

Notas y documentos sobre obras del siglo XVI desaparecidas: El retablo mayor de la catedral de Murcia

POR
CRISTOBAL BELDA NAVARRO

Suelen ser relativamente abundantes las noticias impresas o manuscritas, en la actualidad conservadas, que hacen referencia a obras o artistas desaparecidos o de muy problemática identificación estilística. No obstante, su esporádica presencia, algunas resultan del todo clasificables para historiar episodios que por su importancia y magnitud no pueden ser olvidados por la historia del arte local. En este sentido, ya con anterioridad desvelábamos los correspondientes al desaparecido edificio del *Contraste de la Seda*, en un intento de iniciar un camino que pudiera suplir las deficiencias que el tiempo o las destrucciones humanas ocasionaron en el tantas veces expoliado patrimonio artístico murciano. Hoy al querer continuar aquella vía intentamos dar a conocer una de las obras, surgida en el siglo XVI, que acaparó la atención del Cabildo eclesiástico murciano durante bastantes años como para suponer que por su importancia y significación se debe sumar a los episodios artísticos llevados a cabo en una de las épocas más fecundas de la historia del arte murciano. Nos referimos al desaparecido retablo mayor catedralicio, destruido en el tristemente famoso incendio del año 1854, donde perecieron anegadas por el fuego obras de arte realizadas a lo largo de dos extensas centurias y que tan sólo podemos conocer merced a noticias que nos permiten crear unas imágenes bastante fieles de lo que estas obras fueron antes de su desaparición.

Por lo que se refiere al retablo mayor, éste era una obra de envergadura donde se ahorraban en perfecta conjunción arquitectura y escultura de diversas épocas y que fue sustituto de otro, al parecer, gótico, según tradición construido por el Obispo Santa María y ubicado en la Capilla Mayor en 1435 (1).

La exhuberante ornamentación de la obra, así como el tremendo despliegue de figuras, historias y soporte arquitectónico, fue algo que llamó de antiguo la atención de los historiadores, quienes le dedicaron elogiosos párrafos por admirar tanto de él su riquísima "imagería" como la densa trampa "de escultura gótica dorada, con estatuas de reyes y santos en nichos labrados en puntiagudos doseletes" (2).

Bien es cierto que las noticias que sobre el retablo en la actualidad poseemos no pasan de ser meros apuntes que de forma aislada pretenden darnos a conocer (en algunos casos muy superficialmente) su pretendida estructura arquitectónica o la existencia de ciertas historias, factores que a simple vista parecen demostrar la presencia de una rica obra, admirada incluso por los contemporáneos que asistieron a su ejecución. Modernamente fueron González Simancas y Emile Bertaux quienes más datos por su abundancia e interés aportaron sobre el retablo (3).

Al margen de estas elogiosas notas, que sólo tienden a destacar lo valioso, aunque a veces equivocado, de su catalogación estilística, es justo reconocer que el conocimiento actual que tanto de bibliografía particular sobre el caso poseemos como la documentación conservada, sólo en muy discreta forma nos permitía intentar una reconstrucción lo más aproximadamente posible de aquello que en 1579 fue definido como una de las obras más importantes emprendida por la Fábrica catedralicia (4).

Por las noticias hasta el presente recogidas conocemos que la obra del retablo mayor era en síntesis una estructura gótica realizada por maestros de formación medieval y que resulta lógica por la propia trayectoria artística del país en el tránsito de dos edades de marcado y

(1) Archivo Municipal de Murcia, Doctoral La Riva. *Apuntamientos*, fols. 11 y 15; AMADOR DE LOS RÍOS, RODRIGO *Murcia y Albuñete*, Barcelona, 1889, p. 394.

(2) CASCALES, FRANCISCO DE. *Discursos históricos de la ciudad de Murcia y su reino*, Murcia ed. 1874, p. 318; MADDOZ, PASCUAL, *Diccionario geográfico...* p. 736.

(3) GONZÁLEZ SIMANCAS, MANUEL. La Catedral de Murcia, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXIX, (Madrid, 1911), pp. 535-536; E. BERTAUX, Les peintres Ferrando et Andrés de Llanos à Murcia, *Gazette des Beaux Arts*, (1908), pp. 344-350.

(4) Archivo Catedral Murcia (A.C.M.), Libro de Fábrica, n.º 120. Informe sobre el estado de la fábrica catedralicia, sin foliar. "A la séptima pregunta dixo que este testigo se acuerda de ver hazer el retablo dela Yglesia Mayor de dicha Santa Yglesia, que puede aver poco mas o menos cinquenta años y que es cosa publica e notoria que de limosna pudieron... e otras personas particulares de esta Ciudad se hizo la mayor parte de el, porque respecto de ser la dicha fabrica tan pobre como a sido tuvo necesidad de ayudasen a hazer el dicho retablo como en efecto se hizo".

opuesto carácter (Medioevo y Renacimiento). No obstante, las aportaciones que ulteriormente recogió la obra y que fundamentalmente afectaron a su escultura, entran de lleno en, lo que en la actualidad consideramos bajo epígrafes renacentistas, si advertimos que el volumen general de los trabajos se realizó a lo largo del siglo XVI, cuando en Murcia y al amparo de las obras catedralicias aparecieron artistas como Hernando de Llanos o Jerónimo Quijano y la secuela de episodios artísticos que se desarrollaron bajo su impulso a lo largo de esa centuria.

Sin analizar la obra que le precedió y que, creemos, debería participar de la simplicidad y pobreza constructiva de la fábrica gótica general, la obra que le sustituyó posteriormente se debió a la decisión del obispo Martín Fernández de Angulo, quien posiblemente desde el año 1510 se preocupó de su construcción. La razón de establecer esa posible fecha viene determinada por la noticia que el Concejo murciano recibió de la llegada de una bula pontificia el día 3 de marzo del referido año para la erección del retablo, bula que en el ritual de la época debería ser solemnemente recibida (5). En realidad pocas cosas más se contienen en el citado acuerdo capitular, pero la necesaria confirmación documental inmediatamente sugiere el que tal noticia entre en el capítulo de relaciones con otra procedente del archivo Catedral donde hemos podido estudiar una disposición testamentaria del prelado Angulo, quien en 1516, seis años después de la solemne recepción de la bula dejaba a la Iglesia Catedral "ciento mill maravedis para su obra", haciendo constar que "si el retablo que yo mande hazer esta por hazer quiero que sean estos cient mill maravedis para el dicho retablo" (6).

Indudablemente no queda duda alguna sobre la acción directa del promotor Martín Fernández de Angulo y sobre la fecha a partir de la cual hay que comenzar a historiar las sucesivas fases de ejecución del retablo. Evidentemente fue el historiador local González Simancas quien recopiló en su anteriormente citado artículo sobre la Iglesia Catedral de Murcia cuantos datos aparecían reseñados en los Libros de Fábrica, la mayoría de los cuales desaparecieron, sin que sea posible comprobar actualmente su veracidad. Pero, no obstante, por las noticias que el erudito Simancas comenta y a la vista de los descubrimientos documentales que hemos realizado, parece probable que sea el año 1516 el que debe

(5) A.M.M., Actas Capitulares (A.C.), 1510, fol. 130. Noticia referida al día 3 de marzo del año citado.

(6) A.C.M. Libro de Fábrica, n.º 120. "Copia autorizada de una clausula del testamento que otorgó el señor D. Martin Fernandez de Angulo, obispo que fue en esta Santa Yglesia, de cierta manda que hizo a la fábrica mayor de ella". Entre las fórmulas usuarias de presentación de la cláusula se lee: "...yten mande a la obra e fabrica de la Yglesia de Cartagena de que yo fui prelado ciento mill maravedis para su obra y si el retablo que yo mande hazer esta por hazer quiero que sean estos cient mill maravedis para el dicho retablo".

marcar el punto inicial en la intensificación o iniciación de las obras con el estímulo de los cien ducados aportados por el referido prelado.

Al margen de estas consideraciones cronológicas, el estudio del retablo mayor, desaparecido en el incendio de 1854, nos lleva al planteamiento de una serie de cuestiones paralelas (algunas de ellas las abordaremos en un próximo trabajo) que nos permiten conocer por una parte la acción del pintor Hernando de Llanos y el círculo por él originado en el que se encuentra algún elemento de su familia y, por otra, la distribución de la Capilla Mayor con anterioridad a su casi total destrucción.

La historia, pues, de la obra que comenzamos a recomponer fue ensamblada, al parecer, por un anónimo maestro Matheo quien con anterioridad a 1520 comenzaría a realizar su trabajo. Recibieron él y sus oficiales 181.056 maravedís, cantidad que en 1520 fue engrosada por un nuevo descargo en su favor, esta vez de 22.500 maravedís. En esta segunda ocasión fue más explícito el fabriquero al indicar las razones de su pago, indicando que tal se hacía al maestro Matheo "en refección del retablo que hizo en la Yglesia". En este asiento documental ya se asocia al nombre citado el del dorador maestre Antonio, quien recibió por esculpir historias e imágenes 117.050 maravedís y medio (7). Según se deduce de estas noticias parece probable que la estructura global de la obra se encontraba concluida y ubicada en su lugar de destino y que a partir de 1520 periódicamente se iría completando con la adición de historias e imágenes que le darían ese aspecto suntuoso anteriormente analizado. Es evidente que la conclusión de la labor de ensambladores no significaba la definitiva ejecución de tales trabajos y ello porque (a menos que se exigiera en contrato) era frecuente que el encargo se entregara sin dorar, principio éste que hemos de aceptar ya que debido al elevado coste de las obras, éstas deberían integrarse en el programa de gastos generales del Cabildo, que en la época eran lo suficientemente elevados como para ir periódicamente escalonándolos.

La inclusión de estas obligadas notas documentales recogidas por González Simancas nos ha inclinado a pensar que se inicia y concluye con ellas lo que convencionalmente podríamos denominar Primera Fase en la ejecución del retablo. Ello queda justificado por la serie de cuestiones preliminares que se establecen en su ejecución, como recepción de la bula (1510), donación testamentaria de Angulo (1516), presencia del ensamblador (Maestre Matheo) y dorador (Maestro Antonio, quien adquiere la vecindad en Murcia en 1521), factores que determinan los preparativos iniciales de la obra. Cabe, pues, suponer que los anónimos maestros Matheo y Antonio únicamente realizaron la estructura, tallado

(7) GONZALEZ SIMANCAS, o.c. 535-536.

y parcial dorado del retablo con anterioridad a la intervención de los maestros habituales durante el siglo XVI murciano (H. Llanos, J. Quijano, etc.), cuya presencia lógicamente se documenta en los años posteriores. Pero es, desde luego, fundamental para el inicio de una Segunda Etapa los trabajos de pintura y ornato de la Capilla Mayor, encargados, según de los documentos conservados se colige, al maestro Hernando de Llanos.

Comienza, pues, con ellos una Segunda Fase en la que la elaboración de datos presenta no pocas lagunas que hemos de completar con una serie de noticias aisladas que nos pueden dar la imagen real de la obra, cuya conclusión no terminaría hasta el siglo XVIII.

Tras el acoplamiento de la estructura en madera en la Capilla Mayor se abre para el retablo lo que hemos denominado Segunda Fase, comprendida entre 1520-1528, acaso la más importante, ya que a ella hay que inmediatamente asociar (como anteriormente sugeríamos) el nombre de Hernando de Llanos, a quien E. Bertaux supone en Murcia desde 1513. Bien es cierto que ese año se cita habitualmente como el de la venta del viejo retablo, lo cual supondría que el Cabildo aceptó la idea de un nuevo diseño para justificar esa venta. Recientemente nos comunican que Fernando el Católico se sintió interesado por la ejecución de la nueva obra y que incluso recomendó al Cabildo el nombre de un artista, Hernando de Figueroa, para realizarlo. Por supuesto la sugerencia de Fernando de Aragón, que data de 1513, no debió ser aceptada por los Capitulares, ya que el nombre del mencionado artífice no aparece reseñado en ningún documento catedralicio, ni indicación alguna que mencione diseño. No obstante, es digno resaltar este hecho, ya que supone una vinculación de Fernando el Católico en el proceso de construcción del retablo.

La relación de fechas hasta ahora establecidas en nada contradice las que proponemos, sino más bien justifica el que el período de ensamblamiento del retablo debió ejecutarse entre los años 1516-1520, fecha esta última que abre tanto la labor pictórica de Hernando de Llanos como la de su círculo en las tareas de dorado y policromado de la parte iconográfica total que representaba los Siete Gozos de la Virgen, tal y como E. Bertaux propone a juzgar por las noticias de las historias que lo ilustraban, transmitidas por González Simancas.

En esta Segunda Fase, pues, se procede a la ejecución por parte de Hernando de Llanos de la decoración de los "hombros" del retablo y sin duda alguna al inicio de las historias antes mencionadas, habida cuenta de que el pago de 100 ducados que recibe sin especificación por parte del fabriquero del motivo, bien podría corresponder a esas labores y que

sus sucesores continuaron después de 1525. Resulta demasiado elevada la cantidad percibida por Hernando de Llanos para no relacionarla con esta obra en concreto, más aún teniendo en cuenta que en la época un maestro de la talla de Jacobo Florentino o de su sucesor Jerónimo Quijano, percibían idéntica cifra al año. Es, por lo tanto, evidente que la cifra de cien ducados hay que relacionarla con un trabajo a largo plazo que centraría la atención del pintor hasta su desaparición de las cuentas catedralicias.

La actividad de Llanos parece segura a tenor del mencionado descargo, si bien su tarea ha sido considerada de muy diversas formas, desde reconocer su arte en ciertas historias pintadas sobre tabla (*La Anunciación de los Pastores* del Museo Catedralicio fue considerada como parte integrante del mencionado retablo) hasta la que modernamente le suponía como único autor de la policromía y dorado de parte del retablo y decorado del techo de la Capilla Mayor. En favor de esta última tesis no sólo insisten los documentos capitulares citados y los que a continuación incluiremos, sino también las referencias de historiadores, geógrafos, viajeros o curiosos que le mencionaron en sus escritos. Desde Cascales a Madoz únicamente se habla de imaginería y nunca de pintura. El riquísimo retablo de imaginería de Cascales se corresponde con la “escultura gótica dorada con estatuas de reyes y santos en nichos labrados en puntiagudos doseletes” de Madoz. Pero, no obstante, y por si alguna duda surgiera sobre ello el Archivo Municipal de Murcia guarda entre sus fondos un precioso manuscrito de 1735, de autor desconocido (se ha pensado en el erudito Rocamora como su redactor) donde se describe la Capilla Mayor (texto que posteriormente analizaremos) con especial atención a su retablo en los siguientes términos: “... La Capilla maior es Real Capilla asi en lo material como en lo formal, porque en su espazio cave desde la mesa del altar asta la techumbre, todo de preziosa imagineria dorada, en que se ven en varios nichos talladas las vidas de Christo y de su Madre a proporcionadas distanzias y por otras partes colocadas de la universal Yglesia varias santas y santos y aora modernamente se ha colocado un arca de plata que sirve de sagrario simbolizando el arca del testamento, que lo laborado por el arte importa tanto como la materia de que se compone...”.

El anónimo (hipotético Rocamora, según unos) redactor del manuscrito menciona la *preciosa imaginería dorada*, acepción que resulta lo suficientemente clara como para descartar definitivamente todo intento de atribución a Hernando de Llanos o sus murcianos discípulos de historias o pasajes de su iconografía. No obstante, la labor de éstos últimos adquirió entre los años 1520-1528 un singular relieve pues a ellos (Andrés

de Llanos y Jerónimo de la Lanza) se les encomendó la policromía o dorado de historias como la Salutación, Desposorios, Quinta Angustia y Resurrección, además de otras cuyos nombres y ubicación González Simancas incluye en su trabajo anteriormente citado (8). En realidad estas noticias transmitidas por Simancas y que, según creemos, deben pertenecer a los Libros de Fábrica desaparecidos, parecen indicar a los pintores como autores de las obras reseñadas, debido en gran parte a un intento del erudito Simancas (secundado por E. Bestaux) de considerar a Hernando de Llanos y a sus discípulos como ejecutores de una parte pictórica que, según hemos visto, nunca existió. Cabría recordar que ya Andrés Baquero Almansa reprochaba a González Simancas el "inventar" datos documentales en su intento de atribuir a Hernando de Llanos ciertas tablas pintadas del perdido retablo mayor, pero no menos cierto es que ni Simancas "inventó" el nombre de Llanos ni Baquero consiguió descifrar la verdad sobre Hernando ni aún diferenciarlo de Yáñez. Hasta Post, que confunde y equivoca toda la pintura murciana del siglo XVI, acertó en afirmar la posibilidad de suponer al retablo mayor como obra sólo de escultura (9). Si fueron, sin embargo, importantes las tareas desarrolladas por los discípulos de Llanos y que contribuyeron a crear el aspecto suntuoso tantas veces reiterado a lo largo de este trabajo y que fundamentalmente (además de los indicados) tuvieron lugar entre los años 1528-1536. Es el año primeramente citado (1528) el que debe marcar el inicio de una nueva fase en la evolución del retablo pues es la primera vez que en su elaborado proceso de ejecución se cita al maestro Jerónimo Quijano. La noticia procede de González Simancas y no debe resultar extraña, si se tiene en cuenta que el maestro montañés, vinculado durante muchos años a la fábrica catedralicia, amplió merced a ello su inicial oficio de arquitecto-escultor para contribuir, como ya es conocido, al desarrollo de las artes industriales a las que incluso prestó sus diseños. Pero hay además que hacer constar que él o Jacobo Florentino deben ser los posibles autores de dos efigies desnudas de Adán y Eva, situados en el retablo, imágenes que se adaptaban a un concepto perfectamente renacentista, valorando el desnudo por sus condiciones ético-espirituales debidamente subrayadas por una cuidada plástica. Estos caracteres idealistas del Renacimiento parece que no se tuvieron en cuenta allá por el siglo XVIII, cuando un riguroso canónigo, el Arcediano de Lorca (opuesto y contrario sucesor en el cargo de aquel Junterón renacentista, humanista y prisionero de Carlos V), pretendió conseguir del Cabildo que ambas

(8) Vid. nota anterior.

(9) BAQUERO ALMANSA, ANDRÉS, *Catálogo de los Profesores de Bellas Artes en Murcia*, Murcia, 1915, p. 41 y 46. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge, 1947-50, vol. XI, p. 99.

estatuas fueran retiradas por resultar “indecentes” y que en su lugar se ubicaran a S. Miguel Arcángel y a San Juan Bautista. La respuesta del Cabildo no pudo ser más tajante y en parte complaciente al pudoroso arcediano, pues haciendo notar en un alarde de respeto por el arte del pasado (digno, por otra parte, de ser tenido en cuenta por quienes en la actualidad despojan nuestros templos de la imaginería que surgió pensando en ellos) el carácter “antiguo” de los mismos, mandó fuesen vestidos (10).

Tras la documentada labor de Hernando de Llanos y Jerónimo Quijano en las obras del retablo mayor, los sucesores del primero continuaron completando aquellos trabajos inconclusos que afectaban especialmente al dorado de algunas zonas, para lo que trajeron oro de Valencia a fin de ejecutar los encargos a ellos encomendados. En estas nuevas tareas que en parte se refieren a los años 1540 y 1541 se hizo necesario la aportación de 57.159 maravedís (11).

Por otra parte, hemos de reiterar que estos trabajos de dorado y policromado de una obra tan voluminosa eran lo suficientemente elevados como para suponer que los descargos catedralicios se hicieran periódicamente eco de estas circunstancias. Así, pues, en 1520 comienzan a aparecer una serie de noticias en las que se recaba ayuda para proceder al dorado del retablo, solicitándose cantidades de las más heterogéneas procedencias, como, por ejemplo, las requeridas al maestrescuela Dávalos, dignidad eclesiástica de la época, para que aporte “los remedios que pudiéramos hallar” de la misma forma que el arcediano de Cartagena “nuestro hermano ha hecho una gran limosna de más de setecientos ducados sy con ello sale, porque el gasto en servicio del rey nuestro señor mas de mill e quatrocientos y han le dicho que su alteza manda pagar agora todos los dsecargos y cobrándose estos que se le debe mandar de ellos la mitad para dorar el retablo...” (12). La fecha de esta súplica es importantemente significativa si se repara en que el año 1520 es el que abre el gran siglo XVI murciano con la cimentación de su espléndido campanile y una serie numerosa de obras que le continuaron. A ellas hacen referencia los documentos que de alguna forma citan el retablo mayor, dándole idéntico valor que a otros hechos como “las muchas y grandes obras que esta Yglesia tenemos comenzadas syn tener socorro de parte alguna...” o a veces (1529) resaltando la dignidad eclesiástico bajo cuyo pa-

(10) A.C.M.A.C. 1712-1719, fol. 372.

(11) A.C.M. Libro de Fábrica, n.º 502, fols. 4, 49 v. y 51 v. Años 1535, 1540 y 1514.

(12) A.C.M. Legajo sin clasificar, conteniendo cartas latinas y castellanas del Cabildo. La noticia arriba reseñada corresponde a 1520. Resalta la conexión de esta noticia con las aportaciones recibidas por el rey Carlos de la Diócesis de Cartagena en su campaña por su coronación imperial.

trocinió se iniciaron. De esta forma, en una carta dirigida (creemos que por Gil Rodríguez Junterón) al secretario del Cardenal Mateo Lang, obispo de la diócesis, se indica expresamente que “sy v. m. viese las grandes y magnificas obras que en esta Yglesia se an comenzado en nombre del Rmo. Sr. Cardenal bien creemos que dixese que era imposible, como es la verdad, que ancora se acabarían o que aviamos menester de mucho socorro de otra parte para ellas. Son el retablo que v. m. vido que aun se está de madera syn pintar...” (13).

No obstante, estas noticias resultan significativas y demuestran que el proceso de conclusión del retablo fue una labor de bastantes años en parte determinados por la sucesiva importancia que las obras de arquitectura iban adquiriendo en la mente del Cabildo. Así, pues, aunque estas cantidades solicitadas y en principio, creemos, que fueron concedidas, no se debieron aplicar a su preconcebido fin, puesto que la necesidad de su dorado se hace patente, tanto en visitas pastorales giradas a la Catedral, como en acuerdo capitulares donde se resalta su necesidad. En 1535 (dentro de una Tercera y definitiva etapa) se dice que el deán Sebastián Clavijo en nombre de la dignidad episcopal visitó la Santa Iglesia Catedral, entrando en todas sus dependencias, insistiendo en que al hacerlo a la Capilla Mayor encontró “un ara de la grandeza y anchura convenyble sobre la qual havya tres pares de manteles y cinco corporales y una palia labrada y una cruz de metal y una tabla con las palabras de la consagracion y un guardamezil viejo. Otro sy havya un retablo rico de maçoneria dorado” (14). Es la única noticia que haciendo referencia a su estructura total en maçoneria parece indicarnos que se había ya dorado. Se tardaron cerca de quince años en efectuarlo, aunque ello no debió afectar a las historias de los nichos, pues al año siguiente se solicitaba del Cabildo una aportación global de todos sus miembros pues “viendo la mucha necesidad que esta Yglesia tiene que se dore el retablo que esta en el altar mayor... ordenaron e mandaron que los señores dignidades den en limosna doze mil maravedis e los señores canonigos otros doze mil maravedis e los señores racioneros otros doze mil maravedis e los señores medioracioneros otros doze mil maravedis para que con cada uno de los dichos doze mil maravedis se dore una historia del dicho retablo...” (15). Evidentemente, si consignamos las cantidades hasta ahora conocidas, resulta un importe que se podría desglosar de la siguiente forma:

(13) A.C.M. Ibidem. Carta a Maximiliano de 1529.

(14) A.C.M. Autos de la visita que se hizo en esta Sta. Iglesia... Año 1535, sin foliar.

(15) A.C.M. AC. 1536, fol. 164 v.-165.

- a) *ensamblador y entallador*: 323.106 maravedís
- b) *pintores*: 167.639 maravedís
- c) *presupuestos para dorado*: 279.250 maravedís.

Estas cantidades que, lógicamente, se refieren a las citas que hasta el momento hemos podido localizar, dan un gasto total para las obras del retablo desde 1516 (primera aportación conocida) hasta 1536 (última decisión del Cabildo) de 769.995 maravedís. Es decir, que en el transcurso de veinticuatro años la fábrica catedralicia hubo de invertir en su ejecución más de medio millón de maravedís, que suponen un elevado presupuesto muy en la línea de los enormes descargos que financiaban durante la primera mitad del siglo la remodelación arquitectónica del templo. Si a ello sumamos las continuas remesas de dinero enviadas a sus procuradores e intermediarios en la corte pontificia y en Valladolid o Granada para la anulación de la diócesis de Orihuela, segregada de su primitiva demarcación cartaginense y para otros diversos pleitos, advertiremos que la magnitud del proyecto era tal que podía entrar en el mismo plano de valoración artística que el resto de los negocios emprendidos por el Cabildo. Sin embargo, hemos de señalar (debido a que la obra del retablo mayor no ha llegado a nosotros) que lo único cierto que de estos gastos se desprende son las cantidades pagadas a los artífices, quienes realmente cobraban mediante la firma de una carta de pago, pero el resto de las consignaciones presupuestarias o fueron únicamente un capítulo no realizado de su vasta y rica economía o si, por el contrario, se concedieron, quizá se aplicaran periódicamente a otras necesidades. Ello se justifica por la machacona reiteración con que el dorado del retablo se cita en los documentos, produciendo a veces confusión en averiguar si en una determinada fecha estaba o no dorado, por lo cual lo que hasta ahora parece evidente es que sólo en 1535 su estructura está dorada y que el resto de las historias, si se doraron inicialmente, debió ser tan pobre el trabajo realizado que en 1536 de nuevo se solicitaba el dorado para cuatro historias más. Cabe, entonces, señalar que del cúmulo de cifras analizadas, sólo las percibidas por los artistas deben ser las reales, mientras que los gastos en material no pueden ser precisados con la misma exactitud que aquéllos, pues hasta el período tan extenso de su ejecución (veinte años) denotan que fueron los otros gastos, los de arquitectura, los que requirieron la atención prioritaria del Cabildo, posponiendo (esto es lo que parece deducirse de los textos capitulares) la conclusión definitiva del retablo. Sin embargo, no hay que pensar, como el mismo Cabildo pretenderá posteriormente demostrar (1579) que fue la caridad pública la que costeó el retablo mayor “pues respecto de ser la dicha fabrica tan pobre

como a sido tuvo necesidad de ayudasen a hazer el retablo como en efecto se hizo" (16). Ello demuestra, por encima de las "conmoveras" lamentaciones del Cabildo, que los gastos presupuestados fueron destinados a otros fines, torre, sacristía, portadas, arquitectos, pleitos de Orihuela, etc... una vez, claro está, concluida y ensamblada la obra en la Capilla Mayor. Indudablemente puede ser éste un planteamiento válido, pero quizá no deba ser el único que se presente, pues es lícito igualmente argumentar que las cifras totales fueron las realmente exigidas por las grandiosas dimensiones de la obra (que ocupaba todo el frente del altar mayor) y que con las periódicas asignaciones solamente se podía financiar una parte determinada de ella, aunque la recesión económica del Cabildo, reflejo de las inflaciones por las que España atravesó en la segunda mitad del siglo XVI, ocasionaron un déficit económico tal que se resistieran todos sus proyectos. Por ello, Deán y Cabildo informaban a Sebastián Clavijo, dignidad capitular murciana que solventaba sus negocios en Roma (al dar cuenta de la revocación de la diócesis de Orihuela por León X) que "por quanto esta Yglesia esta en grandisima necesidad por los grandes gastos de las cosas de Orihuela y obras grandes y necesarias principales del retablo y sagrario... que se aye algun socorro para ellas..." (17). Pese a todo surgió una obra en la que la escultura ocupaba toda su estructura, siendo su iconografía mariana la que relataba, como ya quedó dicho, los Siete Gozos de la Virgen. Su distribución resulta, sin embargo, problemática, pues González Simancas que fue quien únicamente tuvo la oportunidad de transcribir la documentación que la describía, hizo de ella la siguiente enumeración: en el lado de la Epístola, la Presentación de la Virgen; en el del Evangelio, la Visitación; en la calle central, la Asunción. Junto a estos episodios se incluían la Salutación, Los Desposorios, la Quinta Angustia y la Resurrección. Cabe, pues, pensar que, situando las historias en sentido cronológico y posibilitando su lectura de izquierda a derecha, su relación debió ser la siguiente: Lado de la Epístola: Presentación, Desposorios, Quinta Angustia; Lado del Evangelio: Salutación, Visitación, Resurrección; calle central: Asunción (18). Evidentemente, todos estos episodios de la biografía mariana se corresponden entre sí, pues, como antes indicábamos su lectura es simultánea en ambos sentidos. Así, a la Presentación de la Virgen debe corresponder como episodio siguiente la Salutación angélica, a los Desposorios,

(16) Cf. nota 4.

(17) A.C.M. Informaciones de los señores Dean y Cabildo de Carthagená sobre el negocio de Orihuela, de lo que ha pasado en el fecho e se deve proveer.

(18) En este sentido hemos tenido en cuenta las normas que para el retablo renacentista expone el profesor Martín González en "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *Boletín de Estudios del Seminario de Arte y Arqueología*, XXX, (Valladolid, 1964), pp. 5-66.

la Visitación y así sucesivamente. Estos grupos originales se ampliaron con figuras exentas, tales como los mencionados Adán y Eva y a ellos se unieron en la segunda década del siglo XVII las efigies de los Cuatro Santos de Cartagena (Fulgencio, Isidoro, Leandro y Florentina) esculpidos por Cristóbal de Salazar y encargados por el obispo franciscano Fray Antonio de Trejo (19).

LA CAPILLA MAYOR ANTES DE 1854

Durante el siglo XVIII, ya concluída desde inicios de la centuria anterior la imaginería del retablo, se procedió a completar ciertas zonas del mismo, mediante la adición del tabernáculo y demás elementos de orfebrería que decoraban la mesa del altar. En este sentido hay que recordar el texto del manuscrito anteriormente citado para ofrecer una imagen lo suficientemente fiel de la Capilla Mayor antes de su destrucción en febrero de 1854. Así, pues, y volviendo al texto manuscrito de 1735, el recinto comprendido en el ábside catedralicio, enriquecido con una nueva obra, el tabernáculo dieciochesco, ofrecía al narrador el siguiente aspecto: "La Capilla maior es Real Capilla, así en lo material como en lo formal, porque en su spazio cave desde la mesa del altar asta la techumbre, todo de preziosa imagineria dorada en que se ven en varios nichos, talladas las vidas de Christo y de su Madre, a proporcionadas distancias puestas, y por otras partes colocadas de la universal Yglesia varias santas y santos, y aora modernamente se ha colocado una arca de plata que sirve de sagrario simbolizando el arca del testamento, que lo laborado por el arte importa tanto como la materia de que se compone, del qual salen unos imitados raios, que por lo bien dorados brillan â imitacion de los de el sol material, cuio hermoso y costoso tabernaculo zincundan quatro hermosas y airosas hechuras de los quatro sagrados ebangelistas, en accion de escribir los evangelios, sosteniendo los libros y tinteros los quatro atributos que les apropian de (ilegible) Angel, Matheo, león, Marcos, y Buey, Lucas. devajo de este rico y estimable sagrario esta el hermoso simulacro de N. S.^a con el titulo de Grazia, patrona de esta Santa Yglesia cartaxinense, y no faltan conjeturas mui probables que persuaden ser la misma echura que a el Sabio Rey le dio su padre el Rey Santo quando la

(19) SANCHEZ-ROJAS FENOLL, MARIA DEL CARMEN, *Las obras artísticas del Obispo Trejo en la Catedral de Murcia (1623-1628)*, tesis de licenciatura, inédita, dirigida por el Prof. Gómez Piñol, fol. 39, leída en la F. de F. y L. el día 12 de julio de 1971. Debe tenerse en cuenta que a juzgar por las relaciones que describían el retablo y que al principio de este trabajo citábamos, a las historias reseñadas se les unieron otras efigies que deberían corresponder a "las estatuas de reyes y santos en nichos labrados en puntiagudos doseletes" de Madoz.

restauro del poder mahometano; la bobeda superior esta de hermosa pintura y a trechos azules y dorados follages guarnecida. sus paredes abrigan en nichos quatro gigantescas estatuas de los quatro hermanos santos de Cartaxena, Fulgencio, Florentina, Leandro e Isidoro todos con pastorales baculos por aver sido los tres mitrados y la santa abadesa, como en otro lugar queda citado. Circunda por de dentro de esta Capilla maior una azul faxa que forma la cornisa que en plateadas letras dize:

ASTITIT REGINA ADISTRIS TVIS IN VESTITV DE ALBATO
CIRCVNDATA VARIETATE (20)

Al derecho lado del presviterio, en un sepulcro de piedra, todo dorado guardan dos reyes de armas (bistiendo en sus cotas de malla las de Castilla y Leon) las entrañas del Rey D. Alonso el Sabio que tanto amó â esta ciudad y para perpetuar su cariño mando por su testamento que se enterrasen en la Yglesia maior de Santa Maria de Grazia de Murzia por lo que habiendose sepultado primero en la Iglesia que de esta advocacion ai en el Alcazar, para cumplir exactamente esta su ultima boluntad en tiempo de el Emperador Carlos quinto por su Real Orden a petition de este eclesiastico Cabildo se trasladaron al sitio referido en donde al presente permanezzen por cuió motivo goza esta de real Capilla por Justicia y Grazia, pero no es razon dexar en el olbido unos disticos latinos que se fixaron en su pedestal pues publicaban del Rey el amor y de Murzia la lealtad; asi dezian

DVM PRELIO ET PRECIBVS NVTANTES SANCTIVS VRBES
ALLICIT AFFECTANS SCEPTRA TENERE PATRIS
MURTIA FIDA MANET FIDEI PROPIGNERE TANTI
HIC LEGATA PII VISCERA REGIS HABET

Bien buscan el amor grande del Rey y desta ciudad su grande lealtad, es quitarles el alma en nuestro idioma verterlos y asi mejor sera dexarlos, algun posterior nuevo adorno nos los quito de en medio, pero en su lugar pusieron el siguiente rótulo (21):

(20) Lógica inscripción como corresponde a la iconografía mariana del retablo y a la advocación de la Iglesia Catedral, de antiguo conocida como Santa Maria la Mayor.

(21) La lectura de este párrafo es por su claridad sorprendente, aunque de una vez parece conducir a buen puerto las dudas que desde antiguo ha existido en torno a la atribución del sepulcro del rey Sabio. Las incongruencias advertidas en ciertos elementos decorativos, la forma irresoluta del conjunto, etc. pueden, muy bien, corresponder a unos sucesivos retoques, que pudieron llegar a efectuarse hasta en el mismo siglo XVIII. De ahí que la paternidad de la obra sea de difícil solución, tanto en lo que a su autor se refiere como a la fecha de su ejecución.

AQVI ESTAN LAS ENTRAÑAS DEL REY D. ALONSO
 EL QVAL MVRIENDO EN SEVILLA POR LA GRAN LEAL
 TAD CON QVE ESTA CIVDAD DE MURCIA LE SIRVIO EN SVS
 ADVERSIDADES LAS MANDO SEPULTAR EN ELLA.

Léense en una lámina dorada en caracteres góticos (22); en el nuevo adorno que esperamos quisiera se repitiesen los latinos dísticos. Al siniestro lado del Altar Maior dieron asiento a las reliquias de San Fulgencio y Santa Florentina su hermana el día dos de febrero de 1594 las quales entraron en esta ciudad por interposizion de Su Magestad D. Felipe Segundo y con tal disposición y arte están colocadas que por dentro y fuera de la Capilla se manifiesten luzidas pudiendose a un tiempo zelebrar por ambos lados de el altar el divino sacrificio; por la parte interior en campo dorado se gravaron los siguientes versos:

EX BERZOCANA VISSV DELATA PHILIPPI
 HIC TVA FVLGENTI BRACHIA IACENT
 FLORENTINA SOROR NECNON CONDVNTUR ET OSSA
 HIC TVA: CARTHAGO PATRIA MATER AVE
 IAM LETARE SACRO REFORV (?) SVB PECTORE NATOS
 MVRTIA QVOS SERVAT RELIGIONES PIA

Y por la exterior parte otro rotulo dize

IN HOC LOCO BRACHIA S. FVLGENTII ET
 FLORENTINE SORORIS COLLVNTVR

Para salir de esta Capilla Maior se ofrezce primero una hermosa, grande y dorada rexa de ierro labrada con curiosa perfeczion la qual corona un corpulento crucifixo y en ella a los correspondientes lados fabricados de la misma materia dos espaziosos pulpitos donde se cantan los Evangelios y las Epistolas en las Misas Combentuales por los Beneficiados para este fin contruidos (23). por ambos laterales desta Capilla dan

(22) Estos caracteres góticos no deben corresponder a mediados del s. XVI lo que una vez más demuestra las alteraciones del sepulcro y el hecho de que la letra gótica fuera imitada en épocas posteriores. Es de suponer que en la redacción inicial de los dísticos el tipo de letra (a juzgar por el estilo en que se realizó el enterramiento) fuera el de la capital latina.

(23) Esta precisión del visitante sobre la reja que cierra el presbitero, (obra de Antón de Viveros, siglo XV), al hablar de un crucifijo de coronamiento, resulta extraña, si se tiene en cuenta que en las obras de forja conservadas del maestro murciano y que estudiamos hace años en un trabajo publicado en esta misma revista ("La obra de rejería de la Catedral de Murcia", XXIX, 1970-71), no presentan más coronamiento que las habituales cardinas, propias de las rejas de su época. Ni aún siquiera sus mejores obras, como las de Murcia o Chinchilla, apa-

franca entrada y salida otras dos puertas doradas de hierro fixas en hermosas portadas de piedra labrada echas â expensas del que fue su Prelado D. Fray Antonio de Trexo año 1623 quien por su obligacion y devozion por ser de un mismo abito coloco por de dentro dos echuras doradas de S. Francisco y S. Antonio y por la parte de afuera gravo sus armas y un rotulo que publica lo siguiente:

ESTA OBRA Y ADORNO DE CAPILLA MAIOR MANDO
HAZER A LA COSTA EL SR. FRAY ANTONIO DE
TREXO OBPO DESTA SANTA YGLESA SIENDO
FABRIQUERO EL MAESTRO SEÑOR AGUSTIN DE
MOSTOLES RAZIONERO. AÑO 1623.

La distancia que ai de una â otra rexa asta el coro es la mas espaziosa de algunas Yglesais de España, comunicanse entre dos vallas de ba-laustres de hierro que terminan en la rexa del Coro y esta es correspondiente en todo a la de la Capilla maior con la distinzion de entrarse por esta por dos puertas...”.

A la vista del documento transcrito cabe, pues, realizar una serie de sugerencias tanto en lo que se refiere a la acción del pintor Hernando de Llanos, como decorador de la bóveda del recinto, como en lo que pueda afectar a ciertas obras renacentistas transformadas a lo largo de los años, especialmente el sepulcro donde se custodian las entrañas del Rey Sabio. No cabe duda alguna sobre la veracidad del documento, ya que diferentes apuntes capitulares lo confirman y que se verán ampliamente corroborados en el texto de una tesis doctoral actualmente en fase de ejecución (24). Todo este suntuoso aspecto desapareció en el incendio antes mencionado, con lo que se transformó definitivamente un ámbito catedralicio que no pudo ser reconstruido. La actual obra neogótica del retablo mayor es una débil muestra de lo que es inició en 1516 y su aspecto no pasa de ser el de un modesto ejemplo de la imaginería historicista.

recían crucificados. De todas formas, hay que pensar en que se trata de una adición, y hasta de distinto material, ya que no subsistió al incendio de 1854.

(24) MARIA DEL CARMEN SANCHEZ-ROJAS FENOLL, *La escultura murciana anterior a Francisco Salzillo*, (1688-1727), dirigida por el Prof. Gómez Piñol.