alba	233
<i>Toledo</i> .—Palacio de los Pantojas	214
" Palacio de los Condes de Santa María de Sisla	219
" Castillo de Guadamur	222
" Patio del Castillo de Guadamur	224
<i>Museo Nacional de Ciencias Naturales</i> .—Rebecos.—Cabras de Gredos.—Martín Real y Abubillas	226
<i>Calatayud</i> .—Portada de la iglesia de Santa María.—Detalle de la portada	232
" Torre de San Andrés.—San Pedro de los Francos.—Tribuna del órgano	233
<i>Daroca (Zaragoza)</i> .—Retablo de San Miguel (hoy en Santa María)	235
<i>Maluenda (Zaragoza)</i> .—Retablo de Santas Justa y Rufina	235
" " Iglesia de Santas Justa y Rufina.—Retablo de San Nicolás	236
" " Iglesia de Santas Justa y Rufina.—Púlpito.—Entrada a la capilla del Rosario	237
" " Iglesia de Santas Justa y Rufina.—Interior.—Ventanal.—Portada de la iglesia de Santa María	237
<i>Daroca (Zaragoza)</i> .—La oración de la Virgen, fragmento del retablo	241
La adoración de los Reyes, fragmento del retablo	241
<i>LOPEZ, Andrés y VEGA, Antonio</i> .—La misa de San Gregorio (Museo Capitular en Segovia)	250
" " La Virgen con el Niño.—El abrazo de San Joaquín y Santa Ana, ante la puerta dorada, parroquia de la Trinidad (Segovia)	251
<i>BENSON, Ambrosio (?)</i> .—La Santa Faz, parroquia de la Trinidad (Segovia)	252
<i>PONTORMO</i> .—La Virgen con el Niño y San Juan, parroquia de la Trinidad (Segovia)	252
<i>Santa María de Nieve (Segovia)</i> .—Capiteles e interior del claustro	256

Segovia.—El Castillo de Coca	258
<i>Cerrajería artística madrileña.</i> —Santa Isabel: Cerraja y pieza de condensar finísimamente cincelada, obra de Francisco Martínez.—Santa Isabel: Nudo de falleba, obra de Francisco Martínez en 1666 (es continuación inferior de la figura adjunta)	294
" " " San Plácido: Pieza de condensar y barra con decoraciones grabadas e inscripciones, obra de Jusepe Pico Fernández en 1661.—San Plácido: Sosteniente con figura de culebra, obra de Jusepe Pico Fernández en 1661	294
" " " Cerradura de El Escorial: Siglo xv.—Cerrojo de la Catedral, obra de Francisco Priv de 1651.—El Carmen: Reja de la capilla de la Virgen hacia 1615. D. Juan de Alarcón: Figura que hace de sosteniente y manivela, obra del año 1656	294
" " " Nudo de falleba en las Calatravas, obra de José Maiol (?) en 1686.—Hierros del Museo Arqueológico.—San Cayetano: Nudo de falleba, obra de Juan Antonio González en 1730 .	294
" " " Romana de hierro y bronce y cincelada por el maestro Salinas, de Madrid, segundo tercio del siglo xviii. Procede de la antigua casa de la Moneda. Museo Arqueológico Nacional	294
" " " Los Filipenses: Alcalá de Henares. Nudo de falleba fechado y firmado en 1753.—San José: Reja central de la puerta principal hacia 1740.—El Carmen: Reja del siglo xviii, capilla de Santa Rita	294
" " " Iglesia de Santos Justo y Pastor: Caja de cerraja, obra anónima de hacia 1740.—San José: Sistema de cierre, obra de Juan Gil de hacia 1740 .	294
" " " San Cayetano: Detalles de las cerrajas en la que se puede ver el fino encaje del hierro, obra firmada por Juan Antonio González en 1730.—San Sebastián: Caja de cerraja, obra de Simón López en 174	294
" " " San Luis: Caja de cerradura fechada y firmada por Marcos Amigo en 1720. Capilla de Belén (en el Salvador): Caja de cerraja con grabados a modo de cenefa, hechos al agua fuerte, obra de hacia 1720	294
" " " Iglesia de Monserrat: Cerraja, obra de Juan Alvarez en 172... Falleba procedente de los Jesuitas de Alcalá	294

de Henares. Trabajo en hierro y cobre a cincel, obra de Blas de Mansilla hecha en Madrid en 1724 (Museo Arqueológico Nacional)	294
<i>Cerrajería artística madrileña.</i> —Preciosa caja de cerradura con planchas caladas, obra anónima de principios del siglo XVII.—Iglesia de Montserrat: Nudo de falleba y pasador, obra de Juan Alvarez en 172	294
“ “ “ Las Góngoras: Juego completo de cerradura, obra de Pedro de Chao en 1689.—Comendadoras de Santiago: Caja de cerraja, obra fechada en 1695, probablemente de Diego Pérez.—Las Trinitarias: Nudo de falleba y parte de los pasadores, obra de Joseph López en 1696	294
“ “ “ Las Calatravas: Nudo de falleba de la puerta del crucero, obra de Pedro Calbo en 1686	294
“ “ “ Las Maravillas: Sosteniente y manivela, obra de hacia 1688.—Las Calatravas: Calco de la barra; escenas de caza, labradas a cincel, obra de Pedro Calbo en 1686.—Cerraja y barra de la puerta exterior del crucero, obra fechada y firmada por Pedro Calbo en 1686	294
“ “ “ Obras de hierro procedentes del Monte de Piedad que se guardan hoy en el Museo Arqueológico.—La Magdalena: Caja y pieza de condenar, obra de Juan Llorente Montero en 1674.—San Isidro (en San Andrés): Nudo de falleba, obra probable de Domingo Selgado (?) en 1668.	294
“ “ “ Capilla de San Isidro (de San Andrés): Nudo de falleba, obra de Domingo Selgado (?) 1668. Dos cajas de cerraja con su pieza de condenar del convento de las Magdalenas de Alcalá de Henares, obras fechadas y firmadas en Madrid por Juan Gómez en 1672	294
<i>Torrijos.</i> —Retablo de la iglesia parroquial.—Bultos sepulcrales del antiguo enterramiento de D. Gutierre de Cárdenas y doña Teresa Enríquez	297
<i>Puebla de Montalbán.</i> —Crucifijo del coro de la parroquia de Nuestra Señora de la Paz.—Exterior de la ermita de Nuestra Señora de la Soledad	299

INDICE POR MATERIAS

	Páginas
<i>Los Goyas del Museo de Agen (Guiana)</i> , por Elias Tormo	3
<i>A propósito de la Maja desnuda</i> , por F. A. de Sotomayor	10
<i>Los dibujos del viaje a Sanlúcar</i> , por F. J. Sánchez Cantón	13
<i>El arte de Goya visto por Teófilo Gautier</i> , por Angel Vegue y Goldoni	27
<i>Goya, dibujado por Pascual Asensio</i> , por R. Foulché-Delbosc	35
<i>Goya en Aragón</i> , por Ricardo del Arco	36
<i>Goya en Valencia</i> , por Manuel González Martí	41
<i>Los tapices de Goya en la Exposición del Centenario</i> , por Enrique Lafuente	47
<i>Apuntes para la biografía Goyesca: Las relaciones de Goya con el Banco de San Carlos</i> , por Luis G. de Valdeavellano	56
<i>Dos Goyas poco conocidos</i> , por Joaquín Tello	66
<i>Los conventos franciscanos de Soria</i> , por Pelayo Artigas	73
<i>Iglesia y Real Convento de la Santísima Trinidad Calzada: Redención de cautivos en Roma</i> , por Alfonso Tejada	85
<i>La iglesia de San Saturnino en Artajona (Navarra)</i> , por el Conde de Morales de los Ríos	92
<i>El Museo Cerralbo</i> , por Juan Cabré	96
<i>Excursión colectiva a Arenas de San Pedro, Candeleda, Trujillo, Plasencia, Barco de Ávila y Piedrahita</i> , por Elias Tormo	123
<i>La Sociedad Española de Excursiones en acción</i> , por el Conde de Morales de los Ríos	148
<i>Excursión a Uclés</i> , por Miguel Durán	153
<i>Los conventos franciscanos de Soria</i> , por Pelayo Artigas	165
<i>De Madrid a Toledo: Itinerario</i> , por el Conde de Peña Ramiro	179
<i>La cerámica morisca en Toledo</i> , por Juan de Moraleda y Esteban	199
<i>Nueva visita al Palacio de Liria</i> , por Pedro C. Sorribes	210
<i>Notas de una excursión toledana</i> , por F. Suárez Bravo	214
<i>Visita al Museo Nacional de Ciencias Naturales</i> , por José María Dusmet y Alonso	226
<i>La Sociedad Española de Excursiones en Calatayud</i> , por el Conde de Morales de los Ríos	232

Páginas

<i>Excursión a Maluenda y Daroca</i> , por José María López Landa.....	234
<i>Un pequeño Museo de primitivos: La capilla de los Del Campo en la Parroquia de la Trinidad, de Segovia</i> , por el Marqués de Lozoya.....	245
<i>Excursión a Santa María de Nieva y Coca</i> , por Miguel Durán.....	254
<i>Historia de la cerrajería artística madrileña</i> , por A. García y Bellido.....	261
<i>La Sociedad Española de Excursiones en Torrijos y la Puebla de Montalbán</i> , por el Conde de Morales de los Ríos.....	295
<i>Bibliografía</i>	68, 163, 243 y 301
<i>Indice de artistas</i>	305
<i>Indice por autores</i>	310
<i>Indice de láminas</i>	311
<i>Indice por materias</i>	315

BIBLIOTECA DE
LA COLECCION
RIVIERE

42

Cota 5-V

Registro 151

Signatura 7(46)
(05) P 9

Res/108

