

Datos curiosos acerca de algunos objetos del Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Burgos

1.—Estuche o díptico de Medina Azahara

Dentro del Califato de Córdoba, Medina Azahara, situada a orillas del Guadalquivir y no muy lejos de su gran capital, con su magnífico palacio, representaba más que el poder político, ya que era la ciudad verdadera de los califas, el refinamiento y la fastuosidad de las artes decorativas, especialmente los marfiles, los tejidos y la cerámica; pero de todas ellas, la más apreciada fue la eboraria, sin duda alguna, influenciada totalmente por el arte bizantino y por el persa sasánida, pero, no lo olvidemos, adquiriendo una personalidad bien destacada, adaptándola a su idiosincrasia.

Variadísimos fueron los objetos hispano-árabes elaborados en marfil; los que más abundan fueron las «arquetas» destinadas a presentes o regalos y para guardar joyas. Las «cajitas», más pequeñas que las anteriores y de forma paralelepípeda, servían probablemente para guardar perfumes, Los «botes», de forma cilíndrica con cubierta hemisférica coronada por botones gallonados, estaban destinados, tal vez, para guardar productor farmacéuticos. Además, debieron fabricarse también otros objetos, como el estuche que estamos estudiando. pieza única del arte califal en nuestros días.

La decoración de todos estos objetos está hecha a base de motivos vegetales —ataurique—, figuras de animales —ciervos, gacelas, elefantes, camellos, leones, capricornios alados, grifos, liebres, pavos reales, aves de toda especie, etc.—; figuras humanas, puesto que la prohibición de su representación no se refería más que a las que figuraban en el interior de las mezquitas; los epígrafes, cuya misión era doble: decorativa y documental.

La bibliografía de este estuche es amplísima, ya que por su originalidad ha sido minuciosamente estudiado por numerosos investigadores y especialistas.

Respecto a su origen, sabemos por la inscripción que es el más antiguo de los marfiles hispano-árabes que han llegado hasta nosotros, que procede de Medina Azahara y que fue donado por Abderramén III a su hija. Por lo tanto, pertenece al arte califal del siglo X.

En cuanto al uso, existen variadísimas hipótesis: Amador de los Ríos, escribe: «Debió servir, probablemente, para un juego compuesto de cinco bolas, que se encerraban en esta caja». Por su parte, Ferrándiz añade: «Desconocemos el uso a que fue destinado; quizá sirvió en la época de su fabricación para guardar un juego de bolas, o de pebeteros esféricos, aunque durante la Edad Media se utilizó para conservar venerandas reliquias».

El fin primordial que nos hemos propuesto al escribir estas líneas ha sido, precisamente, el de dar a conocer las diversas opiniones de tres expertos árabes respecto al uso de tan famosas obras de arte, y que, como veremos, coinciden todas ellas: 1.^a Un catedrático de arte de la Universidad del Cairo, nos dijo que sirvió de juego denominado «mánkala», que consistía en hacer rodar sobre el estuche bolitas de marfil, y según la oquedad en que se depositaban y si el número era par o impar, se ganaba o se perdía. 2.^a Posteriormente, un profesor de Arte en Siria, llamó a este juego «ménkala», y el procedimiento era parecido. 3.^a Este último verano, un erudito árabe, de Marruecos, manifestó que sirvió para el juego que ellos denominan «adjito», que consiste en un juego combinatorio de bolitas que se distribuyen al empezar la partida y las van colocando o extrayendo de las oquedades.

Según estas opiniones, al parecer autorizadas, pudo muy bien servir de juguete, que el gran califa Abderramén regaló a su hija.

2.—Arqueta árabe del taller de Cuenca

En la misma vitrina del Museo se exhibe una arqueta, asimismo árabe, cuya inscripción cúfica dice que fue fabricada en Cuenca en el año 1.026, por Mahomed, hijo de Zeyán. Conviene aclarar que una vez desaparecido el gran califato de Córdoba y transformado en minúsculos reinos de Taifas, Cuenca debió acoger a los artífices cordobeses, quienes reconstruyeron el taller de eboraría al amparo de los reyes toledanos, que imperaban también en esta ciudad. La arqueta en cuestión es la más antigua que salió del taller conquense y divide el campo en varias zonas, y éstas, a su vez, en compartimientos. Su decoración está hecha a base de relieves de ataurique y figuras de animales, como pavos reales, ciervos, antílo-

pes, leones, grifos alados, etc., y figuras humanas en plena lucha o bien cazando.

Por desgracia, esta arqueta no se halla íntegra, y esto es lo que queremos destacar. A falta de varias placas de marfil, en el siglo XII y en el monasterio de Silos, fueron sustituidas por placas de cobre dorado y esmaltado. En uno de los frentes se presenta a Santo Domingo de Silos en traje monacal y báculo abacial en la mano derecha. figurando a cada lado del Santo un ángel nimbado, con las alas explayadas. En letras capitales de esmalte rojo y del siglo XII, se lee «Santus Dominici». En la parte superior de la tapa, sobre tondo de oro, resalta por su blanco esmalte el Cordeiro místico nimbado de rojo y verde, con el Alfa y el Omega. Además de las dos placas descritas, en la cara frontera aparece una banda cenefa, también esmaltada, que substituyó seguramente a la franja de marfil donde iría lo que hoy falta de inscripción.

Todo esto nos induce a creer que en el citado monasterio hubo un taller de esmalte al estilo de Limoges, pues no es verosímil que se llevase a esta ciudad francesa para su restauración, con la representación de un monasterio y de un santo español.

3.—Retablo esmaltado de Silos

La joya mimada del museo es, sin género de duda, el magnífico retablo de Silos. Aquí vamos a estudiarlo en todos sus aspectos, pues aunque ha sido ampliamente tratado, sin embargo no se ha llegado a su matización total y absoluta.

Está formado por un tablero de madera de nogal, que descansa sobre arcos de medio punto en su parte inferior. A este tablero se adhieren noventa piezas de cobre dorado de gran pureza, extremadamente dúctil y maleable y de distintos tamaños y formas. Su espesor es de cuatro milímetros y la técnica empleada fue la del martilleo, gasta reducir todas al mismo espesor.

Según su composición, el esmalte es una especie de vidrio, ambos compuestos por varios silicatos especialmente de sodio, potasio y cal silíceas; difieren únicamente en la mayor o menor cantidad de plomo que se les añade en el momento de la fusión. Para darle color, en el preciso momento de la fusión, se integran óxidos metálicos de diversas composiciones, que le comunican tintes variados. Los colores que predominan en esta obra de arte son el azul cielo, producido por el óxido de cobalto a temperaturas relativamente elevadas. El lapislázuli o azul muy intenso, a base, asimismo, de cobalto, con mayor o menor cantidad de otros óxidos. El verde es otro de los colores que predominan, obtenido a base de cal.

alúmina y magnesia. El rojo y el blanco apenas figuran; el primero, debido a su coste, elaborado a base de oro, y a la dificultad de su obtención, ya que es eminentemente inestable y la temperatura exacta es difícil calcular. En cuanto al blanco, se obtiene con la calcita o carbonato de cal metálico calcinado.

Esto en lo que atañe a los colores; en cuanto a la técnica empleada para dar la silueta a los personajes y la ornamentación de los fondos, a base de estrías, de líneas paralelas o en zig-zag, totalmente caligráficas, emplearon la técnica del burilado, cincelado y repujado, ya que no aparece para nada el relieve de los cuerpos de los personajes representados. Únicamente a finales del siglo XII, a éstos se unieron las cabezas en relieve, que son en total diecisiete: la del Cristo en Majestad, las doce de los Apóstoles y las cuatro del tetramorfos. Estas cabezas están fundidas, buriladas y sujetas a las placas con remaches; el espesor de las mismas es de dos milímetros y por el reverso están huecas. Es digno de destacar que todas ellas son diferentes, lo mismo en el peinado a base de casquetes, que en las barbas, que en la expresión de los ojos, obtenidos con pasta vítrea intensamente negra, dándoles una expresión muy peculiar y original a cada uno de ellos.

La ornamentación predominante en los fondos está hecha a base de cenefas o franjas de follaje serpenteante trazadas a buril. Las columnitas y los baquetones calados están repujados, dorados y cincelados. En la parte superior aparecen edículos dorados y repujados. Asimismo figuraron en los alvéolos, vacíos hoy, excepto dos, rellenos por cristal de roca, chatones de diversos calores.

Las cenefas superior e inferior están formadas por plaquitas doradas, burilados sus fondos y adornados en su totalidad, sirviendo, por así decir, de marco a otras más pequeñas de esmalte que representan aves afrontadas ante el árbol de la vida o bien dándole la espalda, sólo en una de ellas aparece un ave aislada, posiblemente un pato. Las cenefas laterales ostentan en los fondos la fitaria dorada, y en la parte más inferior del conjunto figuran dos placas ajedrezadas con la misma técnica, o sea la del pincel con el fusible rojo muy oscuro, a base de oro y barniz de minio.

El Pantocrator en esta hermosa pieza no toma la representación y significación terrible de Cristo Juez, sino más bien la de soberano del mundo. Está sentado en su trono, con los Evangelios en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha, separando bastante el brazo del cuerpo.

En las enjutas o albanegas figura el tetramorfos o símbofos de los Evangelistas bastantes estilizados, cuyo origen hay que buscarlo en Oriente. Los Apóstoles, bajo arcos de medio punto y separados por columnitas caladas no dialogan entre sí, como en el pórtico de la Gloria,

sino que están representados en actitud beatífica, en su gloria de elegidos, con sus atributos tradicionales, las cabezas nimbadadas, los pies descalzos y cruzados y con el libro en la mano, símbolo de su misión evangelizadora.

Respecto al taller en que se fabricó difieren las opiniones. Todo el mundo opina sin reservas que la técnica es la de Limoges, pero para unos se hizo en Silos por artistas venidos de Francia, probablemente monjes de las abadías de San Marcial, de Grandmont, de Conques, no muy alejadas de Limoges, quienes enseñaron sus secretos. Se basa su hipótesis en que del taller francés no salieron piezas del tamaño de los de Silos, San Miguel in Excelsis y el hoy desaparecido de Orense, que en los españoles se dejan sentir influencias arábigas, que las plaquetas antes estudiadas en la arqueta con la efigie de Santo Domingo se hicieron en este monasterio, que el cobre rojo y de gran pureza utilizado por los esmaltadores limosinos procedía de España a través del camino de Santiago; que la sosa se obtenía de unas hierbas llamadas por los árabes «chiali» o «salicor» que crecen a lo largo de las costas españolas etc. La misma investigadora Marie Madelaine Saint Gautier admite que en el siglo XIII había ya talleres de esmalte en España y nos preguntamos y ¿por qué no en el XII? El investigador y especialista M. Hildburgh sostiene que muchos esmaltes de España del siglo XII fueron fabricados en nuestra Península.

En cambio otros muchos, especialmente los franceses, rechazan esta teoría y de una manera especial M. Ross. Para ello aseguran que nuestros esmaltes ostentan la misma técnica y ornamentación que los salidos del taller de Limoges.

Una tercera versión es la que nos dió este verano un experto alemán en esta especialidad. Según él todos los esmaltes del siglo XII salieron de Limoges, pero que trabajaron en el mismo artistas franceses, españoles y alemanes que acudieron al mismo llamados por los franceses. La ornamentación de influencia árabe la llevaron los españoles, y las cabezas en relieve los alemanes, ya que anteriormente esta técnica se empleaba en Colonia. ¿Cuál de ellas es la verdadera? Es de lamentar que todas estas obras de arte sean anónimas, y que la falta de documentación, lo mismo en Francia como en España, sea total y absoluta. No obstante creemos que fue realizado en el propio Silos.

Sin temor a errar diremos que pertenece al arte románico del último cuarto de siglo XII, pues a partir del siglo XIII los fondos no están únicamente dorados, sino más bien esmaltados, todo el cuerpo de las figuras están en relieve, en tanto que en el XII aparecen únicamente las cabezas, los fondos en el XII están adornados exclusivamente con la fitaria a

tallos ondulantes, en tanto que en el XIII aparecen rosáceas polilobuladas. La esmaltería mundial adquiere su máximo grado de perfección en en la segunda mitad del siglo XII.

Tal como se conserva en nuestros días ¿es el primitivo? El Sr. Martínez Burgos lo ponía en duda. En nuestra modesta opinión creemos que no, que ha sufrido algún cambio, viéndose en él tres técnicas diferentes: 1.^a La parte central, que es la mayor, la más importante y la más antigua ostenta en el fondo como único ornato dos bandas o franjas corridas a base de tallos estilizados de influencia arábiga, inspirados en el ataurique. 2.^a Toda esta parte estaba bordeada por una cenafa hecha a base de placas buriladas y doradas, sirviendo de marco a otras más pequeñas, con chatones, esmaltadas y adornadas con aves, los fondos de estas placas están totalmente ornamentadas con la técnica de Limoges. 3.^a Las dos cenefas laterales, verticales ostentan una técnica totalmente diferente, ya que los fondos están pintados de negro y la hojarasca de oro fueron agregados posteriormente, quizás porque faltasen las placas de las cenefas antes expuestas y que las recortasen para aplicarlas al espacio que quedó libre. Esta técnica es la del frontal que hoy se conserva en el monasterio de Silos.

Y para terminar ¿cuál fue su destino? A este respecto existen, asimismo, varias opiniones. Para los unos fue pura y simplemente un retablo de altar, cuya predela o parte inferior del mismo es la pieza que se conserva en Silos. Para otros un frontal, es decir, el paramento con que se adornaban la parte delantera de la mesa de altar. Algún investigador asegura que fue el frente del arca-relicario en que estuvieron depositados los despojos mortales de Santo Domingo, siendo la que aún se conserva en el monasterio la tapa superior de la misma. En nuestra modesta opinión sirvió de retablo, pues las dimensiones son casi exactas a las del retablo en piedra del antiguo convento de San Pablo de Burgos, gótico del siglo XIV, y que se exhibe en la sala adjunta a la joya de Silos. El conjunto de figuras, Pantocrator y Apostolado, encajan mejor en un retablo que en otro menester. Si hubiera servido de frente de relicario del Santo, es lógico que apareciera su efigie, como ocurre en la arqueta antes descrita, lo que no sucede. Este retablo se apoyaría sobre la mesa de altar, y los nueve arcos de medio punto podrían haber cobijado a arquetas de reliquias de Santos, recordando quizás los primitivos altares de las catacumbas, es decir, los sepulcros de los mártires abiertos en los fondos de los muros y coronados por una bóveda en forma de arco, pero sin predela, pues la técnica es distinta, y además levantaría en exceso el retablo, porque en la época románica estos eran bajos. Para frontal o antependio no pudo servir, pues siendo su altura de setenta centímetros, la mesa de

altar quedaría excesivamente baja. Por otra parte, algunos de los arcos del tablero están ahumados y ligeramente quemados, como si debajo de ellos hubieran ardido velas o lamparillas, cosa imposible si hubiera servido de antipendio, ya que esta manera de iluminar los altares se inicia en la iglesia latina en el siglo X. Y para concluir se nos ocurre una idea peregrina y quizás extravagante. Antes del siglo XII los incensarios tenían forma de cajitas con las tapas agujereadas, y preguntamos: ¿No pudieron servir estos «loculi» para su colocación?

4.—Portada neoclásica

En una de las galerías del patio se expone una portada en piedra donada por el Sr. Orejón, y que procede del número 2 de la calle Fernán González de nuestra capital.

Consta de un arco de medio punto entre jambas, con pilastras pseudoclásicas, sobre las que descansa un friso ornamentado con triglifos y metopas, juntamente con rosáceas encuadradas, y que aparenta sostener el frontón semicircular que la corona, el cual está asimismo ornamentado en su cornisa con estrellas encuadradas, rosas dentro de rombos, roeles, etcétera.

Lo que nos interesa hacer resaltar es la inscripción en dos diminutas plaquitas marmóreas que dicen:

Primera placa

IDEADA Y DIRIGIDA
POR DON FERNANDO
GONZALEZ DE LA-
RA VECINO DE ESTA CIUDAD
ACADEMICO POR

Segunda placa

LA ARQUITECTV-
RA DE LA REAL ACADE-
MIA DE SAN FERNANDO
SE HIZO AÑO DE
MDCCLXXII

Este arquitecto trabajó mucho en Burgos en el siglo XVIII, siendo el autor entre otras obras de la actual Casa Consistorial y del señorial paseo del Espolón.

5.—Palacio italiano

En la sala XX del Museo se exhibe un magnífico cuadro que representa un hermoso palacio renacentista italiano. Hasta el presente ha ve-

nido considerándose como anónimo, pero este último verano dos críticos italianos de pintura manifestaron que sus autores pudieran ser bien Panini, bien Vannini, Estudiados a fondo ambos pintores nos inclinamos por el primero, ya que las características del cuadro encajan con Panini. En efecto: Juan Pablo Panini, nació en Piacenza en el año 1691 y murió en Roma en 1764; fue apasionado de la arquitectura, y aún joven pasó a Roma estudiando con Luti y Locatelli. Decoró muchos edificios públicos, y existe un documento en el que se asegura que se le encargó pintar el palacio de la Granja de San Ildefonso, sin saberse a ciencia cierta si lo verificó. Asimismo pintó varios cuadros para Felipe V. ¿No sería este uno de ellos? No tendría de extraño, ya que procede del Museo del Prado. Entre sus cuadros de temas arquitectónicos destacan: «Ruinas de arquitectura y escultura». — «Vista de la plaza Navona». — «Interior de San Pedro de Roma». — «Un predicador en las calles de Roma», etc.

Aunque un tanto amanerado, se distinguió por la brillantez de su colorido, por la perfección del dibujo y sobre todo por el dominio del claroscuro, características que fulgen en este cuadro.

6.—Cuadro copia de un grabado de Durero

En la sala XV se halla expuesto un cuadro anónimo que representa a la Virgen con el Niño y éste jugando con una paloma a la que ofrece una pera; a los pies de María se aprecia un mono encadenado. Las figuras son totalmente rafaelescas; en cambio el paisaje es norteño. Esta amalgama nos despistaba y nos acuciaba, hasta que hace poco tiempo cayó en nuestras manos la copia de un grabado de Alberto Durero. Ahora se explica el eclecticismo del cuadro en cuestión, pues no olvidemos que holandés de nacimiento y estudiante de pintura en Italia, Durero asimiló la técnica de los grandes maestros italianos, pero acordándose del paisaje de su tierra lo plasmó en el fondo del cuadro. Con esto no queremos decir que el autor sea el propio Durero, pero sí que algún pintor coetáneo o posterior copió servilmente, pues los más ínfimos detalles lo atestiguan. Pertenece a principios del siglo XVII.

7.—Cipo romano de Clunia

En una de las alas del patio del Museo se halla expuesto un interesante y artístico cipo, ornamentado en sus cuatro caras; en la frontal y rodeada de cenefa de vástagos figura esta inscripción:

D. M.
L. VALERIO
GAL
MARCIANO
AN XXIX
M. VALERIVS
PATERNVS
VATRICVS
ET VALERIA
TITVLLA FILIO
PIENTISSVMO

Los costados están bellamente adornados con vástagos de laurel serpeando entre rosas. Y en la parte posterior se ve un enorme delfín que cubre toda la cara, atravesado por un tridente, comiéndose a un pez pequeño.

El único motivo que nos induce a publicar estas líneas es la interpretación de esta escena. Aunque algunos investigadores opinan que únicamente sirvió de adorno, nosotros creemos que la intención del artista que la grabó iba más lejos, pues bajo forma simbólica encierra un sentido alegórico. Ya que se trata de una estela funeraria no dudamos en interpretarla como asunto escatológico: el pez grande engullendo al chico, y éste a su vez, muerto por el tridente.

El delfín fue considerado en los monumentos funerarios clásicos de Roma como animal de las aguas superficiales marinas, y va unido a la idea del viaje del alma a las islas de los bienaventurados.

Esta misma escena fue tomada por los primitivos cristianos, cristianizando lo pagano, en las sepulturas de las catacumbas, bien el delfín enlazado con un ancla, símbolo de salvación, bien atravesado por el tridente, forma disimulada de la cruz. El delfín es uno de los símbolos más antiguamente empleados en las sepulturas cristianas.

8.—Soporte de altar de Quintanilla de las Viñas

En la sala IV del Museo figura una esbelta y artística columnita de mármol en forma de pirámide cuadrangular truncada, teniendo recuadradas las cuatro caras con molduras. Procede de la antigua iglesia visigoda de Quintanilla de las Viñas. La cara frontal ostenta en bajorrelieve una cruz patada, de cuyos brazos penden el «Alfa» y el «Omega»; las tres caras restantes están adornadas con palmera y dátiles. Pertenece al arte visigodo del siglo VII.

Lo que más llama la atención es el hueco que ostenta en su parte superior. A este respecto diremos que a partir del siglo V los altares se reducían a una simple tabla de mármol sostenida por columnas. Alguna vez no había más que una colocada en el centro de la mesa; otras veces eran dos, colocadas en cada extremo. Lo más corriente eran cuatro, una en cada ángulo, y también en alguna ocasión eran cinco, cuatro soportando los ángulos de la losa, y la quinta colocada en el centro.

Nos inclinamos a creer que el primitivo altar de Quintanilla de las Viñas tendría cinco columnas, siendo la central la que se exhibe en el Museo, como lo parece corroborar la cara frontal con la cruz, y además por sí sola no podría sostener el peso de la mesa, por leve que ésta fuera. Recibía el nombre de «calamus» y a veces «columella» y conservaba en una pequeña cavidad hecha con este objeto, las reliquias de que siempre está provisto todo altar. La cajita correspondiente de las reliquias, de madera bastante deteriorada, se expone en una de las vitrinas de la sala XXVII. Altares de este tipo se conservan aún en Avignon, Tarascón, Abadía de San Víctor, etc., todos ellos de los siglos V a VII.

BASILIO OSABA Y RUIZ DE ERENCHUN