

JOSE DOMINGUEZ CUBERO.

LA REJERIA DE JAEN EN EL SIGLO XVI

Memoria de doctorado dirigida por el
doctor don Ignacio Henares Cuéllar.-

UNIVERSIDAD DE GRANADA

1.988.

INDICE

| ABREVIATURAS | Págs. |
|--|-------|
| INTRODUCCION..... | 1 |
| I. LA REJA JIENNENSE EN EL SIGLO XVI..... | 7 |
| A) El concepto de reja..... | 8 |
| 1. La reja de capilla..... | 9 |
| B) Evolución formal de la reja..... | 22 |
| 1. Periodo tardogótico. Reja del presbiterio de la catedral de Laeza..... | 22 |
| 2. La reja en la transición gótica en naciente | 28 |
| a. Elementos morfológicos: soportes, frisos y coronamientos..... | 34 |
| 3. La reja de la plenitud clasicista..... | 45 |
| 4. La reja manierista..... | 51 |
| 5. La reja escorialense o contrarreformista..... | 60 |
| C) La reja continente de elementos decorativos..... | 66 |
| 1. Grutescos..... | 67 |
| 2. Heráldica..... | 74 |
| 3. Iconografía..... | 75 |
| II. EL PROCESO EN LA CONFECCION DE LA REJA ARTISTICA. 100 | |
| A) La corporación de rejeros-cerrajeros en el Rei- no de Jaén..... | 101 |
| B) Proceso en la ejecución de la reja..... | 122 |
| 1. Pintura..... | 124 |

| | |
|---|-----|
| 2. La materia de la reja: el hierro | 138 |
| 3. Técnicas de trabajo más usadas por los rejeros..... | 148 |

III. LA REJERIA JIENNENSE EN LA PRIMERA MITAD DEL

| | |
|---|-----|
| SIGLO XVI..... | 177 |
| A) El Maestro Bartolomé de Salamanca | 179 |
| 1. Rasgos biográficos de Maestro Bartolomé de Salamanca..... | 182 |
| 2. Actividad profesional de Maestro Barto- lomé de Salamanca..... | 206 |
| 3. Artesanía y arte en la obra de Maestro Bartolomé..... | 224 |
| 4. Maestro Bartolomé, escultor..... | 238 |
| 5. El patronazgo en la obra de Maestro Bar- tolomé de Salamanca..... | 255 |
| 6. Catalogación de la obra de Maestro Bar- tolomé..... | 264 |
| a. Obras de ambientación plateresca..... | 264 |
| b. Obras de ambientación clasicista..... | 374 |
| B) Otros talleres rejeros de la primera mitad del siglo XVI..... | 403 |
| 1. Los Dávila, una familia de rejeros..... | 406 |
| a. Pedro de Avila..... | 407 |
| b. Francisco de Avila..... | 410 |

- 2. Los rejeros Aguilar o Fernández de Aguilar. 428
- a. El rejero Lucas Fernández de Aguilar..... 429

IV. LA REJERIA JIENNENSE EN LA SEGUNDA MITAD DEL

| | |
|--|-----|
| SIGLO XVI..... | 469 |
| A) La escuela de maestro Bartolomé de Salamanca. | 471 |
| 1. Los continuadores del taller de Maestro | |
| Bartolomé..... | 474 |
| a. El rejero Pedro Hernández..... | 476 |
| b. El rejero Juan Rodríguez de Salamanca.... | 482 |
| c. El rejero Bartolomé Gómez..... | 492 |
| B) El taller rejero de Andújar..... | 495 |
| 1. Catálogo de las principales obras produci- | |
| das en el taller andujeño..... | 507 |
| 2. La continuación del taller .El rejero Alon- | |
| so de Morales..... | 534 |
| a. El rejero Alonso de Morales..... | 537 |
| b. Catálogo de la obra de Alonso de Morales. | 544 |
| C) Los talleres rejeros de Jaén en la segunda | |
| mitad del siglo XVI..... | 563 |
| 1. El rejero Agustín de Aguilar..... | 568 |
| a. Artífices que trabajaron con Agustín de | |
| Aguilar..... | 574 |
| b. La obra de Agustín de Aguilar..... | 575 |
| c. Catalogación de las obras producidas | |
| en el taller de Agustín de Aguilar..... | 579 |

| | |
|---|-----|
| 2.El rejero Juan Pérez..... | 607 |
| 3.El rejero Alonso Pérez..... | 614 |
| 4.Reja de la Ermita del Calvario..... | 617 |
| D)El taller rejero de Ubeda..... | 621 |
| 1.Los rejeros ubetenses del s. XVI..... | 625 |
| a.El rejero Francisco López..... | 628 |
| b.Francisco Ballesteros, rejero..... | 631 |
| c.El rejero Miguel del Puerto..... | 634 |
| d.El rejero Juan Alvarez de Molina..... | 635 |
| e.Presencia de la rejería castellana en Ubeda:Francisco Villalpando y Fran- cisco Martínez..... | 653 |
| f.Los rejeros Nicolás y Alonso Pérez..... | 681 |

V. PERIODO DECADENTE DE LA REJERIA JIENNENSE. LA
REJA EN EL CLASICISMO CONTRARREFORMISTA O
ESCURIALENSE..... 736

| | |
|--|-----|
| A)Talleres rejeros más importantes en el perio <u>do</u> de la decadencia..... | 744 |
| 1.El taller de Alcalá la Real..... | 746 |
| 2.El taller de Andújar..... | 752 |
| a.Rejas en el convento de San Eufrasio... | 755 |
| b.Trabajos de rejería patrocinados por el cabildo municipal.El rejero Manuel de Morales..... | 757 |

| | |
|---|-----|
| c. la rejería decacente en la parroquia de Santa María. Los rejos laterales de la Capilla Mayor..... | 759 |
| d. rejería civil, balcones y ventanas..... | 764 |
| 5. Periodo decadente de la rejería uvetense: Los rejeros nicolás y Alonso Pérez en el protobarroco de los hierros artísticos.... | 769 |
| a. Catalogación de la rejería uvetense del periodo..... | 773 |

ABREVIATURAS

| | |
|--------------|--|
| A.C.J. | Archivo de la Catedral de Jaén. |
| A.E. | Arte Español. |
| A.E.A. | Archivo Español de Arte. |
| A.G.S. | Archivo General de Simancas. |
| A.H.P.J. | Archivo Histórico Provincial de Jaén. |
| A.M.A. | Archivo Municipal de Andújar. |
| A.M.J. | Archivo Municipal de Jaén. |
| A.M.U. | Archivo Municipal de Ubeda. |
| A.P.S.M.A. | Archivo Parroquial de Santa María de Andújar. |
| A.S.C.S.A. | Archivo de la santa Capilla de San Andrés. |
| B.I.E.G. | Boletín del Instituto de Estudios Giennenses. |
| B.R.A.H. | Boletín de la Real Academia de la historia. |
| B.S.E.E. | Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. |
| B.S.E.E.A.A. | Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología. |
| D.L.S. | Revista Don Lope de Sosa. |
| I.E.G. | Instituto de Estudios Giennenses. |

INTRODUCCION

No cabe duda que dominio del mejor arte son los restos dejados por el bienhacer de los trabajadores hispanos del hierro que, principalmente, en el siglo XVI encumbraron su oficio, de carácter práctico, a un rango tal de sublimidad estética como para lucir en parangón con aquellas artes tradicionalmente consideradas "mayores" o "puras".

A caso ningún país del mundo occidental pueda jactarse de los valores plásticos conseguidos por la metalistería, como España. La misma crítica del quinientos ya fue consciente de las excelencias logradas por los rejeros. Los escritos de Rodrigo Caro en "Antigüedades de Sevilla" (1534), los de Cristóbal de Villalbar en el libro "Ingeniosa comparación..." (Valladolid, 1539), los que dejó Blas Ortíz sobre la catedral de Toledo recogidos en "Summi templi toletani descriptio" (1549) y los de Pedro de Medina en "Grandezas y cosas memorables de España", (Sevilla, 1558), ponderan la calidad de estos hierros y la maestría de los artífices. Y no para aquí el orgullo español sino que, con no poca dosis patriótica y afán regeneracionista, en el primer cuarto de nuestro siglo, Vegués y Goldoni quiso ver en este arte "la plasmación del alma de nuestra raza en la sazón de su gloria".

-está claro que el valor formalista de lo bello es el responsable del favor que le presta la literatura crítica. Sin embargo, otros, aparte de éste, son intrínsecos a la funcionalidad de la reja. Su capacidad para fraccionar los grandes volúmenes creando ambientes, le comporta como recurso arquitectónico no apreciado en especificidad hasta los nuevos planteamientos historiográficos en que han venido a parar aquellos intereses que el Positivismo impuso sobre la práctica de las Artes Aplicadas.

Como hijo de la geografía jiennense, es obvio pensar que el interés que me impulsó a un profundo conocimiento de nuestra rejería estaba alentado por la casi legendaria figura de Maestro Bartolomé. Llegar a saber el grado de maestría y su aportación al fenómeno estético del momento, fuera y dentro de su propia demarcación territorial, así como el deseo de esclarecer algunos aspectos biográficos que la erudición dejaba en confusa nebulosa, fue el motivo y la meta que marcaron mis desvelos.

El tema propuesto como Memoria de doctorado en la Universidad de Granada, se inscribió con el título de "El Maestro Bartolomé y su escuela de rejeros", mas fue el causal de documentación encontrado en cuantos archivos se han consultado, pero principalmente en el Histórico provincial,

no sólo relativos a la vida y obra del famoso maestro de Jaén y sus colaboradores sino de otros forjadores de su arte en la misma capital o en los diversos talleres que se mantenían de tradición en los núcleos poblacionales más relevates del viejo reino, como pueden ser los de Alcalá la Real, Andújar, Baeza o Ubeda, difusores de su plástica hacia límites distantes de su inicial geografía, lo que condicionó un nuevo planteamiento de aquella original intención, viniendo a parar en este trabajo que acomete el ambicioso estudio de toda la rejería de Jaén en el siglo XVI. Un trabajo que se ha fraguado bajo la dirección del Catedrático de la Universidad de Granada don Ignacio Henares Cuéllar a quien desde aquí, públicamente, quiero agradecer su guía y consejo, así como a todos aquellos que me facilitaron la labor en el dicho Archivo Provincial, proporcionando el material fotográfico como don Juan v. Córcoles de la Vega o alentándome en la empresa como don Manuel Torres Hurtado.

A partir de ahora, maestro Bartolomé y por virtud de estas recientes investigaciones, no va a estar solo. Otros valores, como Francisco de Avila, Agustín de Aguilar, Juan Alvarez de Molina, Alonso de Morales o los hermanos Nicolás y Alonso Pérez, entre otros, van a compartir las glorias de los logros conseguidos por la buena rejería de estas tierras.

Es un hecho que la demanda solicitada a los rejeros viene a estar en función del movimiento ocasionado por una afluencia económica que responsabiliza y da explicitud al espectador artístico plasmado en un momento. Jaén es núcleo primordial en la estética renacentista, punto donde concurren destacadas figuras de las Bellas Artes. Y la intercorrelación entre estos artistas, no sólo en el aspecto de camaradería o vecindad, sino de influencias plásticas es un hecho que particularmente se ha pretendido reflejar en el contexto de la obra.

El movimiento de pintores, escultores y arquitectos que hicieron el arte decorativo, dando inspiración o trazando a veces las pautas artísticas a las que debían atenderse los rejeros, participa con destacado protagonismo en el marco ideado para situar a los maestros del hierro, verdaderos autores de la ejecución aunque a veces también del diseño. No pensamos que sea posible una buena comprensión de la obra ferrera y de sus autores sin sincronizar con la conceptualización que movía entonces el arte.

Por rigor metodológico se ha atendido a una periodización que en un primer apartado trata de teorizar sobre el concepto de reja así como de la clasificación estilística que dentro del XVI han ido haciendo cuantos historiadores consagrados le han dedicado estudios. Somos conscientes

de las dificultades que encierran los términos de Plateresco, Renacimiento y etapa escurialense que en algunas ocasiones se han utilizado, en vez de periodo transicional, apogeo renacentista y final decaente, más lógico y por otro lado más acordes con la tendencia actual. La idea de ligar con esos tratadistas clásicos motivó tal interés de terminología.

Aunque no hay excesiva atención a un análisis profundo, exhaustivo, de los elementos icónicos y demás figuraciones que revisten a la reja prestándole concepto, también integra este primer apartado una enumeración de la temática decorativa, sobre todo en relación con el grotesco y la iconografía cristiana más usada es estas nuestras rejas, tan fuertemente selladas en lo retablistico.

El segundo capítulo aglutina todos los factores confluente al proceso ejecutivo de la pieza rejera, con especial atención al aspecto sociológico gremial de los trabajadores del hierro y las interconexiones con aquellas corporaciones de oficios que de cualquier manera participaban en el buen logro final de la reja. Se incluyen alusiones al hierro, como materia prima y las técnicas de fragua más usadas.

Los siguientes capítulo-tercero, cuarto y quinto-

constituyen la ordenación nominal de los rejeros con catalogación de obras existentes y de las perdidas pero conocidas por descripciones de quienes las contemplaron o por reproducciones gráficas conservadas. En su mayoría el comentario formal de cada pieza se acompaña de un dibujo, lo que indiscutiblemente facilita la función cognocitiva, sobre todo, si se trata de obras desaparecidas.

I. LA REJA JIENNENSE EN EL SIGLO XVI.

La parcela artística de la rejería brilló con refulgencia en el Reino de Jaén durante el siglo XVI, hecho que nos parece lógico, si tenemos presente que el arte del hierro es en cierto sentido sufragáneo de la arquitectura, y de sobra es sabido que su edificación renacentista goza de gran importancia dentro del panorama cultural del mundo occidental.

Sin embargo, la excelencia de sus obras de hierro deben datar de antes del esplendor renacentista. Así es cómo podemos explicar la presencia de formas derivadas de los herrajes en los elementos pétreos que adornan algunas fachadas de mansiones principales, tales como la del palacio de Jabalquinto, en Baeza, a tenor con los famosos del Infantado, de Guadalajara, o la casa de las Monchas, en Salamanca.

Efectivamente, los clavos de cabeza de diamante o aquellos de anacardas cardinas, que siembran el paramento principal del palacio baezano, están reclamando para la historia de los nobles hierros renacentistas jiennenses un nacimiento con raíces ancladas en fechas previas a la Modernidad. De ahí que se imponga arrancar su tratado en los albores de la centuria, aunque falten testimonios suficientes, dando fin con el ocaso del siglo

que en cierto modo va a significar también el del esplendor regero de los tiempos centrales del quinientos.

A.El concepto de reja.-

El vocablo reja, extraído de la "regula" latina, viene a designar a un plano emparrillado de barras, generalmente férreas, apto para cubrir vanos, con el fin de cierre protector que, a la vez, permita cierta diafanidad.

Varias son pues las funciones que la reja realiza en su origen: cierra lugares, dando cierta seguridad protectora; compartimenta espacios y deja pasar luz sin estorbar visibilidad.

Esta multiplicidad funcional encuentra su aplicación dentro de lo arquitectónico permitiendo la compartimentación de dos bloques, uno que atiende a la parcelación o división de los volúmenes, y aquí tendríamos las piezas encargadas de cerrar capillas, presbiterios, coros, apriscos, vías-sacras, tabernáculos, camarines y relicarios; y otro que estaría limitado a cubrir vanos

como puertas, ventanas y balcones.

Todas estas expresiones de reja tienen cabida en este estudio, sin embargo, la atención primordial recae sobre la reja de capilla, no solamente porque sus mayores dimensiones ha permitido un campo de amplitud suficiente para desarrollar todos los efectos artísticos de los distintos estilos, sino también porque estas obras en las capillas han servido de punto de partida para inspirar la confección de los otros tipos de rejas, principalmente a las ventanas, donde con claridad se aprecian unas réplicas de aquellas, sólo en el aspecto formal, pues funcionalmente hay una diferenciación, como se verá expuesto más adelante.

La reja de Capilla.-

Con la denominación "reja de capilla", identificamos aquellas piezas que encuentran su utilidad cerrando los accesos de capillas, presbiterios y coros, creando unos espacios sacros, íntimos y particulares.

El origen de estos lugares sacralizados, de domi-

nio particular, habrá que buscarlo en las atávicas religiones místicas practicadas en oriente, donde sólo es permitido el acceso al grupo sacerdotal.

Es el espacio "misterium", donde habita la divinidad, el sancta-sanctorum bíblico, heredado por el cristianismo y la fe islámica.

Y en este sentido observamos cómo las iglesias visigodas y después las mozárabes disponían, con el mismo afán separador, un iconostasi, que a modo de telón ocultaba el misterio, lo que por otro lado favorecía el anhelo del creyente en el intento de desvelar lo tan celosamente guardado.

Pero además este espacio era lugar alcanzado por aquel que tenía en sus manos el trato con la deidad, intermediario entre ella y la humanidad. Se establece pues una jerarquía, en la cual el siempre fiel devoto no tendrá más misión que implorar y contemplar pasivamente los ritos realizados por los jefes, la clase sacerdotal, que en no pocos momentos de la historia, a la vez que ha tenido el poder espiritual, ha detentado

el temporal. Uno y otro, juntos o por separado, componen la élite social y por lo tanto privilegiada para ocupar el mismo lugar, éste reservado a la divinidad: presbiterios en el cristianismo y maksuras en el islam¹.

Todas estas raíces teóricas que hemos expuesto sobre la reja de capilla no comienzan a hacerse realidad práctica hasta que la rejería nace en nuestros templos, allá bien entrado el siglo XII. El hecho viene a coincidir con la extinción del rito mozárabe y la implantación del romano, consecuencia lógica de la llegada de los monjes de Cluny a los reinos peninsulares. Y así podemos observar cómo, a medida que van desapareciendo los templos de raíz hispana, con sus iconostasis, van proliferando los románicos con sus presbiterios, cortados y protegidos ahora con rejas. Rejas que no van a desempeñar totalmente aquella misión litúrgica de ocultar, pero sí de conjugar una función defensiva de los tesoros y reliquias guardadas allí con la de reservar un espacio, donde tendrán situación los presbíteros y altas dignidades políticas. El resto del pueblo, la masa devota, se dispone a escuchar los sacros oficios, sin participación activa, - recordemos la expresión "oir

nisa"-, desde el exterior, en la nave, a través de las
veladuras que permiten los herrajes.

Un ejemplo esclarecedor del concepto
utilitario que porta la reja como artificio de cie-
rre y medio que atiende a esta separación categó-
rica de los fieles nos presenta la descripción
que mediado el siglo XVII se nos hace de la capi-
lla mayor y presbiterio del Santuario de la Virgen
de la Cabeza. El historiador Salcedo Ulid, en su Pa-
negírico histórial de Ntra. Sra. de la Cabeza, nos
dice al respecto:

"Quédese esta preciosa reliquia (la vir-
gen) con cuatro rejas que hay en la Capilla Mayor. La
primera en el arco toral labrada de cincel y torno,
de muy primorosa hechura; la segunda tres varas antes
del Altar Mayor de dar lugar para que puedan entrar
y salir personas de respeto con alguna distinción de
las demás gentes. La tercera recoge la peana del para
que sin perturbación puedan celebrar los divinos
oficios. La cuarta y última, está en medio del retablo
tan costosa por la hechura como si fuera de plata
de oro y azul con sus puertas, llave que guarda el

Rector del santuario y dentro de ella está el taberná-
culo de N. Señora de la Cabeza de Sierra Morena...".

Es un hecho apartado por los tratadistas el des-
precio que siente la arquitectura religiosa hispana por
los grandes espacios perspectivos. En efecto, nuestros
templos se ven seccionados, partida su profundidad, por
unos cortes que, al modo de cortinajes, unas veces opa-
cos y otras traslúcidos, van creando lugares de no poca
intimidad y acentuado interés. De todos, el más importan-
te, por el atravimiento que supone estorbar la limpieza
arquitectónica del espacio interior, es el coro. Hacia
finales del siglo XV y primeros años del XVI, los tem-
plos españoles colocan las sillerías de sus coros de-
lante del presbiterio, en medio de la nave mayor y uni-
do a éste por un camino vallado, -vía-sacra-, por don-
de se intercomunican los espacios jerárquicos de la
celebración litúrgica. Nada mejor para delimitar estos
notables sitios que el plano de barras sólidas que
ofrece la reja. De esta manera se mantiene el status
privilegiado al tiempo que el ceremonial religioso
se hace visible a todos los fieles. Para esta función
crearon nuestros artistas del hierro las mejores obras

de su producción. Ahí quedaron, testimoniando, las rejas de coros y presbiterios de las catedrales de Sevilla, Toledo, Ourense, Murcia, Burgos y tantas más, entre las cuales se encontraba la vieja de Jaén, unos de los conjuntos rejeros más importantes con que debió de contar la Historia de la Arquitectura Hispana.

De igual manera y por iguales motivos se cortan y cierran las capillas que asoman a las naves. Estas capillas eran dadas en patronato, por la dignidad episcopal o manocal, a particulares, -generalmente del estamento noble-, o a colectivos de gremios o confraternidades. Aquí tenían el lugar íntimo donde orar e invocar a su santo protector, así como encontrar morada eterna, esperando sus cuerpos yacentes que se hiciera realidad el dogma de la resurrección de los muertos.

La cesión de estas capillas se hace a través de un concierto jurídico en el que ambas partes, otorgante y receptor, se obligan a cumplir unas series de condiciones. Generalmente el patrono ha de prestar ayuda económica para la construcción del lugar y ornato del mismo, corriendo con el mantenimiento del culto, a cambio

tenará derecho a hacer pública ostentación del escudo de armas, a un acceso particular desde el exterior y, entre otras más, el derecho a cerrar con reja.

Queda bien latente la función separadora que la reja desempeña marcando capillas que adren al templo entre la claridad de los herrajes, dato que se ha de tener en cuenta entre las condiciones para la confección de la reja como se especifica en la que se labró para la capilla del canónigo Alvarez en Baeza "que no sea espeso porque no quite la claridad de la capilla". Así la piedad podrá practicarse ante el santo titular. Aunque no puede olvidarse que ha de preservar del robo y del sacrilegio que acompañaba a aquella inseguridad social que la literatura picaresca, que le es contemporánea, nos manifiesta.

Esta función protectora se tiene muy en cuenta a la hora de redactar las condiciones de su hechura. La misma reja del canónigo Alvarez nos sirve de ejemplo: "...la anchura de una verxa a otra que solamente quepa una mano cerrada y en tal manera no pueda meter por ella la cabeza una criatura por pequeña que sea...".

Además, al tratar de los copetes, consti-

tuidos por tan diversos elementos figurados, se ha de prestar atención a esa seguridad. Esta condición se expresaba entre las expuestas para confeccionar la reja que cerraba la capilla del conde del Villardom-pardo en la catedral de Jaén: "que todos los romanos o follajes que el ornato del emate haia tambien repar-tido que/los claros no se pueda entrar por ellos con que sea un muchacho ".

Teniendo ésto presente, es lógico pensar en la existencia, muchas veces, de adornos superfluos, que estorban en ocasiones la estética de las piezas privándolas de la claridad compositiva clásica. Así, en los barrotajes aparecen volutas que pueden distra-er la atención del bien forjado balaustre y lo mismo en los coronamientos, donde el ropaje excesivo presta pesadez al conjunto más que armonía decorativa. Aquí debe encontrarse esa especie de "horror vaqui" que se mues-tra en la rejería española y para lo que no falta quien apunte como causa la dosis de inspiración nórdica y oriental en los a filigranados y caligráficos diseños que son exhibidos en los hierros renacientes hispanos.

Todo este complejo ornato no pierde también de vista otro aspecto funcional de la reja, el iconográfico.

Efectivamente, en las rejas del siglo XVI español no se deja de observar, en unas más que en otras, ese carácter de retablo que ya en su tiempo supo apreciar el conde de Tendilla ante el proyecto que le presentara maestro Bartolomé para la gran reja de la Capilla Real de Granada. Si en algún sitio se sintió con fuerza la necesidad y posibilidad retablística que presentaba la reja, fue en Jaén y desde luego movido por el famoso rejero Bartolomé. Desde aquí se expande como oleada por otros confines del territorio español.

Pero, ¿de dónde arranca la idea de convertir estos cierres de hierro en puros retablos? Sin duda aquí hay que tener presente la corriente didáctico-narrativa que impregnaba el arte religioso desde finales del medievo, pero también tuvo que influir la dosis de misterio, de ocultismo que envolvía la devoción hagiográfica. Finalizando el medievo y durante gran parte de los siglos de la modernidad se acostumbra ocultar a las imágenes, obje-

to material de una devoción, de la mirada directa de los fieles. Introducidas en tabernáculos, eran tapadas por puertas o cerradas por velos que al modo de telones se corrían cuando era norma su manifestación. De esta manera se encontraban dos devociones marianas, de las más famosas en la diócesis de Jaén, la Virgen de la Cabeza en su santuario de Sierra Morena⁴ y la Limpia Concepción en la santa Capilla de San Andrés de Jaén.⁵ Ambas en hermosos templos, con capillas cerradas por rejas de primer orden artístico.

Sin duda que todo este aparato de ocultismo, acentuado aún más por la gran reja que corta una prudente distancia entre la divinidad y los devotos, ayuda a crear el ambiente propicio para mantener un culto que estuviera enaltecido por el anhelo de los fieles que desde el exterior intentan conectar con el ser supremo que habita en el interior. Pero también es motivo que lleve a elucubraciones míticas, tan abundantes en esos momentos entre el pueblo que no acierta a discernir la verdad dogmática de las que tienen un signo supersticioso.⁶

Ante tal situación, fácilmente se puede com-

prender la importancia que llegará a tener la difusión iconográfica del misterio guardado en la capilla.

Toda exposición figurativa del ser adorado se convierte, de esta manera, en un anticipo de la deidad, que sirve de apoyatura a una fe sencilla, que necesariamente precisa del dato concreto y tangible.

Es pues una necesidad didáctica, más que un capricho piadoso, el adelantar al exterior, en las portadas de capillas que son las rejas, (como también es frecuente en las de los templos), el divino misterio, tan celosamente guardado.

Como ocurre en los retablos, el sitio es apto para lucir, manifestando ostentación, los escudos heráldicos de las excelentes familias que detentan el patronazgo de tan importante lugar. Las rejas así concebidas se convierten en un manifestador piadoso y social, lleno de arte, donde, como ocurre con las obras en madera, será campo adecuado para que, además de las forjas, encuentre lugar de aplicación la pintura y escultura.

La reja ya no será producto exclusivo del herrero, sino resultado de un equipo intergremial integrado por rejeros, pintores y doradores, todo supervisado por aquel maestro creador del diseño y responsable máximo de la obra. Las rejas así creadas quedan convertidas en valores per se, por encima de la peyorativa comparación con las menores artes industriales. Sólo cuando la forja comience a declinar y la industrialización se ocupe del hierro, en época barroca, la reja irá perdiendo aquel valor estético logrado con el Renacimiento.

La llegada de una nueva filosofía, más atenta a la dinámica de la razón que a los inmovilismos escolásticos, y la implantación doctrinal de la Contrarreforma dará al traste con viejas costumbres. Y aquella manera teatral de ocultar a las imágenes, con apariciones y desapariciones esporádicas, poco a poco entrará en extinción.

Ya la divinidad queda en perenne exposición, en lugar adecuado, donde no pierda un ápice de su dignidad celestial, en esos trozos de gloria que son los camarines y que la arquitectura hispana barroca se adjudica en propiedad. No procede pues anticipar el retrato de la

imagen, sólo elevando la mirada se contempla en majestad dentro de aquel habitáculo tan esquisitamente preparado; y las rejas no impedirán su contemplación, ante bien procurarán simplificar sus adornos, desnudarse del abigarramiento y mostrar su máxima diafanidad en favor de una mayor transparencia.

B. Evolución formal de la reja.-

No se encuentre actualmente representada en Ja ni la reja románica⁷, aquella de múltiples ejes con volutas simétricas, ni la esbelta de tradición gótica, rematada por defensivas lanzas o florones de puntiagudas hojas; sin embargo, no podemos descartar que en otros tiempos estuviera presentes en los templos que aún restan de ambientación románica o protogótica en aquellas localidades que fueron pioneras en la reconquista castellana, comenzada hacia finales del primer cuarto del XIII, en localidades de importancia como Ubeda y Baeza y en otras del Condado de Santipetán.

A la costumbre de fundir el hierro viejo para convertirle en obra nueva hay que atribuir tal pérdida, como apunta la investigadora Amelia Gallego.⁸

1. Etapa tardogótica. La reja del presbiterio de la catedral de Baeza.-

La primera obra de rejería que se halla en estas tierras data de los tiempos finales góticos, cuando el estilo flamígero imponía su imperio, en tiempos de los Reyes Católicos.

Un esplendor rejero cruza en los tiempos finales del XV e iniciales del XVI el territorio hispano. Fruto del mismo fueron aquellos maestros, gloria de la rejería española, fray Francisco de Salamanca y Juan Francés, que elevaron el arte del hierro por encima de toda representación que del metal se hizo en el mundo occidental. En realidad ellos fueron el fruto de otra generación, muy prolifera, que va a sentar las bases de la rejería posterior.

Los maestros Bujil y el palentino Luis de Paredes en Burgos,⁹ Fernán Prieto en Sevilla,¹⁰ Antón de Viveros en Murcia¹¹ y Mase Pablo en Toledo,¹² entre otros, son los encargados de dar forma a un tipo de reja que llena la etapa de transición gótico-renacentista.

Los presbiterios de las catedrales de Oviedo y Murcia, el coro de ésta, las desmontadas de la capilla mayor en Burgos y las famosas salmantinas en la Casa de las Conchas obedecen a un mismo tipo, como así mismo la andaluza que cierra la capilla de la Trinidad en la mezquita-catedral cordobesa, de un parecido en tremendo paralelo con la jiennense del altar mayor de la catedral de Baeza.¹³



He aquí representado en esta reja biacense el gótico caduco que abre puertas a los nuevos aires estéticos importados desde Italia. Desde este momento podemos decir que comienza con carácter de continuidad nuestra Historia del Arte de la Región, como de toda la Historia del Arte Jiennense. Hasta este momento sólo pueden cotejarse parcelas más o menos aisladas, que vienen a ser fruto de los avatares políticos con que la sociedad de estos confines se vio envuelta durante los siglos del medievo.

Y es lógico que así sea. Las tierras del Reino de Jaén, que durante tanto tiempo fueron "guarda e defendimiento de los Reinos de Castilla" quedarán libres del servicio constante de defensa de frontera al ser incorporado el territorio granadino a la corona castellana.

Esto para estas tierras, más la pujanza demográfica y económica que se hace sentir en el momento, se va a traducir en un renovar la edificación civil y religiosa. Constancia quedó en la literatura del tiempo, "...que el derribar y renovar edificios...", dice Fernando de Rojas en el prólogo de su famosa Celestina.

Esta actividad edificadora va a contar en Jaén con dos figuras muy importantes, los obispos don Luis de Osorio (1486-1496) y don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (1500-1520). Ellos cierran y abren dos etapas decisivas en la historia jiennense: el gótico y el renacimiento. Y será durante el pontificado de este último cuando se consientan ciertas licencias a las novedades artísticas de corte clásico introducidas muy especialmente de manos de la rejería. Fue esta intensa actividad la que hizo asentarse en esta parcela bética tan crecida nómina de artistas norteaños, como ya tendremos tiempo de ver.

Pero volvamos a nuestra reja de la catedral de Jaén. Como hemos dicho está dentro del patrón rejero común en estos momentos de tránsito, que busca su fuente de inspiración en las esenciales líneas de lo arquitectónico. La reja comienza a convertirse, a partir de este instante, en arquitectura en hierro, imitando el diseño de retablos y portadas. Ahora la disposición de su plano de barras vendrá cortado en pisos por aliceres, como si de una fachada se tratara, marcando la ascendente verticalidad gótica por unas varas rematadas en pináculos, algo más gruesas que las restantes, dividiéndola en tres calles, en el centro de las cuales, donde coincide su eje

axial, se ubicará la puerta, de arco conopial, adornado con
hojas de carainas. se corona el plano con unos ramos de
puntiagudas nojarasca rigurosamente equidistantes, aun-
que también se admiten conopios simples o entrelazados.

En esta reja de Baeza encontramos esta dis-
posición descrita. un cuerpo de barras de sección cuadra-
da dispuestas en arista frente al espectador, cortando a
éste un friso de chapa lisa que se prolonga sobre la
centralizada puerta, bien marcada por fuertes pilares
de final pinacular.

constreñido en un marco, al modo de arrabá
o arfil-fiel reflejo de una tradición islámica-, encon-
tramos su acceso rematado en arco conopial. Y es aquí
donde únicamente se permite el artista anónimo de Bae-
za aplicar su creación decorativa que, desde luego, será
bastante parco si la comparamos con su similar cordobe-
sa y aún más si lo hacemos con las murcianas. La reja de
Baeza nunca llega a tener el aire festivo que exhiben
estas obras que le hemos asignado compañeras por paren-
tesco formal.

Unicamente el artífice se ha permitido, fuera de las licencias ornamentistas de la puerta, distraer su verticalidad con unas líneas de arandelas situadas en sus barras altas y bajas.

La decoración en el arco tampoco es tan exagerada como en aquellas. Un cordón de configuración torsa, tan al gusto de aquellos tiempos de dubitante goticismo, va marcando el perfil conopial, que arranca de unos animalillos situados en la línea de imposta, que bien pudieran ser imágenes de dragones, guardianes de la intimidad religiosa, sacados del bestiario simbólico medieval y no con valoración mitológica-renacentista, como se ha apuntado comentando los que aparecen en las rejas del presbiterio y coro de la catedral de Murcia,¹⁴ semejantes también con la cordobesa de la Trinidad. Las cardinas tampoco son tan abundantes como en sus compañeras, solamente se aprecian formando ramillete en el copete que remata el vértice terminal del arco de entrada, careciendo en el remate de aquellos ramos florales de hojas y pinchos, corrientes en este tipo de obra. En su lugar aparecen heráldica y figuras humanas, ya dentro de un nuevo lenguaje de ambientación romanista, fruto de reformas posteriores y que comentare-

mos en su lugar correspondiente.

El especial interés descriptivo concedido a esta obra de la catedral biacense, encuentra una justificación si pensamos que la rejería del renacimiento viene a buscar sus raíces principalmente en la misma composición estructural de la reja góticotarda. Partimos, pues, del medievalismo caduco de la reja de Baeza para asentar en estas tierras una serie de obras, prolongadas a lo largo del XVI, que van a estar emparentadas, sino en lo ornamental, por corresponder ahora a los nuevos elementos importados de Italia, sí en cuanto a la estructura distributiva del plano.

2. La reja en la transición gótico-renacentista.-

Ya hemos visto cómo la reja tardogótica que se generaliza por estas tierras jiennenses y andaluzas en general, puede servir de base a las obras con que comienzan a manifestarse las primeras labores del renacimiento, en ese su primer momento conocido en España por la genérica denominación de plateresco.

Cuando este arte llega a Jaén ya ha pasado una etapa inicial donde la tradición gótica se resiste a perder sus aspectos formales, cuando un arte híbrido, muy castizo, en cuanto presta atención a los estilos hispánicos. Es el arte que se identifica más con la época de los Reyes Católicos y cuyos representantes más genuinos ya hemos indicado que pueden ser fray Francisco de Salamanca y Juan Francés. Ellos crean un tipo de reja, que sin perder el carácter medieval, le hacen poseedora de la identidad propia del periodo de transición.

En éstas comienzan a manifestarse los calbucesos renacientes. Mantienen el torcimiento helicoidal del varro taje y siguen escindiendo la vara en corazones, tréboles, rombos, etc.; pero también, - y ésto es novedad -, se suelen adornar las caras de las barras capitales y los frisos separadores, con motivos protorrenacentistas. Más fantasía se nota en los copetes, con extraña tracería, donde se introducen figuras tenantes, heráldica, guirnalda florares, etc., situados a ambos lados del eje simétrico, en descubierta o cobijadas por canopios simples o cabalgantes, como las arquerías del arte mudéjar.

Este tipo de coronamiento termina por quedar caduco y cede a otro, donde el motivo fundamental es una crestería configurada a base de dobles eses, disfrazadas de cornucopias, bichas, delfines, ... y toda cuanta inventiva trae consigo el estilo plateresco.

Aunque el exorno atiende a toda la reja, el lugar más elegido suele ser el rectángulo de la sobrepuerta, aquí es corriente ubicar el escudo del patrón entre tenantes de ángeles, todo labrado en chapa al repujado, así como, a veces, el titular del santo lugar.

Hacia la segunda década del siglo, la rejería va cambiando de manera gradual a la plenitud plateresca. Sin embargo, no cabe aún pensar que el ideal de armonía y equilibrio clásico se muestre en su organización. Como ocurre con la edificación que le es contemporánea, presenta un soporte de arquitectura goticista que hará de continente de una envoltura con contenido formal a base de repertorios ornamentales extraídos, principalmente, del arte afiligranado, minucioso y detallista, desarrollado por el renacimiento de las regiones septentrionales de Italia.

Los resultados son unas piezas profusamente ornadas como lo son las fachadas y retablos del momento, en muchos casos haciendo omisión al estilo constructivo del entorno, donde conviven en perfecta simbiosis, sin antagonismos, tendencias culturales diversas del medievo y modernidad.

Allí se aprecia una iconografía de raíz mitológica mezclada con la narrativa evangélica y las formas creadas por la inspiración popular.

El responsable máximo de este cambio va a ser el Maestro Bartolomé y en tal manera que podemos decir que en los adornos expresados en sus obras se muestran palpables las primeras manifestaciones del arte renacentista para estas tierras. De aquí que su estudio se presente con el interés de toda primicia.

La reja plateresca jiennense reproduce el esquema formal común en los reinos hispanos. En realidad, en un primer momento, no presenta cambios sustanciosos con respecto a las obras del periodo anterior, aunque después, poco a poco, su aspecto adquiere carácter de propia iden-

tividad con introducción de elementos propios, sobre todo, arquitectónicos, del renacimiento, algunos como el balaustre del más claro sabor español.

Pero lo más significativo, sin duda, en la reja jienense es la profusión de la figura humana labrada en chapa de hierro y repujada con categoría de escultura. La idea era de creación anterior y su difusión se generaliza por la península, sin embargo, en ningún lugar llega a alcanzar la cota que supo imprimirle la rejería plateresca procedente de Jaén.

Los lugares elegidos para ubicar estas figuras son la sobrepuerta, coronamiento y cortando la horizontalidad de los frisos. En el rectángulo de la sobrepuerta aparece un cuadro escenografiado que aunque no sea exclusivo de aquí, si que es en Jaén donde arraiga con más propiedad, y donde parece atribuírselo en propiedad por cuanto persiste a lo largo de casi toda nuestra rejería del XVI.

Las obras rejeras, como toda actividad humana, se ven sometidas a la ley de la evolución, y lo que naciera

con un gran vigor de carga medieval va a ir cambiando hacia formas nuevas renacientes, pero con cierto retraso respecto a aquellas rejas de limpio clasicismo, labradas en el corazón de Castilla por artífices orientados en diseños cedidos, en su mayoría, por los responsables del más claro renacimiento español. La reja de la capilla del Condestable, en la catedral de Burgos, labrada por Cris¹⁵tóbal de Andino hacia 1523, y el barandal de la Escalera Dorada, en el mismo templo, diseñado en 1519 por Diego de¹⁶ Siloe y ejecutado por el rejero francés Hilario, concretizan el retraso de nuestra rejería en aceptar la plenitud del arte grecorromano. No es esta falta exclusiva de las rejas jiennenses, en general hasta finalizar la segunda década del XVI no podemos hablar con propiedad de la reja como exponente de claridad renacentista.

Una observación detenida del rectangular plano rejero nos lleva de inmediato a compararle con el modelo estandarte, compartimentado en rectángulos por barras o peinazos, tal y como fue uso en la arquitectura de fachadas, de la que es buen modelo la plateresca de la Universidad de Salamanca y cuyo diseño evoca un autor no desligado del hacer rejero, tanto por su estructuración

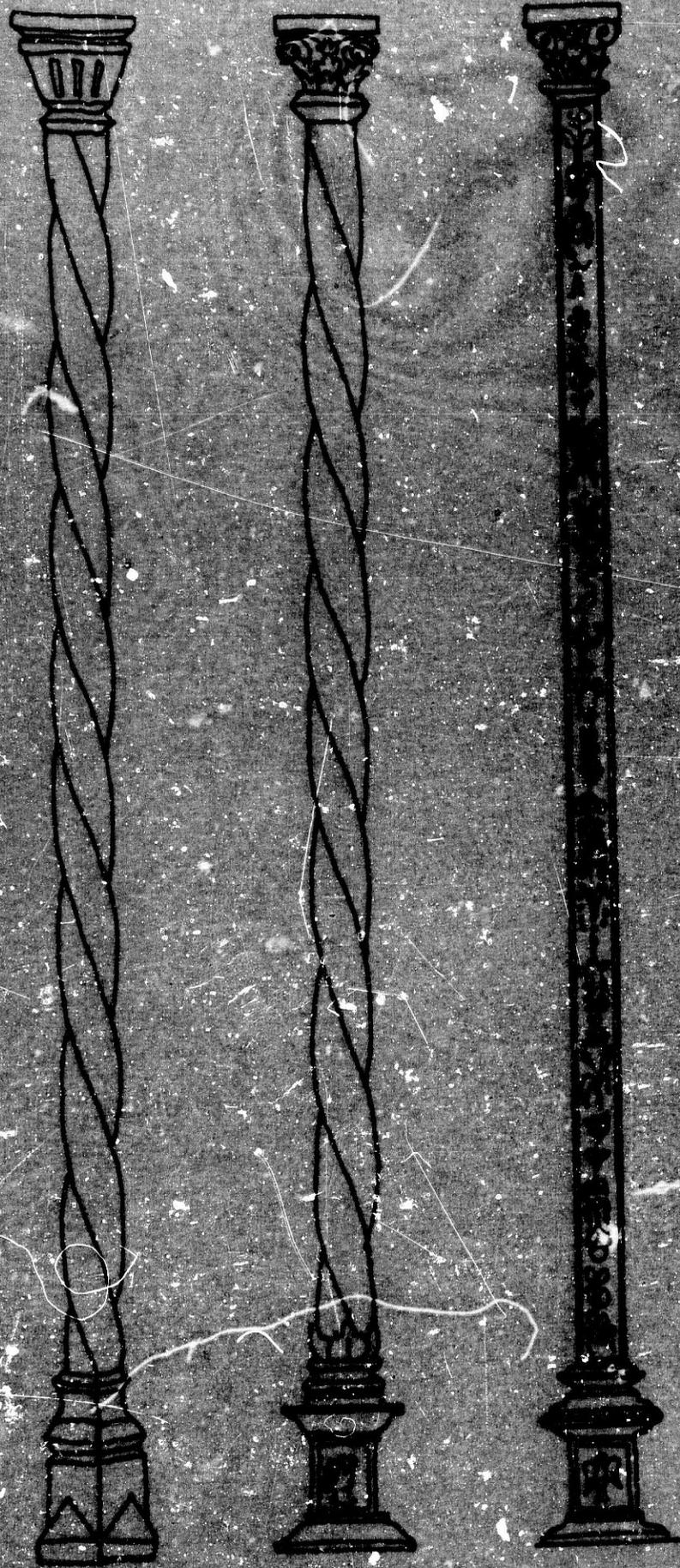
como por ciertos motivos que le adornan. Coronáanse con las fabulosas cresterías platerescas, que ya hemos analizado y que Hueca definió como conjunto de "elementos verticales, flameros o balaustres, en los cuales se apoyan unos roleos formando dibujos simétricos; de trecho en trecho, para evitar monotonía y aumentar la solidez, se colocan unos grandes condeleros...".¹⁷

El interior de los cuadros se rellena con las consabidas barras, plenas de primores decorativos. Estas serán las más resistentes a perder el arcaísmo medieval. El resto, lo que forma el osamento, evoluciona del modo que pasamos a exponer.

a. Elementos morfológicos: soportes, friso y coronamientos.

La reja no es más que la solución estructurada en unidad de una suma de elementos con morfología propia que va cambiando de acuerdo con el proceso que mueve el concepto artístico.

Ateniéndonos a los soportes o sistema de barras que constituyen esencialmente la reja, se pueden hacer dos apartados o grupos. En el primero tendríamos los que sirven con carácter capital para dividir calles, distinguidos de los restantes por un mayor grosor y esmerado tratamiento.



SOportes CAPITALES DE REJAS PLATEADAS

En tiempo de la transición adoptan una dinámica que va desde el simple vástago torso que puede cambiarse por la unión cuádruple de varas, reflejando con fidelidad el soporte gótico entorchado, elevado sobre basamento múltiple y capiteles prismáticos verticalmente estriados, hasta pasar, metamorfoseando sus formas, a ser columnas y pilares rematados en cualquiera de los tres capiteles clásicos, pero con más inclinación al corintio, que no en balde se atribuye su creación a las realizaciones metálicas del griego Calímaco.

En cuanto a las varas que componen el grueso de la auténtica reja, hemos de observar que, pese a las innovaciones concedidas a las rejas de este periodo, hay una fuerte resistencia a abandonar totalmente la raíz arcaizante que hacía mantener la gótica tendencia helicoidal. El retorcimiento persiste como una constante a lo largo de toda la centuria renaciente e incluso logrará introducirse en la siguiente, conviviendo con aquellos otros modelos construidos según el ideal clásico. El hecho se certifica por datos tangibles que nos proporcionan la presencia de piezas conservadas en Ubeda y Andújar, por ejemplo. La reja de la capilla de los Merlines, en San Pablo de Ubeda, hecha hacia

1568¹⁸ y las rejas laterales del presbiterio de la parroquia de Santa María¹⁹ de Andújar, de finales del XVI o primeros del XVII, llevan barrotes torsos; como también mostraba el mismo tratamiento las rejas de cerraban la capilla de don Melchor Jaramillo, en Santa Cruz la Real de Granada, y la del canónigo Alonso Alvarez en Baeza, ambas hechas por el rejero de Jaén Agustín de Aguilar, cuando estaba bien avanzada la segunda mitad del quinientos, como después tendremos ocasiór de comprobar.

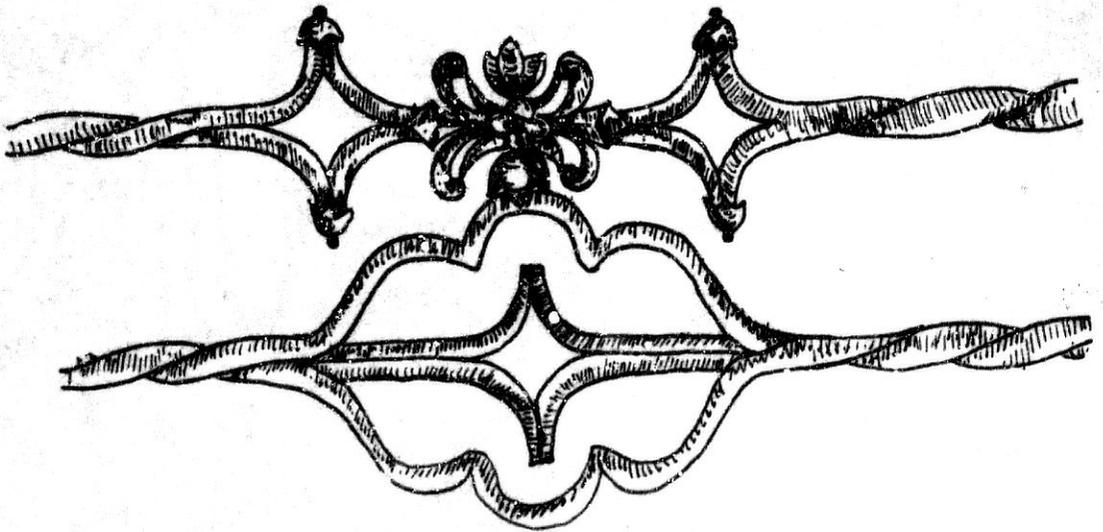
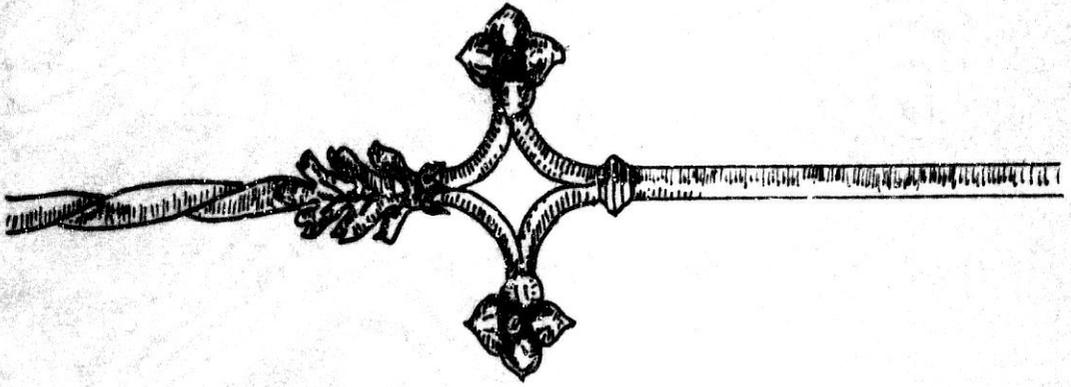
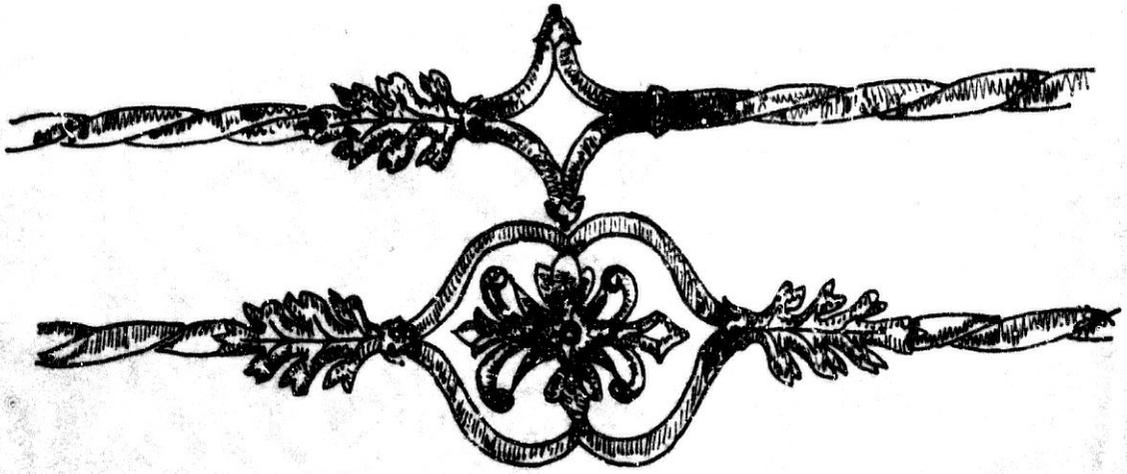
¿A qué se debe tal interés que pudiéramos calificar de obsoleto? Sin duda la fuerte tradición artesanal mantenida por los gremios puede ser una respuesta, como también podemos hallar solución en el conservadurismo de una sociedad que se identifica más con el formalismo gótico, de fuerte arraigo nacional, aunque también hay que tener presente la dificultad en la confección del balaustre que, sin duda, encarecía el producto.

La barra utilizada es de sección cuadrada, colocada en arista, lisa, torcida o en combinación de ambas y elevada sobre basas prismáticas de vértices cortados en comba y coronadas por capiteles al modo de dados apoyados sobre una escocia.

hacia los dos tercios de su longitud se escinden en las referidas formas romboidales, libres o encerradas en cuádrupétalos, aunque tampoco resulta extraño encontrar elementos en huso y corazones, siempre adornados de una flora de rosas y jarascas, con la técnica del recortado y realce en chapa que, aunque distraen la atención de la excelente forja, confieren al conjunto una visualización de agradable horizontalidad, lo que evita la fuga ascendente inducida por el retorcimiento del varal. Entre otras, las rejas que cierran las capillas del Cristo de la Yedra de Ubeda y la del coro de la catedral de Baeza, llevan esas franjas de complicado y artístico diseño.

Sin embargo, la reja como sistema de hierros helicoidales, va a verse muy pronto adulterada por la presencia de balaustrés, esa férrea pieza tan hispana que pasó a la decoración plateresca con tal protagonismo que incluso se pensó en cambiar la denominación de plateresco por arte balaustral.²⁰

A los rejeros castellanos se le ha atribuido su creación. El teórico de la arquitectura plateresca, Diego de Sagredo, en su obra *Medida al Romano*, confiesa haberle visto por vez primera en el taller del rejero cristóbal de Andino. Dice: "...vi unas (columnas) de tan extraña for-



GARROTAJE UTILIZADO POR LA REJERIA BIENENSE EN LA TRANSICION AL RENACIMIENTO

mación, que no puede discernir si eran dóricas o jónicas e incluso menos toscánicas... pregunté como se llamaban, rueme respondido que balaustres..."²¹

No está suficientemente aclarado qué herrero se encargara por vez primera de su confección.

El investigador Starkie Gardner propone a fray Francisco de Salamanca.²² De igual manera piensa Amelia Gallego,²³ quien llega a afirmar que es al fraile a quien cabe la gloria de su utilización por primera vez "en fecha tan temprana, como puede ser el año 1518, labrando la reja del coro de la catedral hispalense, aunque antes en 1510, ya los utilizara, sólo en forma aparente, superponiendo dos caras de chapa ahuecada, en la reja central del monasterio de Guadalupe."²⁴

Contemporánea con la reja sevillana es la montada ante el catafalco de los Reyes Católicos en Granada, y aquí, su autor, el Maestro Bartolomé, aplica un basamento de auténticos balaustres que sin duda son los primeros de todos cuantos se obraran en los talleres de Jaén y

tal vez, dada la paridad de fechas, tengan que competir con los de fray Francisco la gloria de su creación.

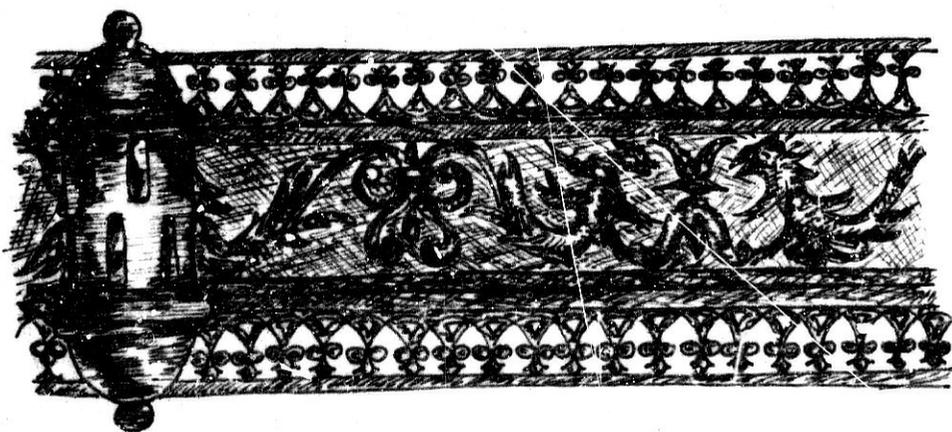
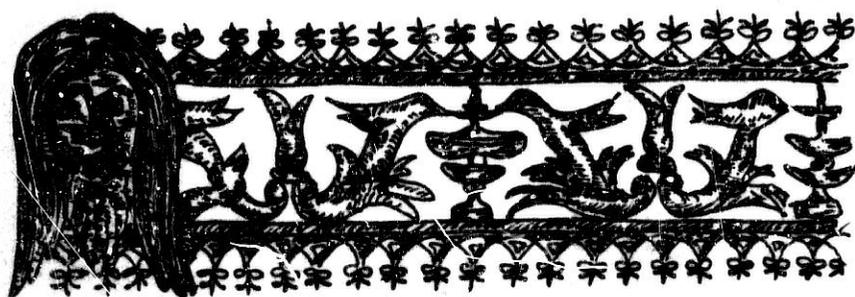
A partir de este momento, el balaustre comenzará a presentarse entre el sistema de varas que cierra el plano de la reja jiennense. Al principio, muy parcamente, sólo se limita a la barra giratoria de las puertas. Como primer ensayo puede que le encontremos en la reja, que el mismo maestro hace, para la capilla que hay bajo el coro de la iglesia-panteón real granadina. Aún no se abandona la norma tradicional y la media barra inferior lleva torcimiento helicoidal mientras en la superior se coloca la innovadora forma. Después muchas rejas vendrán con la misma característica, pero presentando el balaustre completo en el eje giratorio.

Mención aparte merecen unas formas abalaustradas, falsamente ajecutadas, y presentes en algunas rejas de nuestros talleres, como la que cierra la ubetense capilla de la Yedra, formadas por hojas de chapa recortada y ahuecada en bulbo. La escasa difusión del modelo nos manifiesta poca fortuna en favor del auténtico balaustre que ya comenzaba a imponerse con cierto peso, presagiando la eclosión de la belleza del hierro que trae consigo para

España el arte del renacimiento. Cuando llegue el siglo XVIII, con el despliegue ornamental del rococó, estos balaustrados ahuecados de anchas y carnosas hojas van a encontrar entre los rejeros andaluces²⁵ una utilización que termina por llenar casi en exclusividad su inspiración.

En seguimiento evolutivo, perfectamente definido nos marcan los ornatos de los frisos en los aliceres que rematan los pisos de las rejeras. Principalmente se usan elementos de flora y fauna en repujado, repetidos con insistencia por el método de la grafidia, primero en calado o puestas sobre fondos coloreados y después sin perforar. Los bordes se festonean con angelados de arquillos cabalgantes y corlas que irán cediendo a el molduraje clásico, hasta quedar definido el entablamento griego, cuando llegue la plenitud renacentista.

Para evitar la monotonía, la reja plateresca corta la longitud de estos frisos en segmentos, coincidentes con la intersección de las barras seccionadoras de calles, donde vienen a colocarse, en los más arcaicos, torrecillas almenadas, que ya se usaron en la segunda mitad de la centuria anterior, sustituidas más adelante por unas formas cilíndricas, que recuerdan aristas cubiertas por bases cónicas²⁶, todo en repujado, que vienen a ser casi de



FRISOS PLATEWESCOS USADOS POR NTRQ. BARTOLOMÉ.

uso exclusivo de la rejería de Jaén.

El mismo tipo de friso, al pasar por el rectángulo de la portada se curva en medio punto, tal y como propugna la reciente arquitectura de inspiración grecorromana que iniciaba su andadura por estas latitudes. Dada la temprana fecha de su aparición, antes de 1513 en que se debendatar las rejas de Fuente el Sauz, atribuidas con gran fundamento al grupo jiennense²⁷, podemos asegurar que el clasicismo arquitectónico se inaugura en el Reino de Jaén con lo fabricado en hierro. Además, la existencia de este arco presenta el interés de su exclusividad dentro del panorama de toda la rejería plateresca, por tanto su presencia es dato identificador que indica procedencia.

En cuanto a los coronamientos, la exuberancia es la nota que más les identifica. Quizá, basándose en estas complicadas piezas apunta Hóver ese paralelismo que piensa tiene la reja española con el tapiz oriental. Y es que si en algún lugar se aprecia esa especie de "horror vacui" es en las cresterías que le sirven de remate. Lo cual no pasó desapercibido en su tiempo como se extrae de esta condición que obliga a que "el coronamiento no sea espeso porque no quite la claridad de la capilla..."²⁸.

Estas cresterías son las definidas por Chueca para la arquitectura, pues lo maleable del hierro permite desplegar un frenesí decorativo a base de espirales y dobles eses afrentados, presentes ya en los albores de la humanidad,²⁹ aunque ahora disfrazados de bichas y cornucopias con remates de cabezas delfinescas o felinas. Todo más complicado por un revestimiento vegetal poblado de exóticos pájaros ángeles-sirenas y demás caprichos figurados, realizados con la técnica del repujado.

En su estructura, el coronamiento tiende a ajustarse a la arquitectura del lugar de ubicación. Así observamos que mientras que las rejas que cortan espacios en las naves de los templos o cierran vanos excesivamente elevados, muestran cierta tendencia a la horizontalidad, aquellas otras que cubren por completo el arco tienden a adaptarse a la curvatura del mismo y hacen predominar la verticalidad.

Este sentido de horizontalidad o verticalidad será decisivo para la construcción formal del capite. Cuando la crestería tiende a hacerse en horizontal, el elemento más común es el formado a base de eses simétricos de vieja raíz popular, avivado ahora en el incipiente renacimiento. Es el mismo motivo que utiliza repetidamente el famoso

rejero toledano Juan Francés, incorporado a estas tierras meridionales con toda garantía, por el Maestro Bartolomé. Aunque el número que suele repetir el emblema no es uniforme, lo más común es que se remate cada calle en uno o dos motivos, coincidiendo los ejes con las barras capitales seccionadoras de la verticalidad de la reja. Si bien en el centro se eleva y adapta el motivo para servir de peana al crucifijo terminal o deesis.

Hemos insistido varias veces en la presencia de la figura humana en estos coronamientos. Aparte de aquellos ángeles-sirenas y angelotes tenantes que andan dispersos por el remaje, es de particular interés la existencia, en algunas piezas, de una serie de cuadros con escenografía de secuencias referidas a una historia religiosa, concordante con la categoría retablistica de que hace gala la rejería de Jaén. Otra vez el modelo lo encontramos en la reja central de la Capilla Real y en la de los Becerra de Ubeda, repitiéndose después, por su influencia, en otros talleres fuera de nuestra frontera como es el caso de Cuenca.³⁰

El otro tipo de coronamiento, el vertical, que

confiere al conjunto un aire ascensional, se suele construir, aunque no en exclusividad, a base de los simétricos motivos en ese, pero ahora adaptados al arco que ha de cerrar. Se rompe, pues, el ritmo dimensional del repetido motivo. La reja de San Bartolomé de Andújar, puede servir de paradigma.

En ocasiones el lugar es apto para representar los laberínticos ramajes del simbólico Arbol de Jesé, como el que cubre el vano de la Santa Capilla de San Andrés de Jaén. En su lugar comentaremos la temática que el motivo encierra, aunque ahora conviene saber que en la euritmia de sus retorcimientos y en la morbidez de su modelado se hace alarde de la gran maestría que encerraban los talleres de estas tierras.

3. La reja de plenitud clasicista.-

No es posible fijar con exactitud una cronología que determine el preciso momento en que va a producirse el cambio hacia la plenitud renacentista. Sin embargo, en los últimos años del primer tercio del XVI vamos notando que la reja labrada en torno a talleres jiennenses comienza a expresarse en un concepto más racionalista, adaptando sus distintos miembros a aquella proporcionalidad clásica que se había experimentado ya en rejas castellanas del área burgalesa.

La primera característica que observamos en la rejería renacentista de Jaén es la persistencia estructural de la reja plateresca. No se inventa un tipo nuevo que cause ruptura respecto a lo anterior. Podemos hablar, pues, de cierta inmutabilidad ya que sigue manteniéndose aquella división en rectángulos, con reserva del central alto para ubicación de la escena religiosa.

Esta falta de inventiva se ha atribuido a la ausencia de primeras figuras de la forja en nuestro suelo. Efectivamente no brillan por estas tierras meridionales

los polifacéticos maestros que a la vez de rejeros entendían en arquitectura, escultura, pintura y platería. Su autosuficiencia les hacía capaces de concebir unas trazas donde, armonizados todos sus conocimientos, se exhiben las innovaciones propias de la libertad creadora. Cristóbal de Andino, el maestro Hilario, Francisco de Villalpando, Hernando de Arenas o Francisco Martínez, fueron autores que cambiaron la tipología rejera del plateresco al pleno renacimiento.

Indiscutiblemente, al faltar el rejero-arquitecto el peso del cambio hacia la estética renacentista será llevado por diseñadores de formas empapadas de "ars novas", de los que Jaén puede hacer gala en número y calidad. Bástenos saber que tres de las cuatro figuras propuestas como las "aguilas" del renacimiento español dejaron por aquí parte de su producción artística. Algunos, como Pedro Machuca en fechas muy tempranas, en 1520, ya estaba presente en trabajos para la catedral de Jaén³², que sin duda fue uno de los conjuntos rejeros más importantes del XVI. La nómina se prolonga con otros no menos importantes maestros como Jerónimo Quijano, Juan López de Velasco, el flamenco Gutierre Gyerero o Guerrero, Juan de Reolid, Sancho del Cerro... y

tantos más. De todos nos ocuparemos más ampliamente como inductores de la nueva renovación estética.

Sin embargo, pese a la intervención de estos artistas, la reja no altera su orden distributivo. Hay como un respeto a la forma establecida. Bien claro está que los elementos que la componen van cambiando hacia el nuevo gusto imperante, pero siempre dejan un incólume aquel tipo que el maestro Bartolomé dejara consagrado en la comarca. Por este justo prestigio del Maestro o por uarse el cambio de manos de los mismos artífices del periodo anterior, o de una nueva generación educada en el conservadurismo gremial, la reja de pureza renaciente guarda en Jaén la inmutabilidad apuntada.

Podemos observar que esta persistencia en la forma tradicional se formó tras unos comienzos donde se aprecian rasgos de carácter foráneo. Efectivamente, en la reja que cierra la capilla de la Santa Cruz de la Capilla Real de Granada—una de las obras que abren fila dentro de las rejas renacentistas emparentadas con la escuela jiennense²³, hay claros recuerdos de la escuela conquense, ampliamente presente en Andalucía tras los contactos de Sancho Muñoz con Sevilla.

Contactos que no vuelven a ser vistos posteriormente en ninguna de las obras realizadas desde aquí. Igualmente ocurre con otra primicia de nuestra rejería, ahora ejecutada en el presbiterio de la catedral de Coria.

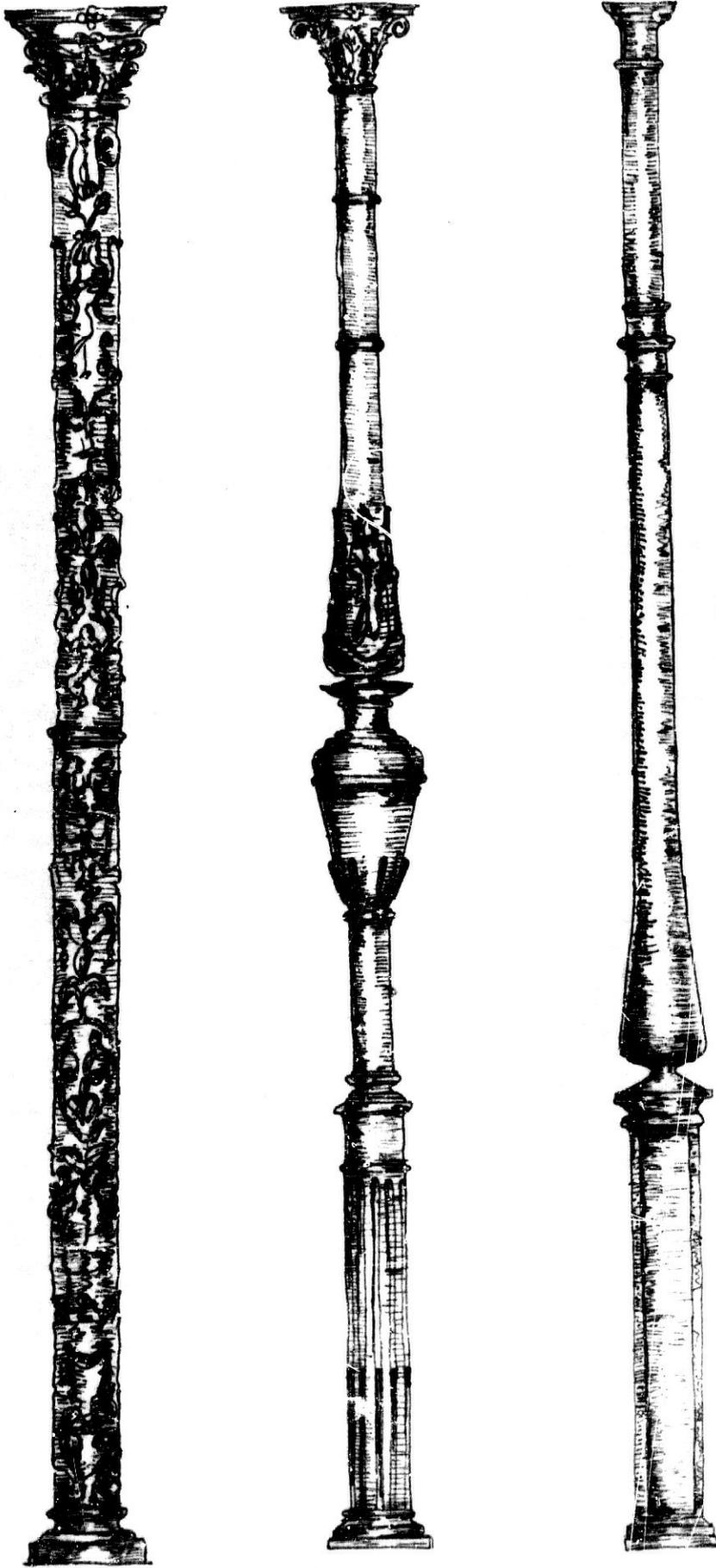
Esta expoliada reja de Coria, fue diseñada hacia 1528 por el maestro Pilario, aunque su confección se demorará algo más. En ella lo primero que se nos plantea es su extrañeza con respecto a sus compañeras de taller en la disposición de los balaustres. Por el dibujo, aún conservado, podemos comprobar que su sistema balaustral está afiliado al estilo más puro castellano, al ir colocando el nudo o macolla en alturas alternas, lo que da movilidad al tiempo que rompe la monotonía horizontal, algo que haría furor en rejeros posteriores de la misma Castilla, como Francisco Villalpando y Francisco Martínez, por ejemplo, pero que no caló en los andaluces de Jaén, ni siquiera tras la reincidencia que hacia 1555 se hace del arte castellano en la reja labrada para el Salvador de Ubeda.

Por lo demás, en esta reja de Coria y en la mencionada granadina se aprecian ya los modelos a seguir por

la reja renaciente de Jaén. El mismo que veremos ya perfectamente definido en la obra que proponemos como verdadero ejemplo de nuestros hierros clasicistas: la reja de la Capilla del Camarero vago, en Ubeda. En ella encontramos todos los ingredientes que van a definir nuestra rejería hasta, prácticamente, finalizar el quinientos.

Su interés puede ser doble en esta reja ubetense. Por un lado el saber que es obra salida del taller del Maestro Bartolomé, hacia 1540³⁴, con lo cual abrimos un nuevo horizonte en la actividad profesional del Maestro: el renacentista, apagando ese viso arcaizante con que tradicionalmente se viene tildando su obra.

Esencialmente la reja renacentista es pura arquitectura de ambientación grecorromana. Todas sus partes se adaptan en armonía, ganando en horizontalidad a medida que va perdiendo el predominio vertical gotizante. Se concibe su estructuración frontal al modo de fachada de templo clásico, con uno o dos cuerpos de columnas o pilastras rematadas en capiteles clásicos que sustentan entablamentos, rematados todo por coronamientos, plenos de elementos fantásticos extraídos de los repertorios romanistas, que



SOPORTES PRINCIPALES DE REJAS RENACENTISTAS

vienen a ser el eco del frontón clásico. El espacio intercolumnio se rellena de balaustres, y los grutescos, labrados ahora con técnica de cincel, presentan más claridad y profundidad de relieve que en la etapa plateresca, situándose hasta rellenar el friso del entablamento o revisitando las columnas seccionadoras de calles.

En los copetes y rectángulos de las sobrepuestas entran los mundos fantásticos creados por calígrafos cultivados en la mitología e iconografía escatológica cristiana. Todo ejecutado en mayor volumen, con categoría escultórica y dispuesto en rigurosa simetría.

4. La reja manierista.-

Antes de iniciarse el último tercio del XVI, hay síntomas que aseguran la existencia de un cambio en la concepción de la reja, cambio que si bien no afecta al rompimiento total con el equilibrio estructural anterior sí, al menos, a una sustitución de sus elementos formales.

Este cambio decisivo lo empleará en rejería el maestro villalpando (como gran conocedor que era del lenguaje italiano de Serlio³⁵ a quien tradujo), en su famosa reja del presbiterio de la catedral de Toledo. A partir de este momento el nuevo concepto se aprecia en la mayoría de rejas hispana.

Orduño califica al periodo de greco-romano³⁶ en verdad que no pierde su carácter arquitectónico de sabor romanista, si bien expuesto ahora con el abarrocamiento que es característico del momento manierista vivido en la península y de manera especial en el italinizado sur.

Dentro de la parcela andaluza, no cabe duda que el

Santo Reino contó en este instante con un gran esplendor artístico motivado por dos grandes maestros que aquí dejaron lo mejor de su creación: Andrés de Vandelvira y Francisco del Castillo, el mozo. En sus obras - como lo ha demostrado las monografías a ellos dedicadas - hay una gran filiación con los artistas más significativos del manierismo florentino y romano. Bastenos saber que Francisco del Castillo recibió la influencia directa de Viñolas y Ammannati, allá en Italia, y Vandelvira, aunque parece que no anduvo por la península itálica, sí que contó con aquellos tratados de literatura artística que extendieron el lenguaje del cinquecento por el mundo occidental.³⁷

En las obras por ellos proyectadas, en torno a la mitad de la centuria, se aprecian las características de una nueva retórica artística con la utilización libre de presupuestos clásicos, donde no faltan telamones, cariátides, estípites y el empleo de formas geometrizantes de clara prestación serliana, pero además - y es el caso de Vandelvira - hay una concesión clara en su arquitectura de portadas a los cuadros escenográficos situados en la sobrepuerta, solución tachada como recurso "forzado",³⁸ de extraño valor en lo arquitectónico. En la catedral de

Jaén le encontramos en las sobrepuertas internas del crucero y en la portada sur, en Ubeda en el Salvador y, por su influencia, en otros templos jiennenses del XVI y aún después. Cabe pensar, ante la utilidad que el arquitecto sabe extraer de este cuadro, que su inspiración fuera encontrada en las escenas que ilustran las sobrepuertas de las rejas locales desde los inicios del plateresco, como ya tenemos apuntado. El antecedente es lógico pensar que esté en las figuras que se proyectaban decorando los timpanos de portadas medievales. El motivo, desde luego, es del agrado del maestro de Alcaraz y así le vemos aplicándolo en algunas de las rejas por él diseñadas, entre otras, la que trazó para cerrar la capilla del arcediano de Jaén, en la catedral de Baeza, "...que a de ir sobre el paño de la puerta la natiuidad de nra. señora que les entren de santa ana y Joachin y otros dos bultos para acompañamiento de la natiuidad y henchimiento de la obra."³⁹

La persistencia de este modelo rejero durante el manierismo jiennense se manifiesta, sobre todo, en las rejas renacentistas de Andújar, donde se ha documentado la estancia de Vandevira,⁴⁰ aunque algunas se fechan después de su muerte, lo que acredita una continuidad llevada a

cabo por los prolongadores del estilo, de los que sobresale su discípulo Alonso Barba, que también se ha documentado como tracista de rejería que no olvida la función retablística de nuestras rejas. Obsérvese como se cumple esta misión de icono en las condiciones que dictara para la labra de la reja del conde del villardom-pardo: "Y es condición quel redondo que está en el coronamiento de esta nuestro señor y nuestra señora y San Juan y la magdalena...".⁴¹

La reja manierista en Jaén no pierde el carácter icónico, como hemos visto, sino todo lo contrario, se afianza más en la figuración, recargándose con todo un complejo barroquismo que se afirma por estas tierras hasta tocar los años finiseculares del XVI, cuando ya en otros confines occidentales se había claudicado en favor de la arquitectura limpia de pureza vitruviana.

Es lógico que así sea si tenemos presente que el arte jiennense de la segunda mitad del quinientos y en buena parte de la centuria siguiente se va a mover dentro de las coordenadas estilísticas

dejadas por los seguidores de vandelvira y castillo. Los retablistas-imagineros Sebastián de Solís, Blas y Enrique de Rigueredo, Cristóbal Téllez, Salvador de Madrigal, Pedro de Salinas y Salvador de Cuéllar-este último manifestando su capacidad como dibujante de rejas⁴², llevaban en su arte un viso manierista⁴³ que es reflejo de aquella arquitectura producida por los dos prototipos mencionados y que de esta manera proclaman un lierazgo al que se afilían todos los artistas jiennenses de los finales del XVI e inicios del XVII.

Sin embargo, pese a la fuerza con que hemos visto atacar estos principios estéticos cinquecentistas ciertas manifestaciones de los últimos años de la centuria dejan vislumbrar un arte donde la desnudez decorativa hace resaltar los juegos de una arquitectura concebida en un racionalismo bramantesco. Es el caso de la sacristía de la catedral de Jaén o la fachada de la catedral de Baeza.

De todas formas, este arte de sequedad decorativa, viene a traducir para estas tierras la interpretación que Herrera hiciera en el Monasterio del Escorial y que tan bien cupo en los ánimos del centralismo contrarreformista, impuesto en la diócesis a partir del prelado

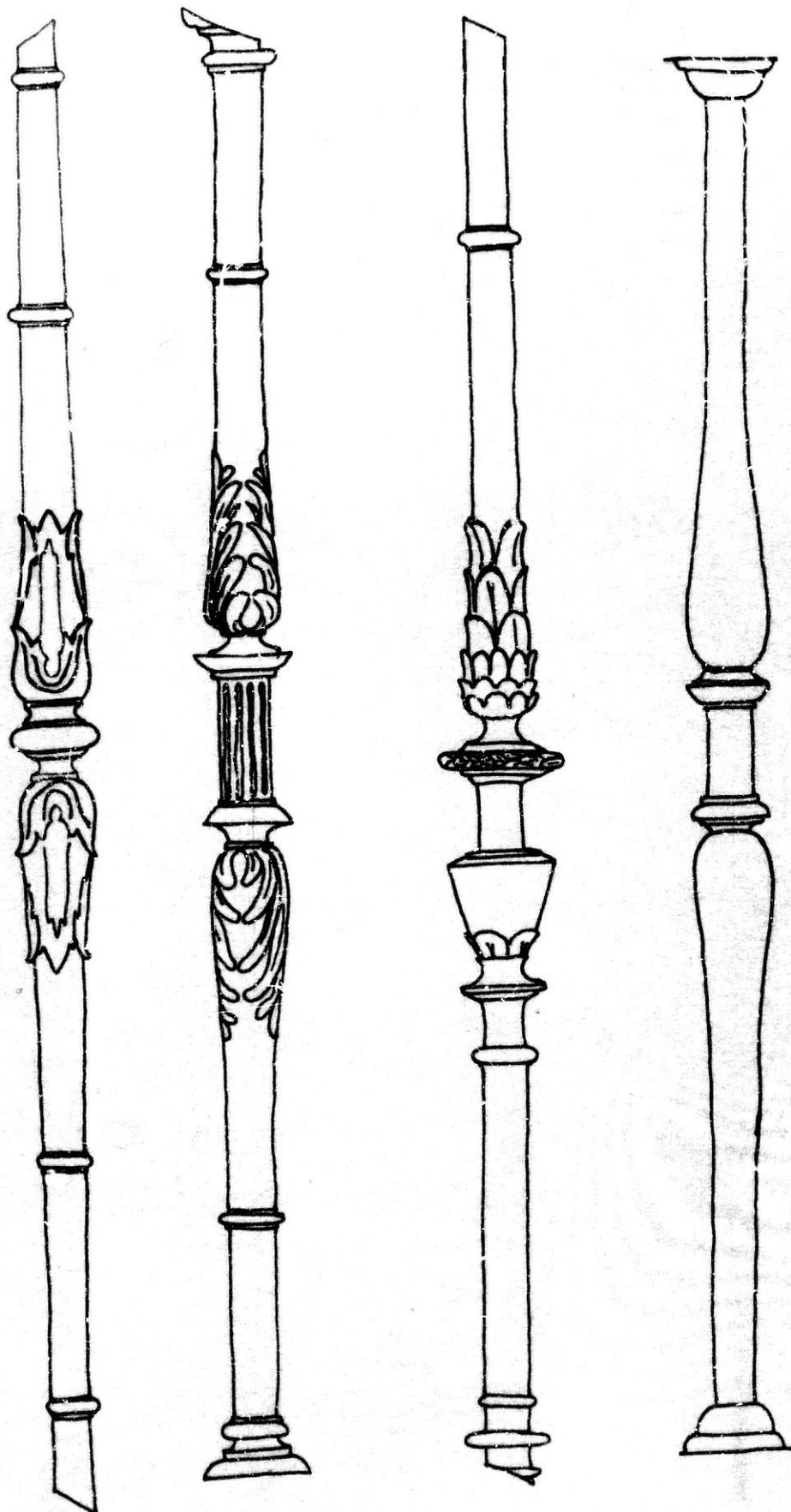
Sarmiento de Mendoza, que la rige desde 1580 al 1595. A partir de este momento se comienza a percibir otro tipo de obra en hierro, fiel reflejo de cuanto ocurre en las demás artes. Será la reja denominada escurialense o herreriana.

La importancia de todo este mundo debido a la creatividad de unos estetas que se afilían en el arte manierista se traduce en la fabricación de unos hierros que repiten, una vez más, los diseños de las arquitecturas de retablos.

En general, toda la rejería obedece al plan decorativo universal, con la particularidad propia de la inspiración que diera el diseño. Esta particularidad es más común entre estas tierras y las conquenses. El parentesco artístico que comenzara con el plateresco de los hierros sigue manteniéndose ahora a finales del quinientos, sin duda, debido a aquellos maestros con capacidad creadora que interfiriendo sus influencias sirvieron en ambas tierras, como es el caso de Vandelvira y del francés Jamete. Ratifica nuestro pensamiento el gran parecido entre las rejas del Hospital de Santiago de Ubeda, debidas en sus trazas a Vandelvira, según veremos, y la diseñada por el francés para la capilla de las Reliquias de la catedral de Sigüenza, pero trabajada por el rejero de Cuenca hernando de Arenas.

Viéndonos ya en el aspecto evolutivo de las formas y comenzando con el plano de barras, lo primero que sorprende es la importancia dada al ornato del balaustre, montado generalmente sobre pilares y rematado en sus extremos por unos toros que indiscutiblemente pueden hacer de basa o capital. En algunas rejas-*aq uellas* que más parentesco tienen con las conqueses-, el paño balaustral es cortado por todo un entablamento, lo que hace distraer la verticalidad, acentuando una tendencia horizontal al quedar dividido en dos cuerpos.

Los balaustres de bulbo doble, labrados teniendo en cuenta el torno, se cubren con hojas ejecutadas a cincel y su largura va cortada por anillas simples o pareadas, otro dato que acentúa la horizontalidad; a veces, y es muy corriente, el balaustre introduce un nudo en forma de cerámica griega, pero sin alas, en esto se diferencia de aquellos otros que fueron comunes en las zonas centro peninsular, en torno al taller de Andino, según los vemos en famosas rejas catellanas, algunas como la magnífica que cierra la vallisoletana capilla de los Benavente, en Medina de Rioseco, labrada por el rejero de Baeza Francisco Martínez, el mismo autor de unos balaustres cerámicos que conforman el púlpito de San Nicolás de Ubeda⁴⁵, pero aquí tam-



BALAUSTRAS RENACENTISCAS USADOS EN
LA REJEDA VIENNESE.

poco los vasos llevan asas, lo que nos indica la ausencia apuntada de este elemento, pese a la introducción que se hizo en la reja del Salvador de Ubeda.

Las barras capitales son las que presentan mayor confusión al quedar convertidas en columnas monstruosas con perfiles modulados como si de esculturas se tratase, a base de jarros, anillos, mascarones, guirnaldas, telajes y trofeos pinjantes. Lo mismo que ocurre en la arquitectura en piedra, también se introduce aquí la figura humana como soporte, tal y como lo había hecho Vandelvira y Francisco del Castillo, y así es posible ver a cariátides y telamones sobre estípites, sustituyendo a las columnas monstruosas en algunas rejas que aún lucen en la sacramental de San Miguel de Andújar o en las ubetenses capillas de los merlines y San Martines.

No vamos a insistir en el recuadro iconográfico, ratablístico, que ya hemos indicado varias veces, pero si en los copetes donde, pese a adoptar la disposición de la reja del puro renacimiento hay un cambio hacia la figura mítica. Todo colocado con rigor simétrico a los lados de un eje que en algunas ocasiones (rejas de Andújar) se presenta como atlante Hércules que sostiene

ne el ramaje que cubre la totalidad del tímpano, donde se exhiben quimeras, tenantes, grifos, pegasos, medallas y atléticas figuras dispuestas según ideara Miguel Angel para las tumbas mediceas.

5. La reja Escorialense o Contrarreformista.-

Si hay alguna nota que pueda definir con propiedad la reja de estilo escorialense es la simplicidad, la sencillez. Como el monasterio de donde toma el nombre, en ellas lo que predomina es la pureza arquitectónica de líneas desnudas de todo cuanto pueda significar ornato. Hay una pérdida de aquella funcionalidad de retablo en favor de aquella otra de tipo práctico que le hace servir de cierre seguro y diáfano. En este sentido está más acorde con la severidad y austeridad que traducen las normas establecidas por la Contrarreforma y que vienen a favorecer un adoctrinamiento más racional, desligado de los ocultismos del medievo. Es más lógico, pues, que la denominación de esta tipología sea de reja de la Contrarreforma, ya que, si es verdad que algunas piezas, extrañas a nuestra tierra, guardan ciertos parecidos con el arte de Herrera, las que aquí se confeccionan, teniendo la desnudez ornamental apuntada, no se ajustan exactamente al estilo herreriano.

El tiempo de su desarrollo es sincrónico con el declive económico y político que comienza a atravesar el Imperio Español, lo que ha dado pie a cierta crítica⁴⁶ para

pensar que esta austeridad no es sino la traducción al arte del ocaso hispánico que comienza a vislumbrarse, para alcanzar su plenitud en la centuria que comienza a inaugurarse.

no podemos dejar de comentar el vacío artístico que sufre el Reino de Jaén en los primeros años del XVII, durante el pontificado del prelado sancho Lávile (1600-1615). Quizá debido al celo apostólico del propio obispo, más interesado por la implantación del dogma contrarreformista que por la **práctica** del mecenazgo artístico. El hecho es constatable en la paralización que sufren las obras de la catedral y en la desaparición de maestros de primer orden. Las obras que se llevan a cabo, comenzadas en época anterior, serán guiadas por canteros que, aunque algunos tienen capacidad de diseño, són en su mayoría interpretes o traductores de los planos dejados por aquellas desaparecidas figuras de primer orden.

Un tanto igual ocurre con los maestros que trabajan en el hierro. A finales del XVI el número de rejeros es abundante y las fraguas cuentan con actividad

que traspasa nuestras fronteras; sin embargo, no descuel-
 la ninguna figura capaz de equipararse con las glorias
 de la ferrería anterior, y por supuesto están en un gra-
 do muy inferior a aquellas que les son contemporáneas
 y que sublimaron el arte de la forja a un grado de monu-
 mentalidad hasta ahora no alcanzado, como fueron los
 famosos Celma, de los cuales ninguno como Juan Bautista
 para conseguir ese perfeccionismo de la obra, aún pre-
 sente en las catedrales de Santiago de Compostela, Pla-
 sencia y en otros lugares.

Como es común en este tipo de reja, también las
 labradas en Jaén, no pierden su anterior aspecto archi-
 tectónico, entre ellas la de Nuestra Señora de la capi-
 lla en San Ildefonso de Jaén y la que cierra la capi-
 lla de D. Martín en las Descalzas de Alcaudete. En algu-
 nos casos se desvirtúa su integridad mutilando elementos
 del entablamento o desprendiéndose totalmente del remate
 encopetado, al que vimos como figura del clásico frontón.
 tal es el caso de las rejas laterales del presbiterio de
 Santa María de Anújar.

En cuanto al plano de barras hay que insistir
 en la pervivencia de aquel atavismo que hace coexistir
 el varal torcido con las innovaciones típicas del rena-

cimiento. Hay, pues, rejas fabricadas en este instante, con la simplicidad de formas y funcionalismo trentino que presentan un cierre de sistema de varas torsas, a veces, -como en Andújar-, combinando con perfectos balaustres. Son piezas que están más acorde con el carácter artesanal que con la obra de arte, sin duda debido a la ausencia de unos dibujos trazados por especialistas.

Por otro lado, están aquellas otras que no pierden el sentido plástico de la bella reja anterior y que acusan el estilo, no sólo por la desnudez y descuido ornamental apuntado, sino por la introducción de unos repertorios decorativos nuevos hasta este momento, plasmados en los coronamientos. Se siguen cerrando con balaustres, montados, a veces, sobre pilares. Los que son capitales llegan a imitar nudos monstruosos del período manierista, pero hay que observar una nota, y es que aquel bulbo recubierto de elementos foliáceos puede encontrarse desnudo y labrado con más osqueada.

No hay espacio en este plano de barras que esté reservado para la ubicación de figuras. Ausencia pues del tema iconográfico, tan de estas tierras. En los remates hay un desprecio por aquellas bolas y pináculos que

proliferaron en la arquitectura, y también en la rejería por claro influjo del arte herreriano. La misma edificación religiosa jiennense utilizó estos recursos, siendo despreciados para la traza rejera, de aquí esa escasa filiación con lo escurialense.

Los copetes, en un primer periodo, recuerdan los afiligranados dibujos anteriores, hay una clara insistencia en lo manierista, pero desde luego muy distante en su resolución ejecutiva, hay una falta de volumen en las formas, de pérdida de lo escultórico y así encontramos elementos mixtilíneos, -volutas que se interrumpen en ángulos rectos para seguir su espiral en sentido contrario, algo que Francisco del Castillo gustaba de hacer-, escudos con tenantes, banderolas...etc., que se conforman a base de recortadas siluetas, que prescinden del detalle y terminan por infundir, como apuntó Artigiano "un criterio marcadamente geometrizable"⁴⁷, más acusado en su segundo periodo, cuando la reja trata de adaptar su coronación al vano de medio punto que ha de cerrar. Entonces es común el empleo de un sistema de radios alabastrados que, como varas de abanico, se distribuyen alrededor de un elemento central, que suele ser el escudo de armas del patrón o anagrama del culto

a celebrar en su interior. Algunas de éstas aún cierran algunas capillas de la colegial de Ubeda, como la fundada por don Juan de la Torre. Es el tipo que se nace general a lo largo del XVII, más apto por la simplicidad y monotonía decorativa, para la industrialización del metal que para soportar el valor artístico del siglo anterior, que termina por perder como bien nos supo apuntar Enrique de Leguina.⁴⁸

C. Elementos decorativos.-

Ya se ha visto, tratando el concepto de reja, cómo en Jaén, además de la función aislante-protectora, la reja, más fuertemente que en otros talleres, siente la necesidad iconográfica, que la comporta como auténtico retablo donde va a convivir el mundo de la fábula pagana, tan propio de los ambientes renacentistas, tras las aceptaciones humanísticas, y el extraído de la tradición cristiana, que con tanto acento se hizo sentir en el arte desarrollado en los círculos hispanos.

Como nuevo ropaje ornamental, con o sin valor semántico pero dignificando el conjunto primario como diría Luciana Müller⁴⁹ en contraposición al pensamiento despectivo de Vasari,⁵⁰ se presentan los nuevos repertorios decorativos, suplantando los signos medievales, sobre unas estructuras que, en principio, poco han cambiado su constitución tardogótica.

De acuerdo con su naturaleza y significación ideológica, estos elementos de ornato permiten la formación de subconjuntos, bien definidos por cierto, cuando intentamos su análisis metódico.

1. Los grutescos.-

El fascinante mundo ornamental del grutesco, el mayor logro decorativo del hombre al decir de Ramón Aznar,⁵¹ se inscribe como un éxito arqueológico que sienta sus raíces en la estética romana.⁵² Se compone de un complejo combinado,⁵³ donde tiene cabida la figura humana pura o metamorfoseada en caprichos zoomorfos, revuelta con motivos de flora y fauna, algunos de los cuales ya fueron utilizados con cariz simbólico en tiempos medievales.

La utilización puede darse en unidades aisladas o bien en composiciones ordenadas simétricamente, tales como los denominados de candelieris, donde además de la temática dicha entran objetos inanimados de funcionalidad arquitectónica, militar, de joyería, ..etc.

Desde el quattrociento, la pintura da cabida a estos motivos y en la centuria posterior Rafael y Miguel Ángel usaron de sus servicios. En cuanto a la arquitectura, ninguna escuela como la lombarda los emplea con tanta asiduidad. Es de aquí de donde se indica la penetración en España, llegando a tener en nuestro suelo tanta aceptación, que el abigarramiento con que conforma la capa envolvente de las estructuras arquitectónicas vino

a compararse con la manera en que los plateros practicaban su uso, hasta el punto de constituirse la consabida denominación de Plateresco a la etapa en que la edilicia generalizó su empleo.

La maleabilidad del metal presenta un campo apto para multiplicar las formas de estas posibilidades decorativas y con rapidez los maestros rejeros, por prescripción de estetas ajenos o por propios pareceres, dan cabida al grutesco como tema apropiado para decorar sus rejas.

En Jaén, bien pronto lo hace presente Maestro Bartolomé. El tenebrario catedralicio, realizado no muy lejos de 1515, está cuajado de grutescos. Motivo que hace especular con el pensamiento de que tal vez sean las formas en hierro las que inauguran el renacimiento jiennense.

Es casi infinita la enumeración de formas que caben dentro del grutesco. Tantas que, siguiendo a Camón, "causaría verdadera estupefacción la formación de un corpus de estas ornamentaciones platerescas donde veríamos desplegados los caprichos más inauditos". Solamente contemplando la reja principal de la Capilla Real de Granada

es suficiente para dar holgada razón a esta afirmación. Las caras de los basamentos y las de las pilastras en el cuerpo bajo, así como los frisos de sus aliceres y los caprichos de la crestería componen un extenso muestrario donde el estudioso puede encontrar un fascinante campo lleno de fábulas míticas.

No entra en la intención de este trabajo el análisis iconológico de tales representaciones, aunque conviene señalar algunas, las más repetidas, para ayuda a una mejor lectura de la simbología presente en la decoración de las piezas.

Muy usados, por la reja plateresca salida de los talleres de maestro Bartolomé, son los cuernos de la abundancia o cornucopias, símbolo de la prosperidad o abundancia, que encuentra justificación de origen en la mítica cabra Amaltea amamantando a Júpiter. Pueden aparecer entre el laberíntico ramaje de los candelieris, pero como elementos de honor le encontramos en el cuadro de la sobrepuerta de la reja del conde de Cabra, en Baena, y en la que cierra la estancia colateral bajo el coro de la Capilla Real de Granada.

Muy usados son los putti o amorcillos convertidos en angelillos por la iconografía cristiana. Pululan entre los diversos caprichos decorativos, como en la sobrepuerta de la reja grande de la Capilla Real granadina, o sirven de tenantes asiendo heráldica, como los vemos en la reja del camarero vago, en Ubeda, pero siempre infundiendo un sentido virtuoso que es el cometido más comúnmente significado por su presencia.

También se repite insistentemente, sobre todo, en los frisos protorrenacentistas, y después, aunque, con menos insistencia, en el propio renacimiento, los pájaros afrontados bebiendo en la "fons vitae" simbolizando, tras la adaptación cristiana, el alma alimentándose de la gracia divina.⁵⁵

A veces, es frecuente que estos frisos usen delphinés—caso de las rejas de San Isidro en Santa María de Linares y la del coro de Santa María de los Reales Alcáceres de Ubeda—. Su figura estuvo en uso en la Grecia clásica y en la roma de Adriano. El delfín, como animal benéfico por excelencia se ha relacionado con la salvación y resurrección⁵⁶ y también con la prudencia. Entre las eses encontradas de los remates de rejas suelen aparecer también. Así los vemos en la gran reja de la dicha capilla

Real y en la del baptisterio de San Bartolomé de Andújar.

Otro elemento frecuente son los grifos de largas colas que se van transformando en formas vegetales, hasta quedar reducidas al típico zarcillo de acanto. Van en pares afrontados, formando procesión a lo largo de frisos o dando escolta a un emblema o motivo que signifique lo más interesante del lugar. En este sentido siguen manteniendo la misión de vigilancia con que se distinguían en las viejas civilizaciones orientales, de donde arranca su origen. Abundan en muchas rejas, pero su empleo se ve casi generalizado en las que lucen en el panteón ducal de Osuna, que son obras implicadas en la rejería jiennense.

Como directa prestación del renacimiento lombardo, llegan a España los tondos, recuerdo claro de los medallones imperiales y de aquellos otros presentes en los sarcófagos paleocristianos. Suelen hacerse presente en los cruces de peñazos o cortando los segmentos de aliceres, es el caso de los que lucen en las rejas de la capilla sepulcral de los Reyes Católicos; pero también se pueden encontrar figurando entre la ornamentación del coronamiento, para enmarcar a donantes o portando en la sobrepuerta la efigie del santo titular, como lo está

la reja que se encuentra en la sacristía de la catedral de Baeza. A veces, estos marcos son festones de laureles, frutas y adormideras. Las coronas así constituidas estaban consagradas a Ceres, diosa de la fertilidad y la abundancia, y ésta ⁵⁸va a significar donde las encontremos, bien rodeando bustos de personajes históricos o contemporáneos, bien alrededor de la heráldica, como es el caso de varias rejas, entre ellas la del panteón de los condes de Cebra, en Baena.

Y no para aquí el repertorio de tan diverso y caprichoso mundo ornamental. Otras formas se desparraman integradas entre el laberíntico tramado. Mas no se puede pensar que tal vestimenta decorativa vaya dirigida a ser portadora de un mensaje distinto al puramente lúdico, de ambientación estética. Ciertamente que cada uno de estos elementos parlantes, en solitario o en animada conversación con los restantes, ayudaba a los mentores para lanzar su discurso, sin embargo no es permitido especular con que fuera este únicamente el objeto primordial representado en la plástica ferrera, aunque esto no quiera decir que la simbología empleada entre los grutescos que revisitan las superficies de la reja mayor del panteón real granadino estén desprovistos de una intencionada carga conceptual.

En esta reja de Granada hay una intención expresa en las escenas que animan los basamentos, con figuras míticas de vampiros, putti, dioscuros, eros, caduceos, ángeles y otras representaciones más de extracción onírica que no se alejan del legendario mundo de la alquimia, bien significado en los tocados cónicos con que se contemplan algunos personajes.

Formando filas con el dicho repertorio encontramos figuras elefantinas, significantes de la magestad real según Horapolo,⁵⁹ en la reja del conde de Jabra; quimeras masculinas de robustas musculaturas, inferiormente acabadas en largas colas que rematan encabezas felinas, muy usadas por los sobrinos de Maestro Bartolomé en las rejas del taller de Andújar; bichas que retuercen sus cuerpos de escamas foliáceas; ángeles-sirenas cubiertos de gorros frigios, o esfinges de groseras ubres⁶⁰ que, junto con los desnudos humanos, de posturas deshonestas, lucientes en la real reja granadina, ponen una nota de lascivia que no deja de ser licenciosa dentro del programa ético propuesto por la estética renacentista española y por lo mismo chocante, si la sometemos a la crítica que le fue contemporánea expresada en los escritos de B.L. Argensola, el pintor Pacheco⁶¹ o el mismo Padre Sigüenza.

2. Heráldica.-

Aunque a veces el tema de la heráldica aparece mezclado con el grotescos, integrando parte de los adornos de candelieris, como el caso de la reja de la capilla de la Yedra, en Ubeda, lo mas corriente es que luzcan aparte, en sitio de honor, mereciendo por lo tanto un tratamiento independiente.

La heráldica como elemento decorativo se acusa, casi con insistencia, no sólo en la arquitectura sino en otras artes de entre las que cuenta la rejería artística. Acreditando el linaje de los patronos, perpetuando sus nombres y memoria, como señalaba Serlio,⁶² los escudos familiares van a disfrutar en la Modernidad un uso distinto al que ya venían gozando en los tiempos medievales, donde sólo servían para diferenciar a un guerrero.

Se les encuentra en aquellas piezas que fueron encargo de un noble, ya sea civil o religioso, pero en las otras cuyo comitante es un grupo gremial o hermandad religiosa desaparece, en su lugar, si acaso, irá el anagrama o distintivo propio de la congregación.

En relación con la heráldica, aunque también enmarcando anagramas o imágenes santas, encontramos los cuecos recortados o rollwerk. Su uso corresponde a los últimos tiempos del XVI, cuando tiene lugar la penetración manierista de manos de Vandervira y más exactamente de Francisco del Castillo. En las rejas diseñadas por el primero para la ciudad de Ubeda y en las que le son contemporáneas de Andújar, hay un lucimiento de estos rollwerk portando escudos, símbolos cristianos o sirviendo a veces para contener epigrafiada la fecha de confección.

3. Iconografía cristiana.-

Aunque las representaciones de escenas religiosas no sean exclusivas de la rejería jiennense, si podemos decir que fue aquí donde adoptan un protagonismo que queda alejado del signo anecdótico, de carácter decorativo, con que se exhiben en otras obras que nos son extrañas. La imagen religiosa, sola o componiendo escenas, trasciende lo ornamental y pasa a convertirse, aumentando su tamaño, en elemento primordial del conjunto metálico, o por lo menos a compartir con el ensamblaje arquitectónico la categoría artística del conjunto. En este sentido se ha hablado anteriormente de la reja-retablo, precisamente analizando aquella

funcionalidad de iconostasio, necesaria para materializar el espíritu devocional de cuantos fieles se veían privados de la directa visión de la divinidad. Es la corriente pietista que arrancando del medievo proponía una narrativa plástica de la literatura sacra, extraída no sólo de la Biblia en sus dos Testamentos, sino también de los escritos apócrifos y de cuantos tratados hagiográficos y devocionales había extendidos.

En pintura y escultura, estas escenas compusieron notabilísimos conjuntos retablisticos antes del advenimiento de los tiempos modernos; sin embargo, en rejería hay que esperar a los momentos en que la transición al renacimiento es un hecho para que, superada la dificultad de confeccionar volúmenes en chapa, se pudieran crear imágenes y levantar tales fábricas férreas. Como después veremos, el hecho ocurrió en Jaén y de manos de Maestro Bartolomé.

Los temas e iconografías empleadas son las heredadas del gótico que vienen a mantener su inmutabilidad en muchos casos hasta la actualidad, pese a la renovación o cambio de estética que pudo suponer la implantación contrarreformista de Tranto, aunque hay temas como el concepcionista mariano, que va cambiando hacia un nuevo formalismo, justo, cuando la transición hacia el clasicismo

inicia su caminar.

Las representaciones más abundantes son las que hacen referencia a la vida de Jesús y María, pero sobre todo la temática mariana. Tanto que casi se puede decir sin errar que la insistencia convierte el asunto en monográfico.⁶³ La Limpia Concepción, la Anunciación, la Asunción e incluso cuando se atiende a pasajes del Génesis se eligen aquellos que después los exégetas van a proponer como símbolos anunciadores de la Nueva Eva, coorredentora de la humanidad perdida.

La devoción mariana debió ser practicada por las primeras comunidades cristianas, así lo parece asegurar una pintura paleocristiana, del siglo III, que en la catacumba de Priscila representa una madre con un hijo en brazos y que, aunque con discrepancias, para cierta crítica, viene a significar la virgen con el Niño. Sin embargo, esta iconografía donde quedó fijada fue en la iglesia bizantina. De aquí pasa la Teotocos a las figuraciones occidentales, siendo el modelo usado en los tiempos medievales hasta que las nuevas corrientes filosóficas que llegan con la cultura gótica engendran esa ola de misticismo que produjo unas obras literarias que van a ser decisivas para la formación de nuevas advocaciones, no solo de María, sino también de su

Hijo e incluso del santoral. Las Meditaciones sobre la vida de Cristo y La Biblia Parva, publicada en 1299, abrieron un campo conceptual a María que terminan por presentarla como algo "per se", independiente de su excelente condición de madre de Dios. Es precisamente en este instante cuando van a comenzar tímidamente hasta la llegada del Renacimiento otras figuraciones marianas distintas a la estereotipada bizantina.

Fueron las órdenes religiosas, del cister y los mendicantes-dominicos y franciscanos-los vehículos propulsores de la nueva devoción. El dominico Domingo de Guzmán generalizó el rezo del Ave María por toda Europa. Y en el calendario eclesiástico se introducen liturgias para conmemorar nuevas celebraciones, como los Dolores de la virgen, La Quinta Angustia, su soledad, la natividad de María, su Presentación al templo, los Desposorios, la Coronación gloriosa, la Asunción a los cielos y, desde luego, como sustancialmente más importante por la profundidad conceptual que el misterio conlleva, el de la Limpia Concepción.

No todas estas advocaciones se encuentran trasladadas plásticamente en los hierros artísticos jiennenses. Por orden de importancia, en función de la repetición temática, destaca primero las iconografías que se han aplicado

para objetivizar el misterio dogmático de la Pura o Limpia Concepción. Otras hay aunque de manera aislada. Así por ejemplo la Encarnación o Anunciación, la Asunción y una Natividad que hoy se encuentra perdida.

Cuando los rejeros deciden hacer plástica con el dogma de la Inmaculada Concepción, aún mantenían toda su vigencia las formas icónicas de tiempos medievales más usadas para significar el concepto, como eran el Arbol de Jesé y el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén; pero junto con estas se estaba figurando otra tercera, que, pasado el tiempo, triunfaría sobre las anteriores, y que muestra a María como la joven doncella del Apocalipsis rodeada de los atributos provenientes del Cantar de los Cantares.

Desde luego, el Arbol de Jesé se adaptaba perfectamente a la plásticidad del hierro y los artesanos hacen idílicas composiciones, muy apropiadas para componer los remates por acoplarse con sus ondulados ramajes a la amplitud que había que cubrir. Al parecer el rejero fray Francisco de Salamanca, el maestro de la escuela salmantina, con quien se formó Maestro Bartolomé, como más tarde se verá, fue el primero que lo empleó en la reja del coro de la catedral de Sevilla. Y con un ligero retraso, su discípulo

en Jaén lo vuelve a hacer en las similares rejas de la iglesia de San Andrés, en Jaén, y en la de la Yedra de Ubeda. Después otros vendrán, como el que hace en la reja de la capilla de los Pesos de Cuenca atribuida a Lemosín,⁶⁵ o la ya renacentista de la capilla de los Escalas en la catedral de Sevilla.

Primordialmente, el árbol de Jesús se usó para representar la genealogía de la casa de David, a la que pertenecía María, su esposo José, y naturalmente su hijo Jesús en cuanto a su condición humana.

Combinando estos personajes se han hecho diversas composiciones. Unas veces se ha buscado la ascendencia de Jesús. Así, por ejemplo, en un relicario flamenco, del siglo XV, que se guarda en la Capilla Real de Granada, se pueden ver a los padres de la Virgen. Joaquín y Ana y a María y a su esposo José sobre unos ramajes que inciden para poner base a la figura de Cristo, que corona el conjunto; al respecto y ya en fechas posteriores, en 1633, encontramos en Santa María de Andújar otro árbol,⁶⁶ con tallas de madera policromadas, que muestra a Santa Ana y a María sentadas sobre los troncos bajos del follaje y con el niño en sus regazos.

En cuanto a la aplicación que ofrece a María se ha querido ver una figura apropiada para representar su Limpia Concepción. No es extraño contemplar a sus progenitores arrodillados ante la Puerta Dorada de Jerusalén, unidos por dos tallos que brotan de sus pechos hasta incidir en una flor de azucena sobre la que ⁶⁷posa María. Así lo está en un cuadro, flamenco al parecer, del siglo XVI, que guarda el Museo de la colegial de Osuna. Esta representación vendría a completar en su proceso final las que lucen en nuestras rejas.

La dialéctica suscitada acerca de la génesis de este árbol se presenta interesante, y no totalmente clarificada. ⁶⁸Guerrero Lovillo, siguiendo los estudios de Emile Mâle, Portel, Coomaraswamy y Frederic Portal, piensa que arranca de la cultura indú. De la India pasaría a Europa y, ya en el siglo IX, lo representa Teodulfo de Orleans aplicado a las artes del conocimiento. Como simbología de nuestro interés, piensa Mâle que fue el Abad Suger quien creó el modelo para exhibirlo en una vidriera que, hacia 1144, se confeccionó para la abadía de San Denis. ⁶⁹

Sin embargo, en opinión de Santiago de Sebastián la penetración de esta modalidad arborescente de ⁷⁰plasmación genealógica arranca de la misma Biblia. Concretamente

de la profecía de Isaías, que comienza: "Y saldrá un renuevo del tronco de Jesé, y de su raíz se elevará una flor"⁷¹. Virgilio en su égloga IV recoge el dato. Y un salterio inglés del siglo XIII menciona a Virgilio y a las sibilas—esas mujeres tan esotéricas que predicen la venida del Mesías— como integradas en el árbol de Jesé.

La interpretación a Isaías viene a decir que el tronco brotado vendría a ser María, que naturalmente sería pulcra de mancha o llena de gracia para poder engendrar la flor que simboliza a Jesús.⁷²

La modalidad más frecuente en los hierros es aquella (por otro lado la más extendida) que muestra un ramaje, poblado de exóticos pájaros, rigurosamente simétrico, que partiendo de la figura durmiente de Jacob, sirve para asentar a las doce tribus de Israel y Judá seis a cada lado, con los personajes de Josías, Aíres, Ezequías, Achaz, Ioatán, Ozías, David, Salomón, Roboam, Assa, Josaphat y Joram, y sobre el tallo central, terminando en flor, la figura de María, sola, con las manos en oración, en las obras jiennenses, o con el Niño en brazos, como se encuentra en otras rejas, tales como la ya dicha de Sevilla o la confeccionada para la capilla catedralicia del Cristo Tendido, de Toledo, anónima.⁷³

La otra modalidad concepcionista, también medieval y presente en la rejería jiennese, el Abrazo de S. Joaquín y Santa Ana ante la Puerta Dorada de Jerusalén, gozó durante el siglo de sobrada fama. Y eso pese a saberlo de poca ortodoxia por su condición apócrifa, lo que llevó al pontífice Paulo V a prohibirlo en 1572.

El que Trento dejara sin definir el dogma de la Inmaculada, hizo que los defensores insistieran en esta temática, curiosamente sin olvidar la apócrifa postura. La Venerable Madre María de Jesús de Agreda, la monja visionaria que en su tiempo disfrutó de tanta fama que acaparó la atención del mismo monarca, Felipe IV, tuvo revelaciones místicas que le alentaban a defender el misterio con escritos donde se sirvió precisamente del tema prohibido. Y con tanta credibilidad de sus contemporáneos que, en buena parte, inspiró al jesuita Juan Bautista León para componer un tratado sobre San Joaquín,⁷⁴ que fue impreso ya en 1701. Aquí también se hace detalladamente narración del acontecimiento del abrazo sin omitir ni una sola figura de cuantas componen la famosa escena.

Ante esta persistencia, no nos debe extrañar que después de la prohibición papal, encontremos en la reja de los Merlines de Ubeda la tal iconografía, precisamente por impo-

sición del comitante, como se verá cuando se haga el estudio descriptivo de las piezas, el cual obligaba a reproducir el concepto dogmático de María que se encontraba en una obra hecha en el primer cuarto del siglo, justo la ubetense reja de los Becerra, aunque caricóticamente ésta proyectara la iconografía de la doncella apocalíptica. Síntoma que nos demuestra como ambas escenas comportaban en la piedad idéntica significación.

Apunta Galera Andreu ⁷⁵ cómo precisamente cuando se hacen estos encargos (en la reja de la colegial de Ubeda y en S. Andrés de Jaén) son debidos a imposiciones de clérigos, y, además, de altas dignidades, lo cual nos parece co-
 s lógica si tenemos presente la parte activa que la ige-
 sia jiennense tuvo en la defensa de la verdad mariana. No
 olvidemos que particularmente dos prelados jiennenses deja-
 ron constancia de tal creencia immaculista. Al obispo de
 Jaén, San Pedro Pascual se le atribuye la Biblia Parva y
 el cardenal don Pedro Pacheco, también obispo de esta igle-
 sia levantó su voz en erento en pro de la definición del
 dogma, y una serie más de insignes teólogos de la que nos
 da cumplida cuenta Caballero Venzalá.⁷⁶

En cuanto a la escena en sí, viene compuesta
 siguiendo la descripción literaria que cuenta cómo

Joaquín, tras el retiro que pasa en el monte, acude con dos testigos a la Puerta Dorada, avisado por un sueño que le auguraba su próxima paternidad. Allí se encontró con su esposa, seguida de dos damas, y también llevada al lugar de manera misteriosa. Se abrazaron, y se hizo realidad cuanto el arcángel San Gabriel les anunciara en tal sueño. Este debe ser el ángel que aparece centrando la composición.

Desde luego, tan ingenua escena no puede más que comportar un concepto altamente coherente expresado en la fusión de símbolos. Así lo deja señalado Lenain de Tillemont al definir el significado del nombre de Joaquín como "preparación" y el de Ana como "gracia".⁷⁷

La tercera representación de la Limpia Concepción, aquella expresada por San Juan en el Apocalipsis, aún se encuentra ampliamente presente en varias rejas jiennenses. El evangelista aportó en la constitución iconográfica esa visión que muestra a una joven doncella triunfante sobre la sierpe del espíritu del mal, "revestida del sol, con la luna bajo sus pies y coronada de doce estrellas sobre su cabeza" (Ap. cap. 12). A todo esto se le une los símbolos metafóricos de los hermosos requiebros que dice el esposo enamorado a la amada sulamita en el bello canto

amoroso que es el Cantar de los Cantares. Ella es hermosa como la luna, resplandeciente como el sol, estrella de los mares, puerta del Cielo, Jardín cerrado, ciudad de Dios, espejo sin mancha, torre de David, lirio de los valles, rosa sin espina, fuente que nace en el desierto, etc. Ella es la predilecta, la elegida, y el esposo, Dios, le canta el "Tota pulchra est amica mea et macula non est in te..", que después la iglesia cambió por el "Tota pulchra es María...".

Así, de esta manera, se encuentra el escudo en estuco, que campea sobre la reja de la capilla de San Andrés de Jaén, donde sus hierros sirvieron para configurar las otras dos formas concepcionistas descritas. Sin embargo, esta iconografía apocalíptica, cuando se trata de llevar al hierro sufre una simplificación de elementos. En general, las metáforas del Cantar desaparecen, y solo queda la imagen de María, con el Niño o sin él,⁷⁸ y unas veces sobre la luna con los cuernos hacia arriba,⁷⁹ lo que vendría a ser opuesto a la manera en que Pacheco, ya pisando la siguiente centuria, recomendaba para tal representación.⁸⁰ Tal aspecto confunde con la manera de representar la Asunción, y en este tema estaríamos sino se supiera que la intención fue crear el dogma inmaculista. De todas formas conviene saber que la diferenciación gráfica en tales escenas apenas eran perceptibles, no solamente en rejería sino en todas las artes. Así se ven

escenificaciones del mismo tema en los tímpanos pétreos de ciertos templos diocesanos, como en el bello de San Pablo de Ubeda o en la puerta norte de Santa María de Linares. Esta última de cierto interés para nuestra temática, puesto que (como ya más adelante veremos) la virgen que en ella campea sirvió de modelo para ejecutar la que se encontraba en la reja del interior del convento de la Coronada de Jaén, el lugar original de la dicha portada.

De todos los ejemplares que en Jaén encontramos haciendo réplica de la temática, el más perfecto, no sólo técnicamente hablando, sino también en riqueza icónica es el que se encuentra haciendo de copete en la ubetense reja del Deán Ortega, en San Nicolás. Por cierto que también ha llevado a confusión con la Asunción⁸¹ e incluso con la Virgen del Pilar,⁸² eso pese a señalarse con los atributos más significativos de la condición concepcionista, la luna a los pies y una sierpe. Todo como corresponde a la intención del patrón que pretendió una capilla para honrar la verdad inmaculada de María.

Pero no queda con estas iconografías completa la plástica alusiva al dogma inmaculista. Recordemos que los exégetas interpretaron pasajes del Génesis como claras promesas a la Redención de la humanidad, perdida por

el pecado .Son las secuencias consecutivas de la Creación de Eva, el Pecado Original, la Expulsión del Paraíso y el Castigo. Es claro que todo hace referencia a la excelencia de María. Veamos cómo refiere el libro sagrado el momento de la caída del hombre y las palabras de Dios a la serpiente: "Yo pondré enemistades entre ti y la mujer, y entre tu raza y la descendencia suya; ella quebrantará tu cabeza y andarás acechando a su calcañar" (Génesis, cap. III, 15). Y es aquí donde se ha visto la primera promesa no sólo del Mesías sino de su virginal madre, justo en las palabras "descendencia suya", o sea la descendencia de María, su hijo Jesús, el que "quebrantará tu cabeza".

La plasmación escénica en hierro fue un hecho en la reja de la capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la Colegiata de Ubeda, quizá inaugurando la serie de aquellas que utilizan esta temática, expresada como friso secuencial, con fines narrativos que traten de desmembrar el concepto dogmático de la pureza de María, hecho presente además en la imagen de la joven doncella apocalíptica que aparece en la sobrepuerta.

Según llevamos dicho la iconografía mariológica se impone en la rejería jiennense del XVI sobre cualquier otra, incluso sobre la cristológica, que con estar difundida

en otras rejas hispánicas nunca alcanzó la extensión de aquella. Recordemos la Adoración de los Magos en la reja de la iglesia del castillo de Aracena, el Bautismo de Cristo en la reja del baptisterio de la catedral primada, o las secuencias de Pasión que forman retablo en la reja real de Granada. Sin duda, estos temas pasionales son los más extendidos.

Y, desde luego, de todos ellos el que más se reproduce es el Entierro de Cristo por la simbología escatológica que tiene para el cristiano. Lo encontramos centrado en la reja mayor de la catedral hispalense en la capilla del Mariscal de la misma catedral, ambas obras implicadas con la rejería de Jaén, como ya tendremos ocasión de ver, y además forma parte de los cuadros seriados que Maestro Bartolomé intercaló horizontalmente en la reja granadina de la Capilla Real.

En cuanto a las escenas referentes a los Santos también es frecuente encontrarlas en rejería. Sobre todo, en aquellas rejas que cierran capillas puestas bajo la advocación de alguno. San Ildefonso recibiendo la casulla de la virgen María, ese tema del medievo español, luce en la reja de la Capilla dedicada a este santo en Santa María de Andújar, en la misma ciudad, en San Bartolomé, hay otra con

el martirio de San Sebastián, muy posiblemente encargada por el gremio de los ballesteros que tenían a este santo por titular. Debió ser frecuente que, cuando un colectivo de esta índole encargaba un trabajo exigiera la presencia plástica de su santo patrón, ese debió ser el motivo que lleva a poner la efigie de San Cristóbal en la reja de la sacristía de la catedral de Baeza.

Dentro de este apartado cabe incluir la abundante presencia de San Pedro y San Pablo (generalmente sus bustos en tondos) colocados simétricamente a los lados del copete de algunas rejas, como en la del camarero Vago, de Ubeda o en la de los Merlines, y que vienen a representar las dos fuerzas primeras en la defensa de la iglesia, como guardianes de ella, suplantando a los terroríficos grifos centinelas de las culturas asiáticas.

NOTAS:

- 1.-La función de las maksuras ha sido propuesta por Camón Aznar como anticipadora de la ejercida por las rejas en los templos cristianos. CAMÓN AZNAR, La rejería renaciente...pág.403.
- 2.-SALCEDO OLID, M. Panegírico... págs. 243, 244.
- 3.-HOVER, O. Hierros...pág. 32.
- 4.-SALCEDO OLID, op. cit. pág. 244 : "...Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena (está) oculta con cuatro velos riquísimos, que se corren al fin de cada Misa por espacio de una Salve...".
- 5.-ORTEGA SACRISTA, A. Arte y Artistas en la Santa Capilla...pág. 32 : "...porque la imagen de Nuestra Señora de la Santa Capilla no está con la decencia que se debe descubierta todos los días dispuso que un escultor disponga un tabernáculo embebido en el retablo principal, como mejor parezca y se le pongan dos o tres velos que se descorran en las fiestas principales".
- 6.-Consúltese al respecto ROMANO, R. - MENENTI, A. Los fundamentos del mundo Moderno... pág. 85.
- 7.-Entre la bibliografía que habla a cerca de la evolución del arte del hierro encontramos: DAVILLIER, BARON CH., Recherches sur l'orfèvrerie en Espagne au Moyen et a Renaissance. Paris, 1879; GARCIA LLANSO, A. Historia General del Arte .Metalistería. Barcelona, 1896; LABERTA, L., Hierros Artísticos. Barcelona, 1901; ORDUNO Y

VIGUERA, B., Rejeros españoles, Madrid, 1915; ARTIÑANO Y GARCANO, P., Exposición de Hierros antiguos Españoles. Catálogo. Madrid, 1919; El tesoro Artístico de España. Los hierros. Ed. David. Barcelona; RUIZ CASTILLO, A., El Arte del Hierro en España. Barcelona, 1932; PEREZ BUENO, L., Hierros Artísticos Españoles de los siglos XII al XVIII, Barcelona; CANON AZNAR, J. op. cit.; ALCOLEA, S. Arte decorativo de la España Cristiana (siglos XI-XIX). Ars Hispaniae, tomo XX, Madrid, 1975; GALLEGO, A., El arte del hierro en Galicia. 1963 OLACUER-FELIU, F. de Las Rejas de la Catedral de Toledo, 1980.

8.-GALLEGO, op. cit. pág. 22.

9.-GALLEGO, El arte del hierro en la catedral de Burgos, págs. 216-220.

10.-En 1506 y 1508 el rejero Fernán Prieto recibe unos pagos por la hechura de unas primeras rejas para el altar mayor de la catedral de Sevilla. Documentos para La Historia del Arte en Andalucía, Tomo I, págs. 19 y 20.

11.-BELDA NAVARRO, C. La obra de rejería... págs. 211-222.

12.-OLACUER-FELIU, op. cit. págs. 57-69.

13.-Esta reja de la catedral de Baeza, que hoy se encuentra ubicada en la capilla de Ànimas, es comentada por ESCOLIANO GOMEZ, Aportaciones... pág. 80.

14.-BELDA, op. cit. pág. 213.

15.-ROSELL Y TORRES, I, La reja... pág. 349-360.

- 16.-GALLEGO,A.,op. cit. págs.220 - 222.
- 17.-CHUECA COITIA.Arquitectura del s.XVI,páj.97.
- 18.-TORAL,E.La capilla de los Merlines...
- 19.-DOMINGUEZ CUBERO,La rejería..pág.102.
- 20.-CAMON,op. cit.pág. 403.
- 21.-SAGREDO,D.,Medidas ... (facsimil)folio registro B,8.
- 22.-En la Enciclopedia de los Estilos Decorativos...pág 24,
se lee:"Esta idea(la del balaustre)a todas luces feliz
se debe según el investigador Starkie Gardner,J.al más
notable de los maestros,fray Francisco de Salamanca".
- 23.-GALLEGO,A.Rejería castellana en la catedral...pág.230.
- 24.-Según CAMON(op. cit. pág 415)la reja central del tem-
plo de Guadalupe fue construida entre 1510 y 1512
por el mencionado fraile ayudado de su compañero
fray Juan de Avila.
- 25.-Los talleres rejeros de Andújar,que mantienen una tra-
dición ininterrumpida desde el XVI,van a realizar
en el siglo XVIII unas rejas,sobre todo de balcones,
cuyos barrotes extremos y central presentan unas for-
mas bulbosas formadas por hojas recortadas y ahuecadas,
tal y como se de balaustres se tratara.
- 26.-Estos motivos los usa insistentemente maestro Bartolo-
mé en sus obras platerescas,seguramente por influencia
de la rejería salmantina,donde se hallan presentes

en algunas rejas, como las colocadas en la capilla de los Alderete, en San Antolín, de Tordesillas (Valladolid) atribuidas al taller de fray Francisco de Salamanca por GALLEGO, A. (Rejería Castellana, Valladolid, pág. 42). En la colegiata de Belmonte (Cuenca) otra reja de sus capillas laterales, también muestra en su friso el mismo elemento, índice de una difusión geográfica que traspasó sus originales límites.

27.-CAMÓN, op. cit. pág 474.

28.-véase las condiciones a las que se ha de ajustar la reja de la capilla del canónigo Alvarez, en Baeza. Apéndice documental, documento nº LXXII

29.-Estos tallos en doble ese afrontados se encuentran entre los temas de raíz oriental que decoran algunas piezas ibéricas, como el capitel que se guarda en el Museo Provincial de Jaén, procedente de Martos.

30.-La reja que cierra la capilla de los Apóstoles en la catedral de Cuenca luce las cuatro escenas del Génesis, Nacimiento de Eva, el Pecado Original, la Expulsión del Paraíso y el Castigo. Como si fuera un eco de lo realizado en Jaén por Maestro Bartolomé de Salamanca.

- 31.-ALCOLEA,op. cit. pág. 62.
- 32.-GOMEZ-MORENO, Las Aguilas...pág.100.
- 33.-Dentro del apartado que Camón dedica a "El Maestro Bartolomé y su escuela", se apunta un comentario a esta reja de la capilla de la Santa Cruz. CAMON, op. cit. pág. 499.
- 34.-Apéndice documental. Documento nº XXVIII
- 35.-Francisco de Villalpando es uno de los artistas más cultos del Renacimiento en España. Arquitecto, escultor y rejero también se distinguió por su saber teórico como traductor de Serlio, cuyos libros fueron publicados en Toledo el año 1563.
- 36.-ORDUÑO, op. cit. pág. 36.
- 37.-En el testamento de Vandelvira se mencionan, entre los libros que componían su biblioteca, un Vitruvio y dos libros de Serlio. El testamento fue publicado por vez primera en la revista "D. Lope de Sosa" (DLS) año 1919 págs. 10, 43, 77, 109, 141, 170, 202, 242; CHUECA, Andrés...pág. 83.
- 38.-CHUECA, idem; pág. 192.
- 39.-Apéndice documental. Documento nº LXXVIII
- 40.-Entre 1559 y 1563 se anotan en los Libros de Fábrica de la parroquia de Santa María de Andújar las visitas realizadas por Vandelvira para tasar obra. LOMINGUEZ CUBERO. La iglesia de Santa María...pág.

- 41.-Apéndice documental, documento nº CXxvIII
- 42.-Salvador de Cuellar trazó la reja para la capilla de don Rodrigo de Soria, a la que más adelante haremos referencia.
- 43.-ULIERTE, El retablo... págs. 62 y 63.
- 44.-FERNANDEZ, E. Hernando de Arenas... pág. 288.
- 45.-VAGARA, F. Rejería ubetense...
- 46.-ARTINANO, El tesoro.. pág. 9.
- 47.-iden; pág. 9.
- 48.-EGUINA, Obras en hierro. La estatua... pág. 64.
- 49.-MULLER PROFUMO, L., El ornamento icónico, ... pág. 19.
- 50.-El tratadista italiano refiriéndose al ornato de los grutescos los califica de "una specie di pittura licenziosa e ridicula molto...". VASARI, G., Le vite.. cap. XVII (Introduzione della pittura) pág. 143.
- 51.-Dice Camón (op. cit. pág. 24): "...jamás el hombre ha sido capaz de un alarde imaginativo tan descomunal como el que supone la creación de este mundo ornamental, abismal y mítico...".
- 52.-Aunque los grutescos los emplean los pintores a lo largo del quattrociento, será con el descubrimiento de la Domus Aurea, hacia 1480, cuando se generalice su uso.
- 53.-Sobre el concepto de grutesco se puede consultar a SEBASTIAN LOPEZ, S., Los grutescos del palacio de la Calahorra, págs. 144-146.

- 54.-CAMON, op. cit. pág. 24.
- 55.-En la Hypnerotomachia Poliphili de Francesco Colonna, (Cap. XIX de la edición castellana) pueden verse dos aves bebiendo en una fuente situadas en un monumento funerario, clara alusión a la vida sobrenatural que se adquiere por la gracia.
- 56.-FERGUSON, G., Signos y símbolos... pág. 12.
- 57.-CIRLOT, Juan-E., Diccionario de símbolos.. pág. 17.
- 58.-MEYER, F.S. Manual de ornamentación, pág. 78
- 59.-GALLEGO, J., Visión y símbolos..., pág. 45. Así lo expresa este autor según nota tomada de los "Jeroglíficos" de Horapolo (libro II, 85 y 86).
- 60.-Estas figuras están presentes en una reja del Salvador de Caravaca de la Cruz (Murcia), obra posiblemente ejecutada por el ubetense Nicolás Pérez.
- 61.-ANGULO INIGUEZ, D., Pintura del Renacimiento.. págs. 10-11.
El autor se vale de los escritos de estos críticos para ajustar su juicio acerca de la honestidad de la pintura española en el s. XVI.
- 62.-SERLIO, S., Tercer y cuarto libro. (L. IV, folio 77v)

- 63.-En este sentido apunta Camón Aznar(Pintura Medieval española,pág. 186)cuando escribe:"Toda la Baja Edad Media es un canto a María,y como es natural éste tiene su primer reflejo en el arte".
- 64.-Gran protagonismo tuvo en estas figuraciones iconográficas de la Virgen María,además de las dichas escrituras,el"Speculum"de Vicente de Beaurais,y la "Leyenda áurea"de Jacques de Voragine.
- 65.-Aunque Sanz Serrano(Joyas de la forja...pág. 90)asegura ser su autor Lemosín,quien la debía labrar después de 1526,fecha en que se fundó la capilla por el canónigo Alonso Hernández del Peso.Camón(La escultura y la rejería..pág. 461)sólo la atribuye.
- 66.-Procede este grupo escultórico de la iglesia de Santiago de la misma ciudad.En la base del tronco lleva una cartela donde se indica que lo hizo Juan Sánchez de Barbalimpia en la fecha indicada,sin que esté claro si fue el que lo encargó o quien firmó la obra.
- 67.-Don Diego Angulo(op. cit. pág 168)dice sobre el Arbol de Jesé:"..de cuyas penúltimas ramas,con San Joaquín y Santa Ana,partían otras dos tallos,de cuya unión surgía la Virgen".
- 68.-GUERRERO LOVILLO,José.,Sobre el origen...págs 330-333.
- 69.-MALE,E.,L'Art religieux du XIII^e siècle.pág.169-175.

- 70.-Véase al respecto SEBASTIAN LOPEZ, S., Mensaje del arte medieval. pág. 95.
- 71.- (Isaías, 11, versículo I y II)
- 72.-Este es el pensamiento, por lo menos, de San Bernardo.
- 73.-Estudió esta pieza OLAGUER-FELIU (op. cit. pág. 106-10)
- 74.-LEON, Juan B., A la mayor gloria de Dios, El Animado Cielo de María,...
- 75.-GALERA ANDREU, Pedro A., En torno a Maestro Bartolomé. pág. 209.
- 76.-CABALLERO VENZALA, Manuel., Una fiesta a la Inmaculada Concepción, págs. 131 y 132.
- 77.-MALE, E., L'Art religieux de la fin du XVIIe siècle... pág. 348.
- 78.-En las actuales rejas jiennenses encontramos la Virgen con el Niño en la reja del coro de la catedral de Baeza, en la de la capilla de la Virgen de Guadalupe, y en la de la Yedra, ambas en Ubeda; La imagen sin el Niño se halla en el tenebrario de la catedral de Jaén en la reja de la capilla de la Inmaculada de S. Andrés también en la misma ciudad, en las ubetenses rejas de las capillas de los Sanmartines y del Deán Ortega y en la del santuario de la Virgen de la Cabeza, en Sierra Morena.
- 79.-Con la luna a los pies están las Inmaculadas de las rejas de los Sanmartines y del Deán Ortega.

II EL PROCESO EN LA CONFECCION DE LA REJA ARTISTICA.

Toda obra de arte y por lo tanto la reja artística es la plasmación de una carga intelectual encarnada en la materia. Se distinguen pues dos factores, el humano que emite la idea creadora y el puramente inerte que la soporta, en nuestro caso el hierro. Dentro del primer apartado o factor hay que señalar desde el genio creador del diseño-arquitecto, rejero, escultor o pintor hasta el simple batidor de oro que prepara los panes del precioso metal, pasando por los verdaderos creadores protagonistas, los rejeros-cerrajeros que forjan y modelan el hierro, los pintores que les favorecen con sus encarnaciones y los doradores y estofadores que sacan los destellos que convierten a la pieza en precioso instrumento de refinada elegancia.

Esta conjunción de oficios diversos actuando por separado sobre el consabido soporte hace posible la reja como obra de arte. Es pues lógico que en su lugar correspondiente procuremos al metal hierro un cierto comentario con el fin de apreciar con justeza su procedencia, implicación en la economía de la época y técnicas de trabajo que tuvieron que vencer los artífices.

A. La corporación de rejercos-cerrajeros en el Reino de Jaén.-

Con el nombre de cofradía y gremio se ha venido denominando la corporación de menestrales de un mismo oficio desde sus oscuros comienzos, allá en los siglos bajo medievales. Los términos, aunque encierran conceptos distintos, teóricamente-la cofradía atiende a función pía con fines de asistencia social y el gremio con carácter puramente jurídico-, en la práctica se confunde.

En las ordenanzas de estas corporaciones, escritas casi todas en tiempo de los Reyes Católicos, aparecen mezcladas las normas que procuran la atención benéfica a un cofrade con las que regulan los oficios. De aquí que hasta llegar los tiempos modernos ambos conceptos aparecen indefinidos, lo que dio pie para entremezclar sus denominaciones de esta manera: cofradía, oficio, cofradía gremial, cofradía gremio y gremio¹. Conceptos que tampoco quedaron suficientemente claros para Du Bourg² que afirma ser gremio y cofradía una misma cosa, sobre todo en los siglos finales del medievo.

Con este confusionismo entre cofradía y gremio encontramos las disposiciones que regulaban desde 1464, la cofra

día de San Julián, aglutinadora de los herreros, cerrajeros y caldereros, en la ciudad de Santiago de Compostela.³ La elección del santo protector era asunto particular de cada asociación, así por ejemplo, los herreros de Barcelona, que formaban gremio desde 1380,⁴ y los de Murcia⁵ se aglutinaron bajo la advocación de san Eloy que también amparaba a los orfebres, significando así las concomitancias entre los trabajadores de unos metales que, aunque diversos en su dureza molecular, fueron aptos para realizaciones formales de gran similitud; y en verdad que así fue, muchas labores realizadas en chapa de hierro manifiestan una pericia propia del platero; no en balde muchos rejeros eran poseedores del título de plateros, verbigracia el maestro castellano Andino y muchos de sus colaboradores.⁶

Domínguez Ortiz⁷ ha venido en señalar los inicios del XVI como punto cronológico donde arranca la mayoría de estas asociaciones en las ciudades castellanas. Efectivamente, en el ámbito andaluz encontramos estas constituciones recopiladas dentro de las ordenanzas municipales que las ciudades, desde sus ayuntamientos, procuraban para el recto control de los productos y del contingente gremial. Evitar competencias entre los aso-

ciados, exclusividad del mercado de la ciudad, equitativa distribución de la materia prima, igualdad en los precios, control sobre el contingente artesanal y una serie de medidas encaminadas por la política municipal eran los factores que determinaron la pervivencia del sistema gremial. Pero no cabe duda que se trataba de un control municipal sobre el poder de un corporativismo que había de quedar subordinado al interés de la ciudad.

Las ordenanzas más antiguas hechas por el cabildo municipal de Jaén datan de 1501⁸ aunque cuando se rehacen en 1525⁹, al relacionar los oficios que toman parte en la procesión del Corpus, dicen proceder de tiempo "inmemorial". Allí, entre otros, encontramos a los herreros formando la cofradía de santa Lucía junto con los caldereros, pechileros (cerrajeros), y panilleros.

En ningún momento se mencionan a rejeros ni a cerra-
jeros aunque desde luego hay que pensar que éstos, como
trabajadores del hierro, también deberían estar integra-

dos.¹⁰ Por lo menos el rejero Maestro Bartolomé así lo afirma en su testamento cuando expone su voluntad de que acompañe su cuerpo yacente la cofradía de Santa Lucía, donde era cofradé.¹¹ Quizá este patronazgo se expandió por todo el obispado. En Andújar se sabe documentalmente que así era¹² y también debió de ser en Ubeda, donde hay constancia de una cofradía de Santa Lucía, con sede en San Millán.¹³ La elección de esta santa, abogada de las cegueras, debió estar relacionada con las contrariedades sufridas en la vista por cuantos se ocupaban en forjar; otra vez Maestro Bartolomé nos sirve de ejemplo por la privación de la vista que padeció los últimos años de su vida y que bien pudo ser causada por los inconvenientes del trabajo.

Celebraba la cofradía el culto a su patrona en la iglesia catedral, en una capilla situada en la clausura.¹⁴ Allí debían reunirse los asociados para tomar las decisiones propias de su oficio.

La desventura de no aparecer en las dichas ordenanzas municipales las que pudieran pertenecer a los trabajadores del hierro nos impide precisar con exactitud cómo fue la organización. Sin embargo, sí que existen en

otras localidades andaluzas, como la recopilada en Sevilla,¹⁵ de 1503, donde entran por separado herreros y cerrajeros, y donde podemos observar el tono que tal constitución pretendía. En realidad se trata de evitar "muchos engaños y falsedades" que los oficiales del hierro podían hacer a los vecinos por ser "oficio tan necesario a todos". Se refiere a los herreros que trabajan en la confección de herramientas y a los cerrajeros que atienden a la hechura de llaves y cerraduras. En este sentido práctico sí hemos hallado en Jaén una disposición municipal, con fecha de 15 de julio de 1502, donde se dice cómo los herreros han de hacer las pesas.¹⁶

Lo que no aparece ni en Sevilla ni en Jaén son las leyes que debían regir a las corporaciones de cerrajeros, tal vez porque no las había o porque éstos, que también debían atender a trabajos de herrería y cerrajería, se gobernarán por aquellas. Un dato del Archivo Municipal de Jaén refiriéndose al grupo de cerrajeros, nos lleva a pensar en la ausencia de unas ordenanzas que regularan su actividad, aquí pues, aunque formaran cofradía, no se agruparían en gremio. Se trata de una acusación que se hace a los cerrajeros Juan y Luis del Moral, en 1621, de no estar examinados para ejercer la profesión, a lo que ellos respon¹⁷

den que nunca se examinaron los cerrajeros en Jaén "por no existir tal examen", lo que ratificó la ciudad. Claro que esto no nos niega el desarrollo de la profesión en Jaén. La cofradía de Santa Lucía nos atestigua una institución alimentada por los intereses de los trabajadores del hierro.

La distinción que Amelia Callego observa entre herrero y rejero-cerrajero, -aquel como autor de trabajos sin arte y éste de los artísticos¹⁸-, no fue apreciada con tanta sutileza por los coetáneos del XVI. No es extraño encontrar a un mismo trabajador calificado unas veces de herrero y otras de cerrajero. Parece ser que el denominador común era el de herreros y como tales, independientemente de su especialidad, se agrupaban en la cofradía o gremio.

Conviene que antes de seguir adelante aclaremos que no sólo los que se titulaban rejeros tenían la exclusiva en la confección de las rejas, también los cerrajeros compartían con los anteriores el oficio. Incluso podemos decir que estas dos funciones en algunos oficiales se confundes. Al jiennense Agustín de Aguiar los escribanos unas veces le califican de rejero¹⁹, otras de cerrajero²⁰ y en ocasiones de rejero-cerrajero.²¹ Y es que ambas actividades se complementan en su acción de cerrar y abrochar. Abrochar con ese artefacto que implica ciertos conocimientos de mecánica, como es la

cerradura.

Sin error podemos decir que los rejeros-cerrajeros eran los mecánicos de la modernidad, a ellos estaba encomendada la apertura de esposas para presos, de las armas²² y, lo que es más interesante, la fabricación del reloj. Son múltiples las citas que refieren famosos relojes realizados por no menos famosos relojeros-cerrajeros-rejeros.²³ De aquí que no nos pueda extrañar si vemos a uno de estos artifices del reloj haciendo contratos para labrar rejas, pues también estaban dentro de su competencia. Este es el caso de Alonso Pérez, relojero, vecino de Jaén, que en 1576 contrata las rejas para el presbiterio de la iglesia conventual de trinitarios de Córdoba.²⁴

Esta función mecánica ejercida por rejeros-cerrajeros se nos manifiesta de extrema importancia para el genio inventor del Renacimiento. Ya desde el "otoño" de la edad media se ocuparían de dar vida a aquellos extraños artilugios que hacían las delicias en las fiestas de las cortes europeas, como nos contó Ruizingá,²⁵ y posteriormente servirían de base para dar libertad a la invención de la mecánica ideada por la genialidad del gran Leonardo da Vinci.

El servicio prestado por estos relojeros era de

consideración dentro de la función pública de la ciudad. Maravall, analizando el ambiente sociológico de aquellos momentos, basándose en la famosa novela la Celestina, nos afirma que "el reloj es principalmente un instrumento de la vida burguesa"²⁶, pues con sus horas controlaba las labores de los gremios que definían el concepto de ciudad. De aquí que los concejos de estas ciudades instalaran esas máquinas, que eran controladas por el relojero-rejero-cerrajero municipal, con sueldo a cargo de las arcas del municipio. También aquellas instituciones con cierto poder urbano, como cabildos catedralicios y universidades necesitaban de regular el horario a través de relojes que marcaban sonoramente el tiempo.

En Jaén, su catedral ya en 1494 pagaba el cargo de relojero²⁷. En cuanto al reloj de la ciudad, el que marcaba la hora, digamos, oficial, se encontraba en la plaza de San Juan,²⁸ a cargo de un relojero-cerrajero, que en 1543 era Antonio de Villarreal,²⁹ el cual cobraba dos mil maravedís anuales de importe salarial. Síntoma que nos da una visión de la primacía que le decíamos tener. Sobre todo, si sabemos que entre aquellos trabajos controlados se encontraba el indicar "los riegos de las heredades desta çibdad"³⁰. Y esto es muy importante, ya que de su mal funcionamiento podían

venir muertes por rencillas entre los hortelanos de la vega, así por lo menos argumentaban los frailes de Santa Catalina en 1555,³¹ buscando de la ciudad licencia para hacer el reloj que sustituyera el viejo de San Juan, a lo que se accede con la condición de que la campana no suene para nada más que para marcar las horas.

Aún quedan en Andújar³² y Ubeda³³ las torres enniestas del reloj y constancia documental en sus archivos de esos funcionarios que tenían la misión de cuidar - "adobar" - el reloj, al tiempo que entendían en todos los asuntos de rejería y cerrajería que el cabildo de la ciudad le encargaba.

No se agota con estos rejeros-cerrajeros-relojeros los títulos de profesionales que podían hacer las rejas. También los que se denominaban artilleros y arcabuceros, como trabajadores del hierro, podían practicar la rejería. Es el caso de Juan de Zagala y Juan de Cubillana, maestros de artillería que dieron las trazas para la reja de la Capilla Real de Granada, o de Pedro de Cobaleda³⁴ arcabucero, de Alcalá la Real, que en 1600 hizo una reja para el aprisco de la iglesia abacial de la ciudad, con trazas

dadas por el cerrajero Miguel del Moral. De lo que inferimos que esta profesión aún no tenía perfectamente delimitada el tipo de manufactura específica, tal y como lo creemos en la actualidad.

Aclarada la multiplicidad de profesiones ferreas que tenían opción a trabajar rejas, se nos impone un comentario sobre cómo era el funcionamiento interno de los agremiados. En principio hemos de saber que la organización del personal del oficio se ajustaba a la jerarquización establecida en los gremios, a tono con la ideosincracia de aquella sociedad fragmentada en sectores o estamentos. El grado inferior era ocupado por el mozo aprendiz el cual, pasado el tiempo de aprendizaje se convertía en oficial, hecho que queda recogido en algunas escrituras de aprendiz: "...por manera que en fin del tiempo lo ^{34bis} vezado y oficial del dho oficio...". Por último si tenía aspiraciones en alcanzar la plenitud de la carrera, se convertía en maestro.

La formación del aprendiz se realizaba a través de un contrato entre el padre o tutor del mozo y el maestro. Esto si el aprendiz era menor de edad, generalmente un adolescente de 14 ó 15 años, que era lo más frecuente. Podía darse el caso de que el aspirante fuera mayor de 25 años, -edad exigida para ser declarado mayor de edad y firmar contratos-, entonces directamente éste se contrataba con el maestro. El periodo de duración del apren-

dizaje también fluctuaba. Lo más corriente es que comprendiera una época de 4 a 8 años,³⁵ pero sólo cuando eran mozos adolescentes. Si eran mayores se restringía el tiempo y en algunos casos cobraban un módico sueldo. En 1565, Bartolomé García, cerrajero de Jaén, recibió por aprendiz a Pedro Recerra que concerta su contrato,³⁶ por tiempo de un año y a cambio de la comida y un pago mensual de nueve reales. El rejero andujeno Alonso de Morales tomó por aprendiz, en 1580, a Juan Muñoz³⁷ por tiempo de dos años, el cual declaró en el contrato que "soy mayor de edad de veinticinco años", sin más pago que el vestirlo y alimentarlo. En todos los casos, el aprendiz tenía que residir en casa del maestro, conviviendo con los demás discípulos, obligándose a no ausentarse durante el tiempo del servicio, en cambio el maestro estaba obligado a enseñarle los secretos del oficio bien y cumplidamente y le ha de dar de comer, beber, vestir, calzar y cama en que duerma y vida suficiente y en fin del dno tiempo le ha de dar un vestido entero del paño de la tierra³⁸, consistente en "saio, calzones, capa, montea, calças, zapatos, camisa y quello"³⁹. En algunos casos se añadían cláusulas indicadores de algunos abusos que los maestros solían cometer con los discípulos, como es el caso del formalizado entre el rejero Manuel de Morales y el aprendiz Francisco Pérez, donde se dice que "no le ha de ocupar en el campo"⁴⁰. En otras ocasiones se llega a indicar el tiempo que le ha de servir encada uno de los instrumentos del taller: "los dos meses seguirá en el

fuelles y los dos años restantes en la "desechadora"⁴¹.

Acabado este aprendizaje se convertía en oficial, pudiendo trabajar por su cuenta o en obrador extraño, pero a sueldo. Era frecuente que muchos de los aprendices, formados con importantes maestros, siguieran trabajando de oficiales en el propio taller donde encontraron la formación. Este debió ser el caso de algunos de los que forjaron con Maestro Bartolomé, a los que les llama "criados". Algunos de ellos llegaron a emparentar con la familia del Maestro por casamientos con las sobrinas del rejero, como después veremos.

El grado supremo del oficio, el de maestro, no era tan frecuente, y ya, desde luego, suponía salvar un examen ante un tribunal nombrado por el gremio. En las Ordenanzas de los cerrajeros de Sevilla, el tribunal lo componían los veedores del oficio, que eran dos, uno nombrado por "maestros de obra prima" y otro "por maestros de obra valadí", más otros dos por parte de la ciudad.

Ante ellos el examinando tenía que demostrar su suficiencia mediante la realización de una obra, la obra "maestra" y únicamente si era apta, tras comunicarlo al gremio, se obtenía la licencia para ejercer libremente el oficio y abrir tienda.

No todos tenían la misma facilidad para establecerse. Había que adquirir un obrador y las herramientas propias. Los que tenían medios suficientes lo compraban, generalmente a otros compañeros, bien por abandono del oficio, por fallecimiento o por intervenciones judiciales, así, por ejemplo, en 1574 se vendieron en Jaén unos fuelles, por siete ducados, propiedad del cerrajero granadino Alonso Fernández, importe que fue destinado a sufragar una deuda de veinte ducados, cobrada a Tomás de Arriaza, el fiador de un contrato que no cumplió y que le obligaba a hacer unos herrajes para las puertas de una iglesia de Alcaudete. No faltan ofertas a las viudas de aquellos herreros que, por consentirlo la institución gremial, se convertían en propietarias que alquilaban el establecimiento del fallecido esposo.⁴²

Tampoco resultaba extraño que un herrero aceptara la compañía de otro que, a cambio de cierto dinero, compartía la fragua para trabajar todo "lo que oviere menester quando vos esteys parado"⁴⁴. El arrendamiento de herramientas era frecuente y más si los propietarios dejaban de usar el oficio. Como motivo, aparte de la ganancia que propiciaba, se argumentaba que es "utilidad e provecho a la dha herramienta usarla porque sino se usa se amolhece y pierde y se menoscaba".⁴⁵

Dejamos apuntado que al parecer los cerrajeros en Jaén no pasaban examen, lo que es suficiente para pensar en la dicha ausencia de la corporación gremial.⁴⁶

Así pues, sólo con el grado de oficial o con el oficio suficientemente aprendido con expertos sería suficiente para abrir establecimiento de tienda o taller. Aboga este pensamiento el hecho de que ninguno de los cerrajeros-rejeros vecinos de la ciudad vienen calificados por los escribanos del XVI como "maestros de fazer rejas", y aunque es verdad que a estos algunas veces sólo le denominan "rexeros" no deja de ser sintomático que únicamente encontremos la mencionada fórmula profesional, que acredita, en aquellos que proceden del exterior, tales como Maestro Bartolomé y los cordobeses Juan de la Cruz, Pedro Cardeñosa y Francisco Pérez.⁴⁷ Hay que hacer una salvedad, entre los maestros rejeros que están presentes en la subasta para ejecutar la reja del virrey del Perú, aparece como tal Juan Pérez, vecino de Jaén, el de más predicamento en el Jaén de aquel momento, sin embargo, su presencia no es suficiente para asegurarnos la existencia del gremio, pues la titulación pudo adquirirla en otro lugar. Igual que en Jaén, ocurre en otro centro rejero de la provincia, en Andújar, ciudad que especifica documentalmente la titulación de maestría a últimos del XVII y a lo largo del XVIII, lo cual pudiera ser causado por una retardada formación del gremio o por un título conseguido en el exterior. Sólo Ubeda y Baeza califica a sus rejeros como "maestros" lo que acredita la existencia de la institución. Así encontramos denominados a los maes-

tros de rejería nicolás y Alonso Pérez, a Francisco López y Miguel del Puerto, todos de Ubeda. De igual manera se califica al uyezano Gaspar Malcón.⁴⁹

Esta falta institucional de la corporación de rejeros de Jaén haría posible la actuación de tantos foráneos en las más significativas obras de rejería que se hacen en la ciudad, a saber, todas las realizadas por el taller de Maestro Bartolomé, por Francisco de Avila o por los ubetenses Pérez para la desaparecida capilla del virrey del Perú y la aún existente ante Nuestra Señora de la Capilla, en San Ildefonso. Piénsese en el carácter localista de la institución gremial, que impide en aquellos lugares donde su arraigo es fuerte la actuación de los no incorporados.

Siguiendo la norma del urbanismo medieval, los herreros, como los demás agremiados, se agrupaban en un sector determinado del trazado vial. En la escritura de la reja para el virrey del Perú se mencionan los lugares donde se ubicaban los rejeros en las ciudades donde fue pregonada su hechura. En Andújar se hizo en las plazas, y cerca de una de ellas, en la plaza Mestanza, tenía casas el rejero Domingo de Vergara; en Córdoba se hizo en la de los Herreros; en Granada en la Calderería, Herrería y plaza de Bibarrambla; en Ubeda "en la rreal desta ciudad y plaza de sal-

vador donde son los herreros", y por último en Baeza se anunció "en calle de la carzel como el de arriba ques donde ay los herreros".

En Jaén, se ubicaban los herreros en las llamadas Herrerías (aún conserva hoy la plaza el nombre) en pleno corazón de la ciudad medieval, comprendiendo un área entre las collaciones de San Andrés y San Juan.⁵¹ Allí se nota el mayor movimiento de compras y arrendamientos urbanos entre los trabajadores del hierro.⁵² Sin embargo, las necesidades derivadas del aumento demográfico, que hizo agrandar el casco de la ciudad, debió influir en que los obreros y tiendas del hierro se expandieran por la población, apareciendo durante el XVI a lo largo de toda la red vial, pero principalmente allí donde el tránsito, y por lo tanto el comercio,⁵³ era más frecuente, como el arrabal de San Ildefonso, el Mercado Bajo y la calle Maestra.⁵⁴ Otros, sin embargo, como Maestro Bartolomé, buscaron un barrio que, aunque céntrico y de cierta prestancia, por el tipo de sociedad que en él se alojaba, era arrabal, el llamado de la Huerta de las Monjas, quizá por la riqueza en agua, tan importante para el trabajo de la forja, y fuera de sitio donde pusiera suponer el ruido del obrar molestía a la vecindad. No olvidemos que la ciudad medieval procuraba colocar los oficios en

lugares aptos para ser desenvueltos sin causar demasiadas molestias.⁵⁶ La explosión demográfica de los comienzos de la Modernidad distorsionó los planes ciudadanos pese a las pronuncias⁵⁷ dictadas por algunos concejos.

Como apunta Domínguez Ortíz,⁵⁸ era frecuente que los artesanos tuvieran su morada junto al taller, generalmente la parte alta era la residencia y la baja tienda y obrador. Así estaba establecido en Jaén maestro Bartolomé, por ejemplo. Pero no siempre se cumplía este tipo de habitación. Había casos en que la tienda⁵⁹ estaba alejada de la residencia del obrero.

Fácilmente se comprende que las casas de los maestros importantes habían de tener suficiente capacidad para albergar a toda la familia doméstica que constituía la propia del maestro en unión de los criados, mozos aprendices y oficiales, así como suficientes dependencias para almacenar la materia prima y carbón, y una bodega donde guardar gran cantidad de aceite para el empavonado y temple del metal. Mas adelante veremos en qué grandes cantidades era adquirido el preciado líquido por los herreros.

Por el contrario, hay casas donde el local es tan sumamente reducido que apenas si caben los instrumentos del oficio, teniendo que trabajar el herrero en un banco colocado en plena vía pública, pudiendo llegar casos tan extremos que aún se hace imposible guardarlo en su interior, teniendo que hacerlo en otro lugar.⁶⁰

Está claro que los maestros, al tiempo que se convertían en el supremo valor de la catalogación gremial, disfrutaban de una posición social a tono con la desahogada economía, a veces boyante, que le proporcionaban los ingresos de una regular demanda, proveniente del progreso enriquecedor que el Imperio Hispano experimentaba en la centuria.

No faltan rejeros jiennenses que sean paradigma de lo anteriormente afirmado. El Maestro Bartolome y todos los que anduvieron en su círculo, principalmente sus sobrinos y sucesores, contaron con posición estabilizada, invirtiendo en fincas rústicas y urbanas. De los abundantes ingresos que en el taller del Maestro

entraron pueden servirnos de ejemplo el caso de Pedro Hernández, esclavo, manumitido después, que aprendió el oficio con su amo, el Maestro Bartolomé, quedando de oficial en el obrador a cambio de un sueldo. Sueldo que debió ser suficiente para acumular los bienes que en sus prematuros testamentos, de 1545, dejó en fincas rústicas en el término de Los Villares, jurisdicción de Jaén, por entonces.

Agustín de Aguilar, uno de los rejeros más importantes de la segunda mitad del XVI, nos ofrece otro claro ejemplo de los sabrosos ingresos que con la buena forja se podían percibir. Cuando en 1559 contrae matrimonio ofrece en arras 15.000 maravedís,⁶² o sea la décima parte de su capital, según costumbre, aportando la esposa un médico ajuar que en nada tiene que ver con el inventario⁶³ que en 1564, cinco años después, se hace de los bienes acumulados, donde figuran joyas en oro, tejidos de fino hilado, trajes con rica guarnición y fincas urbanas. Este mismo tono de riqueza se desprende del inventario del capital del cerrajero alcaláino Juan del Moral, hecho en 1577. Joyas con pedrería, muebles de nogal, telas ricas, herramientas y armas llegaron a valorarse en 68.250 mrs., lo cual no era nada desestimable si nos fijamos que se redactó cuando empezaba a ejercer el oficio.

Los que llegaron a la veteranía con renombre, en su mayoría, juntaron una buena propiedad, tanta como para dejar bien desahogada a la familia. Y eso contano a veces con las contrariedades que en ocasiones tuvieron para cobrar la integridad de la obra, caso corriente en el mundo de los artistas pero que, según Amelia Callego,⁶⁵ fue más corriente entre los del hierro. Así podemos observar a maestro Bartolomé a propósito de la reja para la capilla de San Agustín de Aguilár; problemas graves, que le llevaron a sufrir prisión, tuvo Agustín de Aguilár con las rejas que le encargara la catedral de Baeza para los laterales del altar mayor; y no pocos pleitos le costaron a Alonso de Morales el poder cobrar la reja que obró para el tabernáculo de nuestra Señora de la Cabeza en Sierra Morena. El caso más extremo con esto relacionado puede que nos lo ofresca el toledano Domingo de Céspedes⁶⁶ arruinado por incumplimiento de los pagos que el cabildo catedralicio de la Primada había de hacer de la reja que labrara para cerrar el coro.

Dentro de los grupos medios o clases medias- si es que se prede admitir esta catalogación en la sociedad estamental-, quedarían incluidos los famosos maestros rejeros. Algunos, como el andujeño Alonso de Morales, con

aspiraciones a subir en el escalafón de aquella sociedad estática, aunque sólo en apariencia como apunta Domínguez Ortiz.⁶⁷ Lo cierto es que, en los documentos, al tal Alonso de Morales se le trata con título de "señor",⁶⁸ lo cual sin duda es un reconocimiento. Y más, su hijo Pedro logró contar entre los privilegiados, después que le veamos primero de capitán y más tarde de corregidor⁶⁹ en el distrito de Monimó, allá en tierras de Nicaragua, donde marchó junto a su tío, don Pedro de Villarreal, obispo que fue de la nicaraguense ciudad de Granada. En la exposición biográfica que a ellos dediquemos quedará más detalladamente especificada las particularidades que cada uno llegó a tener dentro del rango social.

B. Proceso en la ejecución de la reja.-

Como es lógico, a la hora de confeccionar la reja, lo primero con que se ha de contar es con un modelo donde el artífice pueda ajustar sus formas. Los rejeros en general solían autoabastecerse de dibujos para sus piezas y, a veces, tomaban modelos de preexistentes, sobre todo, si no eran de mucha envergadura.⁷⁰ Si por el contrario se trataba de grandes obras, donde el arte de primer orden tenía que asomar, se restringía ese autoabastecimiento a un número limitado, sólo a aquellos que lograron una formación más académica que trascendía lo puramente artesanal.⁷¹ Con frecuencia, el modelo solía salir también de manos de aquellos artistas responsables de un programa arquitectónico y decorativo aplicado a un determinado lugar. En este sentido vemos a arquitectos,⁷² pintores e incluso escultores⁷³ facilitando trazas y supervisando la ejecución a fin de un mejor ajuste con el modelo.

Tras la elección de la forma, se busca el artífice, el cual, para mayor seguridad de no errar la muestra, la ha de tener "de manifiesto hasta aver acabado la dicha reja para que por la dicha traza se vea y se entienda si así cumple con ella....".

El encargo se puede hacer directamente a un rejero, o mediante convocatoria de concurso, donde, expuestas las condiciones a seguir, quedaba adjudicada a aquel que hiciera una mayor baja en el precio de la libra de hierro labrado.

La materia prima, el hierro, aunque se solía entregar al rejero ("..para la dha rexa se me a de entregar todo el hierro que fuere menester.."), lo más corriente era que el artífice se encargara de adquirirlo en los mercados, previa paga que se le adelantaba, ("..se le dan al maestro de presente para traer el hierro de Sevilla doscientos ducados.."). Hierro que, por lo común, era custodiado en casa del patrón, de donde pasaba a la fragua, a medida que el rejero lo iba requiriendo para su labra.

Los pagos se hacían en periódicas entregas. Tres o dos eran lo más corriente. La primera para adquisición del material e inicio del labrado y las restantes al mediar el trabajo y al ir a asentarla. Con frecuencia era condición de no hacer ningún desembolso sin reconocimiento del trabajo por especialistas, sólo cuando el visto era bueno se abonaba la cuantía, en caso contrario había que rectificar.

Además, no se entregaba todo el valor de lo realizado. Siempre el rejero labraría por encima del capital recibido, así se contiene en la mayoría de las cláusulas de contratos, y éso para tener "...más seguridad que cumplirá lo susodno...". Con este fin, exigiendo aún más seguridad, se buscaban fiadores que pudieran responder de un feliz término en el tiempo y con las condiciones expresadas en la escritura de contrato. Nada quedaba sin especificar en estos documentos: las formas de pago y si éste era en metálico o especies, la manera del labrado, la obligación que tenían los rejeros de tomar in situ las dimensiones del vano a cubrir, el lugar donde se había de hacer la labra y a quien correspondía pagar el importe del traslado.

1.-Pintura.

Concluida la obra, se tenía que someter a la supervisión de oficiales entendidos, que emitían un veredicto aprobando o desaprobando la ejecución, y se pasaba a la tasación. Esta operación era concertada entre dos maestros, uno puesto por el realizador y otro por los patronos. Si no había convenio entre ambos, un tercero remataba la cuestión.

Desde luego, el incumplimiento de ésta dis-

posición era motivo de intervención judicial. Agustín de Aguller fue obligado por la justicia a realizar una reja para la capilla del canónigo Alonso Alvarez en San Miguel de Baeza, tras haber demorado en exceso el plazo de ejecución.

Acabada la reja, había que colocarla. Esta función unas veces corría por cuenta del rejero, pero lo más común era que fuese el patrón quien tenía que sufragar los gastos de albañiles, andamios y materiales de construcción. La tarea no debía ser fácil cuando los documentos siempre la mencionan y, desde luego, al maestro se le hace estar presente.

Una vez asentada la reja, debidamente empavonada y estañada sus partes, queda dispuesta para recibir la actuación de doradores, estofadores y pintores. La función ornamental por éstos desarrollada estaba ensayada en la escultura y retablos de la época gótica, sobre todo en su etapa final, coincidente en España con el reinado de los Reyes Católicos, en cuyo periodo se construyeron los más soberbios retablos sembrados de múltiples imágenes, donde pintores,

decoradores y estoriadores tuvieron magnas carteras donde practicar su arte. Contemporáneas con estas grandes fábricas de madera son las rejas platerescas hispanas, labradas muchas veces haciendo armonía con el conjunto retabólico que se había de vislumbrar en el interior. Tal vez, esta unidad ornamental indujera a practicar un tratamiento en paralelo al armazón iconográfico situado en el fondo de la capilla y a esa malla férrea, también de acusado signo icónico, que precede, acusando el lugar.

De hecho, los mismos decoradores, que se ocupaban de pintar retablos, les vemos actuar en el coloreado de las rejas. Juan Hernández del Puerto, pintor y dorador, que desempeñó su oficio haciendo cuadros y policromando retablos,⁷⁴ tuvo también en su haber el haberse dedicado a pintar rejas: "...a p^o de Juan del Puerto pintor del pintar de colorado quatro rejas qu^{os} y noventa y cinco mrs".⁷⁵ Los pintores Antonio y Miguel Sánchez, que se distinguieron con gran predicamento en el Jaén del XVI a juzgar por los múltiples encargos que reciben,⁷⁶ se ocuparon en pintar una reja para la fuente de la Magdalena.⁷⁷ Oficio

caso documentado lo tenemos en la reja del tabernáculo de la Virgen de la Cabeza en su santuario de Sierra Morena, labrada en 1580, pero pintada bastante tiempo después, en 1617, por los toletenses Pedro de Medina, platero y Bernardo Josefo, al tiempo que se ocupaban a decorar y pintar el retablo mayor que se hiciera en lo con trazas de Sebastián de Solís.⁷⁹

Antes de seguir adelante conviene que hagamos algunas aclaraciones sobre el mundo de los pintores jaénenses. Para comenzar hemos de saber que al parecer no dispusieron de ninguna reglamentación, por lo menos de carácter municipal, hecho que ya supo apreciar M^{re} Luz de Ularte.⁸⁰ Efectivamente, los pintores de Jaén-igual que antes vimos en los trabajadores del hierro-carecen de reglamentación en las ordenanzas de la ciudad, aunque formaban cofradía, la de Santa Clara que era también protectora de plateros, batidores, cereros y boticarios, los cuales la sacaban en procesión los días señalados, tal y como está expresado en la ya mencionadas ordenanzas municipales.

La falta de esta reglamentación nos imp.

apreciar en qué grado se establecían las relaciones intergremiales de los oficios artísticos y la supuesta diferenciación entre pintores de cuadros y de retablos; pues mientras hay quien piensa que el maestro pintor está facultado para entender en ambas cosas, no faltan los que acreditan ser el pintor de fábrica el que en especificidad se encargaba de esculturas y retablos y al que, opino, le correspondería la pintura de rejas. En el fondo toda la cuestión debe ser producto del carácter localista con que los gremios se reglaban.

De todas formas, con lo expuesto más arriba, ya hemos visto que en Jaén esa diferenciación cualitativa en el pintor no existió, como tampoco en otros lugares, así en Sevilla por ejemplo cuyo retablo mayor catedralicio fue pintado por Alejo Fernández; Acaso se refería a la pintura de las rejas de la catedral y no a su traza aquellas muestras que hizo el norteño en 1520?: "...a alexo fernandez pintor quinze ducados de oro por ciertas muestras que hizo para el retablo y para las rejas".⁸³

La abundancia de notas sobre el poligromado de las rejas, aparecidas en las condiciones de los no pocos contratos, encontrados en los archivos, permiten hacer un recorrido bastante puntual sobre ese proceso decorativo, que es decisivo para la estética de la obra. De ahí que con relativa frecuencia, más por salvar la calidad de la forja que por comodidad del patrón, algunos rejeros, los más significativos maestros, quedarán con la obligación de entregar la pieza dorada y pintada. Ellos eran los encargados de buscar los oficiales entendidos en este menester, los cuales no siempre actuaban de acuerdo con su libre voluntad, sino que hay casos en que maestro rejero y pintor compartían la elección cromática: "...y en los colores a de ser a elección de Maestro Bartolomé y del pintor que la pintare ...", así se encuentra escrito en las condiciones de la reja del chantre Monroy, e igualmente aparece en otra obra hecha a imagen de la anterior para el desaparecido convento de la Coronada de Jaén.⁸⁴ En general todas las piezas salidas del taller del maestro Bartolomé documentadas especifican esta cláusula de responsabilidad, así cuando trabaja en Baena, "...que tengo de dorar, platear y estañar...segun que convenga..."⁸⁵, y lo mismo en las

tres rejas contratadas en 1521 para la capilla de los Reyes Católicos de Granada, "...que las rejas asy acabadas e asentadas e doradas an de valer a justa...estimacion mill quy^{os} ⁸⁶ducados...".

En todas estas obras el tracista y por lo tanto el responsable máximo, era el maestro rejero, que por lo mismo se nos manifiesta como supervisor de todas las acciones soportadas por su obra. En último extremo el creador de la reja, su tracista, es el que asume también el protagonismo total de la obra acabada. Cuando Vandelvira da las condiciones para el púlpito del Salvador de Ubeda o para las rejas del arcediano Herrera y del Hospital de Santiago tiene buen cuidado en no dejar al rejero-simple ejecutor-la obligación de buscar doradores, y sóloamente se limita a indicar cómo deben preparar los hierros para soportar el posterior tratamiento de policromado: "...no se a de estañar cosa ninguna(en el púlpito, porq̄ se a de dorar...⁸⁷", y añade en la de Baeza "...que todos los nudos y basas y coronamiento y frisos y molduras y cornisa y alquitraves a de yr todo esto que dho tengo pavonado porq̄ se a de dorar(el resto)limado, aplanado y estañado...⁸⁸".

Iguualmente aclaran que los maestros rejeros que labraron las rejas (que más tarde estudiaremos detalladamente) del presbiterio de la Trinidad de Córdoba o la del virrey del Perú de Jaén no fueron autores de sus trazas y por lo tanto no sus últimos responsables. Dicen las condiciones de la primera que han de ir "sus basas y capiteles muy bien hechos y limados con lo demas que le convenga limar a toda ella para dorado ... "y " que no se a de dorar y estañar a costa del oficial", y en el segundo caso, Alonso Barba, su dibujante, dice que "...el dorado quede para que lo dore acosta de la condesa..."⁸⁹, con lo cual pretende asumir el total control sobre la obra por él ideada.⁹⁰

En realidad lo que están haciendo todos estos maestros tracistas es integrar la reja dentro de un plan ornamental de más amplitud que abarca por entero el lugar donde se ubica. Vandelvira, como es sabido, fue quien llevó a cabo las obras del Salvador y del hospital de Santiago de Ubeda, así como también fue suya toda la capilla del canónigo Herrera en la catedral de Baeza, desde la arquitectura hasta la reja pasando por el retablo que ejecutaron el entallador Luis de Aguilar y los pintores Miguel Sánchez y

91
Diego Silanés-artistas que sin duda formaban parte de su equipo a juzgar por el trabajo que el arquitecto le proporciona-. Así ocurre con la reja para la capilla del Tesorero del Rey, don Rodrigo de Soria, trazada por el entallador salvador de Cuéllar, ⁹² de gran fama en su época, que tenía a su cargo la decoración del conjunto.

Claro que no fue siempre así. A veces se encargaban rejas para sustituir a otras más viejas, o simplemente porque había necesidad de ellas en lugares preexistentes. En ese caso no entraban dentro de ese plan integrador, pero se buscaba, si el maestro rejero no era de formación adecuada, un esteta de suficiente solvencia.

Algo se ha insinuado sobre el tratamiento que necesita el hierro antes de proceder a la operación de policromar. Aquellas partes que se han de dejar al natural había que darles una impregnación de estaño, es el "estañado", con lo cual se protege de una película que impide el deterioro por la

ornamentación del metal. Los espacios que soportan el dorado o pintura iban empavonados. Generalmente eran los más sobresalientes. En las barras se doran las basas y capiteles, a veces también los botones y rosetas. Los elementos más relevantes, como los grotescos y entablamentos así como las figuras de las escenas en sobrepuercas y coronamientos se doran, se estofan o se polieroman.

Aunque lo más frecuente era reservar el color para los lugares indicados, no era extraño que toda la reja se viera tratada con esa labor ornamental, sobre todo si eran piezas de mediana o pequeña dimensión como candeleros o lámparas— así se encuentran el tenebrario y el cirio pascual de la catedral de Jaén;— otras veces, el empeño decorativo se extendía por aquellas grandes rejas, tales como las que circundan el presbiterio catedralicio de Sevilla, o algunas realizadas desde Jaén como la mutilada de la catedral de Coria. En tales casos los efectos que produjeron debieron ser sorprendentes, tanto como el valor económico por ello ocasionado. Desde luego, suponía un gran desembolso, máximo cuando el oro que se empleaba era

de alta pureza. Oro de "cruzaños de Portugal que no tengan otra ligadura nynguna" fue usado en el dorado de la reja de Coria, aunque, en ocasiones, el oro era de calidad inferior.

De todas formas siempre suponía un buen caudal, tanto o más que el valor de la forja, de ahí que, cuando algunas rejas quedan concluidas, se estima su precio tan alto "como si fuera de plata". Comparación que es muy utilizada en las estimas actuales, pero que ya en aquellos tiempos fue usada. Así lo hace Salcedo Olid ⁹³ para calibrar la riqueza de la reja que cubría el tabernáculo de la Virgen de la Cabeza en su Santuario de Sierra Morena.

Claro está que no todas llevaban ese tratamiento de oro, había casos (los que más) que el precioso metal se aplicaba, como hemos visto, a los detalles más relevantes, y otras veces quedaba pospuesto el policromado en espera de mejores momentos económicos, que para algunas aún no han llegado.

Generalmente y por los motivos señalados, la reja recibía una aplicación de pintura al óleo.

Se utilizaba un colorido diverso. Aquella severa hosquedad que apuntaba Camón⁹⁴ en la reja gótica (no sabemos si en pos de su parda oscuridad o por la aspereza de sus formas agudas) se va a ver trastornada, no sólo por el cambio formal que introduce la gracia de los grotescos, sino también por la sinfonía lumínica del color.

Debemos desterrar el concepto que nos hace pensar que las tonalidades oscuras eran las más utilizadas en la coloración de los muros, incluso para aquellas que tenían una utilidad práctica como ventanas o balcones. De colorado pintó Hernández del Puerto aquellas cuatro rejas para la casa de la Santa Capilla de San Andrés y de verde "montaña" lo fue el balcón sobre la puerta del santuario de la Virgen de la Cabeza.⁹⁵

Hoy es difícil apreciar la calidad o intensidad de los colores, no solamente porque muchas hayan sido repintadas, sino por la natural pátina que el tiempo les ha ido acumulando. El tono verde vaído, que presentan las rejas de la catedral de Baeza, más parecen producto de retoques posteriores que de tonos primitivos. Y muchas de las rejas que hoy cubren de negro todo su armazón sin duda que han sido víctima de la

injuria de la ignorancia que pretendiendo preservarlas de la polución, han dado al traste con el original cariz colorista. quedan bastantes de aquellos modelos que sólo doraban y policromaban los temas figurados. en su pureza se deben encontrar las rejas obradas por maestro Bartolomé para la Limpia Concepción de S. Andrés de Jaén y la de la Capilla de la Yedra de Ubeda así como otras, ya manieristas, en Santa María de Andújar. todas muestran un barrotaje ennegrecido por la química preparación protectora y cuadros en la sobrepuerta y copete con esculturas estofadas, destellando además el oro de frisos, capiteles y ramajes del laberíntico remate final.

Nam poco podemos precisar si los tonos que recibían determinadas rejas iban cargados de aquel valor simbólico con que se solían apreciar, máximo en la función litúrgica de la iglesia, donde el rojo evoca caridad, el verde esperanza y el negro, aparte de significar la muerte, era al mismo tiempo evocador de la fe. ^{95 bis}

Sin embargo, cuando meditamos en el color azul que se aplicó a la reja del tabernáculo

de la virgen de la Cabeza, tantas veces referida, induce a pensar que no fuera casualidad su elección sino más bien fruto del valor de símbolo que el color llevaba implícito.

El azul, color angelical y de gloria, ha sido el empleado para significar el misterio de la pureza de María, sobre todo, tras la iconografía extraña del Apocalipsis y el Cantar de los Cantares que comienza a expandirse durante el siglo XVI. Azules son los colores de los ornamentos sacros con que se hacen los oficios litúrgicos marianos y de blanca túnica y manto azul celeste indica ⁹⁶ que se debía pintar la Concepción Inmaculada.

No podemos pensar que en tan significativo lugar mariano, el cuarto de España después del Pilar Montserrat y Guadalupe, según dejara escrito Lope de ⁹⁷vega, se empleara ese color solo por fortuna del azar. Hubo una clara intención de ambientar por la simbología del color el precioso recinto que albergaba la divinidad de la que fue "sin pecado concebida".

2. La materia de la reja: el hierro.-

La reja jiennense no ha utilizado para su elaboración ni la madera, ni el bronce. Este último ni siquiera en el siglo XVI, momento en que entró en competencia renida con el hierro, a cerca de cuyas cualidades y calidades de trabajo se dividieron los pareceres de algunos rejeros. Andino, por ejemplo, llevado de la maleabilidad del bronce apostaba por éste, mientras que el toledano Domingo de Céspedes sostenía sus preferencias por el hierro, más resistente y menos vidrioso.⁹⁸

Los rejeros de aún siempre mostraron su firme decisión en utilizar el hierro como materia prima para elaborar sus piezas. Y eso pese a carecer de un subsuelo rico en el mineral, lo que sin duda encarecía la obra por el proceso lógico mercantil.

Siendo el hierro el metal base de la reja jiennense, bueno es que informemos levemente algunos datos de su historia.

La importancia del hierro dentro de la evolución de la humanidad es un hecho perfectamente compro-

bado por la historia. Parece ser que unos 3.000 años a. d. c. el imperio hitita formalizó su explotación expandiéndolo por el mundo conocido. Ciertamente es que en los albores de la historia el trabajo de los metales y entre éstos el del hierro ya contaba con cierta tradición. La Biblia hace eco de esto al catalogar el oficio de la metalurgia entre los primeros desempeñados por el hombre tras la función agroganadera. "Sella también parió a Tubalcaín que fue artífice de trabajar de martillo toda especie de obras de cobre y de hierro"⁹⁹.

De origen divino era tenido el oficio de herrero en las viejas civilizaciones. En este sentido griegos y romanos elevaron al Olimpo a sus míticos forjadores. No cabe duda que a todo esto contribuirían sus excelencias como materia apta por su dureza para fabricación de aperos, armas, etc., pero también a esas formas que el artífice sensible al mundo de lo bello supo sacarle llevado de la maleabilidad que le ofrecía en caliente.

Los historiadores clásicos dejaron constancia en sus textos de la riqueza de la península ibérica en metales. Estrabón pondera la variedad y abundancia que presentaba la Bética, e incluso llega a mencionar el nie-

100
 irro entre los extraños en la Turdetania. Lindando con la frontera norte de esta comarca, ya en zona oretana de la actual provincia de Jaén, se han hallado restos de útiles de hierro en la cámara sepulcral de Toya-armas y una rueda de carro-con una antigüedad que viene a fecharse hacia el siglo IV a.d.C.. De tiempos posteriores, ya de la dominación romana, son los exhibidos en el Museo Provincial de Jaén. Son útiles de labranza y armas. Se carece de piezas que puedan dar clara idea de la reja como artificio de cierre, aunque el hallazgo de un ejemplar en itálica nos permite asegurar la existencia de unos cierres formados a base de gruesas barras "de incomprensible entrelazado, que demuestran el ingenio del rejero".
 101

Desde la prehistoria era obtenido el metal por los indígenas iberos y celtiberos. Los restos de unos rudimentarios hornos, de filiación celta, hacen pensar que fueran éstos los introductores de una técnica en la que el mineral se extraía sin fusión, por el bajo calentamiento que le suministraba el carbón. Hasta la época romana, herrero y fundidor era una misma cosa, a partir de este momento se dividen las actividades, lo que nos demuestra un perfeccionamiento en su obtención que aumentó el rendimiento tanto como para abastecer la actividad del herrero.
 102
 103

En la cornisa cantábrica y zona pirenaica se concentra su abundancia, aunque no falten otros yacimientos localizados en áreas de las cordilleras béticas, lugar donde se abastece en algunas ocasiones las necesidades de Jaén.

El sistema primitivo de extracción del metal, de rendimientos reducidos, que se viniera utilizando con leves reformas desde su invención, debió perfeccionarse justo cuando los tiempos alto medievales comienzan a vislumbrar mejores esperanzas. Todo parece cambiar cuando finalizando el siglo XI se empieza a utilizar la fuerza motriz hidráulica, que permite introducir una corriente de aire a fuerte presión en los hornos de fundición, con lo cual se alcanza la temperatura necesaria para una buena fundición. Este hierro fundido (colado) se refundía y depuraba hasta conseguir el hierro forjado o pudelado (en un horno de pudelado) ya maleable.

Las llamadas "fraguas catalanas" obtenían un hierro de tal pureza - el llamado "cedab" - que abrieron un campo tal en la economía hispana que en buena parte sirvió para sufragar las necesidades económicas de la Reconquista. ¹⁰⁴ Coincide este perfeccionamiento con el gran esplendor

por de la reja de hierro, a lo que en buena parte contribuiría el descubrimiento de la soldadura a la calca.

A la cabeza de Europa se encontraba el arte ferreo desarrollado en España, sobre todo el fabricado por los herreros catalanes, cuyas primeras figuras tenían que atender encargos provenientes de otros países, como lo demuestra el hecho de que fueran los rejeros Blay y Suñol los que en 1250 confeccionaran los herrajes para Nuestra Señora de París.¹⁰⁵

Esta preeminencia del arte rejero español siguió manteniéndose cuando llegó su época de máximo esplendor, en el siglo XVI. Nuestros rejeros consiguieron dar a la obra de hierro el carácter de plena autonomía, del que carecen en otros países. Las rejas hispanas son piezas concebidas per se, independientemente de la arquitectura que le circunda, aunque, como es lógico, el tracista mantenga las fundamentales líneas estéticas del entorno.¹⁰⁶ En este sentido se aparta de la subordinación que mantiene Italia respecto a la arquitectura, con unos hierros de "semplicita extrema".¹⁰⁷ Menos simples aparecen en Inglaterra y Alemania, países que guardan cierta similitud de formas en sus herrajes.¹⁰⁸ En Centroeuropa penetró el balaustre sencillo, de cabezas lisas y

perfiles en semejanza con los españoles, pero los espacios se cuatriculan y rellenan con varillas que adoptan caprichosas lacerías, a tono con la atávica tradición celta. La reja que circunda el catafalco de Maximiliano I puede servir de ejemplo.

Acabado este simple recorrido por la historia del metal, es conveniente fijar el origen del hierro que abastecía a los maestros que le manufacturaban en Jaén. Ya hemos apuntado la escasez del Santo Reino en filones ferruginosos explotados. La llegada del siglo XVI con la gran demanda que experimentan los herreros debió dejar en la insuficiencia a aquellas viejas explotaciones andaluzas que habían favorecido la economía musulmana del valle bético, en zonas de Huelva y Constantina,¹⁰⁹ y en la almeriense sierra de los Filabres.¹⁰⁰ A un mercader procedente de una localidad de esta serranía, "del Bacar" (Bacares) compró en 1547 Maestro Bartolomé veinticuatro arrobas de hierro "de verguejón... y barra ancha...".¹¹¹ Síntoma éste de una explotación aun en auge pero sin fuerza para poder competir con el gran impulso que adquirieron, tras extinguirse la vieja extracción catalana, las fraguas vizcaínas. La comercialización del hierro vasco termina por imponerse no

sólo en la península sino por parte del extranjero.¹¹²

no era cosa rara ver a los maestros rejeros encaminarse hacia el norte buscando material para sus obras, así por lo menos lo hizo fray Francisco de Salamanca cuando acometió tan gran empresa rejera en la catedral hispalense.¹¹³

A Sevilla llegaba el hierro por vía marítima y desde su puerto era expedido el metal. Unas veces comprado directamente por los rejeros, como el caso de Alonso Pérez para hacer las rejas de la Trinidad de Córdoba; otras veces iban mercaderes intermediarios para abastecer sus almacenes. Córdoba era un centro que contaba con buen número de estos almacenes. Rejeros jiennenses compraron aquí bastantes arrobas de metal. En 1562, Agustín de Aguilar compró a la viuda del mercader Juan Sánchez por valor de trececientos reales de plata.¹¹⁴ Y los rejeros andujeros Alonso de Morales y Miguel Hernández de Haro a la misma ciudad se dirigen cuando necesitan material.¹¹⁵

Otro lugar abastecedor de hierro era Toledo. Allí se concentraba un comercio que nutría con hierro del norte buena parte de la zona meridional. Desde esta capital, en carretas, llegaría a Jaén a lo largo de toda la centuria. Juan Romero, vecino de Toledo, vendió hierro en

1557 a Lucas Hernández de Aguilar,¹¹⁶ y en 1587 hay datos que aseguran cómo el mercader toledano Gaspar Alonso poseía almacén de hierro en Jaén.¹¹⁷ No era este el único que vendía en Jaén. Otros mercaderes de la ciudad hacían lo mismo. Pedro Marváez, jiennense, en la collación de Santiago, vendió hierro del que se abastecieron entre otros los re-
 jeros Juan Pérez,¹¹⁸ Domingo Hernández¹¹⁹ y Agustín de Aguilar.¹²⁰

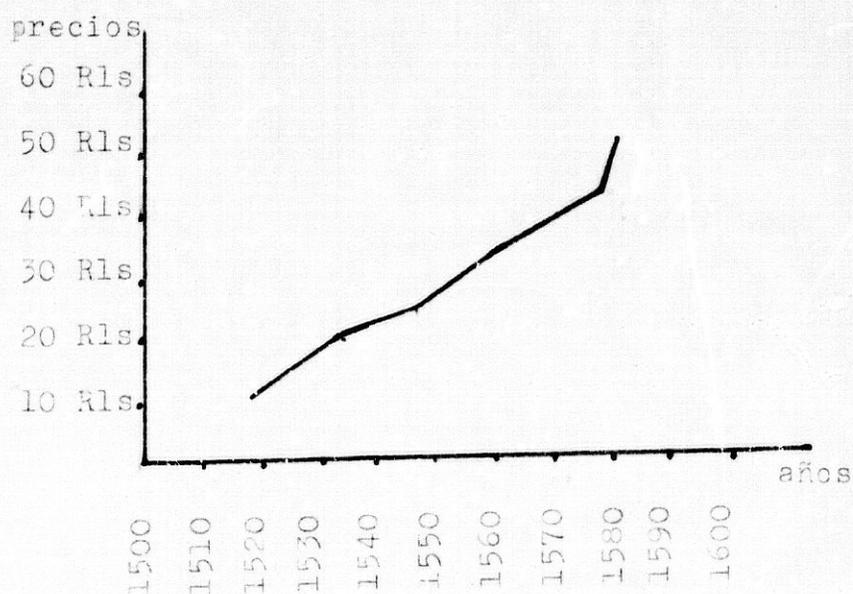
El valor del hierro siguió la tendencia alcista que experimentaron los precios durante el siglo XVI. En cierto sentido sigue la tónica propuesta por Hamilton, un alza moderada hasta la mitad de la centuria y un dispararse hasta el final. Algunas escrituras de compra de material certifican lo expuesto. Claro que hay que tener en cuenta la situación geográfica de Jaén, alejado de los centros productores, lo que sin duda encarecería el producto por los lógicos gastos del transporte, además el precio del quintal—que era generalmente la unidad de venta—difería del tipo de hierro que se comprara: verguejón, barra de chantillón, barra gruesa o delgada y plancha. Así, por ejemplo, cuando Agustín de Aguilar compró a la viuda de Juan Sánchez diez quintales de hierro, el valor del verguejón era de a treinta y dos reales el quintal, mientras que la simple barra costaba a treinta reales.

En animación de lo expuesto, sin la perfección que le pudiera conferir el haberse podido completar cronológicamente y teniendo en cuenta uno de los varios precios con que se comercializaban los diversos tipos de quintal, relatamos la siguiente tabla, seguida de la gráfica correspondiente.

Tabla sobre los precios del hierro.

| año | valor por quintal |
|------------|----------------------------|
| 1518..... | 10,9 reales ¹²¹ |
| 1537 | 20,8 reales ¹²² |
| 1547 | 23 reales ¹²³ |
| 1562 | 34 reales ¹²⁴ |
| 1577 | 44 reales ¹²⁵ |
| 1580 | 50 reales ¹²⁶ |

Gráfica sobre los precios del hierro.



Ya dijimos que los maestros cobraban por libra de hierro labrado. El precio variaba en atención a varios factores, uno de ellos desde luego según el valor de la mercancía bruta, pero sobre todo lo que más encarecía era el tipo de labor que se aplicara al hierro. Cuando el labrado era simple, el precio de la libra se podía encuadrar sobre un real, o sea, unos 34 maravedís, pero aquellas rejas que muestran trabajos de auténtica exhibición estética, donde las labores a cincel, torno y repujado se confunden con la más sincera forja, adquieren precios que, para poco antes de terminar el siglo, ascienden a más de tres reales, lo que pasa los cien maravedís, como las realizadas por Alonso de Morales para la iglesia del Salvador de Caravaca, lo que ya suponía una considerable suma de ganancia para el maestro, si tenemos presente que por ese momento, la libra de hierro bruto se pagaba a unos 15 ó 16 maravedís.

3. Técnicas de trabajo más usadas por los rejeros.-

La base fundamental del trabajo del hierro es el forjado; o sea, el golpear lo directamente en calinete sobre el yunque dándole la forma deseada. El proceso no es tan simple, pues con el fuego el hierro se destiempla perdiendo parte de su dureza molecular, hecho que se corrige con la acción contraria que es el templado para lo cual el herrero introduce la pieza en agua y aceite. Este precioso líquido fue muy usado en el fragua, no sólo para la función comentada sino también para empavonarle con una película que impidiera la superficial capa de óxido. Así podemos explicar la gran cantidad de aceite que algunos rejeros acumulaban en sus bodegas, como el caso del andujeno Alonso de morales que de una sola partida compró veinte arrobas.

Destemplando y templando el hierro los herreros románicos, góticos y renacentistas consiguieron de la barra de hierro los motivos lineales que caracterizan los respectivos estilos.

Las barras así forjadas se ensamblaban con remaches o grapas, sistema que aún sigue imperando en ocasiones en las rejas renacentistas, aunque también

existía la unión en caliente, según la soldadura llamada a la calda, método que se supone descubierto casualmente¹³⁰ por algún forjador al intentar caldear dos piezas juntas.

La imposibilidad de obtener en estos momentos una fundición del metal lo suficientemente líquido y puro, como para hacerle circular por moldes, impidió su aplicación a la técnica del fundido,¹³¹ que tan buenos resultados daba en otros metales. Sin embargo, esta técnica era conocida y puesta en práctica en España desde finales del siglo XV. Desde esa fecha Navarra primero y después, en los inicios del XVI, vascongadas y Santander, cuentan con unas rústicas fundiciones donde se elaboraban piezas de artillería y algo más. De allí salieron las primeras piezas en hierro fundido con carácter ornamental, por cierto, que, al decir de Artiñano,¹³² fueron unos fondos de chimeneas con dirección a Oranaua. Pero de todas formas no se generalizó el proceso de fundición, quedando por entonces reservado al hierro solamente la forja, o sea el batido a golpes.

La no puesta en práctica de la técnica del fundido se ha pensado como motivo que impidiera al hierro alinearse entre los materiales aptos para representar formas de las llamadas artes "puras", quedando pues relegado

a las denominadas "aplicadas". La cuestión es digna de debate, sobre todo si sometemos a crítica a la mejor rejería española, lo que llevó a exclamar a Amelia Gallego cuan
 "imprecisos eran los límites de la gran rejería", ¹³³ indicando cómo nuestras mejores rejas son verdaderas obras donde se armoniza lo arquitectónico con la escultura y aún con la pintura.

Los rejeros españoles tardogóticos y sobre todo los renacentistas, con sólo el forjado y el adorno en chapa, de mil formas tratado, no echaron en falta el fundido para elevar sus obras a la sublimidad de las más supremas artes.

Precisamente en esa intencionalidad del gran rejero español por conseguir arquitectura es donde más se muestra la calidad de su bien trabajada forja. Los paños de reja o pisos superpuestos matizados por barras diversas, como si de columnas clásicas se tratara, muestran unas verjas, sobre todo en sus primeros momentos, donde sólo la excelencia de la forja luce en solitario. El herrero plateresco, prescindiendo de los adornos en recorte que tanto suelen acompañar en Jaén al relleno de las superficies, elabora unas varas en torso de gran efecto ornamental.

La técnica del torcimiento, si bien no revestía excesiva dificultad, si que muestra una gran pericia en el herrero. Había que asir la barra por un extremo, el otro quedaba libre para hacerle girar, pero paso a paso sólo el fragmento sometido a la fragua. A fuerza de repetir la faena se conseguía ese sentido helicoidal que se muestra como una constante desde el siglo XV hasta entrado el XVII.

De gran efecto quedan los entorchados de las varas capitales que flanquean las calles, conseguido por cuatro varas salidas de una sólo pieza, para lo cual se secciona longitudinalmente a cincel y al rojo. Tras esto se procede a dar el giro anterior. El enfriamiento hará posible la escisión de los cuatro vástagos.

Pero pronto la inventiva del artista del hierro español va a crear una nueva forma para el barrotaje, será el balaustre del que ya hemos hablado a cerca de su origen y creación.

La técnica de confección del balaustre suponía por parte del trabajador un esfuerzo muscular de primera magnitud. Había que aumentar el bulbo a base de ir añadiendo porciones del metal al rojo, batiéndolo a mazazos

nasta conseguir los perfiles deseados.¹³⁴ Dos teorías expone Olaguer-Feliu para la confección del balaustre, la primera consigue los diámetros menores por un batido a fondo y la segunda sería aquella en la que el forjador trata de abocetar el perfil forjando los trozos correspondientes a los diámetros más importantes. Los adornos foliáceos que al modo de pencas revisten la desnudez de la bellota exigían un tratamiento distinto, se utilizaba el cincel y la lima para el acabado.

La penetración del torno en labores de rejería facilitó su elaboración hacia mitad del XVI,¹³⁵ mas no su acabado ornamental. Muchas rejas muestran en los nudos de sus balaustres diversas formas de hojarasca, lo que manifiesta que, si bien el torno confiere perfil, tendrá que ser la intervención manual lo que de el toque definitivo, síntoma que nos demuestra lo lejos que aún quedaba la rejería de su total industrialización.

No cabe duda que la llegada del torno, aun que restó importancia artesanal a la obra, facilitó en bastante grado la labor del herrero, no sólo en la confección de los balaustres sino también para dar forma a las columnas, algunas de complicados perfiles monstruosos,

aquellas que solían enmarcar calles constituyendo la base estructural de la arquitectura expresada en la reja. De aquí su interés en que se muestren macizas, despreciando formas aparentes coniguradas en chapa. "Que lo que parece ser talla en el pilar principal a de ser labrado sobre maçizo..", así las exigía Vandelvira a propósito de las trazas que otorgó para hacer las rejas de entrada a la iglesia del ubetense hospital de Santiago.

Este barrotaje no sólo se contenta con lucir un aspecto más o menos diverso sino que además se convierte en portador de unos adornos conseguidos por los procedimientos del repujado y acuñado. La maleabilidad del hierro caliente permite forjarle dentro de unos cuños grabados hasta adoptar el dibujo, después cincel y lima corrigen los defectos. El procedimiento llegó a los rejeros renacentistas desde la etapa gótica, en concreto el siglo XIII parece ser que da cronología a un uso que se inauguró para labrar las rejas de las catedrales góticas de la isla de Francia.¹³⁶

Pero lo que se extendió extraordinariamente entre los rejeros hispanos y de manera particular en Jaén por parte del taller del Maestro Bartolomé, fue el repujado. Aquí se confunde platería y rejería. Y los rejeros jienenses, sin que sepamos que fueran virtuosos en el trabajo

de plata como fue el caso de otros, entre ellos Cristóbal
 137
 de Andino, supieron conseguir modelados dignos de los más
 prestigiosos escultores.

El trabajo de realce exigía una chapa recia
 despreciando los latones que en otros sitios, como Italia,
 fueron empleados como aleación para estatuas. Vandelvira,
 que otra vez se nos muestra como gran conocedor del secre-
 to del arte de la rejería, nos dice en las condiciones de
 la reja del arcediano Herrera para la catedral de Baeza
 que no conviene que estas labores vayan en "hojas de Mi-
 lán porque es obra falsa".

El repujado en láminas de metales era cono-
 cido desde la antigüedad. Con chapas de cobre o de bronce
 se revestían las estructuras de madera que configuraban
 esculturas. Utilizando estas técnicas cuenta España con
 una excelente estatua guardada en la catedral de Burgos,
 la del yacente obispo don Mauricio ejecutada a finales del
 138
 XIII o comienzos del XIV. Pero para el repujado en hierro
 hay que esperar algo más. Los inicios comienzan a manifes-
 tarse cuando el periodo gótico está entrando en la tran-
 sición hacia el renacimiento. Antes ya era utilizada la cha-
 pa, pero sólo recortada, ahora, en los balbuceos de la reja

platerasca, esos recortes comienzan a tener volumen, en un principio de escaso realce, después con la plenitud renacentista se convierten en abultados motivos de más de medio relieve.

La lámina de hierro más o menos gruesa podía modelarse en frío martilleando con punzones la cara interna. Sin embargo cuando los realces son elevados es posible que utilizaran cuños de plomo. Entre las condiciones en que el rejero Bartolomé Gómez contrata toda la obra figurativa y ensamblaje de la reja del mencionado arcediano de Jaén, se dice que "le an de dar el plomo que fuere menester y en que lo derretir y barro y lugar para elio en la fragua quanto sea menester y le an de dar toda la chapa que sea menester".

Trabajando la lámina de hierro sólo con recortes, los maestros españoles consiguen con escasa dificultad sorprendentes efectos. Más complicación reviste el conformar imágenes a través de chapas ahuecadas, con lo cual los maestros desafiaron el reto que la escultura ponía a los trabajos en hierro. De esta manera las rejas pierden su carácter bidimensional para alcanzar la tercera dimensión.

El volumen se iba consiguiendo mediante la inserción de piezas cóncavas convenientemente trabajadas, unidas con remaches en las líneas donde hubiera más simulación. La lima alisaba los escollos y rebabas del posible estanado asegurando un perfecto acabado, dispuesto para revestirse de encarnaciones.

NOTAS.

- 1.-GALLEGO, El arte del hierro en Galicia, pág. 33.
- 2.-L. U BOURG, Tableau de l'ancienne organisation pág. 7.
- 3.-GALLEGO, op. cit. pág. 31.
- 4.-ORDUÑO, Rejeros... pág. 18.
- 5.-BELDA, op. cit. pág. 210.
- 6 -GALLEGO, El arte del hierro en la catedral de Burgos, pág. 228.
- 7.-GESTOSO Y PEREZ (Ensayo de un diccionario... pág. 18) dice que los gremios en Sevilla se fechan en torno a la época de los Reyes Católicos, y DOMINGUEZ ORTIZ (El Antiguo Régimen... pág. 133) comenta que en el siglo XVI y siguiente se forman la mayoría de las asociaciones gremiales, pese a ser de origen medieval.
- 8.-MARTINEZ DE DAZA, Retrato al natural.. Apéndice IV.
- 9.-A.M.J. Ordenanzas de Jaén, folio 43 v.
- 10.-En algunos sitios así lo era, como en Santiago de Compostela, donde se unian herreros, cerrajeros y caldereros. vid GALLEGO, El arte del hierro en Galicia... pág. 33.
- 11.-GALERA, En torno al Maestro Bartolomé... pág. 202.
- 12.-DOMINGUEZ CUBERO, Rejería... pág. 19.
- 13.-RUIZ PRIETO, Historia de la ciudad...
- 14.-A.H.P.J., escribano Juan de Herrera, legajo 303, folio 1023 (1549, dic., 31. El documento refiere la obligación

que tiene la cofradía de la virgen de la Cabeza de Jaén de decir una fiesta de Santa María"en la iglesia mayor desta çiudad diziendo una misa y sermon y estandose lla los cofrades con çera diziendose en el ochavario de la fiesta de santa luçia en la claustra do esta la imagen y altar de santa luçia..."(Apéndice documental, documento nº CXVI).

15.-Ordenanzas de Sevilla,1527(Facsímil,1975)págs. 246 al 248.

16.-Apéndice documental,documento nº CXIV.

17.-A.M.J.Actas Capitulares.1621,enero,13.

18.-GALLEGO,op. cit. pág.153.

19.-Contrato entre don Francisco herrera y Agustín de Aguilar para labrar una reja en la catedral de Baeza."...yo Agustín de Aguilar,rejero..."Apéndice documental,documento nº LXXVIII.

20.-Así se le califica en el documento que refiere el concierto de Aguilar con Bartolomé Gómez para que éste labre la imaginería en la reja para don Francisco de Herrera.Apéndice documental,documento nº LXXIX.

21.-Agustín de Aguilar alquila unas casas al rejero Pedro Hernández:"...yo Agustín de Aguilar,çerraxero y rexe-ro..."Apéndice documental,documento nº LXXVII.

22.-El libro de Actas Municipales de Andújar correspondiente al año 1611 recoge libramientos hechos al cerrajero Manuel de Morales por hechuras de esposas, argollas, llaves y armas (DOMINGUEZ CUBERO, Rejería...pág 100).

23.-Famoso fue el reloj fauricado por el no menos famoso rejero fray Francisco de Salamanca en 1503 para la Universidad de Salamanca, cuya descripción recoge GALLEGO, (Rejería Castellana. Salamanca, pág.91) de un relato en "Grandezas de España", dice: "Encima de la capilla hay un reloj que es cosa muy notable, cuya campana es muy grande y orilla della hay un negro que da las horas, están también dos carneros que dan las medias horas arremetiendo cada uno por su parte y topando con la campana, de modo que cuando uno arremete, el otro se aparta y al contrario. En el mostrador del reloj, esta una imagen de Nuestra Señora y debajo de la imagen los tres reyes magos y dos ángeles, los cuales todos se humillan a Nuestra Señora dando las nueve de la mañana. Está asimismo la luna, que por sus puntos hace su movimiento, creciendo o menguando, donde se ve muy al propio de cómo ella aparece cada día en el cielo".

24.-RAMIREZ DE ARELLANO, Artistas...pág 231-233.

- 25.-HUIZINGA, El Otoño ..., págs. 373, 374 y 375.
- 26.-MARAVALL, El mundo social...pág. 70.
- 27.-Catálogo Monumental de Jaén,...pág. 391.
- 28.-La plaza de San Juan era el centro político del Jaén medieval, allí se encontraba la casa del cabildo municipal, frente a la torre de la iglesia, que era también la torre del reloj y de la campana del concejo, y como tal tenía acceso desde el exterior del templo, por donde el encargado municipal controlaba su buen funcionamiento. Vid. D.L.S., año 1913, pág. 7.
- 29.-Apéndice documental, documento nº CXIII.
- 30.-A.M.J. Actas capitulares. 1543, marzo, 14. Exposición de Xval de Berrio, veinticuatro de la ciudad sobre el estado del reloj de San Juan: "...por lo que toca a los riegos de las heredades desta ciudad es en que aya.. buen reloj y que se haga de nuevo..." (Apéndice documental, documento nº CXIII)
- 31.-A.M.J. Actas capitulares, 1555. Ofrecimiento de los frailes de Santa Catalina a la ciudad de Jaén para hacer un reloj que sustituya el viejo de San Juan. (Apéndice documental, documento nº CXIII)
- 32.-DOMINGUEZ, La rejería... págs. 20, 21.
- 33.-MORENO, Ubeda...pág. 153.

- 34.-DOMINGUEZ CUBERO, El aprisco...Alcalá la Real, 1984.
- 34 bis.-contrato de aprendiz entre el cerrajero Agustín de Aguilar y el mozo Simón de Avila. Apéndice documental, documento nº. LXXXIII
- 35.-AHPJ. Escr. P^o Ruiz de Piérola, leg. 483/83, 1561, abril, 19; Agustín de Aguilar recibe por mozo de aprendiz, durante 4 años, al menor Francisco Pérez (AHPJ, 2883/551, año 1602, dic. 28); Manuel de Morales, cerrajero, recibe por ocho años como mozo de aprendiz a Alonso de Alarcón (AHPJ, leg. 484/268, a. 1563, sept. 30); Alonso de Villarreal, cerrajero, tomó de aprendiz por seis años a Alonso, hijo de Alonso Fernández de Cabra, difunto.
- 36.-AHPJ, leg. 423, f. 457. Contrato de aprendiz de Bartolomé García con el cerrajero Pedro Becerra.
- 37.-DOMINGUEZ, La rejería... págs. 20 y 111.
- 38.-AHPJ. Andújar, escribano Fernando de Pareja, leg. 2883/551, 1602, dic. 28. Contrato de aprendiz entre el cerrajero Manuel de Morales y Alonso de Alarcón.
- 39.-AHPJ. Andújar, escribano Fernando de Pareja, leg. 2883, f. 267r, a. 1601, jul., 24. Pedro de Lorianó tomó por mozo de aprendiz al menor Francisco de Encinas.
- 40.-AHPJ. Andújar, escribano Fernando de Pareja, leg. 2883, f. 287v, 1605, jul., 9.
- 41.-AHPJ, Andújar, escribano Fernando de Pareja, leg. 2883, f. 267r.

- 42.-Lucas de Aguilar, cerrajero, compra unos fuelles a Gaspar Téllez. Concúltese el apéndice documental, documento nº LXIII.
- 42bis.-A.H.P.J., escribano Melchor de Soria, legajo 474, folio 142r; 1574, abril, 9.
- 43.-La viudad del rejro Alonso de Morales, María de Villareal, arrienda unas tiendas por cinco años en quince ducados anuales (A.H.P.J. Andújar, escribano Fernando Pareja, leg. 2883, fol. 182e; 1602, junio, 3). Juan Pérez cerrajero, trabaja en la herrería de María Mírez, viuda del cerrajero Sebastián Fernández (A.H.P.J. Jaén, leg. 347, fol. 364, a. 1566).
- 44.-Es el caso del cerrajero Esteban Cacho que concertó con el herrero Bastián García compartir la tienda-taller. (A.H.P.J. escr. M. Sánchez, leg. 340, fol. 426; 1559, julio, 6).
- 45.-El rejero Pedro Hernández arrienda las herramientas a Juan Gutierrez y Alonso Raheño (Apéndice documental documentos nº XCVI y XCVII). Juan Pérez, cerrajero, arrienda herramientas al herrero Gaspar Téllez (A.H.P.J., 681/671; 1580, junio, 18).
- 46.-Así se comenta en el documento que refiere cómo Salvador de Padilla, cerrajero, que se encuentra en prisión en 1585 arrienda al también cerrajero

Luis de Palencia " unos fuelles con sus palos y una yunque y unas tixeras de banco y dos tornillos y dos machos y un alcribis(tobera) y un banco y un tas de covarto..."(Apéndice documental, documento nº CXXI).

46bis.-Esta seguridad quedó confirmada con el documento que hemos referido existente en el Archivo Municipal de Jaén y que acredita no pasar examen los cerrajeros. Además en los numerosos legajos del siglo XVI consultados en el Archivo Histórico Provincial de Jaén no aparecen escrituras de exámenes del oficio de rejería-cerrajería y sí son numerosas las que relatan contratos de aprendizaje. Igual incertidumbre nos propone Luz Ulierte (op. cit. págs. 48, 49) para la formación gremial de los escultores-retablistas.

47.-Todos los rejeros que relatamos, mencionados como maestros, aparecen como litigantes en la escritura para la confección de la reja del virrey del Perú en la catedral vieja de Jaén. Vid. apéndice documental, documento nº CXXVIII.

48.-Archivo Parroquial de Santa María de Andújar (A.P.S. M.A). Libro de Fábrica, año 1687: "Más se bajan trecientos y quarenta y siete rs. y doce mrs. que valen once mil ochocientos y diez mrs. que por dos cartas

de pago que exhibió de Juan Luis de Mestanza Carvajal, Maestro de Zerrajero, constó aver recibido por cuenta de la hechura de la reja que se está haciendo para la dha capilla mayor...".-Año 1711, gasto de herrería: "476 mrs. a Joan Salvador, Maestro de Zerrajero de aderezar un cerrojo y llave".-Año 1716, Rexas: "A Lucas de Molina, Maestro de cerrajero de aderezar cerraduras y cerrojos de las puertas de la iglesia, 20 Rs." (Lo subrayado es nuestro).

49.-Como maestro rejero se califica a Miguel del Puerto en la escritura de condiciones para hacer un púlpito de hierro en el Salvador de Ubeda (CHUECA, op. cit. pág. 382).

50.-DOMINGUEZ, op. cit. pág. 55.

51.-Domingo Hernández, cerrajero, arrienda a Pedro de Aguilar, cerrajero, unas casas en la collación de San Andrés, en calle de Las Herrerías (AHPJ, 689/785, a. 1579); Juan del Moral, cerrajero, recibe a renta de Luis García de Aranda, espadero, una tienda en la collación de San Juan, lindado con el mesón de Las Herrerías (AHPJ, 726/916, 1586, junio, 30).

52.-Pedro de Aguilar, cerrajero, arrienda unas casas en la collación de San Andrés (AHPJ, 689/1.401, año 1579); Miguel Delgado arrienda unas casas a P^o de Aguilar, cerrajero, en la collación de San Andrés (AHPJ, 689/1477; 1579, sep. 28); Diego López, cuchillero, recibe a renta de Agustín

de Aguilar, cerrajero, unas casas y tienda "con la fragua y banco sin tornillos" en la collación de San Andrés (AHPJ, 688/393, a. 1578); Luis Vasco, carpintero, recibe a renta de Juan Pérez, cerrajero, unas casas en la Herrería, dentro del mesón (AHPJ, leg. correspondiente al año 1586, fol. 7v); Juan Pérez, cerrajero, recibe en renta de María Gutiérrez unas casas y tienda en la Herrería (AHPJ. 686/230r, 1585, mayo, 18); Lucía Albín, viuda del cerrajero Pedro de Aguilar hace dejación de unas casas con tienda que posee en la Herrería a su cuñado Agustín de Aguilar (AHPJ, 720/825, 1581, julio, 12); Juan de Padilla, cerrajero, recibe a renta una casa y tienda en la collación de San Andrés "con tornillo de hierro, yunque y fuelles" a Juan de Torres, cerrajero (A.H.P.J., 423/32; 1565, enero, 20).

53.-Juan Pérez, cerrajero, se concierta con María Mírez para trabajar "en vuestra herrería que teneis en el arrabal de Santolifonso..." (AHPJ, escr. Sánchez Cachiprieto, legajo 347, fol. 364; 1566, abril, 5). Fernando Alonso, cerrajero, recibe en renta una casa en el arrabal de San Ildefonso. (AHPJ, escribano Sánchez Cachiprieto, legajo 347, folio 590, año 1566, septiembre, 23)

- 54.-Sebastián García,herrero,recibe en arrendamiento una tienda de herrería "en el Mercado Bajo,linde con el Corral de los Toros..."(AHPJ,355/415,año 1574).
- 55.-Pedro de Aguilar,cerrajero,recibe arrendada una tienda de herrería en la calle Maestra,de manos de su hermano Agustín de Aguilar,cerrajero.(AHPJ,689/708,1579, abril,28).
- 56.-COLLANTES DE TERAN,El mundo urbano..pág.278.
- 57.-DOMINGUEZ ORTIZ,op. cit. págs.135 y 136.
- 58.- iden,pág.135.
- 59.-El cerrajero J̃an Pérez concertó trabajar en una tienda de cerrajero con dición "que no tengo de dormir en la dha tienda..."(AHPJ,escr.M.Sánchez,347/364; 1566,abril,5).
- 60.-Esteban Cacho,cerrajero,concertó con Bastián García herrero,"...que tengo de tener a la puerta de vra tienda de herrero en todo tpo un banco donde yo uso mi oficio de cerrajero...y el dho banco lo tengo de meter en la tienda de Diego López de noche...". (AHPJ,escr.Martín Sanchez Cachiprieto,legajo 349, folio 426,año 1559,julio,6).
- 61.-Apéndice documental,documentos números XCIII y XCIV.

- 62.-Apéndice documental, documento nº LXXI.
- 63.-Apéndice documental, documento nºLXXIII.
- 64.-Apéndice documental, documento nºCXXIX.
- 65.-GALLEGO, El arte del hierro en Galicia, pág 14.
- 66.-OLAGUER-FELIU, op. cit. págs. 125 y 126.
- 67.-DOMINGUEZ ORTIZ, op. cit. pág. 117.
- 68.-DOMINGUEZ CUBERO, op. cit. pág 25
- 69.-TORIBIO GARCIA, Los villarreal, ., pág. 89.
- 70.-Agustín de Aguilar se obligó a hacer dos rejas de ventana para don Francisco de Camoil, una como la puesta en el Puerto del obispo que sale a la plaza de Santa María y la otra como la que luce sobre la puerta de Hernán Guitiérrez Crespo. (AHPJ, 210/325, 1561, agosto),
- 28.-Pedro de Avila, cerrajero, se obligó a hacer "dos rejas de hierro para dos ventanas... segun y como yo hizo una reja para Sancho de Quesada..." (Apéndice documental, documento nº LV) .-Juan de Paulla, rejero, se obligó a hacer una reja del tamaño de la existente en la casa de Martín Jerón. Apéndice documental, documento nº CXV .-Juan Pérez, cerrajero, se obligó a hacer un púlpito para la iglesia de San Bartolomé como el de la iglesia de San Juan de Jaén. (AHPJ, 412/256, 1572, mayo,
- 5).-
- 71.-Los maestros Milario, Cristóbal Andino, Francisco de Villalpando, Sancho Muñoz, el Maestro Bartolomé y otros

han descolgado como excelentes rejeros autores de trazas de las más significativas rejas de nuestro Renacimiento.

72.-Entre otros, sabemos que Diego de Siloe, Jerónimo Quijano, Manuel Vira y Alonso Barba se ocuparon en estos menesteres.

73.-El cerrajero Juan Pérez se obligó a hacer una reja para Rodrigo de Soria según la traza usada por el entallador salvador de Cuellas. (Apéndice documental, documento nº CXXIII).

74.-Este pintor jiennense durante la primera mitad del XVI atendió a una amplia demanda, de la que ofrecemos un muestrario. En 1527 pintó por dejación del ya mencionado pintor Lucas Sánchez, un retablo para la capilla de D. Rodrigo de Córdoba (DOMINGUEZ, Aspectos...pág 75); en 1528 concertó con el entallador Miguel de Mesinas la pintura de un retablo para el convento de S. Jerónimo (AHPJ, 40/136); en 1542 fue tasada una cruz que pintó para Porcuna (AHPJ, 297/6/6); y entre otros encargos los que mencionó en su testamento otorgado en 1547 (AHPJ, 59/562): un retablo para Las Navas, un sagrario para La Mancha, una cruz para la iglesia de Arjcnilla, y dos sagrarios más,

uno para la Magdalena de Jaén y otro para Torredonjimeno.

75.-Libro de Cuentas de la Santa Capilla de San Andrés. Archivo de la Santa Capilla(ASC),a. 1529.Apéndice Documental,documento nº 1.

76.-Efectivamente,aunque la inmensa mayoría de pinturas se han perdido,los datos que nos ofrecen los archivos demuestran gozar de buena consideración.Antonio Sánchez fue requerido por el cabildo catedralicio para tasar junto con el entallador Cristóbal Téllez el monumento que la catedral había construido en 1553(AC),libros de fábrica,a. 1553),y un año después fue encargado de decorar con murales la iglesia de San Clemente de Jaén(AHPJ,355/404).Miguel Sánchez se distingue como pintor y dorador de retablos,en 1541 se dan las condiciones para que pinte el sagrario del convento de la Coronada(AHPJ,322/950); en 1564,Miguel Sánchez junto con el pintor Diego de Silanes contratan la pintura del retablo del arcediano en la catedral de Baeza(AHPJ,320/529); en 1569,el entallador Enrique de Riguereado y Miguel Sánchez,pintor,hacen un retablo para Santa Clara de Jaén(AHPJ,350/179);en 1575,hizo otro re-

tablo por encargo de Cristóbal Ortiz con cuatro cuadros, en el centro la Virgen imponiendo la casulla a San Ildefonso, a un lado San Antonio y al otro San Cristóbal, coronándose con un Calvario (AHPJ, 356/417 r); en 1582 pintó cinco tablas para la iglesia de la Magdalena (AHPJ, 683/415), y por último, en 1595 se le pagó 3.740 mrs. por estofar y pintar las encarnaciones de un Cristo del retablo mayor de San Bartolomé de Jaén (ULIERTE, op. cit. pág. 71).

77.- LAZARO DAMAS, Soledad, Las fuentes... pág. 105.

78.- "...y mas an dorado la reja del tabernáculo de nra. señora...". Vid apéndice documental documento nº C.

79.- DOMINGUEZ, La rejería... pág. 68; ULIERTE, op. cit. págs. 86 y 87.

80.- iden pág. 49.

81.- SANCHEZ MESA, Técnicas... pág. 33.

82.- GOMEZ MORENO, M.E. Problemas en torno... pág. 216.

83.- Documentos para la Historia del Arte en Andalucía, T.I, año 1520. Pero esta función conjunta de pintor dorador no era correcta. Las Ordenanzas de los pintores, que fueron comentadas por Pacheco en su opúsculo "A los profesores del arte de la pintura", donde dice haber cuatro oficios de pintar, prohibiendo las

interferencias entre ellos," a los que solamente son doradores no les permite que encarnen rostros de las figuras de bulto sin estar examinados dello"(CALVO SERRALLER, La teoría...pág.189).

- 84.-Apéndice documental, documentos nº XLVII y CIV respectivamente.
- 85.-Apéndice documental, documento nº XV.
- 86.-Apéndice documental, documento nº V.
- 87.-Apéndice documental, documento nº CXXVI.
- 88.-Apéndice documental, documento nº LXXVIII.
- 89.-Apéndice documental, documento nº CXVIII.
- 90.-Apéndice documental, documento nº CXXVIII.
- 91.-Efectivamente, según CHUECA (op. cit. pág. 291) a Vandelvira habrá que responsabilizar de la arquitectura de esta capilla. En 1563 este arquitecto dio las condiciones para que Agustín de Aguilar, rejero, labre la reja de la capilla, que más tarde comentaremos. Pasado poco tiempo, en el mismo año, se hace concierto para labrar el retablo con el entallador jiemenese Luis de Aguilar, también bajo el control directo de Andrés de Vandelvira: "...que luys de Aguilar trae el ancho y alto y el repartimiento hecho en m^o pliego de

papel de marca mayor el cual repartm^o me parece a mi Andrés de Vandaelvira q̄ conviene para el ornato de la figura de pinçel..."(A.H.P.J., 319/327); al año siguiente se concierta la pintura con los pintores Miguel Sánchez y Diego Silanes(A.H.P.J., 320/529).

92.-Apéndice documental, documento nº CXXIII.

93.-La reja "esta en medio del retablo tan costosa por la hechura como si fuera de plata, dorada de oro y açul, con sus puertas..." ,SALCEDO, Panegírico... pág 244.

94.-CAMON, op. cit. pág. 400.

95.-Apéndice documental, documento nº C.

95bis.-Sobre el valor simbólico del color hizo un interesante tratado SICILLO, J. d' E. Trattato dei colori nelle arme, nelle livree, et nelle divine..., Venecia, 1565.

96.-PACHECO, F, Arte... (Sobre la iconografía de la Immaculada, véase folios 481 al 485).

97.-LOPE DE VEGA, La tragedia..., pág. 546.

98.-Sobre la disputa hierro-bronce en la fabricación de la reja, consúltese OLAGUER-FELIU, op. cit. págs 41, 42.

99.-Génesis, IV, 22.

100.-"Hasta ahora ni el oro, ni la plata, ni el cobre, ni el hierro nativos se han hallado en ninguna parte de la tierra tan abundantemente y excelente", GARCIA BELLIDO, España... pág. 86.

- 101.-ORDUNA, op. cit. pág. 10.
- 102.-Se trataba de carbón vegetal.
- 103.-CORRADO, Las técnicas..., pág. 174.
- 104.-Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-americana,
T. XXI, pág. 212.
- 105.-ARTIÑANO, Exposición... pág. 52.
- 106.-Como ejemplo citemos la expresa intención que tiene Vandelvira de insertar las líneas marcadas por las rejas del hospital de Santiago de Ubeda con la arquitectura donde se ubican: "Iten que las molduras principales sean las de hierro conforme a las que estan labradas de piedra y que aquellas vaya el maestro aguardando...", en apéndice documental, documento número CXXVIII.
- 107.-ZIMELLI, El ferro... pág. 10.
- 108.-OLAGUER-FELIU, ip. cit. pág. 41.
- 109.-VICENS VIVES, Manual... pág. 107
- 110.-José E. López de Coca, hablamos sobre la economía del reino musulmán de Granada llama la atención sobre los veneros de mineral férrico de Almería y Genete, en Hª de Andalucía. T. III, pág 367.
- 111.-Apéndice documental, documento nº XLIII.
- 112.-VICENS VIVES, Op. cit. pág 152

- 113.-GALLEGO,Rejería castellana en la cateural de Sevi-
lla,págs.228,229
- 114.-Apéndice documental,documento nº
- 115.-DOMINGUEZ CUBERO,op. cit. págs. 111 y 120.
- 116.-Apéndice documental, documento nº LXXV.
- 117.-Así parece desprenderse de un poder otorgado por el
mercader toledano Gaspar Alonso al vecino de Jaén
Martín García para vender 54 arrobas de hierro y
concertar la alcabala de dicha venta.AHPJ,escriba-
no Pedro Ruiz de Piedrula,legajo correspondiente al
año 1587(8 de enero),folio 25.
- 118.-Con fecha 10 de marzo de 1577,el cerrajero Juan Pé-
rez compró a Pedro de Narváez 5 quintales menos
5 libras de hierro a 42 reales el quintal.AHPJ 657/
266.
- 119.-Documento de compra de 2 quintales de hierro a 80
reales el quintal concertado entre el cerrajero
Domingo Hernández con Pedro de Narváez.AHPJ,658/
registro segundo/1ª hoja.
- 120.-En 1577,Agustín de Aguilar compró a Pedro de Narvá-
ez 6 quintales de hierro sutil a 40 reales y 4 quin-
tales de hierro ancho a 42 reales el quintal.AHPJ,
657,342.

- 121.-"Francisco Choluca, mercader de hierro, recibe 18904 mrs. y medio por 50 quintales y 3 arrobas de hierro a 372 mrs y medio el quintal"(GALLEGO, A. Rejería Castellana en la Catedral de Sevilla...pág. 233). Se trata del hierro adquirido para que Sancho Muñoz confeccionara las rejas laterales del presbiterio de la catedral de Sevilla.
- 122.-A.H.P.J., escribano Diego Rodríguez, legajo 269, 1537, octubre, 2. Jaén. Lucas Hernández de Aguilar compra de hierro a Juan Romero de Toledo.
- 123.-A.H.P.J., escribano Juan de Herrera, legajo 302, f. 591 1547, agosto, 16. Jaén. Apéndice documental, doc. n.º XLIII.
- 124.-Agustín de Aguilar compra hierro a la viudad de Juan Sánchez, vecino de Córdoba. A.H.P.J., escribano Juan de Herrera, legajo 318, 1562, febrero, 20. "péndice documental, documento n.º LXXV.
- 125.-Agustín de Aguila compró a Pedro de Narváez, v.º de Jaén, 6 quintales de hierro sutil a 46 reales el quintal. A.H.P.J. legajo 657, folio 342, a. 1577.
- 126.-Agustín de Aguilar compró hierro a Pedro de Narváez, "...veynte quintales de hierro en barras que yo de vos compré por la dha quantía a cinquenta Rs..." A.H.P.J., escr. Al.º García de Alcalá, leg. 681, f. 744v 1560, septiembre, 7.

- 127.-En 1579 ajustó Agustín de Aguilar la libra de hierro labrado para una reja de Santa Cruz la Real de Granada en real y medio. Véase el apéndice documental, documento nº.LXXXVII.
- 128.-En DOMINGUEZ CUBERO, La rejería,..apéndice documental, doc. nº 10, se hace referencia al contrato de dos púlpitos que, habían de hacerse para la iglesia del Salvador de Caravaca de la Cruz (Murcia), a precio de 4 reales por libra trabajada.
- 129.-En 1587, el rejero Alonso de Morales adquiere de don Alonso Pérez Serrano una partida de 60 arrobas de aceite (A.H.P.J. legajo 2832, folio 295r), y después, en el mismo año, otra de 20 arrobas (A.H.P.J. legajo 2832, folio 404)
- 130.-OLAGUER-FELIU, op. cit. pág. 20.
- 131.-CORRADO. Op. cit. pág. 174.
- 132.-ARTINANO, op. cit. pág. 55.
- 133.-GALLEGO, Los imprecisos límites... pág. 17-19.
- 134.-OLAGUER-FELIU, op. cit. pág. 117-118.
- 135.-ARTINANO, op. cit. págs. 54, 55; GALLEGO, El arte del hierro en Galicia, pág. 63.
- 136.-CORRADO, op. cit. pág. 176.
- 137.-GALLEGO, El arte del hierro en la catedral de Burgos, págs. 228, 229.
- 138.-LEGUINA, La Estatua del Obispo don Mauricio, Madrid 1.914.

III. LA REJERÍA JIENNENSE EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVI.

La primera mitad del siglo XVI significa para el trabajo artístico del hierro jiennense la época de esplendor. Aquella que protagonizó casi en exclusividad Maestro Bartolomé de Salamanca, cuya obra expandió de sus originales límites adquiriendo universalidad.

Son trabajos que expresan estilísticamente el momento transicional hacia la plástica clasicista y la plenitud de ésta. Justo, cuando comienza un nuevo lenguaje artístico que se identifica con el Manierismo, otros valores humanos entran en acción. Serán aquellos que, aunque educados técnicamente en los talleres del periodo anterior, plasman en sus obras unos repertorios que acaban por ignorar la tradición goticista que estaba presente en sus viejos maestros.

No cubrió las necesidades jiennenses sólo maestro Bartolomé, otros rejeros-tal vez indígenas-, como los Aguilar y los Avilas también produjeron, aunque intuitivos que más lo hicieron con fines utilitarios que artísticos. Una excepción tenemos en Francisco de Avila, que fue capaz de una perfección tal que, de no haber existido Bartolomé de Salamanca, hubiera sido suficiente su obra para que el

Santo Reino figurara en honroso lugar dentro de la Historia de la Rejería Española.

Otra observación sobre este instante sería saber que el centro urbano que más actividad desarrolló fue la capital. Al menos ésto deducimos de la documentación encontrada y de los encargos encomendados a los rejeros de Jaén desde diversos puntos provinciales. Cuando va concluyendo la mitad de la centuria, ubeda da indicios de contar con un taller de competencia tal como para que sus servicios sean solicitados desde ciudades alejadas, como puede ser Córdoba. Por otro lado, ya vimos lucir en Baeza la reja gótica de la Capilla Mayor de su catedral. Todo esto nos pone en pista de una tradición del arte ferrero anclada en alejados tiempos, quizá en los momentos que estudiamos aletargada por la fuerza irradiada desde la capital por Maestro Bartolomé.

A. El Maestro Bartolomé de Salamanca.

Hasta que las recientes investigaciones están
emergiendo a destacados artistas que brillaron dentro
de las Bellas Artes en el Santo Reino, sólo dos, Maestro
Bartolomé, rejero, y Andrés de Vandelvira, arquitecto, con-
taron como primeras magnitudes jiennenses dentro de la
Historia del Arte Universal.

La dispersa crítica sobre Vandelvira logró unifi-
carse en una monografía,² que ya es objeto para una nueva
revisión; pero no fue así con Maestro Bartolomé. Los tra-
bajos dedicados a comentar su persona y obra no han lo-
grado cuajar construyendo un estudio capital donde en-
tre ese "nuevo campo de investigación sobre su intere-
sante personalidad" que apuntaba Gómez-Moreno,⁴ cuando
comentaba su origen salmantino.

El bienhacer del maestro rejero debió mantenerse
a través de las generaciones, más por tradición que por
el dato perpetuado en letra impresa de la crítica que
le fuera contemporánea. No corrió, pues, aquella suerte

que cupo a otros rejeros, como por ejemplo el caso de Andino⁵.

Los clásicos jiennenses silencian toda referencia a su persona y obra. Sólo González Dávila⁶ a mitad del XVII hace un elogio a la reja que cerraba la capilla de don Juan de Valtodano en la catedral de Jaén y Bermúdez de Pedraza⁷ pondera la excelencia de la forjada para la Capilla Real de Granada.

Su nombre sale a la luz como producto de las investigaciones hechas en las fuentes archivísticas bajo el influjo científico impulsado por la ilustración. No por Jaén ni Granada, lugares donde está el grueso de su producción, sino por Sevilla y a propósito de la labra de la reja principal de la Capilla Mayor de la catedral. Efectivamente, en 1800 Ceán Bermúdez nos dejó escrito, en su interesante Diccionario, la nota que le acredita interviniendo en tal obra: "Bartolomé (El Maestro). Escultor y rejero. Pasó de Jaén a Sevilla el año 1523 a trabajar en la obra de aquella Santa Iglesia, e hizo trazas para la reja de la Capilla Mayor"⁸.

Pero sería en pleno Positivismo, tan dado a

exaltar las artes industriales, cuando comience a despertar interés la figura y obra del Maestro. La revelación en 1874 de los documentos sobre la reja ante el catafalco de los Reyes Católicos en Granada despertó el entusiasmo que hacen ver los escritos del ubetense Ruiz Prieto, de Gestoso, Sentenach y Gómez-Moreno Martínez. Así, cuando Orduño y Viguera agrupa en su trabajo dedicado a los rejeros españoles a todos los artistas del gremio, maestro Bartolomé figurará entre ellos, aunque, a decir verdad, no con todo el honor que debiera. Se habla muy parcamente de él, y cuando se hace se repara en presentarle como figura señera de su arte, más bien aparece como componente de los equipos que entendieron en obras para Sevilla y Granada. Como novedad se le atribuye la reja que cierra la Santa Capilla de San Andrés de Jaén.

Gómez-Moreno, con un afán investigador y procedimientos comparativos, será quien aporte mayor esclarecimiento a su figura desvelando la personalidad del artista y atribuyéndole obras que, en buena parte, estudios posteriores han venido a certificar.

Los resultados han revelado a un artista del hierro con tan gran fuerza que no ha faltado quien le proponga como el tercer gran rejero del Plateresco español, junto con Juan Francés y fray Francisco de Salamanca.

Posteriores aportaciones investigadoras le han ido perfilando y, en tal manera, que pensamos es el momento propicio para acometer-aún con riesgo de no llegar a conseguirlo-el serio intento de presentar el significado integral del Maestro dentro del panorama artístico del Jaén del XVI, y de la Historia del Arte del Hierro, en general.

Rasgos biográficos del Maestro Bartolomé. -

En 1920, Gómez-Moreno hace público su comentario a un fragmento de carta, sacado del epistolario del Conde de Tendilla, don Iñigo López de Mendoza, por entonces Alcaide de la Alhambra, donde se aporta el más importante caudal de datos para conocer a nuestro maestro. La carta en cuestión, fechada en Granada a 15 de junio de 1515, no es más que un encargo que hace el conde a su hijo don Luis, que estaba en la corte, a cerca de la conveniencia de encomendar la reja que corta la Capilla Real de Granada a dicho rejero, dice:

"Di al rey nuestro señor que en Jaén haze agora una reja la iglesia, la mas gentil que dizen que puede ser; y este maestro que la haze es muy buen nombre, allende de ser muy buen oficial. Yo le rogue que

hiziese una muestra para la capilla real y hizola; sy tal se haze de hierro no a menester retablo. sy manda su alteza que vaya alla el maestro, yra con el dibujo, y es muy conveniente. El señor cardenal le conoce; mejor es que el fraile, aunque fue su discípulo. sy está dada a otro no le hagan ir en balde".¹⁷

Ateniéndonos al escrito objetivamente, a las interpretaciones que de él se han hecho y a las nuevas investigaciones, acometemos la intención de encontrar luz que permita trazar las coordenadas donde debió desenvolverse su vida y su actividad profesional.

Opinión compartida en unanimidad es que ese fraile, mencionado por el conde de Tendilla como su maestro, no es otro sino el célebre rejero fray Francisco de Salamanca,¹⁸ aquel que cambió la forja del gótico al plateresco. El que en condición de lego anduvo entre cartujos y dominicos, terminando sus días de seglar. Natural de Salamanca,¹⁹ antes de terminar el siglo, residiendo en las cartujas de Miraflores y El Paular, dejó indicios de rejero gótico en las rejas que circundan los cenotafios de don Juan II y doña Isabel de Portugal y en el del hijo de éstos, el príncipe

don Alfonso, así como es autor de la que corta la iglesia conventual del Paular. Entre los dominicos anduvo en Avila donde entró en compañía de otro fraile, del oficio, fray Juan de Avila. Allí, y por influencias de los decoradores platerescos que actuaban en la catedral, comienza su entrega a las formas renacientes, como se aprecia en la reja que rodea la tumba de don Alonso de Madrigal. Después se sabe que estuvo en Salamanca y Valladolid. Ya, como pleno plateresco, quedan las rejas para Guadalupe y sobre todo las que lucen en el coro y delante del presbiterio de la catedral de Sevilla.

Aunque, como dice Nicolae²⁰, ignoramos dónde y cuando nuestro famoso Maestro Bartolomé llevara a efecto su aprendizaje, pensamos, de acuerdo con Amelia Gallego,²¹ que debió ser durante la etapa que el fraile pasó en Salamanca, en los años en que comienza el siglo, cuando desarrolló fray Francisco una gran actividad consistente en la confección de unas rejas para la Universidad, el célebre reloj que en 1503 hizo para las Escuelas, y quizá las estu-²²pendas rejas de ventana en las Casa de las Conchas, que tantas relaciones tiene con otras de Maestro Bartolomé.

Refuerza la hipótesis el hecho de que lo atribuido a Bartolomé no alcanza a fecha anterior al año diez del

siglo,²³ cuando debió conseguir la maestría e independizarse.

En relación con ésto debemos tratar la fecha de su nacimiento, que no debió ser mucho antes de la última década del cuatrocientos. Así, cuando es llegado el tiempo de ser mozo de aprendiz, tendría nuestro futuro rejero 12 ó 14 años, los exigidos en los contratos con que se regulaban tales enseñanzas.

Además, era natural de Salamanca. La documentación de las rejas labradas para la Capilla Mayor y coro de la catedral vieja de Jaén, entre 1512 y 1514, así lo dejan ver, añadiendo también que era vecino de aquella ciudad.²⁴ Esto nos demuestra que la estancia en la capital andaluza era de muy reciente fecha y que aún no había intención de asentarse en ella definitivamente. Lo que llegaría después, cuando el éxito de su obra le hace multiplicar los encargos.

El mismo, en algunos escritos jurídicos, se dice

natural de tal lugar, "...yo, mase bartolome de salamanca..".²⁵
 Nunca se autodenominó "bartolomé de Jaén", como se ha afir-
 mado.^{25bis} Era norma de la época el apelarse con el nombre del
 lugar de nacimiento, así lo vemos en fray francisco de Sa-
 lamanca, y lo mismo lo hace su sobrino carnal, rejero en el
 taller de Jaén, Juan Rodríguez de Salamanca. Fuera de dudas
 está su filiación salmantina. Es más, casi podemos precisar
 que fuera natural del pueblo de los alrededores de Salaman-
 ca llamado Tejares, -famoso por ser patria de Lazarillo,
 el inmortal pícaro de la novela-. De allí por lo menos
 era oriunda su familia, a la que trasladó con él a Jaén,
 un total de cinco sobrinos-Bartolomé, Juan, María, Catalina
 e Isabel-. De ellos, los dos varones serían sus herederos
 artísticos y continuadores del taller. Todos eran hijos
 de María Gómez, hermana del maestro, él mismo lo afirma
 testificando en el peder²⁶ otorgado por los cinco para
 vender unas casas que de sus padres heredaron en el ci-
 tado Tejares: "...juró en forma/de a^o el uno maestro Bar-
 tololomé so cargo de quel dixo que sabe/que los unos Juan
 rodríguez y maria Gómez vezinos/que fueron de la uha vi-
 lla de Texares porque los conoce bien/y la una maria
 Gómez era uernama deste testigo..."

Aquí está el apellido Gómez, vinculado con su
 sangre y, por lo tanto, uno de los patronímicos que corres-

pondían a su estirpe. El nunca lo usó, ni en primero ni en segundo lugar, pero sí lo harían sus sobrinos. Juan, unas veces se hace llamar Gómez, otras Rodríguez-el apellido del padre,²⁷ Juan Rodríguez. El otro, Bartolomé, siempre lo hará como Gómez. El Maestro, insistentemente, firmará sólo como Maestro Bartolomé, con abreviatura del nombre propio. Algo que no era exclusivo de él. sino más bien frecuente entre los artistas. Asimismo lo hacía otro rejero, precursor de la rejería plateresca en Toledo, Maestre Pablo, e igualmente lo hacía en 1564 el entallador vecindado en Andújar Maestre Andrés, y tantos más. No hay motivo para pensar que la ausencia de apellido sea causa de origen humilde,²⁸ ni tampoco que se deba a una oscura ascendencia que pretenda ocultar por ser momento de acusado antisemitismo.²⁹

No queremos dejar de hacer mención a la falsa atribución que sobre su nombre y naturaleza le adjudicó el erudito don Ramón Rodríguez Gálvez,³⁰ canónigo de Jaén, quien escribió "Bartolomé Ruiz, natural de Jaén". No sabemos en base a qué documentación, pues él mismo después rectificó anulando lo expuesto.

Hemos localizado nuestro artista en el área salmantina, educado profesionalmente con el muy famoso en su tiempo fray Francisco de Salamanca e integrando aquel grupo

de discípulos, excelentes forjadores, como Juan y Pedro Delgado, sobrinos de fray Francisco y continuadores de su taller, a los que veremos en contacto con su condiscípulo Bartolomé, como tendremos ocasión de comprobar. Aquí encontró su formación el rejero Esteban de Buenamadre,³¹ autor de la reja de la Capilla Dorada, en la catedral nueva de Salamanca, de tanto parecido con ciertas obras de Maestro Bartolomé. También apunta Amelia Gallego que Villalpando pudo ser aprendiz en cualquiera de los talleres que ~~el~~ fraile levantó. De todas formas estos discípulos fueron difusores de un arte que se extendió por las áreas peninsulares, pero sobre todo, hacia la meridional, siguiendo aquel flujo que acarreó a la zona sureña a los artistas formados en el centro y norte, buscando, sin duda, las fértiles tierras béticas y el esplendor constructivo con que los viejos reinos béticos van a despedir el medievo e inaugurar los tiempos modernos.

La opción de trabajo que el sur presentaba, estaba en proporción directa con las necesidades de adaptarse, una vez liberado de la preocupación bélica, al ritmo de las demás tierras peninsulares. El valle del Guadalquivir se adelanta en más de una centuria, pero el recientemente incorporado Reino de Granada, y en buena parte del de Jaén, que le sirvió de frontera, es ahora, en los tránsitos al Renacimiento, cuando tiene lugar una eclosión constructiva que hace se convierta a los ojos de los artistas en "tierra de promisión", según palabras del mismo Diego de Siloe.³³

Las tierras de Jaén ofrecen a los distintos gremios del arte unas posibilidades de acción que, aunque centradas en las necesidades de su vieja catedral, van a extenderse en toda su geografía bajo el mecenazgo de los privilegiados (clero y nobleza). La inmigración de artistas es un hecho en tiempos más o menos contemporáneos a la llegada de Maestro Bartolomé.

Los Sánchez, una familia de pintores de pincel, ³⁴ posiblemente salmantinos, se establecen en la capital, como también el flamenco Gutierre Gyerero -al que veremos en íntima relación con nuestro rejero-, los polifacéticos Pedro Machuca y Jerónimo Quijano, de Toledo y Santander respectivamente, sin olvidar la masiva afluencia de canteros vizcaínos, de los cuales para nuestra parcela geográfica interesa destacar por la actividad desarrollada a Domingo de Tolosa, natural, como él mismo se confiesa, de la ³⁵ provincia de Guipuzcoa.

Engrosando la nómina de los llegados se halla Maestro Bartolomé. La primera fecha cierta de su estancia en Jaén es el año 1512, el mismo en que comienza a hacer la reja que cerraba la capilla Mayor de la catedral, la que el obispo don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce mandó

construir entre 1509 y 1510, según rezaba en el epitafio de su sepultura³⁶. Esa debió ser la reja "la más gentil que dizen que puede ser" mencionada por don Iñigo de Mendoza y que le sirviera de catapulta para conectar, al año siguiente, con Granada bajo uno de los mecenazgos de gran peso en la Corte, como era el que le ofrecía el conde de Tendilla y seguramente el Cardenal Cisneros, con lo cual se realizaba el anhelo de cualquier artista del momento.

Ahora bien, cabe preguntarse varios interrogantes como, ¿Quién trajo al rejero a Jaén y por qué decide aquí su asentamiento definitivo? ¿Dónde le conoció Cisneros? y, por último ¿Cuál fue el conducto que le relacionó con el Alcaide de la Alhambra?

Desde luego, no se puede hablar del Maestro Bartolomé, por lo menos en su etapa inicial jiennense, sin relacionarle estrechamente con el obispo Suárez. Es posible que este prelado que desempeñó los altos cargos de Presidente del Consejo del Rey don Felipe el Hermoso, y el de Inquisidor General, influyera en el ánimo del cardenal Primado, hombre también de Estado que tenía en común una extracción social de raíz popular, para que le

abriera las puertas de su protección. Tampoco podemos descartar que fuera al contrario, ³⁸ que Cisneros, que con anterioridad conocía Jaén y sabía de sus posibilidades, le recomendara al obispo jiennense.

Gómez-Moreno ³⁹ piensa que fue en Alcalá donde Cisneros llegó a conocer al rejero, seguramente en la primera década del XVI, mientras se confeccionaba las rejas para la Magistral, bajo la dirección del excelente Juan Francés. La hipótesis tiene pie si comparamos la similitud de las obras de los dos maestros. En las estructuras de las primeras rejas del Maestro Bartolomé y, sobre todo, en los copetes, las influencias de Francés son acusadísimas, mientras que se han perdido totalmente aquellas coronaciones de afilegranados conopios lobulados con que su maestro, el fraile, remataba sus obras. No sería descabellado pensar, a la vista de tales observaciones, que por algún tiempo actuara como oficial en el taller alcalaíno.

Cualquiera de estos dos obispos, Suárez o Cisneros, pudo relacionar al rejero con el conde de Tendilla, ⁴⁰ relación que pudo existir antes de 1513, tal vez en 1512 y a propósito de una reja para la iglesia de San Francisco de la Alhambra, pagada con cargo a la Capilla Real. El

naber desaparecido la reja hace perder el peso de la argumentación y sólo queda en mera sugerencia.

En fin, de una o de otra manera, como "maestro de façer rehas" le encontramos en Jaén y labrando para las necesidades de su obispo. Parece como si don Alonso fuera su primer protector, o por lo menos su primer cliente, aquel que lanzó la bondad de un trabajo que aspiraba a convertirse a la fama. Desde aquí, junto a su prelación, sería más seguro, en los tiempos de inicio, el amparo necesario, y aquí decide establecerse en vecindad, en un barrio inmediato a la catedral, en el llamado Arrabal de la Huerta de las Monjas, abierto a comienzos del XVI para dar solución a la creciente demografía que experimentaba la ciudad. El lugar, que pertenecía a la collación de Santa María-parroquia adscrita a la capilla del Sagrario de la catedral-, desde un principio se convierte en vecindad de todo aquel que goza de cierta posición social dentro de los llamados grupos o clases medias, sobre todo de los artistas y del clero dependiente del cabildo catedralicio. Allí moraron los entalladores Gutierre Gyerero y Quijano, y allí residió nuestro Maestro, en el lugar señalado por el testamento de Francisco Padilla,⁴⁴ clerigo, quien dice vivir

lindero"...con casas del señor arcediano de Ubeda y por la otra parte con casas de maestro bartolomé rexero y por la espalda casas del bachiller mesa...".La zona corresponde a la actual calle Llana, localizable el domicilio en un punto abundante en agua, ya que gozaba de los favorables beneficios de una fuente, cuya exclusividad debió acarrearle ciertos pleitos en la Real Chancillería de Granada.

Hay en la vida de Maestro Bartolomé algún paralelo con la de aquel que le formó, fray Francisco de Salamanca. Como éste, todo induce a pensar que no tuvo descendencia e incluso que se mantuvo célibe, pues no hay referencia en ningún escrito, de cuantos forman el corpus documental, a hijos ni a esposa, y sí abundan aquellos que demuestran interés-más bien cariño paternal-hacia los sobrinos llegados de Tejares.

A los varones-como hizo fray Francisco- los formó convenientemente para seguir el trabajo del hierro, tal y como era norma entre las familias pertenecientes al mundo gremial. A las hembras las unió en casamientos con artífices de su taller, con sus criados, pero antes les prometió unas rentas para que "...vos podais sustentar en vra

onRa y porq̄ es my voluntad de vos la dar y donar...".Rentas consistentes en lotes de tierras y casa-vecindades del pueblo de Los Villares, perteneciente entonces a la jurisdicción de Jaén, que por esos tiempos fue creado dentro del plan de colonización y repoblación⁴⁶ que la monarquía realizaba en la Sierra de Jaén, y en la que la familia de nuestro rejero, seguramente a instancias de éste, se empeñó con aninco comprado fincas rústicas y urbanas e incluso trasladando allí sus domicilios.

María, la sobrina mayor, en Los Villares moraba en 1545, casada con Rodrigo Álvarez, antiguo criado de Maestro Bartolomé convertido en colono, como después lo haría Isabel, que recibió en donación⁴⁷ del tío "...una veçindad de labor de tierra...e de un solar para casa..." con condición que "...vos la dha Isabel Rodriguez vos caseys a voluntad e parecer myo o del dno Rodrigo Alvarez vuestro cuñado...", lo que haría con Juan Callejón, vecino en el mismo lugar. Esta cláusula última indica el alto grado con que maestro Bartolomé se preocupó del bienestar de aquellos que tuvo como suyos. Por último, Catalina⁴⁸ también disfrutó de la dádiva de su tío, incrementada pues, a parte de una "casa de tecumbre", obtiene una viña y