

La obra de rejería de la Catedral de Murcia

POR

CRISTOBAL BELDA NAVARRO

La rejería de la Catedral de Murcia constituye, como es caso general en este tipo de obras de arte, un sector poco conocido y estudiado del gran conjunto monumental de nuestro primer templo ciudadano. Ciertamente esta carencia de estudios críticos se corresponde con la escasa bibliografía nacional sobre rejería, aunque la reducida proporción de estas publicaciones experimenta en la actualidad un cierto incremento, en cuanto a su interés y valoración de sus condiciones ornamentales, técnicas y espaciales, a la par que el experimentado por las tradicionalmente denominadas artes industriales (1). En el caso concreto de la re-

(1) La bibliografía general sobre rejería, como dijimos, abarca una reducida proporción de publicaciones, que no obstante han contribuido a ir desbrozando el problema. En el siglo XIX el arte de forja fue considerado desde criterios muy positivistas, propios de la pasada centuria. Destacan entre ellos los trabajos de Rosell y Torres, I., "La reja de la Capilla del Concestable en la Catedral de Burgos, obra de Cristóbal de Andino", *Museo Español de Antigüedades*, II, (Madrid, 1873), pp. 349-360; Villaamil y Castro, J. "Los púlpitos de la Catedral de Avila", *M.E.A.* VIII, (Madrid, 1877), pp. 337-348; y diversas noticias publicadas por esta antigua revista sobre Juan de Vitoria, Francisco Martínez y otros. En nuestro siglo fue estudiada la rejería como una muestra específica de una determinada época del arte en relación con el desarrollo de las tres grandes artes tradicionales, p. e. Gómez Moreno en su artículo "Sobre el Renacimiento en Castilla, II. En la Capilla Real de Granada", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, I, (Madrid, 1925), pp. 245-288. A estas primeras publicaciones, de indudable interés científico, se suman los trabajos monográficos, ya recientes, de Teresa Andrés sobre Juan Francés ("El rejero Juan Francés", *A.E.A.*, XXIX, 115, (Madrid, 1956), pp. 189-210), Estrella Fernández ("Hernando de Arenas y sus rejas

jería murciana, sólo conocida a través de notas sueltas, nombres aislados y dudosas atribuciones expuestas en catálogos, guías y obras de interés general, es un hecho que no había entrado como capítulo específico en el panorama bibliográfico actual (2). Evidentemente los historiadores del arte murciano antiguos y modernos orientaron su labor investigadora al análisis y estudio de obras arquitectónicas o escultóricas de autores como Jacobo Florentino, Jerónimo Quijano, Francisco Salzillo o Jaime Bort, y ello omitiendo, por ejemplo ante Jerónimo Quijano, su actividad como diseñador de rejas, especialidad artística que, dentro de la ambición de formación universal del hombre renacentista, ostentó con similares características a las empleadas por Siloé en Burgos, donde posiblemente estudió su proyección y trazado. Esta parcial visión de las obras de forja es lo suficientemente indicativa del plano relegado a que tradicionalmente ha sido sometida esta peculiar actividad artística, configuradora de espacios y ejemplificadora de variados ritmos ornamentales, hasta que las nuevas y peculiares condiciones histórico-estéticas

en la Catedral de Cuenca", *A.E.A.*, XXX, 20, (Madrid, 1957), pp. 287-293) y las reseñas de San Román sobre hierros toledanos (*A.E.A.*, 12, (1928), p. 7) y Terán sobre la excepcional reja del sepulcro del Cardenal Cisneros (*A.E.A.*, 13, (1929), pp. 107-108). Otras noticias aparecen facilitadas por Boletines locales (en especial el de *Estudios Giennenses* y el del *Seminario de Historia del Arte y Arqueología* de la Universidad de Valladolid, en colaboraciones de García Chico (años 1933-34 y 1941-42), García Cuesta (1952-53 y 54-56) y Carmen Burgos y Elvira Salgueyro (1939-40) y toda clase de eruditos en obras y catálogos de interés general. Véanse, por ejemplo, en este último aspecto las publicaciones de Gestoso (*Ensayo de un diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*, Sevilla, 1900) y Baquero (*Catálogo de los Profesores de Bellas Artes de Murcia*, Murcia, 1913), entre otros, útiles en muchos aspectos generales a considerar sobre las obras de arte propias de las localidades a que se refieren. En la actualidad han abordado el tema de la rejería Camón Aznar (*La escultura y rejería españolas del siglo XVI*, Madrid, *Suma Artis*, vol. XVIII, 1961) en una primera gran síntesis del proceso estilístico de la rejería renacentista española en conexión manifiesta con escultura y orfebrería, y Amelia Gallego de Miguel en su tesis doctoral (*El arte del hierro en Galicia*, Madrid, 1963) y en el artículo remitido al Homenaje al Profesor Cayetano de Mergelina ("El maestro Juan Francés y las rejas del Hospital Real de Santiago de Compostela", Murcia, 1961), desglose de uno de los capítulos de su tesis. En 1970 apareció su último libro sobre rejería salmantina, valioso muestrario del arte de forja castellano en una muy cuidada edición (*Rejería castellana*. Salamanca, Salamanca, 1970).

(2) La rejería local fue objeto de aislada mención en los trabajos de Baquero, o. c. (vid. nota anterior), González Simancas ("La Catedral de Murcia", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, (Madrid, 1911). Rodrigo Amador de los Ríos (*Murcia y Albacete*, Barcelona, 1899), Gutiérrez Moreno ("Fichas ilustradas en monumentos españoles. La Capilla Mayor y el crucero de la Catedral de Orihuela". *A.E.A.A.*, X, 28, (Madrid, 1934), pp. 21-25). Torres Fontes ("Las obras de la Catedral de Murcia en el siglo XV y sus maestros mayores", *Murgetana*, XXX, (Murcia, 1969), "Estampas de la vida en Murcia en el reinado de los Reyes Católicos", *Murgetana*, 12, (1959), 14, (1960), XXX, (1969); "Presencia de Alfonso el Sabio en Murcia", Murcia, *Universidad*, 1967), José Ballester ("Hierros artísticos en la colección de José Ruiz Martínez", *Murgetana*, 22, (Murcia, 1964) y David López García ("Antonio Dupar y Francisco Salzillo", *Murgetana*, XXXI, (Murcia, 1969).

de nuestro llamado arte contemporáneo han valorado —entre otros diversos factores— el arte del rejero considerado bajo nuevas perspectivas. Por ello la concepción ya tradicional que situaba a la rejería como discípula directa de la arquitectura a la vez que elemento subordinado a ella, catalogándola como mero artefacto práctico destinado a cumplimentar funciones de circunscripción y tutela, no puede ser hoy aceptada en razón de ese mismo pensamiento estético que nos obliga a considerar los variados motivos que el proyectista tiene presentes en relación con el diseño arquitectónico, fantasía ornamental y compartimentación espacial. Desde este punto de vista cobran creciente interés las publicaciones referentes a estas labores y ello porque la rejería, determinada por las especiales circunstancias histórico-artísticas vigentes en cada época de construcción, revela la misma problemática con que se desarrollan ciertas ideas arquitectónicas y prácticas ornamentales. Recuérdese a este respecto las palabras de Diego de Sagredo en su obra *Medidas del Romano* sobre el balaustre empleado por el rejero Cristóbal de Andino, considerado como forma extraña por su anticlasismo y peculiar del renacimiento español. (3).

En el caso concreto de la Catedral de Murcia, la rejería presenta un variado muestrario estilístico desde el Gótico al Rococó, coincidente con su amplio programa constructivo, base para el estudio de la evolución del arte de forja en Murcia. Por ello a la par que el renacimiento murciano, fenómeno artístico no recluso únicamente en la capital del reino, sino módulo estilístico influyente en toda la región (por ejemplo Orihuela, Villena o Lorca), la rejería contemporánea recorre un camino paralelo al de las grandes obras de arquitectura y escultura, afectadas por esa misma difusión regional. Como Jacobo Florentino o Jerónimo Quijano dejaron muestras de su arte fuera de la ciudad de Murcia entre los años 1521 y 1562, los talleres rejeros de Esteban y Andrés Savanan con diseños de Jerónimo Quijano fueron consolidando el prestigio artístico del siglo XVI murciano. El origen de la difusión regional de la rejería murciana fue el taller de Antón de Viveros, cuyas obras se forjaron cuando el Gótico final en España veía alzarse una de sus más preciadas muestras, la Capilla del Marqués de los Vélez en la catedral de Murcia. Unas y otras obras, las labradas para Murcia y las que lo fueron para diferentes templos de la región, componen un completo panorama artístico del arte de forja, cuyo contenido va a exponerse en estas páginas.

(3) Camón Aznar, o. c. 403.

LA REJERÍA MURCIANA ANTERIOR A ANTON DE VIVEROS

La rejería murciana anterior al siglo XV es prácticamente desconocida. La actividad multiforme de herreros y rejeros, reunidos en torno a la naciente fábrica de la Catedral, no ha dejado obra alguna que permita ser estudiada. Por el contrario, los fondos de nuestro Museo Arqueológico Provincial han conservado de esta fase dos ejemplares que, procedentes del convento de Santa Clara, fueron fechados en el s. XII. En efecto, se trata de dos pequeñas rejas, de factura románica con los típicos roleos ornamentales y pinchos salientes, que sirvieron de elemento de cierre a algún ventanal del Convento (4). La rareza de su estilo en la región murciana, donde el mundo artístico medieval cristiano no se plasmó en obras sino hasta época gótica, por razones obviamente históricas (reconquista del reino por Jaime I en 1266), nos hace suponer sea un producto importado por el rey castellano Alfonso X con motivo de la fundación del convento.

Entrado el siglo XV y con el adelanto de las obras de la Catedral la rejería murciana conoce su momento de primer esplendor. Los rejeros, apremiados por necesidades profesionales y deseosos de prestigiar su arte, se constituyen en gremio bajo la advocación de San Eloy, patrón de herreros y orfebres, pretendiendo con ello controlar los trabajos de rejería, evitar la competencia de los no asociados y una serie de ventajas laborales, económicas y políticas a escala municipal, dignas de consideración (5).

El arte de los rejeros contó a partir de su creación como gremio independiente con grandes profesionales, entre los que destacó Bernat Jufre, autor de los primeros trabajos de rejería de los que tenemos constancia documental (6). Sus obras en la catedral murciana (puertas de hierro para cerramiento del templo) le prestigiaron de tal manera que el Ayuntamiento le encargó otras similares para la Casa de la Corte, en las que

(4) M. Jorge Aragonese, *Guía del Museo Arqueológico de Murcia*, Madrid, Guías de los Museos de España, Dirección General de Bellas Artes, 1956, p. 81. Estas rejas proceden de la cripta del citado convento.

(5) Torres Fontes, "Las obras de la Catedral...", 32; "Estampas...", *Murgetana*, 12, (1959), 44-47. Cita Torres Fontes entre las ventajas buscadas por la asociación de rejeros la exclusividad del mercado ciudadano, prohibición de entrada de productos extraños, igualdad de precios de venta, distribución equitativa de materias primas y evitar el aumento incontrolado de artesanos del mismo oficio.

(6) Con él está relacionado el rejero Jufre de Viveros, suponemos que por vínculos familiares, del que sólo conocemos su nombre, así como el de otros maestros coetáneos que colaboraron en la fundación del gremio de S. Eloy: Martín de Ayala, Domingo el Herrero, Maestre Luis y Juan Ruiz (Torres Fontes, "Las obras de la Catedral...", 32).

habría de emplear “trescientos clavos e foxas e aldabas e agujas e otras guarniciones que fueren mester” (7). A causa de esta disposición concejil, que determinaba los caracteres de la futura obra, podemos suponer que el arte de Bernat Jufre estaba enraizado en la práctica decorativa lineal y complicada de fines de medioevo, por lo que sin duda debería trasladar a estas puertas de hierro el esquema de reja habitual en su época: clavos redondos a lo largo de los frisos, destacando la importancia del cierre y concentrando la decoración en el remate, donde barrotes terminados en pináculos y cresterías comprendían su programa figurativo (8).

La reja creada por Bernat Jufre constaba por tanto de dos partes esenciales: una formada por los elementos de contención, los varales, separados por frisos ornamentados con clavos sobredorados a los que incorporaba otros elementos de división vertical más gruesos (las agujas) que parcelaban en tres o cinco partes el campo visual de la obra, según la amplitud del vano a ocupar. En el coronamiento aparecía ya la cardina gótica, que desde entonces se convirtió en elemento decorativo insustituible en la rejería local, creándose con ello un tipo de reja que daría sus mejores ejemplares en el taller de Antón de Viveros.

LA REJERIA GOTICA: ANTON DE VIVEROS (9)

Antón de Viveros, formado sin duda en el taller de Bernat Jufre, es el máximo exponente artístico de la rejería catedralicia de fines del medioevo. Hereda de Bernat Jufre el esquema general de reja ya descrito, al que incorpora una mayor ornamentación, estructuras más firmes, conceptos decorativos de significación mística y simbólica, ampliación del campo visual de la reja y la práctica ya generalizada de frisos epigráficos. Su capacidad creadora, como veremos, se centra en torno a motivos de inspiración gótica y su esquema compositivo se repite invariablemente con las únicas variantes que lógicamente imponían las distintas proporciones de los espacios a cerrar.

(7) Torres Fontes, “Estampas...”, *Murgetana*, XXX, (1969), 32.

(8) A juzgar por la descripción documental de los elementos a emplear en la reja y por las normas usuales en la época para este tipo de obras de arte, la reconstrucción formal que de ella efectuamos se basa tanto en las disposiciones concejiles recogidas por la cláusula del contrato citado como en la pervivencia de un tipo de forja (la de Antón de Viveros) que hereda este esquema.

(9) Procedente de Avilés, la familia Viveros fue conocida en Murcia desde plena Edad Media, formando parte de su hidalguía (Torres Fontes, “Estampas...”, *Murgetana*, 14, (1960), 116, según datos obtenidos del licenciado Cascales). Es evidente por ello la relación familiar entre el rejero Jufre de Viveros y el gran maestro gótico Antón de Viveros.

Podemos, por lo tanto, deducir que si el final de la fábrica gótica de la Catedral, que ya cerraba sus muros con la Capilla del Marqués de los Vélez, fue el comienzo de la gran actividad artesanal de Viveros, con ello creó un número considerablemente valioso de obras que, a la vez que embellecían el templo, tendían a la creación de un equilibrio perfecto con el espacio arquitectónico configurado en él. En este sentido destaca la acusada horizontalidad de sus rejas, debida en gran medida a la escasa elevación de la construcción gótica murciana, pero con su perfecta homogeneidad tendió a conseguir un interior espacial coherente donde la reja adquiere auténtica personalidad, no por su variedad compositiva, sino por la asimilación correcta de estructuras y ornamentos que bajo ciertas condiciones arquitectónicas recorren gran parte de la catedral murciana. La gran calidad de sus forjados y la monumentalidad de ciertas obras determinaron la importancia que adquirió su taller, monopolizando toda la región hasta los primeros años del siglo XVI. Su habilidad en el manejo del hierro se extendió igualmente a otros campos de trabajo propios de su profesión, pudiéndosele relacionar, como ya lo hizo Torres Fontes, con el artífice nombrado en los Acuerdos Capitulares del Municipio del año 1479, en los que se habla de un Viveros, autor del reloj de la torre gótica de la Catedral, que en 1480 substituyó al moro Alí Chelení, quien desde 1432 estaba encargado de su arreglo (10).

Su labor principal se concentró, sin embargo, en la rejería, siendo la obra del Altar Mayor de la Catedral murciana la que le consagró como el rejero más importante de la Murcia de fines del siglo XV. Forma pareja esta obra de forja con la labrada para el Coro de la misma Iglesia Catedral, modelo reproducido posteriormente en Chinchilla. Considerada tradicionalmente la reja de la Capilla Mayor de la Catedral de Murcia como la muestra más suntuosa de la rejería local, fueron su delicada ornamentación y monumentalidad las cualidades artísticas más destacadas en ella, elogiadas ya por el historiador murciano Francisco de Cascales y modernamente por Amador de los ríos (11).

Altar Mayor (Catedral de Murcia. Fig. 1)

Obra firmada en el año 1497.

Consta la reja de tres pisos separados por frisos de ornamentación vegetal sobredorada y barrotes de sección cuadrada entre los que destacan seis más gruesos terminados en pináculos, también sobredorados.

(10) Torres Fontes, "Estampas...", *Ibidem*.

(11) Amador de los Ríos, o. c., 391, donde recoge la cita de Cascales.

a ambos lados de arcos trilobulados. De los frisos sólo el del remate es continuo, interrumpiéndose los dos más bajos al llegar a la puerta de acceso, bien para reaparecer en ella recubiertos de letras góticas, o para enmarcar los trilóbulos que coronan la puerta central y los pulpitos laterales.

La ornamentación de la reja sobre el fondo negro de los varales hace que se acentúen sus caracteres escultóricos donde las cardinas de remate y arcos y los dragones de sus impostas y claves componen un extenso programa figurativo, ampliado por Viveros con el uso de la epigrafía. Esta es de dos clases. Una tiende a la exaltación de la Virgen: AVE MARIA REGINA CELLORVM : AVE : MATER : ANGELORVM : y otra recoge enfáticamente con orgullo de artista el nombre del autor y la fecha: ANTON DE BIVEROS ME FECIT ANO DE MIL CCC III C (12). (fig. 3). Como en las obras contemporáneas, Viveros destacó el remate, elemento fundamental de la reja, si bien la extensión de sus motivos en frisos y arcos hace que intervenga en él el gusto ornamental, propio del Gótico final. Es por lo tanto posible relacionar con ello el uso de letreros, suceptibles de doble valoración: como reflejo de los grandes maestros de la época o como la acusada influencia del mundo árabe persistente aún en el siglo XV. Por otra parte ya en Viveros se advierte el orgullo del artista que firma su obra y en este sentido recuerda las ostentosas frases de Juan Francés, quien se autodenominaba "maestro mayor de las rejas en España" (13). Pero a diferencia del gran maestro toledano, la mentalidad de Viveros es plenamente gótica, a juzgar por la ausencia de grutescos y otras ornamentaciones renacentes que desde luego parece desconocer. Los motivos animalísticos, en este caso, quedan reducidos sólo a la puerta de ingreso del Altar Mayor de Murcia o en la lateral de su Coro en la nave del Evangelio, ejemplo repetido en la que años después (1503) fundiría para la Iglesia Parroquial de Chinchilla. Estos dragones (tema insistente en Viveros) hemos de suponer son como los guardianes de los espacios sagrados que protege la reja, al mismo tiempo que tenantes de frases evangélicas y otras alusivas a la fecha de construcción. No existe en ellos valoración mitológico-renacentista, sino una simbología de raíz gótica en la tradición medieval de gárgolas y quimeras.

La flora gótica, común en cuantas obras de arquitectura se cimentaron desde el siglo XIII, era deudora de la orfebrería y escultura contemporáneas. En cálices, arquetas, custodias y cruces procesionales comprendidas entre los años 1470 y 1525 eran habituales las hojas de cardo,

(12) Lectura de Torres Fontes en "Las obras de la Catedral...", 33.

(13) Rossell y Torres, o.c. 353.

comparables a las del rejero murciano, utilizadas igualmente por los orfebres locales en los primeros años del siglo XVI (14). En escultura, la flora realista de los maestros góticos acentuaba sus caracteres y exageraba detalles y movimientos, cumpliendo ampliamente el propósito ornamental del siglo XV (15). Como en España, subsistió en Francia hasta el segundo cuarto del siglo XVI, realizando como arte nacional con la nueva decoración importada de Italia (16). Este carácter realista prestó a Viveros los términos propios de su expresión, recortando hojas y abandonándolas a un viento invisible que les parece animar. (Fig. 4).

Si la monumentalidad de la obra venía determinada por la entidad sagrada del espacio a cerrar y su ornamentación era deudora de la flora de escultores y orfebres góticos, la aportación personal de Viveros consistió en una compensación horizontalidad-verticalidad efectuada en la reja. Consciente por lo tanto de su tendencia a la horizontalidad y del valor dinámico del Gótico, trató de equilibrar ambas tendencias contrapuestas con la realidad espacial de la catedral murciana. Por ello su acusado estatismo, que marca la repetición de frisos, se explica por la relativa elevación de la fábrica medieval, pero la agilidad propia que le confiere el Gótico hizo a Viveros compensar este desajuste, tratando por medio de barrotes terminados en pináculos, de cardinas acabadas en pinchos y de conopios, elevar en altura la reja, recogida por el arco toral del presbiterio hasta el que parece querer acercarse. Por este carácter ambivalente, donde pugnan horizontalidad y verticalidad, la reja del Altar Mayor de Murcia es la mejor obra de Antón de Viveros, muy superior a su hermana gemela, labrada al mismo tiempo para el Coro de la catedral murciana (17). La transparencia de la obra, su misión espacial y sus dimensiones cumplen ampliamente la misión que su entidad le confiere, haciendo de Viveros uno de los rejeros más importantes del siglo XV español. Con esta obra comenzó una ininterrumpida labor, que juntamente con la construcción de la obra de arquitectura de la Capilla de los Vélez son las muestras más valiosas del Gótico final en el antiguo reino de Murcia.

(14) Ch. Oman, *The Golden Age of Hispanian Silver. 1400-1665*, London, 1968. En fig. 49 reproduce un cáliz gótico fabricado en Murcia en el año 1500, conservado en el Museo Victoria y Alberto de Londres, en el que es evidente la unidad de criterios ornamentales existente en orfebrería y rejería y la posibilidad de establecer entre ambas piezas contactos estilísticos.

(15) D. Jalabert, *La flore sculptée des monuments du Moyen Age en France*, París, 1965, p. 113.

(16) Jalabert, o. c. 115.

(17) Esta compensación descrita es de similar índole en la reja que en 1503 labra para la Iglesia Parroquial de Chinchilla, reproduciendo el esquema compositivo de la obra de forja de la Catedral de Murcia (Figs. 1 y 5).

Coro (Catedral de Murcia. Fig. 2)

La reja fue labrada a fines de 1497, juntamente con la del Altar Mayor. Consta de tres pisos separados por dos frisos lisos y cinco calles divididas por pilastras de remate gótico, con doble acceso a través de puertas coronadas por arcos conopiales, decorados con motivos florales con frisos de cardinas y florón central y ornamentación sobredorada.

Los barrotes, de sección cuadrada, se distribuyen en número de cincuenta y siete, veinte para los cuerpos laterales, diez para los ingresos y diecisiete en el centro. Los remates tanto de las puertas como los del coronamiento son los elementos de mayor importancia, como en todas las obras góticas, tratados con el sello personal que caracteriza a Viveros. Las cardinas y los restantes ornamentos calan casi por completo el friso superior, a modo de cenefa bordeada en la que se suceden ondulaciones florales ininterrumpidas, motivo común de este rejero. En el coronamiento alternan florones de cardinas y pinchos góticos, correspondientes a la prolongación de los varales. Forma pareja con la del Altar Mayor, ambas contrapuestas y con idénticos esquemas compositivos. Fundidas y labradas al mismo tiempo, obedece su parecido a razones de estética y simetría, cerrando los amplios espacios contenidos en la Capilla Mayor y Coro.

Muestra la reja el esquema general arquitectónico y decorativo de todas las obras de Viveros, con la repetición de los mismos motivos (pinchos, cardinas, conopios, florones), iguales divisiones, disposición rítmica de los compartimentos y la transparencia de frisos calados.

Ambas rejas (Coro y Altar Mayor) cierran y abren al mismo tiempo dos espacios simétricos dentro de la modulación arquitectónica de la fábrica gótica, haciendo traslúcidas dos obras contrapuestas entre sí: el coro renacentista y el Retablo Mayor, del siglo XIX. Sin embargo hay que pensar que en sus orígenes fueron creadas para dos obras góticas, un retablo del siglo XV y un coro, comenzado en época gótica y que durante el siglo XVI aún se seguía construyendo. La atribución a Viveros no ofrece por lo tanto duda alguna en razón a consideraciones puramente estilísticas aunque en esta segunda reja no figura firma ni fecha.

El campo visual de la reja se ha prolongado ostensiblemente por el amplio espacio que le permitió ocupar uno de los arcos torales del cuadrado del crucero. Aquí no encontró obstáculos Viveros que le impidieran elevarse en altitud, pero insistió una vez más en el factor horizontalidad como postulado estético de su obra, al que trató de compensar con la idea de elevación que le prestaron ciertos elementos: conopios,

florones, etc. Es por ello (como en el Altar Mayor) por lo que presenta esta reja un doble carácter, repetido invariablemente: utilización de motivos mecánicamente labrados y escaso desarrollo de su imaginación compositiva. En este caso no es posible hablar de condicionamiento espacial, sino de sencillez estructural, habida cuenta de la simplicidad del gótico murciano. Este es el fenómeno más claro de Viveros, quien siempre comprendió la funcionalidad de la rejería en un ámbito arquitectónico concreto.

En los años finales del siglo XV, cuando la descomposición ideológica del mundo gótico se adelantaba en el arte y en la vida a ciertos rasgos propios del mundo renacentista subsiguiente en el impropia y románticamente denominado Gótico Isabel, la Catedral de Murcia despertó de un prolongado letargo arquitectónico en el que estaba sumida desde el momento mismo de su construcción. Fue necesario para ello la presencia de un hombre, o mejor de una dinastía, de personalidades contradictorias, feudalizantes y renacientes, de gran prestigio y poderio, quienes contribuyeron a su despertar. Con los Fajardo y Chacón, en cuyas familias polarizó gran parte de la política local (recuérdese que varios de sus miembros fueron Adelantados Mayores del reino de Murcia) comienza para la capital del reino el amanecer de una nueva era artística, cuyo proceso evolutivo no se detendría hasta mediado el s. XVI. Si hasta finales de la centuria anterior el mundo formal gótico había aportado al arte murciano tan sólo los sencillos módulos constructivos usuales en el área mediterránea nacional, desde la cimentación de la Capilla del Marqués de los Vélez (1491-1507), maduradas ya las últimas tendencias expresivas del medioevo, se vislumbra un nuevo y esperanzador horizonte, descubierto tanto por el anónimo autor de la Capilla, como por cuantos maestros de arquitectura fueron nombrados posteriormente por el Cabildo catedralicio para la realización de nuevos proyectos.

A la par que Fajardo y Chacón levantaban su nueva obra, Viveros forjaba las grandes rejas de la Catedral, imágenes concluyentes de la brillante etapa gótico final murciana. Tras ellas Antón de Viveros hubo de labrar otras menores que diversos particulares fueron encargándole para el cierre de sus capillas. La actividad de este rejero se multiplica desde entonces por el interior del templo catedralicio, ajustándose al esquema compositivo de los hierros forjados para la Capilla Mayor y Coro, introduciendo esporádicamente pequeñas variantes en sus coronamien-

tos, donde sustituye la cardina por una flor semejante a la azucena. (Capilla de los Medios Racioneros).

Del conjunto general de estos trabajos menores seleccionamos dos que pueden servir de ejemplo, por una parte para estudiar la normativa general que regula la labor rejera de Viveros, (entrada lateral del Coro en nave del Evangelio) y por otra, la continuidad formal de sus rasgos expresivos, utilizados en época posterior a la fecunda vida de su taller (Capilla del Marqués de los Vélez), con la problemática atribución que plantea su estudio. Sin embargo, hemos de afirmar, que el prestigio creado por las grandes rejas del Coro y Altar Mayor murciano fue sin duda la razón de su invariabilidad compositiva y ornamental que los mismos protectores de las nuevas capillas exigirían al rejero. En Chinchilla (1503) vuelve a renacer esta realidad. (Fig. 5).

Reja lateral del Coro. Nave del Evangelio (Catedral de Murcia)

Obra labrada a finales del siglo XV, se dispone para cierre de una antigua capilla gótica, abierta a la nave del Evangelio, hoy transformada en acceso lateral al Coro.

La reja se adapta a las líneas generales de Viveros, siendo una variante más de las construidas por este maestro para el interior de la Catedral. Los motivos repetidos en otras obras aparecen esta vez en el tono oscuro de los barrotes sin el sobredorado que hacía resaltar en el Coro y Altar Mayor de Murcia y Chinchilla los ornamentos del friso alto y del remate. Se trata pues de una producción en serie encargada por particulares para el cierre de las capillas otorgadas por el Cabildo, siendo esta forja coetánea de las dos monumentales que había fundido Viveros. Es menos diáfano y más monótono en esta reja que en las restantes, introduciendo en ella como ya venía siendo uso habitual, el arco trilobulado envuelto en una flora de cardinas en el ingreso. Una vez más aparecen los dragones situados en la clave e impostas del arco.

Viveros trató de dar uniformidad con ello a sus obras de rejería, creando un interior coherente, y si bien es poco variado en las mismas, las proporciones de éstas se ajustaron a la relativa elevación de la construcción gótica murciana. Por ningún concepto existe desequilibrio entre una modulación arquitectónica muy limitada en sus posibilidades espaciales (caso de la Catedral de Murcia) y una obra de rejería que en ningún momento la desbordó.

La reja de la Capilla del Marqués de los Vélez: Problemática en torno a su atribución. (Fig. 6).

Si hasta el año 1503 Viveros había realizado sus tres grandes obras maestras que le dieron reconocido prestigio, desde la fecha que indicamos como fin de sus trabajos documental y artísticamente comprobados (la construcción de la reja de Chinchilla), no podemos atribuirle con seguridad los forjados de nuevas obras que no sean los ya descritos en la Catedral murciana o el remitido a la Iglesia Catedral de Orihuela para la capilla central de su girola (18). Sin embargo la reja de la Capilla del Marqués de los Vélez se presenta problemática. Si la obra de arquitectura ya es un enigma en cuanto a su atribución, la rejería encierra igualmente notables obstáculos en gran parte al carácter de excepción que presenta la Capilla del Marqués. Este singular privilegio arquitectónico y espacial viene derivado tanto de sus caracteres estilísticos, únicos en su género en la región, como del fondo simbólico y expresivo de la personalidad de sus constructores.

Es evidente, por lo tanto, que en el ámbito espacial limitado de la fábrica gótica murciana la Capilla de los Vélez supone una ruptura con los esquemas tradicionales de la misma, desde su ornamentación y proporciones hasta su situación desafiante, imagen plástica de la compleja personalidad de los Fajardo. Chacón y su misterioso maestro de cantería tendrían que vencer la dura oposición presentada por el Cabildo, si querían lograr autorización necesaria para romper el muro de cierre en el comienzo del deambulatorio, lo que originaba alterar las normas tradicionales de la fábrica, que bajo perspectivas no muy suntuosas se vino levantando desde el siglo XIV (19). Esta ruptura del muro exterior, hecho insólito hasta entonces en el perfil constructivo de la catedral murciana, pronto vino acompañado de una nueva apariencia externa que terminó con la monotonía de sus estructuras aéreas (arbotantes y pináculos) muy poco complicadas. Todo ello ocasionó que la Capilla se convirtiera en un inmenso transparente que puso fin a la sobriedad ornamental del in-

(18) Hemos catalogado como obras de Antón de viveros en la catedral de Murcia las rejas que cierran las Capillas del Cristo del Milagro, S. Nicolás (Sagrada Familia), Medios Racioneros, Ntra. Sra. del Pilar, Ntro. P. Jesús y Cristo de la Misericordia, que constituyen por el momento la totalidad de los forjados de Viveros en Murcia. En relación con las obras salidas de su taller puede así mismo citarse las rejas de cierre de las capillas de Santa Magdalena de Pazzis, S. Juan Nepomuceno y Beato Andrés Ibernón, de inferior calidad a las anteriormente expuestas.

(19) El proceso constructivo de la Catedral de Murcia ha sido descrito en sus aspectos documentales más sobresalientes por González Simancas (vid. nota 2), si bien es de notar en él la carencia de un aparato crítico que depure la información facilitada, en su mayoría inédita.

terior del templo, pues hasta su mismo concepto arquitectónico, planta poligonal y por lo tanto centrada, forma como una entidad autónoma, independiente del resto de la fábrica medieval.

Arquitectura y rejería se presentan pues con caracteres coincidentes en cuanto a lo problemático de su atribución. Aquélla por la ausencia documental que nos permite efectuarla y ésta por la circunstancia agravante de sus continuos retoques. Sin embargo, analizando la obra artística de Viveros se pueden marcar ciertas diferencias que plantean lo problemático de su atribución tradicional, realizada sobre la base de la invariabilidad compositiva y ornamental de Viveros (20).

Era lógico este planteamiento y aún hoy así nos lo parece, porque si Antón de Viveros había realizado las mejores obras de forja de la región en el transcurso de los siglos XV y XVI, no existía razón alguna para que cuatro años después de labrar la gran reja de Chinchilla, fundiera la de esta Capilla a partir del momento mismo de su conclusión (1507). Por otra parte si no aceptamos la atribución a Viveros no es posible concebir tal Capilla sin la presencia de un elemento aislante y distribuidor de espacios, cual era la reja, que la aislara del resto del templo, habida cuenta del carácter privado de la misma y del usufructo que ejercían sus patronos como propiedad feudal sobre ella. Sin embargo uno de los rasgos estilísticos más acusado en Viveros es la compensación de valores horizontales y verticales que efectúa en sus rejas para evitar la contradicción visual consecuente que, como ya dijimos, obtiene del empleo de conopios, trilóbulos, pináculos de forja, etc., para adaptarla a los principios estético-constructivos que rigen la arquitectura gótica. Por el contrario en la reja de la Capilla del Marqués destacan una serie de factores que contraponen arquitectura y rejería, aunque aquélla ciertamente es su factor determinante. Los contrastes se producen ya por la filigrana gótica del muro calado de la Capilla, cuya luminosidad y transparencia se oponen al carácter más denso de la reja, como por el uso ininterrumpido de frisos, marcados a un lado y a otro, que acentúan el carácter extremadamente horizontal de la obra de hierro con el vertical de la Capilla. La repetición de arcos conopiales y otros ornamentos góticos, habituales en las obras de Viveros, hubiera atenuado la contradicción horizontalidad-verticalidad (así se verifica en el Altar Mayor y Coro de Murcia y Chinchilla) y se hubiera conseguido un mayor equilibrio decorativo, pero no quedó el espacio necesario para situar lo que

(20) La atribución a Viveros está determinada por la repetición de sus elementos formales en la reja del Marqués de los Vélez, razón por la que fue aceptada, tanto en obras de interés general que sólo abordaron el problema marginalmente, como en aquéllas que de forma específica lo trataron (vid. Camón Aznar, o. c. 511).

aquella obra maestra del gótico final exigía. En este caso la reja de la Capilla de los Vélez es el complemento necesario de la arquitectura y su conscuencia más inmediata, limitando sus proporciones y función, pero acentuando en ella su carácter privado y evocando el recuerdo de una estructura que alteró los planes constructivos de cuantos maestros góticos tuvo la Catedral. Pero la reja se erige por sí misma en el elemento de separación del núcleo espacial gótico al que parece querer absorber la Capilla, aunque ejerciendo la función más elemental que por su naturaleza le está encomendada. La ausencia de complicadas decoraciones podría explicar que sólo se pensara en una reja cuya función debería ser la de elemento de cierre pues ni el espacio de entrada era lo suficiente amplio para concebir otro tipo de obra, ni la Capilla exigía mayor ornamentación, porque su muro de acceso se convertía por sí solo en una auténtica obra de rejería. (Fig. 6).

Sin rechazar categóricamente la atribución a Viveros, estas contradicciones estéticas hacen ya problemática su intervención. Si a ello sumamos ciertos detalles técnicos no usuales en él, observados en cardinas, pináculos de enmarcamiento y varales, habrá aumentado el ámbito de nuestra duda. Notables diferencias hay entre la flora de cardinas de los remates de las rejas del Altar Mayor y Coro y Capilla del Marqués, determinadas tanto por la composición de las hojas de cardo como por la técnica empleada. Viveros trató la cardina, al igual que los canteros coetáneos, en su expresión más fiel, influido notablemente por el realismo propio de fines del medioevo, confiriéndole un carácter casi agreste, perfil ondulante y distribuyéndola en haces aislados, recogidos por un tronco de cardos espigados (Fig. 4). Por el contrario la cardina de la Capilla del Marqués aparece abierta desde su entronque con el friso alto, variante compositiva no advertida en Viveros y dividida en dos piezas para haz y envés, lo que delata la presencia de dos planchas metálicas no usuales en las obras de forja (nótese que las cardinas de la fig. 4 son de una sola pieza y labradas en hierro sobredorado) (21). Esta diferenciación de métodos utilizados en las rejas que tomamos como base de estudio comparado contradice por sí sola la atribución ya clásica en Antón de Viveros, por lo que no es posible pensar en un mismo rejero utilizando medios tan desiguales y notablemente empobrecidos en esta última obra. Por otra parte, los pináculos de forja siempre enmarcan los accesos, coincidiendo por su grosor y funciones con la vertical descrita por las jambas de las puertas (Figs. 1, 2 y 3). En la reja de entrada a los Vélez el grosor de los bastiones de la puerta es el doble de ancho al de los pináculos, de

(21) Contrastan igualmente el carácter más realista de las cardinas de la fig. 4 y el más esquemático de la fig. 6.

manera que sólo en parte coinciden las líneas verticales (Fig. 6). Por último, los varales, lisos en todas las obras de Viveros, son de sección romboidal, sin elementos de sujección entre ellos. Sin embargo en la Capilla del Marqués se insertan entre ellos unos anillos de forja, que a modo de pulseras, según la terminología usual entre los rejeros, se utilizan como sujección para mayor seguridad de los barrotes (hemos de advertir que este procedimiento es infrecuente en Viveros).

Otros factores plantean serios problemas a considerar sobre la posibilidad de aceptar la reja como originariamente gótica. Estos se derivan especialmente del carácter privilegiado de la Capilla, considerada como la joya gótica de la Catedral de Murcia, sujeta a continuos cuidados, por lo que las restauraciones en ella efectuadas pudieran así mismo haber afectado a la obra de rejería, ocultando su antigüedad. No obstante la reja ya existía en los primeros años de nuestro siglo, reproducida en la Guía de Calvert al ilustrar su libro con fotografías correspondientes al interior del templo (22). Si su fundición es moderna, debe corresponder a la época de florecimiento de los llamados estilos históricos, cuando el desgraciado incendio de 1854 destruyó el coro y Retablo Mayor, sustituidos el primero por el renacentista de San Martín de Valdeiglesias y el segundo por la obra neogótica diseñada por Mariano Pescador y realizada por Antonio J. Palao. Al ser declarada Monumento Nacional la Capilla de los Vélez, se pintó en letras doradas y caracteres góticos el friso epigráfico correspondiente a la fecha de declaración (R. D. 28 de marzo de 1928) con lo que sin duda se modernizarían sus colores negro y dorado y se incidiría casualmente en el problema de su atribución y originalidad. De aceptar la posibilidad de considerarla como una obra romántica, hemos de reconocer que sus constructores eligieron efectivamente las razones estilísticas más acordes con la Capilla, por su carácter gótico y por el prestigio de Antón de Viveros, con lo que se demostró, como antes dijimos, la enorme vitalidad de su taller. Ante la carencia documental que nos permita estudiar el proceso constructivo de la Capilla y el conocimiento de su maestro de arquitectura, hemos de analizar esta realidad conjetural sobre su reja, declarando que si Antón de Viveros pudo ser su autor, porque la fecha de conclusión de la obra de cantería puede así admitirlo, sin embargo las salvedades estilísticas y estéticas que convenientemente planteamos en este trabajo hacen dudosa y problemática esta atribución.

(22) Calvert, *Valencia and Murcia*, London, 1911, fig. 186.

LA REJERIA RENACENTISTA: LOS MAESTROS SAVANAN Y JERONIMO QUIJANO

El taller de Antón de Viveros, que durante los primeros años del siglo XVI aún producía obras góticas (Chinchilla), en las que no experimentaba cambios notables respecto a años anteriores, determinó con el prestigio de sus rejas la presencia continuada de otros herreros, quienes atraídos por el esperanzador horizonte artístico de la Murcia del s. XVI, continuaron la difusión regional de sus obras. Estos nuevos talleres siguen ubicados en Murcia y al amparo de la nueva fábrica de la que en repetidas ocasiones fueron subsidiarios, aguzando herramientas, forjando rejas para la torre renacentista y atendiendo a cuantos encargos Cabildo o particulares les confiaban.

Los primeros testimonios documentales que sobre la rejería renacentista poseemos valoran ante todo sus condiciones estilísticas. La calidad de las rejas que con anterioridad al siglo XVI habían sido destinadas a la obra inacabada de la Catedral, determinó que el Cabildo considerara sus grandes posibilidades estéticas y espaciales para quedar por ello incluidas en su amplio programa de encargos. Cuando los gigantescos y costosos proyectos de la nueva obra de la Catedral iban siendo realidad y Jerónimo Quijano, nombrado arquitecto en el año 1526, había reanudado los trabajos de talla de la Sacristía que dejara inacabados Jacobo Florentino, muerto en Villena en 1526, el Cabildo, deseoso de concluirla, deliberó sobre la posibilidad de construir en ella “una portada y bóveda suntuosa” que la cubriera (23). Los Capitulares, que hasta 1531 se habían involucrado en grandes e interminables empresas (la torre renacentista, por ejemplo, sin precedentes por su monumentalidad en la arquitectura de su tiempo), veían con recelo estos nuevos acuerdos y la posibilidad de que se dilataran de forma interminable por lo que ello suponía de mayores gastos, incremento del número de obreros y que toda la Catedral se convirtiera en un inmenso taller de cantería. De ahí que al someter a consulta este nuevo intento constructivo el día 20 de enero de 1531 el Provisor Sancho Vélez, bien en su nombre o haciéndose eco de un sentir general, dijera “que su voto y parecer era que no se devia hazer tanto gasto sy no que se hiziese una rexa buena en la puerta de la dicha entrada” (24)

Es evidente que Vélez, cuyos gustos y propensiones estéticas nos son desconocidos, estaba guiado por un afán puramente económico, pero en

(23) Archivo de la Catedral de Murcia (ACM), Actas Capitulares (AC), 1515-1543, fol. 231.

(24) Véase nota anterior.

modo alguna sacrificó el placer estético de unas obras de arquitectura y escultura a la simple economía de la fábrica. Su actitud queda justificada, si atendemos a la especiales circunstancias que rodearon su decisión, cuando se levantaba una torre, orgullo de España, como le llamaron sus contemporáneos, se construía una nueva sacristía, se trabajaba en el trascoro, se montaba un retablo mayor y se cimentaba una segunda fachada principal que sustituyó a la vieja portada gótica del siglo XV. La actividad artística era tan intensa y tan continuos resultaban los desembolsos del Cabildo, que es más que probable que el Provisor Sancho Vélez decidiera terminar con algunos de ellos. Sin embargo, su decisión de sustituir la arquitectura por la rejería pone de manifiesto significativamente que en cierta medida comprendía cuáles eran sus caracteres esenciales y sustantivos. Quizá fue consciente o al menos pudo intuir que el espacio de tránsito que marca la Antesacristía quedaría perfectamente descrito y subrayado más por la entidad de unos elementos forjados en hierro que labrados en piedra. Con ello se hubieran acentuado los valores dinámicos de un espacio en movimiento y se hubiera convertido la reja en una invitación sugestiva hacia la contemplación de la cúpula que en su interior talló Jacobo Florentino. Hoy nos complace ver cómo el Cabildo se inclinó por una solución arquitectónica, ofreciéndonos un ejemplo más para el estudio de Jerónimo Quijano, pero no resulta de menor interés constatar que en la fecha citada el Capítulo diocesano comprendió la entidad real de la rejería, atisbando las posibilidades arquitectónico-escultóricas que de ella se desprenden. Pero decididamente la gran oportunidad de la rejería renacentista catedralicia se malogró con la decisión última del Cabildo al encomendar los trabajos de arquitectura al maestro Jerónimo Quijano. Si la obra de la portada de la Antesacristía constituye hoy uno de los hitos fundamentales en el renacimiento murciano, es forzoso considerar lo que hubiera supuesto la realización de una monumental reja para cubrir el amplio vano de entrada a la Sacristía con el despliegue figurativo usual en Jerónimo Quijano. Posiblemente el maestro montañés, que realizaba importantes trabajos en la continuación de la torre catedralicia, tallaba las maderas de las cajoneras de su Sacristía a la par que efectuaba encargos particulares (Capillas de la Encarnación y del Arcediano de Lorca, D. Gil Rodríguez Junterón) hubiera proyectado el diseño. A juzgar por su participación en 1547 en la reja del presbiterio de la Iglesia de Santiago de Villena y en la de la Capilla Mayor de la Iglesia Catedral de Orihuela —como en otro lugar de este trabajo indicamos—, la malograda obra de rejería de la Antesacristía hubiera superado sin duda en calidad a éstas últimamente citadas. Subrayemos por último, que situaciones como ésta se plantearon ya al presentar el maestro Bartolomé

su proyecto de reja para la Capilla de los Reyes Católicos de la Catedral de Granada, cuando el Conde de Tendilla al comprobar la calidad artística del diseño confesó que con su realización no sería menester construir un retablo (25).

Este era el ambiente favorable que a la rejería renacentista se abría en una Murcia de vanguardia en el plateresco levantino y andaluz. Sus cualidades espaciales determinando propiedades particulares seguirían siendo razones de grave peso para la protección de ciertos recintos sagrados (caso de la Sacristía anteriormente analizado o Altar Mayor). Por ello, cuando en 1526 Carlos V se oponía abiertamente al enterramiento del Marqués de los Vélez en la Capilla Mayor por estar depositadas allí las entrañas de Alfonso el Sabio, y de esta manera lo manifestaba en sus cartas a los Cabildos catedralicio y municipal, actuaba como un particular más que defendía la dignidad real que desde entonces había adquirido la Capilla por el patronazgo que ejercían los monarcas sobre Arzobispados y Obispados. De ahí que ordene la construcción de “cierta reja —a instancias del Concejo— con las armas e insignias reales”, lo que acentuaba su origen realista y la defensa de una propiedad de la que el emperador se sentía heredero. A su regreso de la campaña de Argel y pasar por Murcia en 1541, al entrar a orar a la Catedral, mandó cambiar de sitio el estrado que le había sido preparado, colocado ante la sepultura del rey Alfonso, por el enorme respeto que éste le inspiraba. (26).

En la determinación de los caracteres ornamentales de esta obra de rejería se indicaba además que se habría de labrar un pelícano dorado y una cartela epigráfica que denunciara el propósito de su construcción. Conocida es la representación simbólica a que alude el pelícano, relacionado con la iconografía eucarística, pero en este caso concreto bien puede decirse que la ciudad quiso perpetuar en él la alegoría testamentaria del rey Alfonso por la que le concedía sus entrañas, lo que equivalía indudablemente al pelícano representado que destrozando su pecho alimentaba a sus hijos. Al ser las entrañas de Alfonso X lo más preciado de su testamento y la prueba de su amor a la ciudad, la lealtad de ésta quiso ser puesta de manifiesto frente al poder sin límite de los Fajardo, pronunciándose contra su enterramiento en la Capilla Mayor de la Iglesia Catedral e incorporando a su blasón el símbolo heráldico (un corazón) que le conexionaba con esta cláusula testamentaria del rey Sabio (27).

Si esta reja se llevó a cabo, no puede hoy saberse por las reformas ocurridas en el Altar Mayor después del incendio de 1854 y por no exis-

(25) Gómez Moreno, o. c., 53.

(26) ACM, AC, 1515-1543, fol. 155. Torres Fontes, “Presencia...”, 18-21.

(27) Torres Fontes, “Presencia...”, *Ibidem*.

tir en la actualidad indicio alguno de ella. Quizá esté relacionado con su construcción el pago que en 1547 realizó el fabriquero a Menargues el Mozo y maestre Gil “por la reja que an hecho delante el Altar Mayor”. (28).

La personalidad artística que domina los talleres rejeros murcianos durante todo el Renacimiento fue la de un francés, Esteban Savanan y varios miembros de su familia (Andrés Savanan Duçion, padre e hijo, vecinos de Cartagena), lo que pone en notable similitud a Murcia con otros centros importantes del Renacimiento, Toledo o Burgos, donde trabajaron maestros de idéntica procedencia, Juan Francés y el maestro Hilario. Esta similitud se acrecienta con la presencia en Murcia del maestro Jerónimo Quijano. El impondría a los talleres rejeros su mundo ornamental y determinaría que la amplitud espacial de los mismos aumentara a la par que sus obras arquitectónicas se difundían por la región. Por ello al estudiar la evolución de la rejería murciana nos sea obligado en este caso traspasar los límites puramente catedralicios para ofrecer un estudio de conjunto de esas muestras de la rejería local que debido a la inspiración artística del montañés, estuvieron presentes allí donde el renacimiento murciano marcó notables influencias: la ciudad de Murcia principalmente, Villena y Orihuela.

Las rejas para el mercado de la Ciudad (fig. 7)

La primera obra de Savanan documentalmente conocida estaba destinada al mercado de la plaza de Santa Catalina de la ciudad para la que el Concejo exigió cuentas detalladas de los trabajos así como del precio de los materiales. Savanan redactó en 1530 un informe en el que se aconsejaba al Municipio la realización de una serie de mejoras en el mercado que contribuirían al mayor ornato de aquella zona, núcleo urbanístico de Murcia. Recomendaba entre otras cosas “enblanquinar e enloçar” la obra por dentro, para lo cual era necesario la destrucción de las capas de yesería existentes. En el exterior las tres gradas de acceso, que desempeñaban la función de auditorio judicial, habrían de ser ampliadas a cuatro para facilitar la visión de cuantos subieran o bajaran por ellas. El nuevo aspecto que habría de proporcionar la lonja habría de ser equiparable a las obras de cantería, mediante enlosado, lavado con “cal viva” de muros y arcos ojivales hasta llegar al ladrillo y posterior basalteado: “todo será despegado y canteado de blanco porque parezca propiamente cantería” (29).

(28) ACM, Libro de Fábrica, n.º 503, fol. 86 v. Año 1548.

(29) Archivo Municipal de Murcia (AMM), AC, 1532, fols. 114-116. “La obra

En el diseño que presentó al Municipio proyectó dos rejas que habían de cerrar los accesos al mercado abiertos al exterior en arcos apuntados. Las rejas, sencillas estructuralmente, se componen de dos pisos separados por un barroto horizontal, de sección cuadrada, a modo de friso, y de varales verticales, de idéntica sección que sobresalen por encima del remate, donde adoptan forma espiral para acabar en el intradós de los arcos. La puerta, cubierta por un sencillo dintel, hace más movida la sucesión de los elementos horizontales. Todos los ornamentos han quedado reducidos al friso, donde motivos florales próximos al grotesco, quedan recogidos en unas molduras salientes que preludian el carácter verdaderamente escultórico de la rejería renacentista murciana (30).

Desde el punto de vista artístico las rejas carecen de gran interés, pero se encuentran en un momento de verdadera encrucijada estilística, donde elementos góticos (varales torsos) se entremezclan con los renacentistas (decoración del friso alto). No era más que el reflejo de una época que construía con ojivas y crucería y ornamentaba con grotescos. De ahí que los sistemas de contención sean medievales y la decoración plateresca, como corresponde a un momento y a un maestro de formación gótica en clara evolución hacia formas nuevas. Durante todos estos años Savanan iría forjando una rejería en compromiso con el Gótico y Rena-

que vuestras mercedes —dice Savanan— an de hazer en la lonja desta ciudad, en la plaça de Santa Catalina, primeramente se a de enblanquinar e enloçar como mejor entyenda toda la lonja de parte de dentro, que se entyende de todas quatro paredes y a de ser quitadas las costras destas quatro paredes que estan lebandadas de aljez y an de ser muy bien picadas todas las paredes porque lo enloçado no an falta y para esto es menester que el aljez sea muy bueno y no sea salobre y tampoco no sea pasado de riego porque la obra no venga a menos. Otro sy la cal a de ser escogida y blanca y muy buena para que lo enloçado sea muy bueno. Otro sy an de desbaratar las tres gradas donde se asyentan a juzgar y se an de tornar a hazer quatro porque sean mas e para [se] vea al subir y al descender. Otro sy a de enloçar toda la cantera desta lonja por de parte de fuera y los arcos por debajo desta manera que se a de quitar todas aquellas costras que tiene de aljez hasta que parezca todo el ladrillo y después sobre este enloçado por parte de fuera raydo con sus cochillas de raer hasta que llegue al hilo del ladrillo y después sobre este enloçado se a de dar un baño de cal biba y desecha con su agua fuerte para que el mesmo ladrillo y lo emblanquinado y desta manera lo tomaran muy bien en sy y juntamente con esto y vasatlado de negro y después de todo esto será despegado y canteado de blanco porque parezca propiamente cantería y asy mesmo serán las paredes de los lados de las partes de fuera obradas desta manera como la misma delantera y sy desta manera se haze la obra será muy acertada y a la obra me remito”.

(30) La relación final del proyecto incluye la referencia a la decoración renacentista que emplea Savanan, en los siguientes términos: “...lunes y syete días de noviembre de mill e quinientos y treynta años ante el señor teniente, maestre Savanan dixo que haría las rejas de la sala de la plaça de la traça que están destotra parte, estañadas todas y dorado lo romano que está puesto en lo alto dello de el friso de relieve...”. A continuación determina el plazo máximo de ejecución de la obra y las penas en que incurrirían sus descendientes, si no la llevara a cabo en el tiempo fijado por el Concejo.

cimiento para experimentar un cambio definitivo en su quehacer artístico hacia 1547 en que a diseños de Jerónimo Quijano labró la reja del presbiterio de Santiago de Villena.

Capilla de Bartolomé y Macías Coque (Catedral de Murcia. Fig. 8)

La reja se construyó en una de las capillas góticas abiertas a la nave de la Epístola, hoy transformada en acceso lateral al Coro. Consta dicha obra de seis cuerpos separados por barrotes torsos, abiertos en rombo a mitad de su altura, formando dos balaustres lisos los bastiones de la puerta y rompiendo así el movimiento espiral de las otras divisiones. Sobre ellos dos cabezas de perfil y el escudo de los Coque recortado por motivos florales sobre el dintel de ingreso (31). Los frisos están recorridos de grutescos muy planos, repetidos invariablemente en todos los campos decorativos. El remate, constituido por cresterías y motivos florales acorazonados, simétricamente dispuestos a ambos lados de un Crucificado, que corona la reja. San Gregorio y otro adorante desaparecido, sobre cornucopia, constituyen el final de la obra plástica (32).

Tan sencilla composición plantea serios problemas por falta de información documental, pues al tratarse de una obra de particulares para nada ha de intervenir el Cabildo, siendo el patrono de la Capilla quien determina la calidad, condiciones y caracteres de la obra directamente con el maestro encargado de realizarla. Debido a ello sólo se menciona la orden de su construcción en los acuerdos capitulares del 4 de mayo de 1525, fecha en que fue traspasada la Capilla por la familia Pérez de Monzón a Bartolomé y Macías Coque (33). Estuvo situada esta Capilla "de una parte con el Coro della, a las espaldas del dicho Coro, a la parte de la silla del Obispo, frontero de la Capilla del Señor Arce-diano de Lorca, Don Gil Rodríguez de Junteron y de la Capilla de Zambra". Más adelante se ordena labrar una reja en el plazo de diez años, confiando el Cabildo en que el prestigio de la familia Coque le obligaría a forjar una obra muy costosa.

En el año de su traspaso trabajaba para la Catedral Jacobo Florentino como maestro mayor de su fábrica y sólo un rejero se nombra en

(31) El blasón de la familia Coque está compuesto por un árbol de sinople arrancado, colocado a lado diestro y un brazo armado, de sable con una espada en la mano, moviente en flanco siniestro (Atienza, *Diccionario nobiliario*, Madrid, 1954, p. 319.).

(32) La efigie del Papa San Gregorio está justificada por la advocación primitiva de la capilla, conocida como de San Gregorio o del Santo Nacimiento. Esta segunda advocación estuvo determinada por la presencia de un tríptico pintado en cuyo panel central se representaba la Natividad. En los flancos diestro y siniestro del "retablo a pincel" se representó a Adán y Eva.

(33) ACM, AC, 1515-15-43, fol. 121.

las cuentas de la misma, Juan de Madrid, inscrito en el cargo que hace el fabriquero Ginés de Mergelina de 2.193 maravedís que debía (34). De sus actividades nada conocemos salvo su nombre. Es posible que trabajara en la Catedral, pero ignoramos en qué obras, por la pérdida de las cuentas correspondientes a los años 1515-1533 (35). Sin embargo ya entonces los talleres rejeros murcianos, herederos de la tradición de Viveros, constituían en torno a la Catedral un fuerte elemento auxiliar de la obra de arquitectura. Junto a estos maestros de pequeña talla artística y que sin duda ejercieron funciones de simples herreros destacó Savanan y los restantes miembros de su familia, a quienes se les confió obras de mayor importancia, reuniendo sin duda en torno suyo a los populares forjadores de hierro que la fábrica de antiguo empleaba. Por otra parte la obra de rejería de la Capilla de los Coque debió llevarse a efecto en el plazo fijado por el Cabildo, pues la visita del Obispo Sancho Dávila a la Capilla en 1592 no le menciona, ni en la descripción de sus ornamentos y demás objetos de culto ni en las disposiciones finales a sus patronos (36). Probablemente debió ser forjada, suponemos que por Savanan, inmediatamente después de la donación, porque en 1531 estaba ocupado en la construcción de la reja para el mercado de Santa Catalina, siguiendo como hemos visto, el esquema habitual de varales torsos, frisos todavía calados y perfil de la reja en forma de arco apuntado. Estableciendo un estudio comparativo entre ambas quizá pueda aportarse una nueva luz que sirva de base para esta atribución.

En la Capilla de los Coque aparece un estilo más evolucionado que en el mercado de Santa Catalina, pero se mantiene su misma decoración, renovando tan sólo los soportes entre los que se incluye el balaustre. Ambas obras revelan la mano del mismo rejero en la división de compartimentos, colocación del dintel de ingreso y en los bastiones de la puerta siempre destacados: varales torsos a la mitad de su altura para el mercado y balaustres para la Capilla de los Coque. Las ornamentaciones por otra parte se trasladan de una obra a otra con notable simi-

(34) ACM, Libro de Fábrica, *Ibidem*. Año 1525, fasc. 491.

(35) Las obras de González Simancas y Andrés Baquero, anteriormente citadas (vid. notas 1 y 2), en muchos aspectos consideradas de indudable interés por su aportación documental y descriptiva al proceso constructivo de la Catedral y por el conocimiento de artífices y obras que les fueron encomendadas, no incluyen el nombre de este rejero en sus relaciones, desconocimiento que suponemos debido a la pérdida de cuentas de fábrica.

(36) ACM, "Visita Pastoral del Obispo Sancho Dávila a la Santa Iglesia Catedral. Año 1592", fols. 357 v. - 379. Era costumbre en este tipo de visitas pastorales que el Obispo diese algunas disposiciones a los titulares de las Capillas visitadas, en orden a su mejora. Estas cláusulas finales son el lugar indicado para la orden de construcción de una reja, si no existiera. En este caso no se menciona.

litud, aunque la plasticidad con que se conciben las molduras de cierre del diseño de Santa Catalina contrastan con el carácter más plano de la reja de la Catedral. El estilo de esta última se puede enmarcar por tanto dentro de las primeras manifestaciones del Plateresco en Murcia, con recuerdos góticos y ornamentaciones de grutescos planiformes, lejos de la complicada estructura decorativa de las que diseñará Quijano para Villena. Por ello no es posible pensar en el maestro montañés como autor del diseño, tanto por la ausencia del carácter plástico de sus obras y de la fantasía de sus decoraciones como por el monopolio que otras obras más importantes de la Catedral ejercieron sobre él desde los primeros momentos de su venida a Murcia en 1526 (37). La reja es de carácter gótico en sus sistemas de soporte: varales torsos abiertos en rombo, pero los frisos son renacentes (idéntico programa ornamental y compositivo al diseño de Savanan para Santa Catalina) con cabezas y grutescos que marcan un momento de transición entre las obras góticas de Viveros y las renacentistas de Villena y Orihuela. San Gregorio y el adorante desaparecido en el remate pueden señalar una cronología relativa pues son los elementos que sobre cornucopias darán las bichas afrontadas y quimeras de Quijano en Villena. Los motivos acorazonados terminados en capullo y entre candeleros son los propios de la época, alternando con flameros, bustos y escudos en otras obras. A pesar de la ausencia de la calidad escultórica de otras rejas contemporáneas, se ha utilizado un esquema muy difundido por toda la Península, profusamente empleado por Juan Francés y que utilizado en Castilla y Andalucía dio lugar a un tipo muy común de reja propia de los primeros cuarenta años del siglo XVI (38).

Habría por ello que pensar que probablemente serían los modelos andaluces los que inspirarían la organización total de la reja, como en otro terreno lo han demostrado los contactos mantenidos a lo largo de esta centuria con centros artísticos tan importantes como Granada y Jaén. Florentino y Quijano dejaron muestras de su arte en estas ciudades con anterioridad a su venida a Murcia para hacerse cargo de las obras que el Cabildo levantaba en una época madura y floreciente para

(37) Gómez Piñol, E.: *Jacobo Florentino y la obra de talla de la Sacristía de la Catedral de Murcia*, Murcia, 1970, p. 52-53, nota 75. En fecha muy reciente (abril de 1972) al realizar trabajos de limpieza y arreglo en lo que fue Capilla de Bartolomé y Macías Coque se han descubierto unos frescos que decoran la bóveda y muros de la misma (grutescos y motivos heráldicos, predominantemente en tonos azules, verdes y rojos), cuya cronología y estilo concuerdan con la formulación tipológica que hemos establecido sobre la reja. Ello demuestra una vez más la cronología aceptada y los valores cromáticos, hasta hoy desconocidos, con que fueron dotados ciertos espacios interiores de la Catedral.

(38) Vid. Camón Aznar, o. c. 462, 473, 475 y 477. Gallego de Miguel, *Rejería castellana...*, 72.

el Obispado de Cartagena, muchos de cuyos miembros estuvieron en la corte romana. En los talleres de los maestros de cantería y entalladores situados junto a la torre de los Florentino aparecieron los de rejería, primero como dependientes de ellos para “adobar sus herramientas” y posteriormente con la autonomía que exigía la labra de las rejas. El renacimiento murciano contó con obras muy tempranas en la cimentación de la torre y Puerta de las Cadenas o de San Fulgencio (1521), esta última obra sin firme atribución que fueron el punto de partida en la ornamentación del nuevo gusto, pero que no encontraron eco suficiente hasta la llegada de maestro Florentino y de Jerónimo Quijano (39). En 1525 Jacobo Florentino tallaba las cajoneras de la Sacristía de la Catedral y en 1526 se formalizó el contrato con Jerónimo Quijano. Estos ilustres precedentes no encontraron la correspondencia necesaria en los maestros rejeros hasta que no fueron los mismos arquitectos quienes impulsieron su sensibilidad y se encargaron personalmente del diseño.

Reja del Presbiterio de Santiago de Villena. (Fig. 9)

En el año 1547 Esteban Savanan con Ambrosio de la Peña y a dibujos del maestro Jerónimo Quijano se comprometió a forjar la reja para la iglesia de Santiago de Villena (40). Fue el principio de una fecunda asociación que encontró su más firme inspiración en el maestro montañés.

La obra de Villena consta de dos pisos y siete cuerpos separados por pilares cuadrangulares y redondos en los que se superpone el orden corintio, desaparecido en el primer piso y conservado en el segundo (41). Sobre la puerta y en el centro de la composición habría escudo entre ángeles y sobre él en láurea el Salvador con cáliz y cruz por atributos (42). Balaustres muy cincelados forman aquí las separaciones. En el coronamiento alternan los flameros con dragones y bichas afrontadas en torno a un Crucificado.

La ornamentación se basa en el grutesco y en la figuración habitual en Jerónimo Quijano. Aquí se despliega su tenaz imaginación y la fuerza contenida de sus figuras: carátulas, medallones, niños con extremidades vegetalizadas y representaciones mitológicas recuerdan muchas de sus composiciones en la bóveda elíptica de la Capilla del Arcediano de Lorca

(39) Gómez Piñol, o. c. fuente básica para el estudio de este proceso.

(40) Camón Aznar, o. c. 512.

(41) Gutiérrez Moreno en su artículo reseñado en nota 2, reproduce en deficiente fotografía el estado originario de la reja de Villena con anterioridad a su destrucción, Sirvanos ello de fuente documental.

(42) Camón Aznar, *Ibidem*. En Orihuela se utiliza esta composición entre ángeles.

Don Gil Rodríguez de Junterón y en las tallas de las puertas de la Antecristía de la Catedral de Murcia. Las bichas del remate las repetirá en el retablo de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Murcia, así como los angelillos en la reja del Coro de Orihuela (43). El movimiento de la cornisa que llega a resaltar sobre los frisos a modo de capitel es un reflejo evidente del carácter escultórico de sus molduras, según empleo característico en la ya citada iglesia jesuítica.

Con esta obra se cerró el primer ciclo de estrecha colaboración Quijano-Savanan para abrirse dos años más tarde (1549) en Orihuela. Las nuevas obras irían destinadas a la Capilla Mayor y Coro de la Catedral oriolana, siendo el forjador de las rejas Andrés Savanan Ducción, vecino de Cartagena.

Reja de la Capilla Mayor de la Catedral de Orihuela. (Fig. 10)

Consta dicha reja de tres cuerpos separados por pilastras y frisos de ornamentación renaciente, con motivos propios de la época, carátulas, medallones, bustos en láurea, copas gallonadas, delfines, ángeles, etcétera. Todo presenta una rica decoración de gran efecto plástico tanto en las pilastras de orden corintio como en los balaustres muy cincelados. Ciertos motivos decorativos presentan un posible parentesco con obras anteriores o coetáneas, realizadas en talleres murcianos del siglo XVI, si bien algunos de ellos son los propios de la ambientación ornamental que el nuevo gusto imponía. La sucesión rítmica de la recoración de los frisos, donde alternan con el grutesco ángeles, bustos y copas, queda recogida por unas molduras salientes que acentúan el carácter escultórico de la obra de rejería. Sobre el primer piso se representa la Anunciación en el interior de una láurea, rodeada de monstruos, de largas extremidades, afrontados en torno a una gran copa, enmarcando cuatro ángeles la composición. El remate es el lugar donde más se desarrolla la imaginación compositiva, formando un conjunto verdaderamente escultórico en el que las figuras se encuadran en pórticos clásicos y tímpanos semicirculares. Como es habitual en las obras del momento los flameros y Calvario coronan la reja.

Al igual que los retablos las escenas se van superponiendo haciendo

(43) Conocido es el problema planteado en torno a la atribución de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Murcia, hoy relacionada con el maestro Jerónimo Quijano, según los estudios de Cristina Gutiérrez Cortínez (*El Colegio e Iglesia de S. Estéban de Murcia. Una propuesta para su atribución a Jerónimo Quijano*. Tesis de Licenciatura, inédita, leída en la Universidad de Murcia, el día 12 de julio de 1971), quien lo aborda en un primer ensayo de solución. Para el retablo mayor se han barajado, sin embargo, los nombres de Domingo Beltrán y Juan de Orea, aunque quizá las trazas del mismo correspondan al maestro Jerónimo.

que la figuración sea transparente, subordinando los temas según un principio jerárquico de raíz medieval. Este criterio regula toda la composición que, sin ser una seriación cronológica de hechos bíblicos está pensada para hacer más clara la simbología del conjunto. Este carácter didáctico se acentúa más al analizar su programa iconográfico, concebido como una exaltación triunfal de la Redención, sin el dramatismo de las obras medievales. Adán y Eva, imágenes del pecado, ocupan el lugar más importante del remate, siendo el comienzo del camino simbólico hacia la coronación de la reja el tema de la Anunciación. Junto a Adán y Eva y bajo tímpanos semicirculares aparecen los profetas. Por último Cristo triunfa sobre el pecado, representado por un demonio alado, similar a la calavera alada de Jacobo Florentino en la Sacristía de la Catedral de Murcia. Más que el efecto teatral de toda una representación se ha buscado el impacto psicológico derivado de la altura religiosa del tema para el que cuidadosamente se han elegido los actores fundamentales del drama sacro. En este aspecto la obra participa todavía de la mentalidad medieval. Pero mientras su fondo simbólico aún refleja rasgos arcaizantes como una moderna versión de la "Biblia para iletrados", su contenido y formas externas revelan un mundo ornamental, técnico y espacial nuevo dentro de la más pura corriente del Plateresco español.

Organizada a modo de retablo, la reja se corona de elementos usados comunmente en ellos, por lo que se remata con tímpanos semicirculares (las veneras de los retablos) coronados de flameros y Crucificado. La selección de los temas entra en el campo del gusto personal de quien realiza el encargo pero desempeña el mismo papel que las historias en los retablos. Esta fue la idea del autor del diseño, quien hizo suyas las palabras del Conde de Tendilla sobre maestro Bartolomé "sy tal se haze de hierro no a menester retablo". Lo que Tendilla imaginó para Granada se convirtió en el programa fundamental del diseñador de tal manera que, mientras en Murcia un rejero gótico (Viveros) identificó los espacios comprendidos en el Coro y Altar Mayor, en Orihuela Savanan los diferenció marcando sus caracteres particulares. De esta manera la reja del Coro de Orihuela (fig. 11) está ordenada como una fachada palaciega, atendiendo a la naturaleza jerárquica del Cabildo oriolano, mientras la Capilla Mayor se organiza como un retablo, protector a la vez que difusor del espacio sagrado del ábside. Este dualismo espacial (jerarquía y espíritu) fue una visión nueva de los maestros rejeros, únicamente posible en la mentalidad de unos hombres de pleno renacentismo.

El tracista fue sin duda un hombre muy relacionado con el mundo artístico de Granada y Murcia y muy posiblemente el maestro Jerónimo

Quijano, quien ya dos años antes había diseñado la reja de Santiago de Villena. Las relaciones con Granada estuvieron determinadas por la influencia marcada por la reja del maestro Bartolomé, por la traza parcial del coronamiento del retablo de Vigarny y sobre todo por esa comunicabilidad que desde los primeros momentos del siglo XVI se establece con Murcia. Por otra parte si las pilastras tienen tratamiento similar a las de maestro Bartolomé, incorporan sin embargo elementos muy usuales en el mundo ornamental de Florentino y Quijano. Estos paralelos determinan las influencias recibidas por la reja, que, si bien es relacionable con el fenómeno renacentista granadino, su fuente de inspiración reside en Murcia: muchos de los motivos reseñados ya en ella encuentran correspondencia en las tallas de la Sacristía de la Catedral murciana y en las puertas de su Antesacristía, obras comprendidas entre los años 1525 y 1531.

Con esta obra ya está dividida la función del forjador y diseñador que beneficia las labores de rejería salidas de los talleres de los Savanan. Como en Burgos Siloé y el maestro Hilario diseñaron y forjaron la balaustrada de la Escalera Dorada, en Murcia se unió el virtuosismo plástico e historial del montañés Quijano con la facilidad en la modulación del hierro del francés Savanan. La forma de pensar del montañés y su manera peculiar de interpretar los elementos de la arquitectura le hicieron manejar el hierro con propiedades de piedra, imprimiéndole el mismo carácter escultórico de sus obras arquitectónicas. Como en ellas los plintos desempeñan la función de verdaderos elementos de soporte a los que incorpora todo su programa figurativo habitual en la Antesacristía de Murcia, en la Iglesia de la Compañía de Jesús de la misma ciudad y en la Colegiata de San Patricio de Lorca.

La reja se terminó en 1549, recibiendo Savanan el pago de la misma el día 3 de abril. Fue Andrés Savanan, vecino de Cartagena, quien la labró y el que se hizo responsable en nombre de su padre de la perfección con que fue acabada. A él se le libraron los maravedís que se le debían "de la reja que hizo para la Catedral" (44).

Reja del Coro de la Catedral de Orihuela. (Fig. 11)

La obra del Coro consta de tres pisos separados por frisos ornamentados que van ochavándose hacia los pilares. Estos más gruesos y torsos constituyen las separaciones entre las calles de la reja. El resto de los varales, de menor diámetro, son de sección circular, adoptando los del piso bajo forma espiral hacia la mitad de su altura, siendo balaustres

(44) Archivo de la Catedral de Orihuela, Libro de Fábrica n.º 328, sin foliar.

lisos los restantes. La ornamentación queda reducida a los frisos de separación, a los que recorren la parte superior e inferior de los púlpitos laterales y a remate. Sobre el ingreso el escudo de Carlos V entre flameros y copas.

El programa ornamental, más sencillo que en la reja del Altar Mayor, presenta una gama decorativa más variada, alternando flores de lis con ángeles, dragones afrontados, candeleros entre espirales floreadas en el remate, bustos y escudos en láurea, ovas en los púlpitos y toda clase de motivos florales ondulados.

Su organización difiere mucho de la Capilla Mayor, tanto en lo que a estructura se refiere como al fondo simbólico que la inspira. Aparentemente muchos elementos arquitectónicos aún participan del medioevo, lo que supondría una evidente contradicción con la cronología señalada por los elementos heráldicos del ingreso.

Ocupa la reja el arco toral de acceso al Coro en el cuadrado del crucero, punto en el que las nerviaciones góticas adoptan forma espiral. Este carácter helicoidal de la crucería oriolana, común en la arquitectura levantina del siglo XV, prestó su estructura a la reja, que adaptándose a su medio arquitectónico, centró la forma de sus pilares en la fábrica medieval a la vez que marcó su conexión con ella.

Si la documentación catedralicia no aporta datos suficientes sobre su construcción, muchos de sus elementos formales y figurativos la ponen en relación con la obra del Altar Mayor cuyo lugar debió ocupar (45). Este primitivo emplazamiento y su ulterior traslado sólo aclara en un punto su cronología, anterior a 1549, fecha en que se forjó la reja de la Capilla Mayor. Las razones que movieron al Cabildo para determinar estos cambios sin duda debieron estar fundadas en el contenido simbólico y didáctico de las escenas labradas en la obra de Savanan, lo que subrayó la fuerza representativa de la reja respecto a los Capitulares oriolanos. Esta es la causa que motivó la semejanza de la obra con una ordenación arquitectónica de carácter civil, cuyos elementos de remate parecen trasladados con fidelidad precisa a la idea que de ella se derivó. Forjador y diseñador decidieron por tanto crear dos espacios diferentes subordinados a las funciones que en ellos tenían lugar. La Capilla Mayor, carente de retablo, buscó en la rejería las funciones de aquél, mientras el Coro concebido en su dimensión más amplia exigió una reja, que, sin abandonar las funciones litúrgicas que los púlpitos le conferían, se ajustara al esquema de fachada plateresca usual desde fines del siglo XV (46). Por todo ello se emplearon cuantos elementos tradicio-

(45) Gutiérrez Moreno, o. c. 21-25.

(46) La presencia de los púlpitos puede en parte demostrar la primitiva ubi-

nales el Plateresco había utilizado, desempeñando el escudo del empedrador la misma función que los blasones familiares en las casas de los nobles.

El taller de Savanan, de tan gran prestigio en la región, pudo encargarse del forjado y posiblemente buscara la colaboración de Jerónimo Quijano. Su espíritu parece estar una vez más presente en la rejería sobre todo en el deseo de adaptarse a las necesidades del espacio circundante. Si sus obras de arquitectura ya así lo demuestran (Iglesia de San Esteban para la Compañía de Jesús y Capilla de Gil Rodríguez de Junterón, con su bóveda elíptica, según las exigencias del terreno disponible), en Orihuela trasladó al hierro, retorciendo sus pilares, la forma helicoidal de la construcción medieval. Con ello, al igual que en la fábrica medieval, intentó revalorizar los aspectos visuales de la reja, concediéndole valores fundamentalmente ópticos el juego de luces y sombras que la luz provoca al incidir sobre su superficie ondulante. Acentúa igualmente su manera temperamental de interpretar algunos de los elementos de la arquitectura a los que fuerza de manera contradictoria, uniendo arco y dintel en abierta oposición a los tratados arquitectónicos de la época. Si maestro Quijano fue un gran conocedor de las normas clásicas difundidas por toda Europa en el siglo XVI, unió a su formación teórica una valoración destacada de lo que podía suponer su visión personal de las artes.

El efecto plástico de la reja no se centra en torno a una determinada unidad, sino que abarca su totalidad, recogiendo elementos decorativos repetidos en la reja del Altar Mayor (los típicos ángeles de la rosca del arco) y otros motivos empleados en Murcia (delfines propios de Florentino y Quijano).

La atribución por lo tanto se ha de basar en razones puramente estilísticas y ante el silencio de los documentos sólo cabe relacionarla con el taller murciano de Savanan y la acusada influencia de Quijano en la región, dos aspectos del arte que la bibliografía local silencia. Durante los años que trabajaron juntos Quijano y Savanan se labraron las mejores rejas de los centros murcianos en las que se puso de relieve sus caracteres arquitectónico-escultóricos. Los motivos decorativos utilizados fueron los propios de la época, a los que se incorporó la figuración habitual de Jacobo Florentino y Jerónimo Quijano. El genio típico del montañés siguió interpretando en la rejería su manera peculiar de entender la arquitectura, recubriéndola del carácter historial de sus orna-

cación de la reja en la Capilla Mayor, por las funciones litúrgicas que en ellos deberían tener lugar, especialmente en cuantas eran oficiadas por el Cabildo. Por ello hemos de suponer que su concepto simbólico fue conscientemente empleado al ser trasladada posteriormente, como elemento de cierre, al Coro.

mentaciones. Quizá la reja de Villena y sobre todo las de Orihuela puedan obedecer a prototipos andaluces (granadinos), pero la fuente de su inspiración hay que buscarla en Murcia en el diseño de Quijano y en la habilidad de los Savanan (47). Tras estas obras es probable que ambos trabajaran en la reja que para el Coro de la Iglesia de la Compañía de Jesús en Murcia en 1563 se encontraba ya montada (48). Casi todas sus obras sin embargo se encuentran fuera del ámbito de la Catedral murciana donde el Cabildo, debido a la magnitud de la obra arquitectónica que llevaba a cabo, no tuvo necesidad de ella. Si llamó a pintores (Andrés y Hernando de Llanos) y a grandes maestros de cantería, no hizo lo mismo con los forjadores de hierro porque la tradición nacida en el siglo XV en el taller de Viveros se vio compensada y superada un siglo más tarde por Savanan.

LA REJERIA MURCIANA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Si la rejería renacentista murciana recorre un camino paralelo al de las grandes obras arquitectónicas, por el contrario durante el siglo XVII se ve circunscrita al ámbito catedralicio afectada por las graves circunstancias económicas que pesaban sobre la fábrica. Muerto Jerónimo Quijano en 1562 sus sucesores se limitaron durante más de siglo y medio a dar fin a sus laboriosos proyectos, sumidos en una fase anodina, falta de originalidad y creatividad, que les circunscribió a las líneas generales proyectadas por el maestro montañés. Durante el siglo XVII algunos episodios de interés afectaron la vida del Cabildo, acaecidos por el enfrentamiento ideológico de ciertos prelados de corte tridentino y unos Capitulares deseosos de mantener sus privilegios tradicionales. En 1592, con motivo de la Visita Pastoral del Obispo Sancho Dávila, se ordenaron mejoras urgentes para dar fin al aspecto inconcluso que ofrecía la Catedral. Algunas de estas disposiciones episcopales tuvieron rápido coronamiento, forjándose nuevas rejas en cuantas capillas carecían de ella y en general se completaron programas iconográficos proyectados en antiguos diseños (Capilla del Arcediano de Lorca, D. Gil Rodríguez Junterón).

(47) Camón Aznar (o. c. 512), pone en relación la reja de la Capilla Mayor de la Catedral de Orihuela con la del maestro Bartolomé en la Capilla Real de Granada.

(48) Libro Becerro de la Fundación de la Compañía de Jesús en Murcia", fol. 7. "El dicho canonigo Verastegui en el entriego que hizo dio en 68 partidas 1 quento 89.626 maravedis que devian diversas personas para quel Colegio las cobrase. Estas no se pudieron cobrar todas y lo que se cobro se fue gastando en acavar la obra de la Yglesia y Sacristia y el tumulo de marmol que costo 800 ducados y rexa de hierro...".

Durante el episcopado del franciscano Fr. Antonio de Trejo, tiene lugar una larga y enconada polémica entre el Cabildo y su Obispo, cuyos frutos más sobresalientes a considerar por su valoración artística fueron la construcción de la Capilla del Trascoro, primera en su género dedicada al culto de la Inmaculada Concepción, la apertura de unos vanos laterales en el Altar Mayor y el encargo al maestro Andrés de Ortigosa de las rejas que habrían de cerrar la Capilla del Prelado y las nuevas puertas del presbiterio.

A lo largo de la primera mitad de la centuria en las obras de forja perviven ciertos destellos renacentistas, heredados de la ornamentación plateresca del medio arquitectónico donde eran ubicadas (Capilla de la Encarnación) o del purismo herreriano, propio de la arquitectura del momento (rejas laterales del Altar Mayor). Sin embargo la rejería murciana del Seiscientos ofrece un pobre panorama estilístico correspondiente en parte a la penuria económica de la fábrica, lo que motiva igualmente la ausencia de grandes personalidades artísticas.

Sin embargo el siglo XVIII representa para Murcia el despertar económico y cultural que hizo posible un segundo renacimiento arquitectónico, equiparable al que dos siglos antes habían llevado a su máxima expresión los artistas Florentino y Quijano. Cuenta Murcia desde entonces con grandes personalidades en la política (Floridablanca), religión (Cardenal Belluga y su política pro borbónica), filosofía (las conexiones jansenistas del prelado Rubín de Celis) y en el arte. Nuevamente en torno a la iglesia Catedral surge un floreciente taller que, dirigido por el maestro de arquitectura Jaime Bort, autor de su fachada principal, reúne a grandes profesionales. Con anterioridad Nicolás de Bussy, Nicolás Salzillo y Antonio Dupar prepararon el camino que habría de consinuar en siguiente y fecunda sucesión el imaginero Francisco Salzillo (1727-1783). Este renacer artístico repercute en toda la ciudad, erigiéndose nuevas iglesias, que sustituyen a las viejas construcciones, en su mayoría edificadas en el área primitiva de antiguas mezquitas, y la rejería, no ausente de él, con Diego Martínez adquiere su prestigio de otras épocas, especialmente influida por el rococó francés importado a Murcia por el pintor y escultor Antonio Dupar, pero cuyas enseñanzas prácticas aprendió el rejero en sus viajes por Francia e Italia. Fue el último capítulo de la rejería local reducida posteriormente a obras menores cuya valoración estilística no volverá a ocupar un plano de consideración artística hasta el advenimiento de la época modernista.

Rejas laterales del Altar Mayor

Constan de dos cuerpos de ocho balaustres lisos cada uno, divididos en tres pisos separados por frisos sin decoración. No existen remates ni elementos decorativos, siendo la sencillez del fondo arquitectónico que le sirve de marco, la que condiciona su morfología. Los balaustres del piso inferior son más delgados, de labra más fina que los superiores, recios y de progresivo engrosamiento a medida que se superponen. Los que constituyen las jambas son los de mayor diámetro.

Fueron labradas por Andrés de Ortigosa, maestro de hacer rejas, atendiendo el encargo de Fray Antonio de Trejo, Obispo de Cartagena. Este prelado fue el comienzo de una dura polémica entre un Cabildo que había heredado muchas peculiaridades del mundo renaciente y un obispo centralista. La obra fue hecha en el momento de mayor tensión entre ambos y pensada para los nuevos vanos que se iban a abrir en la Capilla Mayor, sobre los que irían colocados los blasones del Obispo. Esta circunstancia provoca nuevos encuentros y declaraciones confusas de testigos, sin duda mediatizados y parciales, acerca de la destrucción por parte del prelado de las insignias reales de Alfonso X. Se apoyaba el Cabildo en el carácter real de la Capilla Mayor desde el enterramiento en ella de las entrañas de Alfonso el Sabio, lo que les dio motivo para plantear una intrincada acusación ante Felipe IV. El precedente más claro lo había sentado, como ya vimos, Carlos V en su carta al Cabildo en el año 1526 al prohibir en ella el enterramiento de D. Pedro Fajardo, Marqués de los Vélez, al mismo tiempo que mandaba “al dicho Regimiento e Regidores de esta dicha ciudad que pongan en la dicha Capilla Mayor cierta reja con las armas e insignias reales”. Más que el carácter de Capilla Real preocupaba al Cabildo la limitación de sus acciones que el Obispo le imponía, no dudando aquel en elevar continuas quejas a su hermano el Cardenal Trejo, exagerando la pobreza de la Catedral. Por ello asegura “que la fábrica siendo muy pobre había gastado más de mil e quinientos ducados pues ha hecho las dos rejas de las puertas de la Capilla Mayor en las que el Obispo puso sus armas (49).

En la disputa Cabildo-Trejo sólo se menciona una puerta de acceso en la nave del Evangelio, frente a la Sacristía, baja e incómoda que se ampliaría para la colocación de la nueva obra. (50). En el lado opuesto se realizó la apertura de un nuevo ingreso, inexistente hasta entonces y en el que se colocó otra reja similar.

(49) ACM, Legajo Inquisición. Año 1623, sin foliar.

(50) M. C. Sánchez-Rojas Fenoll, *Las obras artísticas del Obispo Antonio de Trejo en la Catedral de Murcia (1623-1628)*. Tesis de Licenciatura, inédita, leída

Desde un punto de vista artístico la obra de Ortigosa es una evolución del tipo de reja sobria construida en la Catedral durante los años finales del siglo XVI y comienzos del XVII, siendo su paralelo más próximo la reja de la Capilla de San Lorenzo de la Catedral Nueva de Salamanca (51). Ocupa la reja murciana un evidente carácter secundario respecto a su marco arquitectónico pensado para colocar las armas de Trejo. La obra de arquitectura fue encomendada a Damián Plan, quien dejó unos vanos demasiados pequeños para la realización de una reja muy complicada. Su esquema sencillo y elemental se combina con los gruesos pilares y frontón partido que dan acceso a la Capilla Mayor. Se contraponen en ambas el mayor virtuosismo plástico de Damián Plan frente a la precipitada obra de Ortigosa, nacida en el momento de mayor tensión y de la que su asimetría es una muestra. La formación de Andrés de Ortigosa debió cimentarse sin duda en las últimas manifestaciones del Renacimiento español, ya en un período de notable purismo estando determinada esta afirmación por sus trabajos realizados en el Contraste de la Seda, notable muestra de la arquitectura civil murciana de los primeros años del siglo XVII (52).

en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Murcia, el día 12 de julio de 1971, fol. 48.

(51) 1592, fecha de la Visita del Obispo Sancho Dávila, puede aceptarse como punto de partida para este nuevo tipo de reja en la Capilla del Socorro (primera de la nave del Evangelio) y Roda (última del exterior del Coro en nave de la Epístola), precedentes estilísticos de las rejas de Trejo. Así mismo en la mencionada Visita se ordena la construcción de rejas en cuantas capillas carecían de ella, determinándose el plazo de forja y la calidad de las mismas. Por ello el prelado Dávila ordenará que la reja de la Capilla de Roda sea "conforme a la calidad della e de las personas que en ella estan enterradas" (fol. 159), con lo que trataba de equilibrar el prestigio de la construcción con la rejería, valoración artística encomiable en el Prelado, reiterada en las disposiciones últimas que impone a los herederos del Arcediano de Lorca, D. Gil Rodríguez de Junterón, especificando que la obra de forja ha de ser "mui buena", animado sin duda por la atracción que ejercía la obra arquitectónico-escultórica del maestro Quijano. En la Capilla del Socorro (fol. 322 v.) da similar indicación, sin aclarar conceptos de valoración artística. La importancia de este documento excede, por lo tanto, el campo de la pura información documental que otras Actas de Cabildo o legajos pueden proporcionar, pues a través de ella es posible estudiar el proceso evolutivo de las obras de la Catedral y el estado de su fábrica en 1592, razón por la que el Obispo manda que la reja de la Capilla de Santa Bárbara (primera del exterior del Coro en la nave del Evangelio) se labre en el plazo de un año, una vez que se de por finalizada la obra del trascoro.

El resto de la rejería catedralicia, cuya construcción o existencia queda reflejada en la documentación, no ofrece demasiado interés, bien por su desaparición (reja de la primitiva Capilla del Bautismo, situada en la Claustro y atestiguada en el Libro de Fábrica, n.º 503, fol. 112, v.) o por su escasa significación estilística.

Para la reja de la Capilla de San Lorenzo en la Catedral Nueva de Salamanca, vid. Gallego de Miguel, *Rejería castellana...* 121.

(52) AMM, Leg. 2. 394, fasc. 3, fol. 142. El Contraste de la Seda y Sala de Armas de la ciudad de Murcia fue el último capítulo del brillante renacimiento

Reja de la Capilla de la Encarnación (Catedral de Murcia).

Obra de 1635, construida a petición de don Rodrigo Puxmarin en súplica al Cabildo catedralicio (53). Significó el comienzo en la Catedral murciana de un tipo de reja baja, de medianas proporciones, que se erigió en tradición continuada durante el siglo XVIII por Diego Martínez.

Consta la obra de rejería de tres cuerpos separados por gruesos balaustres de alto plinto, cuya única decoración se reduce a hojarascas de forja en el abultamiento y remate, terminado en piña. El cuerpo central, dividido para el ingreso y a diferencia de modelos posteriores, continúa el mismo programa ornamental utilizado por el rejero.

Desde el punto de vista artístico la reja se relaciona por su temprana cronología con modelos renacentistas influida por la organización decorativa de la Capilla, pero frente a su variedad figurativa la obra de forja acepta una invariabilidad de motivos alterados únicamente por las variantes que lógicamente imponen los frisos alto y bajo en los que se suceden flores acabadas en volutas (friso superior) y otras en forma de cruzeta (friso inferior). El mayor valor artístico de la reja, tan sólo conocida por la nota documental anteriormente analizada, consiste en la valoración espacial de la Capilla y en la conservación de la perspectiva diagonal de la misma.

La obra de arquitectura fue la primera creación de Jerónimo Quijano a su venida a Murcia, construida para depositar los restos mortales del jurista Jacobo el de las Leyes. El Cabildo, atendiendo a la donación real de Alfonso X de una capilla y enterramiento a quien fue su eficaz colaborador en la redacción de las Siete Partidas, y movido a la construcción de una nueva torre y sacristía (1521), concedió a los herederos de Jacobo de Junta, tras sucesivos cambios de emplazamiento un lugar en la Capilla del Corpus (54). Maestre Jerónimo talló la obra en un reducido espacio a la izquierda de la entrada a la Capilla y merced a la sabida disposición arquitectónica de todos sus elementos, entre los que destacan los relieves donatellianos de su predella, produjo un efecto de perspectiva angu-

murciano en conexión con ciertas formas manieristas y otras barrocas, propias de la primera mitad del siglo XVII.

(53) ACM, AC, 1635, fol. 323.

(54) La tesis de Licenciatura de Concepción Avilés (*La Capilla de la Encarnación en la Catedral de Murcia*, leída en la Universidad de Murcia, el día 12 de julio de 1971) supone una brillante aportación documental y artística sobre la mencionada Capilla, con amplio repertorio gráfico, ilustrativo de cuantos aspectos pudieron intervenir en la formación estética de Jerónimo Quijano, desde un purismo casi italiano (técnica del relieve y perfiles leonardescos de la predella del retablo) hasta un barroquismo profundamente hispano, plétórico de sugerencias platerescas, que culmina en la Capilla del Arcediano de Lorca, D. Gil Rodríguez de Junterón.

lar que la reja conservó. A esta valoración espacial y óptica de la obra de rejería hay que sumar la conservación por parte del rejero de los relieves que decoran el intradós del arco de entrada, que no se vieron afectados en gran medida por la colocación de este elemento divisorio. En este sentido es de destacar la conciencia artística de cuantos intervinieron en su ejecución, tanto de su patrono como del Cabildo que la autorizó y artífice que la forjó, hoy desconocido.

Capilla de San Andrés o de las Lágrimas (Cat. de Murcia, fig. 12).

Obra de Diego Martínez. Siglo XVIII.

Continúa la modalidad de reja de pequeñas proporciones para cerramiento de capillas, de acuerdo con modelos iniciados un siglo antes en la Capilla de la Encarnación y exterior del Coro. Durante mucho tiempo su atribución recayó en el rejero Diego Martínez, autor de otras obras en conventos de la capital, pero merced a su refinamiento afrancesado fue sugerida la posibilidad de que su autor fuera un maestro, oriundo de Francia y su ejecutor un rejero murciano (55). Las razones que motivaban estas conclusiones no eran otras que las dudas planteadas por las informaciones que de manera imprecisa Baquero recoge en su "Catálogo de Profesores de Bellas Artes en Murcia", pero igualmente las hacía válidas la presencia de Antonio Dupar, francés afincado en Murcia desde 1719 (56). El gusto versallesco del diseñador no se oculta en la obra de forja, sino que ambientando la Capilla retocada por Dupar hace cada vez más estimable la labor del rejero por el equilibrio conseguido entre arquitectura y rejería donde los símbolos que en otro ambiente tuvieron significación profana cambian su contenido por la alegoría mariana. Es muy posible que Dupar sugiriera la posibilidad de una obra de rejería que se ajustara en todos sus aspectos formales al gusto estético de su época, al mismo tiempo que de manera evidente fuera el complemento de unos presupuestos artísticos bajo los que él retocó la Capilla y pintó en 1729 el cuadro del santo titular de la misma. Todas estas conjeturas no han de desembocar necesariamente en la tajante afirmación de atribuir el diseño a Dupar, aunque ello no excluye la posibilidad de que él mismo sugiriera la presencia de un maestro de la formación de Diego Martínez.

Según un memorial de 1750 este rejero trabajó en Francia e Italia en la primera mitad del siglo XVIII. De su aprendizaje por tierras france-

(55) López García, o. c. 82.

(56) La vida de Diego Martínez fue descrita de forma sucinta por Andrés Baquero (o. c. 193) y comentada posteriormente por David López García (o. c. 50), basándose el primero en el Memorial citado y conservado en el Archivo Municipal de Murcia (vid. nota siguiente).

sas e italianas es muestra su reja rococó que por una vez más rompe la monotonía y falta de creatividad del siglo XVII. Sus buenas artes le valieron serios peligros que le decidieron a acogerse a la protección del Municipio. En este caso y contando con su declaración Diego Martínez si no se reconoce autor del diseño y forja sí alude a ello como algo salido de su taller al referir al Ayuntamiento en el citado Memorial que la reja "que actualmente está trabajando para la Capilla de la Purísima Concepción contingua al dicho convento (franciscano) es de igual dibujo y hechura de la que se halla en la Capilla de Nuestra Señora de las Lágrimas de la Santa Iglesia Catedral". (57). Estas referencias documentales del Archivo Municipal de Murcia confirman la primitiva atribución de Baquero con lo que la participación de Dupar quedaría reducida a inspiración de motivos y a la ambientación general de la Capilla.

Durante los años que Diego Martínez trabajó en Francia aprendió motivos propios del desarrollo artístico y cultural de siglo XVIII francés no dudando en alterar su contenido simbólico para adaptarlo a la advocación de la Capilla. La personificación del Sol que en las rejas de Versalles es el símbolo de Luis XIV se incorporan ahora a su programa iconográfico mariano (Virgen de la Expectación) al que añade alabanzas de la Letanía (Estrella de la Mañana) y otras alusiones a distintos pasajes bíblicos: corazón traspasado de puñales (Virgen de los Siete Dolores), Arbol de José (genealogía de Cristo), etc.

Frente a la armonía ornamental en que se desarrolló el siglo XVII (la etapa más gris y desconocida del arte murciano) y a la ausencia de grandes maestros de arquitectura en la incompleta fábrica catedralicia, la reja de Diego Martínez viene a significar en las artes industriales lo que en otro terreno supuso la presencia de Dupar, Salzillo o Jaime Bort y de cuantos artistas colaboraron en el segundo renacimiento murciano del siglo XVIII. Fue la última obra de consideración de la rejería murciana que si contó con una temprana asociación de sus miembros en el siglo XV sólo tendrá en estos días finales del siglo XVIII unos maestros dedicados a pequeños trabajos de fallebas, herrajes, cerraduras y pequeños balcones. (58).

La rejería murciana ha descrito por lo tanto brillantes capítulos que han abarcado sin interrupción todas las categorías artísticas aceptadas desde el Gótico al Rococó. Su desarrollo sin embargo no fue uniforme como tampoco lo fueron las circunstancias ambientales que lo produjeron, pues a un floreciente desarrollo arquitectónico corresponde significativamente un paralelo resurgimiento de la rejería y por el contrario su fenó-

(57) AMM, AC, 1750, fol. 72 r. y v.

(58) Ballester Nicolás, o. c. 6-7.

meno opuesto en las épocas más grises por las que atravesó el arte de la arquitectura en Murcia. Este carácter general de nuestro arte de forja pervivió a lo largo del laborioso proceso constructivo de la Catedral, colaborando en su desarrollo, no como arte auxiliar, aunque en determinadas ocasiones pueda así ser considerada, sino como complemento estilístico y espacial de las grandes obras de arquitectura. De ahí que al valorar la rejería murciana hayamos de conexasarla forzosamente con la actividad constructiva del momento de la misma manera que el creciente desarrollo e interés de esta especialidad artística ha sido en parte potenciado por la Arquitectura Modernista. Cobran por lo tanto especial relieve los paralelos establecidos en este presente trabajo entre la edificación de la Capilla del Marqués de los Vélez y las obras de Viveros, la relación estética de los forjados de Savanan y la inspiración arquitectónica y ornamental de Jerónimo Quijano y por último como epílogo elocuente a este proceso hemos de anotar el nexo existente entre el apogeo artístico del siglo XVIII y el capítulo final de la rejería local con Diego Martínez. A tenor de estas consideraciones generales establecidas entre dos variedades artísticas en evidente interacción, queremos insistir una vez más en la unidad de criterios que regularon el desarrollo evolutivo del arte murciano, cuyo punto máximo de inflexión marcado por los nombres de Viveros, Quijano, Savanan, Bort, Diego Martínez, etc., amplían los horizontes tradicionales de nuestra historia del arte local.

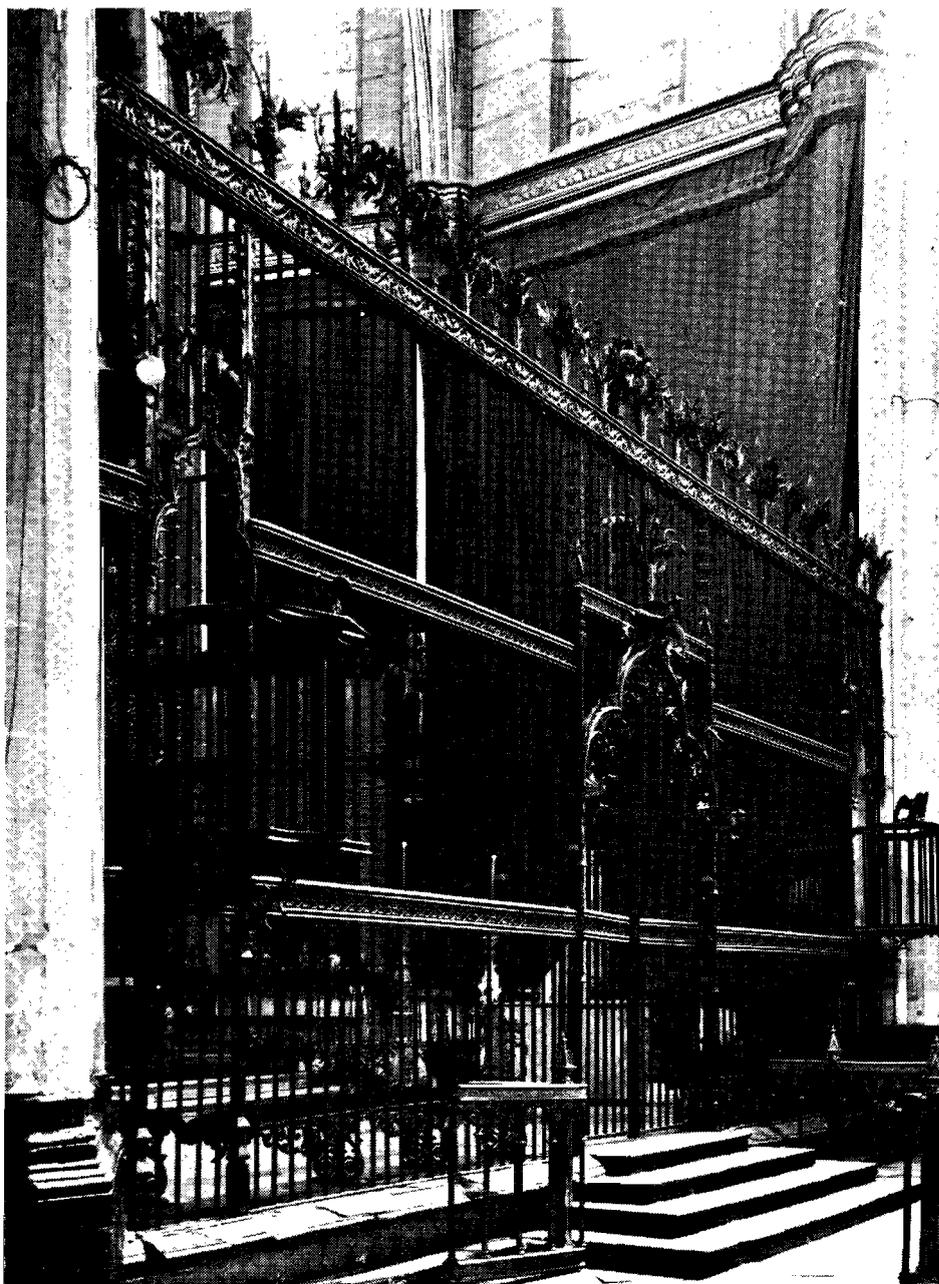


Fig. 1.—Catedral de Murcia. Reja del presbiterio de la Capilla Mayor, obra de Antón de Viveros.

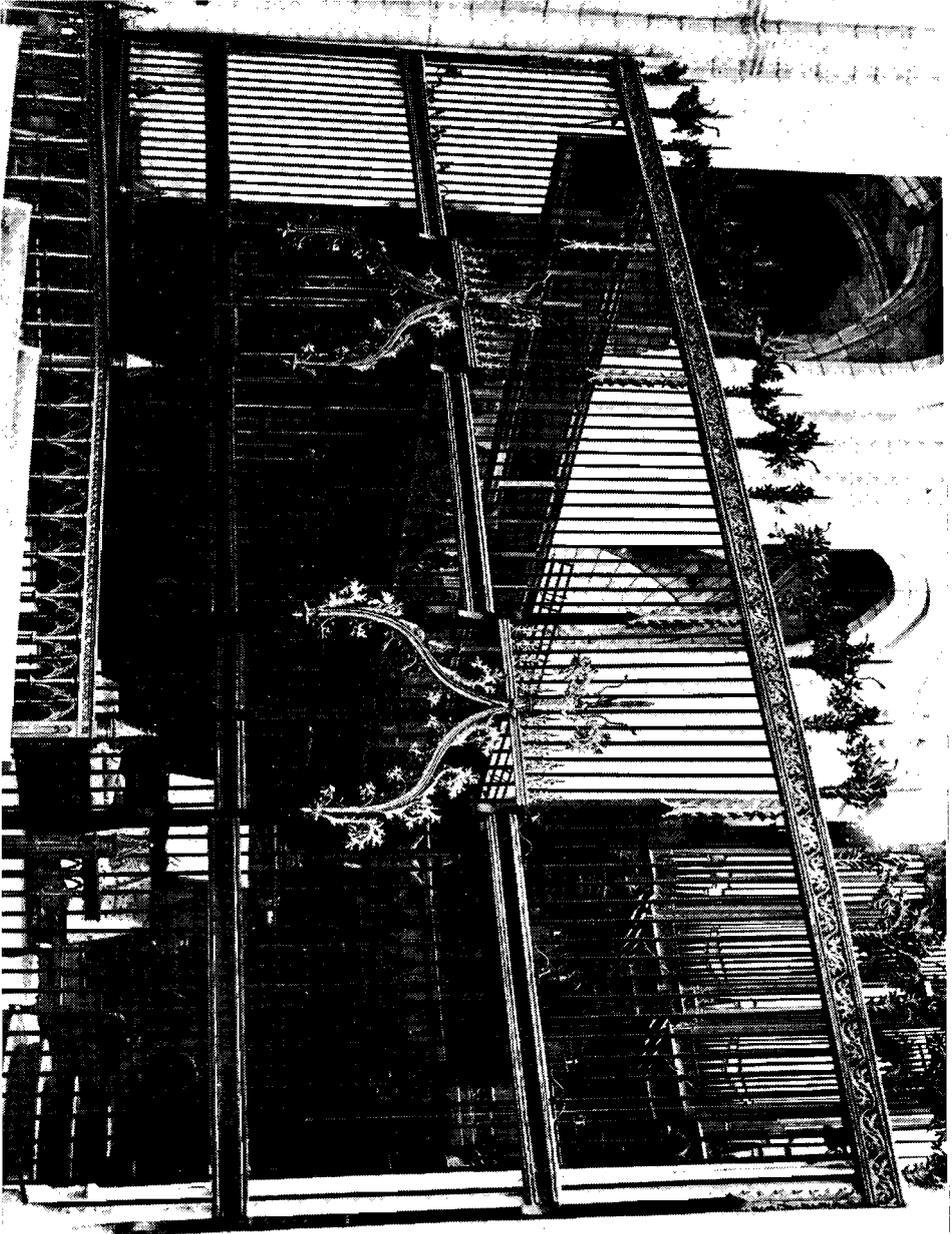


Fig. 2.—Catedral de Murcia. Conjunto de la reja del Coro.
Obra de Antón de Viveros.



Fig. 3.—Catedral de Murcia. Detalle de la reja del presbiterio. Friso epigráfico con la firma de Antón de Viveros.



Fig. 4.—Catedral de Murcia. Detalle de la reja del Coro: friso de remate con decoración de cardinas.

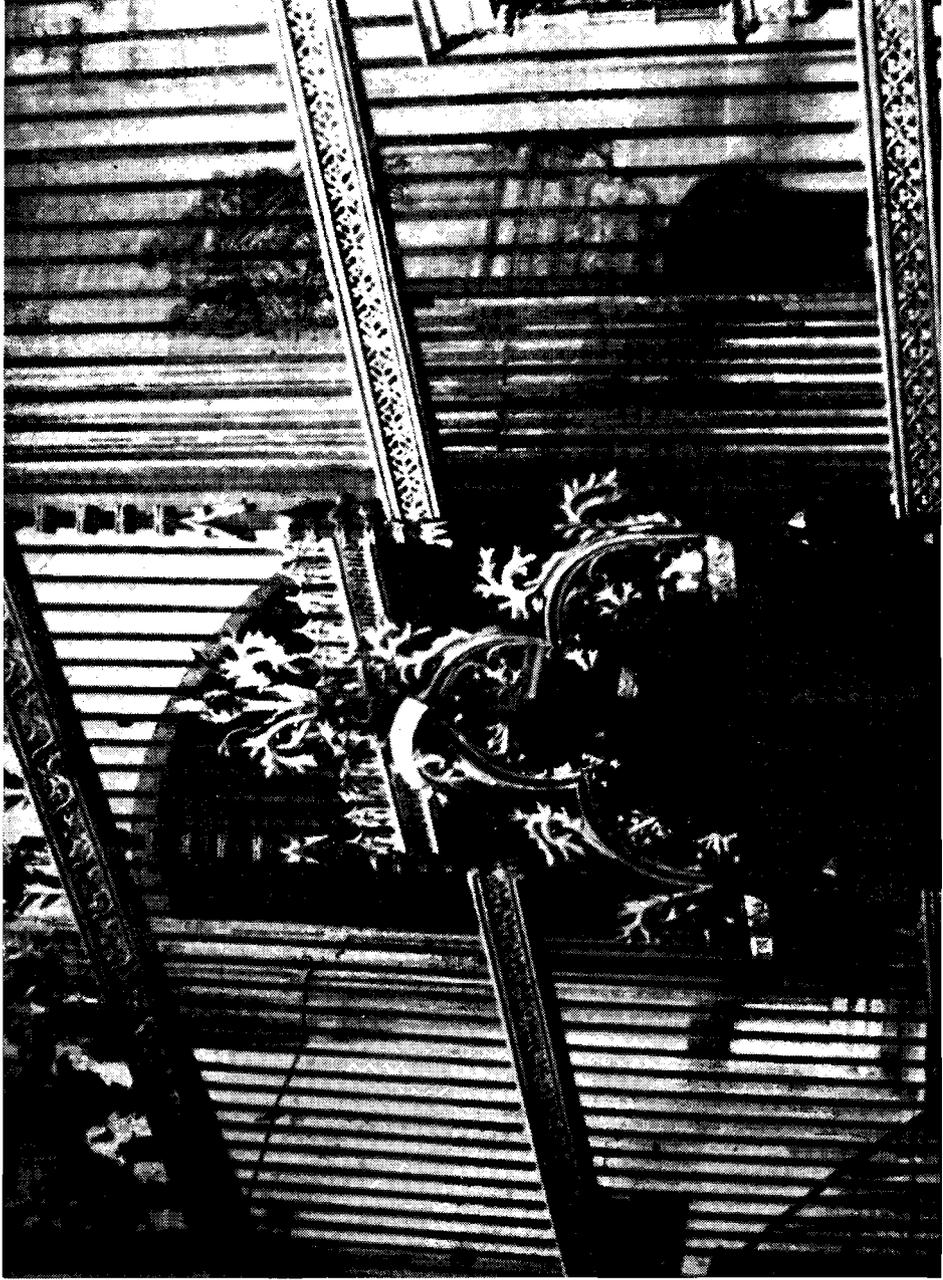


Fig. 5.—Detalle de la reja del presbiterio de la Iglesia Parroquial de Villena.

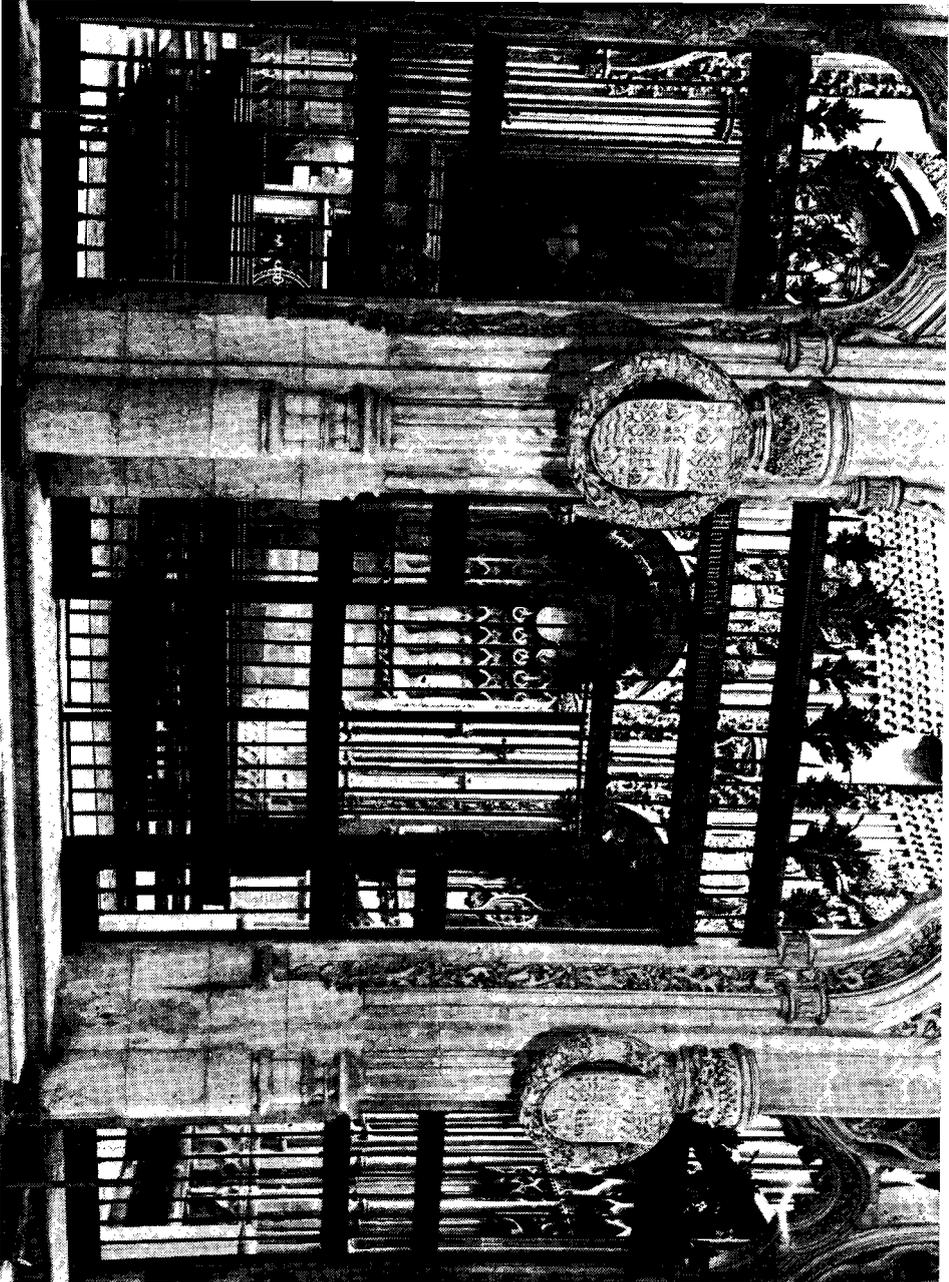


Fig. 6.—Catedral de Murcia. Reja de cerramiento de la Capilla del Marqués de los Vélez.

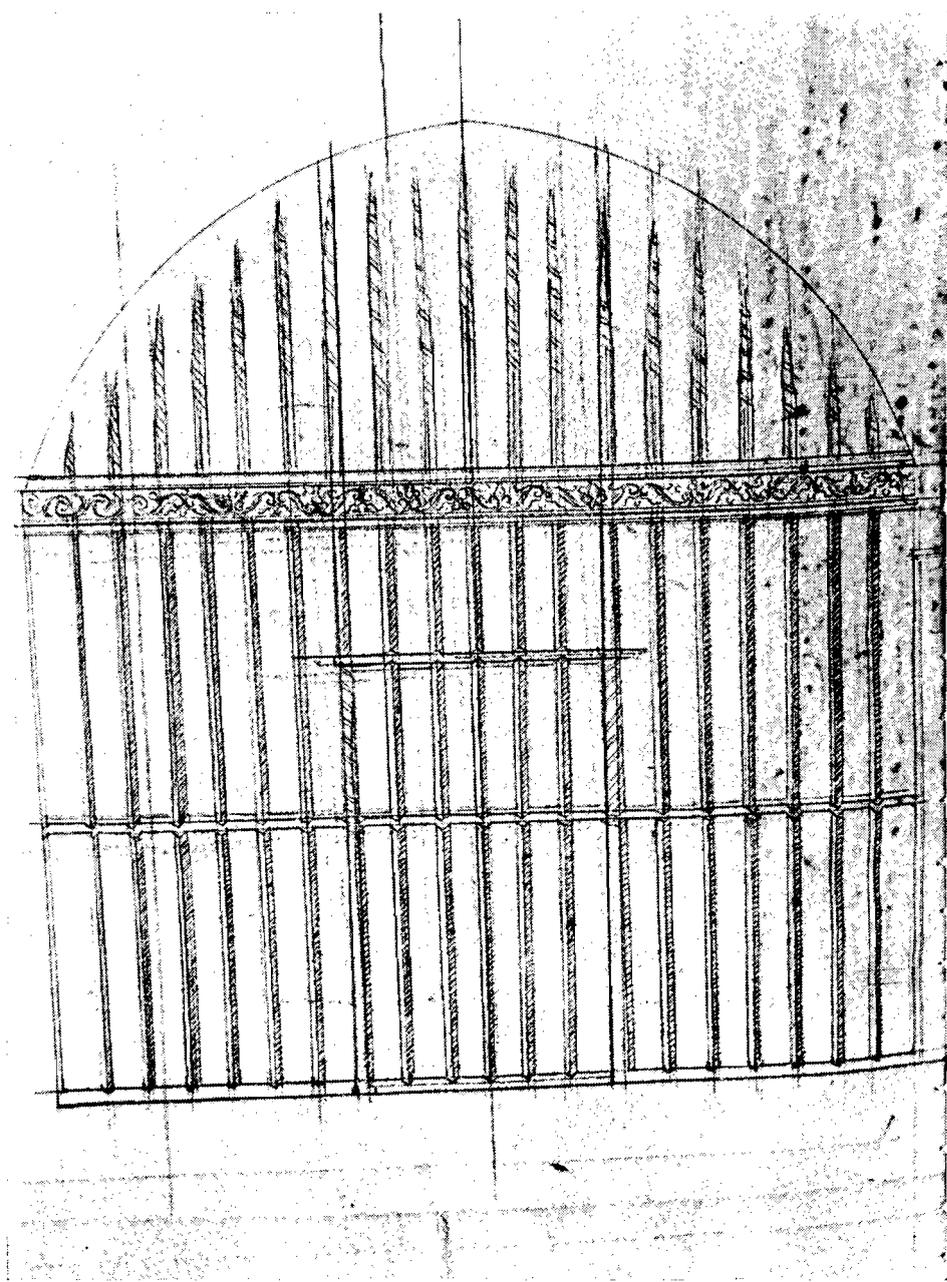


Fig. 7.—Proyecto de reja para el mercado de Santa Catalina de la ciudad de Murcia.
Obra de Esteban Savanan.

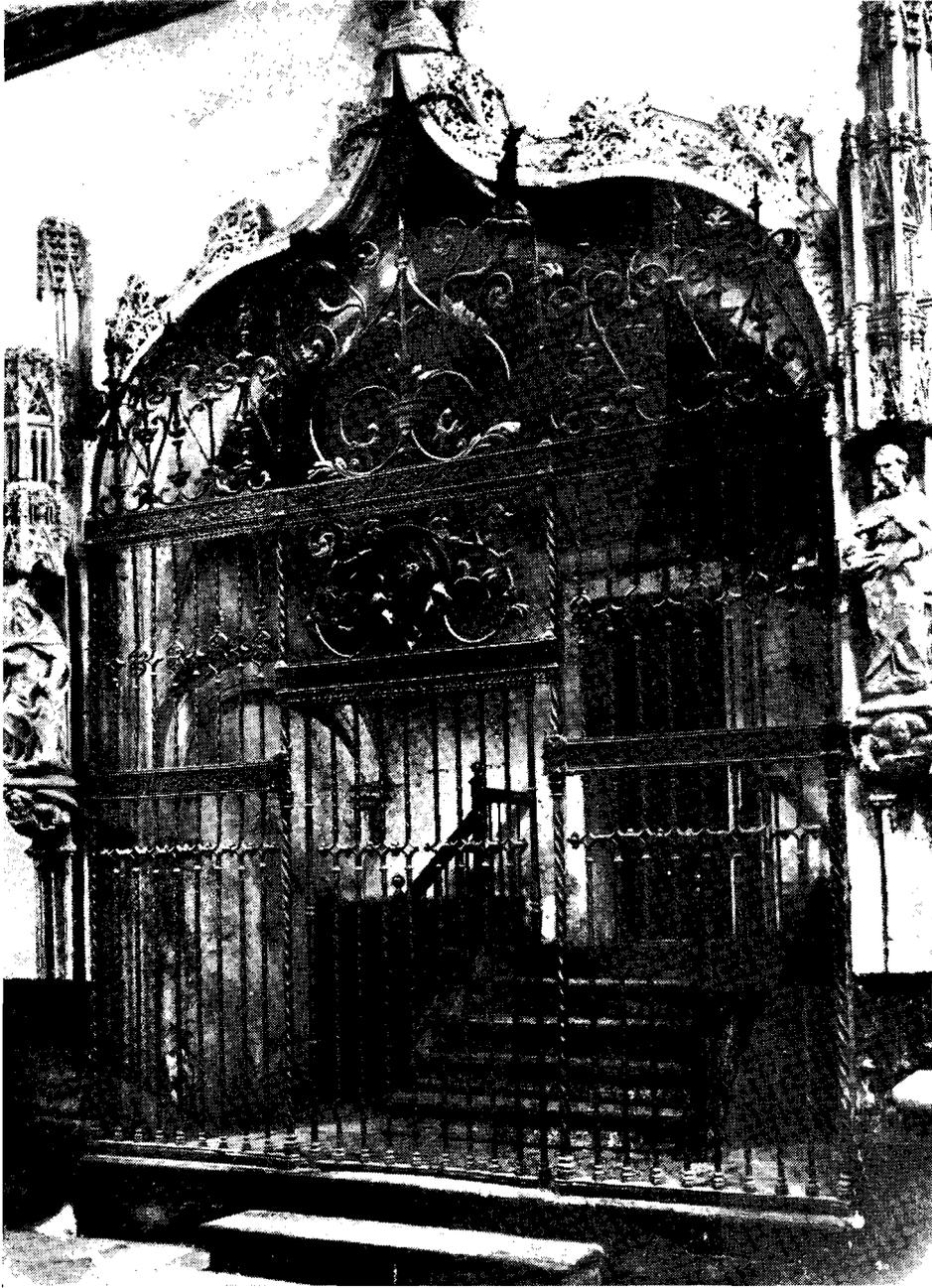


Fig. 8.—Catedral de Murcia. Reja de cerramiento de la antigua Capilla de Bartolomé y Macías Coque.

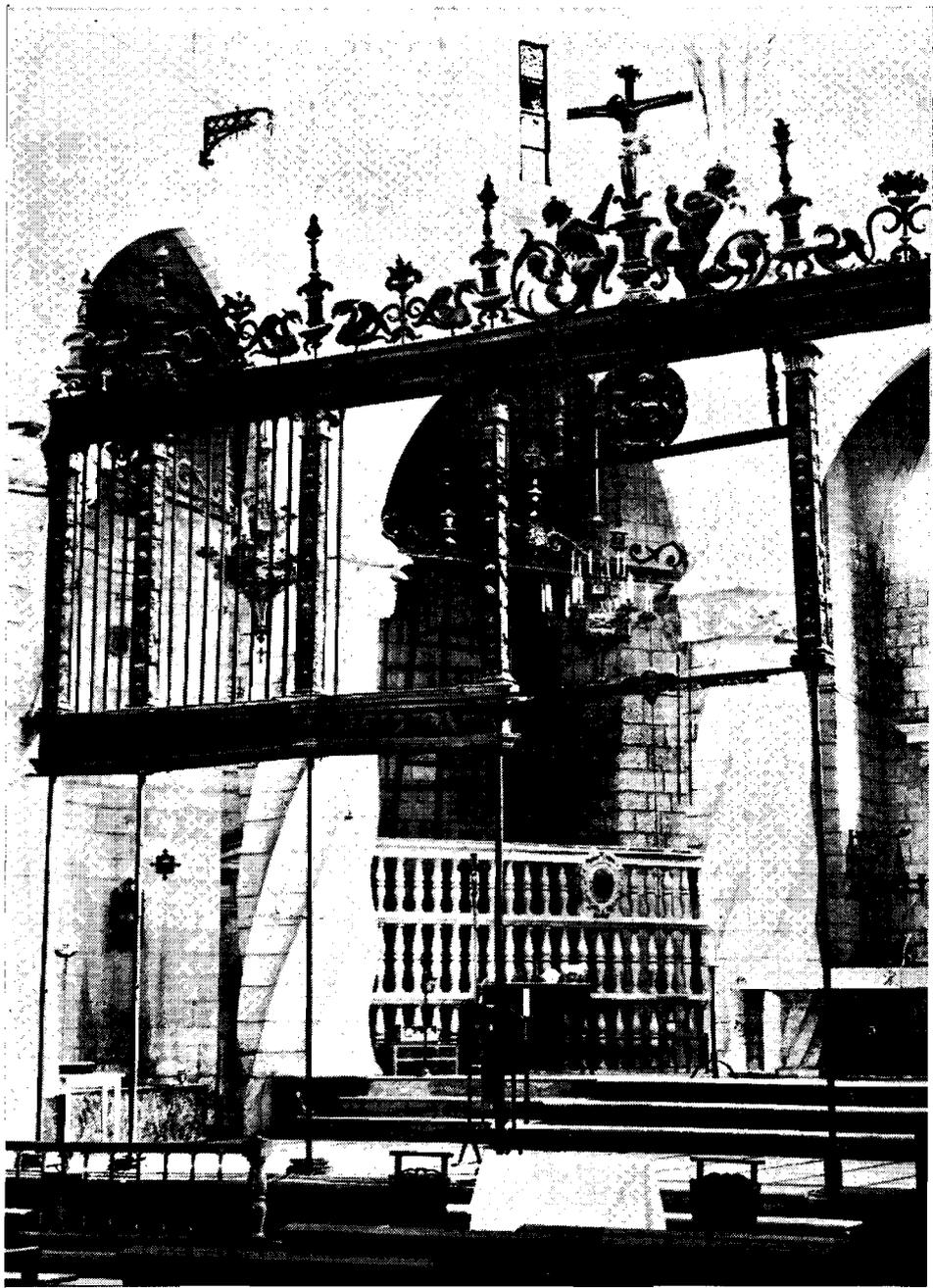


Fig. 9.—Iglesia de Santiago de Villena. Estado actual de la reja diseñada por Jerónimo Quijano.



Fig. 10.—Catedral de Orihuela. Reja del presbiterio, obra de Andrés Savanan.

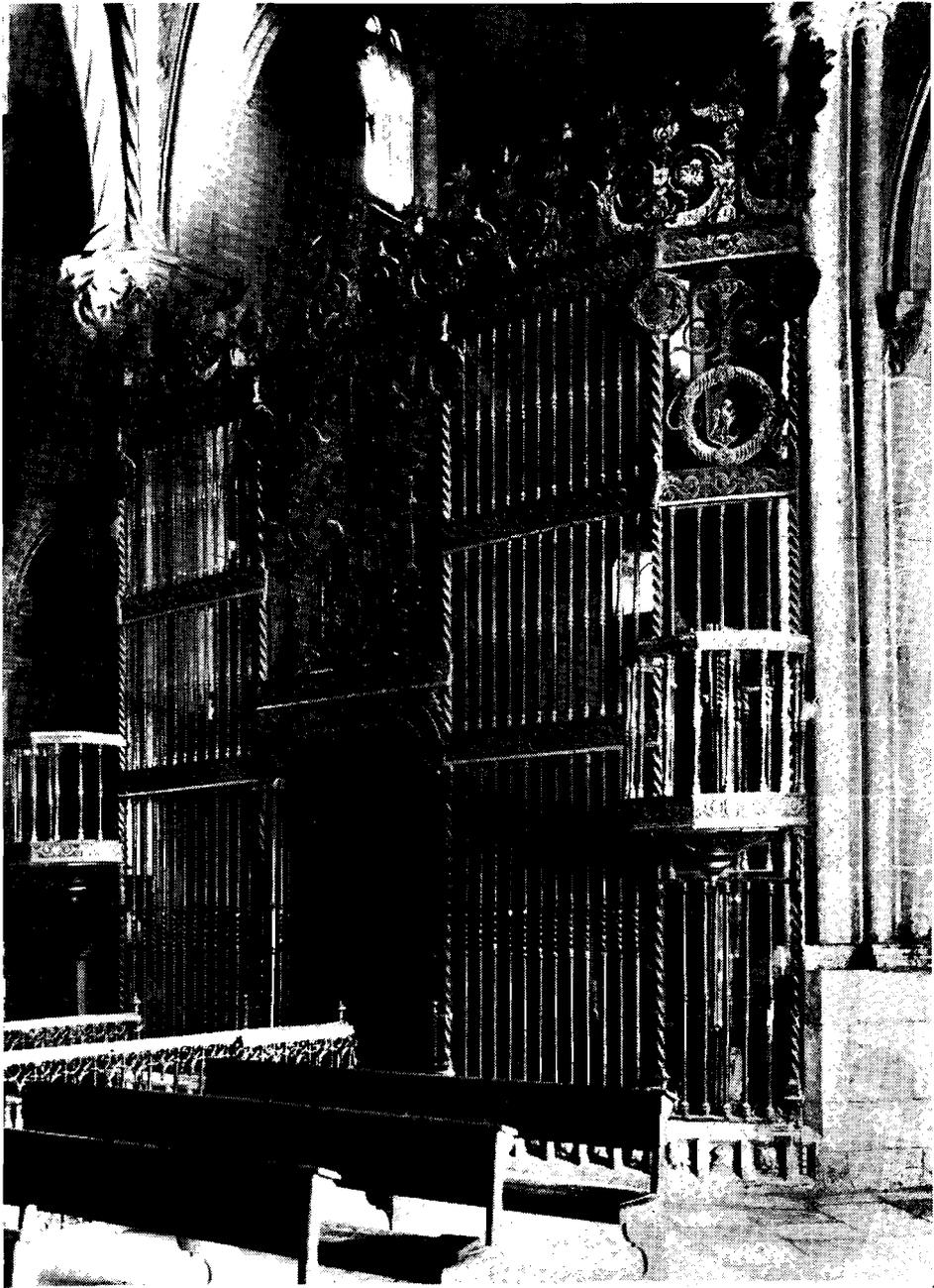


Fig. 11.—Catedral de Orihuela. Conjunto de la reja del Coro.



Fig. 12.—Catedral de Murcia. Reja de la Capilla de San Andrés o de las Lágrimas, obra de Diego Martínez