

# Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia

## LA SACRISTIA DE LA CATEDRAL

La torre de la catedral de Murcia ha venido a representar, con concisión e intensidad expresivas verdaderamente emblemáticas, a la vez que el hito fundamental en la configuración urbanística de la ciudad y de sus contornos, el afortunado despliegue, dilatado en tres siglos de historia, de una concepción arquitectónica de signo verdaderamente monumental y fastuoso.

Es sabido que la construcción de la torre actual fue decidida a comienzos del siglo XVI para sustituir en su mismo emplazamiento a una anterior, adosada al costado del Evangelio de la inacabada fábrica gótica, de elevada; dimensiones, según afirma Jerónimo Münzer, y desde la cual se abarcaba la extensión urbana de Murcia y el panorama de su huerta (1).

La torre visitada en octubre de 1494 por el viajero alemán, había sido construída sobre la capilla de enterramiento del célebre jurista, colaborador de Alfonso X el Sabio, Jacobo el de las Leyes; a esta circunstancia se alude, en efecto, como condición expresa en el otorgamiento hecho por el obispo Diego de Magaz, en 1293, del citado enterramiento: la viuda de Jacobo había de comprometerse a la construcción de una capilla de cantería, de cimientos sólidos y bien ejecutados, que permitiesen elevar sobre su estructura una torre para campanario, que la propia viuda del ju-

---

(1) Véase el escueto testimonio de Jerónimo Münzer sobre la torre de la Catedral de Murcia, en J. García Mercadal, *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, I, Madrid, 1952, p. 346.

rista se obligaba a edificar (2). Sin embargo, hay que suponer que tales previsiones contractuales quedaron limitadas en la práctica a sólo la construcción de la capilla. Unos años después, el obispo Peñaranda (1337-1352) aparece citado en un códice del Archivo catedralicio murciano como constructor del "campanile", dentro de un amplio programa de completa transformación de las estructuras de la mezquita originaria, que hasta entonces venía utilizándose para el culto cristiano, con retoques no sustanciales (3). Es verosímil, pensar, por último, que en el replanteamiento general del edificio llevado a cabo por el obispo Pedrosa, a partir de 1394, no se produjeran alteraciones importantes en la fisonomía de la torre campanario de la catedral. Tampoco se hallan menciones explícitas de actividades o labores artísticas propiamente dichas en relación con aquélla, en los documentos explorados por Torres Fontes relativos a obras de la Catedral en el siglo XV (4).

Así pues, sin que, al parecer, se hayan conservado testimonios o descripciones precisas sobre el aspecto de su fábrica y las peculiaridades de su ordenación y estilo, y sin que tampoco, por otra parte, poseamos indicios seguros sobre las motivaciones que condujeron a su derribo, es lo cierto que en los primeros años del siglo XVI, en 1519, los Libros de Fábrica de la Catedral comienzan a consignar cantidades relacionadas con la construcción de una nueva torre (5). Su proyecto fue sumamente

---

(2.) La carta en la que se estipulan las condiciones de concesión del citado enterramiento ha sido publicada por M. González Simancas, en «La Catedral de Murcia. Noticias referentes a su fábrica y obras artísticas», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Madrid, XXIV, 1911, pp. 511-512. Esta carta había sido copiada e incluida en la documentación que formalizaba una demanda de los Agüeras, descendientes de Jacobo el de las Leyes, en favor de la concesión de una capilla para panteón familiar, al haber sido derruida la suya originaria, situada en la base de la torre antigua. Al comenzar las obras de la torre nueva se dio a los Agüeras una capilla en la llamada puerta del Pozo; posteriormente hubo de rehabilitarse el paso que existía a través de dicha puerta y de nuevo se planteó el cambio del lugar de enterramiento de la familia. A la documentación conservada relativa a estas últimas gestiones, que concluyeron con la adjudicación a los Agüeras de la capilla de la Encarnación, pertenece el documento de referencia. Véase también la noticia de A. Baquero Almansa sobre la sepultura de Jacobo el de las Leyes, en *Rebuscos*, Murcia, 1902, pp. 85-91.

(3) Vid. González Simancas, art. cit., p. 514. El códice del Archivo de la Catedral al que se refiere el texto, es el llamado: *Fundamento de la Iglesia de Cartagena*.

(4) J. Torres Fontes, *Las obras de la Catedral de Murcia en el siglo XV y sus maestros mayores*. Murcia, 1969.

(5) Ha sido González Simancas el investigador que más noticias ha extraído y publicado de las anotaciones contenidas en los Libros de Fábrica de la Catedral de Murcia. Como fruto de esta labor, surgió la evidencia del nombramiento de Francisco Florentino para el cargo de Maestro Mayor de las obras de la Catedral, desde el 7 de julio de 1519 hasta el 25 de abril de 1521. Cfr. art. cit., p. 519. En la misma fuente documental, *Libro de Fábrica de 1513 a 1533*, se mencionan unas partidas destinadas a compras de material «para hazer la torre questá començada», *Ibid.* Por cierto que es de lamentar la desaparición del Archivo de la Catedral, del citado tomo de las decisivas cuentas de Fábrica de 1513 a 1533, y ello lo

ambicioso como empeño constructivo, por la magnitud insólita de sus dimensiones, pero lo fue más aún como sintomática anticipación de rumbos ya naciétes en la arquitectura española; es preciso tener en cuenta para valorar suficientemente este aspecto, que en la propia Catedral de Murcia, adosada a la cabecera de su girola, hacía muy pocos años, en 1507, se había concluído en el brillante gótico de los Reyes Católicos, la airosa filigrana de la Capilla de los Vélez.

Las obras de la nueva torre fueron confiadas en 1521 a Jacobo Florentino, feliz tracista del proyecto y constructor del cuerpo bajo de la misma, según declara su hijo, Lázaro de Velasco, primer traductor de Vitrubio al castellano, y según podemos deducir del cotejo de fechas conocidas y actividades artísticas declaradas, entre Jacobo y un compatriota suyo, citado en las fuentes, Francisco Florentino, maestro mayor de la catedral desde mediados de 1519 hasta abril de 1521 (6).

---

es tanto más cuanto que, como tendremos ocasión de comprobar, González Simancas dejó de citar en algunos casos anotaciones de interés contenidas en tales cuentas de Fábrica. Las únicas pertenecientes al primer tercio del siglo XVI que en la actualidad es posible repasar, son las correspondientes a los años 1521, 1523, 1524 y 1525, que se encuentran recogidas en el legajo núm. 491 del Archivo de la Catedral de Murcia. Tal legajo es, en realidad, un delgado fascículo compuesto de cuadernillos sueltos en los que están anotadas las cuentas generales que corresponden a los años citados. Tales cuadernillos bien pudieran pertenecer al desaparecido Libro de Cuentas consultado por González Simancas.

(6) Son muy conocidas las breves frases que dedica Lázaro de Velasco al describir las actividades en España de su padre, Jacobo Florentino. Al enumerar las obras realizadas por éste indica: «ordenó la torre de Murcia». Cfr. Lázaro de Velasco, «Traducción de los Diez Libros de Arquitectura de Vitrubio», ed. por F. J. Sánchez Cantón, en *Fuentes literarias para la Historia del Arte español*, I, Madrid 1923, p. 207. Es decir, al emplear el término vitrubiano *ordenación*: «es lo que da a todas las partes de una construcción su magnitud justa con relación a su uso, ya se la considere separadamente, ya en relación a la proporción o a la simetría» (Lib. I, cap. 2), Lázaro de Velasco aludía, sin duda, a su padre como verdadero arquitecto de la torre. En relación, pues, con la presencia de Francisco Florentino en esta obra (Vid. supra, nota 5), parece que su actuación hay que reducirla a los trabajos de derribo de la torre antigua y a las labores de cimentación de la nueva, como afirma Baquero Almansa en su *Catálogo de los Profesores de las Bellas Artes murcianos*, Murcia, 1913, apoyándose, además, en lo expresado solemnemente en la inscripción colocada bajo la ventana del frente norte de la torre: ANNO DNI MCCCC. XXI DIE XVIII OCTOBRI INCEPTVM EST HOC OPVS. (pp. 45-46). Por este tiempo ya era maestro mayor de las obras Jacobo Florentino. Por otra parte, los escasos datos conocidos sobre las actividades de Francisco Florentino no parecen señalarle como tracista e iniciador de la construcción del cuerpo bajo de la torre murciana. Sus labores acreditadas son más bien de tipo secundario; trabajos de cantería y de decoración que no descubren condiciones excepcionales. (Vid. M. Gómez Moreno, «En la Capilla Real de Granada», en *Archivo español de Arte y Arqueología*, I, Madrid, 1925, pp. 280-281). Si a esto añadimos que su estancia en Murcia fue muy corta —a la vez que figura trabajando en obras de Granada—, no parece oportuno suponer, ante la poderosa impresión unitaria que produce la torre, cimentada precisamente sobre la traza y la acabada armonía plástica de su cuerpo bajo, que Jacobo Florentino hubiese continuado y desarrollado planos o diseños de aquel. Cfr. la útil recopilación de A. de los Reyes, *La Catedral de Murcia. (Primera mitad del siglo XVI)*, Murcia, 1968, especialmente pp. 20-22, en la que se recoge un resumen de la opinión de los diversos autores que se han ocupado de la labor en la Catedral de los citados

Sucedió a Jacobo en las empresas artísticas de la Catedral, el montañés, “escultor excelente y arquitecto”, Jerónimo Quijano (7). Su actividad fue variada y decisiva tanto en lo que se refiere a la torre, cuya traza completa realizó por encargo del Cabildo —habiendo construido por su parte el segundo cuerpo—, como en numerosas obras arquitectónicas, escultóricas y ornamentales que llevó a cabo durante sus largos años de labor en Murcia y su región. Fue sin duda el gran maestro del Renacimiento en este Reino, y pese al escaso número de obras que con seguridad actualmente se le atribuyen, hay que reconocer que el rango de su categoría alcanza dimensión nacional (8).

A mediados del siglo XV, a partir de la finalización del segundo cuerpo de la torre, se produjo una larga interrupción en los trabajos importantes, que se extendió prácticamente a todo el siglo XVII. Y fue ya en la centuria siguiente cuando, al fin, sonó la hora del acabamiento de la gran obra, por virtud e impulsos del entonces próspero Cabildo, y tras diversos avatares relativos a trazas y arquitectos, resueltos finalmente con la intervención del ministro Floridablanca y el encargo a Ventura Rodríguez de la traza neoclásica del remate del monumento (9).

---

artistas florentinos. También atribuyen el primer cuerpo de la torre a Jacobo, J. Hernández Perera; *Escultores florentinos en España*, Madrid, 1957, p. 31, y A. de Bosque, *Artistes italiens en Espagne. Du XIV<sup>e</sup> siècle aux Rois Catholiques*, París, 1965, p. 410.

(7) Fue citado elogiosamente por Lázaro de Velasco en ob. cit., p. 208, como acompañante de su padre. Sobre sus actividades en la catedral de Murcia, véanse principalmente: Baquero Almansa, *Rebuscos*, pp. 9-15, 29-44, 53-58 y p. 60; González Simancas, art. cit. pp. 521 ss. y el artículo correspondiente en el *Catálogo* de Baquero, cit. supra nota 6, pp. 47-53. Cfr. también E. Tormo, *Levante*, Madrid, 1923, pp. 340-348 y A. E. Pérez Sánchez, *Murcia-Albacete y sus provincias*, Barcelona 1961, pp. 16 y ss. Sobre las actividades de Quijano en Lorca, véase, J. Espín Rael, *Artistas y artífices levantinos*, Lorca, 1931, pp. 18-23.

(8) No se ha escrito aún la monografía que merecen las numerosas obras que debió producir Jerónimo Quijano durante su fecunda actividad por tierras murcianas. Los breves análisis estilísticos de sus obras conocidas hay que buscarlos en estudios generales obre arte español del siglo XVI. Así, a las noticias que sobre sus actividades en el Reino de Murcia aparecen recogidas en la nota 7, hay que añadir: J. Camón Aznar, *La arquitectura plateresca*, Madrid, I, 1945, pp. 145-146; del mismo autor: *La arquitectura y la orfebrería españolas del siglo XVI*, Madrid, 1959, pp. 43-46; id. *La escultura y la rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, 1961, p. 30; F. Chueca Goitia, *Ars Hispaniae. Arquitectura del siglo XVI*, Madrid, 1953, pp. 271-273; J. M. Azcárate, *Ars Hispaniae. Escultura del siglo XVI*, Madrid, 1958, pp. 117-118.

(9) La interrupción de las obras en 1545 fue debida a algunos desplomes observados en el costado oriental del monumento. Cfr. Baquero, *Rebuscos*, pp. 36 ss. Sobre el complicado proceso de gestiones, informes y consultas entre diversos arquitectos y el Cabildo, hasta la terminación de la torre, pueden verse, además del «rebusco» de Baquero sobre «La Historia de la torre», pp. 29-44, las noticias sobre los artistas respectivos implicados en el asunto: Martín Solera, Juan de Gea, José López, etc., del *Catálogo* del citado autor, y, asimismo, el cap. VI de la tesis de Licenciatura, inédita, de Alicia Chamorro García, *Estudio histórico de la torre de la Catedral de Murcia*, realizada bajo la dirección del Dr. de la Calzada Rodríguez, y presentada en la Universidad de Murcia. En el citado capítulo se

La impresión de unidad formal de la torre se impone con claridad, pese a algunas discordancias ostensibles en el sistema de proporciones, las soluciones constructivas y en los programas de ornamentación de los diversos cuerpos, que es preciso atribuir a la propia naturaleza de los estilos que se sucedieron en el transcurso de su edificación, y a las alteraciones producidas en los proyectos iniciales de Jacobo Florentino y de Jerónimo Quijano. No obstante, la potente creación que se plasma ya en el primer cuerpo de la torre conservó intacto su impulso, hasta dotar al conjunto de la doble sensación de arquitectónica grandeza y fastuosidad decorativa que cautivan por completo al espectador.

La torre es en planta un gran cuadrado macizo en el que se ha reservado un espacio central, también cuadrado, para habilitar recintos superpuestos en los diferentes cuerpos, aptos para ser utilizados como dependencias catedralicias; de este repartimiento de espacios y funciones correspondió a la Sacristía el cuerpo bajo, y, con posterioridad, en el piso inmediato superior, se instaló el actual Archivo. El exterior de la Sacristía de la Catedral de Murcia corresponde, pues, al perímetro de la torre en el primer cuerpo de la misma, sin que entre el paramento exterior de aquélla y el recinto propiamente dicho de la dependencia existan otras conexiones que las proporcionadas por la gran ventana abierta en el costado oriental de la fábrica —única fuente de iluminación del interior—, y por los dos espacios articulados que desde las naves del templo dan entrada al recinto (Fig. 2).

El tratamiento de la superficie exterior de la torre revela en su arquitectura una genuina sensibilidad predispuesta hacia lo decorativo que, por otra parte, lejos está de enmascarar la sensación de imponente solidez y grandeza que se desprende de los potentes muros. Jacobo Florentino ha conseguido armonizar en estos paramentos una ponderada combinación de elementos arquitectónicos y motivos ornamentales, que tiene la virtud de configurar un conjunto pleno de riqueza plástica y airosa facilidad compositiva (Figs. 1-4). Como es obvio, el efecto más inmediato y preciso en la contemplación de este cuerpo bajo lo producen los pares de alargadas pilastras que delimitan en sentido vertical la compartimentación general de la superficie. Estas pilastras derraman por el interior de sus fustes rehundidos una jugosa inventiva de formas y temas decorativos, que no hace sino potenciar con el rico claroscuro de su plástica, el papel arquitectónico que la apariencia parece conferirles, y que, sin embargo, como bien ha señalado Chueca Gotia al describirlas, aparece algo desmentido

---

transcriben noticias de las Actas Capitulares y los Libros de Fábrica correspondientes a la fase final de la obra de la torre.

por la proporción escasamente consistente, en relación con la magnitud del monumento, que el arquitecto atribuyó a los pedestales (10).

Jacobo Florentino mantuvo una inspiración manifiestamente quattrocentista en las pilastras de la torre, tanto por lo que atañe a la ágil y esbelta impresión que sus fustes producen —diferente de la maciza monumentalidad de las pilastras que utilizará después en el interior de San Jerónimo, en Granada (11)—, como, en mayor medida, por la peculiar sensibilidad ornamental, estrechamente vinculada a la composición en candelabro, de las guirnaldas de frutos, vasos de cuerpo gallonado, arcos militares, animales fantásticos y otros motivos ornamentales, que denotan su relación con el repertorio de formas de aquella fase del Renacimiento italiano (Fig. 4). A este respecto, viene al recuerdo el sistema decorativo aplicado por Pinturicchio a las grandes pilastras ejecutadas al fresco en la Librería Piccolomini, en Siena (1501-1506), al contemplar la fluida concatenación de formas plásticas de motivos semejantes a los siemeses que encierran las pilastras murcianas. Por otra parte, habría que subrayar la afinidad entre éstas y las empleadas por Pinturicchio, en lo que se refiere a la indudable sugestión ilusionista y de valoración de superficies y términos espaciales que preside el calculado efecto de estos elementos arquitectónicos en ambos monumentos (12). Sabemos que Jacobo Florentino trabajó en Roma con Pinturicchio, al decir de Vasari, y ello parece confirmarse, además, al estudiar el origen de algunos de los motivos ornamentales que utiliza el florentino; en consecuencia, y a la vista de lo que la torre de Murcia significa en la obra arquitectónica conocida de Jacobo, será necesario, al investigar la razón estética de ésta, insistir en las sugerencias de raíz ornamental y plástica que parecen determinarla.

El acceso a la Sacristía desde las naves de la Catedral se hace tras franquear en primer término una suntuosa portada renacentista, obra de Jerónimo Quijano, que da entrada a un espacio cuadrado cubierto por una cúpula —la llamada antesacristía (Fig. 2)—, que no es sino una de

(10) F. Chueca Goitia, ob. cit., p. 227.

(11) Chueca, en ob. cit., pág. 228, subraya precisamente esta contraposición de sentido en el empleo de las pilastras, juzgando incluso que las granadinas resultan demasiado pesadas, por un cierto desajuste en la proporción de sus miembros, especialmente los pedestales.

(12) Vid. ilustraciones de los frescos de la Librería Piccolomini, en E. Carli, *Il Pintoricchio*, Milano, 1960, figs. 122-142, y en P. Scarpellini, *Pintoricchio. Libreria Piccolomini* Milano, 1968. La conocida información de Vasari sobre Jacobo Florentino comienza indicando que fue discípulo de Ghirlandaio y que trabajó en Roma con Pinturicchio. Cfr. *Vidas de artistas ilustres*, Barcelona, 1957, p. 328. Gómez-Moreno supuso que tales trabajos pudieron estar relacionados con la decoración de grutescos llevada a cabo por el maestro umbro en el castillo de Santangelo, de la que nada se ha conservado. Cfr. art. cit. en nota 6, p. 273. Sobre el ornamento en la pintura de Pinturicchio y su relación con la representación ilusionista, véase N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, London-Leiden, 1969, pp. 62-69.

las capillas periféricas del templo, abierta a la girola en el tramo recto final del costado del Evangelio (13). A este espacio se abre en el ángulo del interior, entrando a la derecha, una bella portada de proporciones más reducidas que la precedente, en la que Bonet Correa ha reconocido con agudeza una muestra de la erudición clásica de Jacobo Florentino, jugosamente aplicada en esta obra a obtener un rico efecto plástico de la poética asimilación vitrubiana del orden jónico al cuerpo femenino, al propio tiempo que inspirándose para su diseño en las ilustraciones que sobre este pasaje del tratadista romano insertó Fra Giovanni Giocondo Veronese en la que fue primera edición de los *Diez Libros de Arquitectura* (Fig. 5) (14). Todavía la llegada a la Sacristía debe salvar el potente tramo oblicuo de una bóveda en esviaje, admirablemente construida, que revela con inusitada firmeza, subrayada por la apretada trama de casetones con florón, dispuestos en oblicuo, la segura técnica del arquitecto que salvó brillantemente, con inspiración "a lo romano", el acentuado desvío de los ejes de simetría correspondientes a ambos recintos (Figs. 2, 6 y 7). En el umbral mismo del recinto del fondo, una sencilla portada que repite desornamentando el esquema compositivo que hallábamos en la inspirada por la evocación vitrubiana, recoge al espectador, reduce su campo de visión inmediata a una perspectiva que se dirige hacia el fondo y prepara su ingreso en la constante penumbra del interior.

La Sacristía se revela de inmediato como una sencilla estructura arquitectónica de planta cuadrada, reducidas dimensiones, y un desarrollo en alzado que alcanza hasta el límite de la separación entre los dos cubos de torre inmediatamente superpuestos. Los muros interiores del recinto son visibles en muy amplios paramentos de sillares bien escuadrados, revestidos de un color blanquecino que subraya con fuerza el poder absoluto que en la sintaxis expresiva del conjunto ha otorgado el arquitecto a un reducido, pero muy selecto número de elementos formales. Así, la percepción primaria del conjunto pone de manifiesto que Jacobo Florentino ha concebido la articulación superficial de los muros y el espacio

---

(13) La posición relativa de la torre y las naves de la Catedral puede verse en la planta del conjunto que publica. E. Tormo en su citada guía de *Levante*, entre pp. 344-345. La espléndida portada de la antesacristía está reproducida en Chueca, ob. cit., fig. 194. Su atribución ha estado referida siempre a Jacobo Florentino o a Jerónimo Quijano; sin embargo, no pueden existir dudas sobre su asignación a este último autor, si tenemos en cuenta que el 10 de enero de 1526 —días antes de la muerte de Jacobo en Villena— se trató en Cabildo «sobre que se debía de hazer una portada y bóveda sutuosa en la entrada que entra a la sacristía», registrándose la protesta del provisor Sancho Vélez, ante lo que estimaba un gasto innecesario que, en su opinión, podía evitarse con la instalación de una reja en la citada portada. Vid. *Libro de Actas Capitulares, II, 1515 a 1543*, fol. 231, Archivo de la Catedral de Murcia.

(14) A. Bonet Correa, «Aspectos renacentistas en la Catedral de Murcia», en *S. I. Catedral. V Centenario de su consagración*, Murcia, 1966, pp. 31-34.

prismático determinado por éstos, como seccionados en dos bloques superpuestos y continuos en los que a pesar de su evidente conexión, pueden distinguirse dos unidades diferentes. La determinación visual de esta compartimentación ha sido firmemente establecida por un ancho cornisamiento de molduras de mucho relieve y apretadas líneas —en el borde superior del friso llegan a constituir una cornisa de considerable vuelo— que sugiere con respecto al plano de la pared un término de valoración “prospéctica” y enmarca una inscripción latina de grandes letras capitales romanas grabadas y pintadas en negro sobre un fondo dorado, hoy desvaído y sólo perceptible en reducidas zonas del muro (Fig. 3). Los caracteres clásicos han sido diseñados con seguro conocimiento de la epigrafía romana y de las peculiares exigencias que comporta la sutil distinción entre los trazos anchos y estrechos y las letras. La solemne inscripción, por sus relevantes dimensiones y la importancia de su función visual, muestra relación indudable con el mundo de preocupaciones eruditas y estéticas que en Florencia había llevado, hacia 1470, a una difusión general, en arquitectura y pintura, de los tipos de letras clásicos, con perfecto conocimiento de las refinadas implicaciones de su dibujo. Fue Alberti, en el Santo Sepulcro de la Capilla Rucellai, en San Pancrazio (1467), y en la fachada de Santa María Novella (1470), quien fijó, por así decirlo, la tipología de la epigrafía en caracteres romanos que iba a difundirse en el Renacimiento con el doble prestigio de la rememoración y conocimiento de la Antigüedad, y la actualizada conciencia de su indudable armonía lineal (15).

El texto escogido para ocupar esta ancha franja que delimita dos áreas de tratamiento espacial y ornamental diferentes, está en admirable consonancia con el carácter del recinto. Hay que atribuir con toda seguridad a algún miembro relevante del Cabildo murciano la selección de esta penetrante glosa de lo que pudiéramos llamar la iconología de este espacio del Templo. El texto de la inscripción combina, en efecto, tres párrafos entresacados de los versículos 1 y 11 del capítulo 52 del Libro de Isaías, en los que de manera expresa y perentoria se exige limpieza a los que llevan los vasos del Señor; alejamiento de lo manchado, y, finalmente, estar revestidos con los vestidos de la gloria de Jerusalén (16).

(15) Cfr. D. A. Covi «Lettering in Fifteenth Century Florentine Painting», *The Art Bulletin*, New York, XLV, 1963, pp. 1-17.

(16) La inscripción ocupa la parte central de los muros de la Sacristía, comenzando a partir del extremo del frente B, junto al ángulo B-D, y da la vuelta al recinto hasta llegar a este mismo lugar por el muro D (Cfr. Fig. 2). La transcripción de los párrafos correspondientes a cada uno de los lados del cuadrado que forman el recinto es la siguiente: MVNDAMINI QVI FERTIS VASA DOMINI POLVTUM NO // LITE TANGERE INDVIMINI VESTIMENTIS GLORIE HIER // VSALEM CIVITAS SANCTI // ANNO DOMINI CCCC XXV DIE



Resulta patente en la referencia que encontramos a los vasos sagrados, e incluso en la mención de las vestiduras simbólicas, la cualificación de este recinto como Sacristía, con las funciones de custodia y depósito de los objetos sacros que habitualmente asociamos con esta dependencia del templo. Sin embargo, cabe también subrayar lo adecuado del texto de la inscripción, considerado al nivel de su más hondo simbolismo en relación con la idea de pureza, si advertimos que en algunos documentos concernientes a este recinto —principalmente en el contrato de incorporación a las obras de Jerónimo Quijano, en 1526— se alude con claridad a las obras de la cajonería en lo que se denomina el Sagrario (17). A propósito del sentido de esta expresión es preciso tener en cuenta que antes de la localización de los Sagrarios en tabernáculos sobre el altar o en capillas exentas, era frecuente conservar las especies eucarísticas en los recintos destinados a guardar las vestiduras, ornamentos y vasos sagrados, e incluso se encontraban instalados en tales dependencias oratorios o armarios en forma de altar, que determinaba que se denominasen *sacrarium* al local que acogía estas diversas finalidades litúrgicas (18). En la Catedral de Murcia, es, pues, verosímil que existiese la idea precisa de proyectar el aprovechamiento de este recinto inmediato al presbiterio, con el propósito de continuar la tradición ancestral del *secretarium* o *sacrarium* cercano al altar; y ello precisamente en vísperas de que, a partir del movimiento iniciado por el obispo de Verona, Mateo Ghiberti (1524-1543),

---

XV NOVEMBRIS (Vid. la inscripción del frente A, en el alzado correspondiente, fig. 3). Adviértase también que la gran ventana del frente C, limita el espacio apto para la inscripción; su gran abertura está situada entre la segunda y tercera sílaba de *CIVITAS*. A continuación, transcribimos los versículos 1 y 11 del cap. 52 del *Libro de Isaías*, subrayando los párrafos correspondientes a la inscripción de la Sacristía: vers. 1: «Consurge, consurge, induere fortitudine tua, Sion! *induere vestimentis gloriae tuae, Jerusalem, civitas Sancti* (Nótese que en el texto de la inscripción de la Sacristía se ha cambiado *induere* por *induimini*; ha sido monoptongado el genitivo *gloriae* y, como resultado del cambio de persona de la forma imperativa, hay que suponer *suae*, en vez del *tuae* original. La traducción del texto de la inscripción (sería, pues: Vestíos con las vestimentas de su gloria, Jerusalén, ciudad santa. En el vers. 11 se lee: «Recedite, recedite: exite inde, *pollutum nolite tangere* (no toquéis nada manchado) exite de medio eius; *mundamini qui fertis vasa Domini* (limpiaos los que portáis los vasos del Señor).

(17) Véase la transcripción de la «captación y asiento con Maestre Jerónimo Quijano», por parte del Cabildo de la Catedral de Murcia, en A. Baquero, *Catálogo*, pp. 445-447. El párrafo aludido en el texto es el siguiente: «Iten, que el dicho maestro ha de dar fecho y acabado el modelo de la torre que al presente se hace en la dicha yglesia para las campanas, dentro de un año después de fechos los caxones del Sagrario, y en caso que en el dicho término no lo acabase, que el fabriquero de la dicha Yglesia detenga el pagarle su salario fasta que lo haya fecho».

(18). Cfr. «Sacristía», en *Enciclopedia de la Religión católica*, VI, Barcelona, 1954 pp. 913-914.

fuese imponiéndose paulatinamente la práctica de conservar las especies sacramentales en tabernáculos sobre la mesa del altar (19).

La neta compartimentación de la sacristía en la impresión visual y espacial, a la que hemos hecho referencia con respecto al friso epigráfico descrito, culmina por su mitad superior en una estructura arquitectónica de bóveda vaída con casquete esférico de muy escasa concavidad, ocupado todo él por una admirable composición de gallones radiales. Los gallones parten de un abultado motivo central de hojas carnosas y guirnalda de frutos, y van a alojarse bajo un anillo exterior también compuesto por un macizo festón cuajado de variadas especies de flores y frutos (Fig. 8).

Bonet Correa ha señalado recientemente que, por su estructura gallonada, la bóveda murciana hace pensar en Brunelleschi y en el empleo que éste realiza de tal sistema en la Sacristía Vieja, en San Lorenzo, y en la capilla Pazzi de Santa Croce, en Florencia (20). En realidad, pensamos que la afinidad sugerida puede sostenerse en los términos generales de la incorporación por Jacobo a su obra de un recuerdo de aquellas estructuras florentinas. Estimamos por nuestra parte que en la bóveda de la sacristía murciana, la estructura y función claramente tónicas que los gallones y los paramentos de la cubierta desempeñan en las citadas obras florentinas, dejan paso en el ejemplo hispano a un entendimiento y solución predominantemente decorativos de la estructura abovedada. Su escaso trasdosamiento ha favorecido, además, el despliegue casi en plano horizontal de los numerosos ejes radiales, con un atrayente efecto óptico de convergencia lineal, muy alejado de la firme y neta articulación constructiva de los modelos brunelleschianos (Fig. 8).

En nuestra opinión, más cerca está de la sensibilidad y procedimientos del genial compatriota de Jacobo, el modo de imaginar por éste el apeo de la estructura abovedada, sobre arcos de medio punto ricamente moldurados que se distienden hasta abarcar toda la anchura de cada uno de los lados del cuadrado de la planta. Más concretamente, la relación entre los arcos y el ancho cornisamiento que recorre las paredes, recuerda la semejante determinación plástica que utiliza Brunelleschi en las citadas estructuras florentinas de planta central, en las cuales un principal acento ordenador corresponde a los entablamentos de piedra serena recortados sobre estuco blanco, en forma parecida al papel que encontramos conferido al friso epigráfico de la sacristía murciana. Por otra parte, la insistencia en resaltar los valores lineales de las molduras, aunque sin alcanzar los matices de refinada precisión que se observan en las obras de Brunelleschi, sí denota

(19) J. Plazaola, *El arte sacro actual. Estudio. Panorama. Documentos*, Madrid, 1965, pp. 152 ss.

(20) A. Bonet Correa, art. cit., p. 30.

una sensibilidad semejante para el diseño de la forma con definición nítida y tensa. Una muestra acabada de esta complacencia de Jacobo por la rica articulación de los perfiles lineales en función de texturas diferentes, y, por consiguiente, de diversas modulaciones luminosas y plásticas, puede observarse en la bella conjunción de efectos que determinan, en los ángulos del recinto, los gallones de la bóveda, la guirnalda exterior, los arcos y las pechinas lisas que éstos delimitan (Fig. 9).

Hay que reconocer que la bóveda de Murcia se resiste a cualquier indagación demasiado estricta que pretenda apurar las fuentes de su inspiración, o bien intente una rígida fijación de sus caracteres técnicos y estilísticos. Cualquier ponderación admirativa puede considerarse exigua para resaltar la suprema armonía de sus formas y la hondura de su impresión en el espectador. Este casquete que cierra el espacio de la Sacristía parece compendiar, en expresión visible y concreta, la sugestión de perfecta armonía radial que se asocia con el concepto de planta central en la teoría estética del Renacimiento. La bóveda aparece suspendida sobre el espacio cuadrado, suavemente apoyada en las cuatro ménsulas de las claves de los arcos; su impresión es liviana y firme al propio tiempo, cautivando al contemplador por la tenue vibración de su organismo, vivo y activo. Podría decirse que la vivencia de sus formas pone en contacto con ese principio de naturaleza interna, a la vez ambigua y absolutamente poderosa en la organización del sistema de la obra de arte, que los antiguos, y después los hombres del Renacimiento, denominaron *symmetría*, y que no es, en el fondo, más que una noción filosófica que trata de dar cuenta del esplendor de la belleza.

Las paredes del recinto de la Sacristía aparecen completamente planas por debajo del ancho cornisamiento que enmarca a la inscripción, desprovistas de resaltes arquitectónicos que vengán a turbar el neto contraste perceptible entre la superficie neutra de los muros —convertidos en simples elementos de delimitación del espacio y en soportes indefinidos del color blanquecino del revestimiento—, y la mancha oscura de una fastuosa cajonería de madera de nogal, adornada con profusión de tallas, que ocupa las partes bajas de los paramentos hasta una altura de cuatro metros (Figs. 1 y 10-12). Esta elevación del mobiliario tallado observa una cuidadosa proporción entre el espacio cubierto por la madera y el que se reserva a la lisura de los sillares. Una crestería que corre por el borde superior de la cornisa del guardapolvo de la cajonería establece una matizada transición entre ambos términos del contraste, los cuales, sin embargo, se funden visualmente en un efecto armónico e integrador. Todo el conjunto desprende una refinada sugestión, íntima y solemne al mismo tiempo. El revestimiento de madera cualifica en forma

exquisita y noble el tratamiento de interior que el autor ha imaginado para la parte baja de este espacio, reservado, no lo olvidemos, en el núcleo de una mole arquitectónica, que sólo descubre al interior su imponente masa e insólitas dimensiones en la profunda ventana que en el costado oriental perfora los casi seis metros de grosor del muro (Fig. 2).

La impresión al penetrar en la Sacristía de Murcia, es, pues, intensa y plena de contrastes, sin que, no obstante, el color oscuro y la profusa ornamentación de los paneles de nogal concentren en principio la atención de modo exclusivo y la desvíen por completo de los genuinos efectos arquitectónicos producidos por la ya descrita feliz conjunción de muros, arcos moldurados y bóveda de cerramiento. Al poco, sin embargo, la rítmica articulación, también de neta raíz arquitectónica, que estructura la parte superior de la cajonería en una firme ordenación de columnas y entablamentos, retiene paulatinamente la mirada; a la vez, la nebulosa sugestión que producen los tallos vegetales ondulantes, las figuras humanas y los abundantes animales fantásticos que brotan de la madera, termina por cautivar nuestra atención profunda. Se cumple de este modo una perfecta y calculada acción recíproca entre arquitectura y decoración que sella el atractivo irresistible del recinto.

## LA OBRA DE TALLA Y SU ESTRUCTURA

La visión de los tableros tallados que ocupan los paramentos de la Sacristía, descubre en ellos un esquema compositivo sencillo, ponderado y de clara articulación. La impresión solemne y estable de sus miembros se acrecienta al concentrar su efecto en las reducidas dimensiones del recinto; los elementos ordenadores de su estructura imponen sus ritmos sin abrumar al contemplador, y se advierte que la profusa decoración de los paneles no desborda las zonas encuadradas para su repartimiento. Una sugestiva tensión y contraste parece tener lugar entre la firme arquitectura poderosa y compendiada de todo el mobiliario, y la multiforme decoración animada que pugna por invadir los espacios (Figs. 10-12).

La impresión auténtica que se desprende de la propia naturaleza del conjunto de talla, y, por añadidura, la vivencia de su relación con el encuadre arquitectónico, ponen de manifiesto la vinculación existente entre ambos organismos en lo estilístico y en lo ornamental. Las razones estilísticas que justifican tal enfoque son claras, y van desde la apreciación del manifiesto carácter renacentista de la estructura compositiva del armazón de talla, hasta una infinidad de pormenores derivados del análisis formal de los relieves ornamentales, tantos los de tema sacro, como los in-

numerables motivos de decoración animada que se despliegan por los paneles. Resulta, pues, evidente afirmar la efectiva conexión entre las motivaciones y el proyecto del mobiliario y la propia construcción de la Sacristía, hay que atribuir el conjunto a Jacobo Florentino, entendiendo desde luego que la asignación al artista de una obra de este género se refiere primordialmente a su concepto, al diseño de su estructura, y a la realización personal de sólo algunas partes de la totalidad de los temas ornamentales.

Sin embargo, no han compartido esta apreciación las escasas observaciones publicadas sobre la obra de talla. En realidad, puede decirse que apenas existen algunos trabajos en los que de forma expresa se aluda al mobiliario de la Sacristía —a la cajonería, como se le designa casi siempre—, y, en todo caso, nunca se han abordado los aspectos estilísticos de su análisis. Como consecuencia de ello, y, por otra parte, de la interpretación superficial de algunas noticias extraídas de las fuentes documentales conservadas en la Catedral, el enfoque del tema ha llegado a desvirtuarse por completo y a producir una final y sorprendente disección de las fases de trabajo en el mobiliario murciano; según ésta, se ha estimado por algunos que el armazón bajo del organismo de talla —el lugar preciso donde se alojan los cajones—, fue realizado bajo la dirección de Jerónimo Quijano en los años finales del primer tercio del siglo XVI, mientras que todo el restante cuerpo superior sería obra de fines del XVII y comienzos del XVIII (21).

Tales apreciaciones son, en nuestra opinión, incongruentes con la evidencia interna de la ornamentación de talla. La unidad de ésta se desprende ostensiblemente del análisis descriptivo de su composición, y, por

---

(21) Esta explicación en torno a la obra de talla de la Sacristía ha sido sustentada principalmente por A. Baquero Almansa, en una breve noticia sobre el tema publicada en sus *Rebuscos*: «La obra de talla de la Sacristía», pp. 53-58, y por M. González Simancas, en su ya citado artículo sobre «La Catedral de Murcia. Noticias referentes a su fábrica y obras artísticas». Baquero insistió sobre los puntos de vista expresados en la citada nota, en los artículos de su *Catálogo* correspondiente a los artistas implicados en dicha obra. Todo lo relacionado con la reseña e interpretación del contenido informativo aducido para apoyar la hipótesis de ambos autores, será objeto del último epígrafe del presente trabajo. Sobre las restantes opiniones acerca de la cuestión que pueden hallarse en la escasa bibliografía sobre las obras artísticas de la Catedral de Murcia, en su casi totalidad adoptan la interpretación de los citados eruditos murcianos. Es preciso anotar, sin embargo, que E. Tormo, en su citada *Guía de Levante*, dejó indicado que encontraba inaceptable la atribución de todo el cuerpo principal de la cajonería a un escultor de fines del XVII, y, así, supuso que dicho frente se debía a Jerónimo Quijano, y, particularmente el relieve del Descendimiento. (Ob. cit., pp. 344-345). Por otra parte, en publicaciones más recientes, Chueca Goitia, ob. cit., p. 227, y Hernández Perera, ob. cit., p. 31, atribuyen sucintamente la cajonería a Jacobo Florentino. Por último, A. de Bosque, en ob. cit., p. 410 alude en términos imprecisos a la atribución a Jacobo de la obra de talla, concretando, sin embargo, la adscripción a éste del relieve de su frente principal.

lo que se refiere a los autores que en ella participaron, trataremos en las páginas siguientes de dar cuenta de lo que resulta más verosímil suponer, a la vista de los elementos de juicio de que disponemos en la actualidad.

---

La necesidad de acondicionar el recinto de la Sacristía para cumplir su función acostumbrada de lugar de custodia de los ornamentos y vasos sagrados, a la vez que la muy probable utilización de esta dependencia en ceremonias propiamente litúrgicas, determinaron la adopción de un proyecto para su mobiliario que participa, a la vez, de finalidades de índole práctica y de propósitos de solemnidad, admirablemente conjugados.

El mobiliario propiamente dicho de la dependencia está constituido por un cuerpo bajo, en forma de armazón prismático, de un metro de altura, configurado como un banco o mesa que corre a lo largo de los muros, salvo en los espacios correspondientes al vano de entrada al recinto, y a otro hueco que da acceso a un reducido aposento practicado en el costado occidental del muro de la torre (Figs. 2 y 10). La motivación aparente de este espacio fue la de suministrar una dependencia auxiliar a la Sacristía, que fue construida probablemente en tiempos de Jerónimo Quijano (22).

---

(22) La citada dependencia se utiliza en la actualidad con la finalidad práctica que cabe imaginar para su origen. La reducida puerta de acceso presenta una traza muy sencilla de perfil semicircular, con unas abultadas molduras que resaltan las líneas de su contorno. Por la misma forma general de su diseño y por la sensibilidad que se expresa en sus molduras está más cerca, al parecer, de obras relacionadas con Jerónimo Quijano —por ejemplo, algunas ventanas en la iglesia de San Esteban, en Murcia—, que de Jacobo Florentino. Las líneas de esta puerta aparecen en parte enmascaradas en la actualidad por los paneles ornamentales que en esta zona del paramento han sustituido a los que perecieron en un incendio declarado en este recinto en 1689. Sobre esta circunstancia del incendio y su relación con los autores que intervinieron en las obras de reposición de lo destruido, volveremos a tratar en el ya mencionado último epígrafe.

Puede observarse la configuración actual de la cajonería en el paramento de referencia, en el *Esquema del desarrollo frontal de la obra en madera* que se inserta en estas páginas. En adelante, las indicaciones sobre los diversos elementos que integran el conjunto de talla, se harán adoptando la nomenclatura que fácilmente se compone, a la vista del *Esquema*, atendiendo en primer lugar a la letra que identifica a cada uno de los frentes o lados que configuran el recinto —Cfr. también Fig. 2—, y, a continuación, a los números que, sucesivamente, a partir de los motivos centrales de cada frente (impares hacia la izquierda, pares a la derecha) ocupan los puntos medios de las entrecalles o espacios delimitados por las columnas, y de los paneles grandes rectangulares. Para no hacer abigarrado y confuso el *Esquema* se ha prescindido de cualquier otro elemento de identificación —salvo la designación de las entrecalles resultantes de la intersección de los cuatro planos del recinto—, entendiéndose que por medio de la referencia a la nomenclatura citada, es fácil localizar cualquier parte de la estructura del mobiliario.

La cajonería se halla alojada en el interior del banco prismático, habiéndose también reservado en este espacio diversos huecos que carecen de entrepaños y que estarían destinados igualmente al depósito de objetos. La cara externa de este armazón presenta una ordenación principal debida a unas cortas pilastras, sencillamente molduradas en los perfiles que corresponden a su capitel y basa, que compartimentan los espacios fundamentales del frente. Entre las franjas verticales de las pilastras, la superficie se halla dividida por encuadramientos rectangulares y cuadrados delimitados por finas molduras sobrepuestas y en resalte, que determinan una acusada impresión de relieve en los motivos de talla de los frentes reservados por aquéllas (Figs. 16-17). Es de notar, que esta trama externa de encuadramientos moldurados no responde —especialmente por lo que respecta a los espacios rectangulares— a la situación efectiva de los cajones insertos en el interior del cuerpo. Es decir, el diseño de este frente bajo ha atendido primordialmente a establecer una retícula de líneas horizontales y verticales en consonancia con la totalidad del proyecto de la obra en madera, y, así, ha prescindido de establecer cualquier correspondencia entre la ordenación exterior y la estructura de los entrepaños y huecos del interior. En este sentido, las articulaciones practicadas para la abertura de este cuerpo dejan ver en ocasiones que todo un panel compuesto por encuadramientos rectangulares y casetonados constituye una de las puertas; y, asimismo, algunos cajones una vez abiertos presentan un frente que comprende un espacio rectangular, un tramo de pilastra y un casetón. Ello no hace sino dejar en evidencia un rasgo compositivo y estilístico de la mayor importancia y que, en adelante, habrá de ser puesto en relación con la atribución de la cajonería: resulta manifiesto, en efecto, en el diseño de este cuerpo bajo, el propósito de subrayar sus relaciones lineales con la compartimentación y estructura del frente superior. Las pilastras que establecen la trama fundamental de espacios en la ordenación de los cajones, puede verse que prolongan su efecto vertical y encuentran correspondencia en los pares de columnas del lienzo central, las cuales, por su parte, transmiten dicha dirección ascensional, si bien ya sólo en lo que se refiere a una semejante delimitación de espacios, a los *putti* que alojados en las ménsulas del guardapolvo sirven de remate a este sentido ordenador en dirección vertical que tiene su arranque en el cuerpo bajo. (Figs. 10-12 y 16-17).

Esta consonancia general entre las líneas compositivas que constituyen la estructura de la cajonería, puede comprobarse con claridad en el Esquema del desarrollo de la talla que insertamos en este trabajo. Asimismo, podrán observarse en él algunas irregularidades y modificaciones que alteran este planteamiento general, válido, no obstante, por completo

en lo que se refiere al sentido unitario que se desprende de la traza del mueble. Estas irregularidades —perceptibles, por ejemplo, en la inobservancia de la armonía lineal entre ambos cuerpos, desde B-9 hasta D y desde C-8 a E— son huellas de la naturaleza de este género de obra, empresa de tipo colectivo y, por consiguiente, ejecutada a través de largos años y por muy diversas capacidades y técnicas. Al propio tiempo, por lo que se relaciona concretamente con el mobiliario murciano, tales desvíos del esquema compositivo general —y también veremos que, en ocasiones, de los modelos ornamentales previstos—, obedecen a la accidentada historia de este recinto, de la que trataremos con amplitud en las páginas siguientes.

La ornamentación de los cajones es muy variada por lo que respecta a la diversidad de espacios cubiertos, esquemas aplicados y manos ejecutoras de las tallas. Las pilastrillas de la ordenación baja presentan por lo general un motivo organizado en candelabro, acorde con el espacio vertical a rellenar en las franjas, y que, en este caso concreto revelan la presencia de un mediocre entallador que se limitó a recoger y conectar motivos aislados que se hallan en los restantes espacios de la cajonería. Es obvia la ausencia en estos esquemas de la firme articulación y carácter netamente plástico que suele caracterizar a dicho tipo de organización decorativa simétrica, que triunfa sobre todo en la ornamentación de Quattrocento italiano (Figs. 16-17). Las tallas que ocupan los encuadramientos rectangulares, sí ofrecen, en cambio, unas acabadas muestras de refinado diseño y notable calidad en la ejecución. Algunos de estos paneles, con motivos de volátiles fantásticos afrontados en relación con cabezas de aspecto leonino, sí resultan plenamente convincentes por la precisa vibración lineal y luminosa que parece configurar la fisonomía monstruosa de estos seres, surgidos del repertorio del grotesco (Figs. 16-17). En los primeros espacios rectangulares de la cajonería —los correspondientes a los motivos centrales de los frentes A y C—, se repite un mismo tema ornamental, lo cual subraya la ostensible correspondencia que se quiere establecer en la valoración de ambos espacios. El tema escogido para este lugar también está inspirado en los modelos del grotesco; niños alados que dan de beber a dos dragones, y recuerda precisamente un diseño ornamental de Filippino Lippi —*putto* que da de beber a un cisne—, inspirado probablemente en temas observados en las ruinas de la Domus Aurea de Nerón, en el Esquilino (23). Los casetones presentan por su parte motivos aislados, entre los cuales predominan las citadas cabezas o máscaras gesticulantes de rasgos leoninos, o bien los vasos de formas recortadas y bocas llametantes (Fig. 16). No corresponde a este

---

(23) Vid. N. Dacos, ob. cit., pp. 69-70 y fig. 101.



lugar un análisis detallado de los diversos esquemas ornamentales aplicados a la cajonería, lo cual, según se indicó al comienzo de estas líneas, quedará reservado para constituir una segunda parte del presente trabajo. Una somera estimación de conjunto, deberá, no obstante, subrayar la vinculación indudable que en lo temático, y en lo que a ejecución se refiere, existe entre las tallas de los cuerpos alto y bajo. Ello no impide, sin embargo, reconocer, las abundantes disparidades que en punto a diseño y a realización de composiciones ornamentales se observan en el armazón bajo. Estas insuficiencias pueden verse incluso en los numerosos paneles de los encuadramientos que permanecieron sin ornamentar o en aquellos a los que se aplicó cualquier rudo esquema de incisiones lineales. Como ya se ha señalado, hay que reconocer antes tales circunstancias las inevitables vacilaciones que acompañan a este tipo de programa decorativo.

El cuerpo superior, ya se indicó anteriormente, concentra sobre sí de modo primordial, el fundamental efecto solemne arquitectónico del conjunto de la obra de talla, y, al propio tiempo, comprende las zonas de más brillante despliegue decorativo. El análisis de la composición de este frente lleva a reconocer de inmediato la originalidad y el ingenio de su diseñador, que supo armonizar en un poderoso efecto de arquitectura reducida, llena de plasticidad y empaque, la firme estructura de la ordenación tectónica clásica, y el más sugerente enriquecimiento formal de tales miembros.

El efecto de conjunto sorprende por la clara articulación de las diversas partes del frente, lo cual, por añadidura, trae aparejado el sometimiento de la profusa decoración a los encuadramientos que determinan los elementos arquitectónicos. Los miembros de esta ordenación se proyectan hacia adelante, sobre el armazón de cajones, determinando un escalonamiento de planos que presta mayor fuerza expresiva a la rítmica composición del paramento y, al propio tiempo, introduce valoraciones de luz y escala en el diseño y ejecución de los relieves. El pedestal corrido a lo largo de todo el orden está articulado en entrantes y salientes —firmemente resaltados, además, por el juego lineal de las molduras—, que se corresponden con idéntico movimiento de planos en la articulación del entablamento. Los pedestales presentan en su superficie un bello diseño alternativo de *putti* que flanquean una calavera, motivo ornamental estudiado por Janson, típico exponente de uno de los aspectos más complejos de la sensibilidad renacentista, gustosa en la captación del fuerte contraste entre los cuerpos lozanos de los niños y la hórrida expresión de las calaveras (24).

---

(24) Cfr. H. W. Janson, «The Putto with the Death'Head», en *The Art Bulletin*, New York, XIX, 1937, pp. 423-449.

Las columnas han sido dispuestas pareadas sobre anchos pedestales comunes. Están ligeramente adosadas a unas contrapilastras de muy escaso relieve que permanecen casi enrasadas con el plano del fondo. Su decoración es muy variada e imaginativa en todas sus partes; los capiteles —en su mayoría variantes del corintio— sustituyen a veces los tallos o volutas terminales por máscaras o, más frecuentemente, por diminutas cabezas de carnero, finamente labradas en el nogal, que presentan unas pulimentadas superficies de aspecto duro y metálico. Los fustes ofrecen una rica gama de claroscuro y modulaciones plásticas; aproximadamente en la mitad superior están recorridos por dos franjas horizontales de estrías excavadas y rellenas que terminan en un anillo o brazaletes central que incluye motivos aislados entre molduras. A partir de la moldura inferior del anillo, la superficie del soporte aparece cubierta por una fina malla de tallos y otros adornos, que componen una de las zonas de más jugosa y dinámica decoración de todo el conjunto (Fig. 12). Las entrecalles o franjas verticales comprendidas entre las columnas, han sido ocupadas por series de motivos de organización vertical con típica disposición de candelabro. Son dos los esquemas de esta clase que se alternan en tales espacios, labrados siempre con relieve y opulencia netamente plásticos, salvo en los correspondientes a los ángulos de a-c y b-a, en los cuales el escultor ha evitado sutilmente la impresión de abigarramiento que al acercarse los planos se hubiera producido, diseñando unas composiciones diferentes —con figuras de sátiros, niños, cornucopias, etc.—, ejecutadas en relieves más flúidos que los anteriores (25).

Los miembros del entablamento reciben un ajustado y funcional tratamiento plástico. El arquitrabe y la cornisa aparecen recorridos por finas molduras que superponen y articulan su efecto lineal, multiplicados esta vez por el vigoroso contraste entre sus superficies pulidas y lisas y el liviano claroscuro del diseño vegetal que corre por el friso. Ambos elementos constituyen, pues, un neto acento horizontal en la visualidad del conjunto, potenciado, además, por la lustrosa textura de la madera. Asimismo, repiten idénticos esquemas lineales de dirección transversal que ya se perciben en la disposición de los pedestales y en los encuadramientos rectangulares del frente de cajones.

La firme trama de líneas verticales y horizontales que estructura este gran cuerpo central, encuadra entre sus pares de columnas grandes paneles rectangulares en los que cobra singular importancia una tupida or-

---

(25) Las entrecalles situadas en los otros dos ángulos del recinto (c-e y d-b) presentan asimismo sus franjas decoradas —la de c-e con arreglo al esquema descrito en el texto, la otra con una mezcla de motivos de las anteriores—, que apenas son perceptibles por la forzada introducción en la estructura compositiva de los armarios D y E (Figs. 14-15).

namentación de motivos variados relacionados con el grutesco, y un importante programa iconográfico de carácter sacro incorporado a la obra de talla. El principal de los relieves de este último tipo que en la actualidad se encuentra en la cajonería, es el que ocupa el espacio central del paramento del frente norte, que representa la Lamentación de Cristo.

La extraordinaria calidad de esta talla resiste su escueta ponderación en los términos someros de una reseña descriptiva. Baste primeramente aludir a la sorprendente circunstancia de no haber sido analizado con detalle, y a que, aun cuando en alguna ocasión se ha atribuído a Jacobo Florentino, ello no ha servido para plantear en conjunto el problema de la asignación explícita a este autor de la ornamentación de la Sacristía (26). El relieve se apodera del espectador, ante todo por la absorbente atracción de la magia sutilísima de sus líneas, las cuales se entrecruzan en ritmos incesantes para plasmar las más refinadas texturas. La luz resbala sobre la pulida superficie del nogal, o bien resulta aprisionada en el intrincado laberinto de los cabellos o el ropaje de las figuras, motivando en el contemplador una exquisita sensación táctil (Fig. 12). Es obra, sin duda, en la que puede reconocerse la afortunada síntesis de un excelente oficio de tallista, y la asombrosa fuerza del *disegno* florentino, tal como éste fue entendido por los artistas de la segunda mitad del Quattrocento, en el sentido de verdadero instrumento de conocimiento y fijación de la realidad, y, al propio tiempo, sugeridor de las más sutiles y fantásticas conexiones visuales (27).

El espacio central del frente C está ocupado en la actualidad por una hornacina adornada al exterior con motivos de rocalla, en la cual se cobija una pequeña Inmaculada del siglo XVIII (Fig. 11). Puede pensarse que este espacio estuvo originariamente concebido como tal hornacina, o más bien tabernáculo mural, si tenemos en consideración la probable reserva de la Eucaristía en este recinto, en cuyo caso, sin embargo, hubiera sido de esperar la colocación del tabernáculo en el frente A, en el lugar en que se halla el relieve descrito, sobre el cual, en el siglo XVII, se acumularon las espesas formas de la crestería de remate para subrayar

---

(26) El relieve tiene 1'33 m. desde el borde inferior de la escena hasta la clave del arco bajo el cual aparece cobijada, y 1'06 m. de ancho. Ha sido reproducido en *Murcia-Albacete y sus provincias*, de A. E. Pérez Sánchez, p. 43, y, recientemente, en fotografía de gran formato, pero de escasa calidad, en la obra citada de A. de Bosque, p. 421. A este autor corresponden unas escuetas líneas que relacionan el relieve de la Sacristía con la Crucifixión de la iglesia de la Magdalena, en Jaén, obra también atribuida a Jacobo Florentino y reproducida en dicho libro.

(27) Cfr. el brillante análisis que sobre el primado del *disegno* en Florencia, entendido como ejercicio vinculado a un auténtico concepto de la forma en general, realiza A. Chastel, en *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnífico*, Torino, 1964, pp. 328-332.

la importancia de dicho frente (28). Lo que sí resulta evidente es que se había previsto un tratamiento especial de la superficie central del frente C, semejante en relevancia a la otorgada al espacio correspondiente del paramento principal, como puede deducirse, además de por la idéntica amplitud de ambos tramos, por la aplicación a su basamento y al rectángulo de la concavidad del guardapolvo, del mismo motivo ornamental que aparece en zonas semejantes del muro principal; si tal realce pudo estar referido también originariamente a un gran relieve que mantuviese correspondencia iconográfica con el existente, o bien a un tabernáculo mural, es hoy difícil decidirlo.

Los restantes espacios rectangulares de este cuerpo central presentan tallados en su centro un medallón con una cabeza del Apóstol. Ni la reducida dimensión de estos tondos, por lo demás sencillamente moldurados; ni la profusión del sistema decorativo en el que aparecen firmemente anclados, favorecen de modo conveniente la clara e inmediata percepción de estos exquisitos relieves, cuya afinidad formal y técnica con la escena del motivo central es bien patente, sin que en nuestro conocimiento, este rasgo haya sido señalado (29). Todas las cabezas están presentadas de estricto perfil, con excepción de la perteneciente al apóstol del panel C-4 —que inicia un leve movimiento de giro—, recogién dose en el círculo porciones más o menos amplias del arranque del torso. Las figuras están vistas en resalte y perspectiva con respecto al óculo que las contiene, reflejándose claramente esta preocupación del entallador por articular los planos del rostro y sugerir la profundidad, en la forzada flexión de los delgados nimbos que rodean a los perfiles, los cuales aparecen doblados y adheridos a las molduras del tondo.

El análisis de la disposición compositiva de los medallones, pone de manifiesto que en la traza del conjunto de la talla han sido calculados efectos de relación y correspondencia entre los diferentes motivos, tal como ya hemos subrayado a propósito de los ritmos de alternancia y simetría que presiden la aplicación del ornamento. Como en otras zonas de la obra, se advierten, sin embargo, irregularidades y vacilaciones, y,

---

(28) Existe constancia documental de que tal remate se realizó en el siglo XVIII, entre las noticias que ha publicado González Simancas sobre la cajonería, ob. cit., p. 535. En un *Memorial de los gastos hechos en la Sacristía de la Santa Iglesia en el año de 1712*, se registra la siguiente nota de pago: «Ítem cincuenta reales que pagué por los remates que se han puesto en la cruz que dio el Sr. Yedra para la coronación de la Sacristía, y otros que hay en la cruz sobre los cajones de la Sacristía».

(29) Es preciso advertir que los dos medallones correspondientes a los paneles B-5 y B-9 pertenecen con toda claridad a la recomposición de la obra de talla efectuada en esta zona del paramento, a raíz del incendio de 1689. La bajísima calidad de estos relieves en relación con el resto, ha sido advertida como rasgo diferenciador de las fases de ejecución de la cajonería, por Baquero, en *Rebuscos*, p. 58, y por González Simancas, art. cit., p. 534.

así, con respecto a la composición del Apostolado, puede observarse que se han resuelto en forma diferente la conjunción de actitudes determinada por el encuentro de los planos A-B y A-C. En el primer caso, es perceptible que los rostros se han compuesto en disposición simétrica con respecto a un eje principal —que es la propia arista de la intersección de los planos—, de tal manera que podemos advertir que sus miradas tienden a encontrarse. Igual sucede con la disposición de los apóstoles Pedro y Pablo (A-5 y A-4), afrontados con respecto al relieve central de este cuerpo. En cambio, en el ángulo formado por el corte de los planos A y C, se registran variantes con respecto a la organización de carácter simétrico que parece haber presidido la composición de los paneles, desde el citado de San Pablo (A-4), hasta el que flanquea la puerta del recinto auxiliar de la Sacristía (B-5), junto a la jamba izquierda, el cual fue rehecho a fines del siglo XVII (30). Puede advertirse, en efecto, que en el paramento principal, sigue al perfil de San Pablo el de un apóstol que repite s umisma dirección, con lo cual se rompe el emparejamiento de las figuras con respecto a ejes simples, que parece presidir la composición de los restantes lienzos (Fig. 12). Bien es cierto que, a partir del apóstol tallado en el panel C-5 —el que flanquea la hornacina, a la izquierda—, se restablece el principio aludido, de nuevo abandonado, sin embargo, en los dos tableros finales de este lienzo (C-4 y C-8) —como ocurre en los tableros situados justo en frente, en el costado B, rehechos a fines del XVII—, sin que debamos suponer en estos casos (sobre todo en la reconstrucción del XVII), que se respetasen los principios compositivos originarios (Figs. 11 y 14-15) (31).

La confirmación de la vigencia de principios diversos de organización rítmica y simétrica, puede comprobarse fácilmente con el análisis de las correspondencias perceptibles entre los diferentes esquemas decorativos aplicados al mobiliario. Tal composición, subordinada a normas de alternancia y repetición es patente, por ejemplo, en la decoración aplicada a los basamentos de las columnas y los tableros, en los cuales alternan dos únicos modelos —los *putti* con la calavera— que se repiten, pues, siempre en los mismos lugares. Igual sucede con la disposición alternada de los motivos ornamentales de sentido vertical que ocupan las franjas entre columnas, e idéntica observación puede aplicarse a los esquemas deco-

(30) Vid. nota anterior.

(31) Como consecuencia de la citada reconstrucción de algunos paneles, que tuvo lugar a fines del siglo XVII, y, asimismo, de las obras realizadas en la segunda mitad del siglo XVI, no es posible asegurar en la actualidad cuál pudo ser el proyecto originario de aplicación en el cuerpo central de principios de simetría, en lo que respecta los grandes modelos ornamentales de los respaldos rectangulares. De nuevo, pues, en esta ocasión es preciso referirse a las vicisitudes de la obra de la Sacristía para dar razón de sus insuficiencias.

rativos rectangulares que compartimentan la concavidad del guardapolvo, los cuales están alternados, salvo en los espacios que delimitan los *putti* sobre los entablamentos de las columnas, en los cuales se repite siempre el mismo esquema.

La aplicación de este análisis a la opulenta ornamentación desplegada en los respaldos rectangulares, permite obtener las mismas conclusiones ya apuntadas: se percibe la coherencia de un proyecto unitario en el que debieron establecerse los principales esquemas de repetición en la traza general y en los modelos decorativos. Al propio tiempo, son igualmente ostensibles las transgresiones de la norma, las cuales, por otra parte, tienen explicación en este conjunto a causa de las complejas circunstancias que afectaron a la ejecución de las tallas, de algunas de las cuales daremos cuenta en las páginas siguientes.

Los grandes paneles rectangulares han sido decorados con arreglo a tres patrones diferentes —tal vez proyectados para ser repetido cada uno cuatro veces—, en los que triunfa una original y plástica manera de trasponer a la talla en madera los temas del grutesco renacentista. La filiación de sus motivos principales, tiene relación con la refinada sensibilidad que expresada en la tensión entre elementos arquitectónicos y decoración animada, llegó a fraguar algunos de los más bellos conjuntos pictóricos de grutescos en la de Italia del tránsito de los siglos XV a XVI. En relación con ello, es sabido que desde los comienzos del Renacimiento, la decoración fue convirtiéndose en receptáculo de formas y motivos clásicos —al tiempo que en refugio de las postreras fantasías medievales—, hasta que en los primeros decenios del siglo XVI, el mundo del ornamento se convirtió en campo de experiencia de las formas puras, progresivamente deslizadas hacia lo monstruoso y lo fantástico, en virtud del creciente juego atribuido a la espontaneidad creadora del artista, estimulada, además, por el descubrimiento de importantes conjuntos de decoración clásica (32).

Justamente en el lugar de confluencia de los principios decorativos procedentes del Quattrocento, con su acusado sentido de la forma plástica y constructiva, y su temática, llamémosla “erudita”, y en los momentos iniciales de la nueva mentalidad que se expresa en la forma pictórica de trazo dinámico e inspiración fantástica que constituye el grutesco, hay que situar la sensibilidad ornamental que se manifiesta en la obra de talla de la Sacristía de Murcia.

---

(32) Sobre el problema general de la relación entre los descubrimientos de los conjuntos de ornamentación clásica y la evolución de la pintura decorativa italiana en los años finales del siglo XV y los comienzos del siglo XVI, cfr. el libro citado de N. Dacos, *pássim*.

La composición del mobiliario se remata a lo largo de todos sus frentes por un guardapolvo corrido que ofrece el sencillo diseño de un acusado perfil cóncavo y dos frentes planos separados por molduras. El rasgo más llamativo del guardapolvo es la inserción en su superficie cóncava de unas ménsulas que presentan encajados en su curva a unos niños desnudos que fingen sostener con gran esfuerzo el voladizo del borde superior. Por último, a lo largo de la cornisa de remate corre una crestería de diseño apretado y denso, con motivos de fruteros, máscaras gesticulantes y dragones (Figs. 10-12).

Esta ordenación general del cuerpo alto de la Sacristía, experimenta una ostensible modificación en los frentes D y E del mobiliario, en los cuales la composición de columnas y entablamentos da paso en estos lugares a unos armarios que avanzan considerablemente sobre la superficie del banco de la cajonería hasta casi enrasar con el frente exterior de ésta (Figs. 14-15).

La introducción de estos armarios representa una clara ruptura del planteamiento compositivo de los frentes B y C del cuerpo superior, especialmente visible en la abrupta conjunción de los planos B-D y C-E, en los cuales las columnas y entrepaños finales de cada frente aparecen literalmente empotrados, y casi por completo ocultos a la vista, debido a la brusca interrupción del esquema general. Es preciso pensar que dichos muebles tal vez fueran incluidos en estos paramentos secundarios de los flancos de la entrada al recinto, como una cierta concesión o recuerdo, matizado por evidentes imperativos prácticos, de esos tradicionales muebles de sacristía que habían sido omitidos inicialmente en el brillante proyecto que había sido imaginado para expresar los ostentosos ideales artísticos y representativos que se atribuían a este recinto sacro. Resulta desde luego difícil admitir que los armarios hubiesen podido encajar en el proyecto inicial con el inusitado avance sobre el cuerpo de cajones que hoy presentan. De cualquier modo, y pese a lo forzada que resulta su inserción en el diseño total, es preciso admitir que tales muebles corresponden a una fase antigua de la construcción de la cajonería —muy probablemente a la etapa de obras que correspondió dirigir a Jerónimo Quijano—, como lo atestigua principalmente el diseño ornamental visible en las puertas del mueble del flanco E, diferente del resto de los esquemas empleados, por su impresión más suelta y pictórica (Fig. 14). Por lo que concierne a los dos perfiles labrados en los círculos que ocupan el tramo central de las puestas de aquél —una mujer de cabellera flotante y una silueta de varón coronado por hojas de laurel—, no hacen sino co-

roborar la incongruencia de los armarios con el diseño compositivo y el programa iconográfico de la obra de talla (33).

La descripción de la estructura de la obra de talla ha puesto de manifiesto que la zona de despliegue más importante de sus efectos compositivos y ornamentales es el gran cuerpo alto o que pudiéramos llamar principal. A éste se debe, sin duda, la impresión suntuosa y noble del conjunto, que procede, como es patente, de la ordenación equilibrada y clásica de sus elementos arquitectónicos, y del sugerente estímulo visual y táctil de su brillante decoración.

Son diversas las impresiones que despierta la contemplación de este conjunto al tratar de comprender las razones de su sistema y la peculiar naturaleza de su vivencia. Vienen al recuerdo asociaciones muy definidas y próximas, relacionadas con diversas estructuras artísticas en madera, que parecen haberse dado cita en este lugar para mezclar sus efectos y renovarlos cautivadoramente. De una parte, la sugestión de la rítmica alineación en el espacio de los planos superiores de la sillería de coro; surge, asimismo, ante los paneles; y en especial ante el relieve central, la sensación de hallar el organismo armónico y sólido de los tipos arquitectónicos del retablo renacentista, y, por último, no puede evitarse la sutil impregnación cercana e íntima que corresponde a estas maderas en su más inmediata condición de revestimiento de un aposento noble.

La definición en términos muy generales de estas relaciones sugeridas, servirá, a nuestro juicio, para confirmar las razones expuestas para la atribución de este conjunto a Jacobo Florentino, sin desconocer, por otra parte, que nuestra escasa información sobre la propia obra de Jacobo, y el tampoco abundante número de análisis valorativos sobre los aspectos implicados en la enumeración precedente —sillerías corales, mobiliario, e, incluso retablos de la época—, dificultan una investigación suficientemente estricta sobre este punto (34).

(33) E. Orduña Viguera, en *Arte español. La talla ornamental en madera*, Madrid, 1930, pp. 229-230, adopta sobre las fases de construcción de la cajonería el esquema de Baquero Almansa, y, así, señala que el cuerpo principal de ésta es más moderno que lo restante, y añade sobre los armarios: «como también las portezuelas de las alacenas donde se colocan pequeños útiles religiosos, e indudablemente debieron ser utilizadas de otro mueble; ignorándose el nombre del autor».

(34) Aparte de las obras que realizó el florentino en España, sólo tenemos la información de Vasari acerca de sus actividades en Italia, centrada principalmente, a tenor de estas noticias, en la pintura. Jacobo había realizado frescos en las iglesias romanas de San Agustín y Santa Trinidad, perdidos hoy. Esta su particular experiencia en dicha técnica pictórica le habría valido ser llamado por Miguel Angel para colaborar en la Sixtina. Vid. Hernández Perera, ob. cit., pp. 24-27. Asimismo, A. Venturi, en *Storia dell'arte italiana*, VII, 2.º, Milano, 1913, p. 617 (Fig. 468), le atribuyó con reservas la figura de la Dialéctica en los Apartamentos Borgia. Por su parte, Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de



La referencia a las sillerías de coro, a propósito de la obra de talla, se apoya, además de en la indicada alusión al despliegue rítmico de sus tableros, en el definido rasgo de contacto entre ambas estructuras que ofrece el guardapolvo que en el mobiliario de Murcia corona el cuerpo principal (Fgs. 10-11). Las sillerías de coro españolas contemporáneas de la obra que analizamos no ofrecen, sin embargo, relaciones que puedan estimarse concluyentes en el sentido de proporcionar indicios claros para la filación estilística o atributiva de dicho conjunto. Más bien puede comprobarse a partir de esta primera estimación, que la cajonería de Murcia resulta un organismo de particular autonomía dentro del panorama español de las obras de talla importantes del momento. Ninguna semejanza sustancial hemos encontrado en este apartado de referencias. Los principales conjuntos de sillerías de coro renacentistas del primer tercio del siglo XVI —Burgos, Santo Domingo de la Calzada, San Benito de Valladolid, Jaén, Ubeda—, muestran unas estructuras compositivas y un desarrollo ornamental de signo diferente al que dentro de estos órdenes hemos descrito en la talla de nuestra Sacristía. Los ejemplos citados constituyen en realidad grandes composiciones desarrolladas en amplios espacios, con la expresa finalidad de armonizar en dimensiones y riqueza de efectos con el interior de vastos ámbitos monumentales. En consonancia con estos datos inmediatos de su función, la escala de estas estructuras en madera y su carácter disminuyen la validez de cualquier apreciación de rasgos aislados en los que pudieran delatarse semejanzas con la obra que nos ocupa. La obligada monumentalidad de tales organismos encuentra además su expresión más apropiada en un programa ornamental e iconográfico complejo y fastuoso, en el que, por los años que nos interesan, pervive todavía el espíritu de las formas profusas y opulentas del otoño del medievo. Así pues, no pueden estimarse como afinidades decisivas, las aproximaciones que pudieran establecerse, por ejemplo, con respecto al empleo de soportes de aspecto clásico en los respaldos de estas sillerías, o bien las semejanzas que denotan una sensibilidad afín en el común terreno del repertorio de formas ornamentales renacentistas, como las primorosas aplicadas en Santo Domingo de la Calzada por Andrés de Nájera y Guillén de Holanda (35). La misma compartimentación de los espacios correspondientes a las sillerías altas —en cuya sucesión rítmica de grandes tramos rectangulares enmarcados por soportes de aspecto clásico, pudiera estribar la relación inicial con Murcia—, no obedece en la mayoría de los casos a una voluntad preponderante de sometimien-

---

Granada», p. 69, creyó reconocer su estilo en los motivos de talla que adornan dos casetones cruciformes centrales de las puertas de Baptisterio de Pistoia.

(35) Cfr. J. M. Azcárate, *Aars Hispaniae. Escultura del siglo XVI*, Madrid, 1958, pp. 56-58 (Fig. 42).

to de la articulación del conjunto a los elementos de función tectónica, como sucede en el mobiliario de referencia. En los ejemplos citados, el efecto visual y compositivo del conjunto está determinado muy definidamente por el guardapolvo, frecuentemente de impresión abrumadora, perfectamente adecuado a su función de elemento de cubierta, y directamente abocado, por su situación relevante, a subrayar la cualidad monumental de toda la estructura, habitualmente por medio de un abigarrado programa de ornamentación figurada en grandes dimensiones. Este desarrollo por lo general muy considerable del guardapolvo caracteriza, por otra parte, a los conjuntos de sillerías españolas de esta época; bajo su impresión resultan alteradas generalmente las proporciones y la propia entidad de los soportes inspirados en lo clásico, y lo mismo puede decirse del repertorio ornamental aplicado a estas sillerías en este primer tercio del siglo XVI, en el que son frecuentes aún los resabios de goticismo, y se percibe la trabajosa asimilación, más que de los motivos iconográficos en sí, de la neta disposición compositiva y la acabada precisión lineal que, particularmente en el arte italiano, caracterizan al ornamento renacentista (36).

Más próximas y definidas relaciones cabe establecer entre la estructura de la talla de Murcia y algunos ejemplos italianos, tanto de sillerías corales como de mobiliario de sacristía propiamente dicho. Por lo que se refiere al primer aspecto, encontramos en tales sillerías como rasgo general predominante en los años finales del siglo XV y principios del XVI una señalada evolución hacia el desarrollo y enriquecimiento progresivo de sus miembros, sin perder por ello un equilibrio manifiesto y fundamentalmente tectónico que está presente en estas estructuras desde sus ejemplos más antiguos (37).

De los ejemplos que podrían aducirse para ilustrar esta tendencia general, hay algunos que presentan relaciones con la talla de Murcia, y que, sin poder llegar a deducir de ellas vínculos concluyentes y precisos en lo que respecta a cuestiones relacionadas con la atribución, sí resultan esclarecedoras, a nuestro juicio, sobre el común terreno de ideas compositivas y formas ornamentales en que arraigan los caracteres de la cajonería murciana.

Una afinidad con respecto a ésta puede señalarse al analizar la sillería coral del monasterio de Monte Oliveto, en Siena, obra de Fra Giovanni

---

(36) Vid. J. M. Azcárate, ob. cit., pp. 40-41 y 117-118; Cfr. P. Quintero Atauri, *Sillerías de coro en las iglesias españolas*, Cádiz, 1928, pp. 131-133 y 134-135; asimismo, M. Gómez-Moreno, «La sillería del coro de la Catedral de Jaén», *Arte Español*, XIII, Madrid, 1941, pp. 3-6.

(37) Cfr. las abundantes ilustraciones, aunque con mínimas referencias explicativas y críticas, contenidas en: G. Ferrari *Il legno e la mobilia nell'arte italiana*, Milano, s. d.

de Verona, concluída hacia 1505. Coronando uno de los más bellos conjuntos de *tarsie* del Renacimiento italiano, hallamos un guardapolvo de líneas muy sencillas y efecto visual discreto y ponderado, que presenta como rasgo más definido un perfil cóncavo dividido por ménsulas terminada en volutas que compartimentan la superficie curva destinada a la decoración. Lo mismo que en Murcia, las ménsulas han sido concebidas como prolongación de los soportes correspondientes a la ordenación de los respaldos, en este ejemplo delgadas pilastrillas que separan los admirables paneles de taracea. (Fig. 21). Sin duda, puede afirmarse que la versión que hallamos de este elemento compositivo en la talla de Murcia revela el calculado enriquecimiento de una idea que en su origen está cercana a la del monasterio sienés. Las esculturas de niños que aparentan sostener el voladizo de remate del conjunto español, introducen un relevante factor visual de monumentalidad, como consecuencia de su bulto y efectos plásticos, que está ausente del ejemplo italiano. Mayores son las diferencias que podrían establecerse en relación con los soportes y el valor visual que corresponde a los respaldos en una y otra obra. Sin embargo, tales obvias distinciones no eliminan, a nuestro juicio, la sugestión de afinidad que cabe establecer entre ambos conjuntos, a propósito del citado elemento de su estructura (38).

También es posible establecer relaciones —en este caso referidas más a aspectos ornamentales que compositivos— entre los paramentos del cuerpo alto de la talla de Murcia y la brillante sillería de coro labrada en San Pietro de Perugia por Stefano Zambelli y un equipo de colaboradores, en fecha casi coetánea de las tallas españolas. (Fig. 22) (39). El diseño de su composición, y más claramente su decoración refinada, responden a la progresiva influencia sobre estas estructuras de madera de esquemas constructivos y formas ornamentales experimentados en los dominios de la arquitectura y de las restantes artes plásticas. Sin duda, el espíritu que anima las formas del conjunto de Perugia está próximo del que se expresa en la Sacristía: clara articulación tectónica del esquema dispositivo general; ponderado contrarresto de molduras y elementos horizontales y verticales; exquisita modulación proporcional y plástica de las columnas. Más definidas, sin embargo, deben estimarse las relaciones en el aspecto del sentimiento de las formas ornamentales y de sus motivos iconográficos. La amplitud que alcanzan aquéllas en los rectángulos de las sillas altas de Perugia, tiene que ver con el esquema también de

(38) Ilustraciones de este conjunto, en Ferrari, ob. cit., pp. 94-99. Nuestra fig. 24 ha sido tomada de: J. Baum, *Baukunst Dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*, Stuttgart, 1826, p. 303.

(39) G. Ferrari, ob. cit., p. 121. anota que el conjunto fue terminado hacia 1533.

líneas expansivas, que circunda el Apostolado de Murcia. Sin embargo, es preciso subrayar a propósito de este último, que en él se expresa un sentido de la forma acusadamente plástico y propenso a dotar de corporeidad a los seres monstruosos de la composición, y, menos cuidadoso, en definitiva, con los amplios ritmos ondulantes de los tallos vegetales que imponen su ley en la composición de Perugia. Por otra parte, hay palmarias semejanzas entre motivos aislados de ambos conjuntos —sobre lo cual es insistirá en la segunda parte de este trabajo—, que arraigan en la común inspiración en los repertorios ornamentales del grutesco. Dejemos anotado en este punto la clara semejanza existente entre el formato y el contenido de algunos de los motivos del basamento situado bajo los respaldos de Perugia, y los esquemas aplicados a superficies semejantes de los paneles de la sillería de la Capilla Real de Granada (40).

Por lo que respecta al mobiliario de Sacristía citado, encontramos en algunas dependencias italianas de esta clase, en fechas tempranas de la segunda mitad del Quattrocento, la misma articulación esencial que hallamos en Murcia entre un cuerpo superior compuesto por grandes respaldos rectangulares, y un banco o armazón prismático sobre el cual apoya dicho cuerpo. Es de señalar, que esta estructura presenta en su forma reducida afinidades con el esquema del mueble tipo escaño, o banco con gran respaldo, que cuenta con exquisitos ejemplares de las *botteghes* italianas, en sus versiones más enriquecidas y nobles destinadas al interior de grandes mansiones, o bien a vastos ámbitos de salas de recepción y de ceremonias públicas, en las cuales esta estructura se extiende por las partes bajas de las paredes —por ejemplo, en la gran sala de Audiencias del Cambio, en Perugia— determinando vastas superficies aptas para ser cubiertas por tallas o taracea, con efecto irresistible de nobleza y ornato (41).

Los muebles de sacristía italianos de fines del XV, pronto adoptan esta composición en escaño, si bien, lógicamente, dotando de mayor altura a los bancos para poder compartimentar su interior con tablas y cajonería. Entre las formas más sencillas de muebles de este tipo cabe señalar los armarios de Santa María delle Grazie, en Milán, con banco corrido y respaldo muy sencillo dividido por pilastras de muy escaso relieve

(40) Sobre la aplicación de temas del grutesco a esta ornamentación, vid. N. Dacos, ob. cit., p. 99. La comparación que se indica en el texto puede realizarse observando los espacios decorados en los paneles del respaldo de la sillería baja del coro de la Capilla Real de Granada. (Fig. 13).

(41) Sobre las relaciones entre los muebles de iglesia y el mobiliario de la casa en el Renacimiento: W. von Bode, *Die Italienischen Hausmöbel der Renaissance*, Leipzig, 1929, p. 5. Ejemplo de estos grandes escaños o «tronos» de personajes y familias florentinas: el de Filippo Strozzi, *Ibid.* fig. 27, y el Giuliano de Medici (c. 1510). Ilustraciones sobre la sala de Audiencia del Colegio del Cambio, de Perugia, vid. Ferrari, pp. 73-79.

con escueta decoración pintada de tallos vegetales. Los muebles de este mismo tipo que se encuentran en la Sacristía de Santa Croce, en Florencia, dentro del mantenimiento del sencillo esquema anterior, presentan en sus respaldos una decoración más rica, con pilastras de fustes rellenos de talla y una variada temática de incrustaciones de motivos geométricos, frisos vegetales y temas de animales en composición heráldica (42). También en esta línea de simplicidad compositiva hay que mencionar los bellos muebles diseñados para la iglesia de la Osservanza, de Siena, por Giacomo Cozzarelli, discípulo de Francesco di Giorgio, que fiel a la nítida precisión lineal del maestro, ha compuesto unos armarios de clara articulación en los sencillos volúmenes de su estructura, con pilastras acanaladas en el cuerpo alto, coronado por una inscripción de letras romanas, y cuerpo bajo en el que por medio de un sencillo esquema lineal se subraya la correspondencia entre las dos partes del conjunto (43). En todos los tipos citados se observa, sin embargo, que los respaldos del cuerpo alto permanecen casi planos en el efecto de sus superficies, a pesar de la ornamentación que progresivamente los enriquece. Mostrando ya el camino que conduce claramente al tratamiento de estos lienzos como estructuras arquitectónicas abreviadas, puede citarse el ejemplo del mobiliario de la sacristía del convento de San Francisco, en Fiésole. (Fig. 20). Ya es patente en éste, la impronta articulada y tectónica que otorgan a la superficie de los respaldos las bellas columnas estriadas y la neta distinción de los miembros del entablamento por medio de diseños de talla y motivos de ornamentación arquitectónica. El efecto se ha enriquecido considerablemente en relación con los anteriores ejemplos. El respaldo ha perdido ya su condición de mero plano de fondo, sobriamente moldurado o con labores de incrustación, y revela que su estructura podía recibir un tratamiento estructurado por soportes y elementos de los órdenes arquitectónicos, que lo convirtiesen en un organismo vigoroso y autónomo. Para ello hubieron de hacerse más intensas las sugerencias de la arquitectura sobre estos grandes paramentos, a través, sin duda, de las experimentadas en el mismo sentido por las estructuras del retablo. Es en este punto en el que cabe encontrar tal vez la sugestión final y directa que explica la composición de la obra de talla de Murcia. La concepción del retablo como arquitectura reducida que concentra poderosamente su efecto de encuadramiento sobre la pintura o el relieve insertos en su ar-

---

(42) Cfr. ilustración sobre los armarios de Santa María delle Grazie, en Milán: L. Beltrami, *La tarsia e la scultura in legno nelle sedie corali e negli armadi di alcune chiese di Milano e della Lombardia*, Milano, 1896, lám. 7. Vid. ilustraciones de los grandes paneles rectangulares del cuerpo alto de los muebles de Santa Croce, Florencia, en G. Ferrari, *ob. cit.*, pp. 86-89.

(43) Cfr. A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, VIII, 1.º Milán, 1923, p. 885, fig. 675.

mazón, puede verse trasladadas a partes concretas del conjunto de Murcia. En efecto, el relieve central de éste aparece compuesto con arreglo al esquema típico del ancho espacio central flanqueado por columnas o pilastras, que se encuentran en variadísimas fórmulas renacentistas, todas ellas signadas por la cercana inspiración arquitectónica (44). La composición del cuerpo alto de la Sacristía repite en realidad esta disposición del edículo, sin solución de continuidad a lo largo de las paredes. Los pares de columnas constituyen límites que no se refieren sólo al encuadramiento de anchos espacios centrales de los frentes A y C, sino que se suceden rítmicamente en la repetición de esta estructura celular del conjunto, que resulta ser el hueco central flanqueado por soportes (Figs. 10 y 11).

La conclusión, pues, acerca de la estructura compositiva de la Sacristía, supone el reconocimiento de que la peculiar intensidad y concentración de su efecto, se debe a algunos de los elementos y sugerencias descritos en esta somera referencia a las obras en madera que se hacían por la época. Debe señalarse el acertado recurso en el cuerpo principal al guardapolvo y a la inspiración de anchos tramos rítmicos repetidos, que constituyen la ordenación de las sillerías de coro. Es igualmente claro el recuerdo, sin duda enriquecido y monumentalizado, de la articulación de respaldo y banco, que cuenta con precedentes en este mismo género del mobiliario de Sacristía. Asimismo, ha de registrarse en la impresión espacial suntuosa y reservada de la estancia, efecto de la aplicación de revestimientos de madera tallada a los paramentos interiores de las salas nobles. Por último, en la articulación de sentido ordenador y tectónico del conjunto, aparece como núcleo esencial la inspiración cercana de las formas más sencillas y vigorosas de retablo renacentista en forma de edículo. Todo ello compone un conjunto en el que la geometría, los ritmos, el color pardo brillante de la madera, y las refinadas motivaciones plásticas crean un organismo en el que se sintetizan los efectos intelectuales que proceden de lo ideal y esquemático que gobierna la estructura, y lo emotivo y sugerente que proviene de la magnificencia de los contenidos ornamentales.

(44) Vid. un resumen de las principales características del retablo renacentista italiano del siglo XV, en A. Chastel, *El gran taller de Italia, 1460-1500*, Madrid, 1966 pp. 239, 255. Los ejemplos que podrían aducirse sobre la forma del edículo en el retablo de este tiempo serían innumerables. Vid. *Ibíd.*, fig. 246, la significativa ilustración de la Capilla Mastroiani, en la iglesia de Monte Oliveto de Nápoles. El español B. Ordóñez empleó con acusada preferencia esta forma de orgaización arquitectónica con basamento, espacio central flanqueado por pares de soportes con hornacinas en las entrecalles, y remate de frontón. Véase, por ejemplo, la Capilla Caracciolo de S. Giovanni a Carbonara, Nápoles, y, asimismo, nótese que este encuadramiento arquitectónico se utiliza abundantemente en los relieves del trascoro de la Catedral de Barcelona. (Ilustraciones en M. E. Gómez Moreno, *Bartolomé Ordóñez*, Madrid, 1956).

## LA ATRIBUCION DE LA OBRA DE TALLA: LOS PRECEDENTES GRANADINOS

La atribución a Jacobo Florentino de la obra de talla de la Sacristía de Murcia cuenta con el decisivo argumento de la importante actividad en obras de este género desplegada por aquél en Granada. En realidad, las tallas de Murcia iban a representar una verdadera culminación en lo que respecta a sus labores de diseño y ejecución de estructuras y relieves en madera, de las que, por otra parte, ni el reticente Vasari, ni el propio Lázaro de Velasco han recogido vestigios en las breves notas biográficas que dedicaron al artista florentino (45). No sería de extrañar, desde luego, que el autor de las *Vidas* hubiese omitido la mención de estas labores de Jacobo en Italia, caso de que hubiesen existido y de que aquél las conociera, pues es patente que la nota dedicada al florentino en las *Vidas* no pretende ser muy completa y enaltecadora, y, por añadidura, toda ella está involucrada por la insólita obsesión de grabar en la mente del lector la idea de la congénita holgazanería de Jacobo, y la no menos extraña pretensión de resaltar su fútil palabrería y su humilde familiaridad con el divino Miguel Angel (46).

Sin embargo, entre estas anécdotas que Vasari se complace en referir sobre la personalidad de Jacobo, se deslizan algunas frases que apuntan a su indudable mérito como artista, al nivel más que aceptable de su técnica y oficio, y, muy significativamente, a su notable categoría como dibujante, que el historiador toscano pondera favorablemente en relación con la de su hermano Francisco (47).

Esta calidad de buen dibujante que se atribuye a Jacobo, tal vez no pueda verificarse con mayor variedad de matices que en los diseños arquitectónicos y ornamentales que concibió para la Torre y Sacristía de la Catedral de Murcia, en los cuales se condensan largas experiencias en la práctica de tales menesteres, de los que carecemos de antecedentes en lo que a obras del maestro en Italia se refiere, pero que, felizmente, antes de su actividad en dicha ciudad, han quedado atestiguados en un impor-

(45) Los párrafos dedicados por Vasari a Jacobo Florentino han sido glosados y transcritos en las diversas obras que tratan sobre el artista italiano. Vid., especialmente, Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de Granada», pp. 68-73, y Hernández Perera, ob. cit., pp. 24 y ss. También las noticias de Lázaro de Velasco sobre su padre han sido repetidamente citadas; Cfr. Sánchez Cantón, *Fuentes*, I, pp. 204 y 207-208. Sólo se refieren a la ordenación de la torre de Murcia realizada por Jacobo, y a diversas obras de pintura, escultura y retablos.

(46) Vid. Vasari, *Vidas*, II, pp. 328-340. Cfr. breves alusiones a los pasajes alusivos a Jacobo, en el capítulo que sobre la sociedad y las costumbres reflejadas por Vasari en su obra, inserta J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, París, 1959, especialmente, pp. 478-479 y 491.

(47) Vasari, *Vidas*, Ibíd.

tante conjunto de obras granadinas subsistentes, así como en la descripción o la noticia de otras que el artista realizó en este último lugar.

Es significativo observar, en efecto, que una parte primordial de la labor desarrollada por Jacobo en la Capilla Real de Granada, poco tiempo antes de aparecer en Murcia, estuvo dedicada a diversas tareas de ornamentación, entre las que sobresalen las que proyectó para ser ejecutadas en madera. Su primera aparición en los documentos relativos a las obras del importante monumento andaluz, tiene lugar en octubre de 1520 —el año de su llegada a España, según su hijo—, y está relacionada con muestras e instrucciones dadas a Alonso de Salamanca y a Antonio de Palencia, pintores doradores, para decorar la “caja de los órganos con sus castillos”, de la Capilla, resultando lo más probable, a tenor de lo que los documentos dejan entrever desde entonces, que tales cajas de órganos y sus motivos ornamentales hubiesen sido diseñados por el propio Jacobo (48).

A partir de esta fecha, la información documental revela que el maestro se mostraba extraordinariamente activo en la creación de trazas y diseños para las diversas obras del exorno del templo, y, de hecho, es preciso imaginarlo convertido en el responsable y coordinador de tales menesteres. El 20 de noviembre del mismo año, se le cita como depositario —sin duda en su calidad de tal responsable de la decoración del edificio— de una muestra realizada por el cantero Pedro de Morales para la talla del antepecho y balaustrada del altar mayor (49). Tal vez no muy conforme con los diseños y el modelo presentado por el citado cantero, Jacobo proyectó realizar por sí mismo la obra del antepecho, y, así, sólo un día después del registro de la escritura anterior, el propio Pedro de Morales rebaja el importe de la paga inicialmente estipulada para tales labores, aludiendo a que el maestro Jacobo, junto con el cantero Sebastián de Alcántara, también había concurrido con una traza a la adjudicación del citado trabajo del altar mayor (50).

(48) Vid. Gómez-Moreno, «Documentos referentes a la Capilla Real de Granada», en *Archivo español de Arte y Arqueología*, II, Madrid, 1926, Documento XVIII p. 114. Nada queda de los órganos primitivos, que eran cuatro según el Inventario de la Capilla de 1536. Cfr. A. Gallego y Burín, *La Capilla Real de Granada*, Madrid, 1952, p. 97.

(49) Gómez-Moreno, art. cit. Doc. XXI, pp. 116-117.

(50) *Ibid.* p. 117. Sobre Pedro de Morales: Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de Granada», pp. 271-272; sobre Sebastián de Alcántara, *Ibid.* pp. 284-285. Los citados antepechos fueron realizados finalmente por Francisco Florentín, según contrato firmado el 25 de abril de 1521; Vid. Gómez-Moreno, «Documentos», XXX, pp. 123-124. Nótese que el citado Francisco Florentín fue el antecesor de Jacobo en el cargo de maestro mayor de la Catedral de Murcia, y que, precisamente cinco días después de la firma por parte de Francisco del contrato para los antepechos del altar, aparece Jacobo nombrado para el citado cargo de maestro mayor. Cfr. *supra*, nota 6.



La actividad de Jacobo prosigue incesante, dejando sobradamente en evidencia, al menos por lo que a sus años españoles se refiere, lo insidioso de los juicios de Vasari sobre su capacidad de trabajo. Por los mismos días de la puja con Pedro de Morales, los documentos informan acerca de una obra que reviste particular interés en relación con las tallas de Murcia. Así, una escritura de 20 de noviembre de 1520 registra el contrato del entallador Martín Bello con el mayordomo de la Capilla Real, precisamente de “treynta e dos caxones enteros e quatro partidos”, de su Sacristía, “conforme a unas muestras que hizo mastre Jácome Florentín” (51). Dos meses después, el 4 de enero de 1521, en relación con la misma obra, aparece citado otro carpintero, maestre Enrique, que se compromete a labrar molduras y a confeccionar labores de ornamentación semejantes a las pactadas por Martín Bello —también en esta ocasión se indica que con arreglo a muestras del florentino—, registrándose en este segundo contrato la interesante novedad de haberse previsto un motivo de taracea en el frente de los cajones, para lo cual maestre Enrique se comprometía a cepillar y alisar convenientemente los espacios correspondientes comprendidos entre las molduras del encuadramiento (52). La taracea fue contratada un mes antes, el 13 de diciembre de 1520, con el sillero Luis Buenaño, con arreglo a modelos ornamentales que se describen en otro contrato del mismo artista, y que bien a las claras se refieren a esquemas decorativos en relación con la tradición artesanal hispánica del lazo mudéjar. En efecto, la taracea que se indica contrató Buenaño para un altar de reliquias de la misma Sacristía había de tener: “una çinta del mismo lazo de atarçea de los dichos caxones, e un syno de ocho de la misma çinta, que aya de un syno a otro un palmo e que los sygnos sean algo mayores que los de los caxones, e entre un syno grande y otro, un pequeño asymismo de la misma çinta” (53). Estos motivos geométricos de taracea, que Jacobo introdujó en las cajoneras como lógica impregnación de las tradiciones artesanales locales, y también por razones de índole económica, constituyeron sin duda el rasgo estilístico más atrayente del sencillo mobiliario que se proyectó para el recinto granadino. Tal cajonería no se ha conservado, pero sí es posible deducir alguna de sus características del análisis de los documentos en que se contratan.

Las características de los cajones a realizar por Martín Bello y el maestre Enrique son en todo semejantes, salvo en lo que se refiere a los

---

(51) Gómez-Moreno, Doc. XXVII, pp. 121-122. Sobre Martín Bello, vid., del mismo autor: «En la Capilla Real de Granada», pp. 279-280.

(52) Gómez-Moreno, Doc. XIX, p. 115.

(53) Los dos contratos de Luis Buenaño, junto con el citado del maestro Enrique, han sido agrupados por Gómez-Moreno en el Doc. número XIX, páginas 115-116.

motivos de taracea que iban a aplicarse a estos últimos, en vez de las tallas que en principio se programaron con Bello. Sin duda, el contrato del maestro Enrique vino a sustituir al anterior, el cual hubo de ser rescindido por el mayor precio —casi el doble— que iban a importar los cajones con ornamentos de talla (54). De cualquier modo, en lo que se refiere a nuestro propósito de rastrear las semejanzas que puedan presentar con los de Murcia, es conveniente examinar el contenido de ambos documentos. Las dos escrituras se refieren a una traza muy sencilla, en la que, como rasgo más significativo a nuestro respecto, debe señalarse que no hay vestigios del cuerpo de columnas y guardapolvo que caracteriza al mobiliario murciano. Se trataba, al parecer, de sólo un armazón o estructura de cajones en la que se dibujaban unos largueros verticales, concebidos con la apariencia de elementos apilastrados, en forma semejante a lo que se encuentra en el cuerpo bajo de la talla de Murcia, según parece deducirse de la sucinta redacción del contrato, en un párrafo en el que se indica que el “peynazo alto e baxo de los dichos caxones no lleve mas de la media moldura e haga vasa e capitel conforme a la dicha muestra”. Puede interpretarse, en efecto, que la descripción del documento se refiere, como es visible en el ejemplo de Murcia, a que en los peñazos de los límites superior e inferior de la cajonería habían de tallarse unos resaltes correspondientes a lo que sería la basa y el capitel en unos elementos de soporte. Nótese a propósito de esta referencia documental granadina, que en la mayoría de las pilastrillas del armazón bajo de Murcia faltan tales resaltes moldurados como basas, con lo cual se produce la abrupta inserción del mobiliario en el plano del suelo, circunstancia esta que, con toda seguridad, habría sido evitada en los diseños originales (Figs. 16-17).

Los cajones descritos en el contrato con el entallador Martín Bello se habían proyectado con un frente dividido por molduras sobrepuestas que encuadrarían espacios a decorar con motivos de talla, “conforme a quatro muestras que para ello están fechas, las dos en papel e las otras

---

(54) *Ibíd.*, p. 115. Los cajones con decoración de taracea venían a salir casi a la mitad del precio de los de talla, manteniéndose fijo el número de cajones —32 en total— que aparece en el contrato de M. Bello. El importe de los cajones de taracea, según la escritura, iba a ser de 225 mrs. por unidad, en lo correspondiente al trabajo de carpintería a realizar por el maestro Enrique, más 200 mrs. en que contrató Buenaño el motivo de taracea de cada uno. Por su parte, M. Bello había tasado los treinta y dos cajones enteros y cuatro partidos que aparecen en su contrato, decorados con ornamentación de talla, en un total de 35.000 mrs. Resulta, pues, verosímil, que a la vista de las limitaciones que padecían los presupuestos de la Capilla Real —y que, por ejemplo, habían determinado el fracaso de los proyectos pictóricos de Berruguete (Cfr. Gómez-Moreno, «En la Capilla Real», pp. 62-63—, fuese abandonada la idea de labrar tallas en la cajonera de la Sacristía.

dos en madera de nogal, que hizo el dicho mastre Jácome" (55). Es verosímil imaginar, pues, que con arreglo a la estructura descrita, estos diseños para los espacios frontales de los cajones, diferirían poco de los que encontramos en la cajonería de Murcia en lugares semejantes, e incluso serían también parecidos a los que se hallan en los paneles de los asientos bajos de la sillería del coro de la propia Capilla Real, asimismo ejecutados por Martín Bello, según veremos. (Fig. 13). Los términos del contrato con este artista aluden, por último, a otros motivos de ornamentación, tales como un festón labrado, rosetas en las juntas de las molduras, y, asimismo, añaden la obligación de guarnecer con motivos de talla, "las peanas de los dichos caxones conforme a una muestra que está para ello", tal vez refiriéndose la escritura a una especie de basa o pedestal adornado que daría al conjunto una cierta impresión y acabamiento tectónicos, más conseguido en este armazón que se proyectó para Granada, que en su congénere murciano.

La consonancia básica que puede advertirse entre los proyectos que comparamos parece segura, a pesar de los escasos rasgos formales que cabe deducir de la escueta relación de los documentos notariales. De cualquier forma, también queda claro en este segundo caso que no hay rastros en la documentación, y tampoco puede deducirse del resto de las labores de este género ejecutadas en la Capilla Real, de un despliegue ornamental tan vasto y suntuoso como el aplicado a la de nuestra Sacristía. La relativa modestia de las empresas granadinas en este dominio de la ornamentación en talla, estuvo en relación con las dificultades económicas que, entre otros casos, motivó el fracaso de los ambiciosos planes pictóricos de Berruguete para la decoración del recinto. Esta impresión escueta de los programas de talla no halla mejor ejemplo que el de la sillería labrada para el Coro, abonada al citado Martín Bello el 14 de junio de 1521 (56), y realizada, sin duda, con arreglo a proyectos del florentino. De él son, con toda seguridad, los finos diseños de los respaldos de la sillería baja, con los típicos motivos de vasos de cuerpo gallonado flanqueados por tallos ondulantes, y los animales de fisonomía imaginaria con profusas extremidades fitomorfas que describíamos en la Sacristía de Murcia; en las pilastrillas del orden superior de asientos también son reconocibles como suyos los menudos roleos, espigas y tallos (Fig. 13). Se trata, en suma, de unos hábiles diseños que en nada presagian el pos-

---

(55) Gómez-Moreno, Doc. XXVII, pp. 121-122.

(56) *Ibíd.* Doc. XXVIII, p. 122. El total pagado a Martín Bello en ese día por el mayordomo Francisco de Zamora, se desglosa del modo siguiente: 209.000 mrs. «por las sillas que yo estaba obligado a hazer del coro de la capilla real desta dicha ciudad»; 6.000 mrs. por las dos filateras para adornar las bóvedas y 204 mrs. por dos gavetas para los cajones de ornamentos de la Sacristía.

terior desarrollo que iban a alcanzar estas composiciones, y que incluso parecen demasiado sencillos en comparación con otras dos obras de Jacobo conservadas en la Capilla Real, en las que éste dió una medida más exacta de sus posibilidades en el campo de la decoración ornamental en madera.

La primera de ellas es el llamado retablo de la Santa Cruz, que se proyectó para insertar en él como gran motivo central el tríptico con escenas de la Pasión pintado por Dierick Bouts, una de las piezas claves de la colección de pintura flamenca conservada en la Capilla. Asimismo, Jacobo Florentino y su compañero en esta empresa, Pedro Machuca, se comprometieron a completar con siete historias pintadas, el armazón de madera, concebido con un cuerpo más de los que en la actualidad presenta (Fig. 18). (57). A propósito de esta obra, los documentos nos informan de algunas dificultades, pronto subsanadas, habidas en relación con la tasación inicial del retablo. Jacobo pensó que en principio la valoración de la obra de talla se había hecho tan sólo por la mitad de su justo precio, y, sintiéndose engañado, pensó mover pleito sobre este asunto. Sin embargo, el mismo documento en que se recoge esta incidencia, indica que le fueron incrementados en cuarenta ducados, los cincuenta y dos en los que estaba ajustada inicialmente la obra, pareciendo ello indicar que se llegó rápidamente a un acuerdo en el enojoso asunto, doblándose casi el precio inicial—como pedía Jacobo— tal vez al reconocerse por parte de los administradores de la Capilla lo justo de la reclamación del artista a la vista de la calidad de la obra que realizaba (58). Gómez-Moreno ha interpretado el incidente del retablo en el sentido de suponer que a Jacobo le faltaba práctica en lo referente a tales menesteres (59); alega además que siempre se le llama pintor en la documentación de la Capilla. La cuestión no parece tener excesiva importancia a la vista de las numerosas obras del italiano en relación con el diseño en madera, y, principalmente, si se considera a este respecto lo que significa la labor de Murcia.

(57) El contrato del retablo, de fecha 8 de febrero de 1521, puede verse en Gómez-Moreno, Doc. XXII, p. 118. El compromiso concerniente a las pinturas que habían de realizar el florentino y Machuca está recogido en el Doc. XXIV, ob. cit., pp. 119-120. Sobre las pinturas de Jacobo en este conjunto, vid., D. Angulo Iniguez, *Ars Hispaniae. Pintura del Renacimiento*, Madrid, 1954, p. 226, y Ch. R. Post, *A History of Spanish Painting. The Early Renaissance in Andalusia*, X, Cambridge, 1950, pp. 273-276.

(58) Gómez-Moreno, Doc. XXIII, p. 119. El documento en que consta el aumento pactado sobre el precio inicial, refiere la petición por Jacobo de un adelanto de 16 ducados, y allí se cita a Juan López de Velasco como fiador de que el florentino terminaría el retablo para el día de San Miguel de 1521, y la pintura para el día de Todos los Santos del mismo año. Adviértase, que por las fechas de los documentos en los que se consigna el arreglo del incidente—agosto de 1521—, Jacobo ya había sido nombrado maestro mayor de Murcia. Vid. supra notas 6 y 50.

(59) Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de Granada», p. 274.

El incidencia sobre la tasación del retablo, más bien habría que explicarlo en el sentido de que el desajuste en la valoración inicial del mismo se debiera a desconocimiento por parte de Jacobo de las prácticas concretas hispanas en este campo (al parecer, fue este el primer retablo que labró en España), o bien a sustanciales transformaciones llevadas a cabo en la traza inicial de la obra, mal definidas en principio o no registradas convenientemente en el concierto inicial. En relación con el arreglo amistoso de este asunto anduvo el suegro de Jacobo, el entallador jiennense Juan López de Velasco, conocido en Granada, en donde había trabajado en el primer decenio del siglo, y al cual también tendremos ocasión de hallar en Murcia en tareas de la confianza del florentino a las cuales nos referiremos en el epígrafe siguiente (60).

El retablo de la Santa Cruz presenta evidentes puntos de contacto con el concepto compositivo de la estructura arquitectónica del cuerpo superior de la cajonería de Murcia. Confirma la propensión del florentino hacia las composiciones en las que lo decorativo no disimula nunca la firmeza del esquema de ordenación originario. Muestra asimismo su peculiar inclinación hacia la molduración insistente y resaltada, cuyos efectos de claroscuro lineal son particularmente visibles en los altos pedestales en que apoyan las columnas. Por lo que se refiere a éstas, muy armoniosas y delicadas en la proporción y calidad de organismo que se desprende de su apariencia, presentan una decoración clara y esparcida en sus fustes, recubiertos de finos tallos vegetales, interrumpidos en su tercio inferior por estrías como las descritas en los soportes de los muebles de Murcia. La ornamentación del retablo se adensa en los tramos correspondientes a los miembros del entablamento, en los cuales se ha preferido enriquecer el efecto de las molduras con la abigarrada minucia decorativa del repertorio habitual de estrías, círculos, ovas, dentellones, etc. En el friso aparece un motivo heráldico repetido de animales fantásticos junto a cabezas risueñas, como de ángeles, que están en el eje. La ornamentación articulada en composición de candelabro, se despliega en dos esquemas diferentes, dispuestos en simetría, que cubren con su dibujo apretado y compacto las franjas verticales de los pedestales de la base. Los motivos aparecerán nuevamente en Murcia y serán estudiados en la segunda parte de este trabajo. Son máscaras gesticulantes, cornucopias, cartelas, antorchas, veneras, vasos de cuerpo gallonado con frutos en su boca; temas todos impecablemente conjuntados en un diseño denso y de una calidad de ejecución, en la que, a la manera quattrocentista, se incrustan las formas en la superficie en que se aplican, sin que nunca pierdan aquellas su realidad plástica, en favor del toque dinámico y pictó-

---

(60) Vid. sobre López de Velasco, *Ibíd.* p. 273. Vivió en Granada de 1508 a 1513.

rico que, a partir del auge del grutesco, también los entalladores se empeñarán, frecuentemente en vano, por traducir a su medio.

Jacobo intuía, en efecto, las calidades nuevas que las más preminentes obras de la decoración animada trataban de incorporar al medio idóneo, a la pintura. Sus tanteos por los nuevos derroteros de la decoración, siempre en lucha con su instintivo apego a la forma plástica, pueden sorprenderse inicialmente también en Granada, en la segunda obra de la que en líneas anteriores hacíamos mención. Se trata de la decoración en talla de las puertas de ingreso a la Sacristía de la propia Capilla Real (61). También es preciso atribuir sin reservas a Jacobo los patrones de la obra, aunque en este caso no conste expresamente en el contrato que él los suministrase (62). El ejecutor de las tallas fue Diego de Guadalupe, fiel intérprete de las sugerencias de expansión y dinamismo que latan en el amplio esquema que, repetido seis veces en forma idéntica —con la mínima variante de las frases de una inscripción en capitales romanas sobre cartelas del tipo clásico de la *tabula ansata*—, compone un conjunto de tendencia horizontal, como la que motiva el arco rebajado gótico al que estas puertas sirven de clausura (63). Algunos de los motivos que integran este diseño fueron incorporados después a la ornamentación de Murcia. Puede observarse, por ejemplo, la transposición, en realidad idéntica, de las grandes cornucopias con bordes abiertos por entalles de los que surgen hojas y frutos, al friso exterior de la torre de aquella ciudad, en cuyo lugar han perdido la ágil inflexión del esquema de las puertas y aparecen aprisionadas por las fauces de un león. (Fig. 4). El mismo motivo de la cornucopia distendida repite de nuevo su signo abarcador en uno de los modelos ornamentales aplicados a los paneles del Apostolado del recinto murciano. Igualmente, por último, en la base de esta misma composición, describiendo una ondulación de signo contrario a la que señalan las cornucopias, reaparecen los delfines intensamente vegetalizados, típicos de Jacobo. (Fig. 12).

Puede decirse, en resumen, que Granada vino a resultar un lugar de ejercitación variado y sugerente de las aptitudes decorativas de Jacobo. Faltó, sin duda, que el programa ornamental de la Capilla Real hubiese cuajado en lo que cabía presagiar de su carácter y de las circunstancias que hicieron reunirse en Granada a los mejores artistas que trabajaban

(61) Vid. ilustración de uno de sus batientes en la Fig. 132 del art. cit. de Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de Granada». Una fotografía de todo el conjunto, de escasa nitidez, fue publicada en *Arte y Decoración en España. Arquitectura. Arte Decorativo*, I, Barcelona, 1917, lám. 33, de donde ha sido tomada nuestra reproducción parcial de la figura 19.

(62) Gómez-Moreno, Doc. XXIX, p. 122.

(63) Lázaro de Velasco menciona entre las obras de su padre: «la salutación de piedra de sobre la puerta de la sacristía de la dicha capilla», Cfr. Sánchez Cantón, ob. cit., pp. 207-208.

en España por aquel entonces. La gran empresa, sin embargo, en la que Jacobo iba a dar toda la medida de su energía emprendedora y de su talento le fue ofrecida precisamente cuando se encontraba trabajando en el retablo de la Santa Cruz: a fines de abril de 1521 fue nombrado maestro de las obras de la Catedral de Murcia.

## LA ATRIBUCION DE LA OBRA DE TALLA Y LAS FUENTES DOCUMENTALES

Las observaciones hasta aquí anotadas sobre la composición de la obra de talla y los trabajos que en este género artístico había realizado Jacobo Florentino en Granada, conducen a plantear la cuestión de las noticias documentales sobre el ornamento de la Sacristía, como una dilucidación previa al análisis estilístico de los relieves. Con ello, por otra parte, se complementarán las referencias hasta ahora sugeridas en torno a la atribución del conjunto a Jacobo Florentino, y, al propio tiempo, se dará acceso a la perspectiva más sugerente del tema: la que obviamente se relaciona con el análisis y valoración formal de los relieves y diseños que corresponden al florentino, y, subsiguientemente, la que surge del planteamiento de las relaciones estilísticas existentes entre la obra de Jacobo y la de su sucesor en la Catedral de Murcia, Jerónimo Quijano.

Tales aspectos aparecen de hecho tan íntimamente relacionados en la trama de los acontecimientos externos sucedidos con ocasión del último año de actividad en Murcia del florentino, y a raíz de la muerte de éste, en 1526, que no resulta extraño que la documentación a veces sea confusa. Las evidencias formales y estilísticas que ofrecen las obras conservadas, no lo son tanto, sin embargo, y con pie en ellas puede iniciarse una labor consistente de discriminación.

Ya se indicó con anterioridad que el análisis de la estructura de talla de la Sacristía ha despertado escaso interés efectivo en los historiadores y críticos que han tratado las cuestiones artísticas de la Catedral de Murcia. No puede pensarse, en efecto, que sean congruentes con la suntuosidad y riqueza del despliegue ornamental del recinto, las escuetas referencias que en estudios generales hacen mención de la cajonería, vinculándola expresamente a Jacobo Florentino tan sólo en contadas ocasiones (64). En la mayoría de éstas, se soslaya simplemente la alusión al conjunto, y, como regla general, se ha prescindido en todos los casos de análisis o descripciones dirigidas a caracterizar su sistema compositivo y a extraer con-

---

(64) Vid. *supra*, nota 21.

secuencias de la sensibilidad y estilo que revela su copiosa ornamentación.

Sin embargo, estas conclusiones negativas reseñadas, que se refieren primordialmente a las publicaciones modernas sobre el tema, encuentran motivo de justificación en parte, si examinamos las primeras aproximaciones al problema de la atribución de la obra de talla. En ellas sucedió que, por desgracia, y en perfecta contradicción con las intenciones de sus autores, se desvirtuaron los aspectos esenciales del tema y dejaron de establecerse los fundamentos sólidos que facilitasen su completa dilucidación.

Fue Baquero Almansa el primero en ofrecer una breve historia de la obra de talla de la Sacristía, utilizando para ello datos recogidos de algunas fuentes documentales conservadas en la Catedral, con el decidido propósito de esclarecer una historia que, según atestigua el ilustre erudito murciano, andaba ya envuelta en brumas de leyenda en la imaginación de las gentes, con atribuciones más o menos explícitas de la cajonería a Berruguete (65). Baquero procedió entonces, según declara, a reconstruir la historia de la obra de talla con base en testimonios documentales, sorprendentemente entendidos como definitivos e incuestionables. Sin embargo, en esta ocasión como en tantas otras al tratarse de estos estudios, se revela en forma diáfana que la utilización de las noticias documentales ha de ir precedida y acompañada de una adecuada percepción y penetración de las formas, hasta llegar a configurarse la "situación orgánica" que ha descrito Panofsky al tratar de la metodología de la Historia del Arte. Es decir, hasta establecerse en concreto un sistema de conexión estructural en el que corresponde el primado a la intuición de las dimensiones estéticas de la obra de arte, pero firmemente sustentada y estimulada por la estrecha vinculación de aquélla a los factores de orden real implicados en el fenómeno artístico (66).

Para Baquero en este caso los documentos son concluyentes en su pura literalidad y, en consecuencia, al tratar del mobiliario de la Sacristía prescindió por completo de lo por él conocido acerca de la presencia de Jacobo Florentino en el comienzo de las obras de la torre, y, sin reservas de ningún género sobre las particularidades estilísticas de la talla, resume la ejecución de éstas en tres fases, que responden a otras tantas

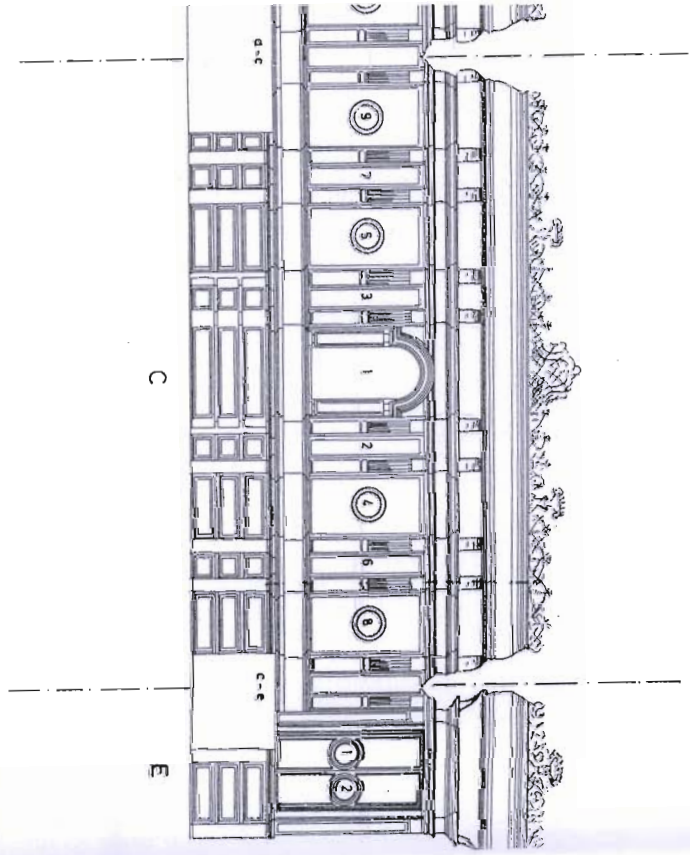
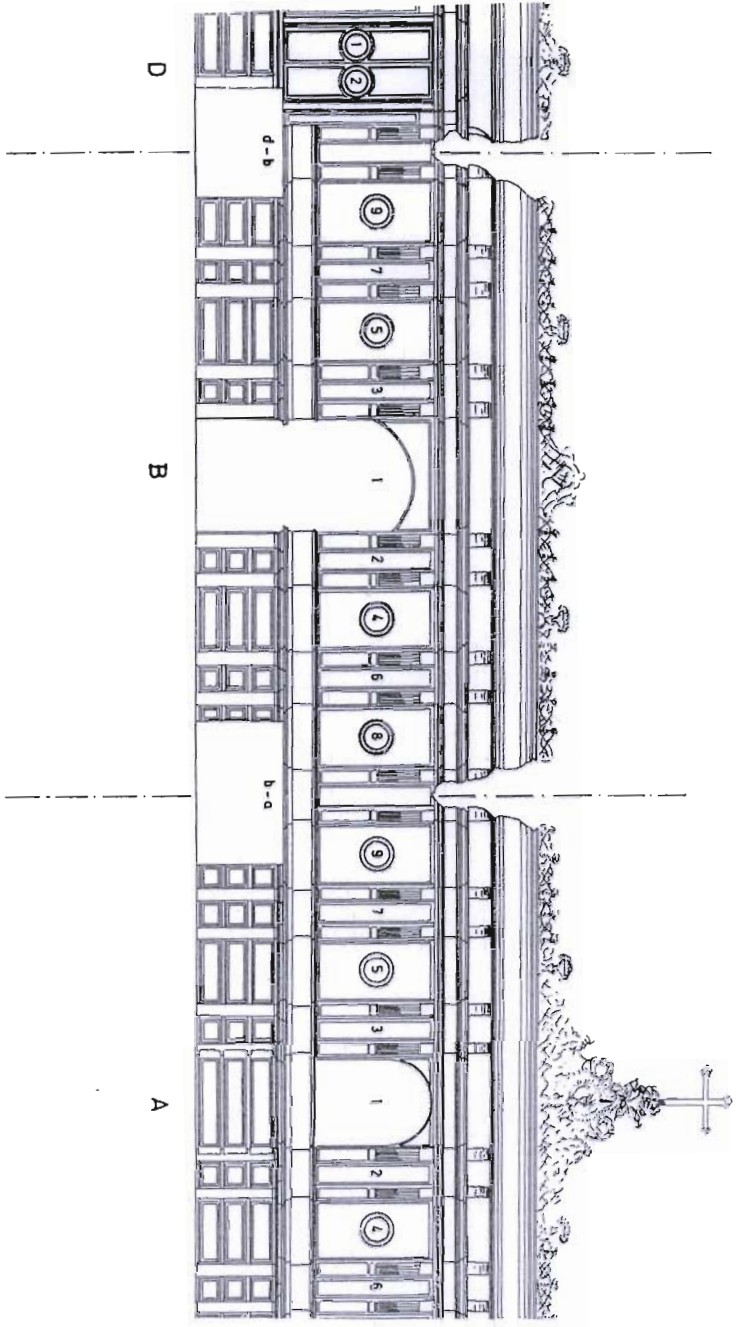
---

(65) Vid. Baquero, *Rebuscos*, pp. 53 y ss. En ellas se refiere a las diferentes atribuciones a Berruguete, citando una publicación titulada: «Galería biográfica de los profesores más distinguidos en las tres nobles artes», editada en Murcia hacia 1843, y la *Murcia Mariana*, de Fuentes y Ponte. Finalmente, alude a una tradición establecida que atribuía a Berruguete las puertas de madera que cierran el espacio de la Antesacristía (Fig. 2), y el gran relieve del Descendimiento que preside el frente principal del armazón de madera.

(66) Cfr. E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts*, New York, 1955, p. 15.



CATEDRAL DE MURCIA - SACRISTIA -  
 ESQUEMA DEL DESARROLLO FRONTAL DE LA OBRA EN MADERA



ESCALA 1/16

ocasiones en las que aparecen noticias documentales sobre la cajonería. Con arreglo a esta información de las fuentes, en su opinión hay que considerar como parte más antigua del conjunto, lo que nuestro autor denomina “la cajonera propiamente dicha”; a continuación —señala— vendría una etapa algo posterior en la que habría que situar la realización de las puertas exteriores —las que corresponden en realidad a la portada de la antesacristía—, y, finalmente, en los últimos años del siglo XVII, habrían de tallarse, según esta interpretación, “los tableros, columnas, ménsulas, cornisamiento y crestería del segundo cuerpo de la cajonera”, es decir, a esta última fase correspondería en realidad todo el brillante despliegue ornamental que caracteriza al recinto, con los grandes aciertos implicados en su proporción con el encuadre arquitectónico, la sugestiva fantasía de su decoración y la exquisita finura técnica de la talla, que resalta sobre todo en los relieves de tema sacro (67).

Según apuntábamos, la base de estas afirmaciones, y de la sorprendente y rígida disección por ellas establecidas, reside en la confianza sin matices críticos depositada en el tenor literal de algunos documentos, sin parar mientes en la confrontación de tales datos con la inmediata apariencia de las formas. Así pues, en virtud de este planteamiento, surge la atribución por Baquero de la cajonería a Jerónimo Quijano —entendiendo, además, que bajo dicho término los documentos sólo podían referirse al armazón de cajones del cuerpo bajo—, basándose en un párrafo del contrato pactado entre dicho maestro y el Cabildo, en 1526, para la incorporación del artista a las obras en curso de la Catedral de Murcia, en calidad de maestro mayor de las mismas (68).

El párrafo en cuestión alude, en efecto, con absoluta claridad, a que el maestro había de presentar al Cabildo un modelo de la torre que por entonces se hacía, un año después de “fechos los caxones del Sagrario”, conviniéndose en la suspensión del salario del artista si esta cláusula no tenía cumplimiento (69). Sorprende desde luego comprobar que aun sin proceder a ningún tipo de verificación de la realidad compositiva y estilística del mobiliario, ni Baquero, ni ninguno de los que han seguido esta interpretación de los hechos, haya intentado apurar el contenido informativo implícito en la totalidad del importante documento, antes de dar por buena la atribución a Quijano del armazón de cajones de la parte baja de la Sacristía, con lo cual —según veremos—, desde ese instante se comprometía decisivamente la posibilidad de entender en términos correctos el sistema y articulación del conjunto ornamental. Resulta claro,

---

(67) Baquero, *Rebuscos*, p. 54.

(68) Sobre el contrato entre el Cabildo y Quijano, vid. *supra* nota 17.

(69) *Ibíd.*

en nuestra opinión, que aun permaneciendo reducidos al nivel de información positiva que proporciona el contrato de Quijano, si bien procediendo a una interpretación del mismo siquiera en la medida en que nos lo permiten los datos conocidos sobre la construcción de la torre, pueden obtenerse conclusiones esclarecedoras sobre la atribución de la obra de talla.

Así, primeramente, es preciso subrayar que en el contexto del contrato entre el Cabildo y Jerónimo Quijano, y en numerosos párrafos de manera concreta y directa, siempre se hace relación a obras que tenía pendientes la Catedral, para las cuales, a la muerte de Jacobo Florentino, se iniciaron gestiones destinadas a la contratación de un maestro, que concluyeron con la venida de Quijano, en relación con el cual, los capitulares murcianos adoptan varias precauciones destinadas a garantizar su vinculación efectiva a las obras en curso. Es decir, se desprende con claridad del tenor de las cláusulas pactadas, que el maestro Jerónimo había de proseguir una labor ya comenzada —ya se ha citado la referencia a la nueva torre que se construía—, y bastante avanzada en diferentes clases de labores de creación artística. Por otra parte, si apuramos el sentido implícito en el documento y valoramos las numerosas cautelas de los eclesiásticos acerca de la obligada residencia en Murcia impuesta al artista, la necesidad por parte de éste de solicitar permiso para ausentarse de las obras, y la estrecha vigilancia a que había de someter el trabajo de sus oficiales, podremos deducir con verosimilitud que, a más de las prevenciones habituales que se incluyen en esta clase de contratos, el convenio que el Cabildo realizaba con Quijano tenía muy presente las condiciones en que se desarrollaban las obras bajo la dirección de Jacobo Florentino. La constante actividad del italiano, afanado siempre en diversas empresas, frecuentemente simultáneas; con obras conocidas en Granada, Sevilla, Jaén y Villena —aparte de las emprendidas en Murcia— todo ello, además, proyectado y realizado en poco más de cinco años, habría hecho pensar a los capitulares murcianos que las ambiciosas obras de la torre y Sacrisiá de la Catedral difícilmente podrían tener fin, si, como resultaba lógico esperar, no encontraban un maestro con las aptitudes para la organización del trabajo colectivo que tenía Jacobo, y, si al mismo tiempo, no se adoptaban precauciones estrictas para garantizar la continuidad y perfección de tales obras (70).

Por lo que se refiere a los trabajos para los que se contrató a Quijano, antes de la mención de la cajonería que suscitó la inmediata atribución de Baquero, hay un párrafo de alcance general, que adquiere la mayor

---

(70) Puede encontrarse una exposición de las actividades de Jacobo en el dominio de las diferentes artes, en Hernández Perera, pp. 24-32.

significación con respecto al temas que nos ocupa. En los comienzos del documento, al enumerarse las condiciones de salario del maestro y estipularse el adelanto de una suma para que aquél trasladase su casa y familia a Murcia, se indica expresamente que “el dicho Mastre Jerónimo ha de tener cargo de todas las obras de la dicha Yglesia, que al presente tiene o toviere adelante, así de cantería como de madera” (71); es decir, resulta evidente del sentido de este que pudiéramos considerar enunciado genérico de las actividades para las que se requiere y contrata al artista, que existían en la Catedral importantes labores en madera, que, además, se entienden paralelas y asociadas a las de cantería. Por lo demás, el párrafo ya citado a propósito de la atribución a Quijano de la cajonería, viene a precisar en términos concretos lo correspondiente al enunciado de cometidos a realizar por el nuevo maestro mayor: había de realizar el modelo de la torre que por entonces se construía, “dentro de un año después de fechos los caxones del Sagrario” (72).

Así pues, del mero contexto informativo del documento, cabe deducir que la mención de los cajones a realizar por Quijano no tiene un valor de referencia aislada a un encargo conferido al montañés en el momento de formalizar su contrato —y, menos aún habría de pensarse que el encargo se refiriese con exclusividad al armazón de cajones—, sino que obviamente se relaciona con los trabajos generales en madera que tenía pendientes la Catedral. Al referirse a los cajones del Sagrario, los capitulares murcianos aludían, sin duda, con una expresión compendiada, inexacta si se quiere para una interpretación restringida y precisa del objeto a describir, pero lógica y suficientemente inteligible, al admirable conjunto funcional y decorativo que contemplamos en la Sacristía, compuesto, como es sabido, por un armazón o cuerpo bajo en el que se alojan los cajones, y un frente superior formado por columnas y grandes respaldos rectangulares, al que se confía el fundamental afecto solemne y fastuoso del conjunto (Figs. 10-11).

El contexto del documento suscrito por Jerónimo Quijano, y la propia estructura compositiva de la cajonería, imponen la evidencia de que las obras en madera que la Catedral tenía en curso de ejecución —junto con la empresa obligada y primordial de proseguir la torre—, eran necesariamente las del mobiliario completo de la Sacristía. La importancia que se atribuía a estas labores de talla, y el considerable avance en que hemos de suponer se encontraba su realización, se desprenden con claridad del ya citado párrafo en el que se concretan las actividades que el maestro se obligaba a dirigir; se establece, en efecto, que aquél había de terminar

---

(71) Vid. Baquero, *Catálogo*, p. 446.

(72) Vid. *supra* nota 17.

primeramente la cajonería y facilitar después un modelo para continuar la torre. Es decir, se otorga en este momento una prioridad definida a las tallas, y se estipula la presentación del modelo de la torre, al año siguiente de la finalización de aquéllas. La inmediata consecuencia que cabe deducir de esta cláusula confirma las conjeturas basadas en apreciaciones de estilo y en algunos testimonios documentales a los que en adelante nos referiremos: el mobiliario de la Sacristía debía estar por aquellas fechas lo suficientemente avanzado en su construcción, y, por otra parte, —es lógico imaginarlo a la vista de la singular riqueza de su efecto y estructura—, suscitaba tanto interés y expectación su acabamiento, que los capitulares murcianos estimaron conveniente otorgarle una circunstancial prioridad en relación con la gigantesca empresa de proseguir la torre.

Muy probablemente, a este objetivo de la pronta finalización de la obra de talla y al mantenimiento de la elevada calidad artística de lo realizado y proyectado por Jacobo Florentino, iban encaminadas las cláusulas del contrato que atañen a la vigilancia estricta que el maestro mayor había de ejercer diariamente sobre los oficiales a sus órdenes, atento a evitar la pérdida de tiempo en los trabajos y, lo que resulta muy significativo, a garantizar igualmente la pericia técnica de tales operarios(73). Para corroborar este gran interés en la calidad de las obras, una cláusula inmediata a los párrafos dedicados a los oficiales compromete a Quijano a la realización por sí mismo de aquello que fuese necesario, abonándole el Cabildo estos trabajos fuera de los cien ducados de oro anuales que correspondían a su salario como maestro mayor (74).

Muy pronto iba a comprobarse cuán previsoras y razonables eran las precauciones que adoptaba el Cabildo en relación con las obras pendientes en la Catedral, y, al propio tiempo, va a confirmarse la lógica suposición de que las anteriores prevenciones se referían en concreto a las tallas. Precisamente en relación con estas obras un acuerdo capitular de 1528 alude casi punto por punto al notable incumplimiento de las cautelas

---

(73) Baquero, *Catálogo*, pp. 446-447. El texto es el siguiente: «Yten, que el dicho Mastre Jeronymo que sea obligado en cada un día de visitar a los oficiales que labraren en las obras de la dicha Yglesia dos veces cada día, la una en la mañana y la otra en la tarde, y mas todas las veces que será menester, y procurar que los dichos oficiales trabajen en las dichas obras y que no pierdan tiempo, de manera que la dicha Yglesia no sea defraudada por los dichos oficiales; y si hallare que alguno de los dichos oficiales no fuere hábil para las dichas obras, o que fuese negligente lo haya de denunciar a los dichos señores o al fabriquero de la dicha Yglesia».

(74) Baquero, *Ibid.*, p. 447: «Iten que si en las obras de la dicha Yglesia ocurriere necesidad, que el dicho maestro haya de labrar de sus manos en las dichas obras porque vayan mejor fechas, sea obligado a lo hacer y que los dichos señores le hayan de pagar por lo que así labrare lo que fuese concertado entre ellos y el dicho maestro o fuese tasado por personas que entiendan las tales obras».

establecidas en el contrato con el maestro montañés (75). En el citado acuerdo, se indica expresamente que los oficiales que trabajaban en la cajonería lo hacían con pereza y cometían muchas faltas por no haber quien los vigilase y corrigiese. A la vista de estas tan tajantes apreciaciones, causa inmediata extrañeza que en la resolución del Cabildo no se aluda a Jerónimo Quijano, en cuyo contrato constaban explícitamente tales obligaciones, y sean los propios capitulares los que establezcan entre sí un turno para inspeccionar la obras. No vamos a entrar en estas páginas en la indagación de los motivos que pueden explicar este discreto silencio de los capitulares, y que, en definitiva debe significar, en buena lógica, que el maestro mayor andaba ocupado directamente en otras labores de la Catedral; lo que sí resulta claro del acuerdo capitular es que la preocupación que expresan los canónigos murcianos por la obra de talla, se formula en términos idénticos a los contenidos en el concierto inicial con Quijano, y, que, por tanto, no cabe entender en calidad de obra nueva y exclusivamente referida a éste, el encargo de hacer la cajonería antes de continuar la torre (76).

Quijano debió encontrar en 1526 en plena fase de ejecución el proyecto de ornamentación del interior de la Sacristía que había concebido y en partes importantes (relieve del Descendimiento, Apostolado) realizado por sí mismo Jacobo Florentino. Sin duda en el taller de la Catedral se conservaban los dibujos, trazas, muestras y apuntes de las ideas

---

(75) Baquero se refiere someramente al contenido de este acuerdo, en *Rebuscos*, p. 55, sin transcribirlo. Su tenor es del mayor interés en comparación con las cláusulas del asiento con Jerónimo Quijano: Cabildo del 24 de diciembre de 1528: «Este dicho día los dichos señores deán e Cabildo según que arriba están nombrados y declarados en presencia de mí el dicho notario, dixerón que por quanto que les ha sydo fecha relación que los oficiales que labran en la obra de los caxones que se hacen para la sacristanía desta dicha yglesia obraban muy perezosamente y hazían muchas faltas en la dicha obra a causa de no haber persona que la visitase y corrigiese, de lo qual la dicha yglesia y su fábrica rescebían mucho daño e preiuyzio; por tanto que ellos ordenaban y ordenaron que de aquí adelante durante la dicha obra cada semana un capitular tuviese especial cuydado de visitar los dichos oficiales cada día ordinariamente y los mirar y corregir si algunas faltas o negligencias en ellos viese; y que este dicho oficio fuese por rueda, començando del Señor deán con tal que pudiesen poner persona que en su nombre estuviese y visitase los dichos oficiales, so pena que al que ansy no lo hiziese le llevasen de pena por cada vez dos reales para dicha fábrica...». *Libros de Autos Capitulares. 1513-1543*, fol. 205 v., Archivo de la Catedral de Murcia, núm. 3.

(76) J. C. López Jiménez, en *Escultura Mediterránea. Final del siglo XVII y el XVIII*, Murcia, 1966, ha publicado una importante noticia sobre J. Quijano, atribuyéndole, con referencia documental, la Capilla de Gil Rodríguez de Junterón en la Catedral. Alude al testamento de éste, en el que —se dice—, hay una donación o pago de 100 ducados al maestro por el retablo hecho para dicha Capilla. Por la fecha en que se solicitó autorización para comenzar las obras —concedida por el Cabildo el 27 de marzo de 1525, *Libro de Autos*, cit. fol. 119 v.—, cabe suponer que Quijano emprendiese inmediatamente los trabajos. También hay que tener en cuenta sobre este problema, el comienzo por estas fechas de los trabajos en la fachada principal de la Catedral. Vid. infra, nota 80.

compositivas y de los motivos ornamentales que el italiano estaba creando para el conjunto, y, por supuesto allí se encontrarían reunidos y en parte ensamblados, los pedestales, tableros, columnas, peinazos, etc. que fueron tallados bajo la supervisión y diseño de Jacobo. El nuevo maestro mayor debió encontrarse, pues, en la difícil tesitura de aplicarse a dirigir y, en ocasiones, a realizar, un trabajo lento y arduo, en el que, además, era necesario proseguir unos diseños compositivos y unos esquemas ornamentales que presentaban una impronta estilística muy diferente de la suya, pese a las indudables relaciones que puedan establecerse entre los dos artistas (77). Lo cierto es que, a partir de este momento, aparte de la lentitud en el ritmo del trabajo, debieron producirse desajustes y modificaciones en los proyectos iniciales, tales como la introducción de los armarios de los costados D y E del recinto, y el cambio en el concepto y la temática de algunos motivos ornamentales (Figs. 14-15). A partir de estas fechas, la obra de talla de la Sacristía debió entrar en una dilatadísima fase de trabajosa ejecución de los innumerables motivos que cubren los tableros, en los cuales, como puede suponerse, son distinguibles manos muy diferentes que en algunos casos apenas rebasan un nivel técnico meramente artesanal.

Las complejas vicisitudes de la obra de talla iban a extenderse hasta entrado el siglo XVIII, pudiéndose pensar, a propósito de tal circunstancia, como en el caso de la torre, que resulta milagroso el que, a través de tan largo tiempo y en medio de azares y accidentes, la inspiración originaria del conjunto sostuviese su impulso y configurase al recinto con las notas de magnificencia y ornato que hoy tanto nos admiran.

Al anumerar las fases que Baquero establece en la ejecución de las tallas, reseñábamos que, en su opinión, el segundo cuerpo de la estructura pertenecía a los últimos años del siglo XVII. También en apoyo de esta afirmación, como en la asignación del armazón bajo a Quijano, se aducen las noticias espigadas en las fuentes documentales de la Catedral, entendidas de nuevo literalmente y desprovistas de cualquier relación con la realidad de las formas artísticas (78).

El relato de las peripecias tardías acaecidas a las tallas de la Sacristía nos lleva al examen de las abundantes noticias recogidas sobre el asunto

---

(77) El problema de las relaciones entre los estilos de Jacobo Florentino y de su sucesor en las obras de Murcia, Jerónimo Quijano, es una cuestión a investigar en todos sus aspectos. Faltan referencias documentales seguras sobre ambos autores que permitan establecer sobre bases firmes la trama externa de tal comparación y, por otra parte, no existen análisis e interpretaciones formales extensas sobre lo conocido de ambos artistas con seguridad. En este sentido, cabe, sin embargo, adelantar la indudable personalidad del maestro español ante los fuertes influjos que en los comienzos de su relación debió ejercer sobre su estilo, el más elaborado y clásico del maestro florentino.

(78) Baquero, *Rebuscos*, pp. 77-78.

por M. González Simancas, más sistemático explorador que Baquero de la documentación de la Catedral, y, en particular, de la contenida en los Libros de Fábrica (79). Sus hallazgos informativos, sin embargo, tampoco le indujeron a establecer conexiones con lo estilístico y, así, las meritorias aportaciones documentales pierden su mayor resonancia, y se limitan a jalonar con fechas y datos una historia de vicisitudes en la que se siente perder lo esencial. También dicho autor atribuye a J. Quijano exclusivamente la cajonería de la Sacristía, añadiendo por su parte testimonios documentales sobre la intervención personal en aquellas del maestro junto a tres colaboradores, consignados en el Libro de cuentas de Fábrica de 1513 a 1533 (80).

Y llegamos a los años finales del siglo XVII, en los cuales tuvo lugar una funesta circunstancia que influyó considerablemente en el aspecto actual de una parte de los tableros del recinto y que, en otro orden de hechos, determinó influjos decisivos en el mal entendimiento de la estructura de la obra de talla, con la introducción en su historia de un mediano escultor de la época, Gabriel Pérez de Mena, que vino así a rematar en términos sorprendentes la complicada secuencia de fases y autores de la cajonería, y a desvirtuar definitivamente en la bibliografía posterior la simplicidad de las realidades originarias.

La circunstancia aludida fue un incendio ocurrido en la Sacristía el primer día de septiembre de 1689, del que ha recogido algunos datos importantes González Simancas (81). En la información que se practicó

(79) Vid. supra, notas 2 y 5.

(80) Las noticias referentes a Quijano son las siguientes: en la cuenta correspondiente a 1526, «yten que pagó a maestre Jerónimo maestro de las obras de los jornales suyos y de tres oficiales que trabajan en los cajones desde dezi-ocho días de noviembre de 1526 hasta último de diziembre de 1527 cinquenta y un mil y novecientos y treinta y siete maravedís con los cuales están pagados de todo el dicho tiempo hasta primero de enero de 1528». Vid. González Simancas, art. cit., p. 522. Los tres oficiales citados en la noticia anterior aparecen identificados en las mismas cuentas: «mas que pagó a Pero Lamiquez y a Miguel Jerónimo y a Ginés de León de lo que han trabajado en los caxones desde veynte y uno de agosto de 1527 hasta último de diziembre del dicho año diez mil y quinientos treinta y un maravedís quedan pagados de todo el dicho tiempo». Ibíd. A continuación, transcribe dicho autor una nueva mención de la cajonería, de hacia 1527: «yten da en descargo que pagó en los jornales que ganó Miguel Jerónimo y sus oficiales ansv en los caxones como en la portada y obras de la Iglesia y en los lienzos para el retablo y para el monumento y otras muchas cosas... ciento y noventa y tres mil y quatrocientos y treinta y seys y medio maravedís». Ibíd. También entresacó del perdido *Libro de Fábrica de 1513 a 1533*, la siguiente noticia sobre un ensamblador que participó en esta obra: «más que ha pagado —el fabriquero— a Esteban de Barri enxanblador y a Amadeo su criado desde primero de abril de 1527 hasta postrero de diciembre del dicho año veinte y dos mil y veinte mrs.». Ibíd. p. 533.

(81) Se realizó una información sobre el accidente, la cual, según González Simancas, art. cit., p. 533, se recogió en un legajo titulado: *Ynformación del Yncendio que ubo en la Sacristía maior de esta Santa Yglesia de Cartagena, el día 1.º de Septiembre del año de 1689*.



sobre el suceso, el racionero Juan Gómez de la Calle dejó constancia en su declaración de que se quemaron muchísimos documentos, y añade que “el efecto que causó no es bastante ponderable, pues se abrazó y quemó un lienzo de molduras de madera exquisita y extraordinaria que servían de notable utilidad y adorno a la parte interior de dicha sacristía y los cajones así mismo echos con primorosa arte” (82).

Nótese, pues, que el incendio, a tenor del párrafo transcrito, debe entenderse que afectó con mayor intensidad *solo* a un lienzo de paneles de madera —sin duda el comprendido en nuestro *Esquema* entre las referencias B-2 y D—, desprendiéndose asimismo del sentido de las palabras que emplea el racionero en su citado informe, que este lienzo, de “notable utilidad y adorno” en el interior del recinto, era una parte diferente y distinguible de los cajones propiamente dichos, a los cuales se refiere en segundo lugar, en términos que corroboran su apreciación sobre la calidad de todo el mobiliario destruido, pero que, al mencionar los cajones, son reflejo de la ponderación primaria y psicológicamente más intensa, la que se dirige a lamentar la pérdida de una parte del lienzo principal de molduras, esto es, del segundo cuerpo que contemplamos, al que por cierto cuadran muy bien los términos de “madera exquisita y extraordinaria” con que Gómez de la Calle escuetamente lo describe (83).

De esta declaración comentada y de la existencia de algunos recibos firmados por Gabriel Pérez de Mena, relacionados, sin duda, con su modesto trabajo en los tableros y cajones que hubieron de reponerse a raíz del incendio, Baquero y González Simancas extrajeron la conclusión de que había que atribuir *todo* el segundo cuerpo a este menos que mediano escultor (84). Desde luego ningún otro testimonio traen a colación los ci-

(82) González Simancas, art. cit., p. 533. Por lo que se refiere al incendio de documentos a que se refiere Gómez de la Calle, no resulta lógico suponer que se encontrasen en los cajones. Tales papeles pudieron estar guardados en el reducido aposento que se comunica con la Sacristía (Fig. 2). Desde luego, los estragos del siniestro afectaron a los paneles justamente situados sobre la pequeña puerta de acceso a aquél, y fueron asimismo reconstruidos como los restantes de ese lienzo de madera (Fig. 15).

(83) Respecto a las zonas de la madera en que se perciben con claridad las reconstrucciones efectuadas tras el siniestro, puede afirmarse que desde B-2 a B-8 no se produjeron. Ya ha sido señalado que la reposición de tablas de madera, en las que incluso se advierte una tonalidad más clara que en el resto, ocupa el área B-1 a D.

(84) González Simancas transcribe un recibo de los cinco que, según afirma, se conservaban en un legajo de la Catedral: «Sr. D. Carlos Squarza: Los Señores Contadores de la Mesa Capitular de esta Santa Iglesia de Cartagena acuerdas hoy día de la fecha que vuestra merced de y pague a Gabriel Pérez de Mena, maestro de escultor, y a cargo de quien está el hacer la obra de la Sacristía Mayor de esta Santa Iglesia, cuatrocientos y treinta y siete reales de vellón y diez y siete maravedís por la mitad del tercio del mes de enero, que corre de este presente año, que con recibos serán buenos en los efectos de dicha fábrica mayor en este presente año, y son por cuenta de lo que con el dicho está ajustado, el hacer los cajones y tallas de la dicha Sacristía. Murcia y marzo pri-

tado; autores para fundamentar la insólita asignación del cuerpo superior de la Sacristía a un mediocre entallador de los años finales del Barroco. Ninguna obra conocida de éste —también talló, al parecer, dos ángeles para la custodia de la Catedral, en 1697— ha podido certificar la relación de este hombre ignorado, con realidad sólo en los papeles —y que, para colmo, se dice hubo de interrumpir su trabajo en las tallas por salir desterrado de tierras murcianas— con el complejo mundo de implicaciones formales de la composición y efecto de la estructura de talla (85). La fuerza expresiva de ésta, sin embargo, acabó imponiendo su sentido, siquiera sea en la última instancia de una ligerísima sugestión observada en el tenor de las explicaciones aportadas por Baquero y Simancas sobre el monumento, en la cual late, al fin, el presentimiento de lo cierto; así, el segundo de los citados, al referirse a Pérez de Mena como autor del cuerpo alto de la cajonería, señala que fue “un escultor que en sus trabajos supo conservar, en fecha tan avanzada, el buen gusto del Renacimiento” (86). En cuanto a Baquero, en el artículo dedicado en su *Catálogo* al citado escultor, al referirse al segundo cuerpo del mobiliario y advertir la pobrísima técnica de los tableros primeros del lienzo de la izquierda (B-5 y B-9), vacila significativamente al enjuiciar la calidad del conjunto, y, finalmente, se deja invadir por lo que la pura visualidad revela: “Todo lo restante del segundo cuerpo es excelente: tan bueno como lo de abajo —se refiere naturalmente a la cajonería— o mejor; mejor, en firme” (87).

---

mero de mil seiscientos y noventa y cuatro años. Licenciado Miguel de Medina, Secretario. Tomé razón en el libro de acuerdos a folio 1.º Recibí lo contenido en este libramiento. Gabriel Pérez de Mena». El mismo artista recibió en 1702 1.200 reales «por lo que había hecho de escultura en la Sacristía». *Ibíd.*, p. 534.

(85) Baquero, *Rebuscos*, pp. 57-58 y *Catálogo*, p. 143. A. de los Reyes, en *Ob. cit.*, p. 34, recoge una referencia de Ibáñez García atribuyendo a Pérez de Mena un retablo, perdido a fines del XIX.

(86) González Simancas, *art. cit.*, p. 534.

(87) Baquero, *Catálogo*, 143. Los dos primeros tableros del frente B. (B-5 y B-9), los atribuye a un maestro llamado Juan Antonio, sustituto apresurado de Pérez de Mena cuando éste tuvo que salir desterrado del Reino de Murcia (nota 85). Probablemente, este Juan Antonio no llegaría a ejecutar otros trabajos en la Sacristía que los secundarios a que se refieren algunas otras citas incorporadas a su artículo por González Simancas, p. 535. En un *Memorial de los gastos hechos en la Sacristía de la Santa Iglesia en el año de 1712*, se anotan las siguientes partidas: «Iten tres mil y doscientos reales vellón que pagué a Francisco Gil, escultor, por la obra y coronación que ejecutó en dicha Sacristía mayor»; «Iten pagué a dicho Francisco Gil setenta y siete reales y medio, los 17 de por diferentes piezas que puso en las aberturas que había en las tablas antiguas de talla en dicha Sacristía, y los 60 restantes por darle con aceite y bruñir toda la madera de talla en dicha Sacristía». —Vid. también supra, nota 28—. Nótese a propósito de este último registro, la frase: «tablas antiguas de talla», que, en 1712, no podía referirse a los trabajos de Pérez de Mena, recién ejecutados, sino que alude, sin duda, a los respaldos del cuerpo alto de la cajonería, en los que, en efecto, se advierten aberturas en la madera que han sido rellenadas. Son visibles estas grietas, por ejemplo, en los tondos con apóstoles de los tableros A-9, B-4 y C-9. Así, pues, aunque carezcamos de otros elementos seguros

Aquí podría terminar esta historia del complicado proceso de incoherencias en la interpretación documental del conjunto de talla, de no haberse producido la feliz circunstancia de que una revisión de los testimonios conservados, haya dado con un par de noticias que vienen a cerrar el caso de la atribución, dejándolo también bastante claro por lo que atañe al punto de vista de la literalidad de las fuentes. Tales noticias han sido espigadas de las pocas cuentas que, pertenecientes a los primeros años de actividad en la cajonería, hemos tenido la fortuna de conservar (88). Al propio tiempo, una de tales anotaciones puede abrir nuevas perspectivas y dar pie a interesantes sugerencias sobre los precedentes, diríamos personales, de los aconteceres artísticos en Murcia por los años decisivos de la presencia de Jacobo Florentino y de su actividad en la torre de la Catedral.

Las dos noticias se encuentran en el resumen general de cuentas correspondiente a 1525, que presentó al Cabildo el fabriquero de entonces Ginés de Mergelina, el 8 de marzo de 1526. En la primera de ellas, se refiere éste al descargo correspondiente a las cantidades gastadas en la obra de la Catedral; en la enumeración conjunta de conceptos incluidos en tal partida, tras referirse al personal diverso que trabajaba en aquélla: oficiales peones, carreteros, carpinteros, y a los propios materiales de obra, cal y arena, agrega: "como en la madera que compró para los cajones de pino y de nogal" (89). En dicho año, pues, ya se incluyen expresamente en las partidas de gastos de obra, cantidades importantes para los cajones. Evidentemente, conviene añadir, al canónigo Mergelina, al recoger sucintamente en su balance general, la mención de los cajones, no estaba refiriéndose sólo al armazón que contiene a éstos en el cuerpo bajo, sino que de hecho aludía a la estructura completa de todo el mobiliario.

La segunda referencia es más enjundiosa, y también se encuentra en las cuentas que rinde Mergelina del año 1525. En ellas se indica precisa-

---

para verificar su estilo, hay que pensar que los citados tableros, B-5 y B-9, de escasísima calidad, y claramente distinguibles del resto, han de ser atribuidos precisamente a Pérez de Mena, el entallador al cual el Cabildo encargó en primer lugar la reposición de los tableros y cajones destruidos en el incendio de 1896.

(88) Vid. supra, nota 5.

(89) La anotación completa es la siguiente: «gastó este dicho año en la obra de la torre de la dicha iglesia así en oficiales, peones y carreteros, carpinteros de sacar y traer la piedra y cal y arena, como en la madera que compró para los cajones de pino y nogal, y de otras cosas por menudo como pareció por su libro, que todo en suma mayor montó seys quantas y veynte e siete mill y quatro çientos y sesenta e seys maravedís». Vid. *Cuentas correspondientes a 1525*, en el citado fascículo 491., fol. 7 v. Archivo de la Catedral de Murcia. Vid. supra nota 5.

mente que una parte de la madera que se utilizaba en la talla de la Sacristía fue adquirida dicho año en Guadix, y al mismo tiempo se hace referencia a la compra realizada por Jacobo, en Granada, de una guarnición de flecos para la Catedral. En ese viaje destinado a la realización de ambos cometidos, el florentino aparece acompañado por su suegro, López de Velasco. La anotación de estas circunstancias aparece incluida en la relación de deudas que tenía por cobrar la Catedral, y que, se indica en el documento, habrían de saldarse en 1526: “Yten se han de cobrar de los herederos de maestre Jacobo, y de su suegro, de lo que fueron alcançados de los dineros que llevaron para la madera de Guadix y para las flocaduras que truxo de Granada, quatro mill y quatro çientos y ochenta y ocho maravedís” (90). Debió tratarse, pues, de un viaje realizado por el florentino muy poco antes de su muerte en Villena en enero de 1526, y, sin duda, relacionado con su nueva empresa en la iglesia granadina de San Jerónimo, en la cual había comenzado a trabajar a mediados de abril de 1525 (91). La curiosa comisión del cabildo relativa a la guarnición de flecos, aparece registrada en términos anónimos en una partida sobre la adquisición de material de esta clase destinado a los ornamentos sagrados del templo (92).

Ya se ha subrayado la presencia junto a Jacobo de su suegro, el entallador López de Velasco, al cual habíamos visto en el epígrafe anterior relacionado con la solución amistosa del incidente del retablo de la Santa Cruz. Aparece expresamente unido a su yerno en la nota del fabriquero, pareciendo sugerirse en la redacción del párrafo que tal asociación debía ser habitual en este tipo de comisiones, de las cuales también el jiennense tenía que dar cuentas al Cabildo. Desde luego, la presencia de López de Velasco en Murcia está relacionada con la obra de talla, en cuyas labores este maestro contaba con larga experiencia que se remontaba a sus primeras obras conocidas en Granada y, muy fundamentalmente, a su intensa participación, junto con el alemán Gierero, en la sillería del coro de la Catedral de Jaén. Precisamente en esta obra aparece, por cierto, trabajando el montañés Jerónimo Quijano, el cual, también en la catedral de Jaén, y junto con López de Velasco, realiza esculturas para el retablo mayor. Sabemos, por otra parte, que Jacobo Florentino ha dejado en aquella ciudad andaluza al menos una obra en la que puede reconocerse su mano —el calvario de la Iglesia de la Magdalena—, y que casó con Juana

---

(90) *Ibid.* fol. 14 v.

(91) Vid. Gómez-Moreno, «En la Capilla Real de Granada», p. 277.

(92) Indica esta partida de gastos la compra de telas y cintas, «para guarnecer el dicho hornamento e flocaduras que truxeron de Granada para las frontaleras e para los hornamentos de carmesí blanco...». *Ibid.* fol. 7.

de Velasco, hija del entallador, a la cual con toda probabilidad conoció en dicha ciudad. Así, pues, los principales artistas que luego se sucederán en las obras de Murcia, aparecen juntos primeramente en Jaén, junto con López de Velasco, tal vez el hombre que los puso en contacto, y, precisamente, por los momentos en que también se labraba una gran estructura en madera: la sillería del coro de aquella catedral (93).

Las implicaciones de estas circunstancias no son aún muy bien conocidas en la distinción de sus motivos concretos, y en el análisis de la trascendencia de sus derivaciones estilísticas. Pueden atisbarse, sin embargo, algunos rasgos de particular relevancia en torno a la manera personal del montañés Quijano de entender los problemas de la forma, la luz y el relieve en la plástica monumental, que nos llevan a suscitar el problema de su formación. Pero todo ello son aspectos que nos enfrentan a otras tareas en las que deben completarse estos apuntes para la atribución a Jacobo Florentino de la que fue justamente la obra de su vida: la torre de la Catedral de Murcia y el fastuoso recinto de su Sacristía.

---

(93) La colaboración entre Juan López de Velasco y Jerónimo Quijano aparece en la documentación de la Catedral de Jaén que cita M. Gómez-Moreno, en: «La sillería del coro de la Catedral de Jaén», p. 4. Se dice que ambos artistas labraron un banco de imaginería y talla para añadir al retablo principal. En cuanto a la sillería, sus cuentas comienzan en 1519-20, con pagos para Gutierre Gierero, alemán, y Juan López de Velasco. En 1527, aparece citado Jerónimo Quijano con pagos de la sillería del coro. Sobre el Calvario de la Iglesia de la Magdalena. Cfr. Hernández Perera, ob. cit., p. 29.

# ILUSTRACIONES

## **FOTOGRAFÍAS Y PLANOS**

Todas las fotografías no reseñadas especialmente han sido obtenidas para este trabajo por J. López. La planta y alzado de la Sacristía (Figs. 2 y 3) son de J. López Noguera. El *Esquema* de la obra de talla es de J. L. Almela Lacárcel.

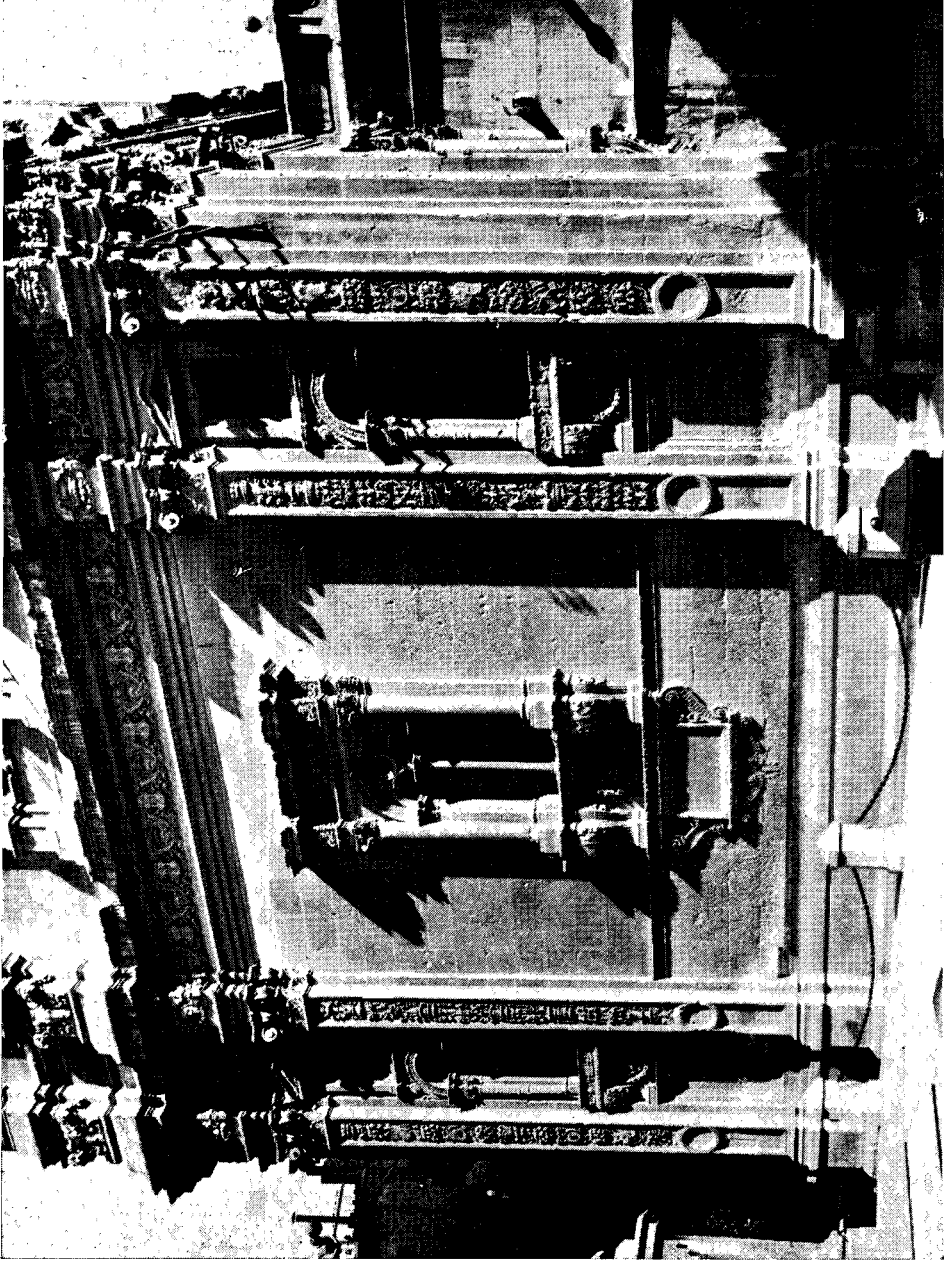


FIG. 1.—Jacobus Florentino: "Torre de la Catedral de Murcia Vista del lado Norte del cuerpo bajo".



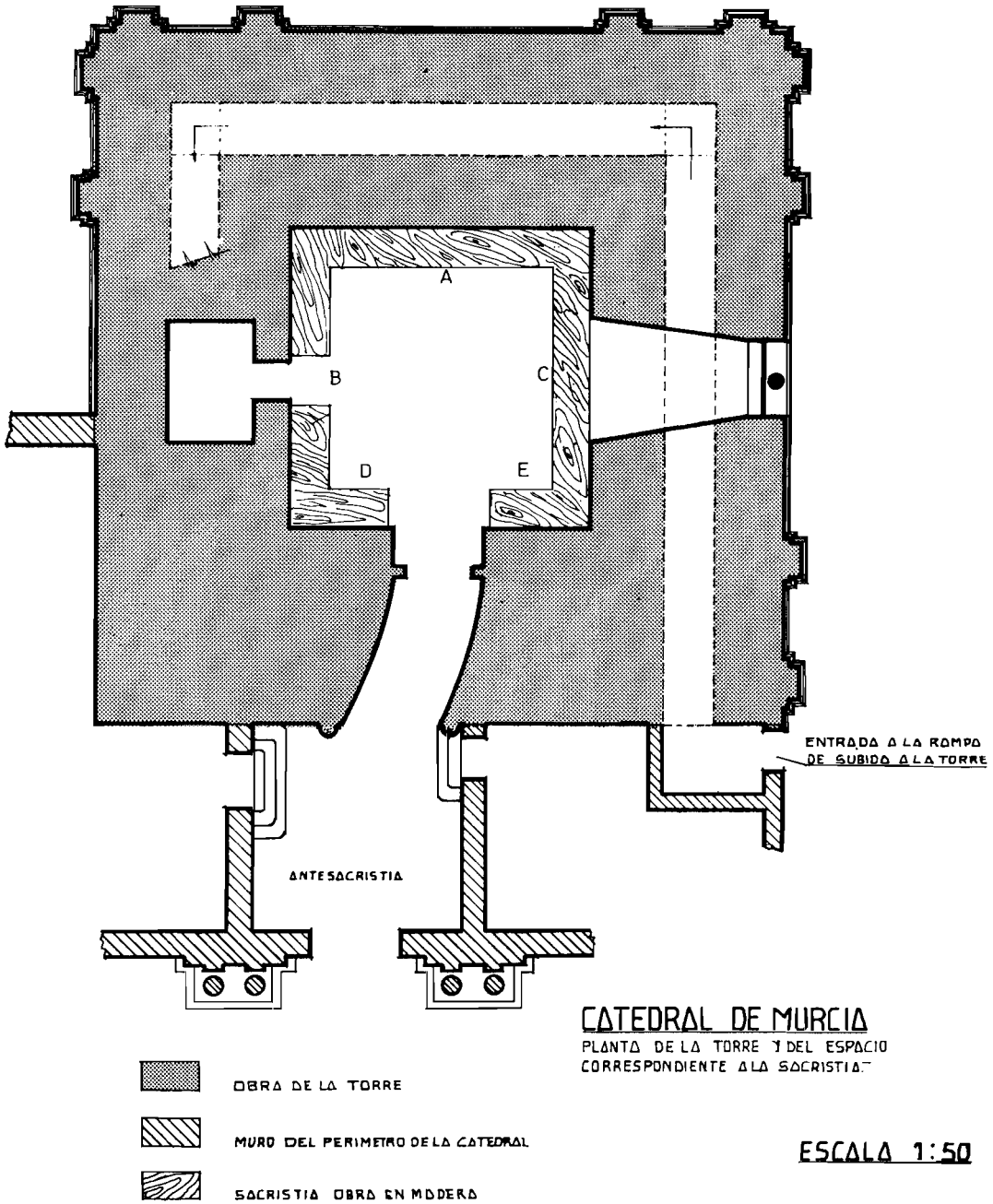
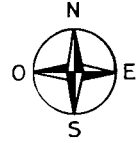
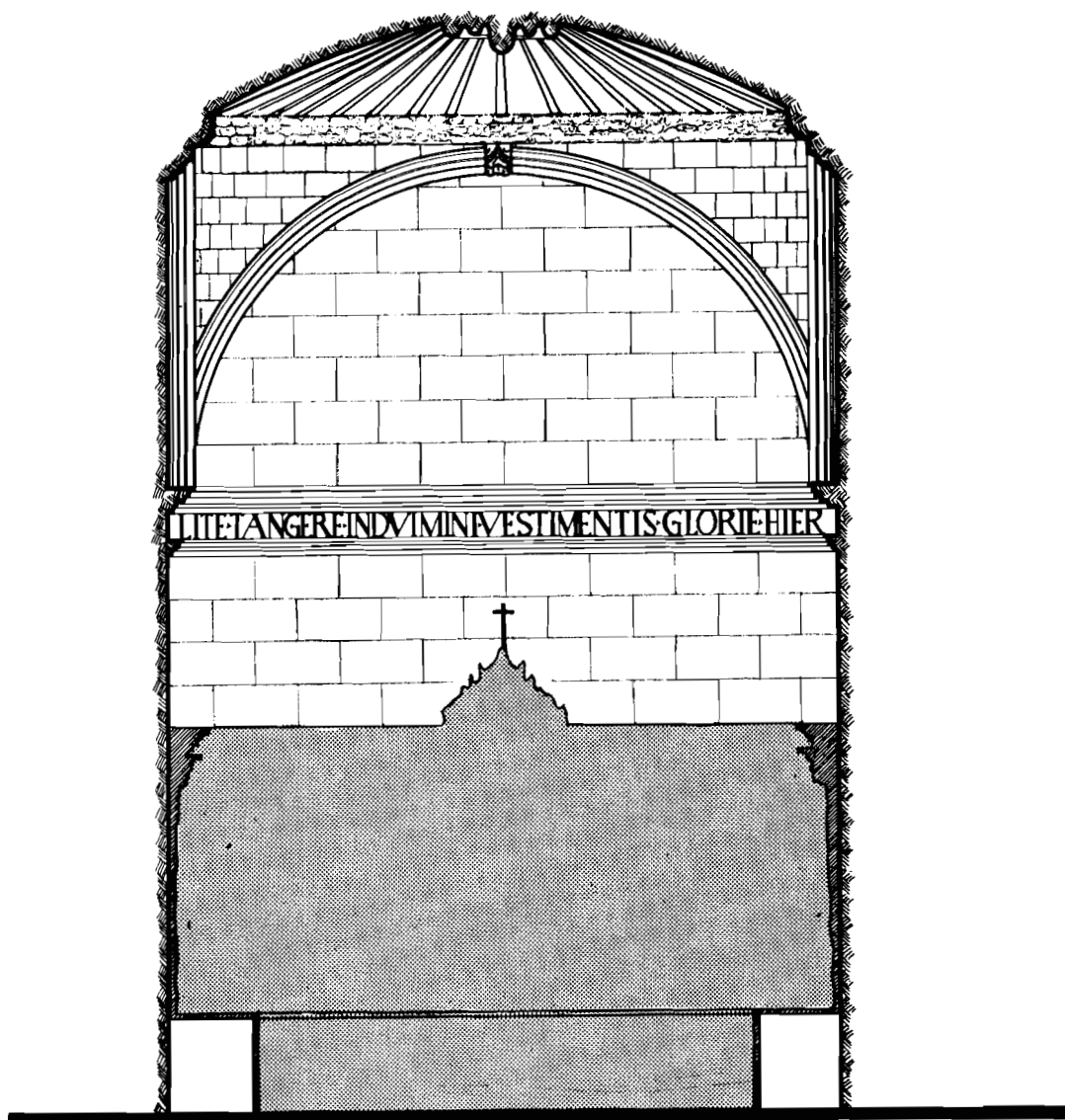



FIG. 2.—Catedral de Murcia. "Planta de la torre y de la Sacristia".



 OBRA DE TALLA EN MADERA

ALZADO PRINCIPAL DE LA SACRISTIA  
FRENTE A (CFR. PLANTA)

ESCALA 1:50

FIG. 3.—Catedral de Murcia. "Alzado del lado Norte de la Sacristía".

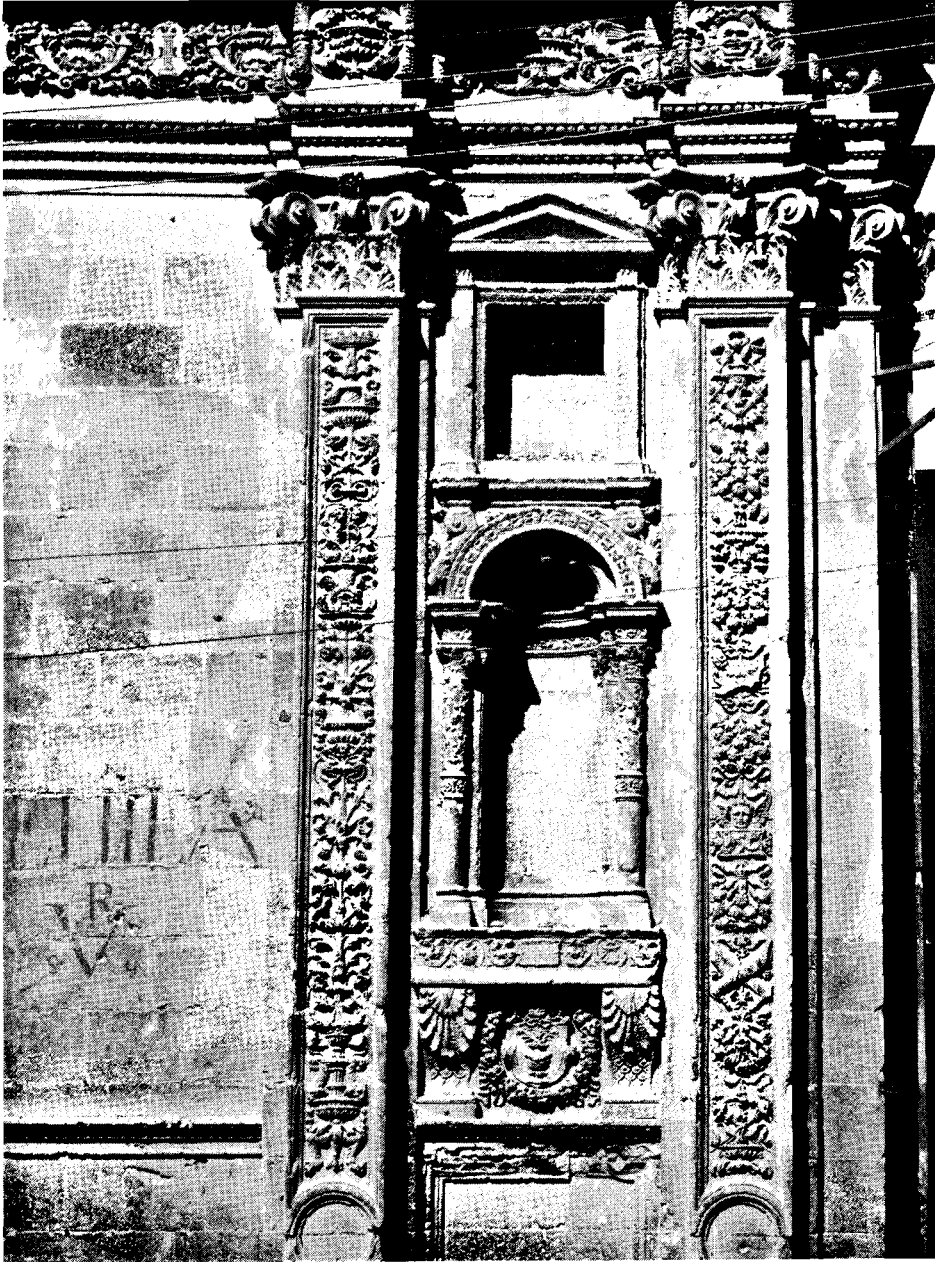


FIG. 4.—Jacobo Florentino: "Torre de la Catedral de Murcia. Detalle de las pilastras del lado Este del cuerpo bajo".

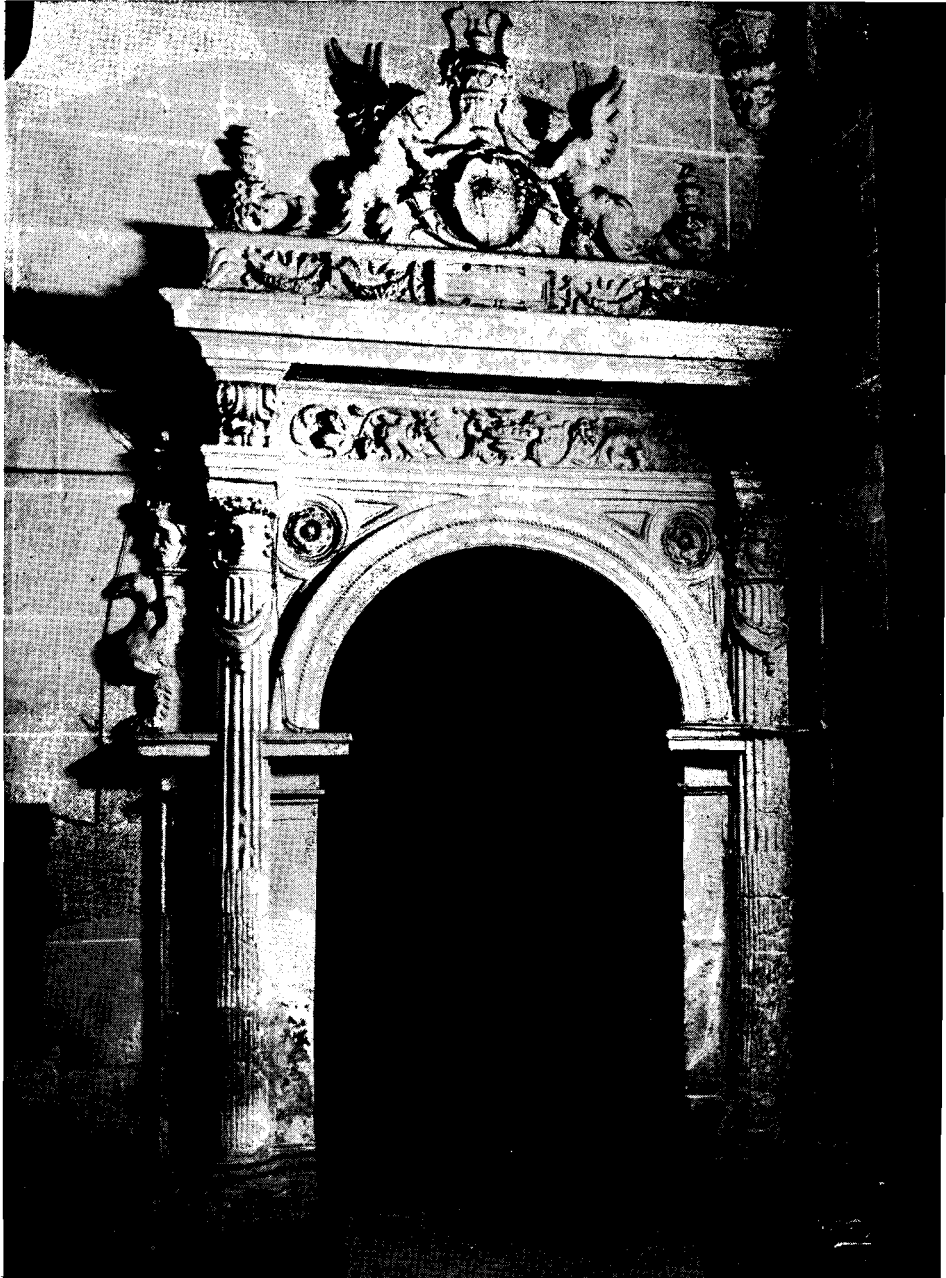


FIG. 5.—Catedral de Murcia. "Portada de acceso a la Sacristía".



FIG. 6.—Catedral de Murcia. "Detalle de la bóveda en esviaje del tramo de acceso a la Sacristía".



FIG. 7.—Catedral de Murcia. "Detalle de la bóveda en esviaje del tramo de acceso a la Sacristía. Vista desde el recinto".

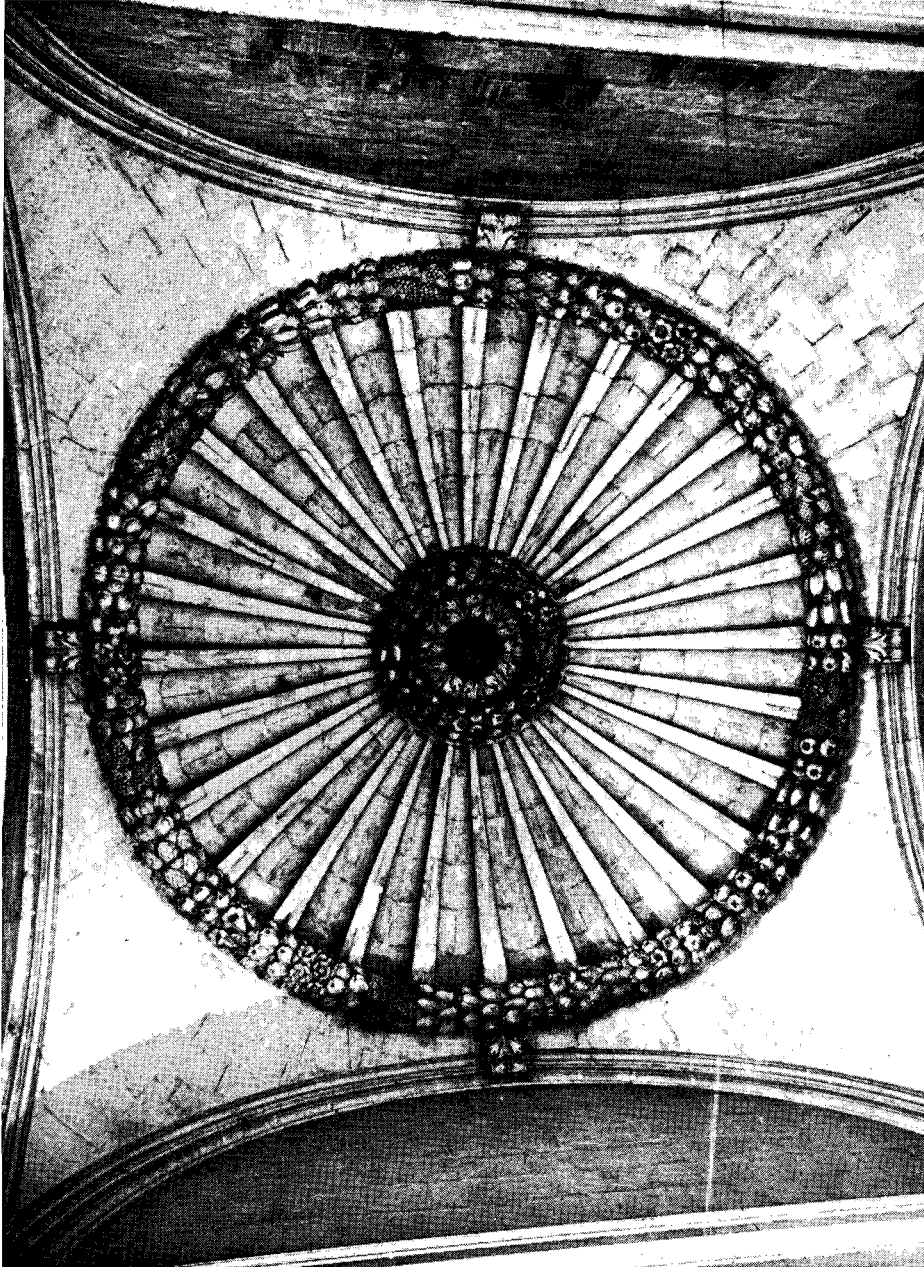


FIG. 8.—Jacobo Florentino: "Bóveda de la Sacristía de la Catedral de Murcia. Vista de conjunto".



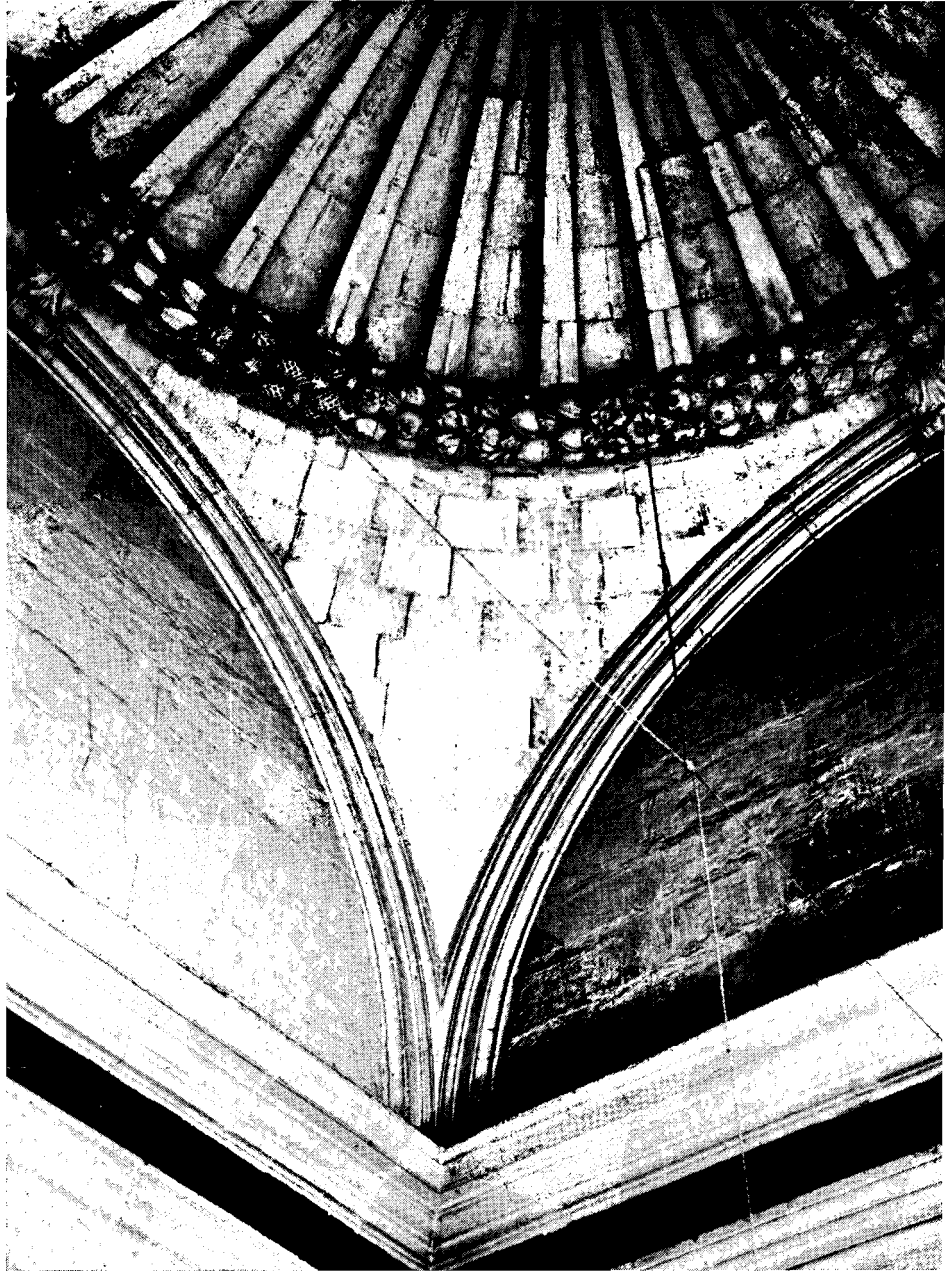


FIG. 9.—Jacobo Florentino: "Alzado y bóveda de la Sacristía de la Catedral de Murcia. Detalle del ángulo noroeste".



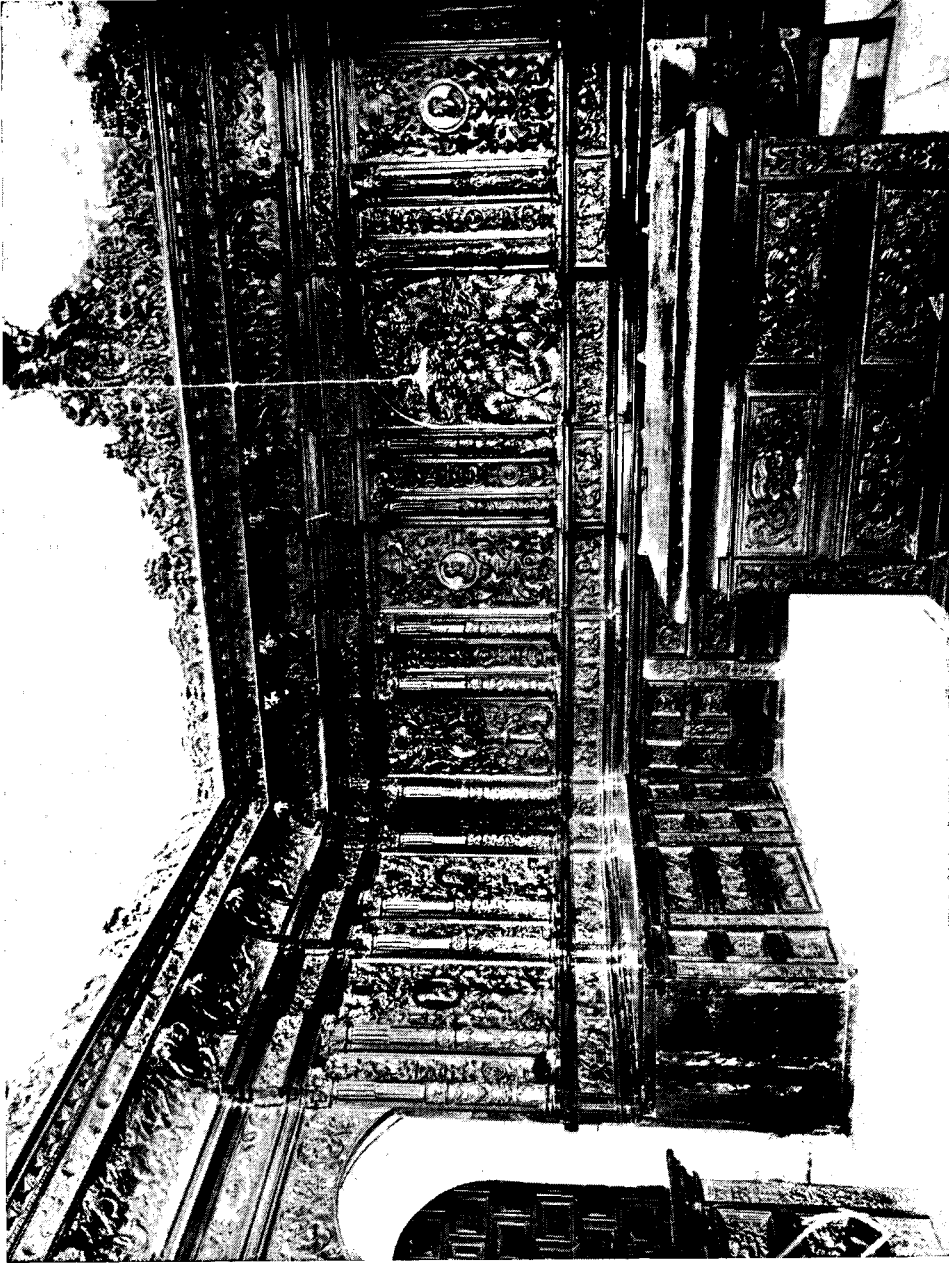


FIG. 10.—Catedral de Murcia. Sacristía. "Obra de talla en madera. Vista parcial de los frentes A y B".

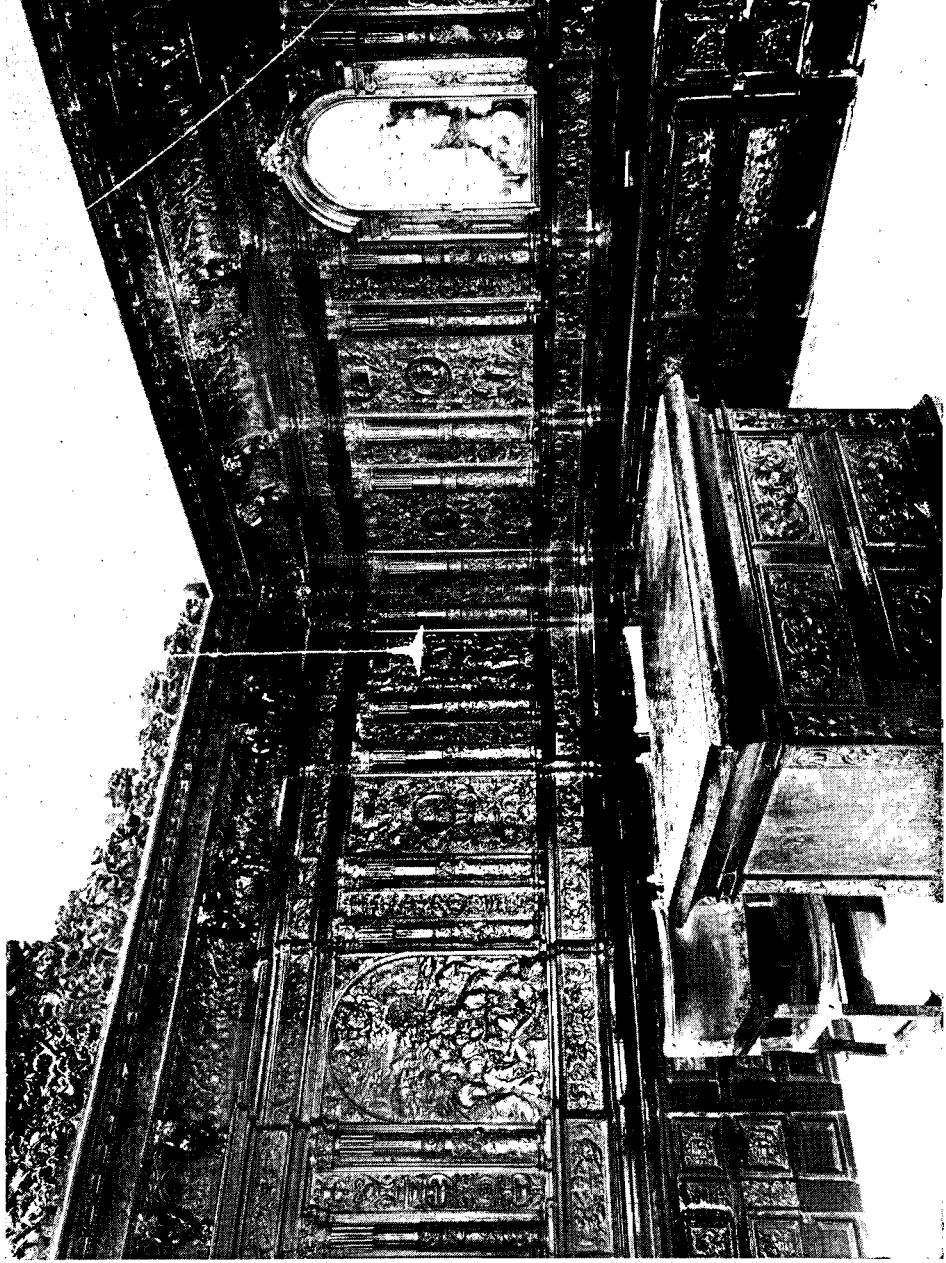


FIG. 11.—Catedral de Murcia. Sacristía. "Obra de talla en madera. Vista parcial de los frentes A y C".



Fig. 12.—Catedral de Murcia. Sacristía. "Obra de talla en madera. Detalle del cuerpo alto: A-1 a C-9". (Cfr. "Esquema").

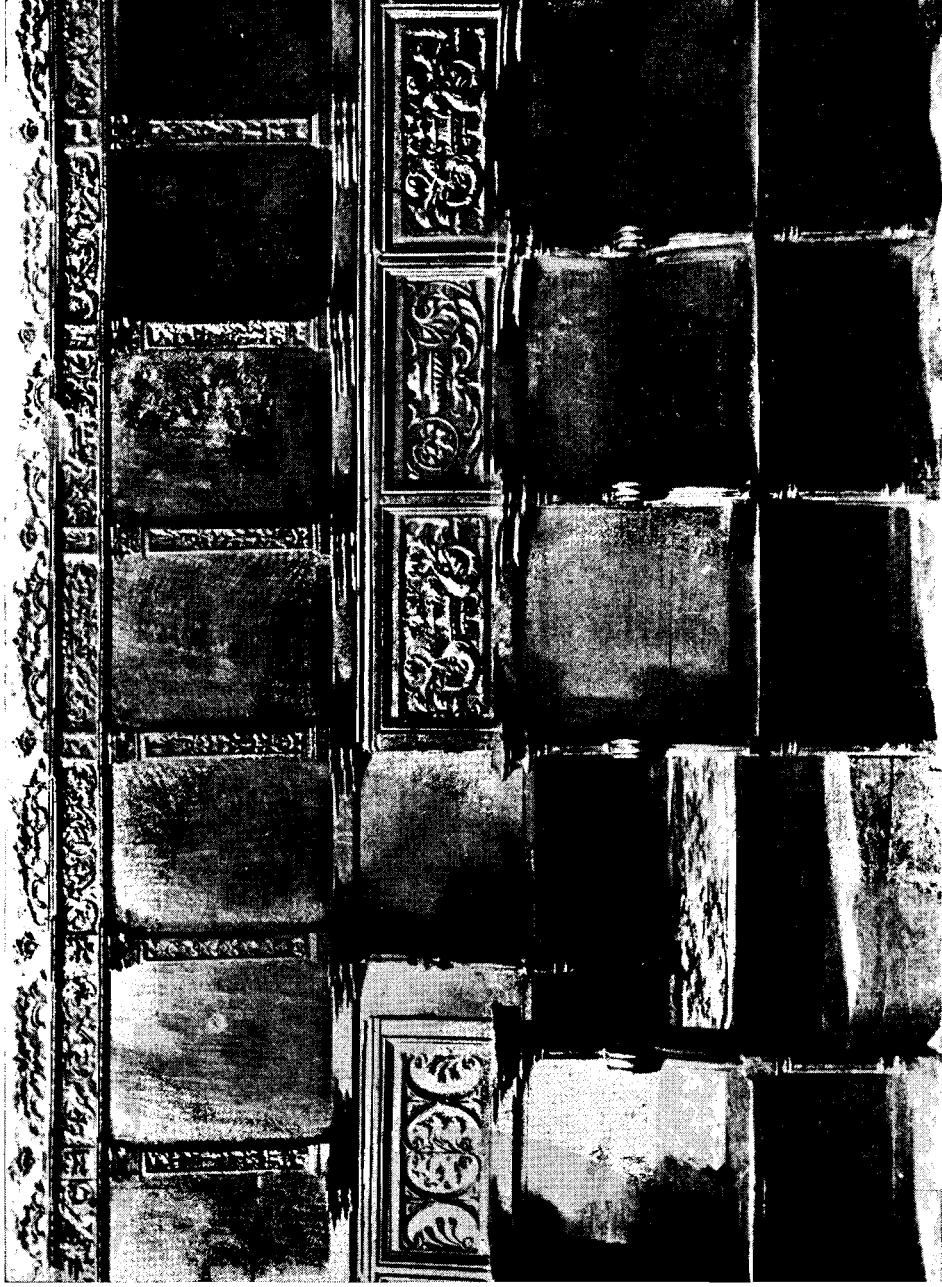


FIG. 13.—Capilla Real de Granada. "Vista parcial de la sillería del coro".  
(de: M. Gómez-Moreno: "En la Capilla Real de Granada").



FIG. 14. Catedral de Murcia. Sacristía. "Obra de talla en madera.  
Vista del ángulo C-E".

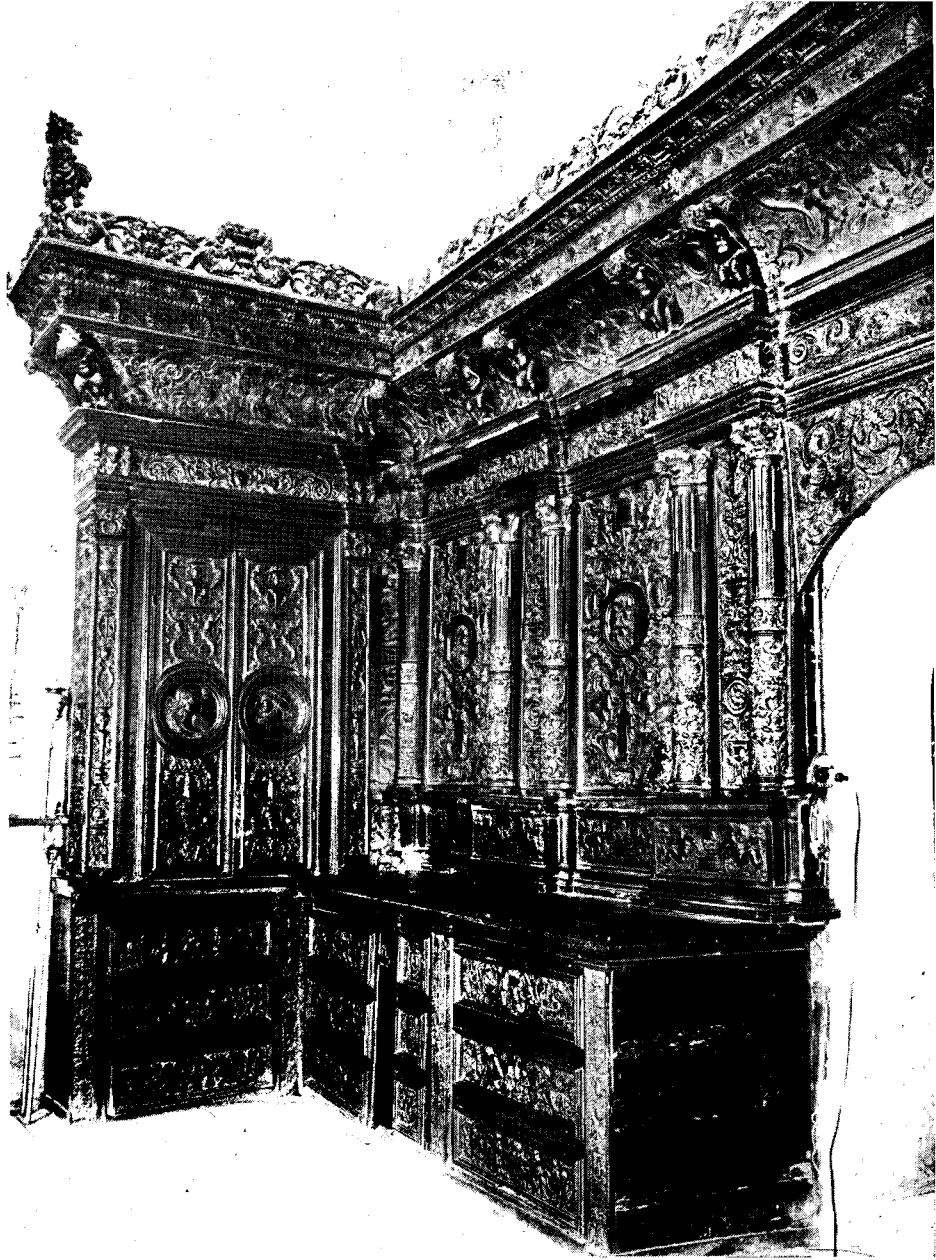


FIG. 15.—Catedral de Murcia. Sacristía. "Obra de talla en madera. Vista del ángulo B-D".



FIG. 16.—Catedral de Murcia. Sacristía. "Obra de talla en madera. Detalle de la cajonería: B-1 a 8" (Cfr. "Esquema").



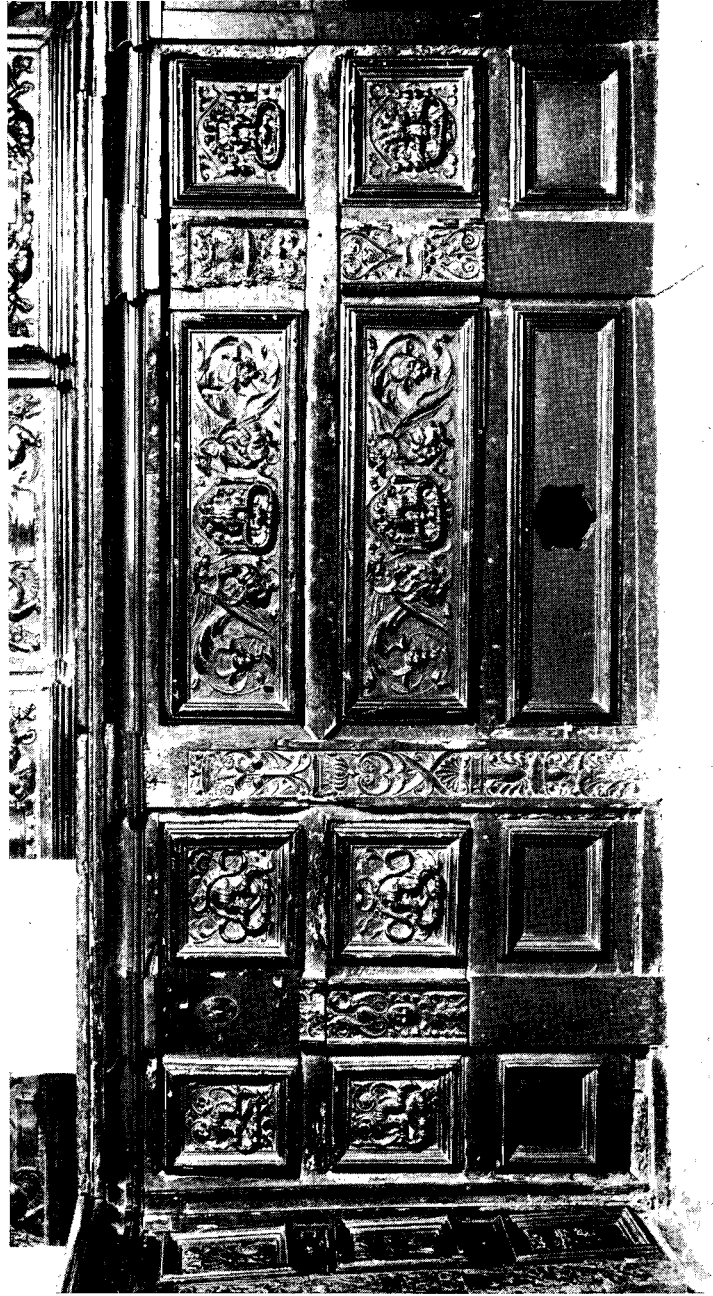


FIG. 17.—Catedral de Murcia. Sacristía. "Obra de talla en madera.  
Detalle de la cajonería: A-3 a 9". (Cfr. "Esquema").



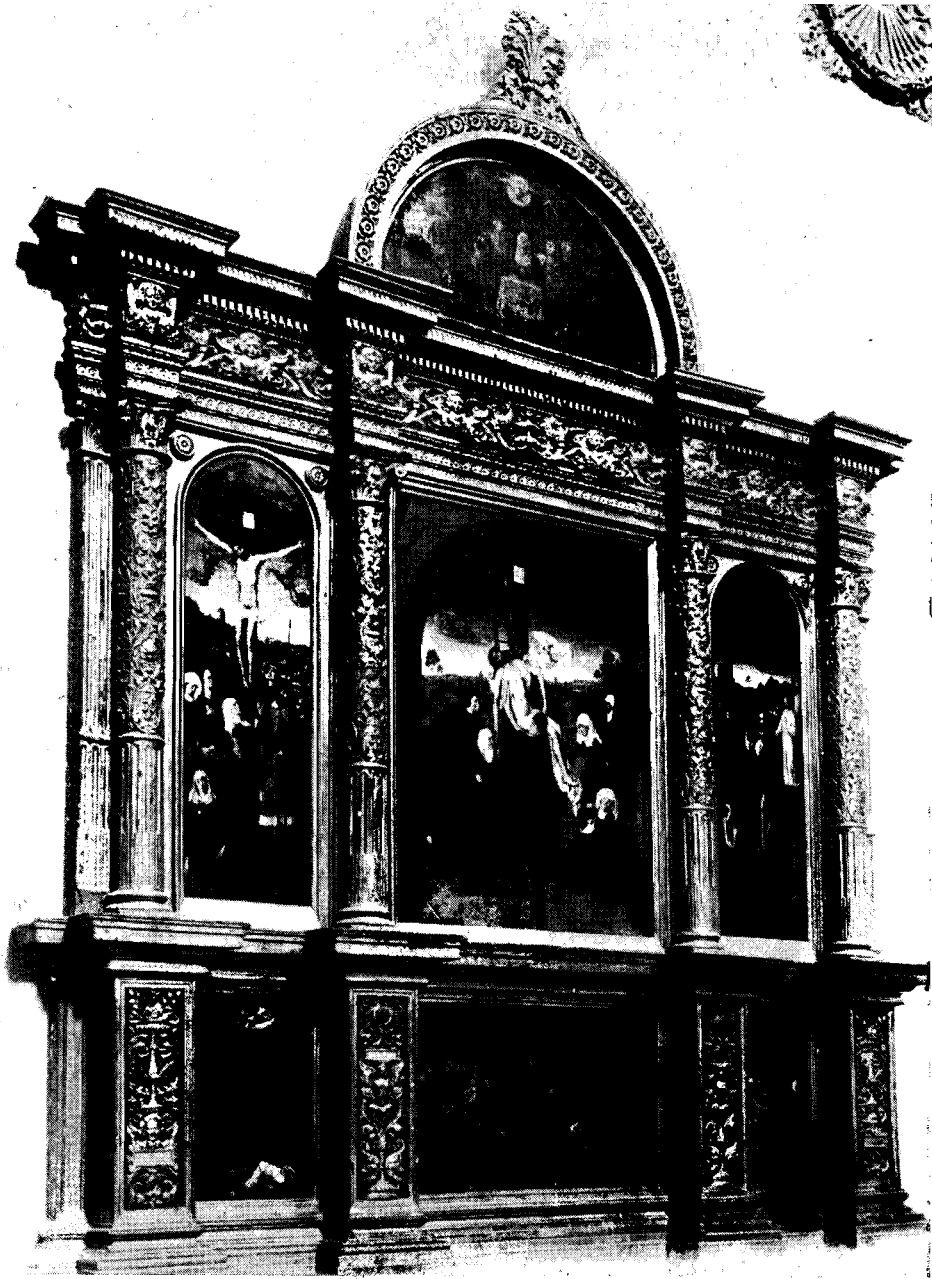


FIG. 18.—Jacobo Florentino. "Retablo de la Santa Cruz". (Pinturas: Tríptico central: Dierick Bouts, banco y frontispicio: J. Florentino y P. Machuca). Capilla Real. Granada. (Fot. Mas).



19.—Capilla Real. Granada. "Detalle de las puertas de la Sacristía".  
(de: "Arte y Decoración en España").

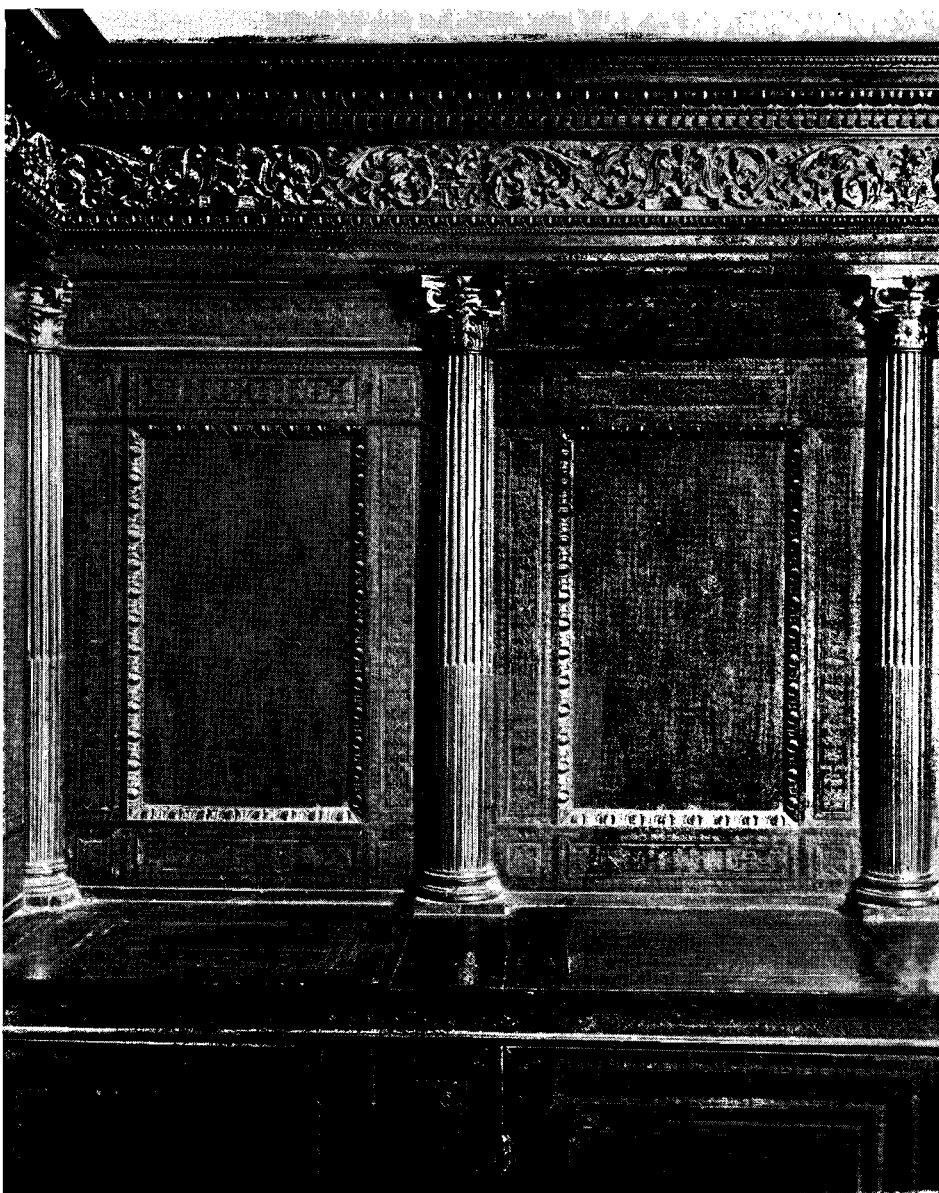


FIG. 20.—Convento de S. Francisco. Fiésole. "Muebles de la Sacristía". (Foto Alinari)

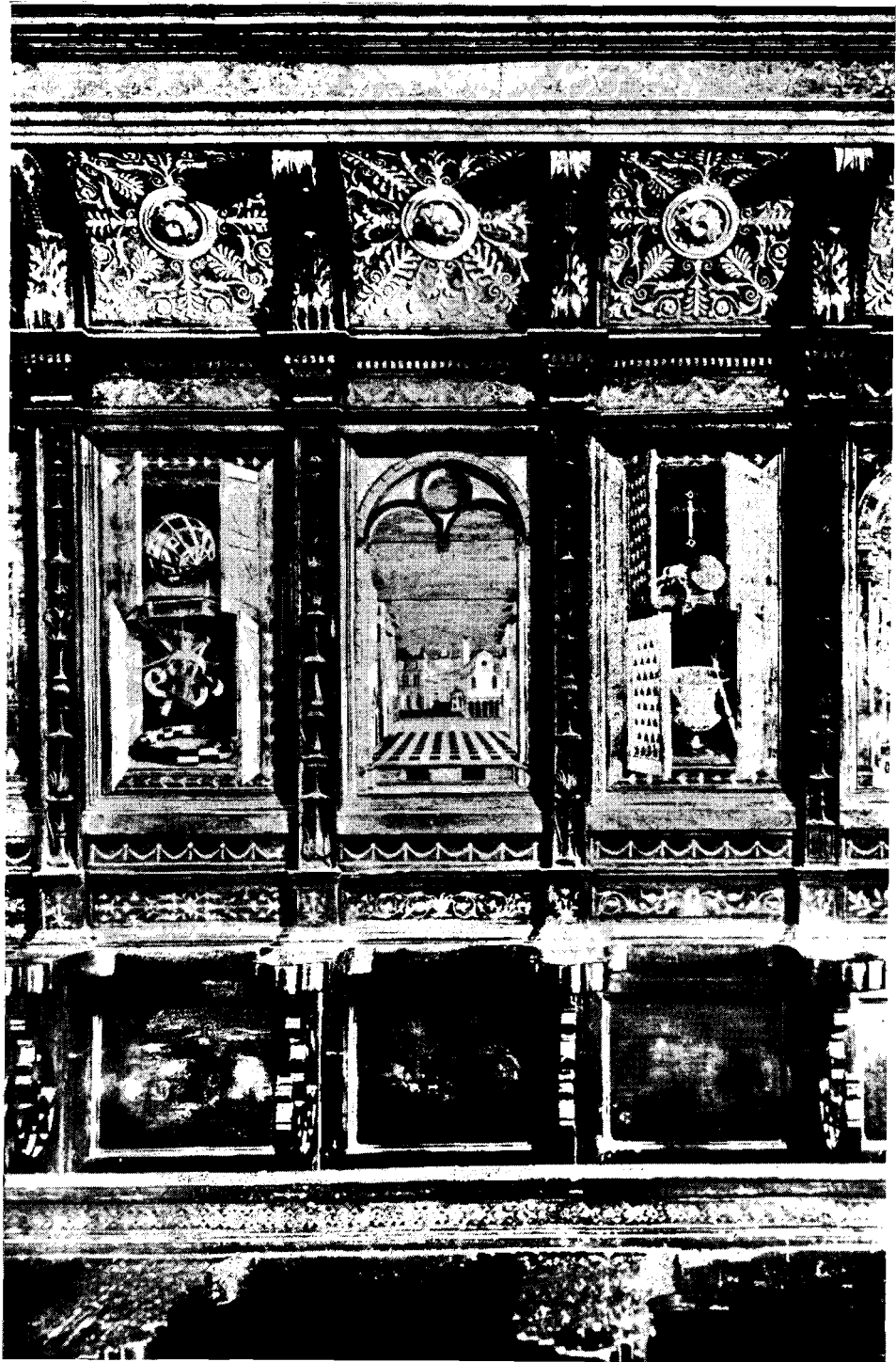


FIG. 21.—Fra Giovanni de Verona. "Sillería del coro del Monasterio de Monte Oliveto. Siena. Vista parcial" (de: J. Baum: "Baukunst und Dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien").



FIG. 22.—San Pedro de Perugia: "Sillería del coro. Vista parcial" (de G. Ferrari, *Il legno e la mobilia nell'arte italiana*).