

[Publicado previamente en: *Arte Español*, vol. 7, n.º 6, segundo trimestre de 1925, 225-237. Versión digital por cortesía de los herederos del autor, corregida de nuevo y con la paginación original].

© Antonio García y Bellido

© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Cerrajas artísticas de la escuela de Madrid en las iglesias madrileñas

Antonio García y Bellido

[-225→]

La gran escuela de rejeros que produjo las maravillas platerescas se extinguió rápidamente, y al finalizar el siglo XVI no producía ya nada comparable a las grandes rejas de las catedrales de Sevilla, Toledo, Sigüenza y tantas otras. Mientras estas grandes obras de forja se hacían, las pequeñas obras de cincel y lima, las de cerrajería, se hallaban en España en franca decadencia. Para remediar este mal, 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 decaído arte. Así se hizo, no sin viva protesta de los artífices indígenas, especialmente de los herreros vascos, de viejas tradiciones, que se negaban a aprender procedimientos extranjeros, 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 a mediados del siglo XVII, prestó su decidida protección a los cinceladores, que evolucionaron y perfeccionaron su arte, constituyendo el principio de la escuela madrileña de cinceladores y cerrajeros, último destello de la industria del hierro artístico en España. Esta escuela duró aproximadamente un siglo. Empezó a mediados del XVII, y al finalizar el período barroco y después de producir sus más características obras, murió por la introducción de piezas fundidas y trabajadas mecánicamente, iniciándose con ello una evolución al industrialismo en este arte, que es la característica de la cerrajería moderna. A esto hay que añadir que ya a principios del siglo XVIII se empezó a usar del procedimiento de grabar al agua fuerte, que permitía sustituir ventajosamente, en tiempo y facilidad, al pesado y minucioso arte de decorar el hierro a cincel. Con estas introducciones comprenderemos que el trabajo personal del cerrajero se había reducido al mínimo al morir la escuela, y que el valor de originalidad de las obras, al salir todas de una matriz, había bajado grandemente.

© Antonio García y Bellido

© De la versión digital, Gabinete de Antigüedades de la Real Academia de la Historia

Mientras este arte del cincelador en hierro, arte sencillo y de detalle, [-225→226-] producía con esta escuela madrileña sus mejores obras de perfectísima técnica, el gran arte de la forja, de hermosos y arquitectónicos conjuntos, muere definitivamente por consunción y falta de originalidad. Resumiendo, pues, en pocas palabras estas evoluciones del arte del hierro en general durante los tres siglos del renacimiento español, vemos que en el siglo XVI, mientras el gran arte de forja producía sus obras maestras, el del cincel estaba en postración, y que más tarde, al decaer el primero, a finales del siglo XVI. pasan ambos por un período de postración del cual sólo logra

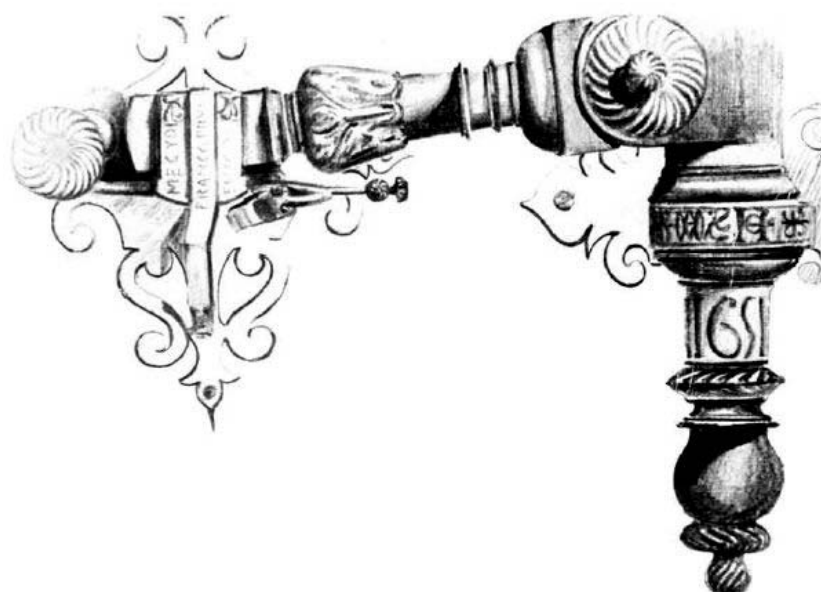


Fig. 1.— San Isidro (Catedral). Nudo de falleba. Año 1651.

salir al mediar el siglo XVII el pequeño arte del cincel ⁽¹⁾. Este renacimiento es el de la escuela madrileña, que aparece cuando su homónima, la de pintura, estaba en su cúspide y cuando el nuevo gusto churrigueresco se abría paso pregonando la decoración y la línea curva, reaccionando contra el gusto herreriano, que había proclamado la desnudez y la línea recta en arquitectura. Esta tendencia hacia la exuberancia decorativa [-226→227-] propia de toda decadencia de ideal o barroquismo, y que afectó al arte europeo no

¹ Artiñano y Galdácano, *Catálogo de la exposición de Hierros antiguos españoles*, organizada por la Sociedad de Amigos del Arte. Madrid, 1919.

sólo en arquitectura, sino en pintura, escultura y en las artes menores, no pudo menos de notarse en la industria del hierro artístico por estar íntimamente unida a la arquitectura, paralelamente con la cual va evolucionando.

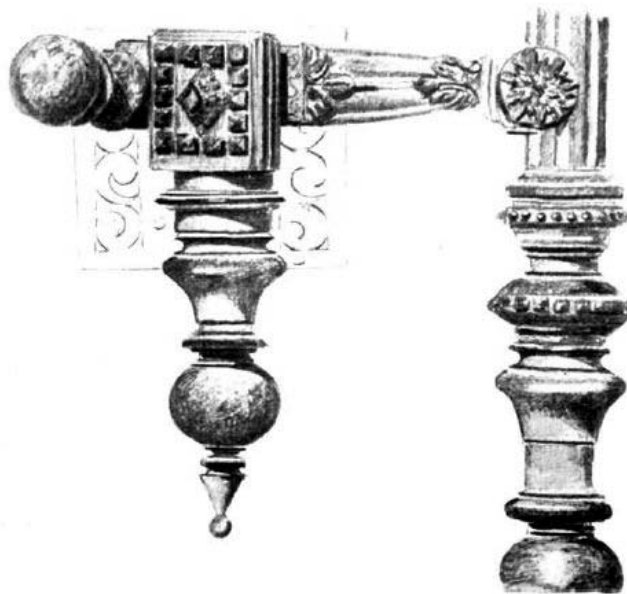


Fig. 2. — Capilla de San Isidro, en San Andrés, Final de falleba con su manezuela y soste-niente con su plancha. Año 1660.

De manera que esta escuela madrileña es, por sus obras y por la época en que vive y se desarrolla, esencialmente barroca, aunque los ejemplares prototipos de este barroquismo sólo se consiguiesen al final de su vida (cerrajas y fallebas de San Cayetano, 1730), pues todo lo anterior de la segunda mitad del siglo XVII es como una tendencia, como una aspiración a lo que había de producir el primer tercio del siglo XVIII, más exaltadamente barroco que el XVII. lo cual no quiere decir que en este siglo no se produjesen obras magníficas como las de la capilla de San Isidro en San Andrés, fechadas hacia 1660 (figs. 2 y 3). La segunda mitad del siglo XVII es, por tanto, una continua evolución. [-227→228-]

Esta escuela madrileña de cinceladores y cerrajeros, fundada, como se ha dicho, en tiempo de Felipe IV, y en cuyo reinado se forjaron y cincelaron la mayoría de los hierros del siglo XVII, no trabajó sólo para Madrid, sino que, siendo grande su fama y gozando sus artífices de la protección de los Austrias primero y más tarde de los Borbones, que trajeron a este arte, como no podían menos, influencias francesas e italianas, trabajaron también para otras ciuda-

des cercanas, como Toledo, Alcalá, Ávila, etc., en cuyas iglesias es frecuente hallar cerrajas hechas, firmadas y fechadas en Madrid; pues esta escuela siempre o casi siempre firmaba sus obras y las fechaba, costumbre que permite escalonar la serie y estudiar su evolución, al tiempo que nos da el nombre de los principales maestros cerrajeros. Firmaban 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. El lugar de la firma era, normalmente, la caja de la cerradura, que es donde había mayor espacio. Frecuentemente repetían el nombre y la fecha en otros miembros del *nudo de falleba*, haciendo al mismo tiempo de decoración, y algunas veces, no bastándoles con esto, ponían, como en la iglesia de la Encarnación, el reinado en el cual se hizo. «Reinando Phe. 4», dice en dicha iglesia, cuando al lado de su firma ya había dado la fecha de 1662.

En la serie de cerrajas de iglesias madrileñas que recoge este trabajo, hay las siguientes firmas y fechas:

IGLESIAS	FIRMAS	FECHAS
San Isidro (Catedral)	Francisco Priv...	1651
Mercedarias de D. Juan de Alarcón.	No tiene	1656
San Andrés y capilla de San Isidro.	Ilegible	1660 (?)
San Plácido	Jusepe Pico Fernández	1661
La Encarnación	París	1662
Comendadoras de Santiago	No tiene	1695
Capilla de los Dolores en la catedral	Diego López	1709
Virgen del Puerto	Juan Quadrado	1718
San Luis	Marcos Amigo	1720
Montserrat	Juan Albarez	172...
San Cayetano	Juan Antonio González	1730
San Sebastián	Simón López	174...
San José	Juan Gil	No tiene (1)

[-228→229-]

La primera obra en fecha, no sólo de esta serie de iglesias, sino de las anteriores en fecha y estilo, es la de la catedral de San Isidro (puerta principal). Antes de esta obra hubo de haber, indudablemente, artísticas cerrajas y

¹ Es necesario advertir que la mayoría de las veces estos datos suelen estar ocultos bajo espesas capas de pintura que sin miramiento ninguno se dieron al pintar las puertas en tiempos más o menos modernos sobre los hierros, y que no sólo tapan la firma, sino que estropean todo el efecto decorativo del hierro, desapareciendo los calados y adornos a cincel que decoran la obra, cuando originariamente y para su mayor belleza y resalte, no solo dejaban el hierro libre de pintura, sino que bajo sus placas solían poner un paño rojo que hacía resaltar bellísimamente sobre él las caladas y recortadas composiciones. Por otra parte, el clima de Madrid respeta admirablemente el hierro sin necesidad de cubrirlo de pintura, y prueba de ello la dan los hierros de San Plácido y Montserrat, por ejemplo.

fallebas en las iglesias anteriores a esta de San Isidro; pero ni en San Jerónimo el Real, del periodo gótico isabelino, ni en la Capilla del Obispo, de principios del siglo XVI, por ejemplo, hay hierros contemporáneos de los edificios, lo cual es fácilmente explicable: pues siendo estos hierros, pasadores, manezuelas, piezas de condenar, etc., de uso diario, con facilidad se estropean, 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 del siglo XVII y XVIII (catedrales de Toledo y Ávila, por ejemplo) (¹).

Por escasez de espacio, y para simplificar el estudio, nos fijaremos preferentemente en las obras fechadas y firmadas, haciendo una ligera referencia, en el lugar que parezca dictarnos su estilo, de algunas obras que carecen de estos datos concretos.

Característica de estos hierros durante toda la segunda mitad del siglo XVII es el empleo de figuras de hombres y animales como [-229→230-] decoración. En San Isidro (catedral) hay, en la parte alta del sosteniente (figura 1), una barrita de hierro doblada, en cuyo extremo se ve una cabeza de dragón geometrizada y que debía de hacer juego con otra desaparecida y simétrica del lado opuesto. En la iglesia de D. Juan de Alarcón hace de sosteniente una figura en bulto exento de mujer, desnuda, con los brazos doblados hacia la cadera y con las extremidades inferiores convertidas en una cola de pájaro, terminada en tres puntas y con las plumas claramente dibujadas. Sobre las encorvadas espaldas de esta extraña caríátide descansa la parte superior del sosteniente, donde ajusta la manezuela. El tamaño no pasa de 20 centímetros. Fechada toda la obra en 1656, cinco años después de la de San Isidro. En la iglesia de San Plácido (fig. 4) el sosteniente está adornado por cinco culebras, dos de las cuales están unidas, mordiendo una de ellas la cola a la anterior; otra asciende retorciendo la cola y levantando la cabeza en busca quizás de la cola de la superior, que está rota. En otra puerta interior de la misma iglesia existe una pieza de condenar de gran an-

¹ El sistema de cerrajas y fallebas, en cuanto a su oficio, fundamentalmente no ha variado en nada hoy mismo. Constan de una gran barra de hierro, la *falleba*, que baja desde el dintel hasta cerca del umbral y que está sujeta a todo lo largo del marco exterior de la hoja derecha por anillas o *abrazaderas* que le permiten girar. En su parte inferior tiene dos piezas en codo: una, la *pieza de condenar*, que es la que sujeta la *cerraja* situada en la otra hoja; la otra, la *manezuela*, que tiene un movimiento giratorio de arriba abajo para poder encajar en el *sosteniente* situado en la otra hoja inmediatamente debajo de la caja de cerraja. Esta parte última donde está la pieza de condenar y la manezuela se llama *nudo de falleba*, y es la parte principal del sistema y la propiamente artística, donde el autor pone más empeño y acostumbra a firmar (*). Este sistema, completo, se emplea únicamente en la puerta principal; en las demás (laterales, interiores, etc.) se simplifica el arte y el sistema, suprimiendo por lo general la cerraja y su pieza de condenar.

* Véanse las ilustraciones.

chura donde está grabada la Fe, una figura de larga túnica, arrodillada y con los ojos vendados, sosteniendo un cáliz y una cruz y rodeada la figura de una gran profusión de adornos vegetales algo estilizados. Y en el punto de unión de la pieza de condenar y 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. Tanto las culebras como estos grabados son obras finamente hechas, con gran sentido decorativo, y aquéllas con la piel primorosamente labrada imitando el natural. La



Fig. 3.—Capilla de San Isidro, en San Andrés. Nudo de falleba, con su placa. Año 1660.

iglesia de la Encarnación tiene en su pieza de condenar un lagartillo en bulto exento, pero clavado a la chapa, amorosamente hecho, con su larga cola retorcida, su pequeña cabeza algo levantada y sus ojillos con una expresión de vivacidad perfectamente conseguida. El sosteniente lo forman dos culebras mordiéndose la cola, peor [-230→231-] hechas, y en la manezuela, otra lagartija, pero aquí ya grabada. Llevan la fecha de 1662 y las firma un tal París en Madrid.

Todas estas obras son del siglo XVII. En el XVIII no se vuelven a ver, si exceptuamos dos figuritas, como abrazadas, que hay en el sosteniente de

una de las puertas de San Cayetano, y que es de un tamaño que no pasará de tres centímetros, es decir, mucho más pequeño que el de las descritas.

Durante la segunda mitad del siglo XVII las fallebas son, por lo general, y en toda su longitud, de sección circular y lisas de decoración. Ya en el siglo XVIII estas fallebas, cilíndricas y lisas, resultan secas para el gusto barroco, ansioso de extender la decoración por todos sitios, y abundan, con preferencia a las cilíndricas, las de sección poligonal y decoradas con estilizada vegetación. Esta costumbre sólo afectó al nudo de falleba, pues el resto de ella necesitaba seguir cilíndrico para poder girar sobre las abrazaderas.

Las manzuelas, piezas de condenar y nudos de fallebas, durante el siglo XVII suelen estar decoradas preferentemente con motivos geométricos

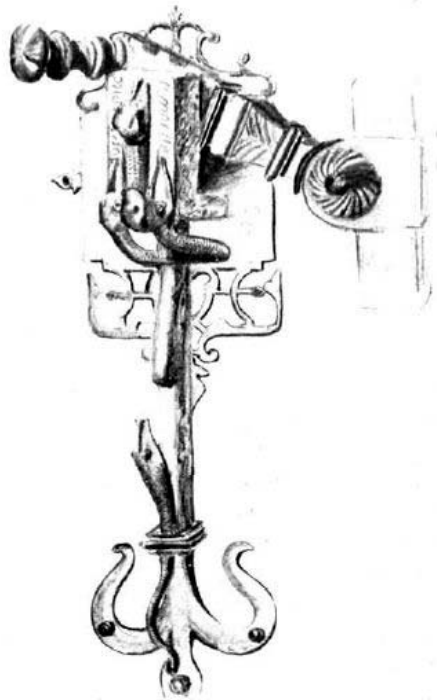


Fig. 4. — Iglesia de San Plácido. Sosteniente con figuras de culebras. Obra de Iusepe Pico Fernández, en 1661.

sencillos, pero decorativos y oportunamente distribuidos. Durante el siglo XVII se ven los pomos de las manzuelas gallonados, así como el *capuchino* de la falleba y la contera de ésta en San Isidro (fig. 1). 1651. D. Juan de Alarcón, 1656, y la Encarnación, 1662. Abunda asimismo el decorado

con dientes y ovas, como en San Andrés y capilla de San [-231→232-] Isidro (figs. 2 y 3), 1660, y en D. Juan de Alarcón en la nariz del sosteniente, y no son escasas las esferas y macollas lisas de adornos, pero que dan un hermoso aspecto al hierro (figs. 1, 2 y 3).

Esta sobriedad relativa y decoración geométrica del siglo XVII contrasta con la profusión de collarinos, macollas, esferas y otras molduras, que a su vez están cubiertas por estilizada decoración vegetal y que caracterizan el siglo XVIII, donde ya no se vuelven a ver los gallones y macollas o esferas lisas ni las decoraciones de dientes y ovas.

Pero donde más clara se ve esta evolución hacia la ornamentación propia del barroco es en las *placas* o *planchas* recortadas y caladas que solían servir de fondo a las cajas de cerraja y sostenientes especialmente, pero que, aunque de menor tamaño y más sencillas, acompañaban a los nudos de falleba y a las abrazaderas también. Empezaron pequeñas y pobres y terminaron grandes y extraordinariamente ricas en ornamentación, que hacían de ellas un verdadero encaje. Estudiemos esta evolución.

La primera plancha que podemos considerar es la de la catedral de San Isidro, fechada en 1651. No es más que el embrión de las de San Cayetano, Montserrat, San José y otras del siglo XVIII. Un solo motivo ornamental repetido simétricamente compone toda la placa (fig. 1). En las de San Andrés y capilla de San Isidro, fechadas en 1660 ⁽¹⁾, estas placas ganan proporcionalmente de tamaño (figs. 2 y 3). Están caladas, formando un dibujo sencillo por la repetición de un solo elemento decorativo. Esta decoración está encerrada dentro de un marco rectangular o poligonal que sirve de fondo en gran parte a los extremos del sosteniente y falleba. Las de San Plácido, fechadas en 1661, son aún pequeñas, sobrando gran parte del sosteniente sin acompañar por la placa (fig. 4). En las tres placas que acompañan por tres de sus lados a la cuadrada caja de la cerraja se ven calados más finos y variados que los de San Andrés, formados por volutas y otras curvas de pequeño grosor que dan más claridad al adorno. La forma general de estas placas es rectangular, pero con los ángulos rectos matados, con lo cual se deshace el efecto de rigidez de los [-232→233-] ángulos vivos, que, naturalmente, el espíritu barroco no los toleraba. Así, pues, estos ángulos vivos que hemos visto en San Andrés, no los volveremos a encontrar en los hierros siguientes,

¹ En la cerraja de la única puerta de la propiamente dicha iglesia de San Andrés, cuyo estilo es exactamente el mismo al de los hierros de la capilla de San Isidro, hay una inscripción en la que debía leerse el autor y la fecha, pero que desgraciadamente está tan borrosa que no permite leer más que la fecha y aun en dudas de su claridad en lo que toca a la última cifra. Pero no cabe la menor duda de que esta fecha es la misma para los hierros de la capilla de San Isidro, por ser del mismo estilo y de la misma mano, siendo probable que al hacer los hierros para la nueva capilla se hicieran también de nuevo para la vieja iglesia de San Andrés.

que tendían a la redondez de formas y a las armoniosas combinaciones de volutas y curvas, y a las que, ciertamente, no favorecen los ángulos vivos ⁽¹⁾.

Las planchas de la iglesia de las Maravillas, de fecha desconocida, pero a juzgar por sus caracteres de últimos del siglo XVII o principios del XVIII, han ganado mucho más en tamaño, sirviendo de fondo al sosteniente en toda su longitud cuando en San Isidro, D. Juan de Alarcón, San Andrés, San Plácido y otras no llegaba a la mitad de él. Los motivos de adorno son más variados y movidos y de cierta influencia francesa; se ve una preocupación más barroca y rococó de conseguir armonías en las combinaciones de finas

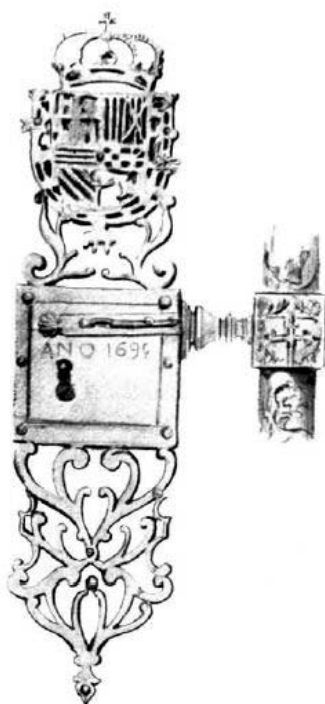


Fig. 5.- Iglesia de las Comendadoras de Santiago. Caja de cerraja con su pieza condenadora y dos grandes y hermosos placas. Año 1695.

curvas y volutas. La forma general, aunque más redondeada, sin ángulos vivos, es puntiforme. Nota muy barroca la da también el sosteniente en forma de retorcida columna salomónica. Los hierros de las Comendadoras de Santiago están fechados en 1695. Son, pues, del tiempo de Carlos II, en cuyo reinado España llega al máximo de postración y decadencia. Madrid había sido muy abastecido de iglesias en los reinados anteriores, y esto,

¹ Los ángulos vivos y las aristas vivas son un signo de primitivismo. El estilo dórico tenía sus fustes con estrías vivas, el jónico las limó y los romanos emplearon fustes sin estrías.

unido a la falta de dinero, se nota en la escasez de fundaciones, y, por consiguiente, de hierros. Esta cerraja de las Comendadoras (fig. 5) tiene el escudo de España con toisón y corona en la placa superior. En la inferior unos adornos barrocos y en la falleba [-233→234-] una cruz de Santiago. La pieza de condenar tiene en su extremo una concha de peregrino (¹). La cerraja de la iglesia-convento de las monjas jerónimas del «Santissimum Corpus Christi» (vulgo *Carboneras*) está sin fechar, pero sus caracteres permiten colocarla en los últimos años del siglo XVII o primeros del XVIII. Dos placas simétricamente iguales recortadas y caladas formando volutas y espinas. La cerraja de la verja de la capilla de los Dolores, en la catedral, fechada en 1709 por *Diego López*, no ofrece hoy nada digno de estudiarse, pues las placas de esta cerraja de verja, como ocurre en la mayoría de los casos, están rotas o van desapareciendo por completo, como pasa aquí y en las verjas exteriores de San Isidro, Encarnación y San Cayetano. Los hierros de la Virgen del Puerto, firmados por *Juan Quadrado* en 1718, es decir, acabada la obra de la pequeña iglesia, son de difícil estudio por estar cubiertos de una espesa capa de pintura, raspada la cual hemos podido hallar el nombre y fecha, pero el resto permanece cubierto, no pudiéndose gozar de los profusos grabados a cincel que cubren sus hierros. Por las placas y perfil de macollas se aproxima mucho a los de Montserrat, pocos años posterior. Las de San Luis, fechadas en 1720 por *Marcos Amigo*, o *Amiço*, son grandes y muy decoradas de volutas y espiras de grosor uniforme y bien distribuida la decoración. El nudo de falleba, con grabados a cincel. Los hierros de Montserrat están bellísimamente cincelados. Las placas de la cerraja son dos grandes escudos: el superior, el de España, 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 *mont-serrat*. En los cuarteles inferiores, dos bichas. La caja de la cerraja tiene la firma y la fecha: *Jan Alvarez me feci Año de 172* (no le cupo la última cifra). Se hizo, pues, seguramente al tiempo de la iglesia, que lleva en una cartela de su fachada la fecha de 1720, aunque la orden fue trasladada a raíz de la guerra de Cataluña, medio siglo antes. El nudo de falleba, profusamente [-234→235-] adornado de hojas y adornos geométricos, alternando en cada una de las caras del prisma hexa-

¹ Generalmente estas placas llevaron, tanto en el siglo XVII como en el XVIII, signos que aludían a la Orden de la Comunidad o a la advocación de la iglesia, que eran escudos como éste de Santiago o el de Montserrat, o cruces como la de Santiago para las Comendadoras, la de los Trinitarios para la iglesia de las Mercedarias de D. Juan de Alarcón, la cruz de Calatrava para la iglesia de la Orden, la cruz en aspa para San Andrés, la cruz con corona de espinas, signo de los teatinos, para San Cayetano (antigua iglesia de la Orden), el cáliz con la hostia para la iglesia del Corpus Christi (*Carboneras*), etc., etc.

gonal con que termina la falleba. La plancha del sosteniente, de volutas sobrepuestas. Pero lo más bello son el sosteniente y el final de la falleba, con collarinos y macollas decoradas a cincel. La nariz del sosteniente, donde encaja la manezuela, tiene perfectamente cinceladas dos caras de furias. Si volvemos atrás y comparamos estos hierros tan bellos con los no menos bellos de San Andrés, notaremos el camino recorrido en medio siglo por el gusto ornamental, que en los hierros, como en la arquitectura y pintura, no hace más que seguir el camino general trazado por el culto exagerado al adorno, que no por lo exagerado deja de ser bello. El siglo XVIII no podía ser una puerta sencilla ni un techo sin pintar. Al terminar el siglo se indigestó de adorno y tuvo que volver a beber clasicismo puro más que lo fue el renacentista.

Los hierros de San Cayetano son las composiciones más bellamente barrocas de esta escuela. La armonía conseguida con las volutas, espiras y otras clases de curvas es perfecta. Estas planchas, admirablemente recortadas y caladas, se pulían luego a lima tan perfectamente que parecían hechas con máquina de estampar. La fecundidad creadora de este artista del hierro, *Juan Antonio González*, es muy grande. Frecuentemente se hacía y siguióse haciendo una misma composición para las planchas superior



Fig. 6.- Iglesia de san Cayetano o san Millán. Sosteniente con su gran placa. Obra de Juan Antonio González en 1730.

e inferior de la cerraja, que luego se repetía en otras planchas. Jan Antonio González no hizo eso; la plancha superior tenía un dibujo distinto al de la inferior, y estos dibujos no se volvían a repetir en ningún otro hierro (fig. 6). Todas las planchas estaban terminadas en semicírculo. Es el triunfo completo de la línea curva. El nudo de falleba, de sección hexagonal, adornado con grabados vegetales y cuadrados (fig. 7). La [-235→236-] decoración de los sostenientes y finales de falleba perfectamente distribuida en los sitios que era necesaria. La cerraja con dos grandes planchas finamente caladas, la superior con un tema central: la cruz con corona de espinas, signo de los teatinos, frailes que ocuparon primitivamente el convento de quien era la iglesia de San Millán o San Cayetano. En el centro de la caja de cerraja está la firma y fecha. Dice: *Juan Antonio Gonzalez me feci Anno 1730*. Los pasadores del suelo con agarrador en forma de taza o guardamano de espada con amplios gallones. Esta forma de pasador era ya y siguió siendo corriente.



Fig. 7.- Iglesia de San Cayetano o San Millán. Final de falleba con su manezuela.
(Pieza compañera de la anterior.)

Las cerrajas de San Sebastián y la de la iglesia de los Santos Justo y Pastor (hoy iglesia pontificia de San Miguel), juntamente con la de San José, las agruparemos por ser de un mismo arte y probablemente las dos primeras de un mismo autor o discípulo suyo. La de San Sebastián lleva la firma de *Simón López* en 174 (no cupo la última cifra). La de San Miguel no tiene, y la de San José, el nombre de *Juan Gil*, sin fecha visible, pero que no puede ser de otra fecha muy distante. Estas cerrajas presentan un tipo nuevo para esta escuela, pero con antecedentes en otra cerraja del Escorial (Mo-

nasterio), cuya caja simulaba un seco templo *herreriano*, y aun más lejos, en la cerrajería gótica, cuyas cajas también eran de formas arquitectónicas. Las cajas de las cerrajas de estas iglesias representan asimismo la fachada de un edificio grecorromano. La de San Sebastián con dos grandes columnas de marcado éntasis y otras dos interiores del tipo hermes. Entre estas dos últimas una puerta de arco, en cuyo interior, y rodeando el ojo de la cerradura, se lee la firma y la fecha ya dichas. El templete descansa sobre un estilóbato, debajo del cual corre un friso de dientes lobulados. En estos hierros notamos cómo se ha salido de madre el ideal. Al principio las planchas eran pequeñas y se desarrollaron hasta hacerse grandes. Ahora, no teniendo suficiente, se han hecho dos, una sobre otra, como se puede ver en la de [-236→237-] San Sebastián. Además, estas cajas de cerrajas, que nunca tuvieron sosteniente, aquí lo tienen.

En cuanto a la decoración de estas placas, vemos cómo después de Montserrat y San Cayetano no se produjo nada comparable. La pobreza de invención era grande: el mismo dibujo para las planchas superior e inferior, y estos mismos dibujos repetidos en otros hierros. En cuanto a composición, las bellísimas volutas, espiras y otras curvas, tan armoniosamente superpuestas y enlazadas como vimos en San Cayetano, donde toda la composición aparecía diáfana y se percibía cada uno de los adornos claramente sin confundir sus bellas vueltas con las de los otros, aquí se han convertido en una locura de líneas y revueltas tan sin armonía y claridad que es imposible seguir la directriz de una curva sin perderse en el laberinto de lazos y meandros que llenan la placa, y que ya no son ni volutas ni espiras ni nada que se le parezca, sino una línea sin fin que traza las más arbitrarias curvas (Santos Justo y Pastor). El límite de toda decoración lo marca la percepción clara del conjunto y de los detalles a la vez. Ya después de esto ni hemos encontrado más obras ni las debe de haber. Falta, para mejor completar y perfeccionar este ensayo, el estudio de las cerrajas de palacios, casas particulares y edificios públicos, en los que hay obras de gran valor y que completarían esta primera serie de nombres, fechas y obras que recogen estos apuntes.