

su punto de inspiración. Desde luego, la reja central de la Capilla sepulcral de los Reyes Católicos se nos manifiesta en gran semejanza, lo que llevó a Amelia Gallego a pensar en la posible intervención de Hilario en el <sup>292</sup> diseño granadino.

Sin embargo, el copete le separa en el parecido. En Coria los italianismos aun son más acusados y evolucionados. Sobre la calle central se sitúa un templete de soportes corintios que alberga el escudo de la casa ducal de Alba (patronos del lugar, donde tenían sepultura) seguido por un calvario que remata el punto más ascensional. A ambos lados y separados por candeleros, donde se exhiben putti, se aplican los penachos de cada calle, iguales en simetría, dos a dos, los más internos conforman figuras humanas desnudas y afrontadas entorno a un candelero, las exteriores llevan tondos rellenos con cabezas laureadas y volutas dispuestas radialmente.

La historia de tan singular obra comienza el 9 de diciembre de 1514, cuando ante el cabildo catedralicio, que ya debía pensar en la confección de la reja, se presentó el rejero salmantino Pedro Delgado, sobrino, como sabemos, de fray Francisco de Salamanca y condiscípulo por lo tanto de Maestro Bartolomé, con la pretención de realizar

la obra de acuerdo a una "...muestra que ...mostró dibujada a trazada en pergamino..."<sup>293</sup> Ahora bien, no sabemos si esta traza fue creada por Hilario a petición de Delgado u otra distinta. El avanzado romanismo en que fue hecha la reja no concuerda con la fecha tan temprano, aunque esos "...dos niños que estan dibujados..." en el remate, entre los cuales estampó su firma el notario que dio fe a la postura, pudieran ser los putti que luce el coronamiento descrito, y en tal caso se trataría de la misma, pues, a parte de las novedades dichas, lo restante encaja perfectamente en la época, como propio del momento plateresco.

No se hizo una realidad este intento de 1514. Seguramente las obras del templo aún estaban sin concluir.<sup>294</sup> Habrá que esperar algunos años más para que el proyecto se reanude, lo que ocurrió el 1528. El 26 de julio de ese año, el cabildo otorgó poder a los canónigos Francisco de Valbuena y Juan de Angulo para que contraten el artífice que se ocupe de la obra. Ya el mismo documento de poder<sup>295</sup> menciona a maestro Hugo de Ras, conocido también por Ursón, vecino de Agreda, como litigante, pero el concurso quedaba abierto para otros. Al día siguiente vuelve a insistir Pedro Delgado presentando de inmediato una baja de

cien ducados de oro a la cuantía que propusiera Ursón.<sup>296</sup>

En la misma fecha aparece este último maestro <sup>297</sup> mostrando unas capitulaciones de gran interés, precisamente en este documento se nos comunica que el autor de las trazas a seguir era Hilario, si bien él propone una serie de rectificaciones y añadidos que considera oportunos.

En primer lugar considera necesario sustituir las barras del cuerpo bajo por una balaustrada, más apropiada con la fecha de 1528 que aquellas fantasías caladas de viso arcaizante, lo que por otro lado da cierta seguridad a que afectivamente se tratara de la muestra presentada por Delgado en 1514.

Para asegurarse más eficacia en la resistencia, idea un soporte que la atravesara justamente por su mitad, aumentando el sistema de barras capitales de seis a siete.

Y además propone la adición de dos púlpitos con águilas móviles que harían de facistol. Lo de más había de hacerse "conforme a la dicha muestra del dicho maestro Hilario", a tasación y por un precio de cuatro

mil ducados, sufragados por la iglesia ayudada del duque de Alba, pagados en cuatro años que había de durar la ejecución, la cual se comenzaría al iniciar el año siguiente de 1529.

Inmediatamente, según documento igualmente fechado, insiste Pedro Delgado confirmándose en su baja de cien ducados incluyendo todas las condiciones propuestas anteriormente por Ursón.<sup>298</sup>

Las atribuciones de autoría que hizo Escobar Prieto a Hugo de Ras y después Martín Gil al rejero Pedro Delgado se vieron completadas por las noticias sacadas (aunque sin especificar dónde) por Gómez-Moreno<sup>299</sup> sobre el protagonismo que en 1538 tuvo Bartolomé Gómez, sobrino de Maestro Bartolomé, sólo en lo tocante a la realización del copete. No resulta muy extraño que Bartolomé Gómez prestara sus servicios para efectuar lo figurado, en varias ocasiones, como después veremos, lo hizo. Sin embargo, existe documentación referente a esta reja en la que entra en escena el mismo Maestro Bartolomé y como responsable máximo, al parecer.

En 1537, desde Jaén, ya través de un escrito de

300

requerimiento, entra en acción el Maestro con el cabildo cat. Alalicio de Coria, y un año después, a 1º de febrero,

301

hace contrato con los batidores de oro de Jaén, Juan de Morales y Alonso de Dueñas para que batan el oro necesario para dorar la reja, diciendo textualmente: "que vos fiziste para la iglesia mayor de la ciudad de Corya". O sea, que todo el peso propio de los contratos, que atañe a los últimos detalles de colocación, pintura, dorado, etc., parece que ha recaído sobre el pretigio del Maestro de Jaén. Lo cual no resulta nada extraño si tenemos presente la relación que desde siempre debió tener Pedro Delgado, como condiscípulo que comenzaron su maestría por un mismo tiempo. Es presumible pensar que tras quedar adjudicada la reja a Delgado, éste hiciera dejación a favor de Bartolomé, o se conviniera con él, o tal vez actuara en nombre del rejero de Jaén. De una forma o de otra, lo cierto es que aquel viejo equipo del que era cabeza fray Francisco se adjudica con esta pieza de Coria el trio de obras más sobresaliente de la rejería hispana, el que forman la reja mayor de la granadina Capilla Real, la sevillana del presbiterio de la catedral y esta de Coria.

No sabemos exactamente si Maestro Bartolomé fue hasta la lejana Coria. Gómez-Moreno parece inclinarse que sólo lo hizo el sobrino, en calidad de Delegado. Desde

lugo la estancia de éste está asegurada por sus propias palabras escritas cuando otorgó poder para que se arrendara la casa que allá poseía"...que son dos pares de casas que lindan con casas de la yglesia mayor donde se hizo la Rexa e las otras con casas de Francisco Muñoz..." 302

Como hemos podido comprobar los batidores de oro y el sobrino insisten afirmando que efectivamente la reja fue hecha por Maestro Bartolomé, que indiscutiblemente llevaría el peso y el control, como director de su taller. Por encima incluso del experimentado Delgado que a partir de entonces parece quedar integrado por un tiempo en el obrador jiennense, por lo menos en 1545 y 1546 era vecino en la ciudad andaluza, como ya vimos.

Como se dijo, la reja fue labrada según aquellas reformas que capituló Ursón y que venían a darle ese nuevo aire de adaptación clasicista del que carecía la muestra de Hilario, sobre todo en lo que correspondía al barrotaje del relleno. De ahí que, por tal motivo y a la vista de lo que de ella resta, se hayamos incorporado al periodo purista del arte rejero de Bartolomé.

Efectivamente, aunque ignoramos si el segundo

y tercer cuerpo sufrió esa metamorfosis que hizo sustituir las barras lisas y floreadas por balaustres, en el primero sí que ocurrió, tal y como se había estipulado. Son los balaustres que hoy hacen el grueso de la pieza. Esbeltos, bien forjados, con sus mazorcas de hojas cinceladas y con bocel que introduce un alargado nudo que distrae su lisura con una o dos anillas de manera alternante. Mucha similitud guardan en la elegancia de forma y en la disposición de los anillos extremos con la balaustrada de la reja del Mariscal de la catedral de Sevilla, labrada por Pedro Delgado hacia 1555. En realidad toda esta pieza, aunque más pequeña, tiene semejanzas con la caurienense. Conserva las pilastras capitales del cuerpo bajo, y en el copete se repite el edículo de Coria, sólo que dedicado a la Deposición de Cristo en el sepulcro.

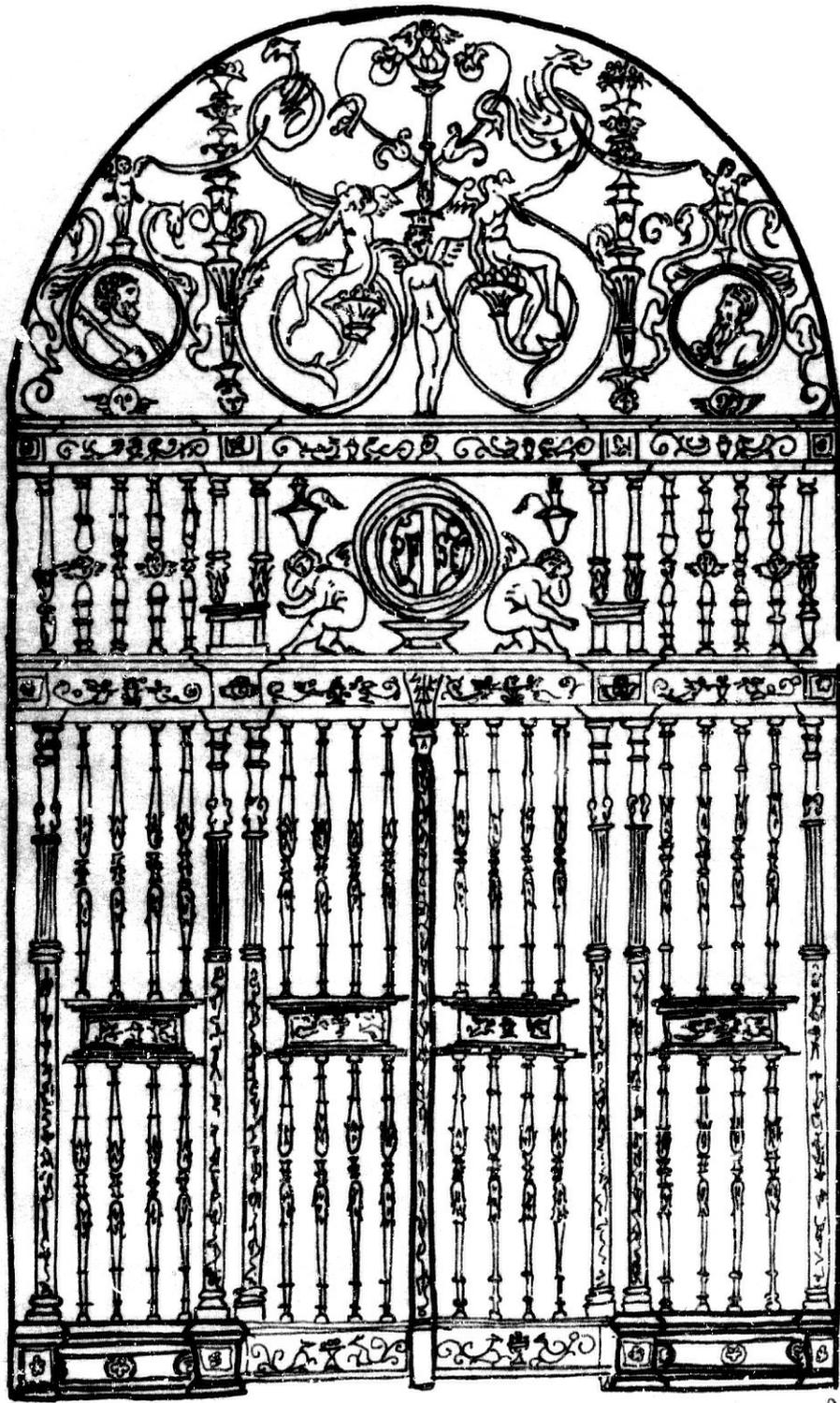
También se conservan las originales pilastras con capiteles corintios, con cincelados adornos de candelieris en las cuatro caras, como en la Capilla Real de Granada, pero menos complicadas de dibujo. Guardan más relación con los grotescos que gustaba colocar al Maestro en otras de Jaén, como los que lucen en las pilastras de la reja de San Andrés.

Quizá los púlpitos, aunque arreglados y con añadidos del XVIII, tengan relación también con los originales. Es cierto, como apuntó Martín Gil que las fajas de chapa repujada imitan groseramente el modo romano, pero tampoco se puede descartar que esta grosedad sea debida a una manipulación sobre lo antiguo. Fuera de dudas está que las varas sustentantes son idénticas a las abalaustradas del paño de reja. Tal vez arregladas de aquellas sobrantes que quedaron de la reja cuando a causa del desplome que acusaba se hubo de desmontar en una fecha anterior a 1706, año en que sus hierros fueron utilizados para reforzar las puertas de la ciudad intentando evitar la entrada de las fuerzas del Archiduque Carlos.

Todo así quedó descompuesto y más aún tras el azote que ocasionó el terremoto de Lisboa de 1755. Cuando se procede a los arreglos del templo se ocupan de la reja, dándole la forma actual según unos dibujos que debieron ser del artista francés José Duperier, que fue el autor de la reja del coro de la catedral nueva de Salamanca. Fue el francés protegido del duque de Alba, para quien trabajó en Piedraíta y al parecer también en el arreglo de la reja de esta reja mayor de la catedral de Coria.

La reja de la Capilla del Camarero vago, en San Pablo de Ubeda, es la propuesta como ejemplar verdaderamente constituido dentro de ese purismo con que comienza a manifestarse el arte del Renacimiento en los años centrales de la centuria. No parece que esta denominación de "arte purista" sea la más acertada, pues si bien es verdad que el equilibrio proporcional de sus fundamentales partes se aleja del desorden medieval, la decoración gusta de persistir en la suntuosidad del detalle y en el exceso de lo figurado, aunque desde luego con menos tendencia a la minuciosidad.

A quien conozca la etapa anterior de Maestro Bartolomé, la primera impresión que su contemplación causa es una sacudida de sorpresa. Efectivamente, si exceptuamos su disposición estructural, lo demás se realiza bajo un formulismo totalmente nuevo que de inmediato niega ser producto de una mente arcaizante, como lo era el rejero, para asegurarse en la creación novedosa, y de lo más exquisito, sobresaliendo con mucho por encima de toda la fachada <sup>305</sup> donde se integra, la cual a modo de retablo pétreo cubre por entero el testero del tramo donde se ubica dentro de la nave de la epístola.



REJA DE LA CAPILLA DEL CAMARERO VAGO. STA. MARIA.  
UGEDA.

Esta fachada de ambientación plateresca no deja de tener interés, y es conveniente una alusión a ella, ya que la reja fue concebida teniendo en cuenta sus principales líneas arquitectónicas, independientemente de integrarse en un todo que obedecía al programa fúnebre que nacía del lugar el propio para sepultura del comitante.

Constituye, esta gran fachada, una pantalla a base de una calle central, con portada abierta en arco de medio punto de 2,50 x 4,80 m. (aproximadamente) donde se encuentra la reja (de igual medida) flanqueada por dos pares de columnas corintias, prolongadas en un segundo cuerpo por pilas-tras que cobijan hornacinas de venera con charnelas hacia arriba, a la manera de Siloe. Sobre el entablamento superior y en su mitad se sitúa un pulgatorio con penitentes, adorning a una cruz desnuda que hace de remate entre las múltiples calaveras que siembran la lisura del muro alto.

No hay aquí absoluto abandono de lo medieval, como tampoco en lo situado por encima de la puerta. A ambos lados del escudo del obispo Suárez, de quien el patrón era camarero, aparecen tondos con relieves de cabezas que

que representan a la Justicia y Caridad, entre tradicionales letreros alusivos a la filosofía cristiana sobre la muerte y a conmemorar la fundación de la capilla, que acaba por fecharse en 1536.

La obra ha sido atribuida desatinadamente a Andrés de Vandelvira,<sup>306</sup> no sólo por corresponder a una cronología anterior a la llegada del arquitecto a la ciudad, sino por estar más ambientada con el plateresco prevandelviriano exhibido en algunas localidades cercanas, como el de las portadas meridionales de las parroquias de Sabiote y Torreperogil. Dentro de la plástica de Francisco del Castillo el viejo, que andaba en mancomunidad con el vizcaino mase Domingo de Tolosa, se encuentra, máximo si sabemos que ambos se ocupaban en trabajos para don Francisco de los Cobos, principal mecenas renacentista de Ubeda y su comarca.

Aunque arquitectónicamente el interior también mantiene su espacio rectangular en ambientación gótica, el despliegue ornamental se desarrolla de acuerdo con lo greco-<sup>307</sup>rromano, generalmente interpretando el formulismo lombardo. Así en la urna sepulcral y en el retablo, a base de relevantes grutescos que hacen escolta al Santo Rostro del frontal o sirven de marco a la escena del Entierro de Cris-

to que luce en el banco, bajo la representación de San Ildefonso recibiendo la casulla de manos de la Virgen, que daría título a la estancia. En todo el entorno, los muros se revestían con los frescos que ideara Julia Aquiles. Sobre el retablo la resurrección de Cristo, símbolo de la eterna vida celestial con que será premiada el alma del justo, completándose con otras secuencias evangélicas como la Anunciación a los Pastores y la Oración en el Huerto. Todo colocado teniendo en cuenta una ordenación arquitectónica subordinada al entablamento que discurre por el interior como prolongación de aquel seccionador de la fachada.

Ahora bien, donde los italianismos encuentran una pureza de plenitud clasicista es en la reja,<sup>308</sup> síntoma de un mentor bien familiarizado con la ciencia humanista.

Estructuralmente ya dijimos que en modo alguno se despega de lo tradicional, y así encontramos la típica división de tres calles-doble la central, convertida en puerta y sobrepuerta escenografiada-separadas en dos cuerpos más copete por entablamentos de ajustado racionalismo. Lo restante se ha metamorfoseado en fantasías renacientes.

Los soportes capitales (dobles en la calle central) son, en el cuerpo bajo, columnas de complicados fustes, donde se multiplican collarinos y bucéfalos encontrados, y en el superior balaustres de mayor grosor que aquellos que cubren en su totalidad los rectángulos del plano. Novedoso es también para la rejería jiennense las cenefas de grutescos que cortan las tres calles inferiores. Un dato que hoy sólo aparece en ciertas piezas de ubeda pero que tiene parangón con otras escuelas nacionales como puede ser la de Cuenca.

Lo figurado también sufre idéntica mutación, presentando un interesante capítulo, donde la concepción religiosa que desprende su mensaje se articula con un lenguaje proveniente del simbolismo mitológico en que vinieron a parar los estudios humanistas. Si exceptuamos los tondos con las efigies de Pedro y Pablo que coronan las calles extremas, todo lo demás tiene una extracción profana, algo exclusivo en la rejería que nos ocupa, sobre todo antes de que la Contrarreforma barriera el exceso de ornamentación suntuaria.

El rectángulo de la sobrepuerta muestra, entre compungidos ángeles, de rollizos y desnudos cuerpos caprichosamente arrouillados, el escudo del difunto patrón. Pero será en el copet. donde la facilidad dibujística del di-

señador encuentra el campo más apropiado. Rematando la zona central, entre complicados fustes de fruteros, aparecen volutas de finas eses con extremos en cornucopias, donde posan desnudos cuerpos de alados varones con extremidades en metamorfosis y extrañas trompetas que acaban convirtiéndose en bichas voladoras. Todo simétrico a un eje ocupado por putti que muy bien pudieran simbolizar, en ese lenguaje de mito, la asunción del alma justificada. Igual que se representa en los copetes extremos, sobre los tondos de los guardianes Pedro y Pablo, y rodeados de un onírico bestiario, entre calaveras que recuerdan constantemente la primordial función del lugar.

De cuantos estudiosos han tocado el tema, solamente el ubetense Ruiz Prieto se lamenta de ignorar el artista que la labró,<sup>310</sup> los demás terminan afirmando que fue su forjador Alvarez de Molina,<sup>311</sup> aunque sin apoyatura documental, fiándose con seguridad en el parecido que tiene con otras piezas de la rejería local. Hoy podemos asegurar que en 1541 el camarero Vago otorgó su poder para presentar un finiquito<sup>312</sup> por el que se daba libertad a Maestro Bartolomé de ochocientos reales "sobre la rexa que ansi me hace" para la capilla. El documento se firmó en Jaén, en las casas de la morada del Maestro, actuando entre los testigos Rodrigo Alvarez, aquel criado que después convirtió en fami-

liar tras el casamiento con su sobrina Isabel. La reja pues parece que se labró en los talleres de Jaén, y en un momento en que lo producido llevaba ya el impacto de un más depurado clasicismo, que él tenía ensayado tempranamente en Granada y Sevilla y más tarde en Coria, alimentado además con las experiencias de rejeros de nueva generación, como eran sus sobrinos, y con la que le pudo proporcionar el salmantino Pedro Delgado que por entonces le hacemos en el taller jiennense.

Por otro lado, es lógico pensar que Bartolomé fuera el realizador de tal encargo. Acordémonos de aquel monopolio que durante su vida disfrutó atendiendo las necesidades del alto clero diocesano, máximo ahora que trata de satisfacer a un prebendado íntimamente relacionado con su protector, el obispo don Alonso Suárez. Además, tampoco la ortodoxia de la pieza es total. Si nos fijamos bien, hay síntomas de aquel plateresco anterior. Las columnas, hasta sus tres cuartos, y pilastra donde baten las puertas llevan un sembrado de diminutos relieves, y la cenefa baja, que sirve de basamento a los balaustres de la puerta, repite aquel dibujo protorrenacentista de los dos pájaros en la *fons vitae* que tanto usó el Maestro en todas sus obras anteriores. Datos que inevitablemente le afilían a un artífice que versaba una formación que rebasaba lo contem-

poráneo.

Lo problemático reside en encontrar aquel genio que diera las trazas, que sin duda no fue Maestro Bartolomé aunque sí uno que tuvo en cuenta el tipo de reja de la zona, sin olvidar de conferirle un sentido de integración en lo arquitectónico del espacio.

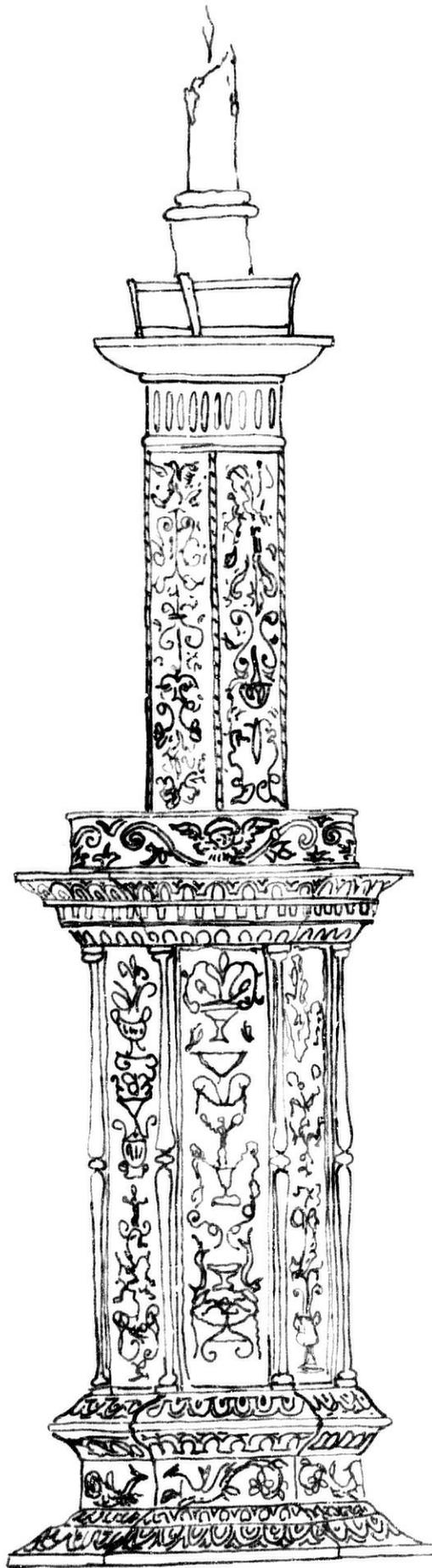
Sabemos que el responsable de la decoración pictórica del interior fue el italiano Julio Aquiles, que por entonces debía trabajar en Ubeda. Tal vez sea el autor de toda la trama programada en el fúnebre lugar. Desde luego, cuando otorgó condiciones para los frescos tuvo en cuenta reproducir el entablamento intercorporal de la fachada, presente también en la reja. Y como leyendo las condiciones, la reja se concibió antes que se dieran éstas, hemos de pensar que la ausencia de iconografía cristiana fuera debida a una expresa intención de reservarla para la intimidad interna, mientras que lo más lúdico se dejara en el exterior.

Ya es sintomático de esta posible atribución que el naturalismo anatómico de los personajes que ilustran la pieza esté en consonancia con el clasicismo que muestran las figuras en los extremos del banco del retablo.

Más tampoco se puede despejar la posibilidad de que la reja fuera debida a la creatividad de Vandelvira, que por entonces ya actuaba en la zona trabajando en la sacra capilla del Salvador de la misma ciudad y en San Francisco de Baeza. El parecido con otras rejas a él debidas es absoluto y quizá ésto fue lo que diera pie para pensar que la obra en cuestión se debiera en su realización al rejero Alvarez de Molina, ejecutor en varias ocasiones de los diseños vandelvirianos, como por ejemplo los que lucen en el también ubetense Hospital de Santiago, en cuyas condiciones es voluntad del arquitecto seguir en la reja la disposición arquitectónica de la obra del muro. Si ésto fuera así, aquí tendríamos la primera expresión artística que Vandelvira aplicó a los hierros, elevando la categoría plástica de la rejería jiennense a la calidad clasicista, en similitud con el resto de la edificación que dejó por la zona.

El candelabro para el cirio pascual, que guarda el Museo de la Catedral de Jaén<sup>313</sup>, aunque en su estructura arquitectónica y ornamentación no se separa de lo romano, ya no causa aquella impresión de novedad que apuntábamos cuando comentábamos la reja del Camarero vago.

Pese a la rigurosa coetaneidad con aquella, mues-



CANDELABRO DEL CIRIO PASCOAL CATEDRAL DE JSEM.

tra una diversidad tipológica que induce a pensar que el cirial en su integridad fue debido a una mente más tradicional, como tenemos dicho debió ser la de Maestro Bartolomé.

Efectivamente, el 30 de enero de 1542, el cabildo de la catedral otorgó el oportuno permiso para pagar doscientos veinte ducados que se adeudaban a Maestro Bartolomé como importe de la nechura.<sup>314</sup>

Su altura, de 2,47 m., se reparte entre un pilar exagonal, de caras cubiertas de repujados candelieris y finos balaustres en las aristas (que en alguna ocasión relacioné con los sevillanos de Francisco de Salamanca), todo descansando sobre una base también poligonal y moldurada, donde ovas y flechas hacen conjunto con la insistente repetición temática de los pájaros afrontados que muestra el friso. Rematando hay una moldura y más arriba un aro con cabezas de querubes entre follaje relevante de donde se iza una columna igualmente repujada que sirve ya para sostén del cirio.

Tan sencilla composición no se exime de una pesadez, ni siquiera aligerada por la estética plateresca que

la reviste. Estética un tanto anacrónica para el momento, que llevó a confundir a Gómez-Moreno al crearla en relación con la reja lateral de la Capilla real de Granada, aunque fechándola en torno a 1530. Idea esta que no comparte totalmente Galera, quien ve en los motivos repujados más perfección técnica, si bien, por nuestra parte añadimos que sin mutación del repertorio lombardo, aunque haya que admitir que esas ovas, flechas, balaustres y la misma presencia de un entablamento como base, esté denunciando un mayor conocimiento de lo clásico, aunque no sea el suficiente como para relacionarle con aquel otro cirial que labrara Hernando de Arenas para la catedral de Cuenca (hoy en su Museo) de mayor monumentalidad arquitectónica e ingenio compositivo.

La reja para la Capilla Mayor del granadino Monasterio de Santa Paula, de religiosas gerónimas, debió encargarse poco antes de 1543, fecha en que aparece un poder de Maestro Bartolomé a sus oficiales y sobrinos políticos Rodrigo Alvarez y Pedro Hernández para cobrar cien ducados de oro que le adeudada don Antonio Vallejo "por razón de una reja que yo hize ..para la capilla mayor del monasterio de santa paula...".

La historia de la fundación se conoce bien por las dos inscripciones que, aparecen sobre los sepulcros de su capilla Mayor, uno de don Gerónimo de Madrid, abad de Santa Fe, fallecido en 1533, y otro de don Antonio Vallejo, fundador y patrón del Monasterio que él acabó de labrar en 1540. Ambos cargando cada uno con la mitad de los gastos dieron lugar, a que fuera una realidad la obra que terminó por poblarse de monjas en 24 de mayo de 1543.

Para esa fecha ya debió de estar colocada la reja en el arco toral, de medio punto, que separa su nave, de ambientación mudéjar por la armadura que la cubre, de la capilla Mayor igualmente cubierta con alfanje de lazo y pechinas en forma de concha.

Comentar la descripción de la reja sería aventurarse por completo en lo desconocido. De ella se ha perdido todo vestigio y ni siquiera hay constancia escrita por cualquiera de los historiadores que han tratado la ciudad. Lo único que permite asegurar su existencia es la escritura de poder más arriba indicada. Sin embargo, dada la fecha de su confección hemos de suponer que estaría engrosando el grupo de las ambientadas rigurosamente en esta segunda etapa del Renacimiento, alejándose pues un tanto de lo plateresco,

y entonando así mejor con el medio punto, donde se inscribía. En cuanto a lo formal, llevado por lo acostumbrado y teniendo en cuenta la dimensión del vano, se supone que se conformaría con las tres calles y dos cuerpos más cope-te, ilustrando la sobrepuerta los escudos de los dos fundadores que reposan en el interior del lugar.

De los tres facistores para salterios, que con un importe de treinta ducados pagó la catedral al Maestro, nada que no sea la noticia, <sup>320</sup> se sabe, como tampoco de toda la obra que resta y que forma sus últimos trabajos, dedicados en exclusivo a las atenciones de la catedral de Jaén.

Con la reja para la capilla del chantre don Pedro de Monroy, en la catedral vieja de Jaén, damos por concluido el comentario descriptivo de la obra de Maestro Bartolomé. La renovación del templo en la segunda mitad del siglo XVI y durante casi todo el XVII, debió ser la causa de la pérdida material de la pieza, pero sin embargo la fortuna de haber aparecido la documentación que refiere el proceso de su ejecución, nos aclara no sólo su cronología, sino también a qué modelo se ajustaba la composición.

Fue encargada en 1548 <sup>321</sup> por el canónigo Juan

téllez y el deán de la catedral, albaceas del chantre, seguramente para dar cumplimiento a alguna cláusula de su testamento. Firman el contrato el dicho canónigo y Juan Rodríguez de Salamanca, sobrino como sabemos del maestro Bartolomé, por encontrarse éste impedido de la vista, tal y como antes se dijo. Y en este documento se especifican las condiciones al que su labrado se ha de ajustar, constituyendo la única apoyatura para su estudio. Se establecía que había de hacerse de acuerdo a una muestra firmada por los anteriores, y que, según se desprende de la lectura de condiciones, debió ser trazada por el mismo Juan Rodríguez, a iniciativa propia o bien siguiendo el dictado de su tío que en todo momento se declara el máximo responsable.

Había de labrarse a dos haces y siguiendo el modelo a lo romano, con barrotes convertidos en balaustres, especificando el grosor de estos mediante una comparación con los que llevaba la reja del obispo Suárez, si bien se aclaraba, con cierta ingenuidad y desde luego como algo que se debe entender de superfluo tal y como apunta Galera,<sup>322</sup> la necesidad de hacer las basas más "retraídas y angostas" ya que "aquellas son tudescas y no conforman con la muestra".

Marcando las calles debían ir los pilares decorados con rosetas-según el ideal plateresco que no supo desterrar

por completo-, y coronados de capiteles.

Se mantenía en la sobrepuerta el cuadro figurado, pero tampoco se atiende a escenografía religiosa, ni siquiera en el coronamiento donde sólo ha de figurar un crucifijo, en su lugar todo queda ocupado por la heráldica, que manifiesta ostentosamente la categoría social del patrón, en un lado el escudo de los Sotomayor y en el otro el del Chantre.

El copete, además del crucifijo terminal, se conformaba con los florones acostumbrados, pero cuando se atiende a formular la condición de su hechura se revela cierta preocupación de tipo arquitectónico que atiende según Galera<sup>325</sup> a lo preceptuado por la estética renaciente. Para mayor lucimiento de la reja se dice que el coronamiento ha de subir por encima del último alicer "tres pies de alto porque así pertenece a la arquitectura de capilla y reja porque de otra manera ahogaría al florón de en medio". Tan atinada observación no nos parece nueva dentro de las que se habían de tener en cuenta para la formación de la reja. Antes, cuando hemos comentado la del camarero Vago, también se procuraba una inserción en el contexto arquitectónico general, y después, cuando tratemos los diseños de Vandelvira para rejas, se volverá a comprobar el afán con que el arquitecto procuraba

integrar la rejería dentro de la totalidad de su plástica.

Otro punto sería aquel que hace referencia a la obligación que tiene el autor de hacer entrega de la obra pintada, dorada y estañada. Se aclara que se ha de dorar obligatoriamente los capiteles de los pilares y las rosetas que decoraban sus caras, así como los dibujos relevados quedando los fondos estañados para después aplicarles un color que los haga resaltar, todo lo demás será pintado según elección de Maestro Bartolomé y del pintor que se ocupara en el trabajo. Una condición que viene a darnos más seguridad en que fueron los rejeros quienes se encargaron de los diseños de trazas y, como tales, se convertían en responsables máximos de la obra acabada.

Se ignora la dimensión de la reja pero a juzgar por los vanos de capillas que se aprecian en el plano conservado de la desaparecida catedral, no debió ser mayor de unos cuatro metros en anchura, ahora bien, el precio en que se ajustó 339,750 maravedís, poco menos de mil ducados, dala-  
ta una forja de e xtremada perfección que requirió en el contrato una duración de dos años como periodo de confe-  
cción, lo que fue cumplido según finiquito <sup>324</sup> hecho con la he-  
redera universal del chantre, su sobrina Antonia García de

Monroy en 22 de mayo de 1550.

Enfermo debía encontrarse el viejo maestro en estas fechas. Un año antes había redactado su primer testamento y en él indicaba el destino que se había de dar a las ganancias obtenidas por esta reja más aquella otra coetánea, la reja para don Pedro Ponce de León,<sup>325</sup> sin que se sepa nada más de ella.

De menos consideración debió ser la reja que hizo por encargo del canónigo Vela,<sup>326</sup> por ascender su importe tan sólo a doscientos ducados, pero que debieron causar trastornos al achacoso y enfermo Maestro al negarse los herederos a pagarla por lo que procedió a venderla sin que sepamos dónde fue a quedar su definitiva instalación.

Así, perdida por los avatares de la vida, ha quedado la última obra de Maestro Bartolomé, privándose la *Histoira del Arte* de un capítulo que sin duda prometía un mayor esclarecimiento de tan señera figura de la Rejería Artística.

B. Otros talleres rejeros de la primera mitad del XVI.-

Acabado un posible expleur de la rejería jiennense en los rinales del gótico, cuyo único pero meritoso fruto es la reja del presbiterio de la catedral de Baeza, se inicia el protagonizado, casi en exclusividad por el rejero salmantino Bartolomé de Salamanca. Los archivos, fuera del sobresaliente maestro, hacen un parco relato de datos referentes a una producción del gremio del hierro que esté alejada de aquellos objetos fabricados únicamente con fines de práctica utilidad. Sobre todo, hasta las fechas en que comienza a declinar la primera mitad del siglo. Claro que ésto no quiere decir que entre los nativos hubiera una rotunda interrupción del arte ferrero. Algunos artistas desde sus respectivos centros descollaban a pesar de la sombra que la fama del salmantino pudo hacerles.

En Alcalá la Real, por ejemplo, encontramos al cerrajero <sup>327</sup> Pedro Sánchez, en la temprana fecha de 1515, asegurándonos una tradición del oficio continuada más tarde por <sup>328</sup> Juan de Béjar, ya en los albores de la segunda mitad de la centuria, y después por otros más.

En Andújar, Baeza y Ubeda, ciudades del obispado donde

la rejería-cerrajería fue oficio notable, aunque no haya quedado a penas obras ni nombres de este momento, es presumible que nunca debieron estar apagadas las fraguas, no sólo para confeccionar el útil sino para alimentar el arte. De otra manera no se comprende la extensión de la fama del ubetense Francisco López que en 1540 forjaba para la catedral de Guadix y después actuaba en Córdoba, según más tarde veremos.

Jaén, centro neurálgico del Santo Reino, conserva datos que, además de avalar una realidad, nos hablan de evolución hacia la perfección artística conseguida en aquella generación que heredó el control de los talleres a partir de los años cincuenta, justo cuando la importancia de Maestro Bartolomé comienza a declinar.

De aquellos artesanos conocemos a un tal Pedro Alonso, quizás el creador de una <sup>329</sup>disnatía proseguida después con Fernando o Hernando Alonso, que en 1519 arrendó <sup>330</sup>tienda en la collación de San Juan, donde solían estar como vimos las herrerías, y que en 1522 era procurador de la <sup>331</sup>Cofradía y Hospital de la Misericordia, lo que induce un cierto predicamento social y económico, asegurado desde <sup>332</sup>luego en 1548, cuando hace venta de un huerto, viña y olivar.

Otro oficial avecindado en la ciudad era Juan de Padilla que también tenía tienda en la collación de San Juan, arrendada en 1542 a su compañero de oficio Pedro de Avila.<sup>333</sup> Se nos manifiesta como capaz de trabajar con rigor artístico, según se desprende del contrato que hizo con don Juan de Gamiz para labrar una reja de ventana con aspecto<sup>334</sup> arquitectónico, donde iban molduras, rosetas y coronamiento, teniendo como modelo otra colocada en las casas de Martín Cerón excepto en el "coronamiento y obra de enmedio y armas que ha de ser conforme con una muestra que queda en poder de vos el dho Juan Gamiz" lo cual una vez terminada se doraría a costa del propietario.

También las actas municipales nombran a los asalariados cerrajeros que cuidan el abastecimiento de la ciudad. Antonio de Villarreal, en 1543 se encargaba de "concertar el relox de la yglesia de sant joan (del concejo)", por 2.000 mrs. anuales.<sup>335</sup> Y un año después el rejero Lucas Fernández de Aguilar<sup>336</sup> se ocupa de desmontar el mismo reloj, caído por contrariedades climatológicas.

Pero, a la vista de la documentación conservada, quienes soportan la mayor demanda del trabajo, a parte de Maestro Bartolomé, eran los miembros de dos familias: los Dávila o Avila y los Aguilar o Fernández de Aguilar.

De la importancia que tienen como trabajadores de herrajes prácticos o artísticos ya es significativo que ambas familias, junto con Maestro Bartolomé, aparezcan activas suministrando piezas a las obras que se realizaban en la parroquia de San Andrés y en su Santa Capilla, obras que están consideradas de gran calibre artístico en el Jaén de la época.

#### 1. Los Dávila. Pedro y Francisco de Avila

Varios son los nombres de rejeros-cerrajeros que con el apellido Avila encontramos residentes en Jaén a lo largo del siglo XVI. Pedro Fernández de Avila, que tal vez sea el mismo que aparece más frecuentemente denominado como Pedro de Avila o Dávila; otro Pedro de Avila, cuñado del anterior; Francisco de Avila que adquirió fama y por último, ya dentro de la segunda mitad de la centuria Simón de Avila y Vicente de Avila.

Pese a la igualdad del patronímico, no faltan argumentos que aseguren una relación de consanguinidad, formando las típicas familias de tradición gremial que mantenían el oficio por sucesión generacional. Sin embargo, el hecho de que aparezcan los más antiguos Pedro y Francisco, trabajando juntos por vez primera en el referido lugar de

San Andrés, da que pensar en una vinculación que poco tuviera que ver con lo puramente casual.

337

Se ignora su naturaleza. Galera Andreu y a propósito de Francisco de Avila menciona el abolengo del apellido en la historia de la rejería, suponemos que por la hipotética relación que pueda existir con el fraile-rejero Juan de Avila, y Gómez-Moreno, también con relación a Francisco, le incluye dentro del gremio granadino sin justificar sus razonamientos. Poco más sobre la cuestión se puede decir; ahora bien, desde que aparecen en Jaén, finalizando los años veinte, mantienen la vecindad, trabajando dentro y fuera del lugar.

a. Pedro de Avila.-

La primera dificultad que plantea el nombre es la de identificar a varios personajes homónimos relacionados con el oficio del hierro.

Ya hablamos de un Pedro Fernández de Avila o Pedro de Avila, <sup>338</sup> al que sobrenombraremos como "El viejo" en contraposición a otro Pedro de Avila, el mozo, que en 1542 otorgó su poder <sup>339</sup> a un tal Pedro de Avila, cerrajero, su cuñado

para "acusar criminalmente a xpval de moya sobre razón de una herida que me dio en la pierna de que me cortó cuero e carne y me hizo mucha sangre y della estuve a punto de muerte".

Este Pedro de Avila, al joven, es el que creemos ver en casi toda la documentación barajada y por lo tanto el responsable de los trabajos que relatamos, mientras que el otro, el viejo, pudiera ser el creador de la dinastía.

Muy pocos datos personales se conocen. que no sabía escribir y que era vecino en la collación de San Andrés, tal vez en las Herrerías, donde tenía tienda arrandada a la Cofradía de la Santa Capilla, y donde dió en venta, en <sup>340</sup> 1542 otra tienda de su propiedad a Miguel Ruiz del Salto. <sup>341</sup> Además que fio al cerrajero Padilla en un arrendamiento, como vimos, y por último, en 1543 que vuelve a arrendar casas en la parroquia de San Lorenzo.

Después de esta fecha, nada. Desaparece sin dejar rastros, seguramente aquella herida hecha meses antes le ocasionó la muerte.

Profesionalmente no debió trascender fuera de

lo puramente localista. Su condición de analfabeto restringiría su labor a lo artesanal, aunque ejecutado con suma perfección a juzgar por los comitantes que le solicitan .

Desde 1530 hasta 1537 le hallamos trabajando en la Santa Capilla de S. Andrés <sup>343</sup> suministrando cerraduras, cerrajos, llaves, tiradores, cadenas, y demás guarniciones para puertas y muebles; pero también haciendo en colaboración con el rejero Lucas Fernández de Aguilar, la clavazón para la puerta nueva, que sería de considerable mérito, entonando con la arquitectura de la fachada que por entonces terminaba de hacer Francisco del Castillo el viejo, y después solo le encontramos haciendo seis candeleros, que debieron ser de calidad suficiente para lucir en la Santa Capilla junto con los forjados por Maestro Bartolomé y con los que tallara el imaginero flamenco Gutierre Gyerero.

Hizo además rejas para ventanas. En 1539 recibió <sup>344</sup> encargo de forjar dos para las casas de don Juan de Vargas que fueran iguales en tamaño y "con las rosetas "que otras dos que anteriormente hizo al escribano publico Sancho de Quesada "eçeuto que no han de llevar oro".

La desgracia de haberse perdido la totalidad de su obra impide una justa valoración artística, aunque no cabe

duda que la abundante documentación es testimonio de haber gozado de buen crédito gremial.

b. Francisco de Avila.-

Fue Gómez-moreno quien alumbró el nombre del reje Francisco de Avila a la historia del arte. No engrosando el gremio de Jaén, sino el de Granada, relacionado con aquellos artífices que trabajaron en la Capilla Real.

Reservándose el investigador las fuentes consultadas, le cita en Granada haciéndose cargo de unos púlpitos <sup>345</sup> para la catedral de Guadix, que en 1531 fueron encargados a Juan de Cubillana, y marca la fecha de 1548 como <sup>346</sup> último año que alcanzan sus datos.

La luz de la nueva aportación archivística confirma en parte lo anterior, aunque vislumbrando una naturaleza jiennense. Puede ser hijo o hermano de Pedro de Avila, y el mismo Francisco que en 1529 aparece en San Andrés de Jaén cobrando una cerradura y una reja <sup>347</sup> para la vuelta de escalera, que labró a medio real la libra. Poco después, en 1532 hay registrada una deuda de Esteban Hernández de Montoro <sup>348</sup> contra el rejero Francisco de Avila, sin especificar el

En 1534, residente en Jaén, contrae la obligación de hacer un coronamiento de reja a Gonzalo Mesía y una reja para la iglesia del convento de mercedarios de Cazorla, que seis años después no había realizado, pero entonces desaparece hasta el año 1540 en que le hallamos siendo vecino de Granada. El mismo lo confiesa en el formulario jurídico con que hizo dejación de los púlpitos de Guadix en el rejero ubetense Francisco López : ".renusçio my propio fuero e juriaçion de la dña cibdad de Granada donde soy veçino..". En el mismo documento asegura saber escribir firmando con la misma grafía que lo hiciera en 1534, cuando concertó el coronamiento. Dato que indiscutiblemente le identifica como la misma persona.

Lo que no sabemos es por qué motivos fue a establecerse en la vecina Granada. Es posible pensar que intentara alejarse del área copada por Maestro Bartolomé, buscando el amparo que Cubillana le pudiera proporcionar. El caso de los púlpitos de la catedral accitana así lo hacen pensar, además cuando le encontramos en Jaén, tras pasando el trabajo al rejero de Ubeda, con él se hallaba "Juan de Cubillana artillero veçino del alhambra de Granada", lo que ciertamente confirma la cuestión ¿Se ocuparían de una labor desgraciadamente perdida pero donde pudiera estar integrada las rejas de la capilla Real que no hizo Maestro Bartolomé? Gómez-Moreno no lo da imposible y desde luego la tipología en nada

se aparta de aquello donde contactó el artillero granadino.

Si ésto es así, quedaría cubierta una etapa oscura de Cubillana, la que va de 1534, en que labró una reja desaparecida para la Universidad granadina, a 1540, en que Avila parece que vuelve a tierras jiennenses.

Con todo ésto, la personalidad del rejero-artillero no hace más que enriquecerse y afirmarse aún más en ese valor de protagonismo que sin duda debió tener en las principales obras de su tiempo. Ya le vimos en 1518, en equipo del desconocido Zagala, dando trazas para la reja mayor de la granadina Capilla Real, donde poco después ejecutaría las pilastras bajas según aseguró ante notario, y de 1520 a 1522 estaba en Sevilla haciendo la reja del lado de la Epístola en la Capilla Mayor de la catedral, ajustada a un romano no alejado del trazado en la reja granadina. El que por entonces anduviera también como vecino de Málaga, foco de desembarco del hierro, nos asegura que ese nomadismo artístico es síntoma de su cotizada especialidad. Ahora su estancia se asegura en Jaén, dominio de su contrincante compañero Maestro Bartolomé, donde Francisco de Avila va a iniciar una acción que bien pudiera cobijarse bajo su protección.

En agosto de 1540, Avila se desvincula de tierras

granadinas y le encontramos en el Santo Reino residente en Baeza. Desde allí envía licencia a su esposa Isabel de Espinosa, que vive en Jaén en la collación de San Ildefonso, para que preste su fianza en aquella reja que en 1535 contrató con los mercedarios de Cazorla y que aún estaba sin hacer.

Después ya no hay datos hasta 1548 en que se nos anuncia que es difunto. Hombre maduro pero no anciano debió de ser, pues se busca guardador<sup>353</sup> para sus hijos Diego y Ana—"mayores de doce y catorce años y menores de veynticinco"-, y de Juan, de once años. En este mismo 1548, la viuda otorgó poder para cobrar cuanto se le debía de una reja<sup>354</sup> que hizo su marido en colaboración con el rejero maese Dionisio, desconocido y también difunto por entonces, para la iglesia Mayor de Osuna y que sin duda se trata de las que lucen en la Capilla sepulcral de los duques, lo que es una suerte porque permite aproximarnos a su obra intentando el análisis, ya que todo lo restante, exceptuando la hipotética atribución de las rejas de Granada, se ha perdido.

La coronación para la reja de Gonzalo Mesía  
 presenta en su contrato unas condiciones que demuestran

un alejamiento de la tradición gótica y por lo tanto una filiación a la nueva manera del romano, tal y como se especifica que se ha de labrar la faja que tapará la unión del cuerpo de reja con la coronación a realizar. Esta, en sí, también procuraba asimilarse a la norma triangular que recuerda los clásicos frontones y que seguirá como la tónica general en este tipo de obras. En el centro, según dibujo por él firmado, se colocaría el escudo de armas dentro de una corona que elevara "tres palmos e mas estambre e por la parte de los lados de una parte e de otra a de llevar dos palmos en alto". Se daría estañada pero el dorado y pintura sería por cuenta del patrón, el cual había de pagarle 300 maravedis.

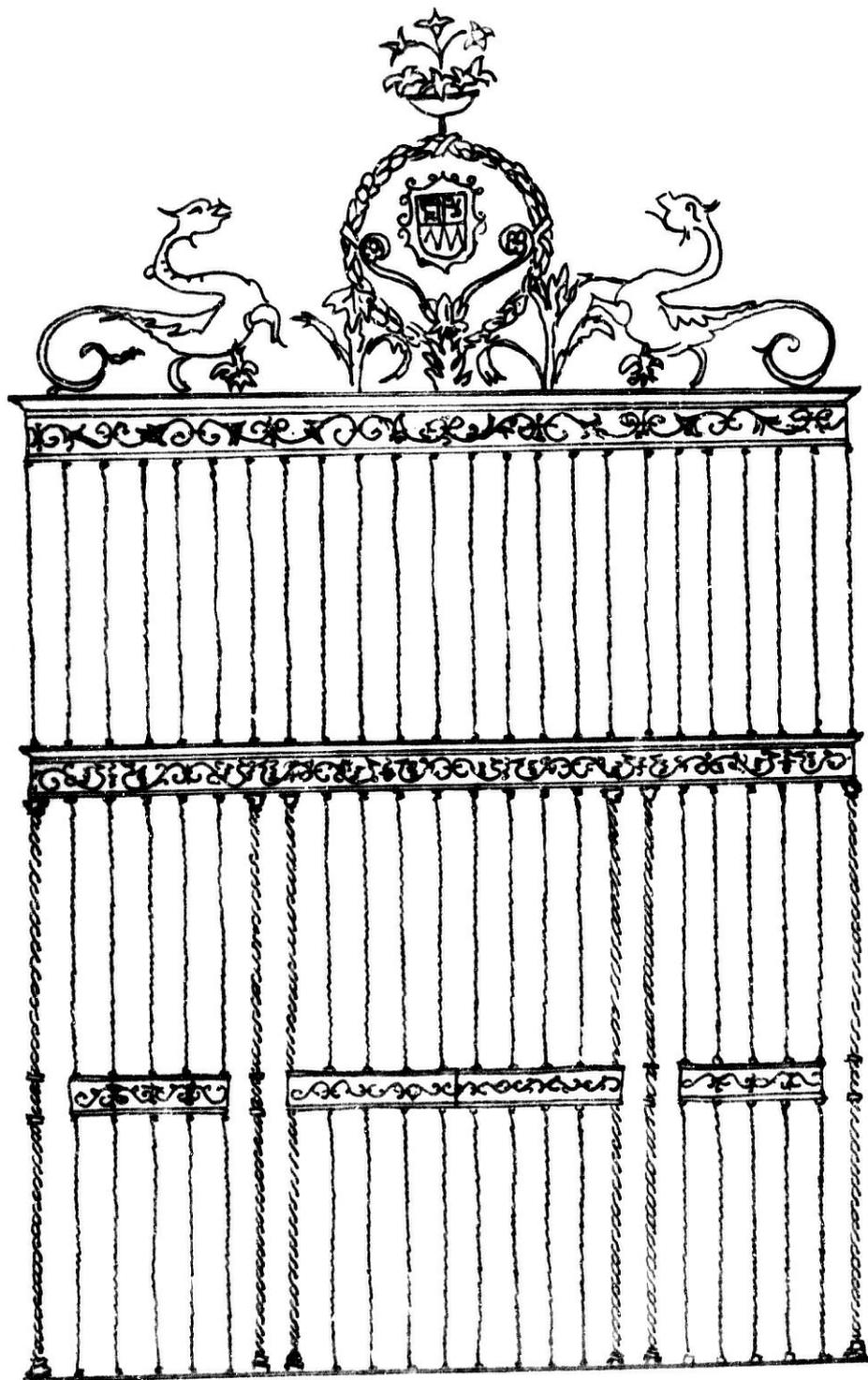
Esa nota de color con la pública ostentación del linaje es un punto más para considerar cómo la estética se hace vehículo de la nueva ideología, que renueva aquella sociedad que comienza a aflorar de lo medieval.

La reja para la iglesia de la Merced de Cazorla,  
a juzgar por las notas que nos suministra la escritura ya mencionada denota un trabajo que sólo le es permitido realizar a un artífice bien adiestrado en el arte de la forja conocedor también del dominio de la chapa repujada

y ahuecada, pues llevaba imaginaria, ajustado todo a un dibujo en pergamino cuyo autor no se menciona. Había que entregarla estañada en algunas partes y dorada en otras, de manera que valiera 37.000 maravedís que le habían de pagar el comendador y frailes, según dejó escrito el escribano Juan Moreno el 14 de septiembre de 1534, siete días después del contrato del trabajo anterior. Se le adelantaron 12,500 mrs, pero seis años después aun no era una realidad por lo que se le conminó a su cumplimiento, alegando en su defensa "las ocupaciones que dixo aver tenido", comprometiéndose a entregarla pasados nueve meses, mancomunándose con su esposa que, como dije, la había de fiar.

La reja como la coronación anterior sufrió la desventura de los tiempos, perdiéndose con ello un material gráfico que hubiera sido la calidad para conocer el arranque de su estilo, aunque desde luego, esas "ocupaciones" que él mismo nos comenta como en constante actuar nos dice suficiente para apreciarle una fama que ya debía gozar.

La reja o mejor las rejas del panteón ducal de la colegial de Osuna son un buen exponente de la preeminencia del rejero que logró integrarse en la nómina de sobresalientes que dejaron su arte en tan importante lugar.



REJA DE LA VIRGEN DE LA GRANADA. PANTEON DUCAL. OSUNA

Por bula de Paulo III, en 1534, fue erigida esta fundación de los condes de Ureña y después duques de Osuna, con una connotación estética que viene a marcar el punto donde confluye el arte renacentista de las escuelas sevillana y granadina, <sup>356</sup> acentuada esta más ahora con la intervención del rejero jiennense. Se trata de un edificio de planta basilical, de tres naves <sup>356</sup> amplísimas, donde no se puede negar la influencia siloesca en el alzado de pilares y baído bovedaje. Influencias que muy bien pudieron deberse a la mano directa del Maestro. Significativo es que, cuando la viuda de Siloe, doña Ana de Bazán, en 1569, otorgó carta de dote para sus segundas nupcias con Juan de Maeda, el discípulo predilecto del difunto marido y su más directo continuador artístico, en la relación de deudas, no se olvida mencionar 17.890 mrs. que le debía el duque de Osuna. <sup>357</sup> Y, aunque no dice el concepto, hemos de suponer que fuera por auntos de obras. Con el plateresco de Riaño se ha comparado el exhibido en el conjunto sepulcral, lo cual no destierra la mano del Maestro granadino, pues sabido es en cuan grado influyó éste en la formación de la escuela sevillana a través de sus intervenciones en la catedral hispalense.

Las rejas en cuestión se hallan en el panteón. Un complejo lleno de gracia plateresca, tildado de genuinamente <sup>358</sup> andaluz y compuesto por patio y varias dependencias superpuestas bajo la Capilla Mayor. La más importante es la del Santo Sepulcro, con tres naves separadas por columnas y arcos

rebajados, plenos de yeserías a lo lombardo, y presidida por un grupo escultórico atribuido a Roque Balduque, de la Deposition de Cristo en el Sepulcro, tal y como corresponde al fúnebre lugar.

En torno a las naves abren capillas y cerrando a éstas encontramos las rejas. Las más interesantes son las que hay ante la virgen de Trápana (1,20 m.) y las de la Capilla de nuestra Señora de la Granada, una en la entrada por el Santo Sepulcro (1,67 m.), otra para acceder desde la sacristía (1,20 m.) y la más importante en tamaño (2,45 m) separando el altar. A los pies de la nave de la epístola se abre la bajada a las salas panteones donde se ubica otra reja (0,80 m) y ya en las tres salas en que quedó convertida desde el pasado siglo aquella capilla que venía a repetir la superior, hay dos rejas más, una entre la estancia de S. Marcos y la virgen del Reposo (1,48 m.) y otra entre ésta y la del Calvario o De profundis (0,90 m.).

Todas tienen como característica su reducido tamaño y un barrotaje fino muy torcido en espiral, con diferencias que acusan una mano poco experta, que en modo alguno pensamos pueda ser la de Francisco de Avila, tal vez aquel maese Dionisio que se cita en la aludida escritura que las documenta. El rejero jiennense estaba bien preparado, ya le vimos forjando y configurando imágenes en las rejas anteriores. El debió encargarse, no sólo de los sencillos diseños, sino de los repujados frisos con formas zoomorfas o de tallos

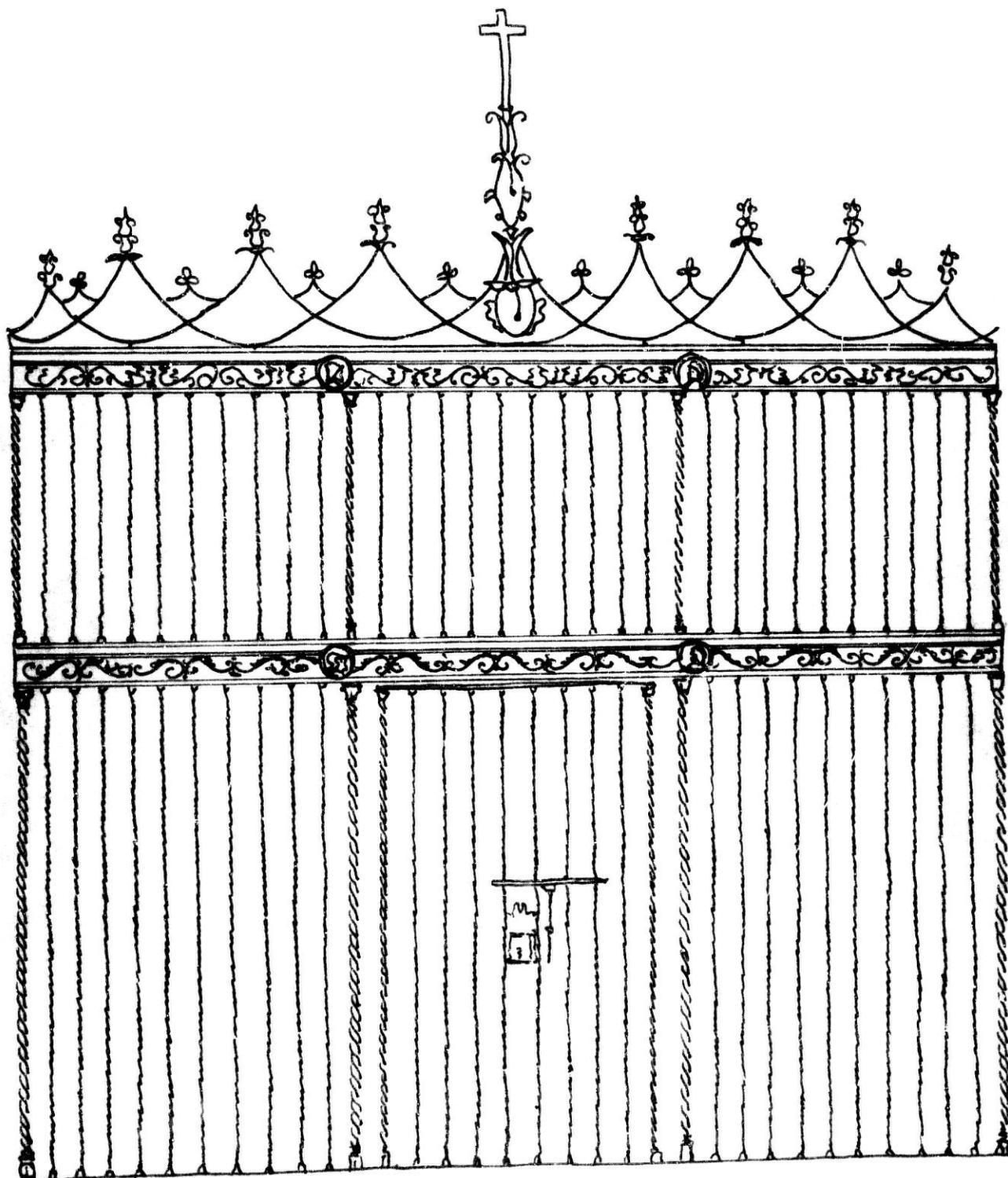
que se enroscan entre mascarones de alas desplegadas. Y todo integrado dentro de completos entablamentos que cortan los dos pisos allá donde se forman, o sirven de simples listones que seccionan la horizontalidad del barrotaje, o bien rematan el cuerpo, sustentando un coronamiento que viene a estar centralizado en un escudo (de los Ureña, en la reja ante la v. de la Granada y en la divisoria de S. Marcos y V. del Reposo; azucenas en la capilla de la v. de Trápana y liso en la entrada a la sacristía) siempre flanqueado por siloescos grifos, similares a los que se hallan en las rejas que hemos mencionado como sus posibles obras en la granadina Capilla Real.

De tradición gótica aunque con diseño renacentista, acertadamente, se han catalogado.<sup>361</sup> Efectivamente aquella tradición gótica del varal aún persiste, pero desde luego la presencia de elementos arquitectónicos grecorromanos le afilían ya dentro de un clasicismo con el que estaba familiarizado su autor a juzgar por los "romanos" que se exigían entre las condiciones de las obras por él realizadas. Sin embargo, pese a la dosis de italianismos, se nota un apego a lo tradicional que en modo alguno desentona con el ambiente ecléctico que

que define propiamente al momento plateresco, donde el rejero y sus rejas quedan perfectamente encuadradas.

Más problema en la definición estilística nos plantea la reja en la Capilla de la antigua Universidad de Osuna, también debida al conjunto fundacional de los duques y emplazada en las inmediaciones de la colegiata, allá en lo más alto de la bella ciudad andaluza, como santuario donde conviven la divinidad y el saber.

Marcando el presbiterio de la mencionada capilla, en el arco diafragma, se ubica la reja de 4,90 m. de anchura. Es de dos pisos rematados por entablamento de friso con repujados platerescos, similares a los que hay en la rejería del Panteón Ducal. En el bajo, los elementos son eses abrochadas y tondos con rostros humanos muy bien contruidos, y en el superior hay afrontados grifos de largas colas en espiral interrumpidos por tondos iguales a los antes dichos. Lo restante completamente se aleja de la tendencia romanista para quedar configurado en la tradición tardogótica que hace sus barras helicoidales y su crestería en apuntados angrelados.



REJA EN LA CAPILLA DE LA UNIVERSIDAD DE OSUNA (SEVILLA)

Una vez más se repite la armónica simbiosis de los estilos gótico y renacimiento, aunque aquí hay una mayor inclinación hacia lo medieval. Esto más la aludida semejanza de entablamentos con las rejas de la colegial nos lleva a declarar como posible autor a Francisco de Avila y quizá, pese a lo arcaico de formas, en una fecha contemporánea a lo ejecutado en los panteones.

Con anterioridad, y en varias ocasiones, se ha hecho referencia a la rejería de la Capilla real granadina posterior a las obras de Maestro Bartolomé, siempre para atribuir las, cuando no directamente al taller del Maestro de Jaén, por lo menos a su escuela. La estructuración arquitectónica de sus principales miembros, la distribución de las partes e incluso la utilización ornamental de unos repertorios donde cabe la abundancia de imágenes así lo hacen pensar.

Sin embargo, el hecho de que toda esta obra debió confeccionarse cuando el rejero Bartolomé sostenía el pleito con la real Capilla, obliga a buscar autoría en otros artífices que gozaran de buena solvencia, como debieron ser los que ejecutaran tan sobresalientes forjas. Y, de ellos, ninguno pensamos que debió existir en

aquel momento en la ciudad a parte de Juan de Cubillana y de Francisco de Avila, que por estos motivos debió ausentarse de Jaén en 1534 para hacerse vecino de Granada.

Asegura en parte la hipótesis la afinidad que hay, sobre todo en los elementos que constituyen el armazón de las piezas, con las líneas fundamentales de la reja ante los catafalcos reales y con las principales del coro y presbiterio de la catedral hispalense donde, como vimos, intervino Cubillana.

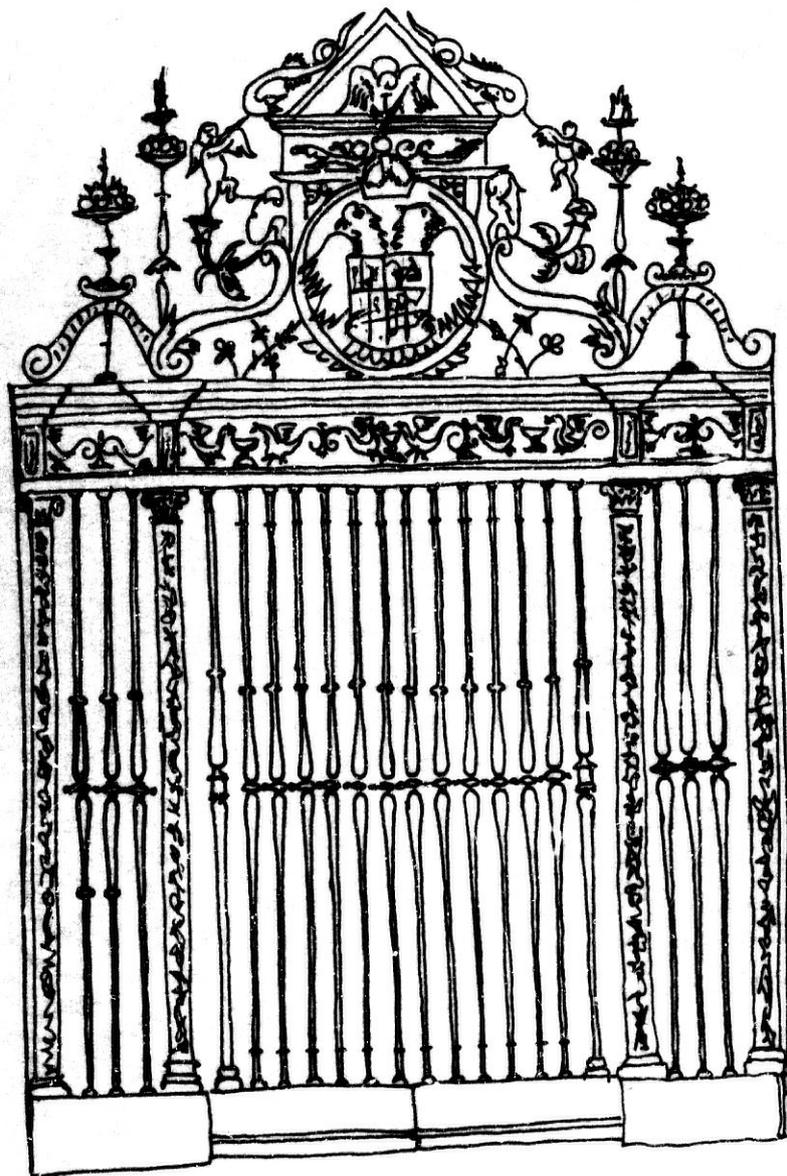
Según corresponde a los años finales de la cuarta década, se nota un alejamiento del estilo transicional y una presencia de la ortodoxia renacentista. Ellas inauguran la etapa purista en las rejas granadinas. Los soportes y entablamentos son clásicos, los barrotes perfectos balaustres y, si bien hay un recuerdo al diminuto adorno plateresco que inunda pilares, columnas y frisos, cuando la figura aparece en copetes se aumenta el tamaño adquiriendo la solidez escultural en consonancia con lo diseñado para adornar la arquitectura de fachadas, por ejemplo.

En la estancia que hace el tránsito desde la Capilla Real a la vieja catedral convertida en templo del Sagrario, encontramos tres rejas. La mayor, en el arco principal y dos más pequeñas cerrando las capillas laterales.

La reja en el arco de tránsito se adapta perfectamente al vano de medio punto de 3,40 m. de anchura, muy bellamente decorada su rosca con candelieris y guirnaldas de flores, de profundo trépano, muy similares a las que dejara Jacobo Florentino.

Es de un solo cuerpo, partido, por pilares corintios cuajados de grutescos, en tres calles, de sistematizados balaustres, de las cuales, la central, que es mayor, se abre en dobles bandas para puerta. Completa su arquitectura con entablamento de friso repujado con pájaros de enroscadas colas ante fons vitae, como los usados por Maestro Bartolomé. De colofón hay copete también arquitectónico, que es de lo más elegante que se ha diseñado en la rejería de la zona, conformado con templete clásico albergando las armas de la monarquía con la corona imperial. Lateralmente se prolonga con fruteros, volutas y cornucopias que hacen de peanas a putti que refrendan a dos alados dragones dispuestos como acróteras del frontón terminal, en un intento de conceptuar mítica fabulación.

La simple observación de sus líneas estructurales inmediatamente empareja la traza con la pensada por Zagala y Cubillana para el crucero del templo, motivo que



REJA EN EL TRÁNSITO DE LA CAPILLA <sup>REAL</sup>  
AL SAGRARIO. GRANADA.

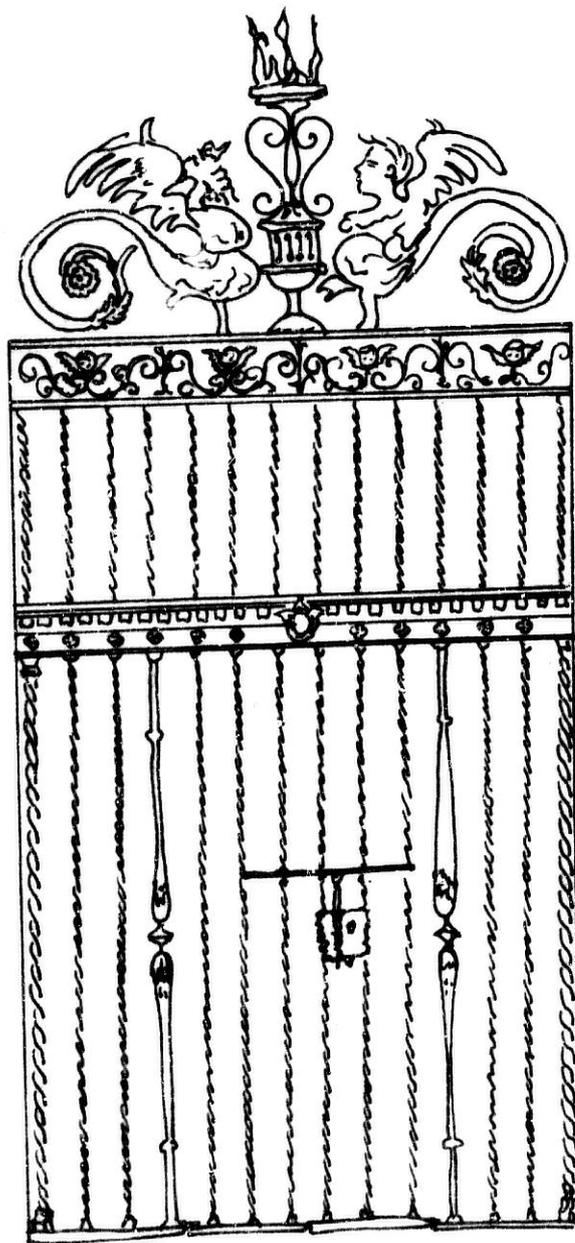
la vincula, con no poca fuerza, a la misma creatividad. Bien distinto es ya el trabajo relevado de frisos y pilastras, más acorde, como dejamos, con lo de Bartolomé, lo que movería al investigador Gómez-Moreno para asegurar cuánto recordaba el trabajo al rejero, de Jaén.

No podemos decir lo mismo del copete, que presenta novedad en la comarca, aunque no en otros lugares de Castilla. Semejante edículo dibujó Hilario en la reja de Coria e igualmente se encuentra en la famosa de la Capilla del Condestable, en Burgos, al parecer trazada por Siloe cuando allá anduvo ocupado, ¿Intervendría en su creación el afamado arquitecto que contaba ya como experimentado en el trazado de rejas? Desde 1528 residía en Granada ocupado en San Jerónimo y en la catedral. Antes de esa fecha no se debió de hacer. En 1526 se asegura que no existía,<sup>363</sup> además la presencia de la corona imperial sobre el escudo de Carlos I nos dice que su confección fue posterior a la fecha de la coronación celebrada en Bolonia en 1530. De todas formas su configuración, tan arquitectónica, requiere una mente no profana en la disciplina, que además tuvo en cuenta el ambiente artístico del lugar. Con el retablo mayor hay ciertas afinidades en los medios puntos que rematan las calles laterales.

Todas estas sugerencias sin embargo no constituyen pruebas suficientes para llegar a ninguna adjudicación definitiva. Si hemos atribuido a Avila y Cubillana las rejas ha sido en pos de la posible cronología de su hechura, de la perfección del labrado y de ciertos elementos figurados que se hacen a veces comunes con otros trabajos de los mencionados rejeros.

Las rejas en las capillas laterales del tránsito desde la Capilla Real al Sagrario, aunque cierran espacios idénticos de reducida dimensión, tienen diversa forma. La colocada al lado derecho presenta un barrotaje liso pero torcido excepto dos balaustres, en semejanza con los de la reja de la Capilla de la Santa Cruz. Tiene friso de repujados bien constituidos, y copete con pináculo central y grifos bastante concordantes con los extendidos por Diego de Siloe.<sup>364</sup>

Otra capilla inmediata, ya en el Sagrario es mucho más simple y peor dispuesta en el remate. Las barras de sección circular y balaustres van con anillas, y el entablamento lleva friso liso. El copete se organiza con escudo flanqueado de figuras pisciformes que pudieran ser alegóricos del-fines, rematado todo por un crucifijo.

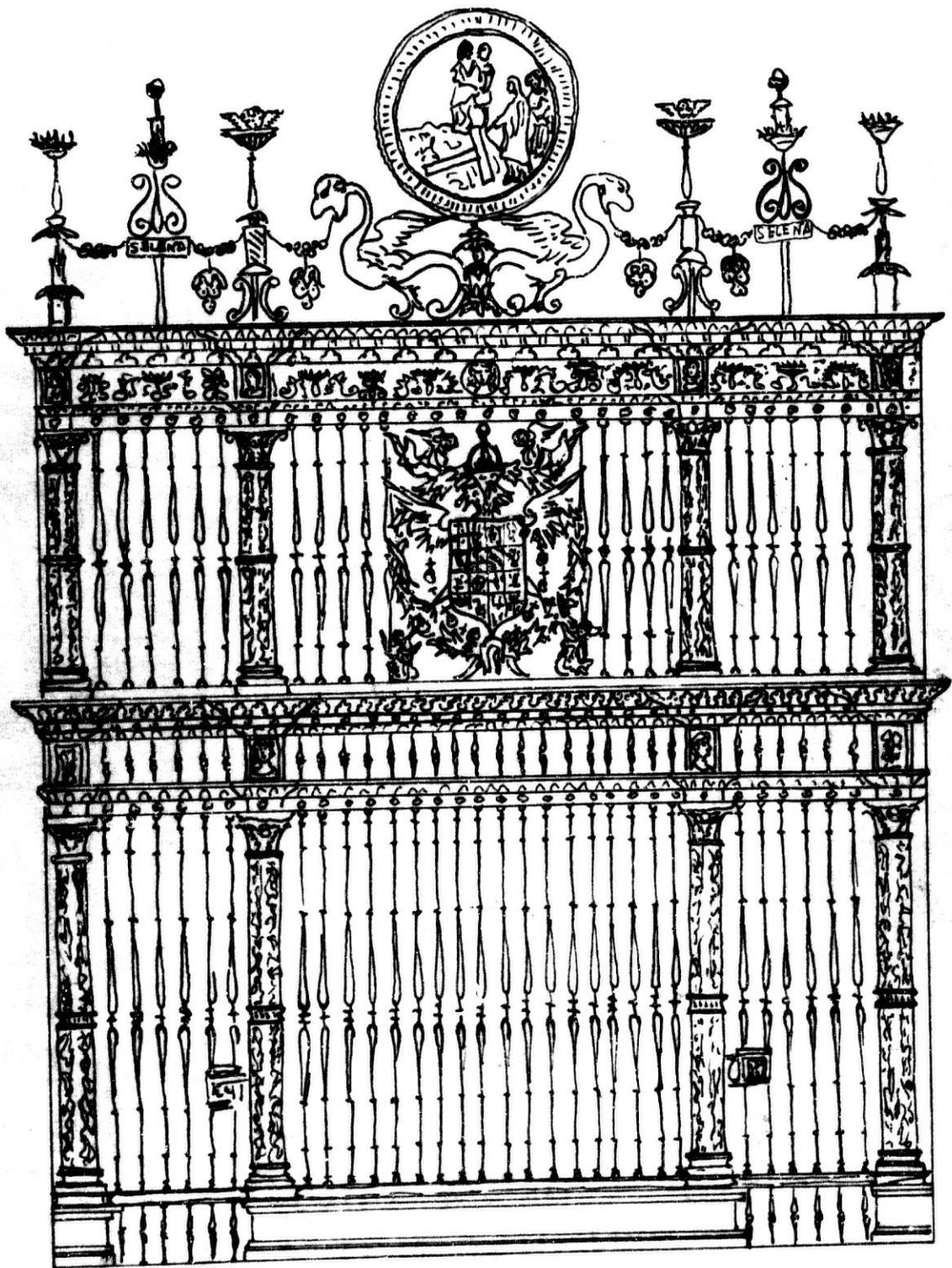


REJA DE CAPILLA EN EL TRÁNSITO DE LA  
CAPILLA REAL DE GRANADA AL SAGRARIO

De las rejas que comentamos la que sobresale en monumentalidad aunque no tanto en la disposición de sus partes es la reja que cierra la Capilla de la Santa Cruz.

Según vimos, desde 1521 ya hay intención de proteger el lugar con reja. Para ello se hizo concierto con Maestro Bartolomé y después con maese Daniel para adaptar aquella que existía en el convento de San Francisco, sin que sepamos si el asunto pasó más allá de ser intento. La existente es posterior, ya plenamente constituida en un romanismo avanzado propio de los inicios del segundo tercio del siglo.

Como ocurre con las anteriores se ignora el autor que pudo facilitar las trazas, aunque desde luego, no era un profano. Conocía bien las raíces que alimentaron la rejería renacentista de Andalucía, la proveniente de Castilla vía Maestro Bartolomé y la conquense introducida en Sevilla por Sancho Muñoz. De hecho, su arquitectura, de fuertes columnas corintias recorridas verticalmente por cuatro bandas de grutescos que sostienen anchos entablamentos, se asemeja al cuerpo alto de la reja coral de la catedral de Sevilla, obra como se dijo atribuida a Muñoz.



REJA DE LA SANTA CRUZ EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA.

También los entablamentos siguen ese apego a lo conquense. El superior, desproporcionadamente aumentado su tamaño, lleva friso ancho historiado con bustos romanos y extrañas figuras zoomorfas afrontadas, distintas a las usadas por Maestro Bartolomé. El superior luce friso calado, sistematizado de pequeños balaustres, en similitud con la bella y original reja renacentista, que hiciera un rejero hasta ahora anónimo, para cerrar la capilla Muñoz o del Obispo en la catedral de Cuenca. Por lo demás sigue la corriente de la zona en ese centralizado cuadro, donde la figuración muestra el escudo real, dispuesto como le hemos visto en las compañeras del mismo lugar, festoneado al romano y ángeles en su entorno.

Sus dos cuerpos son de balaustres seccionados por las dichas columnas en tres calles, la central, de 18 barras, y las extremas de 6 se abren en el rectángulo bajo para servir de puertas donde se han colocado cerraduras góticas bien realizadas y con artísticos dibujos de filigrana, de las cuales la de la izquierda piensa Gomez-Moreno, llevado de la dosis gótizante que muestra, que pudiera ser postiza.

El copete es lo más desgraciado y desde luego, no concuerda con el diseño de lo demás, sobre todo en las

zonas extremas, donde se elevan elementos del primer plateresco, como debles eses asidas a candeleros, cartelas y guirnalvas con poca conexi3n de conjunto respecto al motivo central, que tal vez sea lo 3nico que se ejecut3 de una posible traza inconclusa. Se trata de una gran medalla con escena del Descubrimiento de la Santa Cruz que aparece contemplada por Santa Elena y otros personajes. La composici3n escenogr3fica atiende a lo pict3rico, repujado con bajo relieve, no mal compuesta, pero, de todas formas, su policromía ayuda a la vistosidad. En los flancos hacen guardia dos grifos que no desdicen de los que puso Francisco de Avila en las rejas de Osuna.

No cabe duda que la contemplaci3n de la obra, aunque se ampare en lo esencial de la rejería renaciente andaluza, causa la extrañeza que produce lo nuevo, lo original. Quizá sea 3nico ejemplar de una modalidad perdida, o de un ensayo que no hiciera fortuna por la pesadez que desprende, y que es difícil atribuir sin reservas a Juan de Cubillana que tan airosamente dej3 su estilo en lo que labr3 anteriormente en el mismo lugar.

¿Sería creaci3n de Francisco de Avila? El conocía bien el trabajo "al romano", mas el avance de aquí no cuadra

con lo dicho anteriormente de su formación, a no ser que sólo se tratara de dar forma a unas trazas cuya autoría queda por descubrir.

## 2. Los Aguilar o Fernández de Aguilar.

Otra de aquellas familias que con éxito integraron el gremio jiennense de la forja artística durante el XVI fue la formada por los Aguilar. De sólo tres miembros se puede asegurar conocimiento, de Lucas Fernández de Aguilar durante la primera mitad del siglo, y de sus hijos Pedro y Agustín de Aguilar que ocuparon la segunda. Sin embargo, no podemos dejar de mencionar, aunque sólo llevados por la igualdad del patronímico, al rejero Francisco de Aguilar -¿descendiente del tronco jiennense?- que en Granada, ya en tiempos finiseculares, dejó su arte en obras tan importantes como debió ser la reja que forjó en 1601 para el crucero de San Jerónimo,<sup>367</sup> o las ventanas y antepechos para la fachada de la Chancillería.<sup>368</sup> Apoya la hipótesis el hecho de que Granada no fue ciudad donde el gremio tuviera una tradición. La mayoría de los que allí trabajan eran foráneos atraídos por las posibilidades de trabajo que la nueva ordenación urbanística, impuesta por la corte cristiana, ofrecía. Así fueron, además de los que exponemos en este estudio Alonso Pérez, de Málaga, que trabajó en la

balconada de la Casa de los Miradores junto con Alonso López y quizá el maestro rejro Alonso Gutiérrez que <sup>368 bis</sup>contrató con antelación el mismo barcón.

Por información de archivo y no por observación directa de una obra que en su inmensa mayoría anda perdida, sabemos que tuvieron una actividad no sólo local (atendían a las necesidades del cabildo municipal) sino también extralocal, sobre todo con Agustín de Aguilar el cual llegó a convertirse en el más prestigioso artífice del lugar una vez desaparecido Maestre Bartolomé y el esplendor de su taller, que es cuando justamente comienza a brillar con más fuerza el renacimiento jiennense.

Por atender al rigor metodológico propuesto, aquí solamente se comentará la figura del padre, de Lucas Fernández de Aguilar que es el que cronológicamente concuerda con la primera mitad del siglo, dejando a los hijos para incorporarlos dentro de la segunda mitad, donde, como hemos dicho, tuvieron una acción de protagonismo.

1. El rejro Lucas Fernández de Aguilar.-

cuando se nos anuncia por primera vez el nombre

del cerrajero y rejero Lucas Fernández de Aguilar, en 1530, ya es todo un profesional. En esa fecha, en unión de Pedro de Avila se ocupa de los herrajes que guarnecían la puerta nueva de San Andrés.<sup>269</sup>

Ignoramos su lugar de origen y punto de formación si bien sabemos por prescripción notarial que no sabía escribir hecho que además hay que extender a los demás miembros de su familia que se dedicaron al mismo oficio. Estuvo casado con María Alonso, la que quizá, siguiendo la tradición gremial tuviera que ver con aquellos cerrajeros del mismo apellido que antes se han citado. De sus hijos además de los rejeros Pedro y Agustín, se conoce a una tal Francisca de Aguilar que en 1565, siendo el padre difunto,<sup>370</sup> entregó carta de dote para casar con el cerrajero Bastián Jorge, por un valor de 22.207 maravedís, más una serie de herramientas del oficio, tales como "unos fuelles, e un tas e un banco con dos tornillos y siete pares de tenazas e dos machos e tres martillos e un copador e una bigornia e una altraboz, todo apreciado... en cuarenta ducados" herramientas que lógicamente habían de proceder del viejo taller paterno, cuya entrega hace Pedro de Aguilar, lo que induce a pensar que tal vez fuera el hijo mayor.

En el oruen profesional, parece que atendió con cierta exclusividad las necesidades municipales que más tarde pasarían al quehacer de sus hijos. Esto podría ser de cierta consideración para estimarle una posición acomodada sobre todo sabiendo que en su tiempo la ciudad inicia un plan de construcciones con las que se pretende subsanar las deficiencias de un urbanismo medieval, no apto para los inicios de la Modernidad.<sup>371</sup> Como ejemplo, sacemos que en 1544 emitió informe al cabildo ciudadano a cerca de la situación en que se encontraba el viejo reloj del consejo,<sup>372</sup> situado en la plaza de San Juan, hecho que le acredita además de experto en relojería.

En los trabajos que requerían cierto dominio del arte, sin olvidar la utilidad práctica, le vemos actuar. Como hacedor de hierros de puertas, debió sobrasalir, pues, a parte de saber que atendió a los herrajes más importantes que se hicieron en el Jaén de su época, tenemos la certeza de que sus hijos siguieron con esa práctica, como continuadores de la conseguida fama.

Entre 1530 y 1532 hizo la clavazón para aquella puerta de San Andrés en la fachada que poco antes había terminado el canter Francisco del Castillo el viejo,<sup>373</sup> y en 1542 concertó los herrajes para la puerta de la iglesia conventual de San Benito,<sup>374</sup> de la Orden de Calatrava,

donde trabajaba como Maestro Mayor el referido Castillo,  
 cantero que también fue elegido por el municipio para aque-  
 llas nuevas construcciones que se planearon y donde los  
 Aguilar tuvieron que ver con sus hierros.

Esta unión cantero-rejero nos hace pensar en un  
 asociacionismo que se traduciría en mimetismo artístico.  
 De ser ésto así, se podría vislumbrar la disposición esti-  
 lística de unos hierros que hoy están perdidos.

No se ha hecho una monografía que aclare la per-  
 sonalidad artística del cantero que dio forma a la edili-  
 cia jiennense prevandeviriana, aunque estudios parciales,  
 en buena parte para introducir al gran arquitecto manieris-  
 ta Francisco del Castillo, su hijo, han dado el perfil de  
 una obra prolongada a lo largo de la primera mitad del  
 XVI que, arrancando en lo gótico, va a desembocar en los  
 italianismos, no del todo ajustados en el rigor de lo clá-  
 sico, que caracterizan su obra de la portada del Pósito,  
 cuyos herrajes se hicieron en el taller de los Aguilar.  
 Fue pues un hombre de la transición. Y así hemos de cate-  
 logar al rejero Lucas de Aguilar, aunque tal vez no dema-  
 siado capaz para acometer la obra renaciente. Significativo  
 es al respecto el hecho de que, cuando se forjan los herra-  
 jes de la puerta del Pósito, sea su hijo Agustín quien los

trabaje y éso pese a creerle aún en edad de producir, ya que según se desprende de la escritura de dote de la hija, la muerte le debió llegar poco antes de 1565. De todas formas, en 1548 ya se ha interrumpido su profesionalidad y si su actividad se mantiene es sólo para otorgar fianzas en los contratos de sus hijos, como se ratifica mediante el concierto que en 1549 hace Agustín de Aguilar para labrar unas rejas con destino a las casas que en Villardompardo tenían don Fernando de Torres.  
379

Pese a la no poca actividad, que se desprende de cuanto tenemos expuesto y de la seguridad que infunde las compras de materia prima, como los dos quintales de hierro que en 1537 adquirió del mercader toledano Juan Romero, hemos de admitir la parquedad con que ha llegado la relación de sus obras. Solo y exclusivamente los dos juegos de herrajes de puertas mencionadas.  
380

El primero, para San Andrés de Jaén, costó unos 4.500 mrs. (3.000 mrs. y 4 ducados), bastante más que los de San Benito, que valieron 2.500 mrs., una diferencia respetable que aún se acentúa más con la infracción que supone la diferencia de fecha, lo que hace pensar que aquellos eran de más solidez y rango artístico. Lo que por otro lado, es lógico, dado el alto nivel que hemos visto

alcanzar las artes suntuarias en la famosa fundación mariana de San Andrés, que fue quien potenció la obra. Los herrajes de San Benito se concertaron con el albañil Diego Fernández de Valverde, que tendría obligación con el convento de hacer entrega total de una reforma que atendería a la portada. Constaba la guarnición de 172 clavos grandes, más dos llamadores que se habían de entregar estañados, suponemos que para después policromar.

382

Con la pérdida de este convento se fue todo un patrimonio y entre él los herrajes. Mas como muestra que pueda satisfacer nuestra curiosidad proponemos por su originalidad y coetaneidad los que aparecen decorando las dos banderas en que abre la puerta de la iglesia del convento de dominicas de Torredonjimeno. Un edificio plateresco que encaja perfectamente con las obras de Francisco del Castillo el viejo y aún más en la portada del templo, de vano de medio punto, flanqueado de pilastras corintias cajeadas pero interpretadas con poca ortodoxia y frontón semicircular con venera en el tímpano entre los escudos patronales. Los clavos que guarnecen las maderas de las puertas siguen la metálica de la decoración interior, y así figuran conchas peregrinas, a la manera en que están colocadas en la famosa Casa de las Conchas. Los aldabones se hacen con este mismo tema, pero sobre diseño sencillo.

383

NOTAS.-

- 1.- Recientemente han sido recuperados para la Historia del Arte universal interesantes artistas del renacimiento jiennense como Francisco del Castillo, el mozo (MORENO MENDOZA, Francisco del Castillo, ... Ubeda 1984), Sebastián de Solís, escultor (ULIERTE, op. cit, págs. 65 106) y una familia de arquitectos, los Aranda, que a caballo entre el XVI y XVII, lucieron su saber por el suelo peninsular desde el rincón gallego hasta los extremos más meridionales (GALERA ANDREU, Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén, Granada, 1977; Una familia de arquitectos jiennenses: los Aranda. B.I.E.G. nº 95, 1978; Arquitectura y arquitectos en Jaén a fines del siglo XVI, Jaén, 1982.
- 2.- CHUECA, op. cit.
- 3.- Entre los artículos referidos a la vida y obra de Maestro Bartolomé tenemos: GOMEZ-MORENO, Bartolomé, rejero de Jaén, 1923; Sobre el renacimiento en Castilla II: en la Capilla Real de Granada, 1925; La sillería del coro de la catedral de Jaén, 1941. TOUSSAINT, L, El Maestro Bartolomé y el arte del hierro en España, 1975. GALERA ANDREU, P, En torno al maestro Bartolomé y su taller: a propósito de su testamento, 1984.
- 4.- GOMEZ-MORENO, La sillería... pág. 5
- 5.- El rejero Cristóbal de Andino fue el que más elogios recogió en su tiempo, a parte de las alabanzas que le

otorga Sagredo en Medidas al Romano, cuenta con la ponderación que le dedica CRISTOBAL DE VILLALON en su ingeniosa comparación...

- 6.-GONZALEZ DAVILA, Teatro...pág. 263.
- 7.-BERMUDEZ DE PEDRAZA. Antigüedades...pág.82v.
- 8.-CEAN BERMUDEZ, Diccionario...pág. 80.
- 9.-En ese año fueron publicadas por primera vez a cargo de don Patricio Ferrer el contrato para hacer la reja de la Capilla Real de Granada.(Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,págs. 87 y ss.).Vid apéndice documental, documento nº II.
- 10.-RUIZ PRIETO, Historia de Ubeda.
- 11.-GESTOSO Y PEREZ, Sevilla monumental...; Ensayo de un diccionario...
- 12.-SENTENACH, Antiguo tenebrario...
- 13.GOMEZ-MORENO MARTINEZ, Guía de Granada...
- 14.-ORDUÑO Y VIGUERA, Rejeros...
- 15.-iden, pág.45.
- 16.-ALCOLEA GIL, S.Rejería...pág. 38.
- 17.-MENESES GARCIA, E, Correspondencia..., T.II, pág.381.
- 18.-GOMEZ-MORENO, Bartolomé...,pág.103.

- 19.-Los datos referentes a fray Francisco de Salamanca son tomados de Gallego de Miguel en sus obras: Rejería Castellana. Valladolid, págs. 42-45 y Rejería Castellana en la catedral de Sevilla, págs. 224, 225.
- 20.-ALCOLEA, op. cit. pág. 38.
- 21.-GALLEGO, Rejería Castellana. Valladolid, pág. 44.
- 22.- iden, Rejería Castellana. Salamanca, pág. 53.
- 23.-Camón piensa que las primeras obras a él atribuibles, las rejas de la capilla de los Lugo en Fuente el Sauz (Avila), son fechables en la primera década del siglo. (Vid CAMON, op. cit. pág. 473).
- 24.-GOMEZ-MORENO, La sillería... pág. 5
- 25.-Apéndice documental, documento nº XIII.
- 25bis.-GALLEGO, Rejería castellana en la catedral de Sevilla, pág. 238.
- 26.-Apéndice documental, documento nº CII.
- 27.-La lectura de la grafía del apellido en los documentos consultados permiten leer GOMEZ en lugar de GAMEZ, como lo hizo GOMEZ-MORENO en Bartolomé... pág. 103.
- 28.-iden,
- 29.-DOMINGUEZ CUBERO, La rejería.. pág. 28.
- 30.-Tomamos el dato de GOMEZ-MORENO, op. cit. pág. 103.
- 31.-GALLEGO, Rejería castellana. Valladolid, pág. 43.
- 32.- iden, Rejería castellana en la catedral de Sevilla, pág. 242.

33.-Carta de Diego de Siloe al duque de Sessa, en GOMEZ-MORENO, Las aguilar..., pág. 50-51.

34.-Fundamos nuestra sospecha en las referencias que hace Lucas Sánchez en su testamento (AHPJ, 334/780, a. 1553) a Salamanca. Unas, no profesionales, para indicar la deuda que le han de pagar don Gracia Manrique y doña Francisca de Benavides, vecinos de Salamanca, por el tiempo que les sirvió su mujer Catalina de Fermoselle; otras de tipo profesional aconsejando a su hijo Juan Fermoselle o Sánchez Fermoselle pintor, heredero con su otro hijo Cristóbal - no sabemos si también pintor -, e indicando la deuda de unos trabajos realizados en tierra de Ledesma.

Sin más relación hasta ahora que la que pueda proporcionarle el mismo apellido encontramos a Miguel Sánchez y Antonio Sánchez, pintores, con sucesión artística en sus respectivos hijos Baltasar de Narváez (AHPJ, 688/775) y Josepe del Olmo (AHPJ, 723/587).

35.-DOMINGUEZ CUBERO, La parroquia....,

36.-XIMENA JURADO, Catálogo..., pág 448.

37.-Según pudo comprobar Enrique Toral, la familia Suárez "no eran hidalgos en el sentido de Castilla de devengar quinientos sueldos", los ascendentes del obispo

de Fuente el Sauz eran labradores acomodados. Consúltese TORAL, E, vivencias ..., págs. 9-17.

- 38.-Francisco de Cisneros fue provincial de la orden franciscana en el reino de Jaén. WILLADAR, F. de P. Jaén y el Cardenal Cisneros...pág. 357.
- 39.-GOMEZ-MORENO, Sobre el renacimiento...,pág.257.
- 40.- iden pág. 261.
- 41.- RODRIGUEZ MOLINA, Colección diplomática...pág. 216. documento nº 87, En 1500 "Los Reyes Católicos acceden a petición del personero de Jaén para que se abra un postigo en los muros de la ciudad, cerca del Consistorio, que sirva de paso a los ochenta vecinos del arrabal llamado "Huerta de las monjas".
- 42.-DOMINGUEZ CUBERO, Aspectos...pág.73.
- 43.-En la collación de Santa María, a donde pertenecía el Arrabal de la Huerta de las Monjas, vivía Jerónimo Quijano en Jaén en casa que recibiera como dote matrimonial, que después vendió al entallador Juan de Roelid. Consúltese LOPEZ JIMENES, Jerónimo de Quijano en Murcia...,pág 126.
- 44.-AHPJ, escribano Martín Sánchez Cachiprieto, legajo 325, f. 272 a. 1544.
- 45.-Apéndice documental, documento nº XLIV.
- 46.- En 1508, por real cédula, la reina doña Juana autoriza la fundación de varias poblaciones en la Sierra

de Jaén (La Colonización en el siglo XVI. DLS, a. 1916, págs. 77-78). Los núcleos poblados fueron: La Mancha, Valdepeñas, Camillo de Arenas, Los villares y Otiñar. Sobre esta repoblación véase RODRIGUEZ MOLINA, El Reino de Jaén... págs. 150-154.

- 47.-Apéndice documental, documento nº XL y XLI.
- 48.-Apéndice documental, documento nº XXXVI.
- 49.-Apéndice documental, documento nº XXVI.
- 50.-Apéndice documental, documento nº XV.
- 51.-Apéndice documental, documento nº XXX.
- 52.-DOMINGUEZ CUBERO, Aspectos ..., pág. 74. Véase apéndice documental, documento nº XIII.
- 53.-GALERA ANDREU, En torno al Maestro Bartolomé... pág. 204.
- 54.-Apéndice documental, documento nº XXXIV.
- 55.-GOMEZ-MORENO, Bartolomé... pág. 103.
- 56.-Apéndice documental, documento nº XLVI. GALERA, op. cit. pág. 217.
- 57.-Apéndice documental, documento nº LIX.
- 58.-AHPJ, escr. J. de Herrera, leg. 305, fol. 714; 1550, oct., 9.
- 59.-Apéndice documental, documento nº L.
- 60.-GALERA ANDREU, op. cit. págs. 215. Véase apéndice documental, documento nº LI.
- 61.-GALERA, op. cit. pág. 200.
- 62.-GOMEZ-MORENO, op. cit. pág. 103.

- 63.-Apéndice documental, documento nº LIII.
- 64.-ORTEGA SAGRISTA, op. cit. pág. 26.
- 65.-GALERA ANDREU, op. cit. pág. 222.
- 66.-Apéndice documental, documento nº CIV.
- 67.-AHPJ. escr. Juan de Herrera, leg. 308, fol. 487.
- 68.-CAMON, op. cit. pág. 492.
- 69.-MARTINEZ DE DAZA, op. cit. pág. 58v.
- 70.-AHPJ, escr. Francisco Salido, leg. de índices segregados, año 1515, fol. (perdido) 840: "Fianza de la yglesia de San Bartolomé de Baena q<sup>a</sup> m<sup>e</sup> Br<sup>me</sup>".
- 71.-Basamos la información sobre las rejas sevillanas en los datos suministrados por CEAN BERMUDEZ en su Diccionario..., y sobre todo en las obras de GESTOSO Y PEREZ, Ensayo de un diccionario... y Sevilla Monumental. También se aporta documentación en los "Documentos para la Historia del arte de Andalucía" y en el reciente trabajo de Amelia Gallego: Rejería Castellana en la catedral de Sevilla...
- 71bis.-GOMEZ-MORENO, Sobre el renacimiento... pág. 56.
- 72.-GALLEGO, op. cit. pág. 226.
- 73.-iden, pág. 225.
- 74.-DOMINGUEZ CUBERO, La rejería..., pág. 29.

- 75.-GALLEGO,op. cit. págs. 233-234.
- 76.- iden,pág. 238.
- 77.- iden,pág. 237.
- 78.-Apéndice documental,documento nº XII.
- 79.-A la población de Villanueva(por entonces bajo la jurisdicción de Andújar)se dirige Maestro Bartolomé para abastecer sus fraguas de carbón.Cincuenta cargas compró en 1545 a Juan Criado(AHPJ,leg.300,fol.759r) y al año siguiente da su poder a J.Contreras de Vigo, vecino de la localidad,con el mismo fin.(AHPJ,leg.301 fol.96).
- 80.-Apéndice documental,documento nº VII.
- 81.-Apéndice documental,documento nº XIV.
- 82.-En este año y por encargo del cardenal Merino diseño Quijano el banco de los Caballeros del coro de Jaén. Obra que fue realizada por el entallador Gyerero y sus colaboradores.(GALERA ANDREU,Jerónimo Quijano...; DOMINGUEZ CUBERO.Aspectos...pág.75).
- 83.-Se trata de un poder de Maestro Bartolomé al canónigo Francisco Téllez para asuntos de tipo privado(AHPJ. leg.263,fol 174).
- 84.-GOMEZ-MORENO,sobr el renacimiento...pág. 107.Véase apéndice documental,documento nº VIII.

85.-idem pág 54.

86.-Apéndice documental, documento nº LXI.

87.-RAMIREZ DE ARELLANO, R. Artistas ..págs. 258-259,

88.-MARTIN GIL, T. Hierros...págs. 145-147

89.-idem pág. 148.

90.-en 1546 Maestro Bartolomé arrienda 12 fanegas de tierra de sembrar, en término de Jaén a Alonso Sánchez, vecino de Martos, firmando de testigos J. Rodríguez, su sobrino y Pedro Delgado, rejeros (AHPJ, 501/36).

91.-Sirva la siguiente relación, extraída en su mayoría del escribano Juan de Herrera, como muestra de la riqueza documental que el AHPJ guarda sobre la vida privada del Maestro en la década que hemos indicado:

En 1540, Maestro Bartolomé otorga su poder para resolver ciertos asuntos de su vida privada (295/414); un año después le hemos hallado comprando harina al molinero Pedro Mírez (apéndice documental, documento nº XXXI); en 1542, Juan López y su mujer venden unas tierras al Maestro en Los Villares (297-290v) y, en ese mismo año, Juan García le arrienda unas tierras en el mismo lugar (Escr. Martín Sánchez Cachiprieto, 325/328); el año 1543 da poder a Antón Gutiérrez para solucionar un pleito en Granada sobre sus posesiones de Los Villares (298/445), y concierta con Antón Ruiz tierras

de la misma localidad, (298/521); el año 1544, Cristóbal de Morón, vecino de Martos, adeuda a Maestro Bartolomé diez ducados de oro por arrendamientos de tierras de labor en Los villares (299/421), y en ese mismo año el maestro presta cierta cantidad de ducados de oro a Alonso de Morón, alcalde de Los villares (299/428v); en 1545 Maestro Bartolomé arrienda a Juan Pérez de Plazencia unas casas en Mengíbar, firmando como testigos Diego de Cuadros, dorador, Pedro de Baeza y Juan Roríguez de Salamanca, su sobrino, rejero; por último, en 1547, Pedro Hernández, su criado y sobrino político, recibe en nombre de Maestro Bartolomé 49 reales de plata que le adeudan (302/495).

92.-Apéndice documental, documento nº XXXIII.

92 bis.-GOMEZ-MORENO: La sillería, ...pág. 4.

93.-Apéndice documental, documento nº XXXII.

94.-GOMEZ-MORENO, Bartolomé..., pág 107

95.-Apéndice documental, documento nº XXIX.

96.-Apéndice documental, documento nº XXXVII.

97.-JULIAN GALLEGO, El pintor de artesano a artista, Granada 1970.

98.-Galera Andreu sospecha que en la obra de maestro Bartolomé hay "ausencia de diseño propio", en "En torno...pág. 205.

- 99.-GOMEZ-MORENO, Sobre el renacimiento...pág.56.
100. -Consúltese en apéndice documental, documento nº XV.
- 101.-CAMON, op. cit. pág. 407.
- 102.-GOMEZ-MORENO, op. cit. pág.56.
- 103.-CAMON, Op.. cit. pág.408.
- 104.-GALLEGO, A, Rejería Castellana, Segovia,..pág.67
- 105.-Fecha Camón esta reja nacia 1520, op. cit. pág 474.
- 106.-Así le encontramos por ejemplo en la reja de la capilla de la Virgen de la Estrella.
- 107.-Sobre este rejero cordobés véase el artículo publicado en "Córdoba" de fecha 8 de Julio de 1980, por VALVERDE MADRID con el título "En el centenario del rejero cordobés fernando de valencia".
- 108.-POST, CH, Historu...T.V, pág.78.
- 109.-Según Gómez-Moreno, cuando comienzan los libros de cuentas de fábrica de la catedral, en 1494, ya figuraba como Maestro Pedro López que en ello anuvo hasta 1512, pero en 1501 aparece la figura del famoso Enrique Egas tasando y supervisando lo construido (La sillería..pág.4.)
- 110.-Así lo piensa Galera Andreu. Historia de Jaén, pág.503
- 111.-DOMINGUEZ CUBERO, op. cit. pág 83.
- 112.-En 1519 le fecha Gómez-Moreno trabajando en las obras de la catedral. op. cit. pág.4.
- 113.-DOMINGUEZ CUBERO, op. cit. pág.67-68

- 114.-TOUSSAINT, L., op. cit. pág. 78.
- 115.-véase en apéndice documental, documento nº LXXIX.
- 116.-ANDRES, T., *El rejero...* pág. 207
- 117.-GOMEZ-MORENO se inclina a favor de una atribución a fray Francisco de Salamanca (Catálogo monumental de España. Valencia, pág. 148), lo que no es aceptado por BYNE (Rejería.. pág. 5-9) ni por Amelia Gallego, quien ve la mano de un inexperto rejero (Rejería castellana. Salamanca, pág. 59)
- 118.-GALERA ANDREU, *En torno..* pág. 206; GALLEGO, A. Rejería castellana en la catedral de Sevilla, pág. 239.
- 119.-AHPJ. Escr. Miguel Palomino, l. 15, f. 469, 1509, nov. 28 (documento registrado por los archiveros del AHPJ).
- 120.-Los nombres de estos entalladores aparecen relatados por DOMINGUEZ CUBERO, op. cit. pág. 78-80-80.
- 121.-ORTEGA SAGRISTA. op. cit. págs 26-27.
- 122.-SANCHEZ MESA, D. El renacimiento en Andalucía, pág. 603.
- 123.-CAMON AZNAR, *La escultura...* pág. 29.
- 124.-En ese año dice Gómez-moreno que se encargó, junto con Juan López de Velasco, de labrar un banco para el retablo mayor de la catedral. *La sillería.* .pág. 4.
- 125.-DOMINGUEZ CUBERO, *op. cit.* 68.
- 126.-Documentos para la historia del arte en Andalucía, *Tomo VI*, pág. 60.

- 127.-Así se desprende en una escritura por la que se le hace donación de "una vecindad con su solar y tierra par huerta e viña e labor en termino de los villares" en "recompensa de los trabajos que yo el dho Juan de Re lid tuve en hazer la traça ue los lugares nuevamente poblados en la sierra desta dha ciudad y otros gasto que en ello tuve". AHPJ.L. 324, F. 504v; 1543; julio, 4.
- 128.- Véase en apéndice documental, documento nº XXXIV.
- 129.-GOMEZ-MORENO, Diego de Siloe, pág 86-95.
- 130.- DOMINGUEZ CUBERO, op. cit. pág. 86.
- 131.-Fue publicada esta fotografía por primera vez en la revista "Semana Santa .Jaén 1985".
- 132.-GOMEZ-MORENO. La sillería... figura nº 6
- 133.-véase apéndice documental, documento nº CVIII.
- 134.-ROUSSAINT, op. cit. pág. 78.
- 135.-ROSENTHAL, E, El primer..., págs 13-36.
- 136.-GOMEZ-MORENO, Sobre el Renacimiento... pág. 52.
- 137.-Según HIGUERAS MALDONADO, J, El puente del Obispo... pág 15-68, se carece de una biografía del obispo don Alonso aunque hay datos suficientes para conocer ciertos rasgos de su persona. Así, por ejemplo, recoge de RUIZ DE V GARA, nº del colegio Viejo de S. Bartolomé Mayor de la celebre universidad de Salamanca, que allí estudió des de 1470.

- 138.-Hasta 1526 residía en Jaén el Tribunal de la Inquisición siendo trasladado a Granada por mandato del emperador Carlos V.
- 139.-En 1534 el rejero Francisco de Avila se concertó con el Monasterio de la Merced de Cazorla para hacer una reja. Vid apéndice documental, documento nº LVIII.
- 140.-Según TORAL Y FERNANDEZ DE PEÑARANDA, Vivencias.. pág. 10, el escudo pintado sobre una pared de la capilla, el mismo que se exhibe en las rejas, corresponde a los apellidos Suárez de Lugo y Velázquez.
- 141.-ESCOBAR PRIETO, La catedral .. pág. 250, y MARTIN GIL, op. cit. pág. 138.
- 142.-ABAD DE RUTE, Historia de.. pág. 536.
- 143.-véase apéndice documental, documento nº XIV.
- 144.-ABAD DE RUTE, op. cit. págs. 380-381.
- 145.-DOMINGUEZ CUBERO, op. cit. págs. 43-48.

- 146.-CAMON,op. cit. pág. 474.
- 147.-TORAL Y FERNANDEZ DE PENARANDA,op. cit. pág. 9.
- 148.-Esta debe ser la "caxa muy costosa" que refiere GONZALEZ DAVILA(Teatro Eclesiástico..pág. 263) que estaba situada en la capilla que fundó el obispo Suárez para su sobrino don Juan de Baltodano, y que sería la misma del prelado heredada por éste junto con el mayorazgo que su tío le fundó el 1513(TORAL,op.cit. pág. 50).
- 149.-GOMEZ-MORENO, Bartolomé...pág. 104-105.
- 150.-Apéndice documental, documento nº LXVIII.
- 151.-JIMENA JURADO,op. cit. pág 448.
- 152.-CHUECA GOITIA, Andrés de vandelvira...pág. 153
- 153.-GOMEZ-MORENO, La sillería del coro...pág. 5.
- 154.-iden,pág. 4.
- 155.-Apéndice documental, documento nº XXXIII.
- 156.-Apéndice documental, documento nº XLVII.
- 157.-TORAL Y FERNANDEZ DE PEÑARANDA, El comendador...pág 61.
- 158.-GOMEZ-MORENO,op..cit. pág. 4.
- 159.-Según GOMEZ-MORENO(op. cit. pág. 4 y Las Aguilas... pág. 75) fue el mismo que trabajó en Córdoba y en la catedral de Málaga y aquí en Jaén hasta la indicada fecha en que le sustituye Diego Martínez.
- 160.-Todas estas obras, de cualquier manera, vienen a estar

bien atribuidas a los referidos canteros. En concreto López se sabe que actuó en Alcalá la Real. GALE-  
RA ANDREU (Arte, en Historia de Jaén, pág. 583) piensa  
que en la Mota, en la Capilla del Deán, con arco co-  
nupial semejante a las contrucciones de las mencio-  
nadas portadas.

- 161.-GOMEZ-MORENO, La sillería...pág.5. La mayoría de los  
datos que sobre el coro y su sillería se comentan  
están extraídos del artículo indicado.
- 162.-MARTINEZ DE MAZAS, op. cit. pág.187.
- 163.-Así lo creyó SANTENACH, op. cit., cuando lució en la  
Exposición que se celebró en Madrid con motivo del  
III Centenario del Descubrimiento de América.
- 164.-GOMEZ-MORENO, Bartolomé...pág. 106.
- 165.-TOUSSAINT, op. cit. pág.78: GALERA ANDREU, En torno...,  
pág.210.
- 166.-ESCOLANO GOMEZ, Aportaciones...pág.80.
- 167.-iden.
- 168.-GOMEZ-MORENO, op. cit..pág.105.
- 169.-CAMON, op. cit. pág.499.
- 170.-ESCOLANO GOMEZ, op. cit. pág. 58.
- 171.-GOMEZ ROJAS, Recuerdos...pág.15.
- 172.-GONZALEZ, J. Ma, En Santa María de Linares..pág.247.
- 173.- iden.

- 174.-Precisamente esta denominación era debida a la reja que la cerraba.
- 175.-SERRANO LOPIZ, P. Iglesias y ermitas....
- 176.-POST, CHARDLER, R. op. cit. pág. 78.
- 177.-MORALES TALERO; Los Santos..pág. 56.
- 178.- iden, En el nombre de Dios...pág. 360.
- 179.-ESCOLANO, op. cit. pág. 81; CHAMORRO LOZANO, La catedral..pág. 34; LAMPEREZ, Hierros españoles, pág. 7.
- 180.-MOLINA HIPOLITO, Baeza...pág. 45.
- 181.-ESCOLANO, op. cit. pág. 81.
- 182.-DOMINGUEZ CUBERO, op. cit. págs. 43-48.
- 183.-Así piensa GOMEZ-MORENO (op. cit. pág. 105) y TOUSSAINT (op. cit. pág. 76).
- 184.-Sobre la arquitectura de la capilla y su historia véase DOMINGUEZ CUBERO, Monumentalidad...págs. 86-87.
- 185.-Una en la revista DLS, año 1923, pág. 150 y otra en el inédito Catálogo Monumental de Jaén que hizo D. Enrique Romero de Torres.
- 186.-TERRONES ROBLES. San Eufrasio..., pág. 187; TORRES LANGUNA, Andújar cristiana..., pág. 233.
- 187.-DOMINGUEZ CUBERO, La rejería, ..., pág. 44.
- 188.-GOMEZ-MORENO, op. cit. pág. 105; Sobre el renacimiento en ...pág. 53.

- 189.-CAZABAN,Obras del rejero...pág.150.
- 190.-Sobre este tema véase WIND,E,Pagan Mysteries...cap.XI.
- 191.-Calificativo que le da Gómez-Moreno y repite Fermín Vegara en rejería ubetense..pág. 74.
- 192.-Se trata de aquella carta del epistolario de Tendilla transcrita anteriormente.
- 193.-Sobre los artistas que hicieron realidad tan excelente conjunto,véase el tan mencionado trabajo de GOMEZ-MORENO,Sobre el renacimiento...,y a PITA ANDRADE, Capilla Real y...
- 194.-GOMEZ-MORENO,op. cit. pág.256.
- 195.-Vid apéndice documental,documento nº II.
- 196.-Alude a esta emblemática y su función significativa HENAREZ CUELLAR,Granada,pág. 1153 y LOPEZ GUZMAN, Tradición...pág. 16.
- 197.-GOMEZ-MORENO,op. cit. pág. 257.
- 198.-"...la igualdad entre ambas(la de Sevilla y la de Granada),po su basamento,con balaustres a modo italiano,sus anchas pilastras corintias y sus varales retocidos con basas góticas obliga a reconocer que la una reja es copia de la otra...la iniciativa partiría de Juan de Zagala o de quien fuera el diseño a que se refería el contrato de Zaragoza". (iden,pág.260).

- 199.-GALLEGO, Rejería Castellana en la catedral de Sevilla  
pág. 227.
- 200.-GALLEGO, El Maestro Hilario, págs. 16 y 17.
- 201.-GOMEZ-MORENO, op. cit. pág. 54.
- 202.-Apéndice documental, documento nº III.
- 203.-Algunas, en opinión de Gomez-Moreno, son evidentes  
plagios (op. cit. pág. 259).
- 204.-iden.
- 205.-iden, págs. 259-260.
- 206.-GOMEZ-MORENO, op. cit. pág. 258.
- 207.-WIND, op. cit. pág. 145.
- 208.-CAMON, op. cit. pág. 493.
- 209.-iden, pág. 95.
- 210.-GOMEZ-MORENO MARTINEZ, op. cit. pág. 291.
- 211.-GALLEGO BURIN, Nuevos datos sobre la Capilla Real, pág.  
17.
- 212.-OROZCO DIAS, La Capilla Real.. pág. 2.
- 213.-Apéndice documental, documento nº VII.
- 214.-Apéndice documental, documento nº III.
- 215.-Apéndice documental, documento nº VI.
- 216.-Apéndice documental, documento nº VIII.
- 217.-Apéndice documental, documento nº IX.
- 218.-Apéndice documental, documento nº X.
- 219.-GALLEGO BURIN, op. cit. pág. 65.

- 220.-GOMEZ-MORENO,op. cit. pág. 260.
- 221.- iden,pág. 261.
- 222.- iden.
- 223.-A.S.C.S.A.,leg. N<sup>o</sup> 5,folio sin enumerar,año 1524,  
24 de octubre:"Este dia fue recibido por cofrade  
maestre Geronimo,entallador".
- 224.-ORTEGA SAGRISTA,op. cit. pág. 26;ANGUITA HERRADOR,  
La reja del maestro Bartolomé...pág.11.
- 225.-ORTEGA SAGRISTA,op. cit. pág. 26-27.
- 226.-DOMINGUEZ CUBERO,Iconografía ...pág. 154.
- 227.-El Diccionario Madoz ya hace tal atribución segui-  
da después por otros como MONTERO GARZON,M.Sobre  
el cuadro...,aunque diverge el criterio de Santia-  
go Rusiñol que la cree pintura de Filipo Lippi;  
según CHAMORRO LOZANO(Guia artistica...pág.248.
- 228.-ORTEGA SAGRISTA,op. cit. pág.29-31.
- 229.-Esta atribución es recogida por Orduño y Viguera  
(Rejeros ...)según vimos anteriormente.Después  
Gomez-Moreno(Bartolomé..pág. 105) insiste en lo  
mismo,dando una cronología anterior a 1520.
- 230.-A.S.C.S.A.,libro 5;1525,dic.,20:"El XX de diciem-  
bre anduvo el dho maestro quitando el guardapolvo  
a m<sup>e</sup> Bartolomé por la barra que hizo pa el dho guay  
dapolvo tres ducados.
- 231.-ORTEGA SAGRISTA,op. cit. págs 25-26.vid apéndice  
documental,documento n<sup>o</sup> I.

232.-En estas referencias debió basarse Ortega Sagrista (op. cit. pág.25) y no en las que documentan su confección, como parece desprender el mencionado trabajo.

233.-Véase al respecto mi trabajo "Iconografía...."

234.-La emblemática de esta Santa Capilla fue comentada por Ortega Sagrista en una conferencia celebrada en la iglesia de San Andrés, dentro de la I Asamblea de Estudios Marianos celebrada en Jaén del 8 al 11 de junio de 1984.

235.-Los datos que referimos de capilla y reja están contenidos en la obra de Ruiz Prieto (Historia..pág.292) recogidos posteriormente por otros historiadores locales como J.Pasquau (Biografía..pág.50) y F.Vegara (Rejería ...pág.73 y 74).

236.-MENDOZA (varios), Ubeda.

237.-"fue pagada esta reja a plazos, siendo el primero de 126 fanegas de pan. En 1524 aún se adeudaban al maestro rejero 150 ducados" (PASQUAU, Biografía... pág.75).

238.-No podemos decir, pues, que aparezca en esta reja el balaustre como tal, según afirma TOUSSAINT, op.cit: pág.75.

- 239.-Aunque se le ha venido señalando una igual cronología a la reja de la Yedra y a la de San Andrés (iden pág.76), el perfeccionamiento del modelado en Ubeda le sitúa algún tiempo después, cuando siguiendo a TOUSSAINT, el Maestro consigue "el apoteosis de la figura humana" (iden pág 79)
- 240.-En 3.000 reales se vendió la cerradura según nos dice RUIZ PRIETO, op. cit. pág. 292.
- 241.-RUIZ PRIETO (op. cit. pág 298) la cree obra del rejero Bartolomé contemporánea a la de la Yedra. Y también Fermín VEGARA, op. cit. pág 75.
- 242.-ALMAGRO GARCIA, op. cit. pág 66.
- 243.-TOUSSAINT (op. cit. pág.75) piensa que nunca fue policromada.
- 244.-Véase al respecto el trabajo de SANZ SERRANO, A. Joyas de la forja..., pág 96, donde aparecen descritos estos pasajes del Génesis, aunque con las escenas de la Creación del hombre, de la mujer, el pecado y la expulsión del Paraíso.
- 245.-VEGARA, F. Rejería ubetense, pág 76.
- 246.-GALLEGO, A. op. cit. págs. 232: "Es indiscutible que él es el autor de las rejas laterales de la Capilla Mayor".
- 247.-GESTOSO PEREZ, Sevilla Monumental..., pág.213.

- 248.-GUERRERO LOBILLO, La catedral de Sevilla..pág.111.
- 249.-GALLEGO, op. cit. pág. 243.
- 250.-Apéndice documental, documento nº XIV.
- 251.-De Gómez-Moreno Martínez (op. cit. págs.455-459) se han tomado las noticias que se refieren a la parroquia de San José.
- 252.-ABAD DE RUTE, op. cit. pág. 536.
- 253.-Apéndice documental, documento nº XV.
- 254.-Los datos sobre este noble están recogidos del Abad de Rute (op. cit. pág. 376-377).
- 255.-iden, pág. 377.
- 256.-Seguimos las referencias de la obra anterior (págs. 380-381).
- 257.-Según nos dice Solano Márquez (Pueblos cordobeses, pág.59) este templo fue muy castigado desde el terremoto de 1681 que originó una profunda reforma en 1770. En la pasada Guerra Civil sufrió un incendio que destruyó coro, retablos y techumbre.
- 258.-ABAD DE RUTE, op. cit. pág.377, y SOLANO MARQUEZ, op. cit. pág 59.
- 259.-VALVERDE Y PERALES, Historia de la villa...pág.318.
- 260.-iden, pág. 297.
- 261.-AHPJ. escribano F.Salido, Indices segregados, año 1515, leg.28.: "Fianza de la yglesia de San Bartolomé de Baena q<sup>a</sup> me B<sup>me</sup>".

- 262.-DOMINGUEZ CUBERO, Aspectos.....pág.74.
- 263.-Véase al respecto el aludido artículo de VALVERDE  
MADRID, En el Centenario...
- 264.-Apéndice documental, documento nº XVI.
- 265.-VALVERDE Y PERALES, op. cit. pág. 301. De este autor  
tomamos las referencias que aluden a las capillas.
- 266.-iden, pág. 302.
- 267.-iden, pág. 300.
- 268.-iden, pág. 301.
- 269.-BELDA NAVARRO, op. cit. págs. 224-225.
- 270.-Seguimos en la datación el trabajo de BELDA, iden,  
págs 227-230.
- 271.-iden, págs. 228, 229:
- 272.-iden, págs. 230-236.
- 273.-Apéndice documental, documento nº XVIII.
- 274.-hace un buen estudio de las rejas de la catedral  
de Sigüenza HERRERA CASADO en Glosario.. págs. 49-58.
- 275.-GALLEGO, El arte del Hierro en Galicia, págs. 39-53.
- 275bis.-RUIZ FUENTES y ALMAGRO GARCIA, Precisiones...
- 276.-Dice F. Vegara (op. cit. pág 77): "La reja atribuida  
también al maestro Bartolomé, se distancia un poco  
por su organización del grupo que ya hemos visto  
en Santa María. D. Manuel Gómez-Moreno la cree hecha  
cuando la del coro de aquella excolegiata (1538-45)..."

- 276bis.-El primero en señalar esta fecha para la confección de la reja fue RUIZ PRIETO(op. cit. pág.9),quien seguramente guiado por el escudo del prelado Mendoza asegura a éste como donante.De este autor debieron fiarse otros que también indican la misma cronología, como GOMEZ-MORENO(op. cit. pág.77) y TOUSSAIN(op. cit. pág. 78).
- 277.-PASQUAU(op. cit. pág.46).Una descripción de la reja la encontramos en MOLINA HIPOLITO,Santa María de los Reales Alcázares..
- 278.-MORENO,op. cit. pág. 66 y 68.
- 279.-RUIZ PRIETO,op. cit. pág.9.
- 280.-DOMINGUEZ CUBERO,op. cit. págs.80-81.
- 281.- " " La rejería...págs.48-50.
- 282.-Sientan esta hipótesis Galera Andreu(Arquitectura.. págs.227-230;Arquitectura y arquitectos..pág.216)y Moreno Mendoza(Francisco del Castillo..pág 216).Hoy se puede asegurar la directa actuación de este importante arquitecto en la ciudad a través de mis trabajos Monumentalidad...pág. 79 y la Iglesia de Santa María..
- 283.-La descripción del copete se la debemos a don José Pérez de Vargas,conde la Quintería.
- 284.-Atribuyen esta reja a Maestro Bartolomé GOMEZ-MORENO (Bartolomé..pág.105),GONZALEZ,J.Ma(Dos buenas obras..

- pág. 247-248) y GOMEZ ROJAS, L. (Recuerdos... págs 14-15)
- 285 GALLEGO, A., El arte del hierro en el Renacimiento..pág.287.
- 286.-CAZABÁN LAGUNA, A., Inauguración..pág. 329.
- 287.-El artículo de ESCOBAR PRIETO, E., La catedral de Coria, y más específicamente MARTIN GIL, T. en el suyo Hierros artísticos de la catedral de Coria, hacen un estudio muy valioso en cuanto a descripción y documentación de la rejería que adornó el templo Mayor de la diócesis cauriense.
- 288.-La traza que sirviera para la confección de la reja fue publicada en fotografía obtenida del pergamino que se guarda en el Archivo catedralicio, por MARTIN GIL en el citado trabajo, quien además lo ilustró con otro dibujo basado en el citado pergamino realizado por el arquitecto Angel Marchena (Op. cit. pág. 137).
- 289.-Consúltese apéndice documental, documento nº XXII.
- 290.-Hemos tomado los datos sobre el rejero nilario de GALLEGO, A. El arte del hierro en la catedral de Burgos, pág. 220-222.
- 291.-Las medidas se las debemos a MARTIN GIL, op. cit. pág. 137.
- 292.-GALLEGO, A. op. cit. pág 221.
- 293.-MARTIN GIL op. cit. págs 144 y 145.
- 294.-En 1523 se realizaban obras bajo el control de Miguel villarreal, según ESCOBAR PRIETO, op. cit. pág 249.

- 295.-MARTIN GIL,op. cit. pág.145.  
 296.- iden,pág.138.  
 297.-vid apéndice documental,documento nº XXII.  
 298.-MARTIN GIL,op. cit.pág. 148.  
 299.-GOMEZ-MORENO,op. cit. pág.103.  
 300.-Vid apéndice documental,documento nº XXIV.  
 301.- iden,nº XXV.  
 302.-AHPJ,escribano Juan de Herrera,legajo 307,fol. 70lv,  
 año 1552,agosto,13.  
 303.-ESCOBAR PRIETO,op. cit. pág. 251.  
 304.-MARTIN GIL op. cit. pág 139.  
 305.- De "desabrida e irregular" es calificada esta fachada por CHUECA(Arquitectura..pág. 203).  
 306.-D. Andrés de la Calzada(Historia de la Arquitectura española..pág 268) dice textualmente:"Si no se sabe que sea obra de vandelvira,entra en el grupo granadino con él relacionado por su medida y sabor propio".  
 307.-Sobre esta capilla Campos Ruiz(La Capilla del Camarero...)escribe este artículo ilustrándolo con buenas reproducciones fotográficas y con la transcripción de la escritura de condiciones dictadas por el pintor

- Julio Aquiles para la decoración pictórica del interior.  
 308.-De sentido arquitectónico robusto y depurado dice Camón que es esta reja(op. cit. pág.504).  
 309.-Dato que supo apreciar ALCOLEA(op. cit. pág. 62)en relación con las obras de Maestro Bartolomé.  
 310.-RUIZ PRIETO,op. cit. pág.332.  
 311.-Entre ellos CAMON(op. cit. pág 504) y ALCOLEA(Op. cit. pág. 62).PASQUAU,(op. cit. pág.66)  
 312.-Apéndice documental,documento nº XXVIII.  
 313.-Con el título de "El candelero del cirio pascual de la catedral de Jaén",hay dos artículos publicados en la revista D.L.S.,el primero,sin firmar,data del año 1929 p 48,y el segundo firmado por A.C. es del año 1930,pág. 369.Ambos se ilustran con sendas fotografías que tienen la ventaja de ser las primeras publicadas,realizadas por Cazaban Nájer.  
 314.-Apéndice documental,documento nº XXXII.  
 315.-GOMEZ-MORENO,op. cit. pág. 107.  
 316.-GALERA ANDREU.En torno a Maestro Bartolomé....pág.211.  
 317.-ALCOLEA,op. cit. pág.54.  
 318.-Apéndice documental,documento nº XXXVII.  
 319.-Sobre esta fundación véase a GOMEZ-MORENO MARTINEZ, op. cit. pág. 324.

- 320.-GOMEZ-MORENO.op. cit. pág 107 y apéndice documental, documento nº XXXVIII
- 321.-Apéndice documental,documentos nºXLVI .Los documentos fueron publicados anteriormente por Galera Andreu, op. cit. págs 217-218.-
- 322.- iden ,pág. 205.
- 323.- iden ,pág. 206.
- 324.-Apéndice documental,documento nº XLVIII.
- 325.-En la rueda de caballeros veinticuatro hecha en 30 de enero de 1548,aparece como regidor de la ciudad D. Pedro Ponce de León(MARTINEZ DE DAZA,J. Retrato al natural...pág 485) de la ilustre familia que detentaban el título de Condes de Bailén( Véase al respecto XIMENEZ PATON,B.Historia de la Antigua... Capítulo 27.de la Casa y apellido de los Condes de Bailén,págs.148-151).
- 326.-Las noticias sobre esta reja se nos suministran en el primer testamento de Maestro Bartolomé(Apéndice documental,documento nº L )y en el finiquito que en 1556 otorgan los herederos del canónigo al rejero Pedro Hernández(Apéndice documental,documento nº LII ).
- 327.-En 1515,a 27 de octubre,el cerrajero Pedro Sánchez toma un censo(A.H.P.J. 4539/304)

328.-Varios documentos del A.H.P.J.hablan del cerrajero alcalaino Juan de Béjar, que se nos manifiesta como analfabeto. El primero, en 1548 a 18 de julio, hace referencia a cerca de una casa que, junto con su esposa de Avalos, tiene arrendada en el postigo de la ciudad. (escr.: Gutierrez de Burgos, 4571/597v). En 1550 hace una compra de paño al mercader Blas de Tega (escr.: Antón García de los Rios, 4578/285v). Por fin, en 1552 se nos manifiesta haciendo entrega de un herraje para las puertas de Juan Guillén de Aranda por un coste de 10 ducados (4571/301v), comprando un caballo (4571/219v) y entregando 11 ducados a Julián Guillén (4571/301r).

329.-En 1564, el cerrajero Hernando Alonso y el herrero Diego Hernández arriendan al canónigo Rodrigo de Molina "la pared y arcos que pertenecen a la iglesia de la catedral" con finalidad de poner tienda, (A.H.P.J. escr.: Juan de Herrera, 320/1289) y en 1566, a 23 de septiembre, Hernando Alonso arrendó una casa (A.H.P.J. escr.: Cachiprieto 347/596).

330.-A.H.P.J., escr.: Miguel Falomino, 72/465.

331.-A.H.P.J. , 7/38r.

332.-Pedro Alonso, cerrajero y su esposa Elena Ruiz venden una huerta, viña y olivar al espadero Gaspar Alvarez. (A.H.P.J., escr.: Cachiprieto, 329/567).

- 333.-A.H.P.J., escr.: Diego Rodríguez, legajo 273 (sin foliación), 1542, mayo, 20.
- 334.-Apéndice documental, documento nº CXIII.
- 335.-Apéndice documental, documento nº CXIII "Salario al relojero municipal", 1543, marzo, 14.
- 336.-Apéndice documental, documento nº CXIII "Mal estado en que se encuentra el reloj de San Juan", 1544, febrero, 6.
- 337.-GALERA ANDREU, op. cit. pág. 214.
- 338.-En 1530, a 6 de junio Pedro Fernández de Avila arrienda una tienda en la collación de San Andrés a Miguel de Aguilar, albañil. A.H.P.J., escr.: Francisco Salido 42/392.
- 339.-Apéndice documental, documento nº LVII.
- 340.-A.S.C.S.A., año 1532: "Censos. De la tienda que tiene P<sup>o</sup> Davila en la Herrería por vida MCXXV". Véase apéndice documental, documento nº I.
- 341.-Apéndice documental, documento nº LVI.
- 342.-A.H.P.J., escr.: Diego Rodríguez, legajo 274 año 1543, enero, 3.
- 343.-Apéndice documental, documento nº I.
- 344.-Apéndice documental, documento nº LV.
- 345.-GOMEZ-MORENO, En la Capilla Real... pág. 54.
- 346.- Iden, pág. 58.

- 347.-Apéndice documental, documento nº I.
- 348.-A.H.P.J., escr.: Francisco Salido, legajo 44, año 1532.
- 349.-Apéndice documental, documento nº LIV
- 350.-Apéndice documental, documento nº LVIII.
- 351.-Apéndice documental, documento nº LIX.
- 352.-GOMEZ-MORENO, op. cit. pág 54.
- 353.-Apéndice documental, documento nº LX.
- 354.-Apéndice documental, documento nº LXI.
- 355.-RODRIGUEZ-BUZON CALLE, MANUEL, La Colegiata de Osuna,  
pág.15.
- 356.-SANCHEZ MESA, D. El arte, en Hª de Andalucía, pág.564.
- 357.-DOMINGUEZ CUBERO, J. Dos documentos...pág 107:"deve  
el duque de osuna/diez y siete mil y ocho/cientos  
y noventa e siete maravedis/"
- 358.-CHUECA GOITIA, op. cit. pág. 197.
- 359.-Se ha resaltado la importancia artística de estas  
relas por CAMON, op. cit. pág 488 y ALCOLEA op. cit.  
pág. 62.
- 360.-RODRIGUEZ-BUZON. op. cit. pág. 114-115.
- 361.-Esta característica fue apreciada ya por CAMON  
(op. cit. pág. 488) y por RODRIGUEZ-BUZON (op. cit.  
pág. 112).
- 362.-GOMEZ-MORENO, op. cit. pág.58.
- 363.- iden, op. cit. pág. 56.

364.-Iden,pág. 58.

365.-Esta observación fue hecha primeramente por GOMEZ-MORENO,op. cit. pág. 58.

366.-iden.

367.-GOMEZ-MORENO MARTINEZ,op. cit. pág. 403.

368.-iden,pág. 365.

368bis.-LOPEZ GUZMAN,op. cit. págs.675-699.

369.-Año 1530,"que dio a Pedro e Lucas Fernández de Aguil- lar,herreros,en dos de junio por libranza tres mil mrs. pa en cuanta de la clavazón que hacen pa las puertas nuevas de la iglesia"(Vid apéndice documental,documento nº I).

370.-Vid apéndice documental,documento nº LXXX.

371.-Véase al respecto el trabajo de LAZARO DAMAS,Apro- ximación a la arquitectura platerescas ..págs.130- 131, donde se describe el proceso que sigue la ciudad en busca de un urbanismo más acorde con el aumento demográfico sin olvidar el interés por el engalana- miento que pudiera presentar aquellos edificios de utilidad pública.

372.-Apéndice documental,documento nº CXIII.

373.-DOMINGUEZ CUBERO,Aspectos..pág. 67.

374.-Apéndice documental,documento nº LXIV.

- 375.-El que delegara en su hijo Francisco del Castillo en Mozo, nombrado "Maestro Mayor de Martos", las obras de reparo de la "Fortaleza Baja" de Martos (GALERA ANDREU, Arquitectura y arquitectos...pág.71) así lo hace pensar.
- 376.-LAZARO DAMAS, op. cit. pág. 136.
- 377.- Iden, pág. 137.
- 378.- iden, pág. 138.
- 379.-Apéndice documental, documento nº LXVI.
- 380.-Apéndice documental, documento nº LXII.
- 381.-Era esta portada de piedra franca y sobre ella, en una hornacina, figuraba la imagen de San Benito, con báculo de azófar dorado (JAVIERRE MUR, AURORA. El priorato de S. Benito de Jaén...pág ).
- 382.-Estaba situado el edificio (según MARTINEZ DE DAZA op. cit. pág. 242) en la plazuela de las Herrerías.
- 383.-Fue fundado este convento por don Hieronimo de Padilla y Pacheco, caballero de la Orden de Santiago, en 1540 (MONTIJANO CHICA, J. Hª de la Ibérica Tosiria... págs 117 y 141-142).

IV. LA REJERIA JIENNENSE EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI.

Cuando se inicia la segunda mitad del siglo XVI la aceptación del lenguaje clasicista es un hecho en el Santo Reino. El mecenazgo en favor de lo renaciente que acometiera don Francisco de los Cobos desde sus dominios, en localidades del Adelantamiento de Cazorla y La Loma, de Ubeda, es seguido por otras familias de próceres como los Benavides en Baeza. Por otro lado, la Iglesia aboga en el mismo empeño a través de la erección de la nueva catedral convertida en punto de referencia para la estética de las nacientes construcciones diocesanas.

Es obvio que este movimiento edificador contó con la infraestructura que le proporcionaba una boyante economía y la inventiva artística de unos genios capaces de introducir sus creaciones entre el elenco más sobresaliente que produjo el Renacimiento en la cultura occidental.

Prescindiendo de las aportaciones dejadas por Machuca, Indaco o Quijano, quienes llevan el peso del protagonismo serán Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo el Mozo, sobre todo hasta dar comienzo el último cuarto de la centuria en que la oleada bramantesca, tan acorde con la preceptiva trentina, se imponga con unas for

mas que trataremos en capítulo aparte.

Mientras tanto, ellos son los responsables de un arte que termina depurándose de sus anteriores ornatos e interpretando en libertad los tradicionales presupuestos de su estética. Es el Manierismo.

Desde luego, todas estas corrientes se plasman en la pantalla férrea que es la reja. De hecho, los arquitectos señalados probaron fortuna intentando sus diseños. Ahora bien, si crearon una tipología nueva, se ignora; lo que persiste sigue estructuralmente la disposición típica en que también se conjugó lo plateresco. Tal vez, como se apuntó con anterioridad, el peso de una tradición gloriosa influyera en la responsabilidad que suponía romper la consolidada sacralización de los hierros, y así, la reja manierista jiennense se mantuvo firme a la constante, pese a la renovación que suponía, en 1555, la presencia en Úbeda de una reja importada desde Castilla y basada en la mejor pureza clásica de la rejería hispana.

En cuanto al mundo gremial de los rejeros, la nota más característica y al mismo tiempo definidora del cambio que se experimenta en el tiempo, es la desapa-

rición de los viejos valores que encarnaban las figuras del Maestro Bartolomé, Francisco de Avila y Lucas de Aguilar. A partir de ahora, la forja queda en manos de una segunda generación que tratará de repartirse las ofertas de manera distinta. La primacía que ostentaba el taller de Bartolomé de Salamanca termina no declinando, pero sí equiparándose con otros artífices, como pudo ser Agustín de Aguilar o con aquellos que despegan fuertemente en otros centros de la provincia, tales como Ubeda y Baeza. Sin embargo, lo que no desaparece, como tantas veces se ha dicho, es la modalidad que estableciera el salmantino Maestro, de ahí que se pueda hablar de la Escuela de Maestro Bartolomé de Salamanca.

#### A. La Escuela de Maestro Bartolomé de Salamanca.-

Fue Camón Aznar quien primeramente habla de la existencia de una "escuela homogénea importante alrededor de Maestro Bartolomé, en Granada y Jaén", comentando a renglón seguido la separación que se nota en la rejería de Córdoba y Sevilla, por evolucionar ésta según los modelos del resto de España y estar atendida por artífices foráneos. Tal afirmación lleva cierto visco de certeza, si bien, la presencia directa del rejero de Jaén se ignora

en la obra más significativa de Sevilla, como es la reja principal del presbiterio de la catedral, fuertemente sellada con su impacto, no tanto de traza como de efectos conseguidos por la utilización de las escenas figuradas. Además, hoy sabemos ciertamente que aquel rejero salmantino, Pedro Delgado, sobrino del afamado fray Francisco de Salamanca, que tan excelentemente dejó su arte en la capital bética, fue el mismo que anduvo obrando en compañía con el taller de su condiscípulo Bartolomé, primero en Coria, después en Jaén y más tarde en Sevilla, donde dejó fiel reflejo del estilo jiennense en la reja para la capilla del Mariscal.

Por otro lado, el mismo profesor, en clara contradicción con su anterior afirmación, va observando la corriente jaenera hacia tierras más sureñas, en la serranía onubense, y así relaciona con Bartolomé la renacentista reja de la iglesia que hay en el Castillo de Aracena, con cuadro en chapa recortada de la Adoración de los Magos y donantes en oración, igualmente en recortado, en los trilobulados arcos que se abren en los flancos.

Si, por otro lado, desplazamos la mirada hacia Córdoba, encontramos documentado su arte en las ya vistas rejas que encargaron los Fernández de Córdoba para Baena, la capital del señorío de los C. de Cabra, más otras

que deben haberse perdido, pero que intuimos debieron existir en los principales pueblos de Alcaudete y Priego y en otros más circunscritos al perímetro territorial de tan prócer familia. Pero además también se nota el gusto por la imaginería recortada en chapa en los más afamados rejeros cordobeses, tales como los Valencia, acusada en las magníficas rejas de las capillas del Nombre de Jesús y de la Asunción, ambas en la mezquita-catedral, y, aunque esta predilección por lo figurado se hace muy común en los años centrales del siglo, no podemos dejar de indicar, como después podremos comprobar, la interrelación que existió entre los genios ferreros cordobeses y de Jaén.

Conviene también observar ahora que dentro de su escuela quedaron integradas sin posible discusión, pues con claridad meridiana se adaptan a lo jiennense, las rejas levantinas labradas por Samovan para el presbiterio y coro de la catedral de Orihuela, así como la expoliada de Santiago de villena. Sus escenas secuenciales y constitución arquitectónica le infunden una igualdad muy en paralelo con la obra cumbre de la Capilla Real de Granada, nota ya comentada en los estudios de Belda que además piensa en Jerónimo Quijano, gran conocedor de lo jiennense, como posible vehículo transmisor.<sup>2</sup>

Como es obvio, la fuerza de la Escuela residía en los círculos rejeros más inmediatos con el núcleo del taller jiennense, que no se debilitó ésta con la desaparición del Maestro, por el contrario, sus discípulos prolongaron el estilo hasta quedar barrido por las severidades contrarreformistas, ya en los últimos años de la centuria.

Estos círculos rejeros, donde se aglutinaban sus fieles seguidores, tenían correlación con aquellos centros locales que vimos ya activos en los comienzos del quinientos, aunque desde luego no todos con la misma fortuna. A parte del matriz, continuado por los sobrinos del fallecido Maestro, y de aquel de la familia Aguilar, dirigido por Agustín de Aguilar, comienzan a destacar otros, dentro y fuera de la capital. El más famoso quizá sea el que actúa en Ubeda bajo el control de Francisco López, y más tarde de Juan Alvarez de Molina. Todos más despacio serán comentados.

1.- Los continuadores del taller de Maestro Bartolomé:  
Los rejeros Pedro Hernández, Bartolomé Gómez y Juan Rodríguez de Salamanca.-

Sólo aquellos nombres que se mencionaron con ante-

rioridad se conocen como seguros integrantes del taller de Maestro Bartolomé, recordemos a los sobrinos Bartolomé Gómez y Juan Rodríguez de Salamanca y a aquellos otros parentesco político, como Pedro Hernández y Rodríguez, más los que como criados del maestro figuran citados en documentos jurídicos, tales como Alonso García de Sirvela, Alonso de Ubeda, Alvaro Albornoz y Juan

Sin embargo, no cabe duda que la nómina de oficiales que labraron bajo sus órdenes debió ser bastante más crecida, sobre todo en aquellas épocas en que el taller bajo se acumulaba en las fraguas, acordémonos que un taller de diez forjadores exigía la escritura de la Real Cédula Mayor de la Capilla Real. Únicamente siendo así se consiguió la divulgación que alcanzó su estilo y la persistencia del mismo tras su muerte.

Camón, sin rigor de certeza escrita aunque llevado por la similitud formalista, convierte al albañil ubetense Juan Alvarez de Molina en su discípulo,<sup>3</sup> lo que también pudo ocurrir con otros que después subieron a fama. ¿Sería aquel Alonso de Ubeda, que integraba el taller en 1543 como oficial, el mismo Alonso Pérez, al que veremos dirigir un taller que, desde Ubeda, traspasó su propio ámbito comarcal?

Otro tanto ocurre con el rejero andujeño Domingo de Vergara, del que hay certeza de contactación, por lo menos, con los inmediatos sucesores del Maestro, los tantas veces mencionados Pedro Hernández, Juan Rodríguez y Bartolomé Gómez.

#### a. El rejero Pedro Hernández.-

El rejero Pedro Hernández supone más en el ámbito del taller y casa de Maestro Bartolomé que en la aportación que pudo hacer al mundo artístico de la rejería jionense.

Se adelantó ya, cuando biografiábamos al Maestro, algo sobre aquel esclavo de nombre Pedro, de "color blanco ladino", al que por "los muchos e buenos e leales servicios que me a fecho" otorgó carta de libertad Maestro Bartolomé el 30 de abril de 1537.<sup>4</sup> Antes de esta fecha nada sabemos. Sólo comenta la referida escritura el mucho tiempo que sirvió a su señor. Adolescente, le debió adquirir, educándole en sus buenas maneras, enseñándole el oficio y cuidándole como a verdadero hijo. Por lo menos así parece desprenderse de los datos que nos suministra la documentación de archivo.

No sabía escribir, pero su nombre, solo o en unión de aquellos sobrinos llegados desde el salmantino pueblo de Tejares, aparece recibiendo poder del Maestro para solventar asuntos jurídicos en la Chancillería de Granada<sup>5</sup> o bien como testigo de diversas escrituras.<sup>6</sup>

En 1545 se encontró enfermo de cierta gravedad y testó dos veces. Primeramente a 4 de julio<sup>7</sup> y después dos días más tarde<sup>8</sup> para cambiar algunas precisiones que son de cierto valor para comprender la fuerza con que estaba vinculado a la familia del famoso rejero. En ambos dice morar en casas del Maestro Bartolomé, al que nombra albaacea en unión de un tal clérigo Juan de Mires; manda enterrarse en la catedral, sin indicar sepultura, pero acompañando a su cuerpo la cofradía de la Virgen de la Cabeza, donde era cofrade y, después de encargar abundantes sufragios por su ánima, y otorgar limosnas a los sitios acostumbrados, hace relación de los bienes (muy abundantes por cierto si tenemos presente el poco tiempo que dispuso en libertad para ganarlos y después adquirirlos) y que consistían en posesiones de tierras más una casa que precisamente se estaba construyendo, todo en los Villares. Hace referencia a la carta de manumisión y advierte de siete ducados y medio que le debía su maestro tras descontar los

gastos de enfermedad para terminar declarando como universal heredero al Hospital de la Madre de Dios.

En el segundo testamento, las dos cláusulas últimas son reformadas en favor de esa familiaridad que le unía con su antiguo amo y señor. Perdona la deuda del salario a Maestro Bartolomé e instituye por universales herederas a las sobrinas del Maestro, Catalina e Isabel Rodríguez, con la condición de que sea usufructuario el tío en tanto que éstas no se hayan casado.

Sanó de la enfermedad y aún le quedaba una larga vida, que decide compartir matrimonialmente con la dicha Catalina Rodríguez, hecho que le convierte en verdadero miembro de la familia. Para ello, en 1549 entrega a la que sería de inmediato su esposa una dote<sup>9</sup> consistente en tierras situadas en el término de Los Villares. Ellos, según se dijo, fueron los herederos universales de Maestro Bartolomé y responsables máximos de donde fue a parar todo el obrador con herramientas de tan renombrado rejero.

En lo profesional se vincula, lógicamente, como oficial en el taller de su maestro e incluso cuando decide

abandonar por completo el oficio, inmediatamente después del fallecimiento del Maestro, siempre acompaña su nombre con el calificativo de "rejero". No hay indicios que hagan pensar en una profesionalidad practicada por separado, fuera del asociacionismo del taller. Cuando le encontramos ejerciendo cierto protagonismo lo hace en unión de su cuñado, el rejero Juan Rodríguez y por la imposibilidad física que sufre el viejo tío en los años finales de su vida, aunque siempre en segundo orden. Así aparece en 1551 como "fiador y compañero" en el concierto de Juan Rodríguez con el tesorero don Ambrosio Suárez para labrar la reja de la Capilla Mayor de la iglesia conventual de la Coronada, y quizá también en otra que un año antes se consertó para la puerta de Santa María de la catedral, aunque el mal estado en que se encuentra la escritura nos impide apreciar la grafía de su nombre.

En fin, como se dijo, hasta fallecer Maestro Bartolomé anduvo trabajando en el oficio, pero después los intereses en la administración de unos bienes rurales y urbanos acumulados por la herencia del Maestro más los aportados por el matrimonio privaron sobre los de gremio y con la máxima diligencia se desentiende de todo cuanto pudiera significar la industria de la rejería.

Lo primero que hace es trasladar su domicilio al nuevo pueblo de Los Villares, donde tenía casa, según se vio en su testamento, y donde además residían las dos hermanas de su esposa. Poco después lo harán Juan y Bartolomé, de manera que en 155<sup>10</sup> hay constancia de que allá todos eran vecinos.

De inmediato comienza a desentenderse del acreditado taller heredado. En febrero de 1555 arrienda las herramientas<sup>11</sup> y después las casas donde moró y trabajó su Maestro. En 1556 arrendó una parte del domicilio "sin el obrador que tiene y sin el cuarto baxo dalto a baxo ques el cuarto que alinda con el corredor y con el obrador". En 1562 hace arredamiento de otra zona lindera con la anterior al rejero Agustín de Aguilar,<sup>12</sup> donde ya de antes vivía y donde tenía establecido obrador y en el mismo año vuelve a arrendar, en este caso a su cuñado Bartolomé Gómez, las casas con el obrador del Arrabal de la Huerta de las Monjas,<sup>13</sup> linderas a todas las anteriores y que sin duda eran donde tuvo morada Maestro Bartolomé. Definitivamente, en 1573 liquidó por venta al racionero don Juan López Marañón la "casa y solar... y el obrador donde se haçian las rejas que hazia mase Bartolome".<sup>14</sup>

Claro está el desinterés, que más parece desprecio, no sólo a la profesión en sí, sino a aquella tradición gremial de perpetuarse en los descendientes. Sólo se conoce a su hijo Luis Hernández, pero en la escritura de venta de tierras que <sup>16</sup> ~~en~~ en 1572 aparece denominado no especifica esa condición de oficio, aunque sí la de ser vecino de Los Villares. Cuidando la hacienda como labrador debió estar. En realidad, habrá que pensar que en definitiva <sup>17</sup> lo que se trataba era de hacer producir a aquel capital, acumulado por las ganancias en el forjado artístico de acuerdo con los nuevos presupuestos inversores aprovechando la opción que las rotulaciones brindaban en aquella comentada colonización.

El acicate que significaba el cambio de una economía de signo menestral por la rentista sirvió para alejar el clan familiar del gremio. Hasta su muerte-ocurrida no sabemos cuando, pero desde luego dentro de la década de los años 70-vivió al estilo que luego generalizaría la burguesía. Sólo <sup>aparece en</sup> las transacciones provenientes de sus fincas y formando parte de la elite local que armonizaba con el clero, tal vez en virtud de su buena conducta, lo que nos asegura su constante presencia entre los testigos que se requerían para las celebraciones nupciales. <sup>18</sup>

b. El rejero Juan Rodríguez de Salamanca.-

Aunque no sabemos exactamente en qué momento los sobrinos de Maestro Bartolomé vinieron a residir a Jaén, hemos de suponer, llevados de las primeras fechas documentadas, que por lo menos los varones, Juan y Bartolomé, lo hicieran con tiempo suficiente para recibir una formación gremial que ya estaba concluida antes de agotarse la década de 1530.

Hasta 1537 ignoramos la vida activa de Juan Rodríguez de Salamanca o Gómez de Salamanca, que de las dos maneras se le nombró, como ya hemos visto. En ese momento se sobreentiende que es mayor de 25 años por cuanto aparece de testigo en el poder que concede su tío para presentar una notificación al cabildo de la catedral de Coria (Cáceres) que puede relacionarse, según vimos, con la reja que allí se labró. Después no cesará de servirle, defendiendo asuntos judiciales o testificando en ellos, y más tarde, cuando quede ciego Bartolomé, él es, como tenemos comentado, quien le representa.

La documentación notarial registrada en torno a su persona es abundantísima, pero, lo mismo que ocurre con su cuñado Pedro Hernández y después veremos con su

hermano Bartolomé, atiende más al orden privado que al profesional.

En cuanto a lo primero, sabemos que era hijo de María Gómez, la hermana de Maestro Bartolomé, y de un tal Juan Rodríguez que vivieron en Tejares, y que con sus cuatro hermanos emigró a estas tierras buscando la protección del afortunado tío. Tal vez también por su condición de huerfanos poco acaudalados, si tenemos presente que cuando fallecen los padres sólo heredean una casa en el dicho pueblo, cuya venta se procura en 1546<sup>20</sup>, pero que aún tendrá que pasar siete años más para que esto sea un hecho. Esta penuria económica que pudo suponer la herencia paterna no les afectó gracias a la ya comentada protección dispensada por el tío y a la dote que le pudo aportar el casamiento con Ana Rodríguez, de acomodada posición, por lo menos sabemos que era propietaria de fincas urbanas, precisamente por la venta de una casa, efectuada en 1551<sup>22</sup>, y firmada en el domicilio de Maestro Bartolomé se nos da pista para pensar que moraban con el tío, máximo si sabemos que en los últimos años del viejo Maestro fue su brazo derecho, no sólo en lo privado sino también en lo profesional.

Siguiendo la tendencia de familia, en 1545 ya ha iniciado el proceso adquisitivo de tierras en Los vi-

llares, que se prolongará hasta después de hacerse colono con residencia en el lugar.<sup>23</sup> En 1546 compró solar para edificar ca<sup>24</sup> sa, mas no debió ocuparse en la construcción dado que las actividades del taller le impedían el traslado. Y en 1550 el con<sup>25</sup> cejo de la naciente población le obliga a edificar. No sabemos si ésto fue una realidad aunque sí que un año después allí arrendó casa y que muerto el tío, como el resto de la familia,<sup>26</sup> le hallamos hacendado y vecino en el lugar.<sup>27</sup>

Pero no abandonó para siempre el oficio de rejería. Pasado un tiempo, que creemos de varios años, asociado con su hermano Bartolomé, volvió a sus tareas de gremio, aunque ya domiciliado (tal vez temporalmente) en otro lugar. En la ciudad de Andújar se confiesa vecino en 1566,<sup>28</sup> pero de antes debió de residir, aquí hay síntomas de haber constituido un taller cuyos frutos son las excelentes piezas que aún se muestran en sus templos..

Es la etapa más oscura de su vida. La desventura de encontrarse extraviado gran parte del archivo de protocolos andujeño nos ha privado de un conocimiento que hubiera sido decisivo para esta parcela de la rejería artística jiennense.

Aunque no sabemos exactamente el lugar y fecha de su muerte, podemos vislumbrar que sería comenzando los años 1580. Cuando la Cofradía de la Virgen de la Cabeza de Andújar hace finiquito, en 1576, de la reja que labró en unión de su hermano alude a los rejeros y herederos, dato que indica el fallecimiento de alguno, lo que se aviene con la documentación de Bartolomé, así es que Juan estaría vivo, pero no ya en 1582, cuando testó su hija Isabel, que le cita difunto. Por cierto que el documento nos informa que fueron hijos suyos, además de Isabel (que se dice vecina de Los Villares y beata en el Hospital de la Madre de Dios en Jaén) una tal Ana Méndez y los varones Juan Rodríguez y Bartolomé Gómez, que vienen sin designación de oficio rejero, lo que concuerda con aquello que antes dijimos sobre el abandono que hace la familia de su trabajo tradicional.

En el orden profesional, cuenta como sobresaliente artífice del taller, incluso se ha afirmado que tuviera capacidad de superar al tío.<sup>29</sup> Desde luego fue conocedor de los secretos que elevaron tan sensiblemente la calidad de las forjas de maestro Bartolomé, pero además en un momento en que el cambio de estilo había decidido el pleno Renacimiento como modelo a seguir. El y su hermano, como hombres de nueva generación, debieron significar mucho en la constitución plástica que sufre nuestra rejería en la segunda mitad del quinientos a tono con toda la estética y con los artistas que la practicaron. No olvidemos que formaron

filas con la nómina de los que llevaron al esplendor el clasicismo que se practicaba en el Santo Reino.

Es la época de Andrés de Vandelvira y de las periódicas visitas que le hacía su amigo y compañero de escuela Juan de Maeda,<sup>30</sup> el directo sucesor de Siloe, justo cuando la catedral levantaba tan monumental fábrica, hecho que no se puede olvidar como cadyuvante de un arte que comienza a expresarse en el capricho manierista, más recarcado ésto con la llegada del joven Francisco del Castillo que basaba en los teóricos italianos unos exornos que no dejan de influir las formas de esta rejería.<sup>31</sup>

Conviene recordar la fuerte dosis de romanismo que acusa las obras del taller a partir del labrado de la reja de Coria (Cáceres), pero sobre todo desde la realización para el camarero Vago, cuando está a punto de concluirse la mitad del quinientos, que es justo cuando sus actuaciones en el obrador comienzan a tener un protagonismo tal que le hacen ser, por las adversidades conocidas del viejo Maestro, su verdadero director, pese a la observada negación que sentía Bartolomé a declinar su mando.

No cabe duda que en él pensaba su tío como su más

digno sucesor. El hecho de que lo retuviera junto a sí haciendo el servicio de su representatividad, asociándole en los contratos y además el declararle, junto a su hermana Catalina, universal heredero en aquel testamento revocado, así lo hacen pensar.

Por todo esto, no hay error si atribuimos las últimas rejas (por lo menos las mencionadas en los testamentos del viejo Maestro) a la vigilancia de su control. Formando parte de esta serie, contratadas con él directamente, son las rejas para la puerta de Santa María de la vieja catedral y la que cerraba la Capilla Mayor de la iglesia conventual de la Coronada, ambas en Jaén y desaparecidas, aunque por la descripción que hacen las escrituras de obligación se nos permite una idea de bastante aproximación. Más de la segunda que de la primera por el mal estado en que se encuentra la escritura de contrato aunque suficiente para saber que la muestra estaba firmada por Juan Rodríguez de Salamanca, que llevaba cerrojo, que había de entregarse estañada y con un coronamiento labrado a un solo haz, y que para ello recibió a cuenta treinta ducados de oro. Se desconoce la suerte que corriera pero como apunta Galera <sup>32</sup> o se trasladó o se fundió con el derribo de lavieja catedral, aunque a decir verdad bastante tiempo después de colocada, pues las obras por la parte septentrional

donde se situaba la dicha portada, dieron comienzo bien adentrado el siglo XVII.

La segunda, la reja de la Capilla Mayor de la iglesia de la Coronada, es una obra perfectamente documentada por la escritura de contrato y por la de finiquito.

Antes de seguir adelante, es conveniente que se aclare el por qué la catalogación de estas piezas, lo que justificamos por dos motivos, primero por ser trabajo sólo y exclusivamente debido al rejero que nos ocupa en colaboración y ayuda de su cuñado Pedro Hernández y además por creerlas como broche con que termina el primer periodo de una producción artística que estaría en plenitud clásica. Después, cuando pasado un tiempo reanude el rejero su ejercicio en Andújar será bajo otros condicionantes que participarán de cierto cambio no sólo infraestructural sino también de concepto plástico.

Fue la ermita de la Coronada de especial interés desde la época medieval. Se encontraba hacia la puerta de Martos y en el sitio de Santa Isabel. No era el lugar el más apropiado, por la inseguridad que suponía las incursiones musulmanas y éste fue el motivo de militarizarle con una cofradía de ballesteros que aseguraban la defen-

sa en este flanco de la ciudad. Lo arriesgado del lugar elevó la fama de ciertos hechos que en buena parte fueron considerados milagros de la imagen de Nuestra Señora Coronada y así la ermita pasó a ser santuario que contenía como exvotos las cadenas de los cautivos que recuperaban la libertad, cadenas que, según tradición, fueron fundidas para fabricar las rejas que necesitó la iglesia y convento de carnalitas que en 1511, bajo el patrocinio del obispo don Alonso Suárez, allí se fundó a honra y honor de una imagen de María tal vez gótica, sedente, de unos cuarenta y cinco centímetros de altura, cuya aparición se envuelve en aquella leyenda (por otro lado tan generalizada en tantos lugares) que la presentaban enterrada bajo una campana y encontrada por un campesino al realizar sus faenas.

Tras el patrocinio del obispo le sucede el tesorero de la catedral, don Ambrosio Suárez de Baltodano, sobrino de don Alonso, quien edificó la capilla mayor para sede de su sepultura y encargó la reja al taller de rejería que, según sabemos, siempre atendió las necesidades del prelado y prebendados diocesanos.

La reja, sin muestra dibujada, había de hacerse "de la fecha e forma que esta fecha la reja que yo hice para la capilla del chantre don Pedro de Monroy...", y efectiva-

mente, una comparación de sendas escrituras de obligación manifiestan idéntica estructuración formal y estilística, excepto en la iconografía del penacho terminal, donde se había de encontrar la escena de la "coronación de nra Señora fecha de bulto y dorada, conforme a la que esta a la puerta del año convento", una escultura en piedra que se trasladó a Santa María de Linares cuando se demolió la iglesia y que representa a la virgen en la Asunción, coronada y nimbada por ángeles.

Todo lo restante repite incluso el mismo formalismo literal que el escribano usó antes en la reja del Chantre. Se había de labrar a dos haces y en romano, con balaustres y pilares. Se dorarían los capiteles, rosetas y elementos repujados, estañándose aquello que se había de pintar. Todo según el parecer del maestro rejero y del pintor que se encargara del policromado, si bien en los dos escudos grandes con las armas y capelo del patrón, que cubrían la sobrepuerta, el dorado y pintura irían según prescribe la heráldica del apellido.

El contrato llevaba implícito la obligación de que toda la obra, más estañado y dorado fuera a costa de Juan Rodríguez, de manera que el alierro y demás materiales los había de procurar el rejero. Para nada hay alusión a aquellos exvotos que se fundieron para herrajes y que la

erudición de escritores locales tanto ha pregonado, si esto ocurrió debió de ser para otras verjas distintas en su utilidad.

El importe a cobrar por los artífices ascendía a trescientos ducados más la mitad de gastos de dorado y pintura, entregados en varios plazos, al iniciarla, cuando estuviera mediada, al proceder a la policromía y lo restante al quedar asentada. Todo lo demás, la moldura o banco donde descansarla, el andamiaje y obra de albañilería de la colocación, así como el traslado desde el obrador a la iglesia, se haría por cuenta del patrono.

Como tiempo para su ejecución se indicó el año que corre desde el 2 de junio de 1551 en que se formalizó el contrato hasta el "día de san Juan de junio" del año venidero, lo que se cumplió, según finiquito dado a 8 de junio de 1552.

Como tantas veces se ha repetido, la desventura también se alió con esta reja y después de que en el XVII el convento se trasladara al interior de la ciudad, se perdió la pista, sin que podamos asegurar la suerte que le cupo. Con ella se nos fue un documento precioso que

garantizaba la situación clave en que quedó cortada la evolución estética del afortunado taller.

Después, ya hemos dicho que vuelve a resurgir, pero aunque el elemento humano dirigente viene a ser el mismo, se tratará de nueva creación en lugar distinto: el taller de Andújar.

### c. El rejero Bartolomé Gómez.

No se aparta este otro sobrino de Maestro Bartolomé de la línea de conducta que en lo privado y profesional hemos podido observar con los otros dos familiares anteriores.

Se ignora, como ocurría con su hermano, cuándo y cómo hizo el aprendizaje en la herrería del tío. La primera vez que los documentos le mencionan ya es consagrado profesional que asume la delegación para confeccionar la gran reja de la catedral de Coria, en 1538. En esta fecha ya debió estar casado con Isabel Hernández, por lo menos con ella moró en la ciudad extremeña, en aquella aludida casa, junto a la catedral, que tratan de vender en 1552. Hay síntomas para pensar que no fue solamente Coria la

única vez que anduvo desplazado de Jaén por cuestiones profesionales. En todos los documentos anteriores a este año siempre se le menciona ausente. No sabemos si por atender compromisos del tío o tal vez convenido con otros. Desde luego, Maestro Bartolomé no parece tenerle en la estima de sus hermanos, pues para nada se le menciona en sus dos testamentos.

Hasta 1552, fecha final en la vida del anciano tío, Bartolomé Gómez no aparece como sujeto agente en la documentación aparecida en la ciudad de Jaén. En este año se multiplican las escrituras que le mencionan comprando tierras y casa en el poblado de Los Villares,<sup>41</sup> aunque tampoco descuida otorgar poder a su hermano y cuñado con vista a buscarse una representación en caso de ausencia.<sup>42</sup> Sin embargo, poco se iba a usar, la continuada estancia como vecino colonizador de la reciente localidad es un hecho bien constatado, hasta que decide hacia 1563, tras vender tierras trasladar el domicilio a Jaén y volver a sus dejadas prácticas de rejería, aunque tuviera que simultanear con las labores agrícolas en ciertos terrenos que siguió poseyendo en el abandonado lugar.

No sabemos exactamente en qué momento decide el

cambio de domicilio, en noviembre de 1563 ya se le menciona morador en la collación de Santa María,<sup>43</sup> donde lo era su tío, tal vez en sus mismas casas, las que alquiló en 1546 a su cuñado Pedro Hernández,<sup>44</sup> donde se encontraba el viejo obrador que fabricaba tan sobresalientes piezas. Hay pues una clara intención de continuar la anterior línea productiva.

El trabajo se reanuda con el compromiso que adquiere en 1563 con el rejero Agustín de Aguilar para dar forma a toda la labor que no fuera de forja, o sea a la imaginería, quizá motivado por la solicitud de una clientela que no veía la obra rejera con suficiente categoría sin la actuación de sus acreditadas manos.<sup>45</sup>

Al año siguiente, y mancomunado con su hermano, le encontramos dando forma al taller que se montara en Andújar, donde debió mantenerse hasta una fecha cercana a 1572 en que debió ser difunto, por cuanto su único hijo conocido, también llamado Bartolomé Gómez (que aparece avecindado en Martos)<sup>46</sup> hace finiquito con su guardador, el rejero andujeño Domingo de Vergara, de ciertos bienes agrarios que le pertenecen.

### 3. El Taller rejero de Andújar.-

Ya se ha dicho que el taller de rejería que surge en la segunda mitad del XVI en Andújar no es más que la resurrección al mundo del arte decidida por los sobrinos de Maestro Bartolomé tras la experiencia agrícola en la aludida colonización de Los Villares, extraña de cualquier manera, con su ya bien formada personalidad de forjadores artísticos.

El lugar presentaba óptimas condiciones para llevar a cabo con feliz éxito la empresa. De siempre fue Andújar (por la fertilidad de sus tierras en la cabecera del valle medio del Guadalquivir, ubicada en la encrucijada vial que une tierras béticas, meseteñas y levantinas) ciudad preocupada por la formación de un patrimonio artístico, patrocinado por una clientela de acaudalados nobles. Las familias de los Pérez de Vargas, Palomino, Valenzuela, Albarracín, Serrano, Reinoso, Cárdenas, Sirvente, Quero, Benavides y Valdivia, entre otras, al tiempo que mantenían el orgullo de una hidalguía que fue pionera en la conquista cristiana de la llanura bética, detentaban el poder ciudadano y alimentaban un estamento clerical, de tan suficiente rango que a punto estuvo de conseguir el arcedianato en tiempos de Sixto IV.

Esta excelencia social se concretizaba en la suntuosidad con que se aderezaban las mansiones y templos. Pocos edificios civiles quedan del medievo, en su mayoría, cuanto existe, se asienta ya en los esteticismos de la Modernidad. No ocurre igual con las iglesias, que están constituidas en la tradición tardogótica, si bien no desprecian posteriores intervenciones que tratarán de mimetizar con los nuevos lenguajes de lo grecorromano.

Dejando su plástica pasaron por la ciudad los más importantes estetas de la comarca. Documentada está, como se dijo, la actuación de Francisco del Castillo, el viejo, y de mase Domingo de Tolosa, los más significativos arquitectos prevandelvirianos. Sobre el insulso renacimiento que éstos dejaron se impuso la solidez clasicista de vandelvira y de Castillo, el joven. Este es el caso de las parroquias de San Bartolomé y Santa María, donde recientemente, como también se apuntó, se hallan documentadas sus intervenciones, sobre todo la del segundo, a quien con suficientes motivos se le adjudica lo más significativo de la edilicia civil.

no se ha considerado (quizá porque nos falte el

crédito del documento, la labor de Francisco del Castillo, el mozo, como diseñador de unos hierros que venían a completar de forma práctica y lúdicamente, una totalidad previamente programada. Sin embargo, su actuación en este terreno es evidente. Baste para ello una simple comparación de estas formas metálicas con el repertorio básico de su estética. Ahí quedaron confirmando lo expuesto los aldabones de la cárcel de Martos, los herrajes de la fachada principal de la Real Chancillería de Granada, o los que lucen en la puerta de la anaqueñá capilla de Santa Ana.

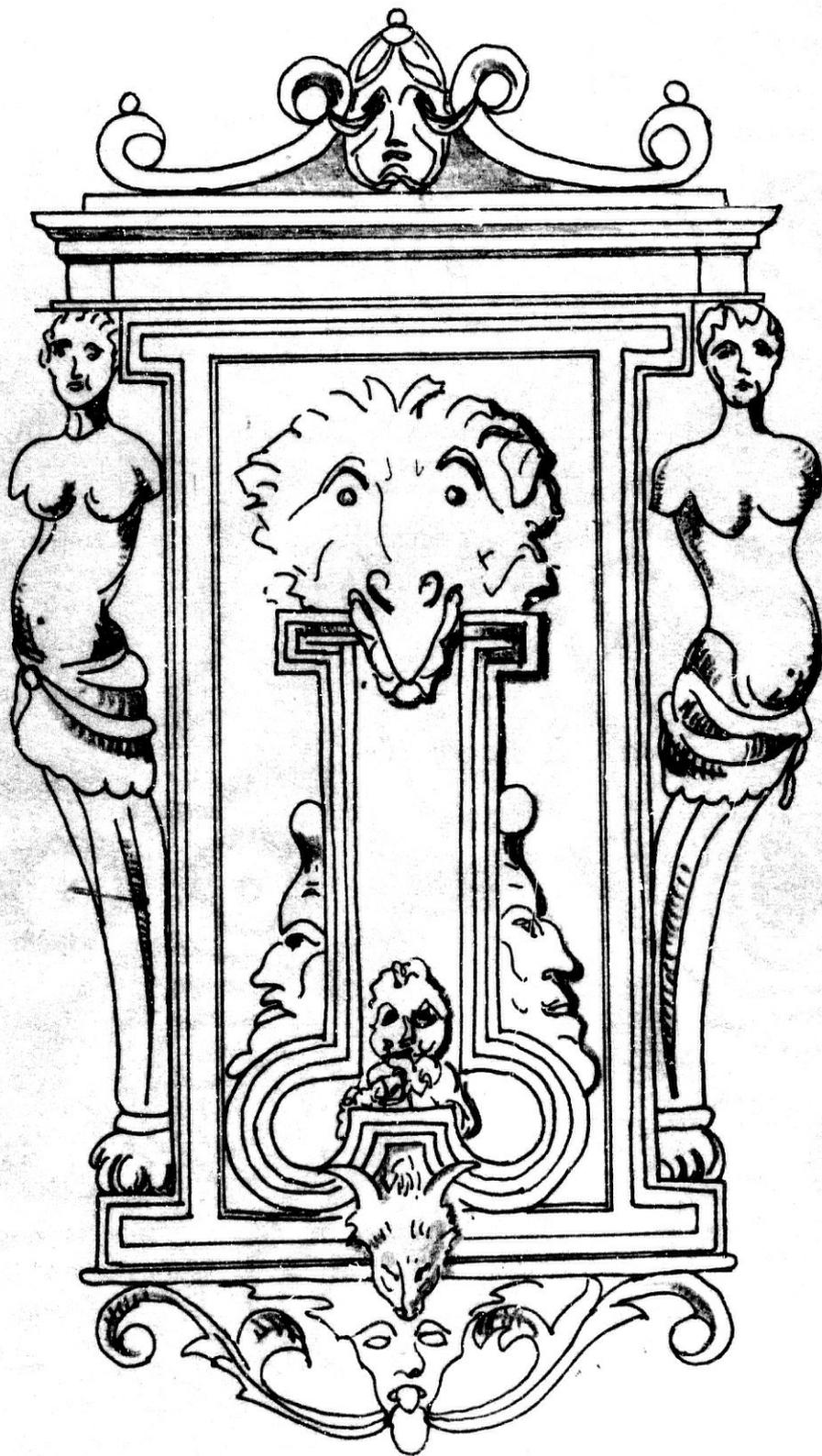
Francisco del Castillo supone para la rejería jiennense de la segunda mitad del 500 un intento de renovación y actualización de modelos, que encuentran correspondencia con todo aquel repertorio que proponía lo más vanguardista del manierismo italiano practicado por Serlio y Ammanati, lo que en esencia venía a conformar su "ars edilicia", asimilada directamente en los ambientes romanos. Propone despejar los extremos platerescos de abigarrado ornato, en favor de una limpieza, donde el equilibrio lineal se imponga sobre la frivolidad decorativa.

Sin embargo, no fue un éxito el intento. A parte

de lo indicado, todos los demás hierros artísticos siguen los modelos nacionales derivados de la tradición anterior, tal vez por la extrañeza que significaba para unos expertos familiarizados con unas formas que habían cobrado naturaleza con el mundo gremial.

El aldabón de Martos tiene más de autenticidad arquitectónica que de simulacro formal de ésta. En realidad, la pieza lleva dos partes, el aldabón en sí y el marco donde se inscribe, que es lo más novedoso y original. Se configura éste como vano rectangular con acodos en los vértices, fuerte entablamento con frontís de volutas y mascarón en correspondencia con otro donde se apoya. A los lados, embutidos en las cajas laterales y sosteniendo el cornisamento, aparecen dos hermes, como estípites antropomorfas con garras que, como apuntó Moreno Mendoza,<sup>50</sup> tienen su génesis en los modelos serlianos, después usados también por Ammanati en sus diseños para el Ninfeo de villa Giulia, donde es sabido que Castillo hizo de estudior.<sup>51</sup> El modelo hizo fortuna y posteriormente es repetido, ya con pleno carácter arquitectónico, en los ventanales de la Chancillería de Granada. Cierta relación de dibujo hay también en la pieza de aldaba.

Esta pieza queda pinjante de una cabeza de



ALDABON EN LA ANTIGUA CÁRCEL DE MARTOS

familia Cárdenas, que por entonces estaba edificando tan noble mansión.

La portada, palaciega, es de extraordinario parentesco con la que luce la cárcel de Martos, y en su fachada se utilizaron rejas de lo más noble del arte del hierro local que más adelante detenidamente analizaremos, como se hizo cuando comentábamos aquella desaparecida del interior de la capilla y que, de cualquier forma, relacionábamos con el arte de Maestro Bartolomé.

La clavetería que luce la puerta de la capilla, también en bronce como tenemos dicho, está integrada por series paralelas de clavos circulares, lisos, alanzas en sus cuatro ángulos y doble juego de aldabones. Todo perfectamente cuidado de diseño y dentro de los modelos caligráficos, de lacería complicada, con que Castillo solía enmarcar cartelas, espejuelos y tondos, bien representaba, por cierto, en Andújar en los estucos que decoran los bovedajes de los templos de San Bartolomé, Santa María e incluso en el presbiterio de la misma capilla de Santa Ana, lugares donde está presente su mano.

Los aldabones, como en Martos, quedan colgantes

del pico de un águila, y en realidad no son más que los escudos de la familia Cárdenas (dos lobos pasantes) envueltos en cueros que adoptan esa compleja disposición de traza. Idéntico tratamiento se muestra en las algarazas, pero en torno a una cabeza, que viene a representar la diosa Fortuna.

No gozaron estas experiencias propuestas por Castillo para enriquecer el código clasicista de la simpatía de cuantos artífices integraban el taller rejero de Anájar. Los sobrinos de Maestro Bartolomé definitivamente se nos manifiestan en un grado de avance que no termina por desterrar su obstinación plateresca. Algo que no es sólo común a ellos. Después veremos como los maestros ubetenses se mantienen firmes en esa misma tradición, pese al proyecto innovador propuesto por la reja de la capilla del Salvador.

En su aspecto estructural siguen manteniendo el viejo patron, aunque hay ciertos accidentes que vienen a diferenciarle con respecto a lo anterior y con lo fabricado en otros talleres coetáneos de la propia demarcación. Por ejemplo, aquella casi exclusividad que presentaban las últimas obras de Maestro Bartolomé, reservando

la sobrepuerta para ubicar la heráldica del comitante, tiende a suprimirse en favor de un "revival" de la escenografía sacra, alusiva al misterio o titular que daba nombre al lugar. Los escudos junto con lo figurativo de extracción mítica, aunque conceptuado con alusiones filosóficas del cristianismo, pasa a expresarse en el copete, que siempre queda rematado por la insistencia de la deesis, indicando la nota del triunfalismo eclesial.

Hay otros detalles que acentúan su originalidad, y es la ausencia de esa ménsula, de hojas carnosas, con que suele decorarse tan persistentemente la clave de vanos siloescos. Vandelvira, cuando traza sus rejas, no olvida tildarlas con ese elemento, como si con ello quisiera marcar su autoría.

No hay motivos suficientes para adjudicar el diseño de las rejas andujeñas al Maestro Mayor del Obispado, aunque tampoco se puede desterrar su intervención. Sabemos que varias veces visitó la ciudad supervisando y tasando las obras de Santa María. Quinientos maravedís

cobró por este motivo en 1559, doscientos reales en 1563 y, tres años después, mil maravedís por tasar lo que hizo Francisco del Castillo. Además, el impacto artístico de su obra o la de sus seguidores es muy palpable en ciertos lugares como en la capilla del Cristo de la Paciencia de dicho templo o en la del Greco del mismo lugar.

Sin embargo, tampoco se puede negar la total autoría a los maestros rejeros, directores del taller. Ya vemos como era frecuente el tomar modelos de otras rejas preexistentes, así por ejemplo ocurrió con la de la Coronada. Una atenta observación nos evidencia la similitud que envuelve las rejas andujeñas de este momento. Claro está que cambian algunos temas del repertorio figurativo, pero no debió ser inconveniente estas sustituciones para aquellos que ya estaban familiarizados en una temática conservada además en la colección de dibujos de cuantas obras tuvieran realizadas.

Conviene, antes de proceder al estudio descriptivo de las piezas, comentar ciertos rasgos biográficos de aquellos artífices que anduvieron practicando en el taller, suponemos, en estrecha relación con los sobrinos de Maestro Bartolomé. Dos son los más sobresalientes

y, de cualquier forma, relacionados documentalmente con los maestros rejeros directores. El primero, del que ya se adelantó algo, es Domingo de Vergara a quien vamos a dedicar seguidamente cierta atención. El segundo, Alonso de Morales, cronológicamente posterior a los anteriores, aunque su inmediato seguidor. Por responsabilizarse de la continuidad del taller dedicaremos comentario a parte.

No es mucho cuanto podemos decir del rejero Domingo de Vergara<sup>54</sup>, ni siquiera sabemos su origen, aunque llevados del patronímico podamos aventurarnos a atribuirle una naturaleza nórdica. Tampoco podemos conectarlo con aquellos otros Vergara de nombre Nicolás (padre e hijo), que tan excelentemente labraron en bronce<sup>55</sup> la reja que rodeaba el sepulcro del cardenal Cisneros, aunque tal vez sí tenga que ver con el cerrajero Baltasar de Vergara, vecino de Jaén, que en 1583<sup>56</sup> arrendó casa a don Francisco de Bobadilla y en 1585<sup>57</sup> hizo lo mismo en la callejuela de Nicolás de Ribera del jaenero barrio de San Juan, tan relacionado con el gremio del hierro. La documentación que de él se conserva, toda hace referencia a una vecindad andujeña, mantenida con cierta prestancia a juzgar por la escritura de 1567, mediante la cual Vergara se obliga a pagar al mercader Pedro López unas telas para la confección de un traje, a base de terciopela, raso, seda y

lienzo azul, todo por un precio de 576 reales.

58

Pero el documento que más interesa y que conecta su arte directamente con la escuela dejada por Maestro Bartolomé es aquel, ya anunciado, que alude a una estrecha amistad que debió existir entre Vergara y Bartolomé Gómez, ya que en 1572 se nos anuncia como guardador del hijo de Gómez, también de nombre Bartolomé, como vimos.

Como era corriente en el gremio, debió disponer de una posición económica desahogada. A parte de la distinción con que se mostraba en su atuendo, también hay datos que permiten asegurarle como propietario de fincas, por lo menos urbanas, pues en 1576 arrienda a un tal José Ramos unas casas que poseía en la andujeña plaza de Mezanza (hoy llamada plaza Vieja). Uno de los lugares más transitados en la ciudad, donde tal vez tuvieron sede los herreros.

En cuanto a su labor profesional, no es mucho lo que se nos asegura. En 1572 se encargó de hacer dos rejas para las ventanas de la sacristía que la parroquia de Santa María construía en aquel instante, sin que sepamos exactamente si corresponden a las actuales que en la

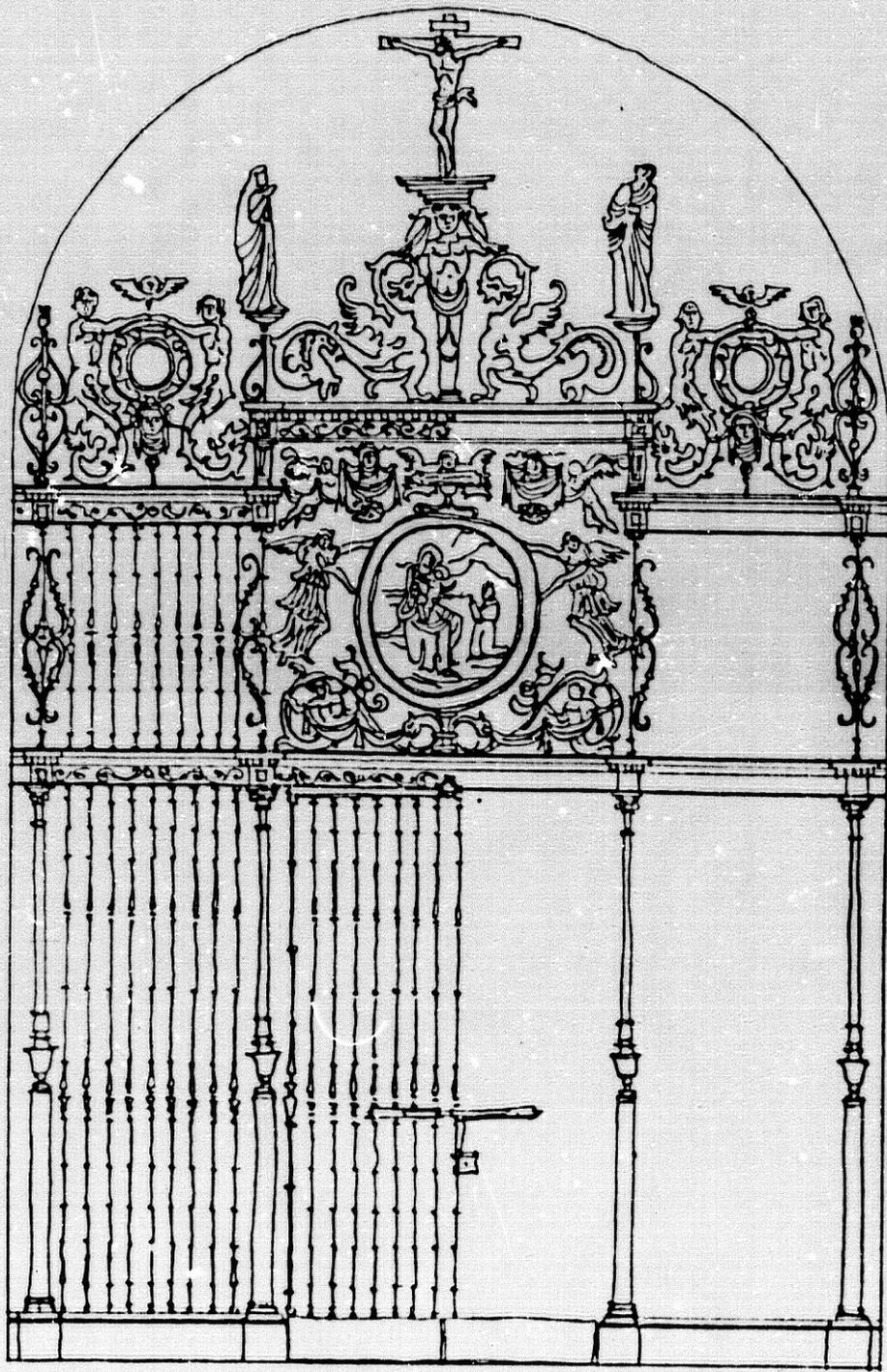
actualidad se muestran en la fachada, aunque el precio de su costo, 4.140 maravedís, así parece asegurarlo. Sabemos que tenía montada tienda, y que en 1579 su viuda Catalina Jiménez, con la que tuvo hijos, vendió "la mitad de las herramientas de la tienda de rejero" al rejero Alonso de Morales, que debió ser su discípulo, y que además se encargó de concluir la reja que Vergara, al morir, dejó inconclusa a doña Catalina de Lara. De cierta consideración artística debió de ser esta obra. No sabemos si se trataba de una reja de capilla, el hecho de haberse perdido la escritura de condiciones que hiciera el escribano público Juan Notario, nos impide asegurarlo, pero desde luego era de considerable valor a juzgar por los ciento cincuenta ducados que le había de abonar a Morales la viuda de Vergara para proceder a su terminación.

Y con ésto se nos termina cuanto sabemos de la vida y obra del rejero Domingo de Vergara, bastante poco para llenar una vida profesional, que sin duda debió estar cubierta, como principal oficial que sería en aquel taller montado en esta ciudad por los sucesores de Maestro Bartolomé.

1. Catálogo de las principales obras producidas en el taller andujeño.-

Ya se apuntó como causa de este taller andujeño el encargo de la reja para el santuario de la virgen de la Cabeza, en Sierra Morena. Efectivamente, el 15 de septiembre de 1564 el escribano público de Andújar, Manuel de Mestanza, hizo documento de condiciones por las que los rejeros Bartolomé Gómez y Juan Rodríguez de Salamanca, aún vecinos en Jaén, se comprometían con los diputados de la cofradía de la virgen de la Cabeza de Andújar, que administraba todo lo concerniente al sacro lugar, a realizar una "reja conforme a una muestra que se a a un lauo, que a de estar en poder de los dhos" rejeros, dato éste que deja inferir que no debieron ser ellos los autores del dibujo. Dibujo que lamentablemente se ha perdido de la escritura donde se nos apunta que estaba adjunto y con él el conocimiento de su autoría.

Se estipula además entre las condiciones que el tiempo que había de durar la confección sería de tres años contados a partir del día en que fue fechado el contrato, lo cual nos da idea de la magnitud de la obra.



REJA EN EL SANTUARIO DE LA VIRGEN DE LA  
CABEZA. SIERRA MORENA.

Lo que no queda claro es si el labrado había que hacerlo en Andújar o sólo el aprecio de los entendidos oficiales para proceder a su tasación, que era el sistema elegido para atender a su valoración económica, cuya cantidad se nos ha silenciado hasta ahora. El hierro a emplear tenía que ser supervisado por entendidos para que fuera de primera calidad, y el sistema de pago presentaba una forma particular, de manera que los rejeros cobrarían encada entrega, y tras tasación, la mitad de cuanto llevaran trabajado, abonándosele el total después de pasados dos años de acabada la obra. De esta manera se procuraba el feliz término de una pieza que además tuvo que ser fiada por personas de suficiente poder económico.

Diez días después de firmado el contrato, estando Bartolomé Gómez en Jaén, en las casas que alquiló, en la collación de Santa María, a su cuñado Pedro Hernández, se firmó escritura con aquellos fiadores <sup>61</sup> que los artífices debieron buscar entre sus amistades, escritura que nos ha servido para conocer todos los datos que referimos.

La primera que avalaba con sus bienes el compromiso era la mujer de Bartolomé, índice junto con la

primacía que a éste se le nombra en las escrituras que apunta a que fuera Bartolomé el máximo responsable y por lo tanto quien asumiera la dirección. Tras ella vienen como fiadores varios vecinos de Jaén, entre ellos tres artistas, aún poco conocidos pero no por ello insignificantes en la plástica jiennese de su tiempo, como son los pintores Francisco de Narváez y sobre todo Diego de Silanes y el entallador Enrique de Figueredo ¿Sería cualquiera de éstos el autor de las trazas?

62

La reja se nos presenta como una imponente pantalla férrea, de 6 metros de anchura por 8,58 de alto aproximadamente, cubriendo la totalidad del arco con que la única nave del templo se inserta con la Capilla Mayor. Según la tradición, sus dos cuerpos de balaustres quedan separados en tres calles. En la zona inferior, por columnas corintias montadas sobre basas molduradas, interrumpiendo hacia su mitad la lisura de su fuste con nudo cerámico semejante a cráteras clásicas y continuando después en gruesos balaustres de pencas montadas, labradas a cincel. En el cuerpo superior la separación corre a cargo de simples barras también abalaustradas, varias veces abrazadas por anillas y exornadas con dobles juegos de balaustres doblados en ese, tan corrientes en la rejería del momento.

Nueve barras, montadas las inferiores sobre zócalo de piedra, matizan las rectangulares calles laterales, mientras que la central, y sólo en el cuerpo bajo dedicado todo a puerta, lleva dieciseis, sobre repujado zócalo de reciente confección. Mas no son semejantes. En el cuerpo alto forman doble bulbo simétrico a un nudo discal, pero en la parte inferior se complica en sus tercios, formando primeramente un elemento compuesto de vaso semejante al Kylix griego con brote en mazorca, continuado en liso hasta su último tercio en que quiebra en carrete para proseguir otro balaustre semejante al anterior. Excepcionalmente, según costumbre ya empleada por Maestro Bartolomé, las barras giratorias de puertas quedan distinguidas del sistema mediante un tratamiento específico que les hace convertir la forma cerámica en un lekythos.

Los frisos llevan ornamentación de grutescos relevados en labores de repujado y cincel, excepto en los salientes donde apoyan los soportes principales que fueron sustituidos en reciente restauración por la emblemática presente en los distintos cuarteles del escudo nacional.

Si las formas constructivas le confieren ese

matiz de solidez y solemnidad que reviste la mejor rejería de nuestro renacimiento, no cabe duda que los motivos figurados, que conforman su decoración, la enriquecen conceptualmente con el lenguaje simbólico expresado pictóricamente y esculturalmente hasta el extremo de convertirla en la mejor pieza salida del taller y ciertamente de las más sobresalientes de toda la rejería jiennense.

Siguiendo la norma ya apuntada, la sobrepuerta se reserva para expresar plásticamente el misterio cristiano, evangélico o no, pero alusivo directamente al culto que se practicaba en su interior; o sea, viene a concretizar de manera sensible y didáctica el misterio religioso que tan celosamente se reservaba oculto, la mayoría de las veces, en su interior.

Así, en un tabernáculo cubierta por cuatro velos (como ya vimos antes de manos del historiador Salcedo Ojeda) se encontraba la imagen de la Virgen de la Cabeza, velos que sólo se descorrían después de decir una misa y durante el rezo de la salve. Es lógico que los devotos necesitaran de la presencia física de alguna representación de la imagen, donde poder apoyar una fe, no exenta de iconodulia.

Todo esto debió ser tenido en cuenta por el tracista, que ideó un tupido y delicioso tapiz, evocador, aunque sea en ese horror vacui, del que centraliza la granreja de la Capilla Real de Granada, y organizado ornamentalmente en sus dos caras, como está labrada toda la reja, en torno a un gran tondo o mealla portada por ángeles tenantes, donde se reproduce la aparición de la virgen al pastor, en el marco bucólico del lugar serrano, marcándose en el fondo los elementos anecdóticos relacionados con el suceso y tradición romera como son la encina con la campana y el desaparecido templete del Humilladero. Todo según la manera con que las estampas y cuadros tenían por norma representar tan extendida devoción, excepto la imagen de la virgen, que extrañamente, contrariando la costumbre de cubrir la talla de la imagen con vestiduras, según nos dice la historiografía clásica sobre este tema,<sup>63</sup> la encontramos tal y como ella era en realidad, sedente con el Niño en sus brazos, aunque la rigidez hierática propia del siglo XIII en que se piensa que pudo ser tallada aquella imagen desaparecida en el asedio que sufrió el Santuario en la pasada guerra Civil,<sup>64</sup> ha desaparecido en favor de una madona al estilo de las difundidas por la pintura de Rafael y rodeada de plena naturaleza.

El resto del vano rectangular donde se ubica tal

representación, se rellena con quimeras antropomorfas de colas terminadas en cabezas de tigre, frisos de angelillos, guirnaldas, mascarones de mujeres tocadas y una cartela en su mitad alta conteniendo la salutación del ángel "Ave María". Todo como dando escolta al protagonismo de unos ángeles voladores que confieren movimiento ascendente al tondo central, como queriendo conectar con el título de la Asunción que lleva el sacro lugar.

En el copete se atiende a la figuración extraída de los ambientes profanos. Las calles extremas quedan rematadas por una composición, donde la nueva concepción neoplatónica quiso ver una directa alusión a Cristo y a María a través de Apolo y Venus representados simbólicamente con las figuras míticas del sol y la luna que centralizan el conjunto, metidas en tondos, portados por quimeras terminadas en colas que se metamorfosean en ángeles de extendidas alas, abrochados inferiormente con mascarones femeninos y en altura por querubes.

La calle central también se hace portadora de un mensaje cristiano con lenguaje de mito. Entre grifos de exquisito dibujo aparece una figura atlética, como estípite antropomorfa de brazos flexionados hasta sostener el cruci-

fijo terminal, y que es una clara alusión a Cristo concebido como el nuevo Hércules<sup>65</sup>, sosteniendo a su iglesia, representada en ese calvario que conforma la cruz terminal y las figuras de María y Juan que rematan los extremos de la calle central.

La gran reja que terminamos de describir fue una de las pocas obras de arte, sin duda la más importante, que se pudo recuperar de la total destrucción que sufrió el edificio en la mencionada Guerra Civil. Sus hierros retorcidos, partidos y en pocos casos perdidos, fueron restaurados en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, bajo la dirección del arquitecto granadino don Francisco Prieto Moreno.<sup>66</sup> En uno de los balaustrados lleva inscrita la fecha de 1941 en que tuvo lugar tal restauración. Restauración que se hizo procurando la mayor fidelidad con la forma original, sólo alterada en imperceptibles e insignificantes detalles, como los aludidos cuarteles del escudo de España en los salientes del entablamento bajo, o en el zócalo de los dos batientes de la puerta, cuyos originales grotescos fueron sustituidos por otros que inervan cuatro medallas circulares con los rostros de los evangelistas.

Pero de antes había perdido parte de aquella

primaria función para la que fue concebida. En ningún lugar sacro encontramos expuesta con tanta claridad la funcionalidad que la obra de rejería tenía encomendada. Ya, cuando teorizábamos sobre la importancia de la reja, nos sirvió de modelo el caso presente en la Capilla Mayor de este santuario. valiéndonos de la descripción que en la mitad del XVII hace Salcedo Ojeda, vimos como la estancia se compartimentaba por rejas en tantos estancos como lugares especiales eran necesarios para las funciones a realizar.

Cuatro rejas partían el espacio interno dedicado al culto mariano. La primera, en el arco toral, protagonista del estudio presente, "labrada de cincel y torno, de muy primorosa hechura", además de pregonar la iconografía titular y guardar la "preciosa Reliquia" (que es como Salcedo calificaba a la imagen de la virgen), también servía para soportar un gran telón con el que se cubría el vano, evitando la directa visión a los fieles en los momentos en que la imagen era trasladada de su habitáculo a las andas procesionales.<sup>67</sup> Operación considerada como algo indecoroso que rompía el celoso misterio creado alrededor de la milagrosa imagen.

Pasada esta primera reja, "tras varas antes del Altar Mayor", había otra, que debía ser una especie de barandal que sepa aba un paso suficiente, por donde "entrar y salir personas de respeto con alguna distinción de las demás gentes". La tercera estaba rodeando el altar para mayor comodidad en las celebraciones litúrgicas. Y por último, cerrando el tabernáculo, donde moraba la Señora, se colocó otra de artística factura, que en su lugar comentaremos.

No terminamos con estas piezas la enumeración de las rejas que tenía colocadas el santuario. En el mismo presbiterio, al lado del evangelio, otra reja circundaba una peña, donde la tradición decía que tuvo lugar el milagro de la aparición. Así como conviene mencionar el soberbio balcón que se puso, nada más iniciarse el siglo XVII, encima de la puerta del templo, en una capilla al aire libre, que en su lugar correspondiente será comentado.

También cabe indicar la jaula procesional, exagonal en planta, matizadas sus caras de finas varas, que se hacen balaustres combados, cuando forman su puntiaguda techumbre. Ignoramos cuando se confeccionó. Los inventarios del XVI no la mencionan, ni tampoco los historiadores del XVII.

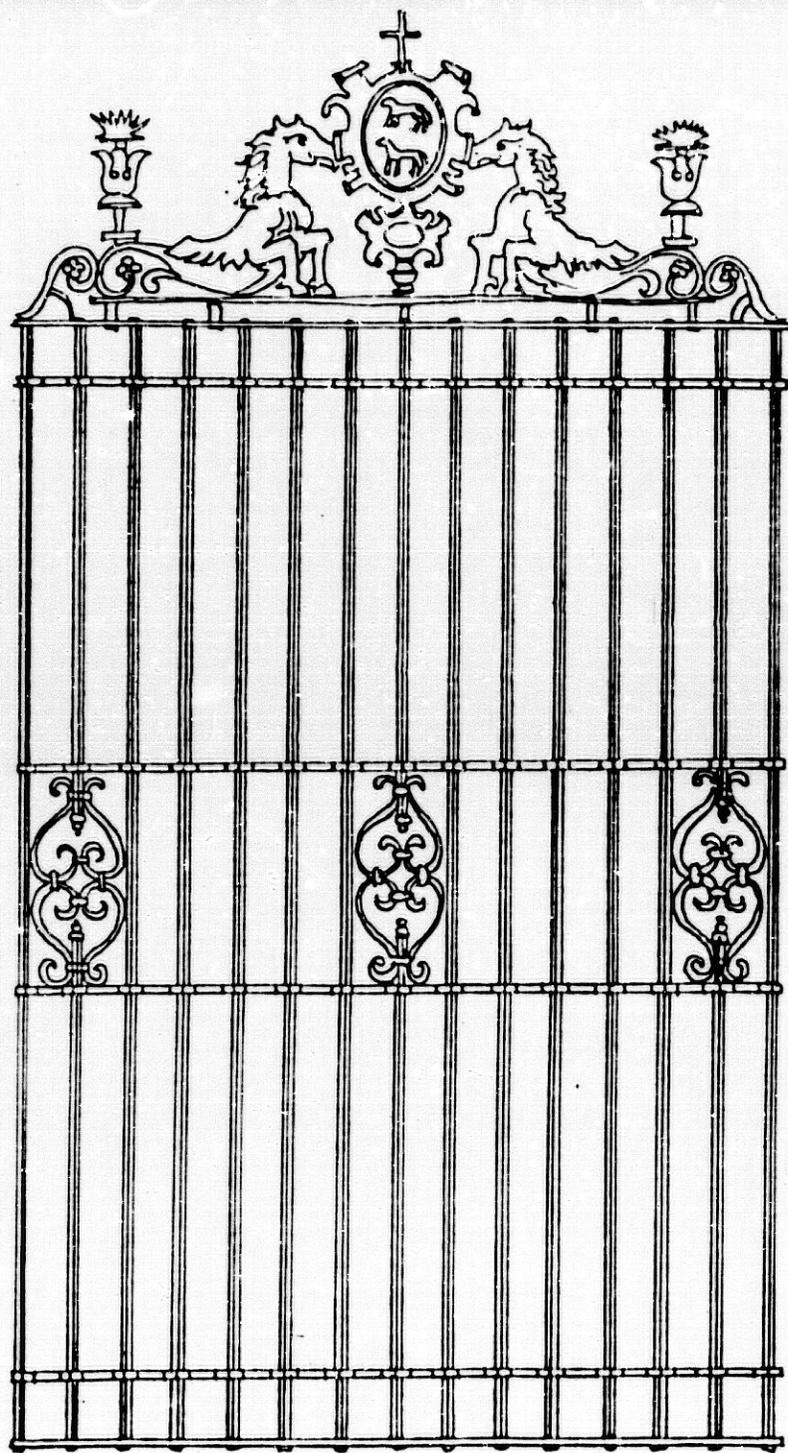
Tampoco podemos olvidar el púlpito<sup>70</sup> que lucía en la nave, adosado al muro de la cabecera, en el lado del evangelio. En el tránsito al XVII debió ser realizado. Era exagonal, de balaustres montados sobre un zócalo estrecho, y sostenido por una barra soporte ayudada de seis radios que combándose incidían en los ángulos de la base.

Lo que no sabemos exactamente es la fecha en que se debió terminar y asentar la reja que nos ocupa principalmente. Desde luego, si se cumplieron las condiciones, tuvo que ser pasados los tres años, que nos decía el contrato; o sea, en 1567. Por haberse perdido, desde la dicha guerra, la cartela en la clave de la puerta, donde según costumbre de estas rejas andujeñas se inscribía el año de su conclusión, nos impide precisar su cronología. Sin embargo, parece lógico que hubiera que esperar algún tiempo después de 1567 para proceder a su definitiva colocación. Las obras que se llevaban a cabo en el templo así lo hacen pensar.

Hoy sabemos que fue a lo largo del siglo XVI, cuando la difusión devocional de la Virgen de la Cabeza<sup>71</sup> alcanzó una amplia extensión que terminó trascendiendo los mares allá en el Nuevo Mundo, y que precisamente fue esto lo que debió motivar la confección de un templo lo suficientemente capaz como para dar cómodo albergue a tanto

visitante. En 1534 comienzan las obras de la Capilla Mayor, terminada en gótico en 1541; pero no sabemos si se le pusieron rejas. Posteriormente, en 1552, se inician las obras de la iglesia acabándose en 1570, aunque hubo que esperar dos años más para que le veamos con solería. Es presumible que, mientras anduvieron obrando, no se montara la reja por la contrariedad que hubiera <sup>75</sup> sufrido sobre todo la pintura, así es que entre 1572 y 1575, fecha ésta en que se hace finiquito con los rejeros, debió asentarse la reja principal.

Tampoco se ha podido conocer el nombre de aquel o aquellos pintores que tuvieron en su haber el encargo de policromarla y dorarla. En las condiciones no se mencionaba esta obligación a cumplir por los rejeros. Lo más probable sería que los diputados de la cofradía buscaran a pintores por su cuenta. Hoy se encuentra con el colorido que se le aplicó en la reciente restauración de 1941. Pero pensamos que también la policromía respeta los tomos originales, por lo menos aquellos que lucen los motivos figurados. Sin embargo, el tono oscuro verdoso que se aplicó al larrotaje hace pensar en una intervención que no tuvo en cuenta la negrura que lucen sus compañeras de taller que aún mantienen intacta la obra original.



REJA DE VENTANA DEL PALACIO DE STAANA. ANDUJAR.

En 1565 fecha una cartela la reja de ventana que aún luce la fachada del palacio de Santa Ana.<sup>74</sup> A todas luces, salida de este taller que, definitivamente, tenemos que aceptar, montaron en Andújar los hermanos Bartolomé y Juan Gómez de Salamanca. Un año tan sólo después de realizado el anterior contrato, cuando aún se labraba la reja del santuario, ya está concluida esta reja, índice que nos asegura una ininterrumpida producción del taller, que estaría abastecido con suficientes manos para poder satisfacer las abundantes demandas.

No hay sentido arquitectónico en sus bien equilibradas partes. El cuerpo de reja, de 1,90 X 3 m., se ideó con sencillez y sabiduría popular, a base de quince varas cuadradas más otras dos en cada uno de los dos espacios salientes, dispuestas en arista y cortadas en horizontal por otras hasta formar cinco bandas, de las cuales, las extremas, más estrechas, sirven de enmarque a las otras restantes. La severidad del barrotaje se rompe en caprichos decorativos, sólo en el cuerpo central, con tres motivos, compuestos por dos pares de eses encontradas por las volutas mayores y simétricas a las barras central y penúltimas respectivamente, las cuales se han cortado y sus bordes aparecen rematados en piña.

Otra cosa es el copete, pleno de fantasías míticas,

obra más propia de artistas educados en los conocimientos academicistas del humanismo que aquel sencillo herrero que sólo era versado en el secreto de la forja. Este artífice último debió encargarse del descrito cuerpo de reja y el taller de los sobrinos de maestro Bartolomé del refinado penacho terminal. Desde luego, como apunta Amelia Gallego, no se pierde la influencia de las rejas de capilla en estas de ventana. Y así, como en aquellas, todo el ornato queda dispuesto alrededor de un eje simétrico, rematado en cruz y con el escudo de familia Cardenas sobre la cartela que indica la fecha de 1565 en que se hizo la reja. A ambos lados, dos pegajos de colas en ese rematadas en flameros, labrados sobre chapa repujada con gran morbidez, vienen a rellenar, en decreciente, la amplitud triangular del sustituido frontón. Todo en gran semejanza con otra reja, desaparecida en la década de 1960, de las casas con que comenzaba la acera izquierda de la calle Zapateros.

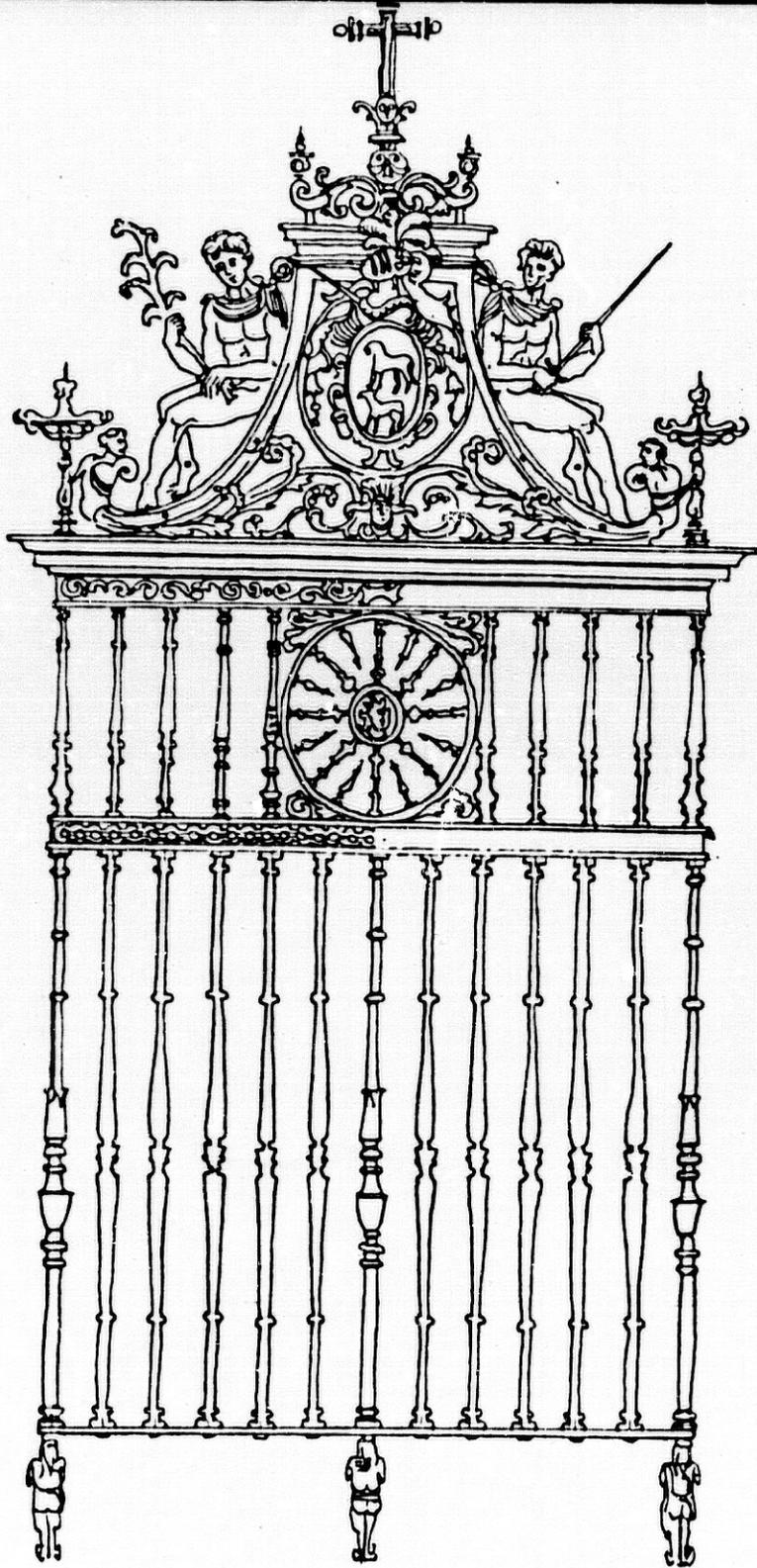
Como se apuntó, la reja se encuentra ubicada en el lugar para donde se pensó, en el piso bajo de la fachada principal del palacio Cardenas o Santa Ana, en un extremo de la misma, guardando simetría con la portada principal. Actualmente se presenta en solitario, pero no fue siempre así ya que formaba conjunto verticalmente

con otra gran reja trasladada al Museo Arqueológico Nacional, de cuyo estudio nos ocupamos a continuación.

Es esta reja de ventana que procedente del palacio de Santa Ana de Andújar guarda hoy el Museo Arqueológico Nacional, no sólo de mayor dimensión que la anterior (1,40m. x 3,60 m.), sino también de superior categoría artística, equiparable con las mejores piezas que de esta especie construyeron los rejeros españoles de todos los tiempos.<sup>76</sup>

Para nada se aparta su organización de la preceptiva arquitectónica que rige en el taller, y se concibe en total semejanza con las rejas de capilla que le son compañeras. Lleva dos pisos de balaustres. El inferior, seccionado en dos calles por otros de distinto tratamiento, es de algo más del doble que la dimensión del superior, que a su vez se conforma con escena centralizada entre dos calles de a cinco balaustres cada una.

En el primer cuerpo el barrotaje lo componen trece balaustres, más otro en cada lateral de voladura o saliente. Todos se adornan con anillo a modo de collarino y se estrangulan, tras unos bulbos o mazorcas de hojas montadas, para aprisionar un nudo con forma de dado. En las



REJA DE VENTANA DEL PALACIO DE STA. ANA.

DE ANDÚJAR. MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL.

barras extremas y central el estrangulamiento presenta forma cerámica de oinochoe, rebajado con respecto a la línea de los demás, lo que distrae la monotonía y le confiere movilidad.

En el segundo cuerpo, los balaustres se anudan hacia el tercio de su altura y se distraen con duplicación de anillas, aunque lo más interesante se presenta en esa escena central, formada por una rueda de radios abalaustrados que inciden en una medalla representando el rostro femenino de la supuesta diosa Fortuna.

Rematando el plano enrejado corre un entablamento, con rico friso figurado a base de vegetales, amorcillos, telajes y guirnaldas, en el centro del cual, entre figuras femeninas recostadas a lo miguelangelesco se encuentra la cartela ilustrada con la fecha de 1575 en que la reja se labró.

Extraordinario en diseño y factura se muestra también el frontis coronal. Todo queda organizado en base a un edículo trapezoidal, cuyos lados convergentes hacen comba, metamorfoseada en su base por antropomorfas figuras, sobre los que se sitúan desnudos masculinos con clámide, anatómicamente

bien resueltos y dispuestos según las alegóricas figuras de las tumbas mediceas. Tal disposición no resulta extraña en el arte de la comarca. Ya Vandelvira la había empleado en los remates del pétreo retablo que aun es vestigio en las ruinas de la baezana iglesia de San Francisco. Un dato que puede acercar la autoría a la genialidad de este arquitecto, por otro lado tan proclive a suministrar trazas a los rejeros.

En realidad, tras una atenta lectura de los símbolos presentes, lo que se trata de significar es la poderosa institución de la Inquisición, a través de la emblemática portada por los atléticos varones-caña o vara el de la izquierda y espada el de la derecha-completada con la cruz, en el centro de su remate final.

Más exactamente, lo que pregona toda la iconografía del remate, no es más que las excelencias que concurrían en aquella familia Cárdenas, moradora de la mansión, y cuyo escudo campeaba en el centro del copete, inscrito en aquel edículo, base de toda la dicha estructuración. Efectivamente, en el mismo año en que la reja se fecha recibe título de familiar del Santo Oficio don Luis de

Cárdenas Jurado, quedando investido de todos los abundantes privilegios que el cargo conllevaba, lo que tratara de manifestar, haciendo pública ostentación, por medio de tan artística reja. El, y por estos motivos, debió ser el comitente. Es lógico pues que toda la simbología gire en torno de la exaltación de los Cárdenas. De su pureza de sangre y nobleza nos hablan los símbolos de la Inquisición, nobleza que será favorecida por la riqueza y abundancia representada en las frutas que portan los frutereros que flanquean el copete. Alegoría de gloria que se traduce de un lenguaje metafórico, donde la cruz, significante de la vida sobrenatural y eterna, triunfa sobre la fugacidad de lo terrenal representado en la fragilidad de un vaso cerámico y la macabra calavera.

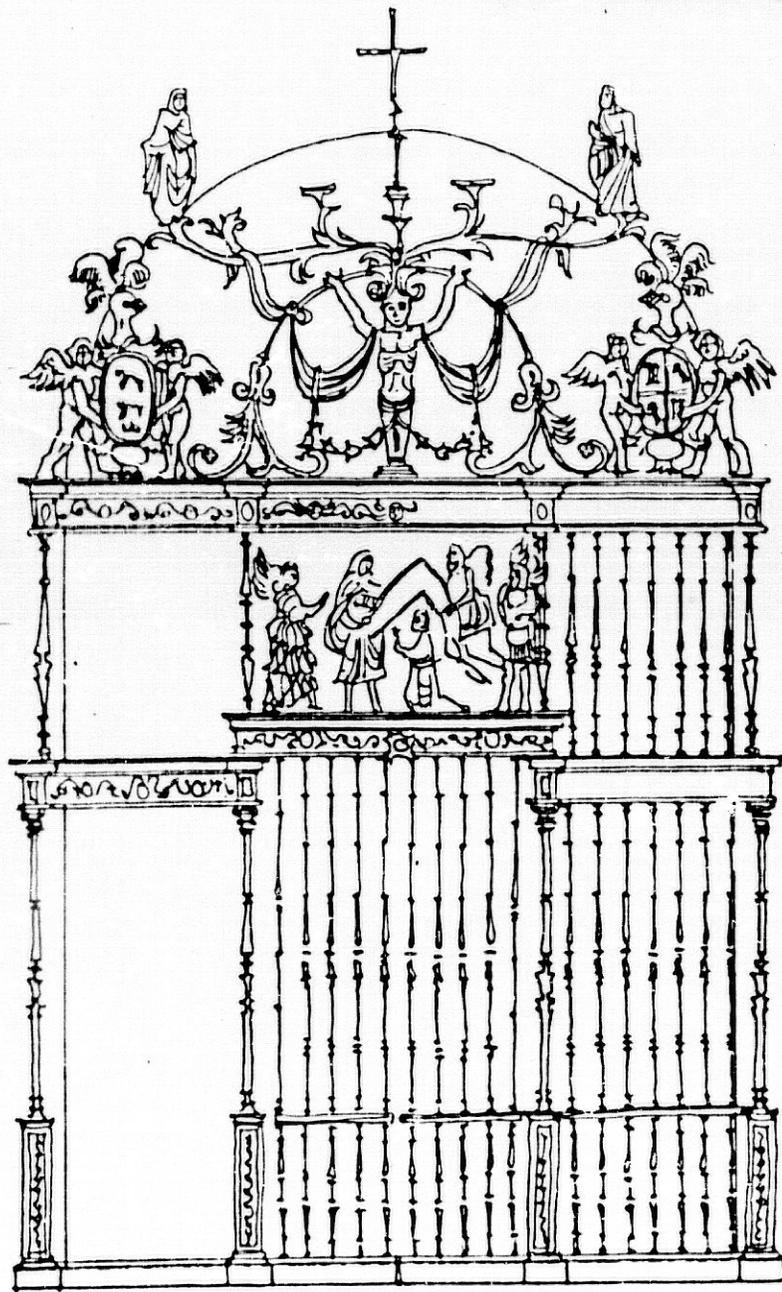
Desde 1923 el vano del piso principal del palacio donde se ubicaba se encuentra convertido en simple balcón de vulgar confección. En dicho año fue adquirida por el Museo Arqueológico Nacional, y expuesta en sus salas, por lo menos en el Catálogo de 1925 aparece relacionada entre los objetos de la Sala X. Hoy se puede contemplar desde que en 1981, tras una larga ausencia en los depósitos del Museo, pasó a engrosar los objetos de rejería artística del Renacimiento.

La reja de la Capilla del Greco es la mejor pieza de rejería artística que guarda hoy la ciudad de Andújar.<sup>79</sup> Se encuentra ubicada esta capilla en el tercer tramo de la nave del evangelio de la parroquia de Santa María, y su actual nombre se lo debe a un cuadro de Domenico Theotocópuli que, procedente del desaparecido retablo mayor, se exhibe allí desde 1940. Antes se conocía con el nombre de Capilla de Los Santos Varones porque servía de marco a un excelente grupo escultórico de Cristo en el sepulcro rodeado de Santos, en paralelo con el atribuido a Indaco,<sup>80</sup> de Granada.

81

La reja, que tiene unas dimensiones de 4,40 X 6,40 metros, se presenta con una carga de individualismo tal que, sin desgajarse del contexto ambiental del lugar, mantiene su integridad estética, como renacentista. Queremos decir que no se adapta al vano de medio punto, sino que lo sobrepasa superponiéndose al plano del muro. Hay una expresa intención del autor por crear un arte libre de los preceptos que le pudiera imponer la arquitectura del lugar. Únicamente así se permite, con suficiente desahogo, interpretar cómodamente el esquema de su estética.

Tampoco se aparta en nada de lo reglado por el



REJA EN LA CAPILLA DEL GRECO DE STA. MARIA.  
ANDÚJAR.

taller para la composición rejera, apareciendo el plano seccionado en tres calles por columnas monstruosas y partido en dos pisos más copete por entablamentos.

En el piso bajo, las calles laterales montan sobre basamento moldurado de hierro y las columnas capitales, de orden corintio, van elevadas sobre pedestales de sección rectangular y caras decoradas con tablón renundido matizado de rosetas. Lo más complicado es el fuste, abalaustrado, de cuerpo estriado hasta su primer tercio, nudo de formas cerámica y grueso bulbo revestido de carnosas pencas, tras un labrado de torno y cincel, como lo está el sistema de balaustres que tupe los rectángulos. Los bajos están montados sobre un zócalo que corre a la altura de los pedestales de los soportes capitales, también de barrotaje balaustral. Están exquisitamente labrados, distrayendo su largura con aros que simulan coronas de laurel y nudos en su parte central de forma de jarro con mazorcas forradas de hojas, distintas en cada uno. Rompen la serie, como siempre es norma en estas rejas los varales giratorios de las dos bandas de puerta, también balaustres, pero sin formal nudo cerámico.

En el piso superior, las columnas seccionadoras

son jónicas y de fuste semejante a sus compañeras bajas, En similitud con el que matiza los cuerpos inferiores son las restantes de las callas superiores, menos el cuerpo central donde, según norma, se ubica la escena que titula el lugar: la Imposición de la casulla a San Ildefonso.

Efectivamente, el testamento de doña María Serrano Valenzuela, patrona del lugar en 1602, ordena enterrar su cuerpo "en la yglesia de Santa María desta ciudad en la capilla entierro que allí tengo hecho a honra y gloria del bienaventurado San Elifonso".

A dos haces, como lo está toda la reja, se representa a la Virgen imponiendo la casulla, como premio de la defensa de su culto, al santo obispo de Toledo, ante la presencia de tres ángeles que le hacen escolta. Todo de acuerdo con la composición centralizada con que se solía realizar tales cuadros en esa época renaciente.

Ilustrados con realces, en repujado y cincel, de tondos con rostros barbados, ángeles, sirenas, telajes, etc se muestran los frisos de los entablamentos que cortan los cuerpos y copete, En el centro del bajo, el que sirve de dintel, aparece la cartela que fecha su confección en el año 1578.

El remate concuerda bastante con el central de la reja del santuario de la Virgen de la Cabeza. Como en aquel, aparece centralizada la composición en un atlán-te, relacionado con el Hércules mítico, que sostiene, entre sus abiertos brazos, un ramaje que pudiera representar el Árbol de la Vida, de cuyos tallos parten unas ramas que descienden en arco anudados con telajes o guirnaldas o van ascendiendo hasta servir de peanas a las imágenes de San Juan y María que, junto con el crucifijo terminal conforman el calvario.

En los extremos, sobre las calles laterales, aparecen los escudos de los comitantes portados por desnudos ángeles niños, anatómicamente bien resueltos. El de la derecha corresponde a los apellidos de don Luis de Valdivia y Palomino y el de la izquierda al de su esposa, la ya mencionada doña Luisa Serrano Valenzuela. Ambos de lo más sobresaliente de la nobleza local.

A la generosidad de doña Luisa, que ya era viuda cuando se fecha la reja, debemos atribuir el encargo de la pieza y quizá de toda la capilla. Desde luego, todo queda artísticamente armonizado en unidad estilística. La construcción no se aparta en organización y efectos decorativos con lo preceptuado por Vandelvira.

La estancia, propiamente capilla, es un lugar rectangular cubierto con bóveda oval sobre arcos adosados y decorada con profusión de estucos alusivos a la hidalguía de los donantes entre otros motivos de repertorio plateresco como rosetas entre casetones muy semejantes a lo que después hiciera Alonso Barba, el predilecto discípulo de van-<sup>82</sup> delvira, en la iglesia jiennense de Santo Domingo. En la estancia adjunta, de pequeñas dimensiones que le sirve de sacristía, el cubrimiento corresponde a una bóveda baída de las empleadas tantas veces por el dicho Maestro Mayor del Obispado.

Es presumible pensar que el conjunto saliera de la creatividad de un mismo mentor que, siempre con la reserva lógica del dato indocumentado, hemos de atribuir a cualquiera de estos dos mencionados maestros.

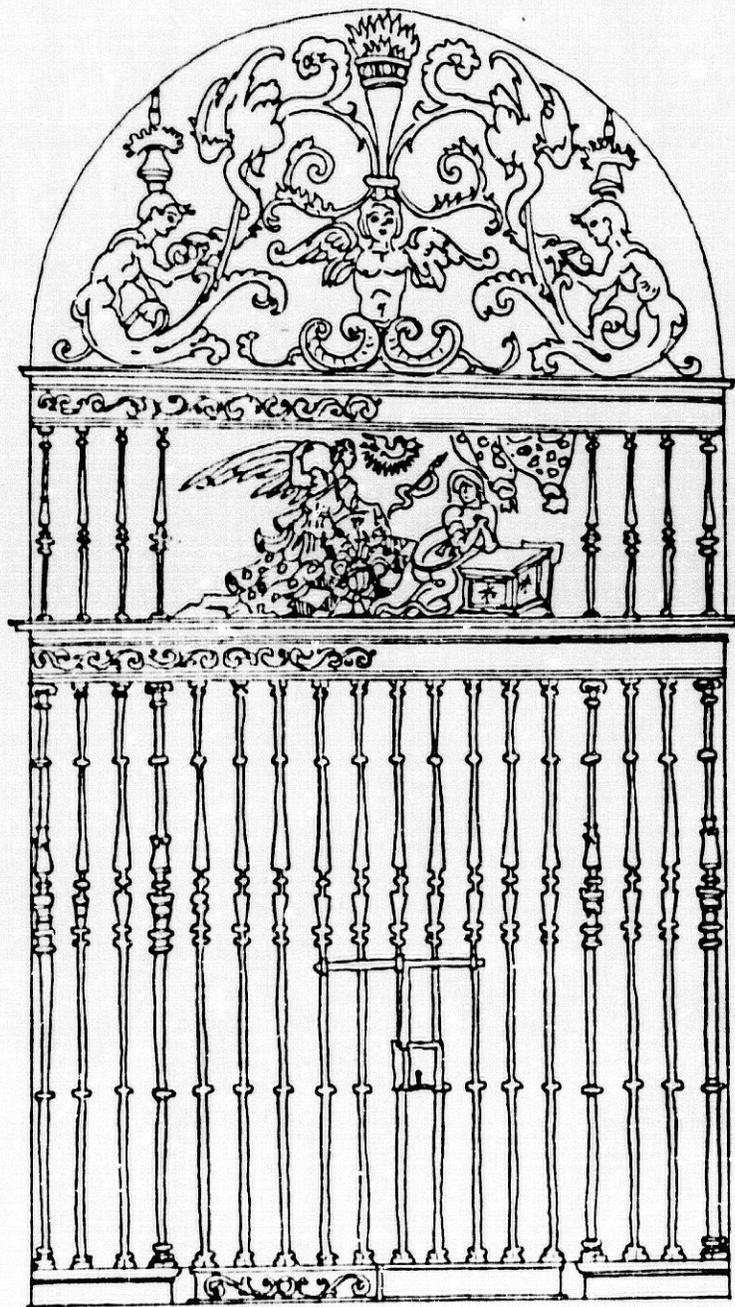
Se encuentra policromada, y pensamos que con el colorido original. Pero sólo en los lugares acostumbrados, en la iconografía de la sobrepuerta y en los motivos del coronamiento. Aquí con inclusión de dorados que sintetizan con los puntos más sobresalientes del barrotaje, como son capiteles y frisos de los entablamentos. En el

anonimato, como lo están las restantes rejas, tenemos que dejar al pintor autor de las pinturas.

Parecida organización se muestra en la reja de la capilla del Cristo de la Columna de la iglesia de Santiago de Andújar, recientemente trasladada a la capilla de los Reinoso de la iglesia de Santa María, con unos arreglos propios para la adaptación.<sup>83</sup>

Es de menor dimensiones que la anterior, sólo 2,50 X 5,10 metros. Lleva tres calles y dos pisos separados por entablamentos de frisos ornados con motivos platerescos, realzados, en su cara anterior, más copete de temas figurados, según un fino diseño que le distingue con respecto a sus compañeras.

En el cuerpo bajo los balaustres en número de dieciocho presentan tres modelos. Los que flanquean las calles extremas, montadas sobre bancos de piedra, son de mayor grosor, coronados a lo jónico y con fustes de perfiles movidos a base de un nudo de figura cerámica, grueso bulbo de pencas y diversidad de anillas distribuidas en su lisura. Los restantes balaustres en calles



REJA EN LA CAPILLA DEL CRISTO DE LA COLUMNA.  
IGLESIA DE SANTIAGO. ANDUJAR

y puerta se asemejan extraordinariamente con los comentados. Más diferenciación encontramos en los dos que sirven para girar las puertas, de nudo más complicado, duplicidad de anillos y vaso cerámico de menos esbeltez.

Las barras en el segundo cuerpo, también balaustres, son más cotes en tamaño, se anudan hacia su mitad y se presentan extrangulados por un carrete que desprecia lo cerámico. Pero sólo en las calles laterales, la central se reserva para el cuadro figurado.

Aquí la iconografía esta dedicada a representar a dos haces, y de acuerdo con la tipología pictórica, la Anunciación o el misterio de la Encarnación. En un medio perfectamente escenografiado, con estancia solada en ajedrezado y entre cortinajes, aparecen los protagonistas. María, vestida con abundante ropaje, se encuentra arrodillada ante un reclinatorio de rica decoración y animada de un movimiento contenido que traduce un escorzo conseguido por el giro que le obliga la sorpresa del arcángel que le saluda desde la derecha de la composición. En el centro, interpuesto entre ambas figuras, como eje simétrico, se encuentra el simbólico jarro de azucenas y en la parte superior el Espíritu Santo en forma de paloma. Todo según los modelos tradicionales, pero perfectamente compuesto

y muy bien conservada incluso en su policromía original.

El copete, que también lo está labrado a dos haces, se ajusta a un dibujo muy exquisito por la sabia distribución de las figuras y la acertada elección de los temas. Todo queda centrado en una figura alada, muy extendida entre los elementos decorativos de extracción mítica que utilizó la centuria hacia los años centrales. A ambos lados, en simetría, hay dos quimeras atléticas y colas en torcimiento que se anudan al incidir en el eje general con un flamero y donde se enroscan pájaros extraños de serpenteantes cuellos alas y colas. Todo policromado con encarnaciones y dorados, a juego con los frisos de los entablamentos. Y muy bien conservado en la pureza original.

La disposición en que se encuentra desde 1985 que se trasladó al lugar donde hoy se encuentra, no tiene nada que ver con aquel otro para donde fue creada. Su copete resulta ridículo, a todas luces insuficiente para la anchura de su cuerpo, prolongado en dos balaustres más. En su anterior ubicación quedaba inscrita en totalidad, cumpliendo con la misión protectora del interior, en el arco de medio punto más alejado del altar de la capilla

del Cristo de la Columna. Un lugar remodelado muy ricamente en 1733, a base de estucos que siguen los modelos propagados por los retablistas cordobeses, adornando la estacia de un <sup>84</sup> Cristo a la Columna, bien ejecutado dentro de los tipos que el primer plateresco impuso por la zona, y donde los rasgos expresionistas del gótico aun son muy palpables.

Mas tampoco la reja se acopla en el lugar, extraño en todo con su ambiente de estilo, lo que hace pensar que proceda de otro lugar, quizá de cualquiera de aquellas capillas que fueron suprimidas en cuantas reformas sufrió el templo antes del XVIII, tal vez de una dedicada a celebrar culto mariano alguna cofradía de la Encarnación. La ausencia de heráldica profana así lo hacen pensar.

Estaba fecha con cartela en el centro del entablamento de la que hoy no queda nada más que los indicios, su perdida la dejó sin la exactitud cronológica, aunque no debió pasar la década de los ochenta, momento en que aquellos directores dejaron de producir. Con ella terminamos el comentario de lo hecho por el taller, más no de lo producido por sus continuadores de los cuales conviene resaltar, como dijimos, la figura de Alonso de Morales.

2. La continuación del taller. El rejero Alonso de Morales.-

El rejero Alonso de Morales significa la prolongación en una década de aquel taller de rejería, de estética manierista, que establecieron los sobrinos del Maestro Bartolomé en la ciudad de Andújar.

Sus obras mantienen su confirmación arquitectónica aunque ciertos aspectos de índole decorativos le van alejando de lo anterior, al tiempo que tratan de adaptarse a las nuevas tendencias de un arte, donde lo sustituido no goza del fervor pasado. Son los prolegómenos de la severidad contrarreformista, que dominará los años finiseculares del XVI.

Junto a esto, hay que reconocer más dificultades técnicas en los artífices (hecho que pasa a ser común en los demás talleres provinciales) que impiden aquellas perfecciones con que antes se configuraban las imágenes.

La parquedad con que comienza a solicitarse lo figurado, unido a la escasa maestría para realizarlo terminan por despejar la reja de aquel expositor icó-

nico en que se convirtió la rejería jiennense durante el esplendor del quinientos. En concreto, a partir de este instante, queda anulado aquel cuadro escenográfico de la sobrepuerta, que pasa a integrarse al sistema general de balaustres, que constituyen propiamente la reja.

No quedan restos suficientes para extraer una deducción firme. Sin embargo, parece que se pueda formular una cierta sospecha que lleva a pensar en la vulgarización de la obra. Desde luego, los copetes, donde se sigue manteniendo la figuración, bien para representaciones de la heráldica del comitante, bien para atender a algún elemento del caduco plateresco o para hacer los remates con la perenne uesis, terminan por perder aquel diseño de refinado dibujo, cedido por estetas de primer orden.

Ahora parece que en algunas ocasiones el artífice rejero, confiado de su capacidad diseñadora, realiza el dibujo copiando formas extrañas del repertorio decorativo de las mejores rejas anteriores; de ahí que tengamos que culpar a éstos de ser causa de las deformaciones e irregularidades que con frecuencia se observan.

Aunque hay que reconocer que es el momento en

que las rejas incorporan nuevas formas arquitectónicas en la constitución del armazón, hasta entonces, con retraso respecto a otros lugares, no aparece la cariátide o el telamón como elementos de sustentación, pero no en las zonas ática como señaló Olaguer, sino en los pisos inferiores. El caso de la reja de la Capilla del Sagrario de San Miguel de Andújar, que se puede atribuir a Morales, y otra en la jiennense ermita del Calvario así lo permiten asegurar.

Coviene indicar también, antes de proceder a la descripción de las piezas, que la baja artística que apuntábamos, sólo en lo extraño a lo que significa el verdadero trabajo en forja, no impidió la producción del taller, que por el contrario lo hace en abundancia y según parece con favor de la crítica coetánea, como ya se verá más adelante, y como se desmenua del hecho que nos apunta ser Andújar lugar elegido entre aquellos donde era obligado el pregón de una reja tan excelsa como lo fue la montada en Jaén, en la Capilla del Conde de Villardomardo, o el mismo hecho de ser reclamado el trabajo de Morales en lugares tan alejados de su área geográfica como lo es Caravaca, en tierras murcianas.

a.El rejero Alonso de Morales.-

Pese a la abundante documentación conservada que existe del rejero Alonso de Morales, ignoramos su naturaleza y dónde y con quien tuvo lugar su aprendizaje. Intuimos por sus apellidos Morales y Salcedo (que de las dos maneras aparece denominado), muy extendidos por cierto entre la hidalguía de Andújar, que fuera natural de aquí y que en esta misma ciudad encontrara su formación, cuando, en la década de los sesenta, se formalizó el taller de los salmantinos. Quizá con Vergara, a cuya viuda compra herramientas y la mitad de su tienda de rejero, encargándose además de aquella reja inconclu-  
87  
sa para doña Catalina de Lara. Hecho este que confirma en parte lo expuesto, además de asegurarnos una superioridad en el oficio que le hizo sobresalir entre los agremiados de la ciudad.

Y como tal se nos manifiesta, rico o de buena posición por lo menos. Son muchos los documentos que hablan de transacciones financieras y compras de fincas rústicas y urbanas, aunque tampoco pudo desprenderse de los problemas que a veces ocasionaba el cobro total de

la obra. Tal fue el pleito con el alcalde Tomás de Quirós sobre la cobranza de una "valiosa" reja que labró para el tabernáculo de la Virgen de la Cabeza.

Como relojero se nos manifiesta también. En sus manos estuvo el control del reloj de la ciudad, pagado por el municipio, que además le proporcionaba casa donde morar, que él, por residir en una finca de su propiedad, pasó a alquilar.

En la collación de San Miguel, en la calle Ballesteros vivió en unión de una familia aumentada de sirvientes y criados. Antes de 1578 estaba casado con María de Villarreal, en esa fecha aparece por primera vez su nombre en los libros de bautismo de San Miguel, en la inscripción de su primogénita Agueda, después tres veces más: Francisca, María y Agustín; el último de los hijos Pedro, debió nacer fuera de la ciudad.

De especial interés se nos presenta el estudio de la familia del rejero por cuanto significa un claro ejemplo de ascenso social en aquella sociedad estamental, cuya inmovilidad escalafonal se ha ido comprobando que era más aparente que real. Había varias maneras de ascender al grupo privilegiado y desde luego el de

adquirir mérito allá en el nuevo Mundo fue el elegido por los descendientes de nuestro rejero.

Ya es significativo que en ocasiones los escribanos refieran su nombre precedido del calificativo de "señor", lo que sin duda manifiesta cierta distinción que debió estar de acuerdo con la nobleza de los apellidos que antes comentábamos, e incluso cuando escriben el de su esposa no olvidan tildarla de "doña", síntoma de indudable reconocimiento.

No sabemos exactamente a qué rama local de los Villarreal pertenecía la dama. Había unos que alcanzaron fama con sus obras de carpintería, y otros entroncados con la nobleza del apellido Terrones al que pertenecía don Francisco Terrones del Caño, obispo de Tuy y después de León. Lo cierto es que era hermana de don Pedro de Villarreal, que en el tránsito al XVII era obispo en la ciudad de Granada, en la actual Nicaragua. Todo hace suponer que don Pedro, reconociendo los favores que su cuñado, el rejero, le dispensara en ayuda de sus estudios, se preocupara de la formación de sus sobrinos Agustín y Pedro, trasladándolos con él al flamante continente, donde es un hecho comprobado que elevaron considerablemente su rango social. Un caso más de aquellos que,

procediendo de clase gremial, se alejaron de la tradición que perpetuaba el oficio por sucesión generacional.

El más favorecido por la fortuna fue el pequeño, don Pedro de Villarreal y Salcedo, que en 1611 aparece desempeñando el puesto de corregidor del partido de Manim<sup>38</sup>bó, alto cargo que entre otras competencias tenía la del cuidado de la población indígena, evitando los malos tratos con que eran vejados, procurando su adoctrinamiento en la fe del cristianismo, así como la formación en una recta moralidad. Un año después, el conde de Gomera, don Antonio Peraça de Ayala y Rojas, Capitán General de la Audiencia de Guatemala, le confirma el cargo por otro año más, lo que es síntoma de su eficacia y de la simpatía con que le acoge la alta nobleza del lugar, como se acredita al contraer nupcias con doña Beatriz de Espinosa y Rueda, familia de rango que poseían capilla en la catedral donde el tío era obispo y donde en 1614 se enterró un varón de corta edad habido en el matrimonio.

Pero no termina aquí tan brillante porvenir. En 1617 era alcalde ordinario de la ciudad de Granada, con lo cual la familia andujareña acaba por detentar el poder en toda la ciudad, y con tanto prestigio lo haría el nuevo alcalde que el gobernador provincial

nicaraguense, el capitán Cristóbal de Villagra, le encargó la administración de justicia en una visita a los pueblos de Nicaragua y de la isla de Ometepet.

Mientras tanto, dona María, en Andújar, mantiene desahogada estabilidad económica, administrando su capital aumentado con la herencia de su hermano el obispo. Precisamente, en 1621, un poder de la señora a su hijo don Pedro, que ahora aparece con el rango de capitán, alude al cobro de cinco piezas y quinientos ducados que componían el legado. Quizá para atender al cuidado de su sobrino, un hijo del obispo, que en Andújar con ella quedó, y al que en 1620, siendo de edad de 20 años, se le nombra ya de clérigo presbítero.

Poco después, también en 1621, testó doña María; el documento menciona a los hijos, -Francisca ya es difunta- y al esposo sin la calificación del oficio lo que también ocurre en otros lados. Hay un expreso deseo de ocultar una profesión que debieron considerar poco digna para su nueva catalogación social. Por lo demás, sólo interesa en el supuesto de que su esposo reposara en la sepultura donde se ordena enterrar, "...en la yglesia de San Miguel de esta ciudad, en la sepultura

que allí tengo..." , lo que es lógico que fuera, como feligrés que era del lugar. Mas poco se sabe de los últimos instantes del maestro. La muerte le debió sorprender en temprana edad y quizá sin tiempo suficiente para testar. Cuando murió estaba labrando una reja para Caravaca que otro se encargó de terminar.

Aparte de este interesante comentario sociológico sobre la familia de nuestro rejero, conviene una atención a la propia actividad profesional. Antes de 1575 no hay dato que pueda asegurarnos que desempeñaba el oficio, aunque es presumible que lo hiciera trabajando como oficial en el taller. A partir de esta fecha sí se puede asegurar el comienzo de una profesionalidad por separado. En ese año le encontramos comprando doce quintales de hierro en Córdoba (ciudad que abastecía las necesidades de los rejeros andujeños), síntoma indudable de una actividad que no se va a interrumpir durante toda su vida. Como ejemplo de lo expuesto obsérvese la relación de obras documentadas, más aquellas otras que, sin el dato escrito, con bastante fundamento se les pueden atribuir.

Entre las rejas documentadas están:

- Conclusión de la reja que dejara sin terminar

por fallecimiento, Domingo de Vergara a doña Catalina de Lara en 1578.

-Reja para el tabernáculo de Nuestra Señora de la Cabeza en su santuario de Sierra Morena, antes de 1583.

-Púlpitos y facistoleros para Caravaca (Murcia) en 1586.

-Herrajes para la puerta de Santa María de Andújar, sin precisar fecha.

-Reja de Capilla para la iglesia del Salvador de Caravaca, en 1590, trabajando la cual le llegó la muerte.

Entre las obras atribuidas tenemos:

-Balaustrada del coro de San Miguel de Andújar.

-Reja de la capilla del sagrario de San Miguel de Andújar.

-Pescante de la casa nº 2 de la calle Accesorio de San Miguel de Andújar.

-Reja de la casa Cárdenas -Albarracín.

-Herrajes de la puerta del palacio de "Los Segundos de Cárdenas", y

-Púlpito de la parroquia de Lopera.

b. Catálogo de la obra de Alonso de Morales.

No todas las rejas pueden catalogarse con la misma propiedad. Algunas han desaparecido y sólo mantienen su recuerdo en el documento que le acredita existencia. Así es el caso de la encargada por doña Catalina de Lara a Vergara que concluye Morales, o aquella para el tabernáculo de la Virgen de la Cabeza que tantos problemas ocasionó su cobro.

En cuanto a lo hecho para Caravaca hay cierta confusión. No podemos asegurar si entre las existentes en el Salvador de esta ciudad está la que nos ocupa, o si por el contrario todas son debidas a aquel rejero que sustituyó a Morales tras su muerte. Y en cuanto a los púlpitos, la escritura que los refiere mantiene cierta confusión con un barandal con ambones que también se construyó en el templo y a cargo del mismo rejero.

O, sea, que de todo lo documentado, lo aun presente y claramente por él ejecutado son los herrajes para las puertas de Santa María, de Andújar y que, sin fechar, llevados simplemente de su aspecto formalista

podemos situarlos dentro de sus primeras obras.

Nos estamos refiriendo a la clavetería que guardanece, muy bellamente por cierto, las dos banderas de las portadas norte y sur del crucero del templo mayor de la ciudad de Andújar. La abierta en los pies, edificada el 89 al invertir la dirección del templo, hacia 1620, por el cantero Pedro García, interpretando unos diseños clasicistas, a lo bramantesco, aunque también provista de herrajes, no tiene nada que ver con las anteriores. En 1623 se ordena pagar el trabajo de madera al carpintero Martín Navarro por valor de 300 reales, y el clavazón (250 clavos estañados, un cerrojo, pesvillera y llave, 4 abrazaderas, quicios altos y bajos, bisagras y otras cosas pequeñas) al cerrajero Juan Ruiz Gazcón, maestro, por un valor de 38.760 mrs. Todo realizado con alguna torpeza y desde luego con menos calidad artística que los principales que nos ocupan.

Sabemos de su autoría por un documento de pago que hace don Luis de Albarracín, regidor de la ciudad, en 1593, a la viuda de Morales, por valor de "ciento y quarenta y cinco ducados de la cobranza de llaves, llamadores, y quicios de yerro y cerraduras y engonzaduras

de la puerta de Sancta María que fiço Alonso de Morales su marido con que le acabo de pagar todo lo que fiço<sup>90</sup>". Obsérvese que no es la iglesia la que abonó la deuda sino un particular, miembro del cabildo civil, de ahí que en los libros de fábrica parroquiales no aparezcan partidas con este destino, hecho que por otro lado es razonable si tenemos presente las dádivas que el municipio dispensaba para obras eclesiásticas y más para este templo, donde tenían lugar todos los acontecimientos religiosos de carácter oficial celebrados por la ciudad.<sup>91</sup>

No datan del mismo tiempo las construcciones de las portadas. La principal, abierta a septentrión, en la plaza de Santa María, se estaba labrando en 1572 a cargo del maestro Antonio Tomás, a quien se le pagan 42.813 maravedís, más otros 20.350 maravedís de piedra y 7.813 maravedís en madera para las puertas que se han de hacer.<sup>92</sup> Sin embargo, el diseño, de vano de medio punto entre arquitectura arquitrabada de columnas sobre plinto y veneras laterales al modo siloesco, es anterior. La fecha de 1559 sobre uno de los fustes, lo están indicando, aunque no se construya en esa fecha y haya que esperar a tiempos posteriores, como lo indica también el hecho de que en las cuentas de 1572 se le paguen al entallador Francisco

de Verdejo 4.114 maravedís de labrar basas y capiteles. De todas formas hay una clara diferenciación entre cuerpo bajo, a donde corresponde la descrita disposición arquitectónica, que aun no desprecia connotaciones platerescas, y el superior, semejante a la otra portada meridional de severidad clasicista, exenta de todo aquel ornato que no sea propiamente arquitectónico.

Sin embargo, los herrajes se inscriben más a los favorecedores caprichos del primer renacimiento que al diseño de la limpieza racionalista que pudiera corresponder con la etapa de su confección.

Los clavos adoptan la forma de una flor circular, de 11,5 centímetros de diámetro, a cuya corona, cónica de dibujo repujado, se unen ocho pétalos bulbosos y se atraviesa por un clavo de cabeza esférica que le sujeta a la madera. El trabajo está realizado en chapa y distribuidas las piezas en bandas regulares y paralelas como es norma,

Más complicación se muestra en las alguazas, en número de cuatro, de 0,90 m., de configuración simétrica en

torno a un eje abalaustrado sobre el que doblan varias eses, como rodeando un tondo, donde se inscribe una cabeza masculina puesta de perfil.

La bocallave se dispone arquitectónicamente, su cuerpo de 15 X 10 cm. presenta dos columnitas abalaustradas sobre plinto, basamento conopial con final palmiforme y coronamiento a base de volutas que flanquean un espejuelo.

Pero lo más cuidado de diseño son los llamadores, solo presentes en la puerta norte. Miden 53 X 27 cm. y constan de una cabeza de león, trabajada cinceladamente, a cuyas fauces se asen el verdadero cuerpo que hace de percutor. Un elemento que no pierde el carácter arquitectónico en esas dos columnitas jónicas con entablamento coronado con dos volutas que sirven para conectar a la barra que perfora la boca del león y concluye hacia abajo con doble balaustre doblado y abrochado con máscarón de dama tocada y aderezada con guirnaldas de flores que se tuercen entre telajes hasta unir con las superficies interiores del torcido balaustre. Unas formas tomadas sin duda de viejos dibujos ya utilizados en los comienzos renacentistas divulgados desde Italia, y presentes en otros odornos del

Santo Reino, como aquellos que ilustran las letras capitales del misal del cardenal Merino, labrado en Italia entre 1523 y 1535.<sup>94</sup>

La reja para el tabernáculo de la Virgen de la Cabeza, en su santuario de Sierra Morena, corresponde a aquella cuarta reja que menciona Salcedo Olid,<sup>95</sup> cuando describe la capilla mayor, situada en el centro del retablo y tan costosa "por la hechura como si fuera de plata, dorada de oro y azul".

Desgraciadamente se ha perdido y no quedan rastros que puedan permitirnos el conocimiento de su aspecto formal. Debía tratarse simplemente de dos puertas para cerrar el vano del tabernáculo, tal vez de medio punto, cubierto por el copete o coronamiento que se menciona en el Inventario de 1717 "una rexa de hierro labrada que tenía Nra. Sra. en el nicho, con su coronamiento"<sup>96</sup>, añadiendo después que se encontraba en "casa del alcalde, en Andújar", con lo que se nos dice que ya había desaparecido de su lugar.

Se sabe que el encargo fue realizado por el bachiller, que fue alcalde mayor de Andújar, Tomás y Quirós en nombre de la cofradía de la Virgen de la Cabeza, en una fecha que estaría en torno a 1581.<sup>97</sup> En este año compró 45

arrobas de hierro al mercader cordobés Alonso Pérez.<sup>98</sup> Y en 1583 ya la obra estaba concluida e iniciados los pleitos que la cobra llevó consigo. De este año data un poder de Morales al rejero Juan de León para recibir el importe a razón de a 7 reales la libra,<sup>99</sup> lo que confirma aquella afirmación de Salcedo de ser tan costosa como si fuera de plata, comparación fuera de hipérbole si damos crédito a Amelia Gallego que asegura cómo algunas rejas excedían al valor de tan notable metal.<sup>100</sup>

101

Un documento de 1588, guardado en el Archivo del Santuario, es más explícito. Con él parece que finaliza aquel pleito, pero además se nos dice que la reja se hizo conforme a una traza y modelo que le fue entregada, y que acabada de hacer el comitante no le acabó de pagar, por lo que pide un fiador, nombrándose como tal a Hernán Sánchez de Verdejo, quien quedó obligado a hacer efectivo el importe de 1.150 reales que ordenaba una ejecutoria real, y que sería la cantidad motivadora del litigio.

102

Dorada simplemente nos dice el inventario de 1594 que estaba. El policromado de azul y oro, que nos relata Salcedo, se le debió aplicar cuando los pintores ubetenses, el presbítero Pedro de Molina y Bernardo Josefo se

ocuparon de pintura en 1616 por valor de 176 reales, al  
 103  
 tiempo que hacían lo propio en el retablo nuevo, que en  
 1610, con trazas de Sebastián de Solís, ejecutó Francisco  
 104  
 de Erias. Así, con destellos de oro, sobre el símbolo maria-  
 no del cromatismo azul, debió manifestarse hasta ser levan-  
 tada del lugar, trasladada, según vimos a Andújar, y definiti-  
 vamente perdida. Finalizando el XVII debió ocurrir el hecho.  
 105  
 Cuando se hacen las obras en 1689 para el camarín y se sus-  
 tituye el retablo de Solís por otro más en consonancia con  
 los tiempos, donde la ampulosidad barroca de corte francés  
 era la tónica dominante.

Los púlpitos y facistores para la iglesia del Salva-  
dor de Caravaca, que se le encargan a Morales por escritura  
 106  
 firmada en Andújar a 5 de noviembre de 1586, nos están mar-  
 cando aquella apuntada fama que adquirió el maestro en lu-  
 gares foráneos, suficientemente alejados para demostrar la  
 excelencia de su forja que trasciende el lugar de origen.

Fue firmado el contrato en Andújar con compro-  
 miso de hacer "dos púlpitos de hierro que se dicen tribu-  
 nillas (poniendo las armas de la santa reliquia de la cruz

de Caravaca y el hábito de Santiago...los cuales púlpitos tienen que ser para evangelio y epístola", además también había compromiso de hacer "dos façístores movibles, que sean dos águilas y asienten sobre una bola". Todo de acuerdo con una traza firmada del notario, del clérigo murciano Joan de Reina y por el rejero Morales, lo cual nos da pie para pensar que poseyera una capacidad tracista que le elevara de simple ejecutor.

El trabajo había que terminarlo en los escasos nueve meses que van desde la firma del contrato hasta el día de Santiago del próximo año (que por algo era una villa importante de la dicha Orden), a precio de cuatro reales por libra labrada, recibiendo en cuenta ochenta ducados y lo restante conforme se acabara la obra.

Como el trabajo se había de hacer en Andújar, él corría con los gastos del traslado, pero en cambio la iglesia le había de pagar en calidad de dietas un ducado por cada día pasado fuera de su casa. Era corriente este sistema de pago a los artistas. El gasto de pintura y dorado sería por cuenta del comitante.

No se aviene con los púlpitos descritos, los que

hay en la actualidad. Le faltan los facistores y aquellos escudos de armas con el hábito santiaguista.

Ya deje dicho en anterior trabajo<sup>107</sup> que ante tal situación caber varias posturas. Una que desaparecieran en el trascurso de los tiempos, o que perdieran aquellos elementos accesorios de águilas y escudos quedando limpios según hoy están, o también que otro nuevo contrato anulara el anterior, en el que además de los púlpitos hubiera compromiso de hacer dos tribunillas. Así por lo menos se deduce de un poder dado a Pascual Durán, en abril de 1587 para cobrar del clérigo Reina cien ducados más o menos a cuenta de "los dos púlpitos y tribunillas de hierro que estoy haciendo al presente".

Según se ha pedido comprobar aquí aparecen los púlpitos como algo independiente de las tribunillas, por lo que se podría referir a la balaustrada con ambonos que procedente del altar mayor se muestra hoy en el muro bajo del templo. Ahí se encontramos facistores con la famosa cruz en el centro y un barrotaje balaustral recorrido en su parte superior por friso de grutescos en semejanza con el balaustral del coro de San Miguel de Andújar que atribuimos al mismo maestro y que posteriormente se comentará.

En cuanto a los púlpitos guardan la constitución más usual. Una barra sustentadora, que proyecta una serie de volutas, hace de apoyo al cuerpo de orador, de forma exagonal y matizadas sus caras con sólidos balaustres, varias veces anillados y con bulbo de pencas, bien cinceladas.

Fruto de la bondad del trabajo debió ser el nuevo encargo que en 1590 se le vuelve a hacer para una reja de la capilla Muñoz en la misma iglesia de Caravaca, encargada por el alférez mayor de la villa, el licenciado Pedro Muñoz que fue quien en 15 de septiembre de 1590 firmó escritura<sup>108</sup> con el rejero y su fiador Ginés de Cánovas.

La obra se había de ajustar a un modelo también firmado por los anteriores, sin excluir a Morales que lógicamente sería el autor. Toda era "de balaustres de alto a bajo con su coronamiento y armas"; realizada en dos años y por el precio de ochocientos ducados, recibiendo cuatrocientos al iniciarla. Como la anterior, se realizaría en Andújar, trasladándose a Caravaca a costa del forjador. Mas cuando se estaba labrando falleció Morales dejándola sin acabar. Para su conclusión se pensó en el rejero Nicolás Pérez que en unión de su hermano Alonso Pérez estaban desplegando una

ambiciosa labor desde la villa de su vecindad, Sabiote, población del señorío de don Francisco de los Cobos, cercana a Ubeda. En 25 de septiembre de 1592 se concertó con la viuda de Morales para recibir los cuatrocientos ducados que su marido había recibido y proseguir él el labrado, pudiendo tomar todo cuanto el fallecido tenía trabajado. Como duración de la obra, se estipuló un año y siempre adaptándose a la manera y condiciones aceptadas por el Malogrado maestro. Como nuevos fiadores aparecen su mujer, una tal Elvira y su hermano, el también rejero Alonso Pérez.

No pierde la reja, como las otras dos en capillas compañeras, su organización arquitectónica, con sus dos cuerpos, todos abalaustrados de arriba a bajo, sin sobrepuerta escenografiada, tal y como apuntábamos al hablar de las características del momento. Sin embargo, los coronamientos presentan una decoración formada a base de elementos distintos que recuerdan, en no poco, la corriente de sustrato colonial que ya comenzaba a infiltrarse. Hay un gran despliegue de heráldica entre mayúsculas sirenas aladas con groseras ubres, rostros barbados de exageradas facciones y cabezas coronadas con cestos provistos de abundantes frutos tropicales tales como plátanos, piñas, etc; no faltan telas formando guirnaldas, jarrones con flores y otros temas

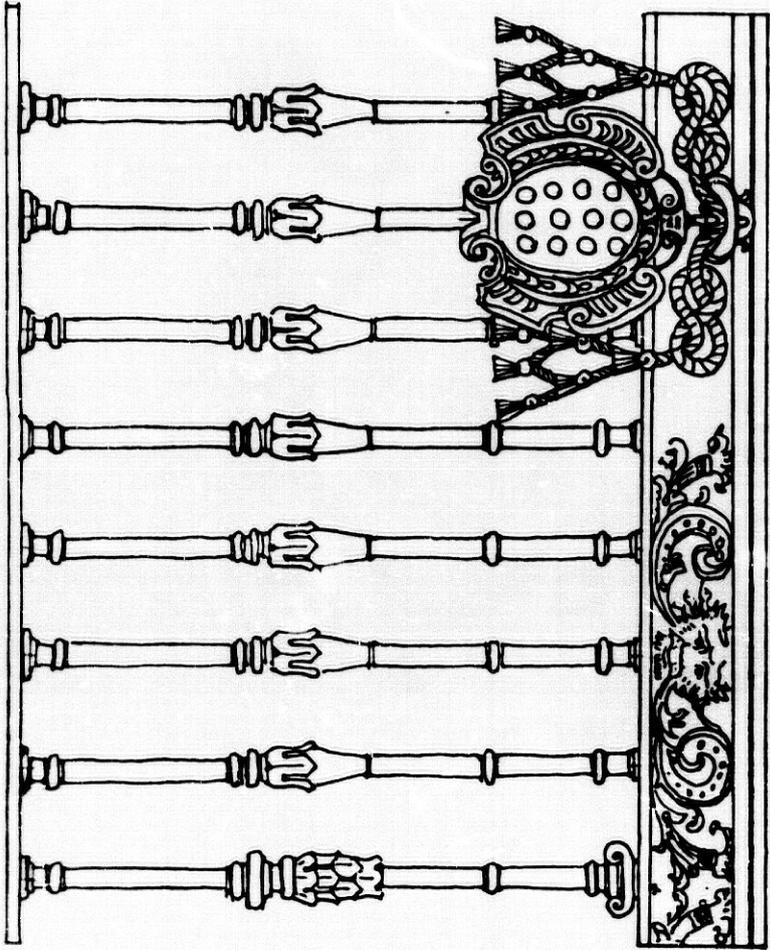
alusivos a la vida escatológica.

Todo esto es extraño al formalismo empleado por los artífices jienneses. Y desde luego pensamos que no corresponde ni a Morales, ni a Pérez, que debieron ocuparse si acaso del cuerpo de reja. Quizá una posterior intervención debida al rejero Ginés García,<sup>109</sup> que firmó en 1609 una reja en Caravaca, originó el exotismo apuntado.

El barandal abalaustrado de la tribuna del coro de la andujeña parroquia de San Miguel es la primera obra sin documentar que atribuimos al rejero Alonso de Morales. Sólo está fechada por una cartela en el friso con el año 1582.

Se sitúa ocupando todo el tramo inferior de las tres naves góticas del templo, más elevado en la central que en las colaterales y con una longitud total de 15 metros aproximadamente.

Su constitución sigue la tendencia arquitectónica de la mejor rejería, con balaustres capitales de orden jónico fragmentando espacios que se rellenan de otros, varias veces anillados y mazorca de hojas, distribuidos



BALAUSTRADA EN EL CORO DE S. MIGUEL. ANDÚJAR.

con un ritmo formulado así en los extremos:2-1-10-1-10-1-2, mientras que en el central se hace de esta manera:4-1-11-1-11-1-11-4.

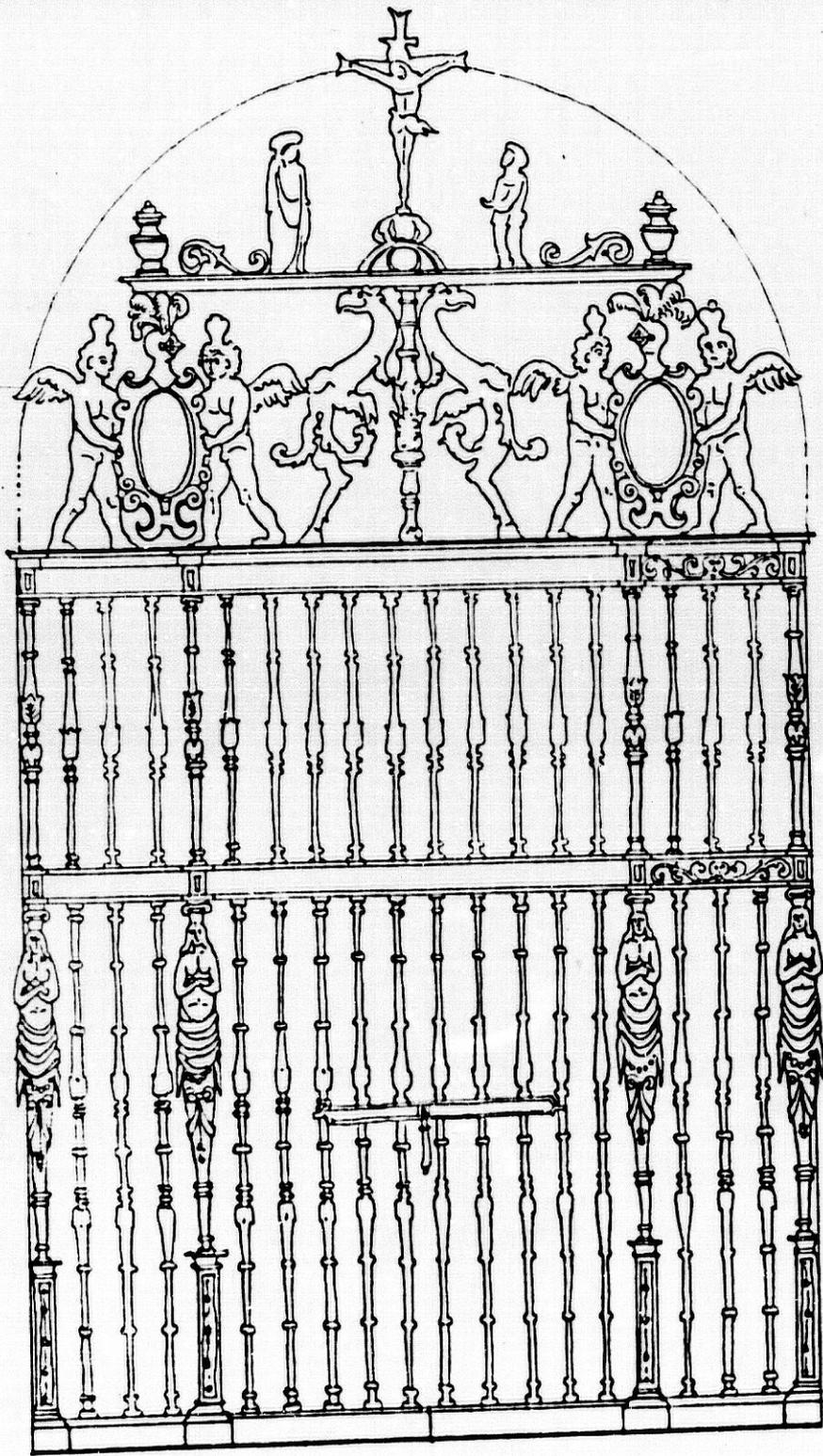
El cornisamento es fuertemente acentuado en el friso, desproporcionado para intercalar una greca con mascarones de aspecto diverso vomitando tallos en ese, cornucopias o cartelas como la que contiene la fecha. Indicando también cronología se halla el escudo episcopal de don Francisco Sarmiento de Mendoza que rigió la diócesis desde 1580 hasta 1595, presente también en las magníficas tallas del sotocoro que por entonces fueron labradas por los entalladores jien-  
110  
nenses Salvador de Madrigal y Salinas.

Centrando la composición se encuentra el escudo mitral, conformado en chapa y con un repujado digno de un experimentado, como también lo son aquellos grutescos del friso.

Carece de policromía e ignoramos si lo estuvo en otro momento. Hoy se presenta con una superficie oscurecida, que bien pudiera ser debida a intervenciones ocurridas en tantas reformas como ha sufrido el edificio.

En la misma iglesia la reja del sagrario<sup>111</sup> también corresponde al mismo tiempo. Se encuentra sin documental y sólo por la heráldica que luce el coronamiento (los escudos de las familias Reinoso-Peñuela) nos hacen vislumbrar un origen extraño al sitio donde se ubica en la actualidad. Tal vez de alguna capilla desaparecida en el mismo templo, o de otra de aquellas que estaban en el también desaparecido convento de San Eufrasio que pertenecía a esta parroquia, o quizá en la destruida de Santa María donde la familia tenía panteón.<sup>112</sup> Una simple mirada permite observar cuan forzados están sus hierros en ese intento de adaptarla al nuevo lugar.

Su dimensión de 3,25 X 6 metros se divide en compete más dos hermosos cuerpos, mayor el inferior, todos de balaustres de alto en bajo, sin cuadro en la sobrepuerta, y separada en tres calles por soportes capitales que presentan novedad, sobre todo en el piso bajo, donde sobre plintos de caras labradas se elevan manieristas estípites convertidas en cariátides de orden jónico. En el superior sigue la norma del taller andujeño a base de sustentadoras columnas, también jónicas, de fuste abalaustrado con nudo en imitación de un vaso clásico. Los entablamentos intercorporales llevan salientes en los soportes principales



REJA DE LA CAPILLA DEL SAGRARIO DE SAN MIGUEL.  
ANDÚJAR.

y se decoran con los repujados grotescos similares a los del coro, índice de una misma coetaneidad.

Lo más desgraciado es el capite. No sólo por su desequilibrio compositivo sino también por lo defectuoso del diseño y ejecución de figuras. Todo se ordena según un eje de simetría marcado por columna monstruosa a donde se asen dos bichas con cabeza de águila y extremidades aladas que hacen de sustento a un cornisamento sobre el que se sitúa la deesis flanqueada de flores. En los extremos, y mal avenido con la disposición de las calles, se encuentran grupos de ángeles tenantes, mal resueltos anatómicamente portando los dichos escudos, igual que lo están en la reja de la capilla del Greco, con la que no pierde cierto aire de parecido. El policromado que muestra es de una reciente restauración, muy acertadamente aplicado por cierto.

El pescante de pozo de la desaparecida casa en la  
 calle Accesoría de San Miguel, nº 2, no pierde el sentido  
 ornamental del alto renacimiento, presente en todas estas  
 rejas, pero más aun en esta singular pieza que hoy, desmontada, se guarda por particulares.

No cabe duda que se trata de uno de los ejemplares

más bellos de su género. Consta de una barra circular puesta en vertical, haciendo ángulo recto con otra, que forma frisos de rosetas, todo labrado a dos haces. Inserta en la abertura angular, potenciando el punto de resistencia se ubica una bicha con cabeza de águila dispuesta para enganche de la garrucha, mientras el resto del cuerpo va cubierto por carnosas hojas dobladas en ce. El conjunto queda rematado por el escudo de la familia comitante (Valenzuela y Albarracín) entre sendas volutas terminadas en flor cuadripétala y floreros en los extremos.

La reja de ventana que existía encima de la<sup>114</sup>  
puerta principal de la casa nº 3 de la calle Colladas  
 en Andújar, también se puede incluir dentro de este <sup>115</sup>  
 grupo, aunque de menor rigor artístico que las anteriores,  
 tal vez por ser debida a un artífice ligado con el hacer  
 de Morales.

No es arquitectónica. Su cuerpo de once barras más tres en los lados salientes se parte en cinco bandas de las cuales sólo la central tiene una decoración a base de corazones que se encuentran por su lado mayor. Como remate hay una cornisa de papus de paloma y sobre esta

el copete, organizado a base de un gran escudo con los cuarteles de los Cárdenas y Albarracín entre bulbos que se abren en varas lanceoladas y enroscadas, rematando los extremos con robustos jarrones.

Los herrajes que guarnecen la puerta de la casa palaciega de "Los Segundos de Cárdenas"<sup>116</sup> por el parecido que tienen con los comentados de Santa María merecen ser catalogados en este lugar.

Similares en organización distributiva y forma son los clavos e igualmente se asemejan las alguazas, aunque sea sólo en esa medalla que centraliza la pieza, puesta sobre un balaustre de 0,74 m. que hace de eje simétrico en torno al que enroscan varas abalaustradas.

Más diferencia hay en las aldabas o llamadores. Miden 0,53 X 0,27 m.. Como en Santa María, una cabeza de león porta el cuerpo de aldaba, dividido en tres partes, la superior presenta una cornisa pendiendo de dos pletinas que enroscan en la barra asida por las fauces del animal.

El cuerpo central reproduce, en chapa repujada,

dos puti tenantes de un óvalo apoyados en otra cornisa; por fin el cuerpo inferior se realiza con barras torcidas al modo de asas, de las cuales penden volutas unidas en la intersección con la pieza martillo. Todo diseñado en estrecha similitud con las lacerías que decoran algunas bóvedas de las parroquias de Santa María y San Bartolomé, diseñados por Francisco del Castillo, el joven.

Formando unidad con estas últimas piezas, encontramos también el púlpito de la parroquial de Lopera (Jaén), ajustado en todo al modelo tipo más común. La tribuna queda sostenida por una fuerte barra, anudada en robusto jarrón de donde se irradian volutas a cada uno de los seis ángulos del exágono que forma el cuerpo del orador. Cuerpo que sostiene un barandal, elevado sobre un zócalo de toscos grutescos, formado por balasutres de simple mazorca de pencas, más un trío de anillos distribuidos por su longitud.

No corresponde la groseedad de la forja con la esquisitez del edificio gótico, terminado ya entrado el XVI, y menos con el magnífico mausoleo de arcosolio de la capilla mayor, donde reposan los restos de doña Mariana Pacheco y que es sin duda de lo más sobresaliente que el arte renacentista de la mitad del quinientos compuso en Jaén.

G. Los talleres rejeros de Jaén en la segunda mitad del siglo XVI.

En este momento, los archivos que atienden al trabajo del hierro en Jaén nos suministran una nómina de artífices rejeros-cerrajeros francamente amplia, mucho mayor que en cualquier otra población de su antiguo reino. Sin embargo, no todos los agremiados son capaces de integrar el sector de lo artístico. En su mayoría respondían a la necesidad de fabricar el instrumento útil, vendido en el mismo taller convertido en tienda o en mercado de ocasión. Es el caso del cerrajero Fernán Alonso que en 1564 arrendó a la iglesia catedral unos arcos <sup>117</sup> que debían dar frente al Mercado, sólo por unos días, los que durara la venta, como lo haría un librero sevillano mostrando también su mercancía.

Hay varios cerrajeros denominados García, sin que podamos vincularlos por relación familiar ¿A caso tendrían que ver con aquel Alonso García que encontró su formación en el taller de Maestro Bartolomé?

Existía un tal Fernán García, que tal vez sea el mismo que se hace denominar con el topónimo de Arjona y de Arjonilla, y que debió disfrutar excelente

posición y fama en el oficio. En 1559 se le pagan clavos<sup>118</sup> que hace para una puerta de San Ildefonso. Como García de Arjona, en 1550 compró un colmenar,<sup>119</sup> y posteriormente en 1562, apellidado García de Arjonilla, vecino de la collación de Santiago, compra un olivar.<sup>120</sup> En ese año su mujer, Teresa, se confiesa ya viuda con motivo del pago de una deuda.<sup>121</sup>

Casi en la misma fecha, en 1565, encontramos a Bartolomé García, carrajero, también vecino en la collación de Santiago, arrendando tienda del oficio<sup>122</sup> y recibiendo por aprendiz, como vimos, a Pedro Becerra, por tiempo de un año, con la paga de 9 reales mensuales además de la comida.<sup>123</sup>

De menos peso debió ser el cerrajero Domingo Hernández, a quien encontramos arrendando casa en la calle de las Herrerías a razón de doce ducados anuales,<sup>124</sup> y en 1578 comprando hierro al mercader Pedro de Narváez.<sup>125</sup>

Descendiente de aquel Juan de Padilla, que acopló su hacer al rigor artístico de la primera mitad del siglo, debe ser el cerrajero Salvador de Padilla.

En 1582 contrata una reja para el convento de  
 126  
 Santa Clara de siete varas menos tercia de anchura por  
 tres y tercia de alto y tan gruesa como otra que estaba  
 en la iglesia conventual debajo del coro, a la que tam-  
 bién debían de adaptarse los agujeros y cuadros. Mala-  
 mente le fue este trabajo. El convento prefiere que de-  
 je la pieza sin concluir, sin que sepamos por qué, y tres  
 años después ha de arrendar las herramientas a otro ce-  
 127  
 rrajero local, Luis de Palencia, por encontrarse en la  
 128  
 cárcel pagando una pena que debió estar relacionada  
 con el convento de las clarisas.

De cierto interés se nos muestra el citado Luis  
 de Palencia. Es indiscutible el predicamento que gozaron  
 los Palencia como rejeros que trabajaron en la catedral  
 de Sevilla. Antonio de Palencia estuvo a las órdenes de  
 fray Francisco de Salamanca y cuando murió en 1552 su  
 hijo Diego de Palencia prosiguió su obra. Nada tiene de  
 particular que Luis perteneciera a la misma dinastía y  
 que se extendiera por aquí probando fortuna.

Se mencionaron ya, cuando comentábamos a la  
 familia Dávila que tanto elevó en importancia la obra

rejera jiennense en la etapa de la transición, a Simón de Avila y a Vicente de Avila, pero ninguno alcanzó el tono artístico de sus supuestos progenitores. Sólo aparecen haciendo arrendamientos de fincas urbanas y recibiendo a mozos para enseñarles el oficio,<sup>129</sup> lo que no deja de ser síntoma de un buen hacer.

Otros oficiales del hierro eran Francisco de Ribera,<sup>130</sup> Juan de Santana,<sup>131</sup> el alcabucero Gaspar de Soria,<sup>132</sup> Juan Gutiérrez y Alonso Taneño,<sup>133</sup> Juan de Torres, Baltasar de Vargara y,<sup>134</sup> entre otros, Alonso de Villarreal,<sup>135</sup> de los Villarreal que habían atendido con carácter oficial las necesidades municipales.

Pero los que verdaderamente alcanzaron renombre aprovechando el vacío artístico que supuso para Jaén la desaparición del acreditado taller de Maestro Bartolomé, fueron Agustín de Aguilar y Juan Pérez.

Con éstos queda agotada la producción renacentista de nuestra rejería jiennense brotada en la capital. La cual parece que no fue tan importante como la realizada en tiempos anteriores. Obsérvese que las mejores piezas que restan de este momento en el

área geográfica del Santo Reino se encuentran fuera de Jaén, realizadas por centros distintos al de la capital. Generalmente en el taller montado por los sobrinos de Maestro Bartolomé en Andújar o en el desarrollado en torno a Ubeda y Baeza.

De todas formas después de ellos, Jaén quedó eclipsado como centro productor de arte rejero, y las obras importantes que la ciudad necesitaba vendrán realizadas ahora desde fuera, por unas manos extrañas a las que con tanto crédito habían puesto la estética de la forja local en lugar privilegial.

Faltan datos que permitan formular una acertada deducción sobre el aspecto más corriente que presentaban las piezas fabricadas por estos talleres. En su inmensa mayoría se encuentra todo perdido y lo poco que resta no se aviene con lo referido en ciertas escrituras donde se habla de rejas conformadas de una manera obsoleta, tomando inspiración en arcaísmos medievales. La reja aún en pie de la ermita del Calvario y la que luce en la ventana de la antesacristía de la catedral manifiestan un total conocimiento de la línea estética imperante en el momento del mayor esplendor manierista,

donde las estípites se hacen cariátides y telamones y las barras se convierten en magníficos balaustres de macollas al modo cerámico. Todo en correspondencia al álgido instante del renacimiento jiennense de Vandevira y Castillo.

### 1. El rejero Agustín de Aguilar.

Sin duda es la figura más sobresaliente de la rejería de Jaén en la segunda mitad del quinientos. Ya se mencionó el nombre de Agustín de Aguilar y el de su hermano Pedro, cuando comentábamos al padre de ambos, Lucas Fernández de Aguilar. Proponíamos a la familia como tipo entre las que continuaron la tradición gremial a través de sus miembros. Efectivamente, Agustín y su hermano en el taller paterno debieron encontrar la formación de su oficio.

Bien pronto quedaría instruido pues en 1548 ya hay documentación que le presenta contratando por su cuenta trabajos. Se trata de una reja para don Juan de Benavides,<sup>136</sup> síntoma que le acredita una edad

por lo menos de 25 años, la exigida para comprometerse legalmente, firmando escrituras, en este caso por medio de un testigo, pues no sabía escribir. Teniendo presente este dato referido a la edad podemos inferir que, en los años finales del primer cuarto del siglo, debió nacer. Sabemos también, en cuanto a su vida privada, que casó en noviembre de 1559 - era pues hombre maduro - con María Hernández de Fuente del Rey, y que cuando testó en 1582 menciona a sus hijos Francisco de Aguilar y Ana de Aguilar. Obsérvese que el nombre del varón coincide con el de aquel Francisco de Aguilar que en Granada confeccionó los hermosos herrajes para la fachada de la Chancillería y la desaparecida reja del crucero de San Jerónimo, y aunque el padre no alude a él como continuador del oficio, todo se aviene cronológicamente para pensar que se tratara de una misma persona, sugerencia que ya quedó apuntada con anterioridad.

De su última voluntad se deduce que también fue hombre no poco religioso. Bastante pío se nos muestra a la hora de encargar sufragios, y eran abundantes las cofradías a las que andaba asociado. Ordena que acompañen a su cuerpo yacente los cofrades de la Vera Cruz, de San Andrés, Santa Ana y los de la Encarnación, aunque nada dice de la cofradía de Santa Lucía donde también

debía pertenecer como trabajador del hierro. Para su sepultura elige la que tenían sus padres en el convento de Santa Catalina, hoy desaparecido.

En él nada se escapa de la tradicional manera medieval de vivir. Atesoró riquezas, mas no esentró en las nuevas posibilidades económicas que le brindaba las colonizaciones que tanto interesaron a los familiares de Maestro Bartolomé. Si acaso ciente interés por la posesión de fincas urbanas. Tres casas poseía en la collación de San Juan, núcleo de la cerrajería local, las que ordena reparar en 1576 por un importe de 6.000 mrs. <sup>141</sup> Y otras más arrendadas, <sup>142</sup> casi todas talleres-tiendas de su oficio que subarrendaba, proporcionándoles ganancias. En otras ocasiones propusimos su caso como ejemplo de los pingües ingresos que obtenían los buenos rejeros, para lo cual comparábamos lo módico de la dote de casamiento con la ostentosa relación de bienes que hace en 1564 a propósito de la fianza exigida por el canónigo Alvarez para la conclusión de una <sup>143</sup> reja.

Esta desahogada posición es lógico que tuviera correspondencia con el privilegiado puesto que gozaba entre sus compañeros de oficio. Además de cuantos