

huerta. con ésto pretende pagar los servicios que le está haciendo, "...por cargos y buenas que me aveys fecho y por el deudo que vos tengo...". Como verdadera hija es considerada, a la que casó hacia 1549 con su criado, el rejero Pedro Hernández, de particular estima entre los afectos de nuestro maestro. El caso del rejero Pedro Hernández, del que hablaremos más adelante, es un claro ejemplo de cómo quien falto de descendencia vuelca su cariño a los que acoge como hijos. Maestro Bartolomé le enseñó el arte rejero siendo esclavo suyo y después de manumitirle ⁴⁹ no sólo le sigue distinguiendo con toda su confianza manifestada en los encargos de índole profesional y privada, sino que además le une más estrechamente a su familia haciéndole esposo de la sobrina predilecta.

Todo ésto manifiesta una conducta dentro de la línea de bondad que debió dimanar y que impresionó en tal manera al conde de Tendilla hasta hacerle exclamar, antes de calificarle de "buen oficial", que "es muy buen hombre", como queriendo anteponer su calidad humana a la profesional.

Su bondad le haría gozar de la confianza

y estima de buen número de sus convecinos que le honraron con su amistad y le prestaron favores. Es el caso de todos aquellos que no tienen inconveniente en exponer su capital y persona en fianza de sus obras. Pedro de Ujeda, notario, le fió en una de las rejas más sobresalientes, la ejecutada para la capilla del Conde de Jabra,⁵⁰ en Baena, y además, en prueba de su amistad, le concede sepultura en el enterramiento de su propiedad, aquel que el cabildo catedralicio tuvo a bien otorgarle en 1541, "...junto a la capilla del señor obispo don Alonso de la Puente Sauz que tiene un retablo donde esta pintada la ymagen de San Gregorio..."⁵¹

Esta misma línea de buena armonía parece desprenderse de sus relaciones interprofesionales con cuantos artistas jiennenses le fueron contemporáneos y con los que formaría aquellos equipos que atendían a las decoraciones de lugares. En 1529 sale fiador del entallador Gyerero que trabaja en San Bartolomé de Baena,⁵² dos años después lo hace con el pintor Lucas Sánchez que se ocuparía pintando un retablo a don Rodrigo de Córdoba para una capilla de la iglesia de Santa Cruz de Jaén,⁵³ y en 1542 repite la acción con Juan de Neolid y el pintor Miguel Sánchez, encargados

de dar forma a otro retablo que luciría en la parroquial de Higuera de Arjona.⁵⁴ Luis de Aguilar, entallador, que atendió en obras de Mandelvira, también entró en su círculo, pues firmó como testigo en la mencionada carta de donación a su sobrina Isabel.

sin embargo, no le hemos hallado nunca en contacto con otros rejeros residentes en Jaén, ni siquiera solicitando sus trabajos cuando los encargos se multiplicaban. Lo que no quiere decir que esto no ocurriera, pues aunque algunos (sobre todo hasta terminar el primer tercio del siglo, estuvieron guiados por un sentido práctico más que artístico, otros por el contrario (y a partir de la fecha anterior, cuando entra con fuerza la novedad renacentista) realizan un arte que, aunque no le hiciera sombra, sí podía ofrecerle competencia. Es el caso de Francisco de Avila, primero, y Agustín de Aguilar, después, sus más serios competidores locales, pero para entonces el taller cuenta con la fuerza joven de los sobrinos que serían encargados de inyectar dentro de la corriente tradicional los aires novedosos. Ellos más que él son entonces los verdaderos dirigentes, aunque la figura prestigiosa del Maestro mantuviera firme la fama. Sobre todo, los últimos años de su vida así le hacen pensar.

ra es significativo que no fuera él personalmente quien se encargara en 1538 (cuando aún le quedaba de vida más de una década) de la dirección de la grandiosa reja que cerraba la capilla mayor de la catedral de Coria. Allí encontramos por vez primera (hay que pensar que en calidad de delegado) a su sobrino Bartolomé Gómez⁵⁵. Fue el motivo cansancio del maestro para emprender tan largo viaje o exceso de trabajo? Tal vez lo segundo, pero quizá no se pueda descartar el que ya fuera presa de la ceguera que le afectó los últimos años de su vida. En 1548 no puede firmar personalmente sus escritos y tiene que hacerlo otro por delegación. El 5 de mayo de ese año su sobrino Juan Rodríguez firmó en su nombre el contrato de una reja para la capilla del chantre Monroy "porque sufre mal en la vista dixo que no podía firmar..."⁵⁶, poco después, el 26 de julio se vuelve a repetir el hecho en el arriendo de unas casas que poseía en la collación de San Juan,⁵⁷ e igualmente ocurre en 1550, cuando su sobrino político y antiguo criado, Rodrigo Alvarez, le otorgó finiquito de cierta cantidad de trigo, firmando en este caso un tal Pedro García.⁵⁸

Malamente estaba la salud del maestro hacia esta última fecha, pues un año antes redactó su primer testamento.

Dos fueron los testamentos dictados por Maestro Bartolomé de Salamanca. El primero data de 9 de agosto de 1549⁵⁹ y el segundo, cuatro años después, a primero de enero de 1553⁶⁰. La voluntad del otorgante cambia tanto de uno a otro que en realidad sólo se parecen en el hecho de justificar la ausencia de su firma por los motivos que ya conocemos.

De ellos, a su actividad profesional, solamente alude el primero, y en ambos las referencias a la vida privada, como ya apuntaba Galera Andreu⁶¹ comentando el texto de 1553, son muy parcas; sin embargo, si nos permiten extraer algunas consideraciones sobre su conducta, ratificando unas veces cualidades comentadas y otras exponiendo novedades hasta ahora ocultas.

Se silencia su lugar de origen, el de su formación y cuantos datos hubieran sido válidos para trazar un claro perfil biográfico. No alude en sus recuerdos familiares más que a sus padres, y eso omitiendo sus nombres, y para nada hay referencia a esposa e hijos lo que definitivamente confirma su perenne soltería.

La cortedad con que se nos muestra encargando sufragios por su alma y por las de los suyos, así como las insignificantes limosnas dejadas en los templos y demás sitios acostumbrados se podría interpretar como que era un hombre de una religiosidad no excesivamente pía o por lo menos falta de generosidad. En el testamento revocado tan sólo pide quince misas, mas deja instituido que anualmente se recen otras veinticuatro sobre su sepultura, con cargo a unas tierras que posee en Los Villares y que habrán de administrar su sobrina Catalina y Pedro Hernández. En su segunda voluntad todo quedó restringido a veinte misas, anulando la fundación. Una insignificancia si le comparamos con los testamentos de contemporáneos que le fueron más o menos iguales en condición social. Igual de moderado se nos muestra en la donación de limosnas. Cinco reales dejó a la iglesia mayor, y un maravedí a los otros lugares acostumbrados, cuando testó por primera vez, y seis reales solamente a la catedral "por ganar los perdones", cuando lo hizo de segundas.

¿A qué se debe esta aparente falta de generosidad? Gómez-Moreno apuntaba entre sus virtudes la humildad y a esto debemos atribuirlo, descartada una avaricia

que no le podemos achacar después de haber manifestado su largueza en aquellas donaciones que ya conocemos. Tampoco podemos pensar que fuera producto de una economía disminuída considerablemente al final de sus días, como era corriente entre los artífices de las Bellas Artes y más entre los que atendían al trabajo artístico del hierro. Al contrario, hay síntomas que le acreditan una buena posición, sino boyante por lo menos desahogada, formada por fincas rústicas y urbanas más capital en rentas y censos. Todo cuanto pasó en herencia a sus sucesores.

Un cambio de parecer tuvo el testador a la hora de elegir a sus herederos entre el primero y el segundo testamento. Primeramente es decisión del otorgante que partan por igual sus sobrinos Catalina y Juan, sin duda con ello quiere pagar los cuidados recibidos a su persona y taller respectivamente, pero después hay una rectificación, sólo instituye como sus universales herederos al matrimonio formado por la dicha Catalina y Pedro Hernández. Ellos son los máximos responsables de cuanto dejó el Maestro, hasta de elegir el lugar de su sepultura, caso de no realizarse su voluntad primera, y además sin la supervisión de ningún albacea, pues ambos fueron declarados tales. Circunstancia que hace pensar que el

viejo y enfermo Maestro fuera movido por los interesados a efectuar tal cambio, el más sustancioso de los realizados en este su segundo testamento, que se nos presenta como redactado con rapidez, sin reparar en aquello que pudiera parecer de provecho económica.

Lo que no se aviene bien con aquella humildad que le hemos atribuido es la ostentación que pretende exhibir sobre su sepultura, pues aunque en su segunda voluntad deja libertad a sus herederos para enterrarle donde a bien tuvieran, hemos de suponer que se realizara su primer deseo, el que expuso cuando testó por vez primera y que ordenaba sepultarse en aquel enterramiento que le cediera Pedro de Ojeda junto a la capilla de su protector, el obispo Suárez, unida a un pilar sobre el que apoyaba un altar donde se había de poner "...un retablo de talla pintado y dora/do que cueste hasta veyn-te ducados...". Desde luego tan marcada manifestación, a la par de ser síntoma de altivez, era índice de poder y de ese reconocimiento social que debió gozar en su tiempo. Sin embargo, el retablo no se consintió poner a sus herederos hasta pasados algunos años del fallecimiento

después de 1558, fecha en que la justicia libró a Ojeda del pago de un censo de quinientos maravedís que debía a dicho heredero a cambio de la perpetuidad de aquella sepultura "...con el pilar para que el dho pilar que junto a el esta podays poner un retablo el qual dho entierro junto a donde esta una lauda de piedra quebrada que en el dho pilar esta pintado la ymagen de San Xpval...". De existir la catedral vieja no habría duda sobre el sitio exacto donde debió encontrar sepultura, pues claro está que si los herederos insisten en la colocación de tal retablo es para cumplir la voluntad del que allí reposaba eternamente. Con ésto queda sin validez la creencia -por otro lado falta de rigor documental- de que fue sepultado en la cripta de la Santa Capilla de San Andrés, donde tendría derecho a entierro como cofrade de la Limpia Concepción, cofradía que sin embargo no es mencionada entre aquellas a las que pertenecía, ni entre las solicitadas para acompañar su cadáver junto con el cabildo de la catedral, la de los Angeles y la de Santa Lucía, patrona de los rejeros, ambas con sede en la iglesia catedral.

Ya hemos dicho cuan pobres son sus datos de vida profesional. En el primer testamento, si exceptuamos

la orden para que paguen cuatro ducados a un tal Pedro de la Sierpe, vecino de Sevilla, que le adeuda por un trabajo que no hemos acertado a averiguar, la ausencia es total. La causa no es más que la imposibilidad física que los achaque propios de la vejez y enfermedad le proporcionan. El último encargo en el que interviene es de 1548, aquella reja para el chantre en la que ya le es imposible firmar. Después, y antes de su muerte, otros encargos vendrían, pero entonces directamente a su sobrino carnal Juan Rodríguez de Salamanca y al político Pedro Hernández quienes se mantendrán en mancomunidad hasta que desaparece la figura del viejo Maestro. Así por lo menos lo hace suponer dos contratos para hacer rejas, uno en 1550 para cerrar la puerta de Santa María de la catedral ⁶⁵ y otro para la capilla mayor de la iglesia de la Coronada, ⁶⁶ ambas en Jaén. Su vida profesional queda pues cortada con exactitud cronológica justo en la mitad del siglo. El mismo lo hace insinuar cuando alude a sus últimos encargos testando el 1549.

En esta fecha menciona dos rejas que aún estaban en el taller, una para don Pedro Ponce de León y otra la ya conocida del chantre. Los motivos son varios,

en primer lugar para dar destino al importe que por ellas se había cobrado. Importe que había de repartirse en aplicación de sufragios, para concluir de forjar las mismas, y para pagar a los herederos del canónigo Esteban Vela parte de un dinero-cien ducados-que recibió de una reja que éste le encargó y que, muerto el clérigo, los sucesores no aceptaron, lo que motivo su venta por Maestro Bartolomé sin que sepamos donde fue a parar. De todo se hace responsable con estas palabras "todo es a mi cargo" eximiendo a su sobrino Juan Rodríguez de responsabilidad, pues no "es obligado a cosa alguna". Bien claro dejó expreso que éste, su sobrino, sólo significaba la representatividad de su impedida persona, pero que hasta entonces el peso, el control de su obrador, recaía plenamente bajo su prestigioso control.

A partir de aquí, ya sabemos. Si las fraguas siguen forjando son bajo contratos extraños a él. Su agotamiento sólo espera el postrero momento. El 15 de junio de 1553, seis meses después de marcar sus finales deseos, aún está vivo y en su nombre su antiguo esclavo, convertido en sobrino político y futuro heredero universal, hace un concierto sobre unas casas que posee en Mengíbar, pero después, poco tiempo debió prolongarse su

existencia. Al año siguiente aquella familia de rejeros aglutinados en su entorno comienza a desmembrarse y a prestar su atención a otros asuntos extraños a los que tradicionalmente había sido su oficio, lo cual es signo inequívoco de que Maestro Bartolomé había pasado a mejor vida.

2. Actividad profesional de Maestro Bartolomé de Salamanca

En principio, llama la atención el gran volumen de obras que han llegado hasta hoy, salidas unas directamente de sus manos y otras emparentadas solamente por unas formas debidas a su inspiración. Muy pocos rejeros, tal vez Juan Francés, pueden contar en la actualidad con tan extenso cómputo de piezas enhiestas, lo que no quiere decir que no hubiera artífices que alcanzaran el número de lo fabricado por él. Simplemente tenemos que pensar que lo existente de su producción con estar, como es lógico, disminuido por los distintos avatares de la vida, supera con creces a lo que resta de aquellos que le fueron compañeros de centuria.

Muy cerca a la veintena de piezas conservadas testifican lo expuesto. Si a ésto añadimos otras tantas documentadas y hoy desaparecidas, más aquellas que por

analogía le podemos atribuir, tenemos como resultado un tan elevado número que sólo es admisible tras pensar que sus fraguas no tuvieron un instante de reposo.

Como ya sabemos, hasta que no conecta con el obispo de Jaén, don Alonso Suárez, su actividad como profesional titulado en el arte de la rejería, como "maestro de fazer rezas" no había alcanzado a sonar. Seguramente porque hasta entonces estaba empeñado como oficial en los talleres más sobresalientes que el arte del hierro tenía establecido en los reinos de Castilla. Ya admitimos que además de practicar con fray Francisco de Salamanca, anduviera también con trabajos desarrollados por Juan Francés. El hecho es que cuando actúa en Jaén, en 1512, lo salido de sus manos es de primerísimo orden, tanto que es capaz de competir con los más prestigiosos rejeros hispanos, como se hizo ver en 1513, cuando presentó trazas para la reja de la Capilla Real de Granada, y éso sólo es posible después de haber adquirido una practica que le acredita distante del iniciado.

Cuando llega a Jaén ha recorrido la etapa base de su vida activa. A partir de este momento la capital de adopción queda convertida en el epicentro de una geografía de acción profesional que extiende sus límites principales en diagonal, desde tierras murcianas

donde aún está presente con la reja que cierra, en la catedral, la capilla de los Coque, aparte del influjo que su estilo impuso en rejas de la catedral de Orihuela, hasta el suroeste andaluz, al menos así lo piensa Camón cuando trata de catalogar la reja de la iglesia del castillo de Aracena. ⁶⁸ Todo sin desprecio por otros puntos alejados y dispersos, aunque conexos con sus confines castellanos, como pueden ser la zona abulense y la ciudad extremeña de Coria.

Por libre le vemos comenzar sus obras bajo el mecenazgo del obispo don Alonso Suárez, quizá, en las rejas que el prelado mandó hacer para la capilla que levantó anexa a la parroquia de su pueblo natal. Ahí debió comenzar ese mecenazgo, prolongado después por tierras andaluzas. De 1512 al 1514 se ocupa haciendo las rejas del presbiterio y coro de la catedral vieja de Jaén y, tal vez, la vía-sacra que unía tales lugares litúrgicos así como los púlpitos que lucían ante la capilla mayor. No debe estar muy alejada en el tiempo la reja del coro catedralicio de Baeza y el tenebrario de Jaén, pues ambos llevan escudo de Suárez. Suyos debieron ser también los herrajes que adornaban el palacio episcopal que levantó el mecenas en la calle de Campanas. Tenía clavazón en el portaje ⁶⁹ y ventana con reja coronada con el escudo mitral.

No trabajó en exclusividad Maestro Bartolomé para satisfacer las necesidades episcopales de la diócesis, sino que al mismo tiempo se empeña en obras con un destino distinto. Bien pronto, en 1513 ya se ocupa en las trazas de la reja para la Capilla Real de Granada y un año después de terminar la del coro de Jaén está ocupado en asuntos para la ciudad de Baena. ⁷⁰ Tres años más tarde se inician los trabajos para la grandiosa reja granadina, cuya magnitud y belleza, al tiempo que le eleva la fama de autoría, le proporciona múltiples encargos dentro y fuera de aquella ciudad. En 1521 contrata tres rejas más destinadas al mismo templo real y por entonces también debe atender a dos de sus obras más bellas, las casi gemelas para las capillas de la Limpia Concepción en San Andrés de Jaén y la del Cristo de la Yedra en Santa María de los Reales Alcázares de Ubeda.

En realidad esta década de los años veinte marca el periodo de mayor actividad, el más prolífero. Se le reclama para atender a las más grandes obras de hierro que en su tiempo se hacen. Y así, le vemos de ver en Sevilla, donde el cabildo de la catedral acomete uno de los conjuntos más impresionantes de la historia de hierros artísticos, el formado por las rejas del coro, las

tres del prebiterio, más los dos púlpitos. Allí y por estos motivos desde 1518 se va reuniendo un equipo de rejeros de los más significativos de la época.

Con seguridad que los capitulares sevillanos pensaron en maestro Bartolomé antes que en ningún otro, entre otras causas por la proximidad de las diócesis y por el renombre alcanzado en las rejas realizadas para los presbiterios y coros de las catedrales del Santo Reino, donde antes había gobernado el prelado de Sevilla fray Diego de Leza que por otra parte financió la importante reja de la Capilla mayor sevillana. Pero la reja de la Capilla Real granadina, que por entonces se hacía, no dejaba libertad para más actividad.

El primero en llegar a Sevilla fue el rejero Sancho Muñoz^H, maestro que ya debía tener fama y que desempeñó el oficio trazando y realizando excelentes forjas para Cuenca. Se piensa que fuera formado en Salamanca, tal vez siendo condiscípulo de Bartolomé, de ahí las concomitancias que hay presentes en sus obras, ¿llegaría el conquense a Sevilla porque maestro Bartolomé lo propusiera al cabildo? Pero tampoco pudo Sancho empeñarse en tan vasto trabajo, seguramente por tener que atender los encargos pendientes en Cuenca, a donde ha de marcharse, aunque antes dejó trazadas las rejas del coro y dos laterales de

la Capilla Mayor e iniciada la del lado del Evangelio, lo que es discutible pues Gómez-Moreno piensa con relativo fundamento, que más tarde comentaremos, que la reja de la Capilla Real granadina y la del coro sevillano podrían deberse a una misma mano, tal vez Zagala.^{71 bis}

Es posible, como apunta Amelia Galledo,⁷² que por sugerencia de estos dos rejeros el cabildo sevillano se decida por fray Francisco para llevar a cabo la ejecución de las trazas dadas. En 1518 ya estaba empeñado en forjar la reja del coro. Con la llegada del maestro salmantino viene todo el equipo de su taller, su compañero el rejero fray Juan de Avila, su sobrino Pedro Delgado y tal vez Esteban de Buenamadre.⁷³

Todo el viejo taller salmantino, con su experto maestro a la cabeza, se halla ahora en tierras andaluzas, y nuestro maestro Bartolomé, como miembro destacado del mismo no puede faltar a la cita. A partir de entonces se reanudan unas relaciones que pensamos no van a extinguirse en ningún momento. Juntos van a participar en aquellas empresas grandes donde la intensidad del trabajo requiera sus esfuerzos. Y además, es posible pensar, porque no faltan síntomas, que desaparecido de esta vida el viejo fraile, cabeza del taller, fuera nuestro maestro Bartolomé quien le reemplazara. Por no adelantar nos en nuestra exposición cronológica lo dejamos para después.

Los Libros de Autos Capitulares, sólo mencionan a Maestro Bartolomé en 1523, cuando se hace relación de los rejeros que han presentado condiciones para hacer la reja delantera de la capilla mayor, tras el llamamiento que el cabildo hace "a todos los que fezen rexas en Castilla si quieren entender en la rexa e que cada uno traiga la demuestra de las rexas que a hecho". Sin embargo, de antes mantiene Bartolomé contactos con Sevilla, así se desprende de un poder otorgado en Jaén, el año 1521⁷⁴ para hacer cumplir en esta ciudad una provisión dada a su favor en la Chancillería de Granada.

El trazado de una reja, y más de este calibre, no era tarea fácil. Había que conjugar la pieza con los motivos sacros guardados en su interior y además dar una funcionalidad que, lejos de estorbar la visualización, permitiera completar el plan decorativo del conjunto. El retablo en el fondo y la reja al exterior eran los elementos claves del programa que se le presentaba a los artistas.

De tiempo preocupaba esta cuestión a los prebendados sevillanos. Ya en 1520, el pintor Alejo Fernández recibe quince ducados en pago de unas trazas para el retablo y reja. Reja que naturalmente no se puede colocar

nasta dar fin los tragines propios del ensamblaje del retablo que por esos momentos se llevan a cabo.

En 1523, ya esta acción está amortiguada y además se cuenta con 100.000 doblas de oro que el prelado fray Diego de Deza, muerto este mismo año, dejó para la obra de la reja, así que todo está a punto para recibir las respuestas que los rejeros dieran a aquella convocatoria del cabildo catedralicio.

Maestro Bartolomé y Diego de Udobro son los únicos nombres conocidos que presentaron "...condiciones e demostraciones... para la reja e pulpitos...". Diego de Udobro es un rejero sólo conocido por sus trabajos en las rejas sevillanas, donde actúa formando pareja con Cubillana-interesante figura de la rejería andaluza, poco estudiada, pero competidor varias veces de Maestro Bartolomé-. De Udobro se ha pensado que pudiera ser de Burgos y perteneciente al taller de Andino, pero todo son conjeturas.

Lo cierto es que ambos se encargaron de dar fin a la reja del lado del Evangelio cuando marcha San-

cno Munoz, y que después Udobro sólo se ocupa de la del lado de la epístola, la que termina el mismo año en que se acomete la principal. Libre por lo tanto de trabajo intenta el proyecto sin conseguirlo, pero se le paga 4.500 maravedís "por el trabajo en fazer las demostraciones de la rexa del altar mayor".

La suerte parece que corrió para maestro Bartolomé, cuyas trazas es opinión que fueron aceptada,⁷⁶ aunque si ésto fue así, tuvo muy en cuenta lo creado por el tracista de las rejas compañeras. La ejecución corrió a cargo de fray Francisco de Salamanca, pero algo tuvo que ver el Maestro de Jaén, pues, aparte de los veinte ducados que cobra "por razon de los dias que anduvo en venir desde Jaén y por los dias que estuvo entendiendo en la rexa delante del altar mayor aqui en Sevilla", también recibe con fecha de 18 de marzo del mismo año 13.125 maravedís "por lo que trabajo en fazer las demostraciones y otras cosas de la rexa del altar mayor"; o sea, que además de trazar, intervino en la hechura. Más adelante, cuando nos ocupemos del estudio iconográfico y estilístico trataremos de puntualizar nuestro parecer al respecto.

Ahora simplemente exponer una cuestión relacionada con su nombre, o mejor con su apellido, que nos preocupa. Dice Amelia Gallego,⁷⁷ basándose en la lectura de los

capituñares sevillanos, si será nuestro maestro un tal Bartolomé Fernández que en 1524 obtiene licencia del cabildo para ausentarse dos meses a su tierra. La verdad es que en ningún lugar se le ha asignado apellido y si le hemos atribuido Gómez ha sido basándonos en los lazos familiares que expusimos. Ahora bien, su criado, aquel esclavo Pedro al que desde pequeño debió acoger, le apellidó Hernández; ¿Sería por cesión de su propio apellido?

Sea o no ese Bartolomé nuestro rejero, el hecho es que en 1524 ya está en Jaén, donde se le hace pago de la reja de la Yedra, de Ubeda. Allá en Sevilla queda trabajando fray Francisco de Salamanca hasta 1532, fecha en que se da por concluido el trabajo de los púlpitos laterales del altar mayor, no sin antes haber uado por finalizada, en 1528, la reja principal del presbitero. Después de esto, nada más se sabe del fraile, sino que marchó a su tierra a esperar llegara el final de su existencia, pues ya sería de edad avanzada.

Vuelto Bartolomé a Jaén le aguarda en su taller un extenso trabajo. Al comenzar el año siguiente, a 13 de enero, compra carbón en Andújar,⁷⁸ lo que hará en varias oca⁷⁹siones de su vida profesional, buscando la calidad del combustible producido con los resistentes leños de Sierra Morena.

En 1525 vuelve a conectar con Baena y con la ciudad de la Alhambra. En el primer lugar aparece en 24 de noviembre, en aquella fianza mencionada de 30 ducados al entallador flamenco Gutierre Gyerero, dinero que se había recibido de don Juan de Córdoba, hijo del Conde de Cabra y señor de Baena, don Diego Fernández de Córdoba, para en cuenta del retablo que labraba en la parroquia de San Bartolomé de la dicha ciudad. Poco después, en abril del año siguiente se obliga a hacer al mismo noble y en la iglesia de Santa María de la misma ciudad una reja para la capilla mayor donde se había sepultado el mencionado don Diego. Tras este encargo, otros vendrían de parte de las familias que cierran sus capillas en dicha iglesia con artísticos hierros, tal era el caso de la capilla de la Resurrección y la de los Erenas.

A Granada le llevan, no sólo los motivos de trabajo, sino el triste y largo proceso desarrollado en su Chancillería sobre el valor y cobro de cuanto importaron sus trabajos en la Capilla Real. En este mismo año otorgó un poder al bachiller Lázaro de Almancha con este motivo, asunto que tardaría en resolverse varios años más. Mientras tanto, Granada le proporcionaba un buen campo de acción

pues con seguridad que fue entonces cuando doña Leonor Manrique le encarga una reja, -hoy desaparecida-, para la Capilla Mayor de San José, ya que en febrero de 1526 recibe 30 ducados en pago de la "reja que yo tengo fecha".⁸¹

Y siguen los encargos para tierras alejadas de Jaén. Es entonces cuando del Reino de Murcia, que tantas influencias guarda con la región del oriente andaluz, llega un encargo para labrar la reja que luce en la capilla de los Coque, en la catedral. Antes de 1527 se debió hacer porque ese año se da poder para poderla cobrar. A la fama que le diera Jerónimo Quijano, que en ese tiempo marchó a Murcia,⁸² debería maestro Bartolomé la presencia de su obra además de la estilística que en los rejeros murcianos causaría.

Pero tampoco se descuidan los encargos que en Jaén se hacen. Algunas rejas de Linares y Anújar y las que cierran las abetenses capillas de los Becerra y San Francisco acusan el impacto del momento.

Al entrar la tercera década y a lo largo de

casi toda ella las noticias que nos suministran los archivos sufren una merma. El escribano Francisco Salido que atendió sus asuntos profesionales y privados no registra dato alguno. Sólo en 1535 hay referencias notariales, pero sin aludir al oficio.⁸³ Algo está pasando en la vida de Maestro Bartolomé ¿A qué es debido este período de silencio? ¿Será motivado por el escabroso pleito de Granada? Desde luego, el asunto le retuvo fuera de Jaén, quizá un buen tiempo, de lo que él se queja en una súplica, diciéndo "cuan"grand perjuizios e perdidas" se les han ocasionado. Antes de 1534 debió ser expuesto lo anterior porque, en ese año, el rey pide informe⁸⁴ del asunto al capellán de la Capilla Real.

Efectivamente, coincidiendo con este momento parece que llega un período de contrariedades. Es entonces cuando le comienzan a acosar competidores, establecidos en su propia área de acción, y con trabajos implicados en confines alejados. Entre otros, encontramos a Francisco de Avila, colaborador con el experto Cubillana (que por entonces está presente en Jaén, como después veremos) en unos púlpitos para la catedral de Guadix.⁸⁵ Hizo obras de categoría tal como para figurar en el

conjunto artístico que forma la colegiata de Osuna. Otro ⁷⁶competidor sería Francisco López, de Ubeda, rejero aún sin estudiar pero que debió gozar de renombre como para emitir un juicio en 1559 sobre la reja de la Capilla de la Asunción de la catedral cordobesa, ⁸⁷una de las mejores forjadas por el rejero cordobés Fernando de Valencia.

Esta irrupción de nuevos rejeros nos plantea un interrogante ¿Sería crisis de adaptación a los nuevos italianismos lo que en el fondo estaba sufriendo Maestro Bartolomé? La verdad es que después de contemplar los aires novedosos que lucen en la reja central de la Capilla Real y en la delantera del altar mayor hispalense no parece confirmarse la duda, aunque por otro lado el grueso de todo el resto de su producción acredita estar absorto con cierto rigor a los medievalismos.

De todas formas, las fraguas si totalmente no descansan sí que han disminuido en lentitud. Nada queda en Jaén que se hiciera en este tiempo. Tal vez porque anduviera nuestro rejero por tierras castellanas. En Valladolid estaba la corte cuando el monarca pidió aquella información a Granada. ¿Marcharía allá el Maestro buscan-

do la merced real o las influencias de aquellos que pudieran interceder en su favor? No hay escritos que nos permitan confirmar tal viaje, sin embargo si es cierto que los contactos con su tierra fueron reales.

La hechura de la reja para el presbiterio de la catedral de Coria así lo permite asegurar. El cabildo eclesiástico poseía trazas, dadas por maestro Hilario desde 1528,⁸⁸ fecha en que los rejeros presentan sus condiciones entre ellos Pedro Delgado el condiscípulo de Maestro Bartolomé,⁸⁹ seguramente en representación de su tío fray Francisco de Salamanca que por entonces está en Sevilla terminando la reja mayor del presbiterio y comenzando los púlpitos.

No sabemos si la reja se comenzó a labrar en este momento o después, lo cierto es que diez años más tarde aún se habla de ella como de un trabajo que hay que hacer y ahora ya con Maestro Bartolomé como principal responsable. Esto nos hace pensar, partiendo de nuestra hipótesis, que hubiera fallecido el maestro fray Francisco y que la jefatura o dirección de aquel taller-escuela salmantino recayera sobre Bartolomé de Salamanca, el más famoso de cuantos salieron formados de la disciplina enseñada por el fraile.

Se confirma lo expuesto si sabemos que, tras los años de trabajo en Coria, encontramos a Pedro Delgado afincado en Jaén, integrando el taller de su viejo compañero. En 1545 y 1546 es vecino en Jaén. En la primera fecha firma de testigo en la donación que hace Maestro Bartolomé a su sobrina Isabel y en la segunda es testigo de un arrendamiento de tierras.⁹⁰

Pasada aquella oscura etapa, los diez años últimos de su vida se presentan con un signo diferente. Se recupera el ritmo de los mejores tiempos, no sólo en lo profesional, sino en sus actividades privadas. Así lo hace ver la abundante documentación,⁹¹ con preferencia la relativa a la colonización del sitio de Los Villares, que por entonces se llamaba a cabo.

Profesionalmente su obra acusa de pleno el influjo artístico de las novedades llegadas de Italia. Esta década significa para Bartolomé de Salamanca el triunfo integral del renacimiento sobre el gótico. En la reja de Coria, la primera que inaugura esta serie, se ha amortiguado el medievalismo, y en la ubetense del camarero vago (la única que resta del periodo junto con el candelabro para el cirio pascual de la catedral de Jaén) el clasicismo es digno de figurar entre lo mejor del renacimiento, no así el candelabro jiennense, que está más cer-

cano a lo plateresco que al purismo de la época.

En su mayoría, los encargos que conocemos de esta época son hechos por el clero dependiente del cabildo catedralicio. Nunca mejor que ahora se demuestra cómo Bartolomé fue el rejero de la catedral. No se hace en el templo ninguna obra de este género sin contar con su aprobación. En 1542, por ejemplo, mandan los capitulares colocar en la capilla nueva "la rexa que nos dixere maestro Bartolome que se puede poner"⁹². No sabemos con exactitud a qué capilla y rexa se están refiriendo, lo que ésta fuera de duda es que se consiente en que tomen para su asentamiento "las piedras que fueren menester de la obra que no estovieren labradas e sy no las oviere que las nagan traer de la cantera". Es posible que se estén refiriendo a la reconstrucción de la capilla Mayor, la del obispo Suárez, que en 1525 se mandó derribar por amenazar ruina junto con los pilares y arcos que debían sustentar el cimborrio.^{92 bis}

Ese mismo año de 1542 se ocupó Bartolomé en labrar el candelero para el cirio pascual,⁹³ que aún está presente en el museo de la catedral, así como, tres años después, hizo tres facistores⁹⁴ para el coro y Altar Mayor, hoy desaparecidos.

Además, él se ocupó también de arreglar el reloj

del templo. Por lo menos, en 1541 se le paga diez ducados "por lo que adobo en el Relox"⁹⁵. El oficio de relojero debió aprenderlo también de su maestro, el fraile, experto, como vimos, en estos mecanismos. No está bien documentada esta faceta de relojero en el maestro, sin embargo la debió cultivar en no poca medida. A él hemos visto acudir el cabildo municipal cuando el reloj de la ciudad se encuentra en mal estado y se piensa en su venta para restituirle por otro de nueva creación.

Si exceptuamos la desaparecida reja conventual de la iglesia de Santa Paula de Granada, encargada para el presbiterio por don Antonio Vallejo, antes de 1543,⁹⁶ todas las demás, que formaban con las anteriores la producción del periodo, se encontraban integrando aquel gran conjunto de forjas artísticas exhibidas en la vieja catedral de Jaén. Son las últimas que hizo o por lo menos las últimas que dirigió, aquellas tres-para el chantre, para don Pedro Ponce de León y para el maestro Vela-, mencionadas en su primer testamento. A partir de aquí queda concluida su producción, lo que sigue es cuenta de otros, los que continuaron su taller.

2. Artesanía y arte en la obra de Maestro Bartolomé.-

Una cuestión que ha preocupado a los estudiosos del tema ha sido el averiguar si Maestro Bartolomé fue simplemente un buen artesano o si por el contrario traspasó estos límites entrando en el mundo de la creación estética, del arte. No en aquel sentido de ennoblecer jurídicamente el oficio, como bien puso de manifiesto Julian Gállego en el caso de la pintura, sino en aquel otro que, aunque manteniendo lo puramente manual y mecánico, llega a alcanzar el universo libre de las ideas estéticas.

Quien piensa lo primero⁹⁶ basa su enjuiciamiento generalmente en el proceso constructor de su obra maestra en la Capilla Real de Granada. Obra perfectamente documentada y ajustada, casi en su totalidad a unas trazas dadas por los artilleros Zagala y Cubillana y sólo debida al Maestro en cuanto a lo artesanal: "MASTRE BARTOLOME ME FECI". Hemos de pensar que quienes sostienen el planteamiento anterior, involuntariamente se olvidan de cuanto afirma el conde de Tendilla en su carta, donde con claridad se expone su capacidad creativa como diseñador: "Yo le rogue que hiziere una muestra para la capilla real y hizola". Sólo estas palabras son suficientes para cerciorarnos de la capacidad creadora del Maestro, capacidad que ha sido reconocida suficientemente por sus coetáneos que le

encargan tan importantes trazas como la de la reja principal del presbiterio de Sevilla, una de las más sobresalientes del plateresco español. Además en la misma capilla sepulcral de los Reyes Católicos, nada más terminar de labrar la del crucero, se obliga a hacer tres más con la única condición que sean a su "alvedrio y elección", lo que manifiesta la confianza que se tiene en su suficiencia como creador artístico. La misma que debió depositar don Juan de Córdoba cuando contrata la reja del panteón de sus padres, - de lo más elegante de la rejería jiennense -, con sólo las condiciones dictadas por el maestro.¹⁰⁰

Cierto que hay obras donde se trabaja bajo unas trazas y condiciones extrañas, pero eso era corriente entre el mundo de los rejeros. Sancho Muñoz, el rejero conquense, diseñó la reja coral de la catedral de Sevilla y la trabajó fray Francisco de Salamanca. Y el mismo maestro Hilario, que hizo alarde de buen dibujante en la traza conservada de la reja mayor de la catedral de Coria, donde forjó el taller de Bartolomé, se encargó como artífice del hierro de labrar el barrantal de la Escalera Dorada de Burgos con muestras de Diego de Siloé.

La mayoría de aquellos que se titulaban ostentosamente "Maestros de fazer las rejas" dan la impresión que estaban suficientemente formados, a más de la forja, en el arte del dibujo, y éso sabiendo que algunos se abstenían de firmar nominalmente los contratos por no saberlo hacer.

Este adiestramiento dibujístico le permitía el polifacetismo renacentista de que hacen gala la mayoría de aquellos rejeros que además de entender en su arte practicaban la arquitectura, pintura, orfebrería y escultura.

En realidad la reja que se hace desde los albores del XVI participa de todas estas categorías estéticas, claro que con la diferenciación estilística que le infiere el centro difusor. Como sabemos Maestro Bartolomé está adscrito al núcleo salmantino que por la Rioja, Cuenca y Andalucía expande unas formas de ornato exuberante a base de motivos florales y amplia concesión a la figuración. Sin embargo, esta ornamentación viene diferenciada por la genialidad de quien la practica. Cuenca con Sancho Muñoz y Jaén con Bartolomé son los que más concuerdan, pero sólo en elección de los elementos, no en el modo de

empleo. mientras el primero siente preferencia por una distribución rígida y simétrica de las imágenes, en Jaén se tiende a cierta libertad para agruparlas en escenas de plasticidad semejante a lo pictórico, como los policromados relieves que se muestran en los grandiosos retablos de la época. En los remates o copetes, Bartolomé no llega a ese extramado preciosismo, detallista y minucioso que exhibe, por ejemplo, la reja delantera del presbiterio catedralicio de Cuenca. Todo ello aplicado a unas estructuras que, aunque mantienen las líneas básicas establecidas, difieren en los aliceres intercorporales. La reja de Cuenca los amplía en tan gran manera que, a veces, pudieran confundirse con los mismos pisos de barras, ofreciendo así unos espacios capaces para albergar el repertorio figurativo. La reja de los talleres jiennenses mantiene el equilibrio del friso clásico, matizado de elementos, modelados con soltura y extremada morbidez.

Teniendo ésto presente, aceptaríamos la autoría de traza de Maestro Bartolomé en la reja central del presbiterio de la catedral de Sevilla siempre que no despreciemos la influencia que recibiera de las rejas

que le son compañeras en los laterales y coro, obra trazada por el conqueño. Influencia que sigue repitiéndose en gran parte de la Andalucía occidental, junto con la rejería de difusión jiennense, como un eco de las obras de hierro de Cuenca que dejara Sancho Muñoz.

La reja de Maestro Bartolomé es más sólida, con menos concesión a lo etéreo y si, llevada por la sabia distribución de los elementos ornamentales, esto pudiera parecer, la claridad lineal de conformación arquitectónica sigue manteniéndose sin camuflar sus partes.

Maestro Bartolomé dominó sin duda el diseño plateresco, sin embargo atisbamos que debió venirle cierta dificultad cuando tiene que enfrentarse con el renacimiento pleno, y es lógico que así sea si tenemos presente que su formación había sido esencialmente goticista, encajando perfectamente con el periodo de la transición, pero ya no tanto con el arte que le sigue. De ahí que aquel momento oscuro comenzado en su vida hacia el segundo tercio del siglo, cuando la plenitud de formas renacentistas irrumpen en la rejería, lo hayamos achacado a una falta de puesta al día para acometer los planteamientos de la nueva estética.

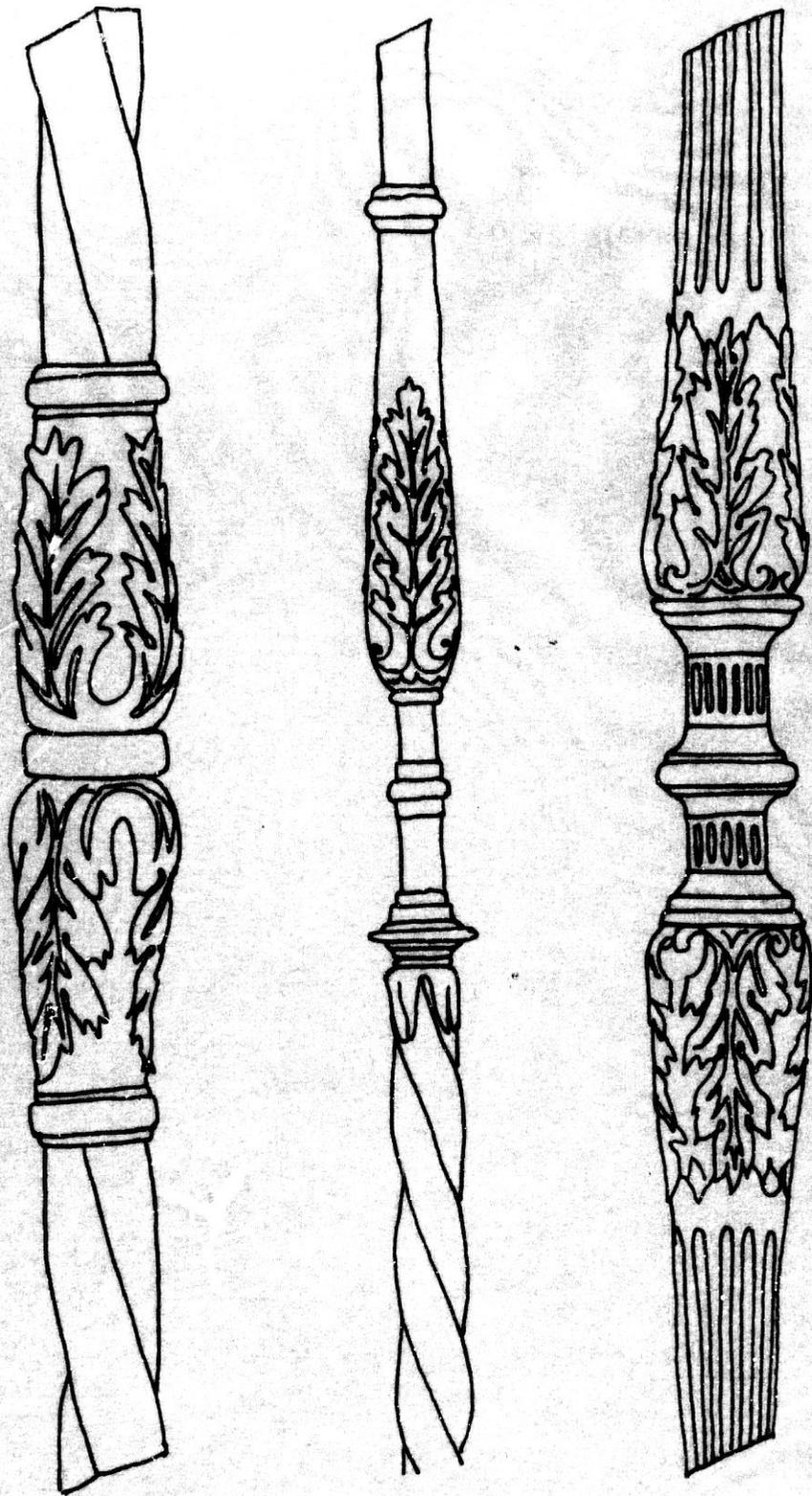
Nos faltan datos para saber si en su haber triunfó el diseño de pureza grecorromana. Es posible que sólo se ocupara de trabajar unas formas debidas a manos expertas en este campo. Su obra mejor, la reja del camarero Vago, más bien parece debida a un calígrafo muy familiarizado con el Renacimiento; otra obra de aquel tiempo, el candelabro para el cirio pascual de la catedral de Jaén, labrado al romano, adolece de la gracia del nuevo estilo, como propia salida de su inventiva. Sin embargo, se sabe que en su taller el diseño renacentista no era extraño. Las rejas de sus últimos años así fueron labradas. Todas se han perdido, pero en las condiciones para hacer la reja del Chantre Monroy se dice que la muestra está firmada por Juan Rodríguez, su sobrino, a falta del tío que se encuentra ciego, y en ella todo hace alarde de ser obra concebida en nuevas formas renacientes.

Ahora bien, lo que sí está claro es que, cuando hay que cuestionarse la nueva reja, no se crea un tipo que contenga los elementos decorativos de los recientes repertorios, todo esto se aplica a la estructura de la reja anterior, a la plateresca, con lo cual

la continuidad de la forma es una constante a lo largo de toda la rejería renacentista jiennense.

Con todo, en la reja de maestro Bartolomé siempre se nota una atención a lo clásico con la introducción paulatina de elementos nuevos combinados con los tradicionales o utilizados en sustitución de éstos. Los candeleros y fruteros de los remates son fieles sustitutos de aquellos pináculos que, utilizando palabras de Camón,¹⁰¹ desvanecían la mirada en altura.

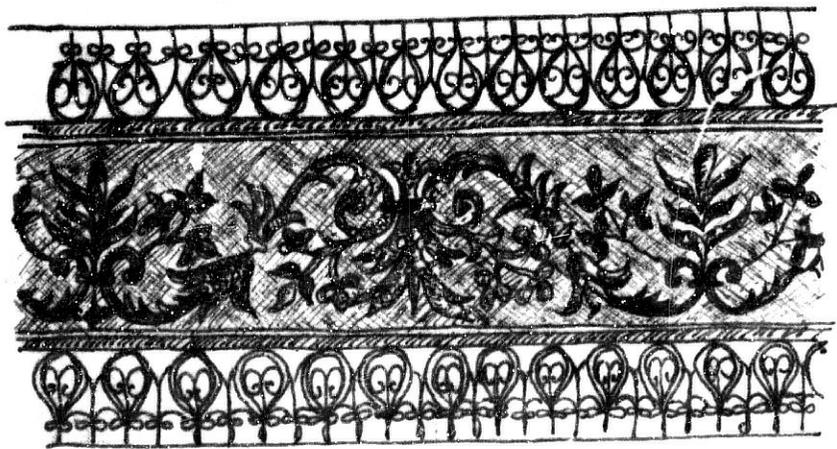
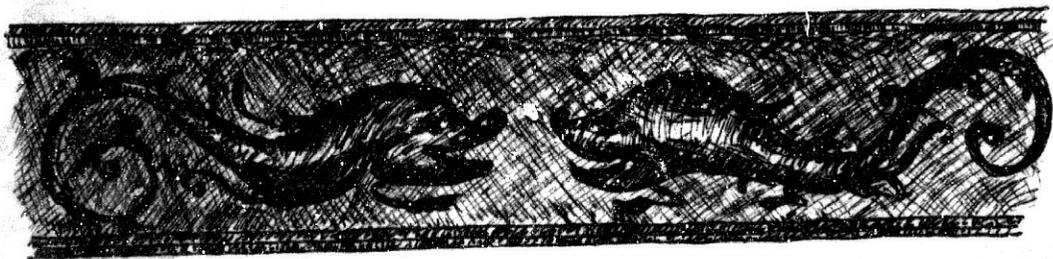
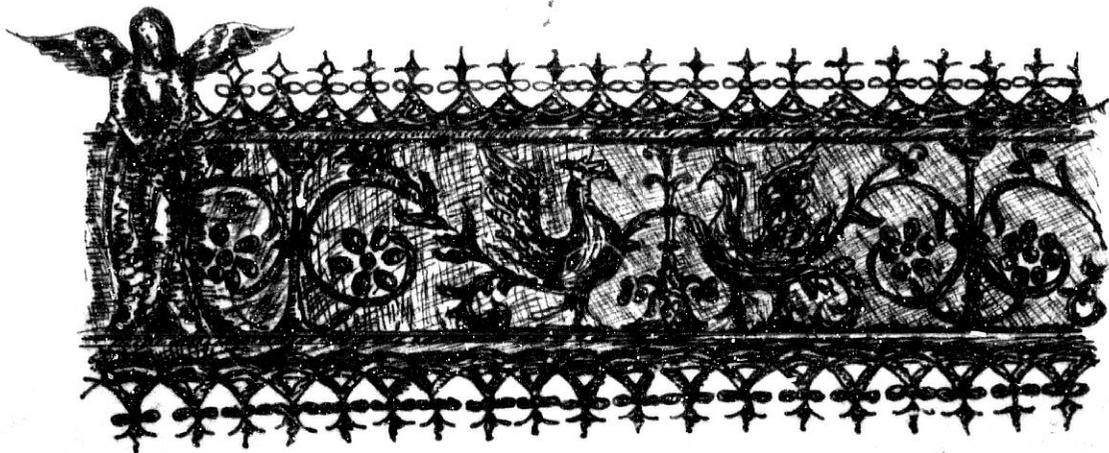
El barrotaje, que en un principio es torso para no desajustar con la etapa gótica, irá cambiando poco a poco al vástago abalaustrado. Ya hicimos alusión a cuanto pudo aportar Maestro Bartolomé en la creación del balaustre. Sus rejas, en contra de lo que se ha creído, llevan balaustres desde el instante en que esta pieza comenzó su difusión. Los primeros, en el basamento de la reja de la Capilla Real, son al modo italiano, según Gómez-Moreno,¹⁰² de poca esbeltez, pero los más generalizados en su obra son finos y elegantes en su perfil, al modo que los usara fray Francisco en la reja del coro sevillano, tal y como hoy los podemos admirar en el candelabro del cirio pascual de Jaén o en los ejes que sirven para



BALAUSTRÉS USADOS EN LA REJERÍA
PLATERESCA DE MAESTRO BARTOLOMÉ.

girar las puertas de las rejas que cubren las capillas debajo del coro de la Capilla Real de Granada o la Mayor de Baena.

Particular interés nos presenta el estudio de los frisos, presentes en esas fajas intercorporales que dividen los planos de sus rejas, por la evolución que a través de ellos podemos hacer de sus obras, en un proceso similar al experimentado por la barra abalaustrada. Comienzan siendo simples chapas caladas decoradas con motivos geometrizarantes en abstracto que pasarán después a repujarse cuando se consienta en un decorado donde, sin despreciar lo vegetal, se concede gran importancia a exóticos pájaros de larguísima cola enroscada y plumaje foliáceo, afrontados por la fuente de la gracia. Hay una expresa intención de aplicar motivos con valor simbólico. Pero téngase presente que el repertorio utilizado es mínimo. Prescindiendo del presente en el friso bajo de la reja de la Capilla Real, de temática neoplatónica que indica una mente educada en el humanismo florentino, el resto viene a quedar distribuido en dos grupos, uno el de los pájaros afrontados y otro el formado por una exuberante flora de tallos retorcidos.



FRISOS PLATERESCOS USADOS POR MTR. BARTOLOME.

A partir de aquí surge el cambio hacia lo renacentista, y no sólo por ser lugar elegido junto con las demás superficies para albergar esa decoración de grutescos que ha sido propuesta como la gran aportación que la rejería ha hecho a la estética renacentista, sino por la manera en que se festonean sus bordes horizontales y en que se cortan los trozos que rematan y aíslan calles.

La desventaja que supone para el conocimiento del periodo la pérdida de la obra nos impide formar un juicio exacto. Sin embargo, aquella reja que comienza a estar más acorde con lo renacentista olvidando lo plateresco, muestra en sus frisos delfines mitológicos, tales como los que lucían en una reja de Santa María de Linares o en la desmontada del coro de la colegial de Ubeda. Otra más plenamente renaciente, la del camarego Vago, lleva motivos de angelotes y cartelas.

También con lo plateresco queda olvidado aquel festón en los bordes de puntiagudos calados, pasando el friso a ser elemento integrante de un entablamento rematado con su correspondiente cornisa.

Sólo, cuando llega la plenitud clasicista, se desvanece aquel cortar la horizontalidad del adornado alicer con los comentados elementos, que van desde los castillejos hasta la figura humana, pasando por mascarones con o sin tondo.

Con todo, el dato más claro que convierte a la reja de maestro Bartolomé en primicia de la arquitectura renaciente en el Reino de Jaén es la presencia -sólo en sus obras platerescas- de un arco de medio punto en el vano de entrada, sustituyendo a los cunopiales del periodo anterior. En realidad, es un friso curvado, inserto en los bordes interiores de los que seccionan las calles laterales y cobijado bajo el que divide el rectángulo central en puerta y sobrepuerta.

Su utilización no es exclusiva de estas rejas, aunque allá donde se encuentre sí puede ser debido a influencias llegadas de aquí. Algunas obras castellanas como la conventual de Santa Isabel, en Segovia, fechada en 1517¹⁰⁴ y otra que se encuentra en la iglesia de El Barco de Avila,¹⁰⁵ también plateresca, portan medios puntos en las portadas. Todas posteriores a 1513, fecha

en que ya debieron estar confeccionadas las rejas de Fuente de Sauz, como dejamos dicho en otro lugar. Pero, el medio punto de las rejas ajenas al taller del Maestro tienen un aspecto distinto ya que no dejan todo el vano de entrada en diafanidad, como ocurre en Jaén, sino que matizan el tímpano con formas ornamentales. Así, también es frecuente que le encontremos en rejas andaluzas de plenitud ya renacentista, como algunas de la catedral de Sevilla y, ¹⁰⁶ sobre todo, en la producción del cordobés Fernando de Valencia, ¹⁰⁷ con obras tan sobresalientes como las exhibidas en las capillas del Santo Nombre de Jesús y de la Encarnación de la mezquita-catedral.

La existencia de este arco, libre de tímpano, en la organización de la reja plateresca jiennense es una característica particular que la identifica y la marca con propiedad al taller de Maestro Bartolomé.

Ya se ha indicado el valor de novedad que pudo significar la presencia del medio punto en la panorámica artística existente en el Santo Reino en esas

fechas iniciales del XVI.

Hasta entonces, es posible que algunos pintores activos en Jaén, más familiarizados con el realismo flamenco que con el racionalismo italiano, utilizaran en sus fondos perspectivas arquitecturas de cierto sabor clasicista.

Post¹⁰⁸ pudo ver un retablo, hoy desaparecido, en Santa María de Arjona, firmado por un tal Diego de Rreja del que dice pertenecer a la escuela de pintura surgida en Córdoba en torno a Bermejo y donde se ven estos fondos arquitectónicos. Y, antes de 1513, Juan Ramírez, en Alcalá la Real, también empleó en sus cuadros paisajes urbanos con esas características.

Pero el arco a lo romano en arquitectura viva o en la simulada de retablos y, en nuestro caso, de rejas aún no se había hecho presente. Es lógico que así sea, pues los arquitectos¹⁰⁹ más sobresalientes, activos en la catedral gótica de Jaén, el maestro mayor de la primada, Enrique Egas y un tal Pedro López, trabajaban con diseños basados en lo gótico final, tipo Reyes

Católicos. Son los que se muestran en la mayoría de los templos de la época de don Alonso Suárez, seguramente debidos a la creatividad del tal Pedro López, quien ha sido propuesto como el "Maestro de la Fuente del Sauce",¹¹⁰ muy activo en la diócesis y fuera de ella.

La presencia de lo clasicista en la edificación de Jaén es posible que comencemos a notarla a finales del gobierno del mencionado obispo. En San Andrés de Baeza, una portada con escudos de este prelado, lleva medio punto y superficies cuajadas de grutescos. En estos instantes, en 1519, se labra el coro de la catedral de Jaén por los entalladores Gutierre Gyerero, Juan López de Velasco y Fernando de Cáceres que interpretan modelos de Bigarny, excepto en el banco de los Caballeros que lo harán con diseños de Quijano. La obra en general, no pierde la tendencia artística hispano-flamenca, pero tampoco se desprecian los grutescos y las perspectivas de arquitecturas a lo romano con arcos y veneras a lo toscano.¹¹¹ Téngase presente que Pedro Machuca en 1520 pintaba en la catedral de Jaén y que su excelente romanismo arquitectónico quedó bien patente en el palacio imperial de Granada.

Contemporáneo con todo este movimiento comienza a actuar en Jaén la familia de canteros con apellido del Castillo, de los cuales el más famoso será Francisco del Castillo el viejo,¹¹² padre del otro Francisco impulsor de la corriente manierista en Andalucía, y que nos puede servir de ejemplo para observar el proceso evolutivo de la transformación hacia la nueva corriente italiana. Cuando en ¹¹³ 1524 se encarga de confeccionar las casas para la Santa Capilla de San Andrés, de Jaén, los arcos que forman claustro aún presentan unas ojivas muy agudas, si bien en la portada tiene clara intención de practicar al romano con láureas, fondos y columnas torpemente solucionadas.

Como se ha podido comprobar la tendencia hacia lo clásico no comienza a generalizarse en Jaén hasta finales de la segunda década; pero para entonces, Maestro Bartolomé ya había realizado obras con el medio punto romano y adornado con grutescos las caras lisas de sus férreas piezas. Una clara intención de aportar su puesta al día de las novedades que corrían, aquellas que debió aprender en Castilla contemplando lo pionero del renacimiento español. Hay que aceptarle, pues, la ca-

tegoría que tiene de introductor, de primitivo del renacimiento jiennense y, por la universalidad de su obra en estas tierras, del andaluz.

4. Maestro Bartolomé, escultor.

Además de renovador del aspecto formal de la rejería, a Maestro Bartolomé se le atribuye el hecho de incorporar la escultura a la osamenta arquitectónica de su obra, de esta manera queda concretizado en el arte del hierro el clásico maritaje sostenido por ambas artes mayores.

Antes que rejero, de escultor le califica Ceán Bermúdez, seguramente admirado de las calidades que supo extraerle a la chapa como elemento novedoso para la imaginaria. Un equívoco es pensar que en algunas ocasiones utilizara la madera, ¹¹⁴ como se ha dicho a propósito de los relieves que aparecen en los tondos del tenebrario de Jaén.

Su materia es simplemente la lámina de hierro, pero como hemos visto se requería que esta fuera recia, despreciando la llamada hoja de Milán por inconsistente; o sea, tiene que tener suficiente fortaleza para resistir la elasticidad de un repujado en caliente, que lleva el motivo previamente modelado. En los detalles se aplicará el cincel y la lima.

El perfecto dominio de la técnica no debió ser cosa fácil, aquellos secretos que convierten en auténtico virtuoso al que los posee, no fueron conocidos en toda su plenitud por todos cuantos ejercieron el oficio. Significativo es que cuando el rejero Agustín de Aguilar—que consta que hizo figuras en chapa, al repujado—, tiene que labrar la parte figurativa de la reja para la capilla del arcediano de Jaén en la catedral de Baeza, acuda a los ¹¹⁵sebrinos del Maestro, como expertos en la imaginería en chapa, que aprendieran de aquellas secretas artes que el tío le supo inculcar durante el periodo de aprendizaje.

Los resultados conseguidos con estas imágenes permiten identificar sus rejas con verdaderos retablos, como ya se ha dicho lo hiciera el Conde de Tendilla. Y en realidad como tal retablo se nos presentan ofreciendo toda su superficie como lugar apto donde practicarse la pintura, más particularmente en los cuadros escénicos que componen las figuras humanas producidas por aquella genialidad de que hizo gala.

A las figuras de Juan Francés utilizadas

en la toledana Capilla mozárabe se han atribuido las influencias que llevaron al maestro a practicar la escultura. Sin embargo, se puede discrepar, entre otros motivos porque cuando se labran las rejas de la mozárabe, en 1524, Bartolomé ya había presentado el proyecto de reja ~~reablisteta~~ de Granada y además es hecho, casi seguro, que había salido de su obrador el tenebrario de Jaén cuajado de grutescos y medios relieves de santos, aislados o en composiciones escénicas.

Aunque la utilización de imágenes en canapa repujada se practicaba de tiempo, será a lo largo del siglo XV y más concretamente en época de los Reyes Católicos cuando se tiende a su generalización. En frisos y cresterías es frecuente la aparición de repertorios ornamentales ejecutados con la técnica del anuecado. Precisamente la escuela salmantina, donde se formó el Maestro, no va a ser ajena a tal práctica. Y quizá fuera allí donde la difusión diera comienzo, primeramente con tímidos alzados de grutescos, presentes en las rejas que labró fray Francisco de Salamanca en los inicios del XVI para cercar la tumba de

El Tostado, en Avila, y después, con formas redondas de imágenes míticas, en los copetes de algunas rejas de 1510, como las montadas en el monasterio de Guadalupe.

Pero, además, existe aún una pieza de extraordinario interés en el tema de la figuración ferrera salmantina. Se trata de la reja que circunda el túmulo sepulcral del arzobispo de Sevilla, don Diego de Anaya, en una capilla del claustro de la catedral vieja de Salamanca. Se desconoce su autor y fecha de confección, aunque se sabe que en 1512 se ordenó su colocación. Pues bien, la dicha reja es un conjunto de complicada catalogación donde conviven formas tradicionales del gótico (varales torsos, pilares prismáticos de final pinacular, gabletes, cardinas recortadas, cenefas de angrelados, etc.) con elementos que nutren lo ornamental plateresco. Los frisos ya llevan una decoración intencionada de simbología relativa a la vida de ultratumbas (vampiros, delfines afrontados, calaveras) y en la cestería, entre espacios arcados de pilares con extraña apariencia balaustral, hay unas imágenes, en bulto redondo, de pegasos, faunos y guerreros alados, portadores de escudos que van a recordar

por su gran parecido, a otros utilizados por Maestro Bartolomé, hoy presentes en la reja de Santa María de Baena.

Fijándonos en tal parecido y en el abusivo uso de la imagen, se nos ocurre pensar que ~~mu~~ muy bien pudiera ser obra salida de sus manos. En realidad la pieza tiene una gran dosis de ingenuidad, como primicia de su creación, como de artífice aún no maduro en el arte renacentista que comienza a brillar, como de recién iniciado en un arte que todavía no llega a dominar. Si así fuera estaríamos atendiendo a una de las primeras expresiones artísticas de Maestro Bartolomé. Y, de todas formas, a los comienzos de la manifestación de la imagen conformada con chapa, donde nuestro ~~rejo~~ reja alcanzó altas cotas.

El empleo de imágenes en las rejas debidas al taller de Maestro Bartolomé es una constante que comienza ya en sus primeras obras conocidas. En los copetes de las construidas para Fuente del Sauce pululan, entre el laberíntico ramaje terminal, ángeles sirenas, querúbines de desnudos cuerpos y ángeles te-

nantes con abundante ropaje desplegado en la ingravidez, a la manera difunida por el arte flamenco. Y en realidad, a modelos flamencos se asimilan sus figuras y composiciones, sobre todo, en sus momentos iniciales. Después, la influencia que le suministraran los contactos directos con aquellas primeras figuras de nuestro renacimiento, irían modelando el estilo hacia formas más engarzadas en lo grecorromano, es el caso de los grutescos y cabezas que recorren los frisos de la reja de la Capilla Real, y más aún en las figuras de acentuado clasicismo que se distribuyen por el plano de la reja del camarero Vago. Pero con todo, el grueso de su obra figurativa se inscribe dentro de la corriente hispano-flamenca reinante en toda la escultura anterior, motivada en parte por las relaciones políticas y económicas sostenidas por las monarquías de ambos países, incrementadas durante el reinado de Juan II y más estrechamente en el de los Reyes Católicos.

Se especula pensando que su interés por la imaginería se pudo acrecentar a través de sus relaciones con el grupo de entalladores afincados en Jaén ¹¹⁸ labrado en torno a su catedral o con el foco granadino actuante en su Capilla Real. Es posible, por ejemplo, que la relación de vecindad y camaradería sostenida en Jaén así lo permitieran pensar, pero téngase presente que cuando el Maestro

llega a Granada con el dibujo de su reja que parece un retablo, aún Jaén no era residencia de ninguno de ellos, si acaso del flamenco Gutierre Gyerero. Y eso si se puede confirmar que sea el mismo maese Gutierre que en 1509,¹¹⁹ siendo vecino de Murcia, labró un retablo para el convento de Santa Catalina, de Jaén. De siempre, pues, el gusto por la figuración fue consustancial con su rejería.

Hay una clara vocación escultórica en el Maestro que se nos manifiesta (aparte de en su obra) en las estrechas relaciones sostenidas con los escultores de su entorno. Relaciones que, además de la dicha vecindad y camaradería, pudieron ser ocasionadas por conexiones profesionales; Se encargarían éstos de suministrar los modelos para el repujado de la chapa?

Pero; cuál era la panorámica que presentaba la escultura jiennense? Pocos trabajos se han realizado sobre esta parcela del arte jiennense, y eso sabiendo que se contó con destacadas figuras como lo fueron Jacabo Florentino, Juan López de Velasco, Jerónimo Quijano y otras, no inferiores por menos conocidas, como los mencionados Gyerero y Juan de Reolid, a los que habría que unir los nombres de Cristóbal Téllez, Luis de Aguilar y Enri-

que de Figueredo, aunque éstos ya en los últimos años del Maestro, con un arte más acorde con la plenitud clásica.

Formando fila con los primeros debió encontrarse una amplia nómina,¹²⁰ sin duda de calidad inferior, de la que ha llegado hasta nosotros por documentación de archivo los nombres de Alonso Espina, Miguel de Resina, Fernando de Cáceres, Alonso Coronado, el baezano Yuste García, Martín Navarro -que por un tiempo fue maestro del joven J. de Neolida- y un tal Luis Gómez de Aguilar, casado con la hermana del dicho Neolida que siguiendo la corriente aventurera de la época marchó a Indias, donde era residente en 1541.

No quedan muchas obras de aquella amplia producción que nos cuentan los archivos, pero lo que resta es suficiente para confirmar la influencia que debieron ejercer en la composición y estilo de la imaginería utilizada por el Maestro.

En un primer momento, las composiciones nunca se apartan de aquel riguroso eje central que infiere simetría a los cuadros del primer renacimiento, ya expresados en pintura o en bajos relieves de retablos o sitials de coros. Buena cantera donde buscar inspiración debió proporcionarle el jiennense coro catedralicio, rico en

escenas extraídas de la Sagrada Escritura y leyendas hagiográficas. No muy lejos de estas escenas debemos situar la galería iconográfica que corona la reja de la Capilla Real de Granada, ajustada dispositivamente a los respaldos de sillas de coro, con secuencias separadas por columnas y prolongadas en altura por rodajas de complicada floración.

No pierde Bartolomé el estilo que desarrollan estos imagineros, afiliados muy estrechamente con el realismo expresionista nórdico, pero rindiéndose hacia los italianismos, que se infiltraban de marcos de aquellos que se abrieron más al clasicismo, entre los cuales podemos contar a maese Jerónimo Quijano y a Juan de Reolid.

De aceptar estas influencias en la estética del Maestro, (cosa que sin duda debió ocurrir) se ha de contemplar primeramente la que pudo ejercerle el entallador Gutierre Gyerero, el responsable más directo de la ejecución del coro de Jaén. No olvidemos que Maestro Bartolomé junto con éste fue de los primeros artistas que formaron equipo en la decoración de la desaparecida catedral de Jaén.

Ya vimos como en 1515 Gyerero era vecino de Jaén y que además mantenía estrechos contactos con el rejero Bartolomé. Eran vecinos, de la misma collación, se fiaban en sus obras y forman varias veces equipo de trabajo: en el coro de la catedral de Jaén, para la ciudad de Baena y para la Santa Capilla de San Andrés, de Jaén.

No sabemos si la capacidad del entallador flamenco alcanzó al diseño propio. Cuando le hemos hallado labrando retablos, siempre ha sido interpretando muestras ajenas. Así debió ocurrir en el coro, como apuntábamos. Sin embargo, en las casas de San Andrés, labró unos canes con cabezas humanas bajo sólo su inspiración, aunque basándose en la corriente que decoraba de tal manera las techumbres y cornisas en algunos palacios. Muy cercanas están a las que se muestran en el sienes palacio de Spannocchi.

Lo que desde luego no se puede negar es su excelente calidad de entallador, tanta como para servir de colaborador al famoso pintor Juan de Boloña, cuando entre ambos hicieron el retablo de la Santa Capilla de San Andrés ¹²¹. El retablo se ha perdido, pero hemos de suponer que tal unión pintor-escultor casarían perfectamente si nos atenemos a la filiación estilística de ambos,

atraídos por el mundo sugestivo de formas italianas pero sujeto a unas bases de formación goticista, la misma que se muestra en las contemporáneas obras de hierro hechas por nuestro rejero. Y es lógico que sea así, pues, además de estos modelos, hemos de tener presente la fuerte dosis que le dejaron aquellos llegados directamente de Italia como florentino y Pedro Machuca. Ambos también implicados en lo jiennense, sobre todo el segundo.

hoy la presencia del florentino en Jaén es cuestionada, así como la obra del grupo del Corpus que se le atribuye. La crítica actual la acerca más a su discípulo Jerónimo Quijano. Aunque de todas formas Maestro Bartolomé pudo conocerlo estando trabajando en Granada, donde lució su polifacetismo y de los alardes decorativos desplegados en diseños para la capilla real, en base a éstos se ha pensado que pudieran venir de él los complicados y cultos grutescos que adornan los aliceres de la famosa reja en el mismo lugar.

Al menos desde 1524 reside Quijano en Jaén.¹²⁴
 Precisamente con domicilio también cercano al de Bartolomé de Salamanca. Aquí casó con Isabel de Mercado, y en este mismo año entró a formar parte de la cofradía de la Santa Capilla de San Andrés.¹²⁵

Esta arraigambre se basaría en el buen campo de acción aquí desarrollado, hoy casi desaparecido, si es que no se acepta su intervención en el grupo del corpus. Aunque ahí está el Banco de los caballeros del coro catedralicio, por él trazado en 1527. Hay en estos sitiales un dinamismo que le aleja del anquilosamiento hierático del resto, sobre todo en los idealizados rostros de jóvenes que aparecen en los tondos de los atriles delanteros. Una buena muestra del romanismo alcanzado en esos momentos, que no pasaría desapercibido por el Maestro Bartolomé.

La relación documentada entre ambos artistas no aparece en Jaén, aunque sí que existió. En las obras de hierro diseñadas por Quijano para tierras murcianas la huella de lo jiennense es palpable, como también lo es en Bartolomé de Salamanca esa agilidad con que las figuras de sus escenas van rompiendo la rigidez anterior. Además no nos parece descabellado pensar que a instancias de este escultor se halle presente la obra del rejero en la catedral de Murcia.

El vacío que hacia 1530 pudiera haber sufrido la plástica escultórica en Jaén por fallecimiento de Gyerero y la huida hacia levante de Quijano, fue evitado por la presencia de Juan de Reolid, que irrumpe en

el mundo del arte local con la fuerza de un estilo no exento de realismo nórdico, adquirido en Sevilla de manos del flamenco Bernán Mateo¹²⁶, con quien contrato aprendizaje a finales de 1522, tras quedar sin efecto otro anterior firmado con Navarrete, según vimos.

No se ha hecho una monografía que aclare la personalidad de este polifacético personaje, cuya fama entre sus contemporáneos no debió ser motivada sólo por una actividad escultórica que trascendió lo puramente localista, sino también por la labor de proyectista de trazados urbanos. Suyos son los planos para levantar las nuevas poblaciones de la colonización de las tierras al sur inmediato de la capital, en una de las cuales, en los villares, el maestro Bartolomé invirtió adquiriendo posesiones que después le hemos visto donar entre sus familiares.¹²⁷

A nosotros nos interesa sólo su faceta de imaginero, de creador de unas formas que pudieran influir en la labor del rejero, sobre todo si sabemos que entre ambos existió una relación semejante a la que pudo haber con el desaparecido gijerero. Efectivamente, a parte de residir en la misma área poblacional, les vemos inmersos en una misma empresa, como pudo ser la fianza que prestó Maestro Bartolomé, en 1542, para

un retablo de madera de pino de Segura, tallado por Reolid y pintado y dorado por Miguel Sánchez, para la iglesia de Nuestra Señora de Consolación de Higuera de Arjona¹²⁸, firmándose la escritura "en casas de la morada del dho mase br^{me}".

Este dato es ya suficiente para asegurarnos esa relación de amistad e influencia artística que pudiera surgir aún intercambiando parcceres de profesión.

Gómez-Moreno lo citó formando núcleo con los escultores que expanden la manera siloesca. Efectivamente, en 1531 está presente en Granada, trabajando en la catedral¹²⁹. Allí además debió entablar amistad con Sancho del Cerro y juntos les vemos atender, en 1535, a un grandioso retablo, hoy perdido, que lucía en la vieja parroquia de Torcuna, cuyas trazas fueron dadas por Florentín¹³⁰.

En él van a confluir las dos corrientes más importantes del arte escultórico andaluz. Por una parte la sevillana, más anclada en el realismo goticista que dimana el excelente retablo de su catedral, y por otra la granadina, con reflejos de un italianismo sin desligarse de resabios góticos. Tal vez no quede nada de

su producción, y éso pese a su prolongada vida, pues en 1575 aún estaba vivo. Por fotografías antiguas, una de un Cristo de su primera época, el de la cofradía de la Vera-Cruz de Jaén ¹³¹, enjuto y falto de la serenidad clásica, y otra del coro de Santa María de Ubeda ¹³², labrado hacia 1550, en colaboración con Luis de Aguilar, podemos apreciar el proceso ocurrido en la producción de la imagen en la reja jiennense, desde que iniciara Bartolomé la labor hasta agotarse con sus sucesores, allá al filo de concluir la centuria.

No fue sólo Reolid el responsable de esta evolución, aunque sirve de charnela entre la periodización plateresca y purista. Junto con él van a aparecer otros valores como Cristóbal Téllez, Enrique de Figueredo y ese Luis de Aguilar. Activos ya antes de la mitad de la centuria hasta finalizarla.

La llegada de estos hombres al arte jiennense ocurre cuando se eclipsaba el viejo Maestro y en el punto en que comienzan sus sucesores. Con éstos más que con aquel habrá que identificarlos. Pero esta diferencia-ción no obstaculizó la acogida por el Maestro con esa simpatía que dispensó a los artistas y muy espe-

cialmente a los imagineros. ¿Se consideraría él integrante del grupo? Luis de Aguilar, por lo menos, parece estar metido en el ambiente familiar que rodeaba su taller, pues junto con el viejo compañero salmantino, Pedro Delgado, firmó de testigo en 1545 la escritura de donación que hace a la sobrina Isabel. Y lo mismo podemos decir de Enrique de Figueredo al que vemos formado parte de los que fiaron a los sobrinos cuando éstos acometen la gran empresa que significaba la realización de la reja para el Santuario de la Virgen de la Cabeza, en Sierra Morena.¹⁵³

La desventura de haber desaparecido el conjunto de obras de sus últimos años nos deja sin precisar el grado de pureza clásica alcanzado por la imaginería salida de su taller; ahora bien, fijándonos en las piezas que restan de cuantas fabricaron los sobrinos, presentes en su mayoría en Andújar, podemos inferir un cambio de las formas y actitudes a tono con lo producido por el arte pictórico y escultórico dejado por los mencionados artistas, más acorde con los cánones de la idealización clásica que con la expresión goticista.

En las imágenes más que en la estructura de la reja podemos comprobar su adaptación a los estilos reinan-

tes. Los cuerpos desnudos, de suaves líneas y los serenos rostros de los tondos que lucen entre el follaje del coronamiento de la capilla del camarero Vago quedan muy lejos de aquellas sus primeras obras concordantes con el realismo heredado de lo anterior. Claro que, en esta evolución, hay que tener presente el proceso de perfeccionamiento de una técnica, no excesivamente madura en sus orígenes, pero capaz de conseguir después aquellos elogios que puntualizó Toussaint¹³⁴ como el de infundir mayor expresividad en los rostros, más precisión en los ropajes y mayor agilidad en los movimientos.

El patronazgo en la obra de maestro Bartolomé.-

Sin duda que la fama alcanzada por maestro Bartolomé, aparte de asentarse en la calidad de su obra, se debe también a la alta categoría de aquellos que solicitaron sus servicios.

Ya, cuando el conde de Tendilla escribe su carta, en 1513, contaba con el apoyo de una de las primeras figuras que dirigen la sociedad hispana del momento, el cardenal Cisneros, el que fue considerado como el "tercer rey" de España, no sólo por la potestad política que le confería la regencia sino por dirigir el arzobispado de Toledo, primado del reino, compuesto por el patrimonio más importante del país después del real.

No cabe duda que Cisneros, a la vez de la protección que presta a la política, religión y cultura, cuida también el mecenazgo de las Bellas Artes. Bajo su gobierno tiene lugar la primera eclosión de la edilicia del XVI, aquella donde conviven formas tradicionales cristianas y musulmanas conjugadas con las nuevas artes decorativas infiltradas desde Italia. Los templos del momento mantienen la severidad franciscana y el ascetismo de la

reforma eclesial por él emprendida; sin embargo, dan ca-
 via a esa variegada decoración de estucos y azulejos
 coloreados, maderas talladas y afiligranadas rejas que
 hoy lucen en los lugares calificados estilísticamente
 de arte "Isabel" y "Cisneros". Decoración que entremez-
 cla los primeros atisbos renacentes. Yes que, si bien
 el conservadurismo eclesiástico se mantuvo reticente
 a dar franca entrada a la arquitectura clasicista, no
 tuvo inconveniente en aceptar en lo ornamental la prác-
 tica a lo "romano". Sirvamos de ejemplo la libertad con
 que difundió este repertorio el rejero del Cardenal,
 Juan Francés, pionero de estas novedades en aquellas
 rejas que labrara a instancias del prelado para la ma-
 gistral de Alcalá y para la capilla Mozárabe de la ca-
 tedral primada.

Como dijimos en otro lugar, pudo nase Barto-
 lomé trabajar para tan importante prelado y, desde luego,
 lo que no cabe duda es que bajo su protección pudo gozar
 del patrocinio real, aunque fuera indirectamente, ya que,
 cuando la real reja granadina se labra, Cisneros había
 muerto.

Ya se puso de manifiesto el protagonismo
 que tuvo Cisneros en la confección de la Capilla Real,
 en nombre del rey firmó con E. Egas-el arquitecto dio-
 135

cesano de Toledo-el contrato de la ejecución, quizá porque como albacea testamentario de la reina controlaba los bienes que doña Isabel dejó para tal fin. Así es que, cuando don Íñigo López de Mendoza dice en la carta mencionada "El señor cardenal le conoce", lo que está indicando es que le presta su asentimiento, que daba su aprobación para la realización de aquel proyecto de reja que, por motivos ignorados, no pudo ser realidad. ¿Se valdría Bartolomé de ese conocimiento que le tenía Cisneros para anular el contrato que la corona formalizó con los rejeros Zagala y Cubillana? Ciertamente parece verosímil.

De una u otra forma, lo cierto es que por medio del arzobispo toledano Maestro Bartolomé se vió formando equipo en la capilla Real con la nómina de artistas más significativos de su tiempo. Y no en calidad de "humildes", como apuntaba Gómez-Moreno, cuando se refería a los rejeros en un intento de jerarquizarlos con respecto a los demás oficios. No hay síntomas que así lo hagan pensar, por el contrario entre pintor, escultor y rejero hemos dejado suficiente constancia que testimonia una relación categórica de igual a igual.

Aparte de esta, digamos casual, gracia real que le permitió producir para el patrimonio de la corona,

la obra de Maestro Bartolomé se vio extraordinariamente protegida, ante todo y sobre todo, por la iglesia de Jaén, a cuyo seno es importado desde el corazón mismo de Castilla, de manos de un prelado castellano, el tantas veces mencionado don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce. Claro que cuando nombramos al prelado hemos de evocar otra vez a Cisneros, sin que podamos negar que entre ambos hubiera una posible recomendación de la excelencia de su obra.

Hay cierto paralelismo entre Cisneros y Suárez. Ambos procedían de una extracción social no privilegiada, aunque se vieran posteriormente ennoblecidos. Estudiaron en Salamanca, seguramente en la misma época y desempeñaron altos cargos dentro y fuera de la religión.

Cuando don Alonso llegó a la prelacía jiennense en 1500, ya había desempeñado las de Mondoñedo y Lugo y fue electo de Málaga. Además, como prueba de su valer, fuera de la religión, es conveniente saber que fue nombrado comisario general de la Santa Cruzada, inquisidor general, tras desaparecer Torquemada y presidente en el consejo real de Castilla durante el efímero reinado de don Felipe I. No cabe duda que los contactos entre los prelados debieron

existir y es posible que a éstos se deba la estancia de Maestro Bartolomé en Jaén.

Durante el gobierno de don Alonso y de sus sucesores, el cardenal Estebán Gabriel Merino (1523-1535), don Francisco de Mendoza (1538-1543) y don Pedro Pacheco (1545-1554) hasta que al Maestro se le agotó su vida, en las postrimerías de 1553, atendió, pensamos que en exclusividad, a cuantos servicios de su competencia necesitaba la diócesis, por lo menos en aquellos lugares bajo su directa administración. Síntomas hay para pensar que las órdenes religiosas buscaran otros servicios entre aquellos competidores establecidos en su misma área de acción. De todas formas fue el rejero, cerrajero y relojero de la catedral y de buena parte de sus parroquias. Todas aquellas obras que se encargan por dignidades del episcopado son atendidas por él.

En primer lugar cuenta el prelado de Fuente el Saúz, seguramente en orden a esa gran actividad de reforma diocesana que tras la recuperación de Granada se llevó a cabo y donde se atendió a numerosas construcciones que hoy lucen sus armas - una fuente y un sauce, representativos del pueblo de su naturaleza - confirmando épo-

ca. Así las vemos en la reja coral de Maza y en el tenebrario jiennense, otras piezas también contemporáneas, en la capilla ordenada levantar por el obispo en su localidad, llevan el escudo de los Suárez de Lugo y Velázquez,¹⁴⁰ como patrimonio familiar. Es lo único que resta de una serie que sin duda ha quedado muy mutilada.

Del resto de los obispos que con él convivieron no quedan encargos, si acaso la reja del coro de la colegial de Ubeda, que luce el escudo de Mendoza, pueda atribuírsele.

No ocurre igual con la mayoría de los prebendados de la catedral y colegiales de la diócesis, como de todos aquellos que desempeñaban alguna función dentro del equipo episcopal. La mayoría de estas dignidades, de acuerdo con la época, han conseguido una capilla sepulcral en el interior del templo y se empeñan en adornarla con retablos y rejas donde se combinan los motivos religiosos con los emblemas de linaje en esa ostentación tan propia de los tiempos en que el humanismo renacentista triunfaba sobre el espiritualismo medieval. Así tenemos al camarero del obispo Suárez, don Francisco de Vago, encargando al maestro su famosa reja, al arcediano de Ubeda

don Rodrigo de Sagredo se debe la que cierra la capilla de la piedra y a don Pedro Becerra, canónigo, la suya, todas en Ubeda. En la catedral de Jaén se sabe que hicieron encargos los capitulares Vela, Jormaz, Ponce de León y Monroy, pero sin duda no fueron los únicos.

Aparte del estamento religioso la sociedad laica también acude a solicitar sus trabajos. Los nobles y algunas corporaciones gremiales que cuentan con capillas en los templos serán quienes le busquen, nunca le hemos hallado atendiendo peticiones de" cabildos ciudadanos, tal vez porque, como sabemos, contaban con sus propios obreros para solucionar los problemas de orden práctico que se les pudieran presentar.

Entre la alta nobleza gozó del mecenazgo de los duques de Alba que financiaron la reja que se labró en Coria para su catedral. Pero la familia que más encargos le proporcionó fue los Fernández de Córdoba.

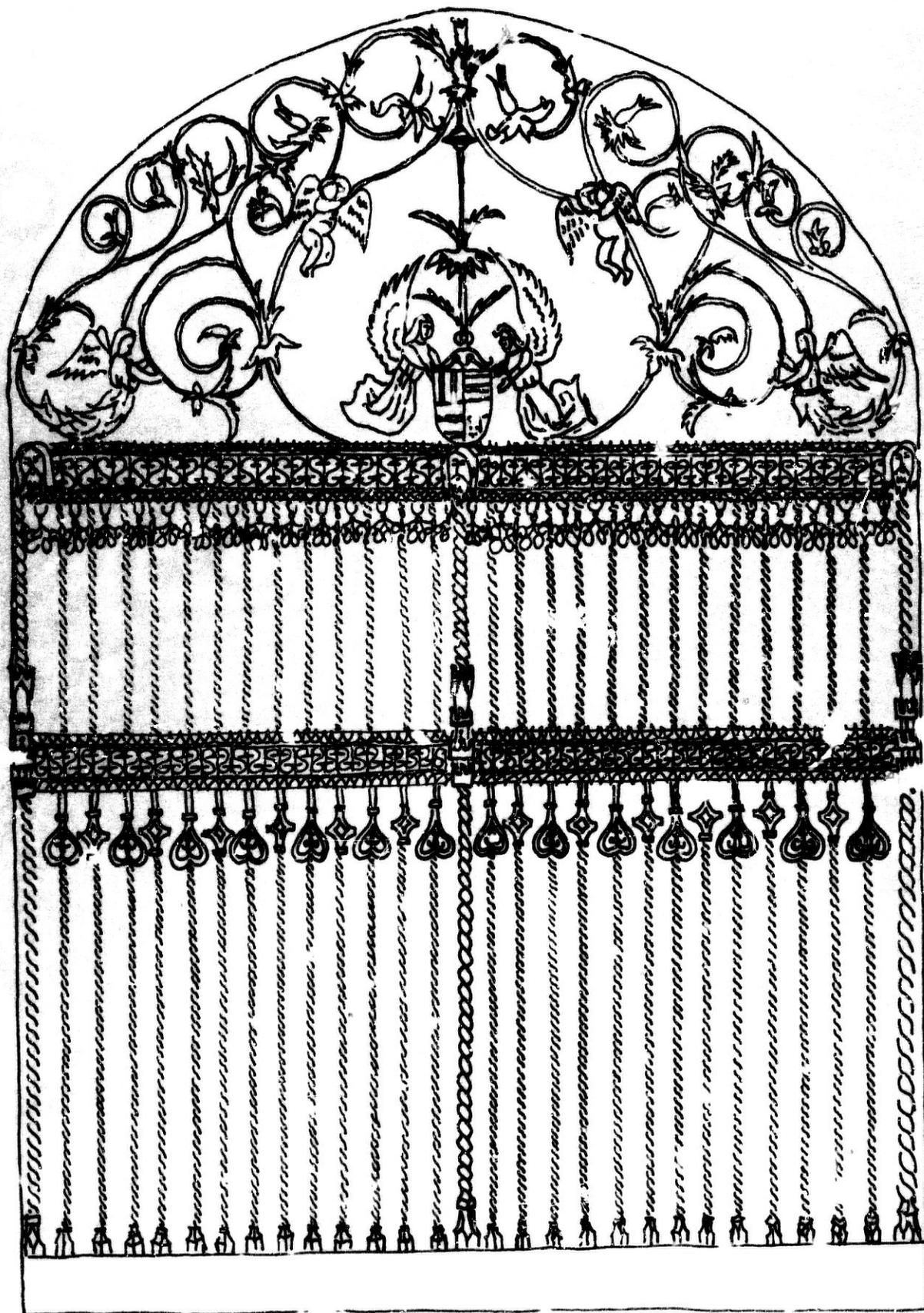
Seguramente la penetración de su arte al servicio de tan importante apellido se realizó en Granada, donde diversos miembros desempeñaron grandes funciones en la administración, y tal vez por conducto del conde de Tendilla que, como se pudo ver por su carta, en tanto le estimaba. Conviene saber que don Iñigo López de Mendoza emparentó

con los Fernández de Córdoba al casarse su tercer hijo, don Bernardino de Mendoza con doña Elvira Carrillo y Córdoba, hija de don Pedro Carrillo y Montemayor-nieto del conde de Cabra y señor de Baena- y de doña Leonor Manrique,¹⁴² aquella dama que en 1526 está pagando el importe de la reja que le ordena hacer a nuestro maestro para cerrar su capilla-panteón en el presbiterio de San José de Granada.

Casi por el mismo tiempo, un año después, labra otra reja por encargo de otro miembro de la misma familia, don Juan de Córdoba, para la capilla mayor de Santa María de Baena, donde yacían los restos de su padre,¹⁴³ el conde de Cabra. Este personaje don Juan de Córdoba, fue deán y canónigo de la iglesia catedral de Córdoba, abad de rute y capellán mayor de la capilla fundada por el padre en Santa María de Baena, y como tal entendía en todo lo concerniente a construcciones y ornatos de aquellos templos edificadas dentro de los dominios patrimoniales, donde trabajaron artífices procedentes del reino de Jaén, tales como maestro Bartolomé y Gutierre Gyerero, a los que hay que responsabilizar de buena parte del plateresco exhibido en aquellos términos fronterizos con tierras jiennenses.

El influjo positivo que la obra ejercía en los lugares donde se mostraba por vez primera era motivo para que los encargos se multiplicaran, tanto por parte de particulares como de colectivos de gremios y cofradías. Al gremio de ballesteros de la ciudad de Andújar se le ha atribuido el encargo de una reja que aún luce en San Bartolomé de dicha ciudad en todo ajustada a las obras realizadas por el Maestro.¹⁴⁵

El gran predicamento alcanzado se expandió, repercutiendo en aquellas obras que desde los cabildos catedralicios de Sevilla, Coria y Murcia se solicitan.



REJA DE LA CAPILLA DEL OBISPO. FUENTE EL SÁOZ. ÁVILA.

6. Catalogación de la obra de Maestro Bartolomé

Más por medida metodológica que por rigor estilístico se pueden hacer dos grupos con el cómputo de obras producidas en el taller de Maestro Bartolomé de Salamanca. El primero estaría integrado por aquellas rejas que portan una ambientación plateresca, desde que se inicia con fuertes resabios goticistas hasta que el grado de evolución hacia los italianismos es tan acusado que le hacen brincar a un segundo grupo que estaría formado por piezas plenamente constituidas en el Renacimiento.

a. Obras de ambientación plateresca:

Las rejas de la Capilla del Obispo o de los Lugo, en Fuente el Sauz (Ávila) es de lo primero que con propiedad se le puede atribuir a Maestro Bartolomé, así lo piensa Camón Aznar¹⁴⁶, quien las fecha dentro de la primera década del quinientos. Pienso que no faltan razones para ello si tomamos como referencia la construcción de la capilla, la disposición estilística de las piezas y ciertos datos iconográficos en ellas presentes.

La capilla, de monumental arquitectura¹⁴⁷, se ubica

en la parroquia de la localidad, lindera con la Capilla Mayor por el lado de la Epístola. Que fue mandada levantar por el obispo jiennense, no hay duda, puesto que así lo dice una filacteria que recorre el arranque del cimborrio que la corona: "Esta capilla mando hacer el Reverendísimo Don Alonso Suárez, obispo de Jaén, Presidente del Consejo, Inquisidor General. Hizo merced de ella al Magnífico caballero Alonso Suárez, su sobrino y a doña Catalina su mujer y a los que de ellos sucedieren".

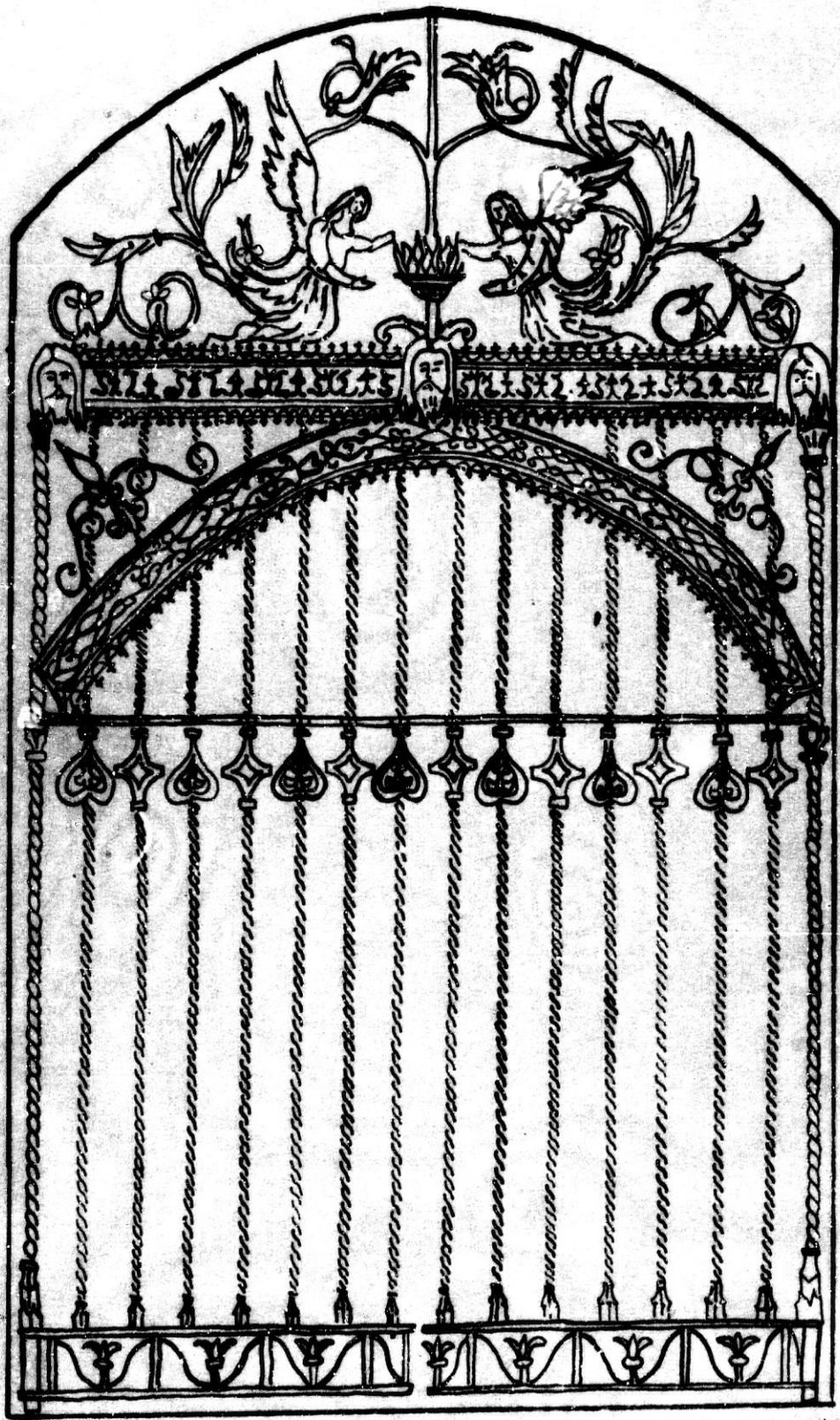
Además como elemento ornamental y ostentación pública del linaje, aparece en una pared pintado el escudo de armas de los Suárez, Lugo y Velázquez. Pero ya este dato es posterior al obispo, como se puede comprobar en una leyenda escrita en cartela bajo el escudo que dice: "El Muy magnífico caballero Alonso Suárez de Lugo Señor de esta casa, dejó 100 ducados de renta cada año perpetuos para casar huérfanas, y la elección de ellas y Patronazgo al sucesor que es o fuere de esta casa, como consta de los papeles que aquí están. Falleció 1598. Sea en Gloria".

Los documentos de esta piadosa institución así

como los que hacían referencia a una capellanía que fundó el señor Agustín Suárez (según reza en otro letrero: "Y así mismo están los que tocan a la capellanía que dotó el señor Agustín Suárez en esta capilla"), se guardan en una hornacina, cerrada con artística reja de hierro, labrada en fecha posterior a las que nos interesan, muy en consonancia con la rejería castellana de mitad del XVI, por esas "ces" encontradas, que forman greca en la mitad del barrotaje, tan al gusto de la escuela de Andino.

Las rejas en cuestión se encuentran situadas en dos vanos con que la capilla se inserta al templo. La mayor, de 3,90 x 4,30 m., no tiene más misión que servir de cierre al arco que le separa del presbiterio parroquial, y la otra, de 2,25 x 3,60 m., es puerta de acceso al lugar.

Ambas se asemejan extraordinariamente en barrotaje y copete. Todas las barras son torsas abriéndose alternativamente hacia su mitad en rombos y corazones que encierran una flor de lis. Un dato de acusado goticismo, más acentuado en las tres barras capitales con que la mayor divide sus dos calles, configuradas con pináculos, que son los únicos que quedan de cuantos pudo usar Maes-



REJA EN LA ENTRADA DE LA CAPILLA DEL ORISPO. *Camín*
PARROQUIA DE FUENTE EL SAUZ (AVILA).

tro Bartolomé.

Lo que desde luego llama poderosamente la atención es la gran concesión que se hace a lo ornamental, hecho que suele ocurrir en toda la producción del maestro, sobre todo, en esta su primera etapa. Hay grandes cintas caladas por frisos de motivos de motivos aún no renacentistas, con anchos bordes puntiagudos que hacen aumentar su anchura todavía más, prolongada no obstante por aquellos detalles de rombos, corazones, flores y extraña lacería que le dan viso de tapiz, no en poco concordante con los diseños de raíz mudéjar. Auténticos encajes en chapa recortada parecen. En la reja mayor, los motivos son dobles esos asidos a equidistantes ejes. En la menor ya hay pájaros afrontados en una especie de fuente y que muy bien pudieran simbolizar el alma alimentándose de la gracia. Un tema que va a ser muy divulgado por el renacimiento plateresco.

Como es norma estos frisos van a ser segmentados por superpuestos motivos. La reja que da al presbiterio utiliza castillejos de doble cuerpo en el friso inferior mientras que en el superior de ambas rejas la misión seccionadora está encomendada a unos mas-

carones que iconográficamente se identifican con el Santo Rostro de Cristo, el dato más representativo de la iglesia jiennense que, de esta manera, al tiempo que le confiere una vinculación con la diócesis anualuza, hace alarde propagandística de tal devoción.

Un dato que les aleja de lo medieval y las convierte en ejemplo noveuoso del aún incipiente clasicismo es la presencia de un arco de medio punto en la reja que hace de puerta de la capilla. En realidad, como ya se dijo hablando de las características generales, no es más que un trozo de friso, con tratamiento igual a los que rematan pisos, convenientemente curvado y adosado a la parte superior del plano de barras. De esta manera vendrán a formarse unas enjutas que, en este caso, son aprovechadas para portar una lacería de curvos trazos en torno a una flor de lis.

Fuera también de cuanto hasta entonces se había hecho están los coronamientos o copetes. Tanto que, sin ánimo presuntuoso, se puede afirmar que inauguran una nueva forma, bien lejana de los utilizados por el fraile, su maestro, y no totalmente emparentados con los que generalizara Juan Francés aunque hay que confesar que en algo vienen

a concordar.

Se configuran principalmente a base de un simétrico laberinto de ramas, pobladas de hojas y capullos que sirven de fantástico espacio donde se van engarzando, en la reja mayor, angelotes de rollizos cuerpos, sirenas alauas tocadas con gorro frigio y, en su eje, un escudo portado por ángeles tenantes de abundante ropaje desplegado en la ingravidez. La reja de la puerta también se corona con ilusorio ramaje sobre ángeles de alas abiertas y cuerpos vestidos de hójarasca.

En los dibujos con que los artistas flamencos guiaban la caprichosa flora del árbol de Jessé, parece buscar Bartolomé el punto de inspiración para estas cresterías que, por otro lado, vienen a ser como un ensayo del árbol genealógico de David, que después varias veces realizará.

Una lástima es el que desafortunadas intervenciones hayan maltratado la pintura original, aplicando esmaltes blancos a las encarnaciones de rostros y cuerpos, y dorados brillantes a copetes, frisos y detalles relevantes.

La reja de la Capilla del Obispo don Alonso Suárez
 en la desaparecida catedral de Jaén, debió ser de lo más
 fastuoso realizado por el maestro y sin duda la que le
 llevara a la fama. ¹⁴⁹ Aún sin estar concluida, en 1515, su eco
 había llegado hasta Granada donde, como pudimos ver, el
 conde de Aenuilla la tilda de "...la más gentil que dizen
 que puede ser".

A caso, como también vimos, sea lo primero que el fa-
 moso rejero hizo por estas tierras y el origen del asen-
 tamiento en la ciudad andaluza.

Se ignora la suerte que debió correr, pero sin duda
 que desapareció sin más. Las suposiciones que Gómez-More-
 no pensó, creyéndola en el coro de baeza, él mismo las des-
 terró. ¹⁴⁹ Abandonada como hierro viejo, junto con las compa-
 ñeras del viejo templo, debieron quedar cuando en 1634
 se derriba la fábrica gótica para levantar la actual. Has-
 ta esa fecha la Capilla del Obispo de la fuente del Sau-
 ce se cerraba con reja, tal y como se aprecia en el plano
 que del edificio medieval levantara el arquitecto Juan
 de Aranda Salazar antes de reanudar las obras en el año
 antes mencionado. No podemos admitir, por lo tanto, que sus
 hierros sirvieran para pagar, en 1559, al rejero Agustín

de Aguilar¹⁵⁰ los herrajes que se hacían en la obra nueva, encomendada, como sabemos, a Andrés de Vandelvira. Pero sí que pueden ser restos de ella o de su compañera, la del coro, que después comentaremos, los barrotes que forman enrejado en las ventanas del cuerpo bajo de las torres de la catedral. Son hierros helicoidales, abiertos en rombo y losanges, a todas luces dentro de la tradición gótica en que se construían.

Pero pese a su pérdida, los datos que para su estudio se poseen no son pocos y aunque en su mayoría hacen referencia a la historia de la construcción del lugar que cerraba, algunos son válidos para formarnos cierta idea, por lo menos en lo que hace referencia a su dimensión.

La capilla en cuestión era la Mayor del templo, levantada, en sustitución de otra anterior, por el referido prelado, para servirle de enterramiento, entre 1509 y 1510, según rezaba escrito en su epitafio¹⁵¹. Chueca piensa que se concluyó hacia 1519; sin embargo, antes¹⁵² debió estar terminada, pues la reja, es sabido, que se labró de 1512 a 1513¹⁵³. Ahora bien, poco lució. La capilla

junto con el crucero bien pronto uieron muestras ruinosas y en 1525 se ordena su derribo.¹⁵⁴ No se sabe cuando se llevó a efecto la acción, aunque en 1542 ya uebió estar reedificada, y a ella se referirían los capitulares cuando ordenan colocar la reja oajo las instrucciones de maestro Bartolomé.¹⁵⁵ Desde luego, en 1548 la reja ya estaba otra vez en su lugar puesto que sus basas "tudescas" se mencionan como no convenientes a imitar en la reja que se contrató en ese año para la capilla uel chantre Monroy, que se configuró en "romano".¹⁵⁶

Fuera de dudas está que, tanto por cronología como por referencias que hemos dado, se trataría de una pieza gótica. Porso era el barrotaje y "tudescas" las basas, lo demás por conjeturas basadas en lo que produce entonces el taller podemos aventurar que se adornara con calados frisos prolongados en anchura por cenefas de adornos recortados entre los abiertos barrotes, y con imaginería, a la que tan adicto era el autor. Seguramente portaba la iconografía de María en su Asunción, como titular uel templo que era.

De buen tamaño tuvo que ser para cubrir el gran

arco "de más de diez varas de ancho y más de seis de fondo y muchas de alto",¹⁵⁷ por donde se accedía a la capilla. Y como además estaba colocada delante de los seis o siete gradas que subían al altar mayor, debió tener un primer cuerpo bien alzado, para no estorbar la perspectiva de los divinos oficios y la visualización del retablo del fondo donde está documentado trabajó Jerónimo Quijano y Juan López de velasco.¹⁵⁸ Tal vez esta amplitud del primer cuerpo explique la extrema longitud—más de tres metros— de las barras góticas en las ventanas de las torres, que hemos pensado tengan en la referida reja su precedencia.

Se ignora si al Maestro le fueron entregadas trazas por aquellos canteros, maestros mayores de las obras catedralicias que se hacían en la época de Suárez,¹⁵⁹ Pedro López, hasta 1512, y cuyas debieron ser los dibujos para elevar la capilla, pero a partir de 1513 se responsabiliza Diego Martínez. Ambos consumados goticistas que dejaron unas excelentes muestras de refinados diseños en algunas portadas, como pueden ser las de S. Pablo y S. Nicolás de Ubeda y las de la Magdalena y reja de la Capilla en Jaén.¹⁶⁰ Ahora bien, lo que sí parece lógico es que fueran producto de una misma creatividad

la reja comentada y la que serviría en el coro frente a la capilla mayor que pasamos a comentar.

La reja del coro fue labrada por Maestro Bartolomé inmediatamente después de terminar las labores en la reja anterior, en 1514, lo que nos da pie para pensar que ambas entraran a formar parte de un mismo programa decorativo-funcional, en aquella renovación que impulsó el prelado Suárez en la catedral, comenzada en la Capilla Mayor y proseguida en el coro catedralicio.

Mucho se ha ponderado las excelencias que aquella tenía, sin embargo se ha hecho más silencio sobre la categoría del coro, pese a ser unas de las páginas más sobresalientes del renacimiento español, sobre todo del andaluz. Aquí, formando equipo, encontramos, como ya dejamos dicho, a los entalladores Gyerero, López de Velasco, y al genio de Quijano junto a maestro Bartolomé.

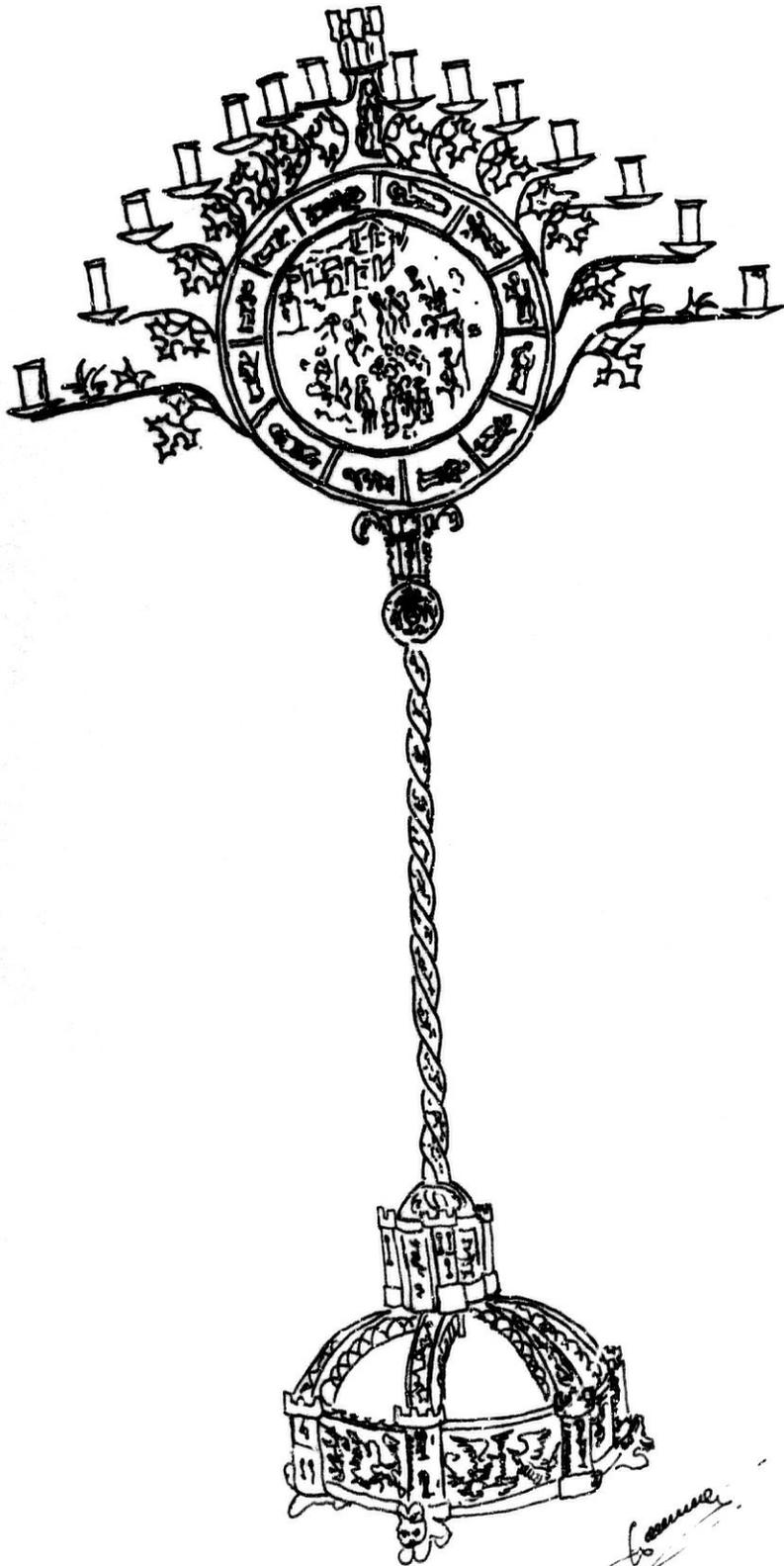
Hemos de aclarar que el lugar coral ya se situaba en la nave central, frente a la capilla Mayor y bajo el cimborrio ochavado, antes de 1514. Sin embargo, no debía tener el empaque que el cabildo desea y se piensa en una sustitución de los elementos, iniciándose con

la reja. Después, cinco años más tarde, se acomete la empresa de la sillería con los complementos de puertas, postigos, etc., cuyas guarniciones de rejas, cerraduras, clavos y llaves se pagan, en 1521, a maestro Bartolomé.

De esta reja nada se sabe excepto la fecha comentada de su confección y la longitud, de unos 7,50 m. que intuimos debía tener, a juzgar por los 27 pies que de anchura había en el lugar.

A parte de ésto, todo cuanto se diga con finalidad descriptiva entra en el terreno de la suposición, aunque afortunadamente tenemos la reja del coro de la catedral de Baeza con la que es presumible que tuviera un parecido formal en pos de su similitud funcional y cronológica.

El tenebrario de la catedral de Jaén, hoy en el Museo Diocesano, aunque no está documentada su confección, no hay riesgo en atribuirlo en firme a Maestro Bartolomé, así opinan Sendenach y Gómez-Moreno basándose en su similitud con las primeras obras. Efectivamente, en él se dan todos los ingredientes característicos de su producción primera, una proliferación de lo



TEMERARIO DE LA CATEDRAL DE JAÉN.

figurativo y tendencia al ornato plateresco. Además, por si no fuera suficiente, entre el follaje descubrimos el escudo del obispo protector y el de la catedral, lo que indiscutiblemente le adjudica al patrimonio catedralicio, como objeto propio de la capilla Mayor para celebrar los oficios de tinieblas en la Semana Santa.

Entre aquel conjunto de forjas artísticas que se realizaron entre 1512 y 1514 debe figurar esta singular pieza, extraña en algo por lo desproporcionado de sus partes. No hay equilibrio entre la delgada barra torsa que hace de sustento y los cuerpos extremos, como tampoco están en armonía los 0,70 m. del diámetro de la base con los 3,12 m. de su altura y los 1,70 m. de anchura de candelería. A todas luces, dimensionalmente se aparta del racionalismo clasicista, de clara influencia gótica como también lo son las técnicas empleadas en su confección: recorte en chapas para hacer los calados y barras torsas; aunque en lo ornamental haya que reconocer ciertas licencias en incorporar repertorios de los utilizados en el renacimiento lombardo. Y es que la rejería española corre en estilo con la edificación, que sintiéndose anclada en lo medieval, no tiene escrúpulos en reves-

tirse lúdicamente a lo "romano".

Todo está labrado en hierro y chapa de hierro, ni siquiera las partes entalladas utilizan madera como se había creído fueran las medallas del cuerpo superior.¹⁶⁵ Todo él descansa sobre tres leoncillos, sacados del bestiario medieval, que hacen de manecillas sobre el suelo, sin más misión simbólica, pienso, que el hacer alarde de suficiente fortaleza para sostener todo el armazón.

Consta en su base de un cuerpo conformado arquitectónicamente como cúpula elevada sobre un tambor de friso calado, cortado por torrecillas adosadas en seis espacios decorados con aves afrontadas, alimentándose en una "fons vitae", ese tema simbólico que tan del gusto del Maestro es para aplicar en los frisos de sus aliceres. Y en realidad, una trasposición de los aliceres de los aliceres que cortan las rejas en los inicios de la transición son. Desde este rico aro o tambor, coincidentes con las torrecillas, se eleva una nervadura, ricamente labrada en su cara superior por grutescos y en las laterales por angrelados, que hacen de sostén a un supuesto capulín, de tambor también calado, y torretas similares a

a las anteriores.

Desde la clave cupular de esta base arranca el vástago torso, todo revestido con cincelados candelieris hasta dar en el nudo o macolla, esférico en su parte inferior, donde, con la misma técnica, se graban los escudos antes dichos del obispo y catedral. Un segundo cuerpo lleva ángeles con símbolos de la Pasión, bajo deseles góticos, por sus cuatro lados.

Por último el cuerpo superior, donde va la zona de candelero, es totalmente circular y sin más ornato que el que le pueda suministrar un iconostasi donde se exhibe el apastolado, cada santo con su símbolo de distinción, en los doce espacios en que se divide la corona circular que pone aureola a las escenas representando a Cristo en el Huerto de los Olivos, por una cara, y el Prendimiento, por la otra.

Todo perfectamente dorado, excepto las escenas de Pasión y apastolado donde se dieron encarnaciones y colorido al paisaje, aplicándose en vestidos el estofado.

La pieza así concluida y contemplada en

su integridad está más en relación con las obras de orfebrería que con las rejeras. Ostensorio parece por su aspecto formal y lo detallista y minucioso de sus labores relevadas. Tanto que hace a su autor en relación con la platería, lo que por otro lado no es descabellado si pensamos, como tenemos dicho, que muchos rejeros entendieron de esta actividad.

En resumen, estamos ante un típico ejemplar del plateresco de la rejería española, donde lo renacentista queda sólo limitado a los grutescos que incruvan las superficies de los elementos góticos, en esa simbiosis tan propia de nuestro arte. Lo demás, todo entra dentro de la corriente artística del ya caduco medieval, desde su propia constitución hasta las composiciones iconográficas de la Pasión, la Oración en el Huerto y el Prendimiento, las dos secuencias consecutivas de la narración evangélica con que se inicia el drama sacro .

Son escenas que atienden más a una plasticidad pictórica que a la escultórica, con bajos relieves dispuestos en yuxtaposición, desprovistos de los principios perspectivos. Las figuras se alinean en paralelo dentro de un mismo plano y la ilusión de distancia se

consigue en los paisajes mediante la disminución de lo representado.

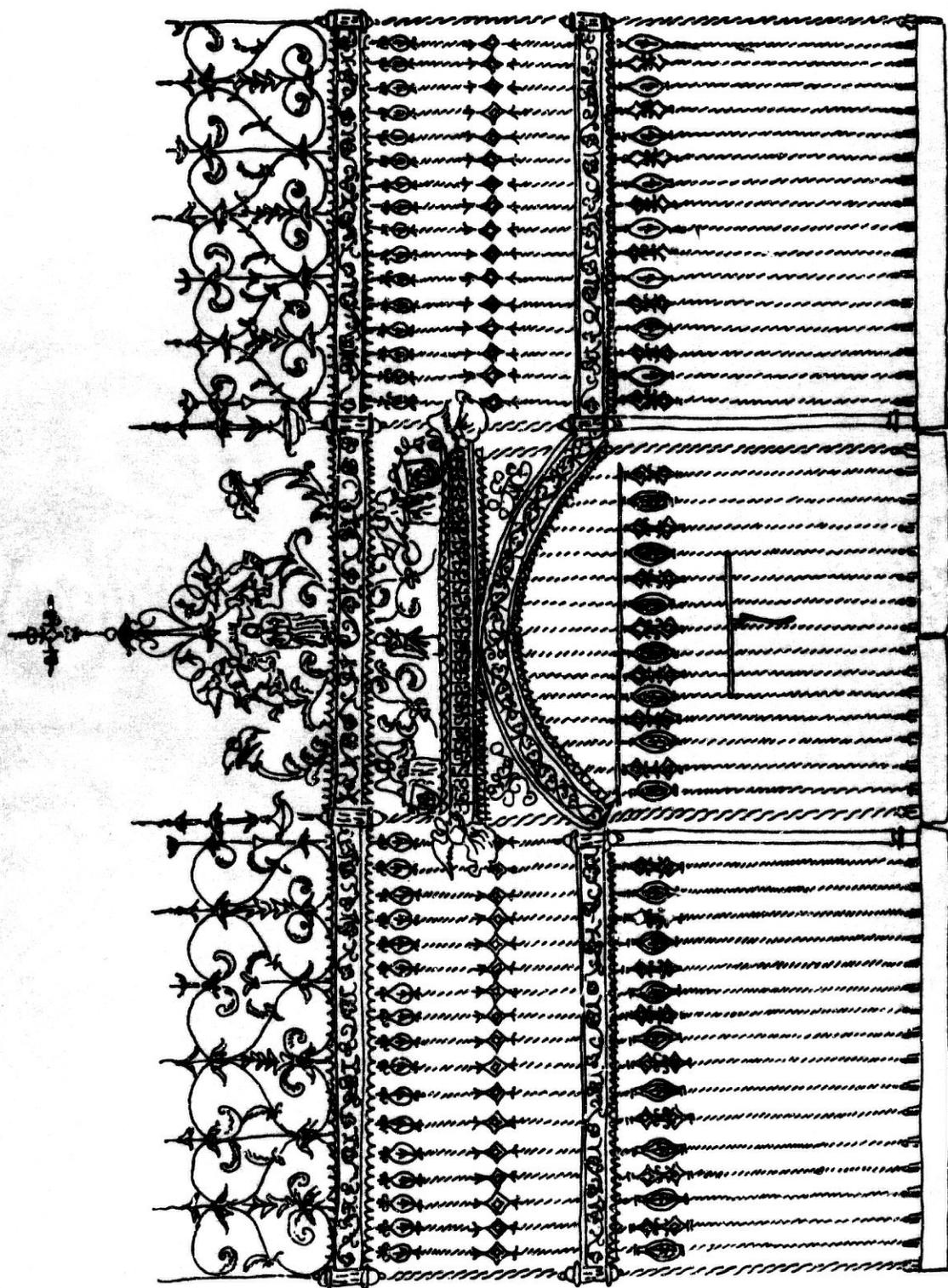
El tema de la Oración en el Huerto, que más tarde volvería a representar en la reja real de Granada, tal vez abra la serie de esta iconografía en Jaén y guarda gran semejanza con la casi contemporánea del coro catedralicio. En general todas están de acuerdo con la manera tradicional española desde centroeuropa y después por Mantegna que hace colocar a los personajes en dos planos. El inferior es portador del asunto divino, con Cristo recibiendo el cáliz del ángel, mientras en el inferior se expresa el humano concretizado en los tres apóstoles durmientes: Santiago, San Pedro y San Juan. A lo lejos, como es frecuente, aparece la ciudad de Jerusalén, murada, sobre un monte que nos evoca la topografía jienense.

En la misma línea de lo narrativo encontramos el Prendimiento, con abigarramiento de personajes ante una de las puertas de la ciudad de Jerusalén, con murallas guarnecidas de torretas, de las utilizadas en los frisos y una riqueza detallista que le hace emparentar con lo flamenco.

Hay en la escena dinamismo y una pérdida del sentimiento hierático, de la rigidez del iniciado, que ya le consagra de experto en modelado.

La reja del coro de la catedral de Paeza junto con otra que cierra la capilla del sagrario catedralicio es cuanto guarda hoy esta ciudad de Maestro Bartolomé. Con mayor número de piezas debió estar representado en la segunda ciudad mitral del obispado, hoy fatalmente perdidas junto con aquella "gran cantidad de verjas de Hierro" ¹⁶⁶ que se mencionaba como sobrante tras la reconstrucción que en los finales del XVI se hizo del templo. Y en verdad que a las sustituciones de las dos catedrales de la diócesis, en los comienzos de la Modernidad, se debe la mayor defenestración de nuestra rejería artística.

No se sabe hasta qué fecha exacta duró el templo gótico diacense, del que sólo resta el claustro con la puerta del Perdón, la capilla de Animas y la fachada de los pies con la puerta de la Luna; lo demás se piensa que cambió hacia la mitad de siglo XVI. Hasta ese instante la reja en cuestión lució en su originario lugar, después las obras motivarían un traslado pero para volver



REJA DEL CORO DE LA CATEDRAL DE BOGOTÁ.

Manuel

después a su sitio, como dictaminó en 1584 el jesuita Juan Bautista Villalpando, a la sazón maestro de las obras: "lo cual acavado se tratara de mudar el choro a su lugar; poniendo la reja en los dos pilares nuevos"¹⁶⁷.

Esta sustitución de pilares seguramente camió en algo la dimensión de la pieza que tendría que sufrir intervenciones de algún oficial para su adaptación al nuevo lugar como ocurrió con la del Altar Mayor; pero, desde luego, si ésto fue así, no se alteró su unidad y hoy la podemos contemplar desviada por absurda supresión del coro al tramo inferior de la nave central-tal y como Maestro Bartolomé la forjara.

Sin embargo, hemos de decir que, como ocurría con el tenebrario, tampoco está documentada aunque la atribución al rejero¹⁶⁸ debe hacerse con pleno derecho, pues en todo se ajusta a su manera o peculiar estilo. Se nota todavía gran apego a conservar la tradición, pero con unos aires que le convierten en novedosa, más acentuada ésto si se compara con su vecina y compañera en actos litúrgicos, la gótico-flamígera del Altar Mayor

A simple vista causa la impresión de pura fili-

grana por la concesión extrema a lo decorativo que suele hacer su autor a lo largo de sus casi ocho metros de longitud (7,91m.repartido en tres calles, la central para puerta de acceso de 2,45 m. y las dos laterales de 2,74 m.).

La estructura no presenta ninguna originalidad, reproduciendo los modelos toledanos de Juan Francés para las rejas de coros, con las que guarda gran similitud, sobre todo con la montada en el coro de la magistral de Alcalá y con la del mismo lugar de la catedral de Coria (Cáceres). Con esta última es sorprendente la semejanza, no sólo porque hay un predominio de lo horizontal sobre lo vertical sino por la distribución de los espacios en los dos pisos del plano; aunque también se acusan diferencias en ese nuevo lenguaje clasicista que comienza en Baeza aplicando romanistas pilastras para dividir calles, empleando el medio punto sobre la puerta y utilizando canceleros y tallos en espiral para la crestería terminal. Con esto presente, bien justificado está el contraste comentado que causaba su compareción con la reja que lucía, frente a frente, cortando el espacio de la Capilla mayor. El resto, barras y demás, sigue apegado a lo gótico.

Los varales siguen en su empeño helicoidal. En el

piso bajo abriéndose alternativamente en dobles rombos y nusos, matizados de follaje, hasta quedar en calada cenefa, muy en consonancia con los perforados que cubren vanos arquitectónicos del gótico final. En el piso superior, este encaje metálico se intensifica por la utilización de doble apertura en rombo y huso y la insistencia en repoblar los motivos con recortadas hojarascas.

Los frisos, son dibujos aún protorrenacientes de ángeles sirenas de colas en espiral, siguen siendo calados y bordeados de puntiagudos festones, pero aparecen aquí unos nuevos elementos sustituyendo a las torrecillas armenadas, son garitas en chapa repujada de cuerpos cilíndricos y bases cónicas que el Maestro usará a medida que va infiltrándose en lo plateresco.

Como es uso en el rejero, no podía faltar la figura humana expresada en solitario o formando escenas. En la estrecha sobrepuerta, centrando el espacio, se encuentra San Andrés, evocando aquel día del año 1227 en que los castellanos se incorporaron tan importante ciudad, baluarte para la posterior reconquista del valle bético. Dato que acredita naturaleza a la reja y que sirvió a Gómez-Moreno para despejar la sospecha de que fuera

aquella desaparecida de la capilla del obispo Suárez en la catedral de Jaén. Se completa el aparato gráfico en la sobrepuerta con ángeles tanantes en los extremos con los prelatos del obispo de Fuente del Sauce, confirmándole fecunda. A continuación de lo que se hizo en Jaén debió de ser, pero no mucho más, sin brincar la veintena del siglo. Un error sería pensar, junto con Camón, en la fecha de 1538-1555, que ¹⁶⁹ éste nos propone, sin duda por equivocación, ya que en nada se aviene con el clasicismo de la mitad de la centuria. Pero, en fin, donde se representa más graciosamente la iconografía es en la escena de la coronación de María, entre el ramaje terminal, donde se iza la cruz final. Allí, en su eje, aparece Santa María, la titular del templo, a su Natividad ¹⁷⁰ se consagró) custodiada por una corte celestial de ángeles portadores de corona más otros de desnudos cuerpos engarzados entre los doblados tallos y cornucopias también rematadas en alados querubines. Todo en extrema semejanza con las escenas que en igualdad temática y cronológica se hacían en algunos tímpanos de portadas parroquiales o conventuales de la diócesis, como es el caso de San Pablo, en Ubeda, o la que, procedente de la Coronada de Jaén, se encuentra en Santa María de Linares. Y aunque es bien cierto que el modelo estaba muy divulgado, sobre todo por la pintura, no se puede

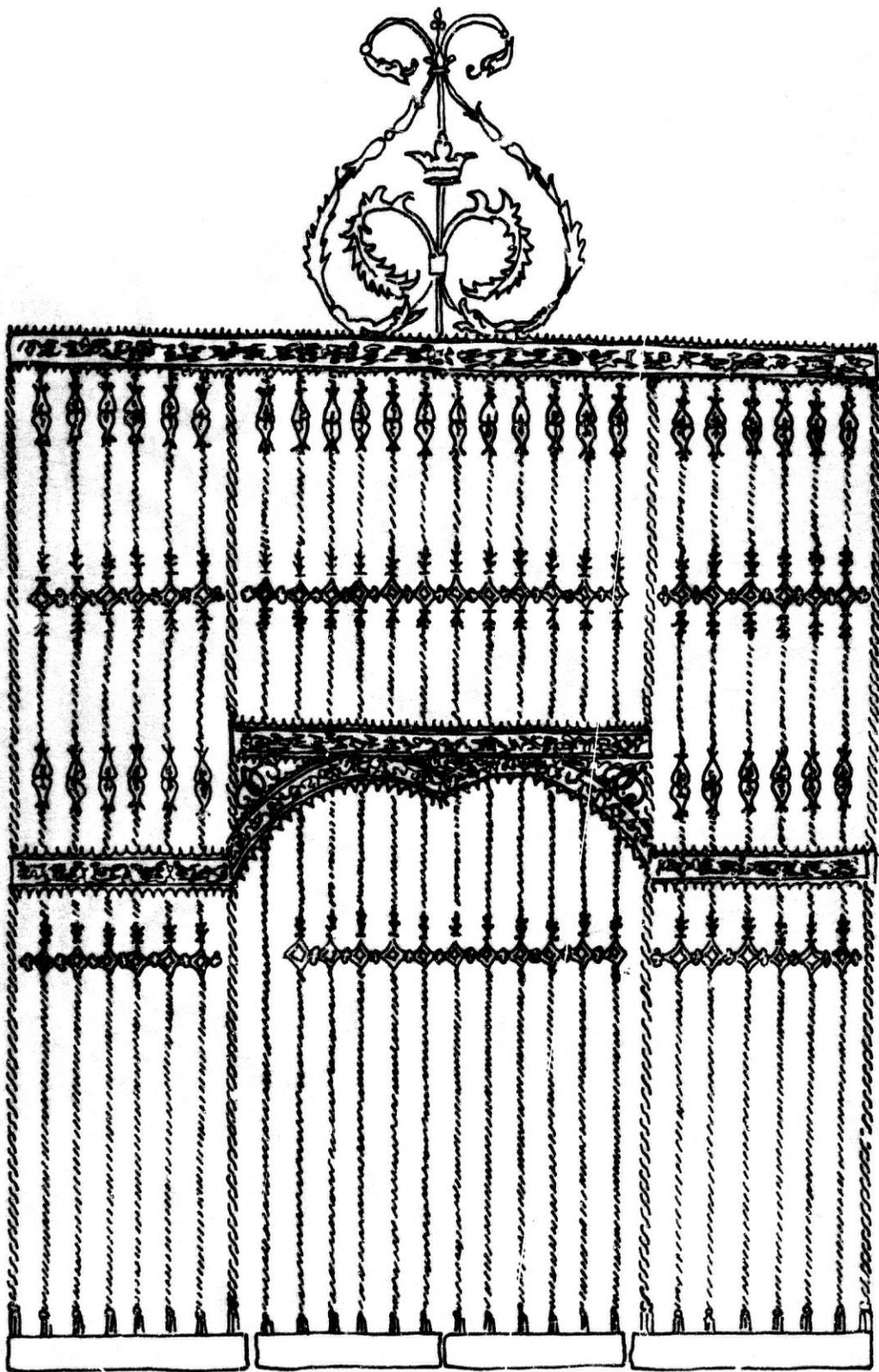
descartar que, para el caso de Jaén, se deba a una misma mano y más sabiendo que eran producto de un mismo patronazgo: el obispo D. Alonso Suárez.

Antes de rematar el comentario sería prudente hacer alguna referencia a la pintura. Actualmente, lleva aplicada tonalidad verdosa, como el resto de las conservadas en el mismo lugar, lo que da pie para pensar en un repinte que esté ocultando sus tonos primitivos que debieran lucir con dorados en puntos claves de crestería, frisos y barras y encarnaciones y colorido en las figuras, aunque esto último puede que conserve el tratamiento original.

La reja de la Capilla del Señor de la Humildad, en Santa María de Linares, también fue atribuida al Maestro Bartolomé,¹⁷¹ sin que para ello falten razones.

Cerraba, hasta su desaparición en 1936, un espacio rectangular construido por doña Catalina Mendoza, en el primer tercio del siglo XVI, en cumplimiento de una cláusula testamentaria dictada por su esposo don Sancho de Benavides.¹⁷²

Por su simpleza no ha faltado quien le cali-



REJA DE LA CAPILLA DEL CRISTO DE LA HUMILDAD.
STA. MARÍA. LINADES.

[Handwritten signature]

ficara de escaso valor artístico. Se echa de menos la falta de elementos figurados, tan proclive el autor a difundirlos en aliceres, sobrepuestas y copete. En su lugar el barrotaje se reviste de mayor animación, no sólo por el torcimiento del varal, sino por la fastuosidad del ornato, presente en esa greca del primer cuerpo, a base de rombos unidos por rosetas y prolongados en vértices con hojarasca, y en el segundo aún más denso por la triple escisión de rombos y husos rellenos de vegetales, según se presencié en el caso anterior de Baeza, con la que pensamos pueda haber una coetaneidad.

Los frisos permanecen calados y sus bordes con remates puntiagudos, pero cuando esta cinta se arquea formando portada, abandona el medio punto y excepcionalmente conforma un arco ajimezado, único caso en la obra del Maestro. El resto en todo sigue la tendencia típica, incluso en el copete, con un sólo par de grandes eses, de cabezas de delfines rematadas.

La reja de capilla Valenzuela, también conocida por la del Hierro,¹⁷⁴ en la iglesia de Santa María de Arjona, tenía el aspecto de pertenecer a las primeras obras del taller de Maestro Bartolomé.

Se situaba esta capilla, fundada por don Garcí Pérez de Pédrula,¹⁷⁵ al lado del evangelio, en el primer tramo del ábside poligonal, siguiendo el ejemplo que ideara Enrique Egas para la capilla real de Granada. Hoy ha perdido su riqueza y sólo queda el espacio rectangular cubierto con bóveda de simple crucería. Pero antes de 1936 contenía un rico patrimonio de pinturas en un retablo firmado por Diego Laereja, cuya arte parecía inscribirse en la escuela cordobesa de Bartolomé Bermejo.¹⁷⁶ En el vano apuntado, de 3m. de anchura, se ubicaba la verja, con barrotería helicoidal y cabezas de querubines presagiando lo plateresco, aunque se le ha tildado de gótica.¹⁷⁷

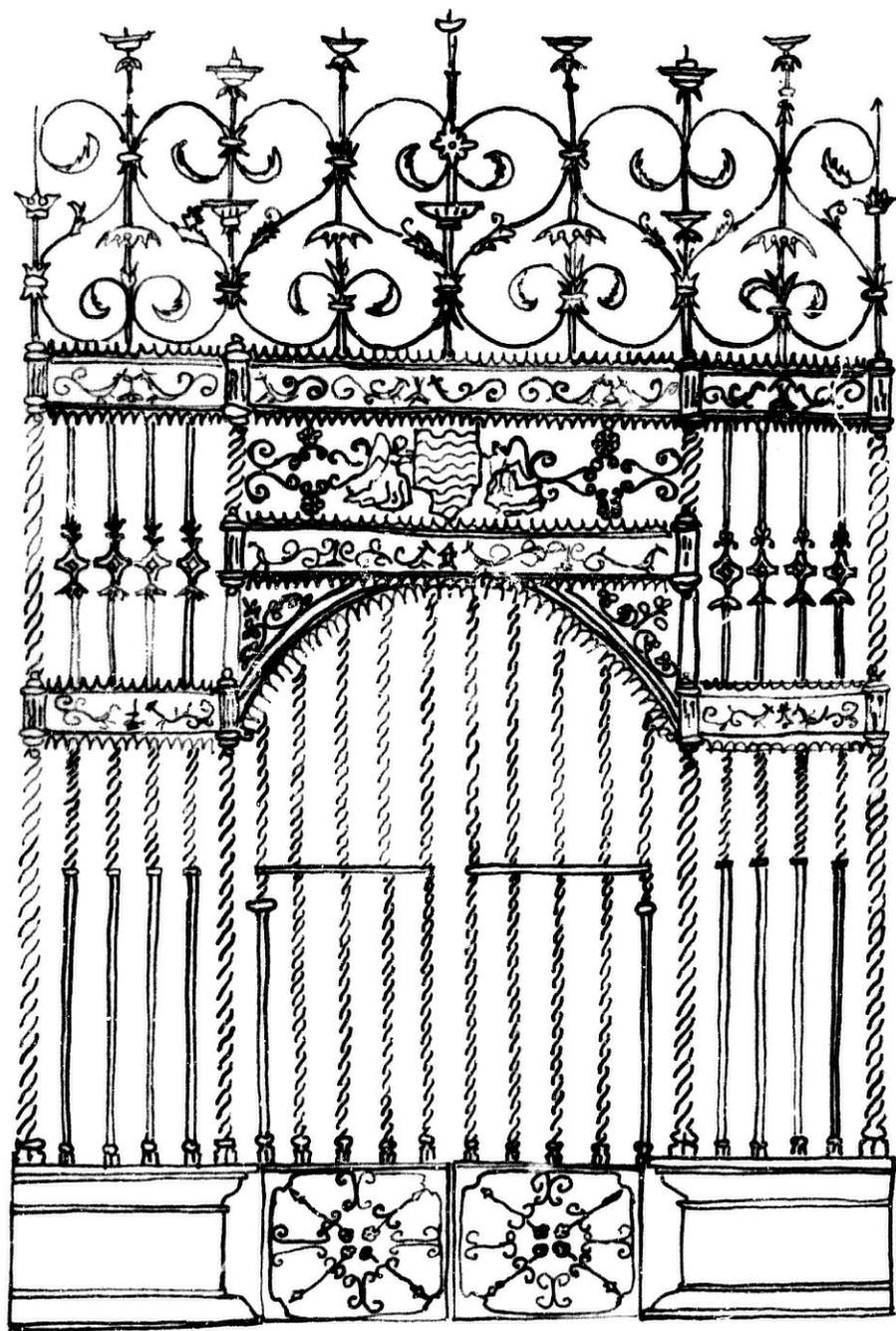
De tiempo debió estar expoliada, por lo menos en 1910 hay quien lamenta la pérdida de "casi toda la crestería y los adornos con que estaba adornada".¹⁷⁸ Si hemos afirmado lo anterior del barrotaje ha sido gracias a que con los restos que de ella quedaron se formó un púlpito (hoy desmontado y vendido) cuya observación directa lleva a una relación inmediata con lo forjado por Maestro Bartolomé de Salamanca.

En la reja de la Sacramental de la catedral de Baeza, también se ve la mano de Bartolomé de Salamanca,¹⁷⁹ aunque falte el dato documental.

No es de grandes dimensiones. Su anchura de 3,20 m. queda compartimentada en tres calles, doble la central para la puerta, montada a dos batientes.

En general, en esta obra, como en su compañera del coro, se va notando la constitución que definitivamente va a adoptar el armazón arquitectónico de cuanto está por llegar. Ya se aprecia esa intención de procurar un espacio cuadrado en la sobrepuerta capaz para dejar constancia gráfica que permita una lectura intencionada de su temática civil o religiosa. Persiste el rectángulo angosto de la reja del coro, que sólo permite introducir dos ángeles tenantes con el escudo de armas del comitante: el apellido de los Vargas. De una capilla de esta familia noble debe proceder.¹⁸⁰

Las barras, divididas en dos pisos, sufren algunas modificaciones respecto a las anteriores. En el plano bajo se tuercen a partir del último tercio y además no presentan aberturas. Sí lo hacen en rombos en el piso superior, pero sin animarse en torcidos.



REJA DEL SAGRARIO DE LA CATEDRAL DE BARZA.

Louise R

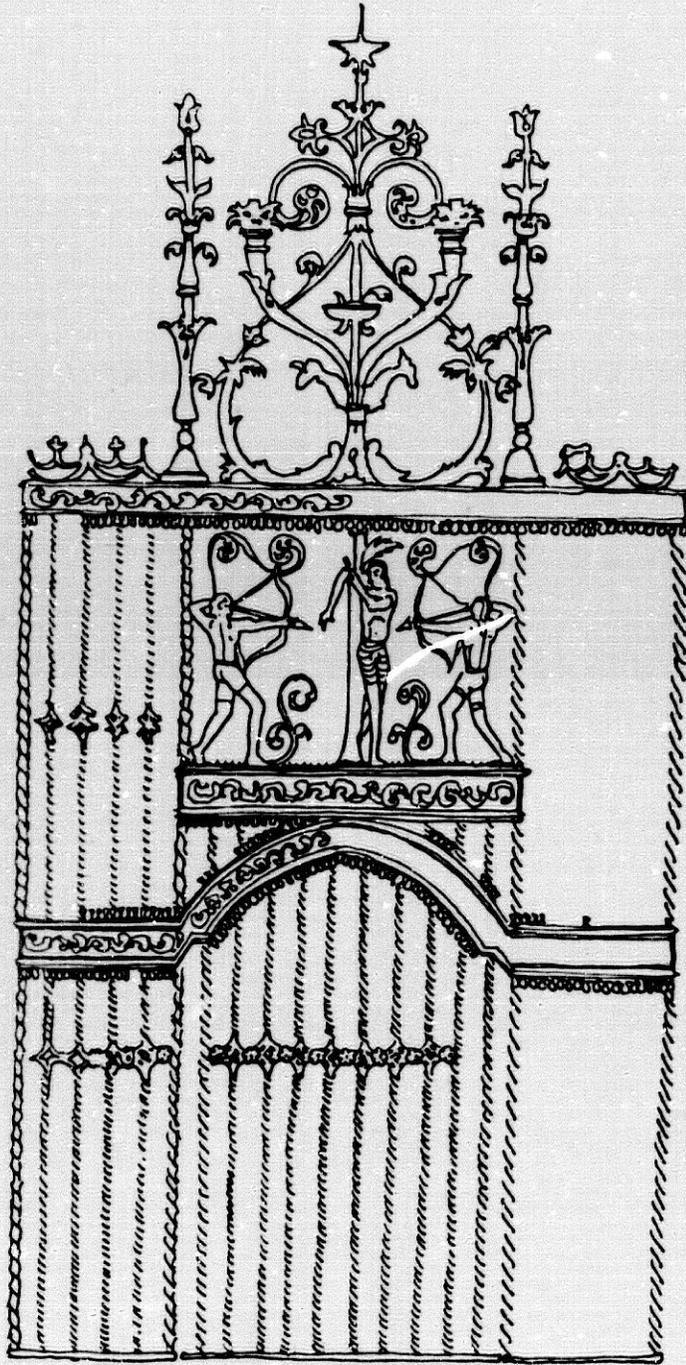
Los frisos no se calan, lo que significa algún alejamiento de lo medieval, aunque siguen los filos puntigudos de los bordes, llevan motivos de repujados pájaros bebiendo en la "fons vitae", y se reparten los segmentos con aquellas garitas de bases cónicas en las intersecciones. Todo según la tendencia que el Renacimiento va introduciendo en la concepción artística de Maestro Bartolomé, como se puede comprobar además en el arco de medio punto que se forma en la entrada y en los candeleros con esos de foliáceos elementos que conforman crestería.

No podemos decir que favorezca la delicadeza de su traza la coloración que luce en la actualidad. Llaguno¹⁸¹ dice que no fue construida para esta capilla, lo que se aviene con lo anteriormente dicho, que en 1604 se pagó 100.000 mrs.? en que se tasó, seguramente se trata de una posterior adquisición, y que la pintó Bernabé Bautista.

De su pintura poco se puede decir que varíe de cuanto se comentó en la del coro. Las tonalidades verdes y el policromado en las figuras de los ángeles tenants pueden tener su origen en repintes posteriores.

En la reja del Baptisterio de la parroquia de San
Bartolomé¹⁸² de Andújar encontramos ya plenamente definido el tipo arquitectónico más asiduamente utilizado por maestro Bartolomé. Se basa en actuar sobre el armazón de la reja anterior elevando su segundo cuerpo lo suficiente para permitir un amplio rectángulo central que se convertirá en habitáculo principal de lo figurativo. Ignoramos si este modelo fue ensayado en otro lugar pero desde luego, lo que sí podemos garantizar es que en Andújar tenemos el primer ejemplo de cuantos después seguirán, pensamos, por su todavía fuerte dosis gótica, que aún antes que la mayúscula experiencia de la Capilla Real, por lo que había que fecharla al borde del agotamiento de la segunda década del s. XVI.¹⁸³

Conviene saber, antes de proceder al análisis descriptivo, que la capilla bautismal¹⁸⁴ se abre en el tramo inferior de la nave del Evangelio, con una arquitectura típica del Barroco, que en nada se aviene con el vano apuntado con que se abre al templo, vano que no es suficiente para el acople de la reja, que tiene que forzar sus hierros en el afán de adaptarse, lo que demuestra, a todas luces, que no fue construida para este lugar y que otra sería su procedencia.



REJA DEL BAPTISTERIO DE S. BARTOLOME ANDUJAR.

Actualmente está expoliada, pero por fotografías anteriores a 1936¹⁸⁵ se puede comprobar que el paño de la sobrepuerta estaba dedicado a exhibir la escena del martirio de San Sebastián, ésto más la ausencia de heráldicas nos ha llevado a pensar que bien pudiera proceder de la desaparecida ermita de San Sebastián, también llamada del Buen Suceso, donde la cofradía de ballesteros de la ciudad rendían culto a este mártir, su santo protector.¹⁸⁶

Hay datos que aseguran que la mencionada ermita ya estaba fundada en el siglo XVI y que en los inicios del XVII se están realizando unas reformas.¹⁸⁷ Es posible que en estas obras o en otras posteriores se desmontara la reja y se trasladara al lugar donde hoy se encuentra.

La atribución al maestro Bartolomé se debe a Gómez-Moreno¹⁸⁸ y a cuantos eruditos se han acercado a su estudio, todos llevados del indiscutible parecido formal con las obras que dejara el rejero en los momentos de la transición al Renacimiento.

Según la costumbre, sus 3,10 m. de anchura se han dividido en tres calles, la central doble donde se halla la puerta en dos hojas, quedando su verticalidad partida en dos pisos más un elevado copete, por frisos

de puntiagudos arquillos en sus bordes.

Todos los varales son torcidos, abiertos en rombos que se unen con rosetas además del adorno de recortados follajes, hasta la configuración de sus ya conocidas grecas en paralelo a los aliceres. Estos se cubren con bajos repujados de pájaros en la fuente de la vida, sin perforal, excepto en el medio punto de la puerta que sí es calado. Como complemento las garitas cilíndricas de bases cónicas, colocadas en los cruces de los sustentantes principales.

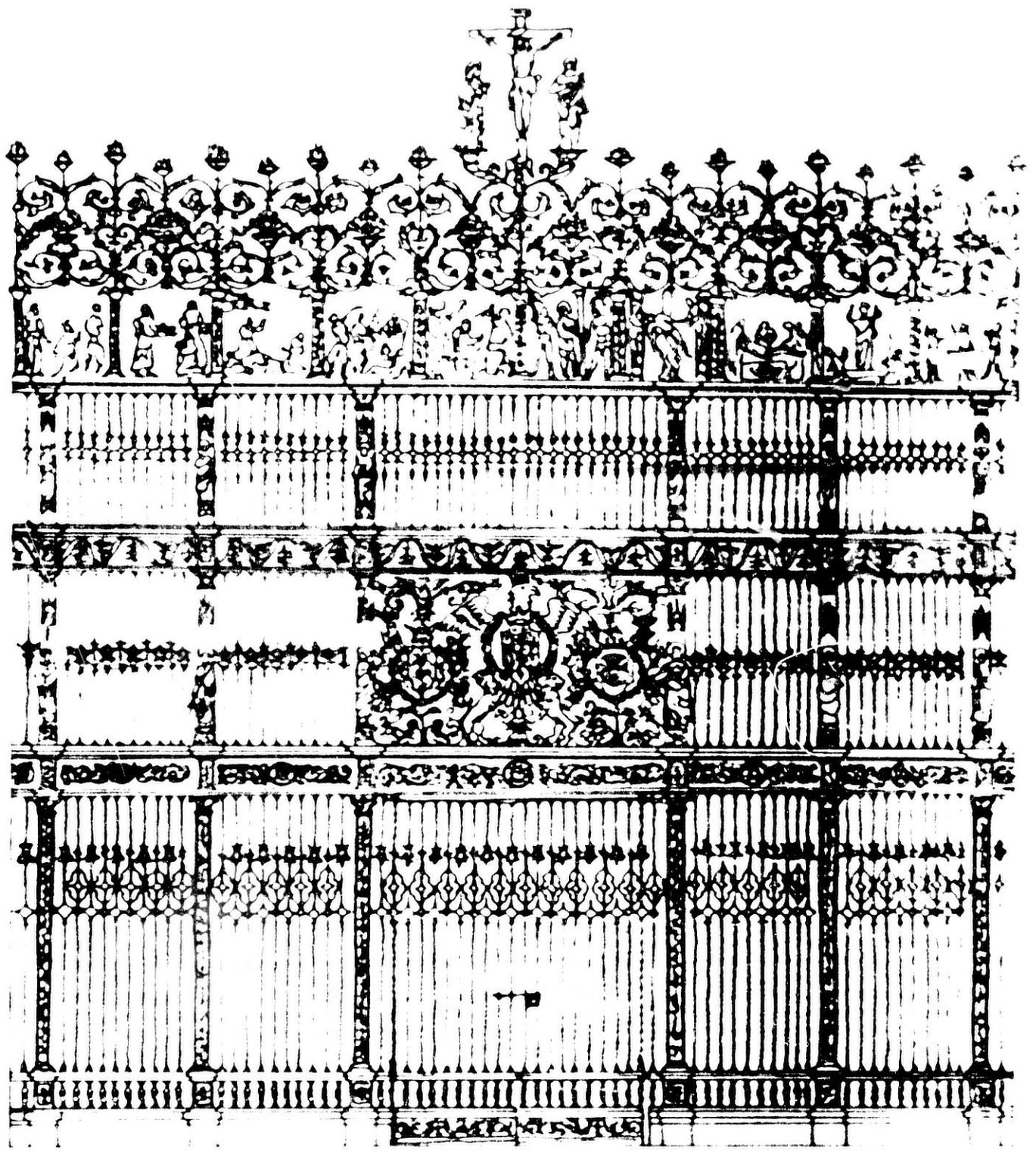
Como se ve no pierde "la espiritualidad expresión del gótico"¹⁸⁹ que la crítica le adjudicó merecidamente, aunque también en esos dibujos de los frisos, que predicen las novedades italianas, y sobre todo en los candeleros que flanquean el copete de uelfines y cornucopias enrolladas, se notan las primicias de lo clásico, sobre todo para esta ciudad que encuentra en esta reja la primera muestra del Renacimiento.

En cuanto a la representación escénica del martirio de San Sebastián, con gran calidad de plástica pictórica, lo primero que se nota es su ajuste al esque-

ma de composición centralizada. El mártir, desnudo y asido al tronco de un árbol, es el eje simétrico de dos atléticos arqueros que protagonizan el suplicio. El tema, que ha sido muy tratado en el renacimiento, no pierde el sentido de exaltación de los valores heróicos, del héroe que estoicamente se somete al sacrificio. En este sentido puede que el modelo a seguir esté contenido en el repertorio clásico. quizá en el desollamiento de Marsias ¹⁹⁰ encontrado en varios sarcófagos romanos y plagiado por los artistas del renacimiento italiano.

La reja en el crucero de la Capilla real de Granada, ¹⁹¹ la "principe" de la rejería española, lleva marcada la firma de su ejecutor MASTRE BARTOLOME ME FECI. Sin embargo, no está suficientemente aclarado quién fue el autor de las trazas que debió guiar su labor.

Ya sabemos que en 1513, maestro Bartolomé, a ruego del conde de Tendilla, hizo una muestra que fue muy ponderada en aquella carta ¹⁹² con que don Íñigo pretende abrir la recomendación en la corte, sin olvidar relacionar al rejero con el conocimiento que le tenía Cisneros, para no parecer presuntuoso ante el cardenal, que, como se dijo, tenía entonces en sus manos lo concerniente a la Capilla real.



THE GATE TO THE CHURCH OF ST. MARY, ST. JOHN'S, NEW BRUNSWICK

De esta muestra, no se sabe nada aparte de que le acompañaría tanta imaginería que de poderla hacer "de hierro no a menester retablo". Por lo demás, se ignora forma y tamaño. Y ni siquiera, si fue llevada a la corte para su aprobación. Posiblemente porque las obras, que terminan en lo fundamental en 1517 según la inscripción que recorre el templo, no permitían atender a los elementos accesorios.

A partir de este año se inicia la actividad decorativa. De lo más escogido de los esteticistas españoles y extranjeros acuden a esa cantera de arte que suponía trabajar en tan noble lugar, máximo tras las nuevas pretensiones de enriquecimiento que había dictado el nuevo monarca Carlos I, quién trajo la sobriedad ideada por su abuela Isabel I en colaboración de su confesor Cisneros, como de lugar propicio para entierro de mercaderes.

Allí, dentro de ese nuevo programa de riqueza, dejaron su arte las cuatro "agujas" de nuestro renacimiento: Bartolomé Ordóñez, Diego de Siloe, Pedro Macnuca y Alonso Berruguete, y además los extranjeros Rancelli, Bigarny y los florentinos Francisco y Jacobo Tormi, sin olvidar al grupo de rejeros Juan Zagala y Juan de Cubillana y Maestro Bartolomé de Salamanca.¹⁹³

El mismo año de 1517, rancelli colocó en magnífico cenotafio de los Reyes católicos, inaugurando el clasicismo en el lugar, y al año siguiente, a 20 de octubre, don Antonio Ronseca, Contador Mayor y testamentario de la reina, quien pudo tener buena parte de culpa del nuevo lenguaje racionalista impuesto sobre el gótico de la estancia, según la opinión de Gómez-moreno,¹⁹⁴ celebró en Zaragoza contrato con los artilleros Zagala y Cubillana, residentes (por lo menos este último) en la Alhambra, para labrar la reja, según muestra en pergamino firmada de sus nombre.¹⁹⁵

Después, vendrían otros contratos, en 1519 se concierta el retablo y comienzan a llegar el resto de aquellas primeras figuras del arte universal.

Volviendo a la reja, se conoció su hechura con unos dibujos que, en los referente a su dimensión había de tener 28 pies por 28 pies, o sea un perfecto cuadrado, montado sobre peana "labrada de molduras" y "orinales" cubiertos de hojas. Se había de construir con seis pilares, rellenando los espacios con barrotes abiertos en "coraciones cruçetas", más tres "traviesas que sean de anchura de dos pies", labradas a dos haces al "romano" con follajes "transparentes". Y en el centro un cuadro "con un escudo grande de las armas Reales... con su fes-

ton romano e a los lados ha de aver de una parte un feston en que esten la devisa de la melena e yugo e de la otra parte la devisa de las saetas de los dhos Católicos Reyes" sostenidas por niños. Todo ésto en consonancia con la ostentación que se procura de la monarquía triunfante a través de su propia emblemática, repartida en todas partes del panteón real. Se completa el plano de reja con un apostolado en sus dos caras, en cada pilar dos figuras, y se coronaba con crestería también con labores romanas. En varias ocasiones se alude a que se había de dorar, platear, estañar y pintar.

Todo había de ser labrado en el corto espacio de año y medio y por valor de 2.840 ducados de oro, si bien el monarca elevaba la cantidad a 3.000 ducados siempre que se adelantara su colocación a finales de 1519, con obra "muy buena e perfecta". Para tanta ligereza no se permitía trabajar un número inferior a 10 oficiales. El rey facilitaba dinero para la compra de materiales y el transporte del hierro hasta el puerto de Málaga y de aquí hasta el obrador donde se hiciera, pero los rejeros corrían con la cuenta de trasladar la obra hecha para su definitiva instalación.

197

Aunque Gómez-Moreno pensara que la reja colocada en todo, menos en la galería alta de secuencias figuradas, se asemejaba con lo reglado en el contrato de Zaragoza, una atenta observación permite comprobar que hay más divergencias.

Se rompe la proporción dimensional del perfecto cuadrado por un rectángulo de 28 pies de base (10,64 m.), dispuesto en vertical que es como mejor conviene a la altura de los muros y al sentido ascensional de la arquitectura del templo. Diverge la forma de escindir el barrotaje, apareciendo lisonges en lugar de corazones. Está el apostolado tal y como se preceptúa en la muestra, pero cubiertas las imágenes con doseltes, de los que nada se había dicho. Y además, todo envuelto en un ornato para nada mencionado, que nos hace pensar en un modelo posterior al compromiso de Zaragoza.

Desde luego, las líneas bases del armazón se mantienen y es lo primero de constitución arquitectónica renacentista que puede apreciarse en la Capilla Real, a base de pilastras corintias y completos entablamentos. Todo muy en consonancia con la reja del coro de la catedral sevillana, la cual es coetánea con

ésta. Hecho que llevó al insigne investigador granadino a creerlas producto de un mismo genio,¹⁹⁸ lo que no comparte Amelia Gallego, que atribuye el modelo sevillano al rejero conquense, Sancho Muñoz,¹⁹⁹ al tiempo que no destierra el influjo del francés, Maestro Hilario, en la granadina, pensamos que por la concomitancia que hay con la mutilada en el presbiterio de la catedral de Coria (Caceres), debía, con plena exactitud, al rejero francés y donde ejecutó maestro Bartolomé.

De una forma o de otra, lo cierto es que en la Capilla Real de Granada se observa claramente la mano de maestro Bartolomé de Salamanca, bien porque trabajara con traza propia o bien porque actuara sobre la obra infundiéndole su particular estilo.

Es posible, que la reja comenzara a labrarse por los contratantes de Zaragoza, bajo trazas propias. Así lo hace pensar un documento firmado por Cubillas afirmando que había realizado los pilares de la reja de la Capilla Real... conforme a una muestra que él la cual se encontraba en la corte, insistiendo que lo hecho estaba de acuerdo con lo "que yo para él hice".

Más tarde, seguramente por dejación o por otros motivos, entra en escena maestro Bartolomé que se compromete a trabajar en ella por precio de 1600 ducados,²⁰² poco más de la mitad de lo prometido por el monarca, lo que hace suponer que ya había obra realizada. Fue entonces cuando se originan los cambios respecto a lo antes estipulado, bien porque Maestro Bartolomé, con el consentimiento oportuno, procurara adaptarla a su manera, o bien porque "le tornaron a mandar que acabase ciertas cosas en la dicha reja". Este "tornaron a mandar" pone de manifiesto que hay un responsable, hasta ahora oculto, que viene a coordinar la labor del conjunto. Quizá alguno de los que intervinieron en el retablo, con cuyas labores de imaginería se relacionan ciertas composiciones aplicadas en la reja,²⁰³ aunque poco tiempo dispusieron los autores del retablo para actuar en ella. Al parecer, la pieza se concluyó en 1520, por lo menos, el 18 de agosto de ese mismo año, el cantero Antonio de Zaragoza se obligó a hacer la basa de mármol negro de la Sierra Elvira²⁰⁴ para asentarla.

Claro que Granada la habían pisado de antes figuras versadas en las nuevas artes italianas. Ya sabemos que Fancelli, con antelación a Bartolomé, dejó constancia

de su arte clasicista en la tumba real, aunque poco se aprecia del estilo de éste en el labrado del rejero, sí hay más influencia en grutescos y sobre todo en la balaustrada del banco con lo dejado por Francisco Florentín en el varandal del presbiterio.

Desde luego, todo cuanto estamos apuntando no pasa de mera hipótesis, que tiene cabida, siempre que no se admita la posibilidad de atribuir la autoría a maestro Bartolomé. No se puede aceptar tajantemente, como se ha dicho, la sugerencia de desvincular las obras jiennenses de la granadina por encontrarse ésta organizada de modo distinto a como están aquellas.²⁰⁵ En realidad, la estructuración base no se aparta en exceso, como tampoco se aparta lo ornamental que, por el contrario, nos ofrece un total parentesco.

Cierto que lo exhibido en la Real Capilla tiene más dosis de romano que lo hecho hasta entonces por el rejero ejecutor, pero esto no quiere decir que Maestro Bartolomé ignorara la nueva tendencia, antes bien, ya algunas de sus obras se mostraban con pilastras clásicas, como en el coro de Baeza, y los grutescos, candeleros, cornucopias, etc., los había empleado en suficientes casos.

Además, tenemos la certeza de la abundancia de imágenes con que él entenaía debía ser la pieza granadina. Aquellas trazas de 1513 no deben estar muy alejadas de lo presente. Y hasta se podría admitir que la buena impresión que causaron y el conocimiento que le tenía Cisneros, por entonces ya difunto, le valieran para hacerse con la obra, introduciendo todas aquellas rectificaciones que en tanto le hacen coordinar con el resto de su producción, según veremos.

Aparece como un colosal estandarte de 10,64 m. X 11,50 m., ampliándose aún su altura a unos 2,5 m. más, si se le añade el grupo de la deesis colocado en el eje axial. El cuerpo de barras, que viene a alcanzar los 11,50 m. que da dividido por dos entablamentos en tres pisos, con una proporción de 5 - 3 - 2, buscando un efecto perspectivo.

Todo va montado sobre un basamento a modo de zócalo, formado de balaustres de bulbos forrados con nojas, a cincel, que son de los primeros usados por la rejería de todos los tiempos, y separados por basamentos de cuatro caras labrados a realce con iconografía de mítica profana. Cada uno de estos elementos encuentran respectivamente su correspondencia con las barras y pilastras que conforman las cinco calles en que se divide en vertical.

El barrotaje torso, montado sobre basas góticas y coronado por estriados paralelepípedos, va rellenando las calles. En las extremas con diez barrotes y en la central, por ser noble, lleva veintidos. De éstos los dos primeros son finos y los siguientes que hacen de ejes de giro llevan un tratamiento especial. Son de más grosor y en todas sus cuatro caras se esculpen primorosas labores de candelieris en total semejanza con el vástago del tenebrario de Jaén.

Al modo usual de Maestro Bartolomé se muestra la ornamentación en el pano de varas. Se emplean aquellas cruce-tas tan corrientes en la reja goticorrenacentista, alternando en altura, unas pegadas en línea por rosetas y otras encerradas en los dichos lisonges, y todas acompañadas de mascarones estre follajes variados de chapería recortada hasta conformar las caladas cenefas que antes había aplicado como forma genuina de su estilo transicional. Lo mismo ocurre en el segundo y tercer cuerpo, en aquel sin abrir la vara, en éste escindida en rombos con vértices ampliamente floreados.

No ocurre igual con las pilastras corintias que parten calles, trabajadas como ya sabemos por Juan de Cubillana, con un revestimiento de grutescos en sus caras, repujados sin las morbideces de maestro Bartolomé. En estilo y

aún en técnica se han comparado estos candelieris con los
empleados por Vasco de la zarza.²⁰⁶

No se aparta en absoluto de las formas ornamentales empleadas ya por Bartolomé de Salamanca el cuadro, que como simbólico tapiz, cubre la sobrepuerta. Allí se encuentra toda la emblemática que se exigía en el contrato de Zaragoza, pero además se añaden otras cosas que sólo pueden ser atribuidas al particular mundo estético de quien firmó la obra: angelillos que vuelan portando coronas de laureles, o se engarzan en descenso a los roleos de los simétricos ramajes, de pájaros coronados, y que sirven para ilusionar la sustentación de la heráldica. Antes en Fuente del Sauz y en la coral de Baeza los hemos visto con igual disposición, después se volverán a repetir en otras obras cuyas documentadas. Menos semejanza con lo suyo encontramos en los dos putti afrontados que juegan agachados con delfines de colas vegetales por estar más inmersos en la estética de los italianismos, que bien pudo copiar el rejero de estampas o ser suministrados por cualquiera de cuantos trabajaban en la refinada decoración del lugar.

De este refinamiento dan testimonio los dibujos

que constituyen la base del repujado de los frisos. Sobre todo, el más bajo, con tondos de rostros en aptitudes clásicas que pudieran representar personajes reales, envueltos en entramados laberintos, donde grifos, sirenas y pájaros conviven con otros conceptos extraños del neoplatonismo florentino. Así lo acusa la presencia de pegajos re-frendados por cupidos, símbolos del amor sensual y divino respectivamente, según demostró ²⁰⁷ Wind.

Esto, desde luego, marca una intervención directa de un esteta familiarizado con el saber humanista que, en modo alguno concuerda con los conocimientos que pudiera poseer Bartolomé, más identificado con la concepción pietista proveniente del gótico, muy bien representada, por cierto, a partir del primer cuerpo de la reja.

Desde este lugar todo comienza a trasmutarse en ese objeto de devoción que ²⁰⁸ Camón ve en sus obras. En el segundo y tercer piso, ocupando las caras anteriores y posteriores de las pilastras (que por este motivo están sin labrar), aparece el apostolado. Son figuras que ilusionan un bulto redondo, bajo doseletes góticos que no extrañan con lo renaciente por conjugar con el aire goticista infundido en ese ascenso helicoidal del sistema de barras metálicas y de la arquitectura del edificio en general, muy acentuado en las portadas, sobre todo con la que

abre al crucero de la catedral.

En el sitio de honor se encuentran los apóstoles considerados como pilares de la primitiva iglesia: Pedro y Pablo, con sus atributos, haciendo de guardianes según la costumbre cristiana heredada de civilizaciones asiáticas, según ya sabemos. Se colocan a los lados del cuadro central, más arriba Santiago y Juan, los hijos del zebedeo, y los restantes, por parejas, según se ha dicho.

Más atención muestran estas imágenes en emular el realismo nórdico que el italiano. Los rostros, muy barbados, acentúan cierta expresividad, y los cuerpos, en reposo, se cubren con abundancia de plegados que se ajustan a los miembros acentuando su anatomía. Estas notas también se pueden apreciar en ciertas figuras del dicho retablo mayor, donde trabajaron Bigarny y Berruguete, cuyos estilos no debieron ser desconocidos para Bartolomé. Recordemos como el entallador Gyerrero, amigo personal del Maestro, y su colaborador en varias ocasiones labró el coro de la catedral de Jaén, por estas mismas fechas, bajo modelos en total similitud con el de Burgos²⁰⁹ diseñado por el borgoñon Bigarny.

Ya se dijo cómo hay que tener en cuenta la sillería de los coros para apreciar la disposición con que se presenta el friso escenografiado y crestería terminal. Con el ritmo que se suceden los sitios de coro, con sus historiados respaldos, lo hacen las escenas religiosas del cope. Van separadas por columnas corintias, de fustes forrados de candelarios, sobre las que se elevan flameros que sirven de sostén a simétricas dobles eses adornadas de profuso remaje, pebeteros con querubes y delfines en los enrollados extremos. En realidad estosafiligranados copen vienen a poner dosel a cada una de las diez composiciones en que se reparte la greca terminal.

Los cuadros van dedicados a la Pasión de Cristo, menos los que se sitúan en los flancos que lo hacen a los santos Juanes, patronos del lugar. El primero y segundo de la serie representan al Bautista bautizando a Jesús y en el momento de su martirio, y el último muestra a San Juan Evangelista sufriendo el azote del agua hirviente, ambas ajustadas a la narración bíblica y resueltas según criterio que centraliza la acción en torno al protagonista.

La Pasión, en cuadros igualmente constituidos, se ajusta a la sagrada escritura evangélica. Se inicia con el paseje de la Oración en el huerto seguida del Prendi-

miento, la Coronación de espinas, la Flagelación, el Descendimiento, el Entierro y la Resurrección. Obsérvese que hay un salto entre la Flagelación y el Descendimiento de la cruz, donde intencionadamente se ha dejado de ubicar a Cristo camino del Calvario y la escena del Golgota. Esta última porque se halla coronando, según costumbre el total terminal, pero la de Jesús con la cruz a cuestas la encontramos en el retablo mayor formando pareja con la Quinta Angustia, de tanta devoción en la ciudad. Con éstas se completa la serie de la reja, lo que demuestra la unidad en el programa que atendía a ambas obras, que de esta manera queda convertido en un todo; pero, como en el retablo los cuadros se corresponden, hay que pensar que, aunque el proyecto de la reja sea anterior, no lo sería la intención de aplicar las escenas que, o bien fueron ideadas por Bartolomé de Salamanca o por quien tuviera la dirección de la obra, y en este sentido puede que se trate de aquellos añadidos que al reje-ro de Jaén le mandaron hacer.

Lo que sí está claro es el significado de toda esta temática religiosa, basada en la concepción filosófica del cristianismo sobre la muerte, que entiende a ésta como paso a la otra vida gloriosa. La carga ideológica que encierra el misterio de la muerte y re-

surrección de Jesús es tema muy repetido en los espacios sacros dedicados al culto escatológico, aunque nunca creemos se haya representado en serie tan completa como lo está en Granada, circundando la fúnebre estancia por delante con la reja, que impone esa clausula de respeto que apunta el profesor Henáres, y por detrás con el retablo, lo que crea intenso ambiente de esperanza cristiana en la Eternidad.

Técnicamente, las composiciones están bien ajustadas, así como también se ha elogiado su ejecución, aunque el dibujo de las figuras se ha tachado de mediano.²¹⁰ En cuanto a los modelos parecen tomados del arte pictórico. Con el Descendimiento de Pedro Machuca, en el Prado y con el Entierro que se guarda en el Museo Provincial de Granada, habrá que relacionar las escenas homólogas. Por lo menos sus autores andaban ya por la ciudad y desde muy temprano están implicados en el arte jiennense. Es posible que sus dibujos contribuyeran en la composición.

Como exigía tan importante forja y según las prescripciones dadas en las condiciones de su realización, la reja fue dorada, plateada y policromada. Todo, menos los varales, llevan ese tratamiento. En dorado los relieves de pilastras con sus capiteles, los frisos y cornisas de enta

blamentos y las calauas cenefas de pisos y cresterías terminal. El resto, todo lo figurado de tonos, sobrepuerta, apostolado y composiciones escénicas va policromado, estofado o encarnado. Según parece, muy en consonancia con lo igualmente tratado en el retablo, lo que hace pensar que unos mismos pintores se encargaran de ambas obras. Similitudes aún mantenidas, pese a las intervenciones realizadas, principalmente en el retablo, como la hecha tras las reformas efectuadas en la capilla hacia 1704 y 1705 y a las que en 1752 se proyectaron en el retablo y reja, al parecer fallidas por no existir más medios económicos que para retocar las figuras deterioradas del retablo y limpiar a fondo la reja.²¹¹

De todas formas, la pieza mantiene el empaque de toda su grandeza, produciendo esa impresión deslumbrante que nos apunta Emilio Orozco.²¹²

En relación con tan grandiosa obra, el tema más escabroso es el que refiere el prolongado pleito que sostuvo Maestro Bartolomé para cobrar el importe de su hechura. El primer conocimiento que de esto tenemos es de 1525 y es un poder²¹³ para defender el pleito en la Chancillería de Granada a cerca de cierta "reja e obra" que hizo en la ca-

pilla Real. La cuestión debió prolongarse en tanto tiempo ²¹⁴ que decide acudir al mismo rey, a quién envía un memorial. Por él sabemos que aparte de los 1600 ducados en que se ajustó el contrato se le prometieron pagar cuanto importaran los añadidos que le ordenaron. que había acudido varias veces al capellán Mayor para que se le hiciera efectivo el cobro y que ante la negativa acudió a la Chancillería, donde se hizo una probanza que se remitió al consejo, apelando para que se nombren maestros expertos que taseen la obra.

No fue muy diligente la respuesta y vuelve a suplicar, ahora desde la corte, donde dice llevar dos meses, ocasionándole tal tardanza grandes pérdidas. ²¹⁵ Hacia 1534 debió ser lo dicho, porque a 20 de julio de ese año, desde Valladolid, el rey solicita informe al capellán Mayor. ²¹⁶

La reja se debió tasar, pero los resultados no fueron satisfactorios puesto que un poder de 1537 ²¹⁷ y otro de 1538, ²¹⁸ este último otorgado a su sobrino Juan Gómez de Salamanca tienen como misión "quitar e fenesçer e acabar çierto pleito... sobre razón de los agravios en los apreçios e nechura de una rexa que yo haze para la una Capilla".

Con ésto se agota lo conocido. No podemos precisar cómo y cuándo se concluyó el litigio. Ahora bien, en sus dos testamentos para nada se refiere al caso, síntoma de que la cuestión quedó zanjada.

No queda con esta reja de la nave de la capilla real terminada la intervención de maestro Bartolomé en el lugar. Otras obras más se le podrían atribuir. Y no nos referimos a las tres rejas contratadas en febrero de 1521, nada más terminar la grande, una para cercar el sepulcro real, otra para la capilla nornacina frente a la puerta principal dedicada a la santa Cruz, y la tercera para el arco que comunicaba con la antigua catedral, hoy sagrario del templo mayor. Apuntábamos la posibilidad de que también se ocupara en utensilios para el culto, tales como facistolles, lámparas, candeleros...etc. Se sabe que en el inventario de 1530 había un facistol de hierro, labrado el romano, con las armas reales que costó 23 ducados y medio.²¹⁹ Bien pudo ser realización suya. De esta manera se da respuesta a esa otra "obra" que menciona, aparte de la reja, en el poder otorgado en 1525 a Lázaro de Almancha, y a las otras cosas" también además de la reja, que expone en el poder al sobrino.

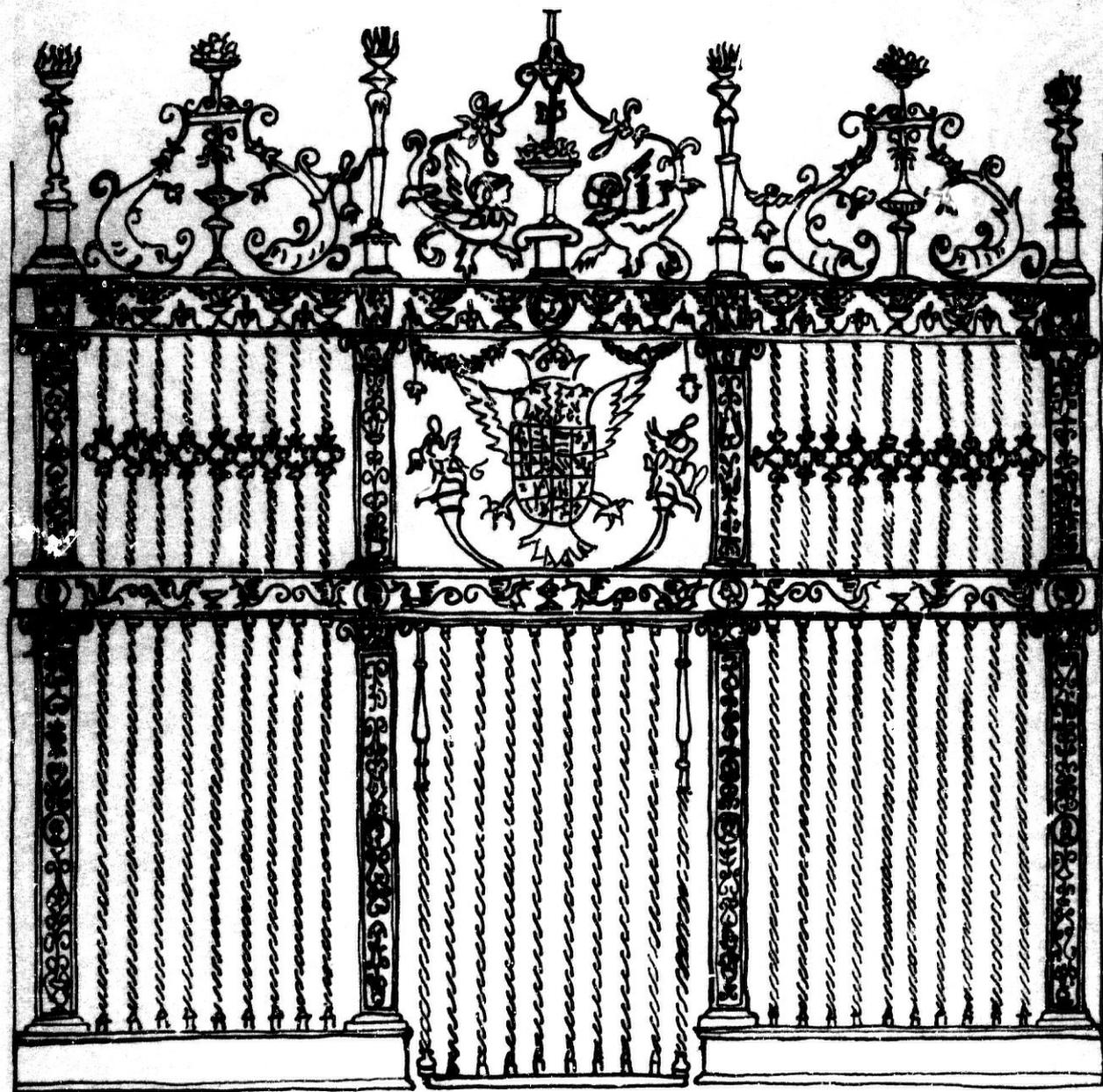
Respecto a las tres rejas dichas, que había de hacer

sin más condiciones que las que le dictara su albedrío, como premiando la perfección con que se mostraba la gran reja, hoy es difícil responder. Gómez-moreno llega a pensar que el contrato fue anulado.²²⁰

La reja cercando la tumba real no se labró, la que corta el paso a la entonces catedral estaba sin poner en 1526, y sobre la capilla de la Santa Cruz poco después, en el mismo año, se vuelve a contratar con el rejero maestro Daniel²²¹ la adaptación para el lugar de una reja que se encontraba en la capilla de la Alhambra y que Gómez-moreno piensa pueda ser la que hoy cierra la capilla bajo el coro.

Esta reja bajo el coro de la Capilla Real, aunque se presenta con gran confusión para argumentar la autoría, todas sus características en estilo, técnicas y repertorio formalista la integran, con absoluta certeza, dentro de la obra del maestro Bartolomé de Salamanca, en contacto directo con lo que él produjo para la Capilla Real.

La apuntada confusión reside en las diversas hipótesis que se pueden barajar. Una de ellas, que fuera contratada expresamente para ese lugar, dentro de la malograda



REJA EN LA CAPILLA REAL DE GRANADA.
CAPILLA BAJO EL CORD.

Amador

intención que hubiera convertido al maestro en el monopolizador de su arte en el real sitio. Monopolio que se aseguraba con el contrato de las tres rejas, antes dichas, y que no se haría realidad por las contrariedades surgidas en el pleito en que se vio envuelto.

Se puede pensar también que fuera idea para para la capilla lateral, frente a la puerta principal, conocida por la advocación de la Santa Cruz, aquella que concertó el rejero en 1521. Reja que quedara inconclusa cuando la anulación del contrato, adaptándose a este lugar de menos lucimiento por ser más oculto. Sin embargo, no hay indicios que así lo permitan pensar.

Por último, está la suposición de Gómez-Moreno,²²² un tanto forzada en sus razonamientos para hacerla coincidir con obra producida por el maestro Bartolomé, a quien no niega la autoría.

Supone el investigador que la reja que se encontraba en San Francisco de la Alhambra, labrada en 1512 por cuenta de la Capilla Real, fuera del rejero vecino de Jaén, la que después se ordena trasladar a la capilla de la Santa Cruz tras una labor de acoplamiento ajustada con Maestre Daniel, con documento falso por su hermano también

rejero, Maestre Benito, y por un precio de 15.000 mrs. reja que posteriormente-cuando se pensara sustituir por otra-viniera a ser la que nos está ocupando.

Pero la argumentación pierde consistencia por varios motivos. El principal, ante una simple comparación con las primeras obras de la producción del maestro, datadas en el cambio de la primera a la segunda década del siglo. Son fuertemente constituidas todavía en el gótico, contrastando con la gran dosis de romanismo que tienen los hierros granadinos.

Además está la cuestión de las medidas; 3,90 m. de luz tenía el arco de San Francisco y 6 m. el de la Capilla Real, pero menos del doble, lo que suponía, más que un arreglo, la anchura de media reja. Y, la verdad, los añadidos que se le han querido ver no son generales en todas las miradas. Hay un dato que la adjudica con propiedad a una fecha más tardía que en ningún modo se puede situar antes de la época en que se labra la reja central. Es la presencia de balaustrados-tal vez los primeros de fuste largo que hace su autor. Efectivamente, las barras que sirven de eje de giro a las puertas, pese a arrancar en torso, en su último tercio se truecan en perfectas formas abalaustradas. Una costumbre que a partir de aquí va a estar presente en bastantes de

sus rejas.

En lo que si estoy de acuerdo es en la defectuosa proporcionalidad de sus partes, lo que le hace adolecer de la graciosa armonía de la obra renacentista. Definitivamente, Maestro Bartolomé aun no era apto para practicar haciendo trazas al romano, por lo menos en cuanto a la estructu ración de arquitecturas racionalistas que es donde más se acusa en la obra que nos interesa. Si se atrevió a hacerlo, fue por conectar con todo el mobiliario del entorno "por que ansy lo requeria la obra de la dicha Capilla". Aun había de pasar tiempo para que sus rejas se puedan tiluar de bien compuestas al romano, de manera que, cuando sale del lugar real, lo que produce sigue anclado en la tradición aunque con cier tas concesiones innovadoras.

Desde luego, la influencia de la reja grande es muy directa. Como ésta, presenta un plano compartido en tres calles iguales, de a diez barras torsas cada una, y dos cuerpos, con cuatro pilastras jónicas, a sólo dos caras, más traviesas que han dejado de ser aquellos completos entablamentos, para quedar en anchos frisos. Todo profusamente ambientado por realces de labores renacentistas, ejecutados con la maestría de un suelto y ágil modelaño, según es su estilo.

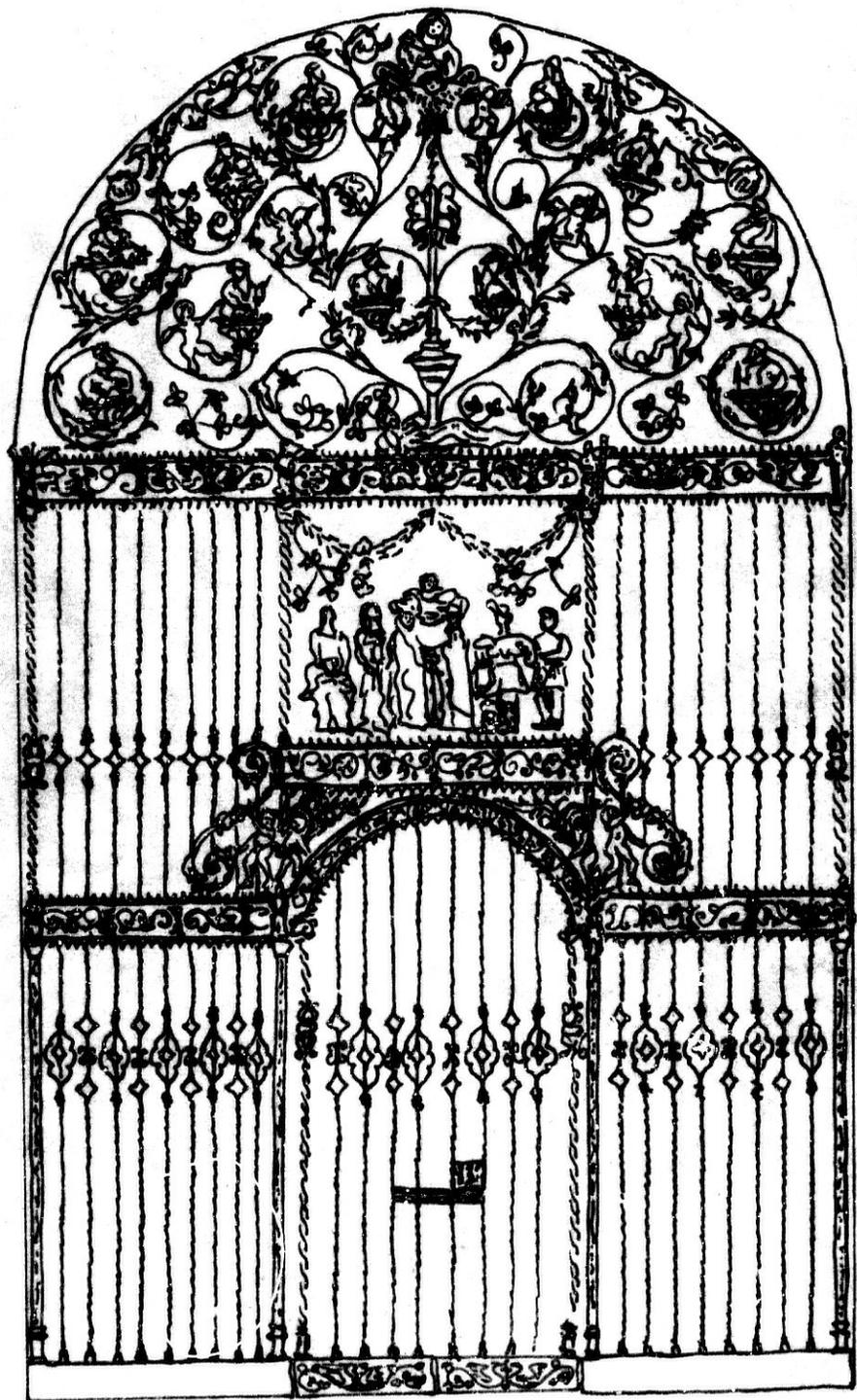
En las pilastras hay candelieris y tondos de clásicos rostros, y en los frisos aparecen, en el bajo los simbólicos pájaros en la fuente de la Gracia separados por idénticos tondos en los cruces de peinazos, y, en el alto, rítmicos pebeteros con cabezas de querubos, también interrumpidos en los cruces por barbados mascarones-que más tarde volverán a representarse en otras de sus obras-, más otro en el punto central con rostro femenino en imitación del que porta el león en la reja del crucero.

En los cuerpos de barras se han simplificado los adornos. Solamente se abren en rombos los del segundo piso, portando en cada uno de sus cuatro vértices rosetas cuadripétalas. Pero en la sobrepuerta y copete no se ha escatimado el simbolismo ornamental. En el rectángulo central, según norma, aparece el escudo imperial, con águila bicéfala y Toisón de Oro, y a los lados, sobre cuernos de la abundancia, hay dos desnudos angelotes. Se corona el conjunto con tres penachos separados por candeleros, el central, mayor, lleva arañas afrontadas coronadas con gorro frigio y colas, y, los laterales, delfines en idéntica aptitud.

La reja de la Santa Capilla de San Andrés, de Jaén, una de las realizaciones más conseguidas de Maestro Bartolomé, y la única que queda en la ciudad de su vecindad, debe ser contemporánea a las reales de Granada o inmediatamente posterior.

Pertenece a la fundación que en 1515, siendo pontífice León X, hizo el protonotario de la curia romana Gu-tierrez Gonzalo Donzel bajo la advocación de la Limpia concepción de María. Pronto la institución adquirió una gran difusión fuera y dentro de la diócesis, por todos los privilegios e indulgencias dispensados a los cofrades de la hermandad que, con la misma titulación, exalta-ba la creencia piadosa de la pureza mariana. En la rela-ción de afiliados están presentes todos los estamentos sociales y las más diversas actividades de oficio. Por ejemplo, en 1524, a 20 de octubre fue recibido como co-frade "maestre Geronimo entallador"²²³; incluso se ha ase-gurado, aunque sin rigor documental, que el mismo Barto-lomé de Salamanca también perteneció a tan famosa co-fradía.²²⁴

Desde los comienzos de la construcción del edi-ficio hay intención de procurar un rico exorno, encami-



REJA DE LA SANTA CAPILLA EN LA IGLESIA DE S. ANDRÉS. JAÉN

nado a convertir la estancia en un precioso joyel, digno de la morada de María.

Arquitectónicamente es un espacio cuadrado, con presbiterio poligonal, según modelo isabelino, sin olvidar el gusto mudéjar en la decoración de yesos con dibujos al romano que cubren el ochavado cimborrio. Aquí, en el arranque, hay una filacteria dedicada a conmemorar la fundación con estas palabras: "Esta capilla mandó facer Gutierre Gonzales Donzel, Protonotario y Familiar de nro Santo Padre León Décimo, a loor y devoción de la Santa Concepción de la virgen y Madre de Dios, en la qual concedió Su Santidad jubileo de ocho años en la fiesta de la Concepción, a ocho de diziembre, comenzó año de M.D.XVII y así mesmo continúa".

Antes de entrar de lleno en la cuestión que nos interesa, conviene saber que su interior encerraba un patrimonio artístico de lo más importante de la época, compuesto por un retablo de pintura y talla, labrado en Toledo por el pintor Juan de Borgoña²²⁵ y el entallador flamenco, vecino de Jáén, Gyerero, cuyo destino hoy se ignora; otro retablo más pequeño ejecutado por Juan de Reolid²²⁶, en 1539, se colocó en un lateral. hoy todo ha sido

sustituído, pero aún guarda una de las mejores pinturas de la ciudad, el cuadro conocido por La Virgen del Pópulo, atribuido-pensamos que erróneamente-al alemán ²²⁷Durero. Más en contacto está con la obra de Pedro Machuca que, por otro lado, fue autor del retablo mayor de la misma parroquia de San Andrés, desgraciadamente también en ²²⁸paradero ignorado.

La desventura de comenzar el bien nutrido archivo de la Santa Capilla de la Limpia Concepción en 1523 nos impide documentar debidamente cómo y cuándo tiene lugar la confección de tan bella reja. Desde luego, de siempre se ha atribuido a Maestro Bartolomé. ²²⁹Y es correcto que así sea. Primero por estar totalmente dentro de lo más representativo de su obra y además porque sí hay constancia de que Bartolomé atendía a todos los trabajos de hierros artísticos que necesitó el pio lugar. En 1525 se le paga la barra que hizo para el guardapolvo del retablo ²³⁰y en 1528 recibe veinte ducados por unos cívales y una lámpara de hierro que él mismo se encargó de instalar con un carpintero. ²³¹

En cuanto a la reja, sólo se menciona en el archivo en 1526 para que se atienda a su limpieza. ²³²La ausencia de datos antes de 1523 es síntoma de que está

colocada e incluso cobrada, por lo cual hay que pensar (siempre llevados también de su filiación estilística) que se debió labrar bordeando ^{los finales de} la segunda década del quinientos.

Se inscribe, completándolo íntegramente, en el arco de medio punto con que la capilla se inserta en el tramo inferior de la nave de la epístola. Esta subordinación al elemento arquitectónico puede que sea el responsable de la excesiva verticalidad que acusa. No extraña, si tenemos en cuenta que su ambientación está en lo gótico, pese a los toques que se le han querido añadir de sabor renaciente.

Queda el cuerpo de barras, de 4,80 m. de anchura, dividido en tres calles iguales, con puerta, a los bandos, en la central; y se corta horizontalmente en dos cuerpos por frisos de bordes puntiagudos. Los varales son torsos, y se abren en esos calados encajes a los que el Maestro tan adicto era. En la banda del cuerpo bajo, labrada hacia su último tercio, se encienden alternativamente en rombos cobijados por losanges, y en otros con adornos florales, sin cobijar. En el superior sólo se abren crucetas en su mitad

pero carecen de las rosetas y demás elementos foliáceos, seguramente por haberlos perdido el tiempo.

La novedad clasicista se entromete entre los enrejados. Los soportes que enmarcan las calles del cuerpo bajo son verdaderas pilastras corintias con basamentos al romano y grutescos recubriéndolo en su totalidad. En las barras capitales restantes se forman una extraña simbiosis donde el entorchado, haciendo de fuste, o se eleva sobre clásico basamento o se corona al corintio o bien se estrangula para constituir balaustres de bulbo falsamente realizado por el ahuecado de recortadas hojas.

Esta duda por afiliarse a la nueva tendencia se rompe cuando hay que decidirse por el modelo de portada. Y toda ella queda ambientada en cierto aire de novedad, no sólo por el medio punto que se introduce desde las bandas intercorporales, sino por la feliz solución ornamental que muestra en las enjutas y en los grandes balaustres, doblados en eses que la flanquean. En ambos sitios se ubican putti de anatomías modeladas con un naturalismo racionalista.

Aumenta la vistosidad los anchos frisos, fes-

toneados de grandes calados, y decorados con los pájaros en la fons vitae, el superior, y con doblados tallos en el inferior. Excepto la rosca del arco, todo está sin calar, relevado medianamente y cortado en los cruces por imágenes que representan ángeles, portando símbolos de la Pasión.

No cabe duda que la utilización de estas figuras es algo novedoso en la producción figurativa del Maestro Bartolomé que después repetirá en varias ocasiones, pero que desaparece cuando el alarde decorativo del Plateresco se trueque por la limpieza lineal del purismo. El hecho más curioso es el cambio de orientación que le da a los modelos si los comparamos con los que hasta ahora hemos visto. Son figuras ágiles en su dibujo y resolución, contrastando incluso con lo demás figurado en la misma reja. Van cubiertas con amplios ropajes sedosos que traslucen las formas del cuerpo, muy cercano a la moda italiana. A modelos de Botticelli, por la disposición del dibujo y por el estampado en la pintura de los trajes, se parecen. Desde luego, se alejan obviamente del naturalismo gótico-flamenco que hasta ahora guió, casi en exclusividad, la figuración hispana. Y, desde luego, para Jaén significa una primicia del nue-

vo estilo que comienza a penetrar.

Pero donde la pieza encuentra mayor éxito es en la sobrepuerta y capite. En realidad, todo-incluyendo las yeserías circundantes que con la reja dan portada al lugar-hace una exultante proclama del misterio concepcionista mariano.²³³

No conviene olvidar que la iglesia de Jaén, en todas sus categorías de clero y laicos, siempre se manifestó como gran defensora de esta veruad. Así lo hicieron saber sus prelados, sobre todo, el cardenal Pacheco (1545-1554) quien, muy sobresalientemente, dejó oír su voz en Trento defendiendo, aunque fuera fallido intento, la realidad dogmática de María.

Es sabido, cómo desde la época bajo medieval se venía concretizando tan abstracto misterio con el apócrifo tema del Abrazo de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada y con el Arbol de Jessé que venía también a completar la genealogía de Cristo en la tierra. Pero en estos tiempos de cambio aparece con cierto énfasis una nueva figuración, la que alude a la doncella vesti-

da de azul y blanco y rodeada de los atributos cantados a la esposa del Cantar de los Cantares.

Pues bien los tres modelos se hallan en la portada representados, como una reiteración insistente de lo proclamado. En la sobrepuerta la escena del Abrazo. En el eje axial un ángel une ^{al matrimonio} a los ~~esponsales~~, dispuestos a la manera que los artistas romanos representaban las esculturas de los esposales, sólo que sustituyendo el abrazo de Juno por el ángel. Joaquín y Ana afrontados y unidos en el abrazo presiden la composición, seguidos, ella de dos acompañantes femeninas y él por dos pastores, uno con oveja y cuchillo de monte y el otro con una vara que sirve de callado, los datos anecdóticos de una sociedad agroganadera.

En realidad, la rigurosa simetría y el hieratismo con que aparecen las figuras manifiestan un primitivismo muy acusado comparándolo con otras composiciones figuradas anteriores e incluso con las imágenes que completan lo restante de la reja.

En el copete, el árbol lo llena todo. Brotan los tallos del durmiente Jacob y torciéndose, sin perder el rigor simétrico, van a parar en doce basament

donde se alojan los monarcas que representan las doce tribus .Todo en profusión vegetal, habitado por pájaros exóticos y desnudos querubines que hacen la escolta a la figura de María, colocada en la zona terminal.

Ya fuera de la propia reja, pero integrando el conjunto de tan magestuosa portada, aparecen unas yeserías que representan el escudo de la institución compuesto por una medalla de la Virgen María rodeada de los atributos que refiere el Cantar de los Cantares, entre una palmera y un olivo y las palabras Caridad, Fe, Pureza y Esperanza. Todo encerrado en la siguiente inscripción:

"De estas tres que dan al alma,
con limpieza y puridad
del fruto de oliva y palma
la más alta CARIDAD"

Con esto damos por terminado el comentario de lo que es la reja en si. Mas ,sin embargo, no estaría completo su estudio si dejáramos sin atender otros elementos que componen ciertos accesorios donde luce el soberano arte de Bartolomé. Se trata de la cerradura y unos limosneros, de configuración

cilíndrica, que se sitúa entre los varales de la parte baja de la reja. Todo revestido de un ropaje afilegrado de tendencia gotizante.

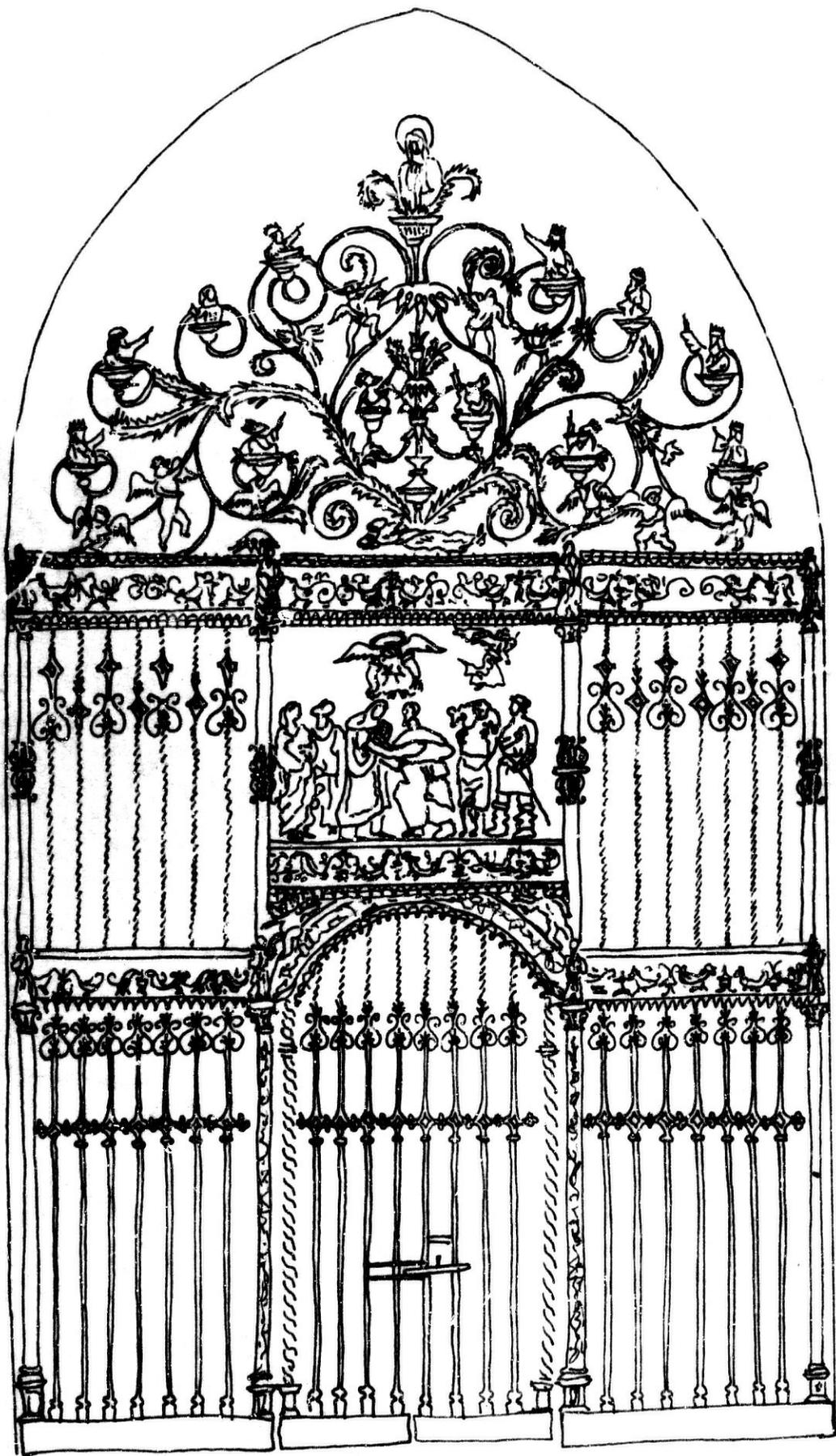
La cerradura es muy semejante a la que se encuentra ubicada en la reja del crucero de la Capilla Real de Granada, y pensamos que también se le debía parecer la que se vendió de la reja de la capilla de la re-
dra, de Ubeda. Tiene forma rectangular, dividida en tres compartimentos, que sirven de habitáculo a tres figuritas, en medio relieve, cobijadas bajo doseles. En el centro se encuentra el titular de la parroquia, san Andrés, con su cruz en aspa como distintivo, a la izquierda san Pedro, también con las llaves de su distinción, y por último, a la derecha, aunque en la actualidad se encuentra vacío por haberse perdido la imagen, debía contener a san Pablo, ambos haciendo de guardianes del sacro lugar.

Los limosneros recuerdan los vasos árabes de labrado en marfil, con su cuerpo cilíndrico y bases semiesféricas. No cabe duda que son excelentes ejemplares, donde apreciar la calidad que, con el cincel y lima, fue capaz de conseguir el maestro, realizando filigrana foliácea, tan minuciosa, como si de auténtica orfebrenría se tratara.

Original debe ser el policromado que conserva. Muy rico por cierto; tanto que la impresión deslumbrante que causa tiene aquí buena parte de su fundamento. En dorado se pone lo más relevante de frisos, cintas caladas, capiteles y demás primores dispersos por el plano de barras. Las figuras se encarnan, estofan y colorean. Se ignora el autor de tan acertado trabajo, pero no debe andar muy alejado de aquellos doradores-pintores que por entonces atenúan las necesidades del lugar, como el anteriormente mencionado Juan Hernández del muerto.

La reja en la capilla de la Yedra de la
 iglesia colegial Santa María de los Reales Alcázares,
 de Ubeda, en su estructura formal, e incluso en la elección de la temática iconográfica, se asemeja a la anteriormente comentada de la Santa Capilla de San Andrés. Sin más obligación en trazas y condiciones que la de buscar tal parecido, debió ser encargada por don Diego Sagredo, canónigo protonotario y arcediano de la ciudad, a "Bartolomé, maestro herrero, vecino de Jaén", tal y como quedó constancia en un pleito sostenido por los herederos del comitante y el cabildo de la iglesia.²³⁵

La Capilla fundada en 1505 bajo la advocación



REJA DE LA CAPILLA DE LA YEDRA. STA. MARIA. UBEDA.

Amador
70

de la Limpia Concepción de María, se encuentran centrado el muro occidental de un espacio rectangular que viene a traducir la vieja planta de una mezquita almohade de ²³⁶nueve tramos, transformados posteriormente en iglesia de tres naves, en ambientación gótica muy adulterada por trascurso de diversos estilos. De pureza gótica queda el claustro y algunas capillas, como la que nos ocupa.

La fecha exacta de la confección de la reja no se sabe, pero, cuando en 1524 hace testamento don Diego, al tiempo de ordenar sea sepultado en la capilla, dice que puso "una reja muy buena". Pero antes se debió hacer pues, aparte del parentesco con lo por entonces fabricado, aun se debían al rejero cien ducados, que le fueron ²³⁷pagados en especies por los herederos.

Como dejamos dicho, el modelo de la Limpia Concepción de San Andrés, se repite aquí. No en vano están dedicadas a una misma conmemoración. También, como aquella, tiene tres calles (algo mayor la central), con una anchura total de 4,40 m. x 7,50 aproximadamente, dividida horizontalmente en dos pisos más el copete.

Sin embargo, difieren (y no poco) en lo elemental

o anecdótico. Esto sin observar una más fuerte consolidación arquitectónica que pretende ampararse en mayor grado en el racionalismo clasicista; sin que, desde luego, pierda su carácter gotizante, que tan bien encaja en el contexto del entorno de toda la estancia.

Así, por ejemplo, los elementos sustentantes capitales de las tres calles bajas son verdaderas columnas corintias-el estilo clásico elegido para simbolizar una dedicación a María-, recubiertas, como siempre, con cincelados candelieris en los que se encuentra labrado el escudo del fundador. En correspondencia, allá en el segundo cuerpo, desaparecen las capitales barras entornadas y aparecen columnas corintias falsamente abalaustradas.

En la portada persiste el medio punto con desnudos angelotes en las enjutas, lo mismo que se vuelve a repetir, en el friso superior, los pájaros afrontados en la fuente y con figuras en los cruces, en total parentesco con la reja de San Andrés. Ahora bien, aquellos puntiagudos bordes, sólo se reservan a la parte baja, y eso después de haber conformado auténticos entablamentos clásicos. Lo que motiva un eclecticismo que acusa la dualidad de la época. Más novedoso es el friso bajo con dibujos

calados sobrepuestos a unos fondos intencionadamente coloreados para hacerle resaltar.

En cuanto al barrotaje, se comienza a desterrar el torcido en el piso bajo, a excepción única de los ejes de las puertas que caprichosamente se eleva sobre basamentos romanos. El restante, en la parte alta, sigue helicoidal, como queriendo conjugar con la espiral que mueve los baquetones del doblado arco apuntado donde se inscribe.

Siguiendo la costumbre, hay anchas cenefas caladas, también singulares aquí, pues nunca había combinado listas de rombos con dobles eses y elementos palmiformes. Los resultados asemejan auténticos cortinajes, pinjantes de los aliceres.

Como ocurre en Jaén, lo más llamativo reside en lo que de retablo tiene la pieza. En la sobrepuerta el misterio de la Limpia Concepción, interpretado en apócrifo, y en el copete, el bíblico asunto genealógico de la casa de David, iconografiado bajo la temática del Arbol de Jessé. Todo de acuerdo con la titular del lugar según quedó antes dicho. Pero labrado aquí con mayor virtuosismo. Las figuras del Abrazo de Ubeda han perdido la rigidez



ABRAZO DE SAN JOAQUIN Y SANTA ANA. REJA DE LA CAPILLA
DE LA YEDRA. UBE DA



ABRAZO DE SAN JOAQUIN Y SANTA ANA. REJA DE LA LIMPIA
CONCEPCION, DE S. ANDRES. JAEN

compositiva y el hieratismo, por una flexibilidad y espontaneidad de movimientos que nacen del autor un consumado maestro del modelado. No se aviene bien lo primitivo del cuadro de León con esta agilidad que luce el de Ubeda. Y, puesto que la diferencia en el tiempo de ejecución es mínima, aquellas imperfecciones habrá que atribuir las a la diversidad de manos que ocupaban el taller.

El copete, aunque sigue la misma traza que el jienense con rigurosa exactitud caligráfica, parece que representa los detalles con más limpieza. Y, desde luego, está más conservado el follaje envolvente de los espirales que sostienen a los reyes. No podemos decir lo mismo de otras partes, y así hoy aparece mutilada por falta de la cerradura, que debió ser un buen ejemplar en semejanza con la que luce en la reja mayor de la Capilla Real y en su homóloga de San Andrés.

Por lo demás, el policromado, aunque apagado el colorido por la pátina del tiempo, se conserva con no poca fidelidad. Lucen los dorados entretenidos con el policromado en frisos y calauas cenefas de las barras. El resto, la figuración, se colorea en semejanza con la reja de la Santa Capilla de San Andrés.

La reja en la Capilla de los Becerra, en la misma iglesia colegial de Ubeda, presenta una originalidad en su organización que, si bien en algo le emparenta con la reja mayor de la Capilla Real, difiere de las restantes que le son compañeras del taller.

No se halla documentada, aunque de siempre se atribuyó, como es lógico, al Maestro Bartolomé de Salamanca, que como sabemos atendía a las necesidades sentidas por las dignidades diocesanas. Y así lo encontramos en este caso, cuando respuesta al arcediano de Jaén y tesorero de esta colegial, don Pedro Becerra, quien la debió encargarse hacia 1520, seguramente aprovechando la actividad que el rejero tiene emprendida en este templo, tanta que hace pensar mantuviera instalado en la ciudad, aunque provisionalmente, algún taller.

La capilla se fecha en 1505 y aunque hoy rinde culto a San Antonio, en su origen se consagró a la Limpia Concepción y a San Lorenzo. ²⁴² De valor sólo resta un lienzo del pintor barroco bocanegra, copia de la Piedad de van Dick. Es un espacio rectangular, de bóveda nervada, abierto al tramo superior de la nave de la epístola, con suntuosa fachada de arco apuntado, varias veces doblado y con decoración de carinas. Se completa con pináculos en sus flancos y se prolonga en altura con heráldica del titular e imágenes bajo coasetes. Un ambiente al que no le defrauda en nada la plas-

ticiada artística de la reja, bien adaptada al goticismo, no sólo por la verticalidad que le infunde el tapizar la totalidad del esbelto vano, sino por ese torcimiento con que desde el bajo medio se vienen animando los vástagos del herraje. Lo restante, frisos y copete llevan labor al romano, intentando cobijar las escenas figuradas que le infunden, quizás más que en otro lugar, valor de verdadera pieza retablística.

Su anchura, de 3,60 m., se reparte en tres calles, más ancha la central, donde se abre la puerta a dos batientes, cortándose en dos cuerpos y copete por frisos anchos, bordeados en puntiagudo, y decorados con repujados dibujos -aves en el superior y sobre la puerta y enlazadas eses en los laterales bajos. Tampoco olvida aquí colocar figuras de ángeles ataviados con amplias túnicas en las intersecciones del armazón, como hemos visto en las dos anteriores.

No puede decirse que la singularidad apuntada se note demasiado en lo que es plano de barras, a no ser porque carece del medio punto tan característico en la constitución de sus portadas, como queriendo buscar semejanza con la central de la real capilla de Granada.

Por lo demás, en el barrotaje se acusa cierto retroceso con respecto a los progresos platerescos, ignorándose las pilastras y columnas clásicas en favor de los entorchados, colocados como soportes divisorios, aunque montados sobre basamentos al romano. En cuanto a aquel que cubre los rectángulos se constituye a base de barra cuadrillada, lisa hasta los tres cuartos inferiores y resuelta en torcimientos hasta su final. Todo ambientado con las acostumbradas cenefas de rombos, recortes foliáceos y dobles eses, muy en semejanza con su compañera de la Capilla de la Yedra. Hay también presencia del balaustre en los batientes de las dos bandas de la puerta, pero con vástagos helicoidales, según esa mezcla que le da gracia a esta etapa de transición.

Lo que de original encontramos reside en la intención de intercalar, entre las barras y el copete, una galería de imágenes, lo que de cualquier forma es evocador de lo realizado ya en Granada y quizá a ello debido. El Maestro, seguramente alentado por la vocación mariana del patrón, interpreta un asunto intensamente unido a la advocación de María como mediadora en la Redención del género humano.

Se trata de representar en cuatro cuadros, extraídos del Génesis, la figura de María como la nueva Eva por la que la humanidad vuelve a recobrar las gracias perdidas en el pecado Original. De izquierda a derecha encontramos las secuencias de la Creación de Eva, el Pecado Original (del que hoy sólo queda una serpiente de múltiples alas enroscada al Arbol del Bien y del Mal), la Expulsión del Paraiso y, por último, el Castigo de la Humanidad (del que resta tan sólo la figura de la mujer). Cada escena separada por columnas corintias, como conjugando con el resto del copete, que es lo más clasicista que en ella encontramos. Lo demás se prolonga en altura con candeleros y frutos, enlazados por dobles tallos en ese, que tratan de adaptarse al tímpano apuntado del arco que cierran.

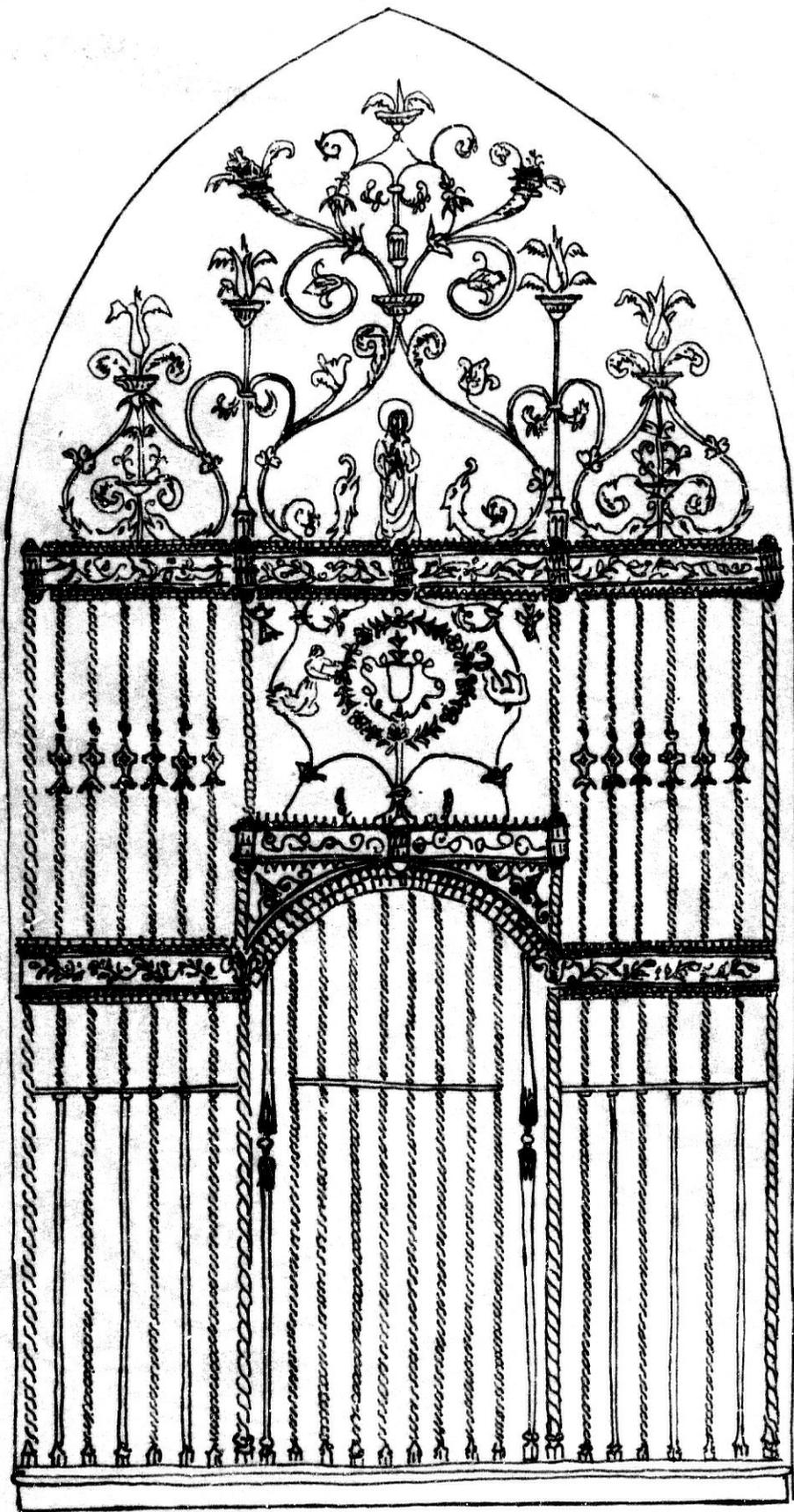
La temática insiste una vez más en la devoción que el clero diocesano siente hacia María. En la sobrepuerta se escenifica la imagen de la Asunción rodeada de ángeles y escoltada por el escudo del patrón. Todo muy apretado por la insuficiente capacidad del rectángulo que le hace deslucir al bien compuesto y modelado grupo.

Desgraciadamente aquellas mutilaciones de varias

figuras no son las únicas contrariedades sufridas. También perdió el colorido original que cambió por la oscuridad que hoy presenta. Mas como remedio de estas desgracias quedó la fortuna de haber servido de modelo a otras rejas, una de ellas en la misma ciudad, la que luce en la capilla de los Merlines, en San Pablo, y otras más dispersas por la variedad geográfica de España. Sírvanos esta de San Pablo y otra de las existentes fuera de nuestro ámbito, como la que cierra la Capilla de los Apóstoles en la catedral de Cuenca (de idéntica iconografía) ²⁴⁴ como tipos similares que nos ayuden a comprender las incompletas escenas y como modelos que ejemplifican esa afortunada influencia.

En la reja de la Capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, también en la misma iglesia colegial, lo primero que se percibe es su dificultad en adaptar su forma al arco apuntado de ubicación, lo que viene a delatar su anterior procedencia, en la Capilla de San Francisco Javier. ²⁴⁵

Es de menor calibre que las dos anteriores, pero desde luego, contemporánea. Estructuralmente queda dentro del modelo usual en Maestro Bartolomé, a quien desde siem-



REJA DE LA CAPILLA DE NTRA. SRA. DE GUADALUPE. STA. MARIA
UBEDA.

pre se ha atribuido. Su anchura de 3,24 m. por unos 6,50 m. de altura, se reparte en tres calles (la central más ancha donde está la puerta, a dos bandas) cortadas, en dos cuerpos más un copete, por friso de repujados gruesos festoneados con las caladuras acostumbradas.

Las barras son torsas, excepto en el arranque bajo, donde alternan con otras, en liso. Van adornadas con franjas de rombos y recortes de hojarasca, pero menos profusamente que en los casos anteriores. Lo innovador, propio del Renacimiento, sólo se percibe en los ejes abalaustrados que sirven para girar las puertas; en el arco de medio punto, muy rebajado, que cubra la portada y en lo historiado de la sobrepuerta y copete.

El rectángulo central, alto, se dedica a mostrar el escudo de armas del patrón, circundado con la simbólica corona de frutas y adormideras y portado por ángeles entre un fino ramaje.

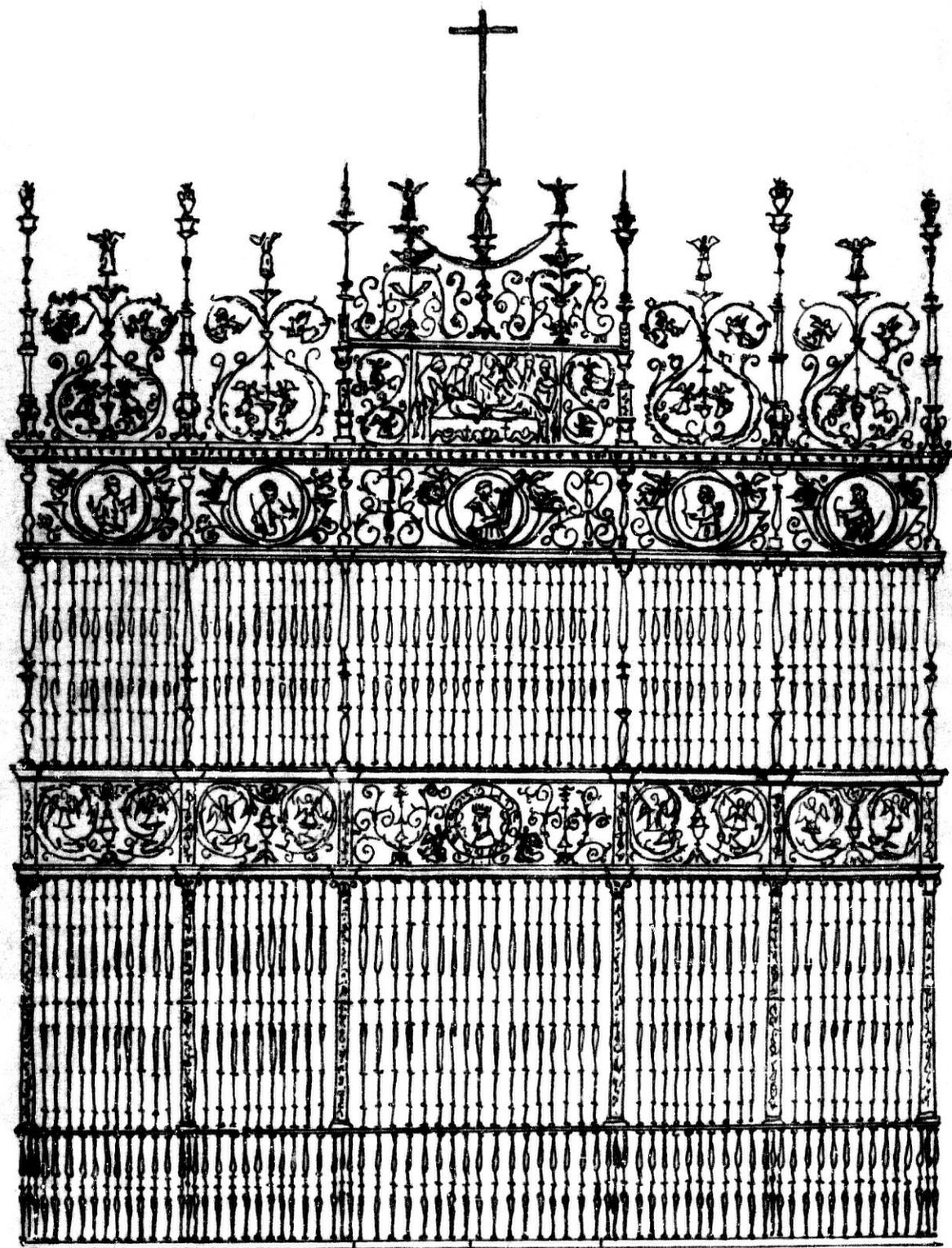
El copete muestra ese alarde de fantasía donde la imagen de María se ve envuelta entre candeleros, delfines de prolongadas colas en ese y cornucopias. Todo compuesto según el uso acostumbrado por el Maestro para no perder

el punto ascensional del arco donde se debía colocar.

En la reja delantera de la Capilla Mayor de la catedral de Sevilla, según se vio anteriormente, está documentada la actuación de Maestro Bartolomé. Lo cual nos parece muy normal si tenemos en cuenta el gran calibre que supuso la realización del magnífico conjunto que forman la reja del coro y las tres del presbiterio.

Por estos motivos, allí se aglutinó un elenco de artífices del hierro de lo mejor de España. Allí anduvieron, desde 1518, todo el viejo y prestigioso taller salmantino dirigido por la experiencia de fray Francisco de Salamanca, el habilidoso dirigente de la rejería de Cuenca, Sancho Muñoz, y los mejores rejeros andaluces, Juan de Cubillana y Maestro Bartolomé. Este último con doble motivo, por la renombrada fama adquirida y por ser parte, de cualquier forma integrante, en aquel taller de fray Francisco, donde aprendiera el oficio.

Antes de 1523 lo vimos en contacto con Sevilla; sin embargo, no podemos precisar por qué motivos. En esta fecha está presente en la ciudad a llamamiento del cabil-



REJA MAYOR EN EL PRESBITERIO DE LA CATEDRAL DE SEVILLA.

do catedralicio, que se ha empeñado en un concurso para labrar la reja delantera del presbiterio. Como se vio Udobro y él fueron litigantes, y es opinión mantenida por A. Gallego que fueron sus trazas las que salieron aprobadas para servir de modelo al fraile, su maestro, que fue quien realizó la obra.

Sin embargo, algunas objeciones se pueden hacer, todas relacionadas con el diseño, por estar más conforme con los tipos de Sancho Muñoz, ya presentes en las trazas de las rejas del coro y en las laterales de la Capilla Mayor, también según opinión de la misma investigadora.
246

Efectivamente, la disposición estructural de la reja, muy ambientada ya en lo romanista, concuerda perfectamente con el tipo creado por el conquinense, consistente en amplísimos entablamentos, donde el friso adquiere una dimensión anormal para los presupuestos clásicos, al hacerlos portadores de unas historias, en calado, con escenas de figuras aladas y profetas que combinan con los elementos del repertorio plateresco, tales como carnosos tallos, cornucopias, delfines, candeleros, etc.

En cuanto a los soportes, los capitales son columnas corintias, en el piso bajo y monstruosas en el superior.

Lo restante abandona el torcimiento y se convierte en esbeltos balaustres.

Este nuevo cariz ornamental sigue imperando en el copete, donde hay candeleros, separando dobles eses con ángeles, como penachos de las cuatro calles laterales. Mientras, la central - que es más ancha para introducir la puerta, a dos banderas - se corona con un copete que, además de la arquivolta, elevada en solitario sobre la horizontalidad final, muestra un rectángulo tabicado, con escenas figuradas, diferentes en ambos lados, que viene a conferir a la reja aquel valor de retablo que ideara Maestro Bartolomé ¿Sería en esta labor donde Bartolomé se entretuvo haciendo las demostraciones y otras cosas de la reja del altar mayor "por lo que cobró 15.125 maravedís?"²⁴⁷

Las escenas representan secuencias de temática cristológica. En la cara del exterior el entierro de Jesús y en la del interior, el mismo espacio se divide entre la resurrección y el *noli me tangere*.²⁴⁸ Todo dentro de la significación filosófica cristiana de muerte-resurrección, que ya con antelación había realizado en Granada aunque con programa más completo.

Las composiciones vienen a estar de acuerdo con las del rejero de Jaén, aunque la técnica y el modelado se aparten un tanto de la agilidad que le caracteriza. Está todo como más retocado, lo que pudo ser debido a una intervención de taller o a un intento de adaptarlo a lo demás figurado en otras partes de la reja. Sin embargo, donde no hay duda es en el parentesco con la imaginería granadina del Santo Entierro que hoy se guarda en el Museo Provincial de la ciudad de la Alhambra, y cuya paternidad viene adjudicándose indistintamente a Jacobo Torni y a Gerónimo Quijano. Ambos, como ya vimos, conocidos de sobra por Bartolomé en sus estancias jiennenses o granadinas.

Siete figuras de bulto redondo circundan el lecho mortuario donde yace Cristo sobre el sudario. José de Arimatea y Nicodemo en los extremos, como en Granada. De las restantes, que sirven de fondo, sólo María Magdalena se aparta del modelo propuesto por aparecer arrojada a las manos del yacente.

Las restantes figuras dispersas por los frisos y copete muestran ese acusado modelado de fidelidad dibujística que le infunde un realismo frío, cercano a lo nór-

dico, acusado además por el expresionismo de los rostros y el plegado de los ropajes. A la dificultad que tuvo fray Francisco para cambiar la vieja técnica del repujado por la innovación del cincel, atribuye A. Gallego los defectos.²⁴⁹ Si bien, en conjunto no desmerece, y desde luego ostenta una belleza en buena parte sublimada por los refulgentes dorados que cubren su totalidad.

De la reja de la Capilla Mayor de la parroquial de San José, de Granada, todo se ignora excepto que fue encargada por doña Leonor Manrique a Maestro Bartolomé en fecha no muy anterior a 1526. De este año, a 9 de febrero, data un documento por el cual se hace entrega de treinta ducados de oro al Maestro.²⁵⁰

Todo concuerda con la fecha de 1525 en que se terminaron las obras, iniciadas el 1501, para transformar en templo gótico la mezquita Almorabitin, de la que aun resta enhiesto su alminar.²⁵¹

En este momento, sin duda, se cerraba el presbiterio con la reja que nos ocupa, cumpliendo con aquella cláusula establecida en los contratos que obligaba a los patronos a cerrar la estancia de esta manera. En este caso

se trataba del patronazgo de una de las familias más nobles de la ciudad. Fue doña Leonor Manrique la que edificó esta capilla para sepultura propia y familiar. Allí habría de reposar su esposo, muerto antes de 1505, don Pedro Carrillo de Montemayor, que fue uno de los primeros regidores que gobernaron la flamante ciudad cristiana.²⁵² Y así lo hace saber una inscripción, en gótico, dentro del arco que corona lo alto del muro: "Esta capilla mando hacer y dotar la m. m. s. d. Leonor Manrique, para sepultura del m. m. s. d. Pedro Carrillo de Montemayor su marido y suya, donde también está don Martín Córdoba su hijo a quien Dios en la flor de su juventud quitó heredad temporal por darme la eterna. Acabose año de MDXXV".

Se trata de un espacio cuadrado cubierto con rico artesonado mudéjar, donde lo gótico y plateresco se dan la mano. Los muros se decoran con frescos que llevan los escudos familiares, lo mismo que lucían sobre el arco apuntado, de ocho metros de anchura, donde se instaló la reja.

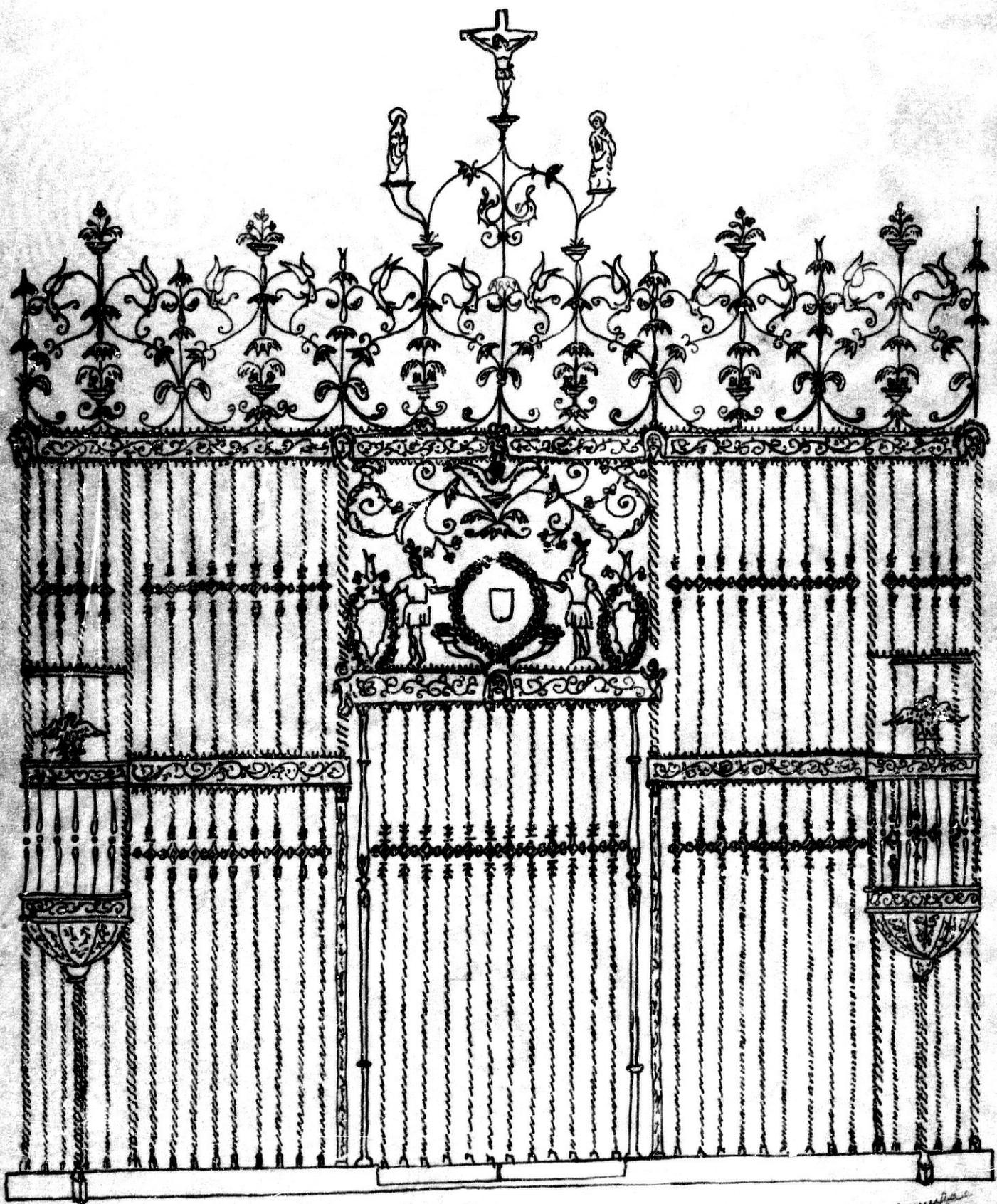
Como el resto que ésta se perdió sin más, intentar su descripción, no pasaría de meras sugerencias. Sin embargo, a juzgar por las que les son compañeras en edad,

se puede precisar que se ambientaría con bastante rigor en lo goticorrenaciente, con varales torsos, portando decoración de recortes, pilastras italinizantes y un recuadro en la sobrepuerta con los escudos de los donantes, en conjunción con el resto de la ornamentación.

Aunque no se sabe cuando desapareció del lugar ya que los historiadores granadinos silencian cualquier dato a ello referido, se puede aventurar que se desmontara cuando el renacentista retablo mayor fue sustituido por el actual. Un pesado armazón neoclásico diseñado por Ventura Rodríguez.

La reja de la Capilla Mayor de Santa María la Mayor de Baena (Córdoba), es una de las realizaciones más conseguidas del Maestro Bartolomé, a quien se le encargó en Jaén a 18 de abril de 1526.²⁵³

Se trataba de hacer un trabajo destinado a cerrar el sacro espacio donde era patrón don Diego Fernández de Córdoba,²⁵⁴ III Conde Cabra, que además se titulaba vizconde de Iznájar y V Señor de Baena. Se distinguió entre la nobleza que tomó parte en las Guerras de Granada, lo que le valió la estima de sus soberanos, que le favorecieron con su confianza y con el aumento de sus dominios.



REJA EN LA CAPILLA DE LOS CONDES DE COBRA. STA. MARIA.
BARNA.

Acabado el periodo bélico cristiano-musulmán, y tras su vuelta a Baena, cabeza de sus posesiones, acomete la construcción de la capilla mayor de Santa María, que por entonces se estaba levantando. Al parecer, sobre el antiguo solar de una mezquita, lo que no es descaminado si tenemos en cuenta su total orientación y la costumbre cristiana de consagrar a Santa María la mesquita mayor, situada en las inmediaciones del alcazar, tal y como está el templo. Así, esta nueva iglesia se convirtió en cabeza del poder eclesial de las seis parroquias que regían la ciudad.²⁵⁵

Consta el edificio de tres amplias naves, de arquitectura gótica, donde no es difícil adivinar, sobre todo en las portadas, la mano de Henán Ruiz I.

El 11 de agosto de 1525 falleció el conde, sin concluir las obras, pero a punto debían estar, ya que en su testamento ordenó suprimir los gastos de luto para ayuda de la techumbre. Fue enterrado en su capilla, e inmediatamente viene la decoración de ésta, con colocación de la reja, síntoma de que el edificio tocó su fin.

Todos los encargos decorativos relacionados en aquel tiempo con la religión de la localidad, parece que estuvieron a cargo de don Juan de Córdoba, el

tercero de los hijos del conde²⁵⁶, dedicado a la vida religiosa. Fue abán y canónigo de la catedral de Córdoba, abad de Rute y capellán mayor de la capilla-panteón de su padre. Este último cargo le llevó a atender a todo lo relacionado con ella y por lo tanto a encargarse de su terminación. Debía ser un hombre con cierta sensibilidad para el arte, buen conocedor de la plástica renacentista en su origen, sobre todo después del viaje que realizó a Italia en 1524.

Su patronazgo debió ser decisivo para la formación de aquel patrimonio que tan considerablemente enriqueció con obras renacentistas a la ciudad. Hoy se encuentra muy disminuido por causas diversas, pero sobre todo tras los acontecimientos bélicos de 1936.²⁵⁷ Aunque, como testigos, restan todavía algunos vestigios. De lo más sobresaliente queda el convento de dominicos, también fundación condal, de 1510, con notables obras artísticas. A parte de las pinturas y retablo, queda en la iglesia una destacada reja, ya de finales del XVI, que es un ejemplar muy sobresaliente de la rejería cordobesa. Es posible pensar, contemplando la férrea barra torsa que sustenta el coro alto, que también dejara su arte en el lugar Maestro Bartolomé.

No ocurre lo mismo con las rejas platerescas que

cierran las capillas de la Virgen de los Dolores y la del baptisterio de la parroquia de San Bartolomé. Esta última fechada en 1578.²⁵⁹

En el interior de Santa María sí había capillas con rejas que delatan la mano directa del Maestro de la rejería jiennense. A la admiración que causara la reja de la Capilla Mayor habrá que atribuir los posteriores encargos que recibiera de parte de otras familias que intentan emular a los nobles que detentan el señorío del lugar. Entre ellas merecen la que se ubicaba en la capilla de la Resurrección, la del antiguo baptisterio, la de San Agustín y la de los Erenas. Otras importantes capillas, como las dos planas que hacen de ábside en las naves laterales, también tienen toda la característica de haber sido cerradas con rejas. De ellas sobresale con mucho la del lado del evangelio, dedicada a la Asunción, por su magnífico retablo de estucos, de acentuado clasicismo, debida a la fundación que hiciera en 1518 don Antón de Valenzuela.²⁶⁰

La vecindad del señorío con tierras administradas por títulos del mismo linaje en Jaén y Granada, hace que se configure una comarca, cuyas expresiones artísticas tienen mucho en común. El mismo don Juan de Córdoba atiende en sus encargos a esta característica. En 1515 ya

encontramos a Bartolomé de Salamanca relacionado con la localidad, dando fianzas a la parroquia de San Bartolomé en un asunto que se ignora.²⁶¹ En 1525 sale fiador de un retablo que el noble clérigo encargó a aquel, su compañero y colaborador artístico, Gutierre Gyerero, el flamenco afinado en Jaén.²⁶² A partir de entonces, los contactos serán más directos, pues el próximo año, como ya vimos, se ocupa del encargo que le hiciera don Juan para la capilla sepulcral de sus padres. Ignoramos dónde pudo basarse la atribución que le hace proceder del cordobés taller de los Valencia.²⁶³ Una familia de rejeros que brilló durante el XVI, especialmente en la figura de Fernando de Valencia (1520-1580), pues estilísticamente se aparta de cuanto éstos hicieron, ajustándose en todo a lo fabricado desde Jaén por el taller del famoso Maestro.

Con casi absoluta seguridad podemos decir que la reja de Baena se debe íntegramente a la creatividad de Bartolomé. En ninguna parte de la escritura de contrato se encuentra cláusula que indique la obligación de ajustarse a unas trazas que fueron extrañas.

Sólo se dan unas condiciones y de acuerdo con éstas el rejero habría de componer su obra. Únicamente se

se deja potestad al comitante para que indique la manera en que se habían de poner los escudos de armas del conde don Diego Fernández de Córdoba y de la condesa doña Francisca de Zúñiga.

Entre las condiciones se exigía:

- que tuviera una altura de unos 25 pies, o sea siete metros, incluido el coronamiento y base de piedra.
- que tuviera de anchura la medida del arco de la capilla "de pilar a pilar", con dos púlpitos en los extremos.
- que se coronara con un crucifijo, que tuviera de alto una vara, puesto entre las imágenes de la Virgen y San Juan.
- Tenía que dorarla, platearla y estañarla, poner el hierro y además todos los materiales necesarios.

Todo acabado con un valor de ochocientos ducados, a los que maestro Bartolomé rebajaba cincuenta, de manera que por ella habría de cobrar setecientos cincuenta, repartidos en tres pagas. Trescientos cincuenta al comen-
zarla, otros tantos durante el año de su fabricación y los cincuenta restantes después de asentada. A todo salían fiadores los vecinos de Jaén Juan de Mires, clérigo capellán de la iglesia de Jaén, y el notario Pedro de Hojeda, buenos amigos del Maestro. Se estipuló que la ejecución duraría un años, mas no sabemos exactamente cuando se empezó

la obra. En 1529 aun no se había terminado, pues a 15 de abril de ese año recibe el autor a cuenta 9.180 mrs. que les pagó Juan de Aguilera, vecino de Jaén, en nombre de don Juan de Córdoba, a quien se los debía de una compra de ²⁶⁴ corneros.

Se compone con cinco bandas que disminuyen en tamaño hacia los extremos. La central es mayor, y en ella se sitúa la puerta, con dos banderas, y sin el medio punto tan frecuente hasta ahora, seguramente buscando una mayor adaptación con el modelo granadino. Por encima, el rectángulo con festoneados escudos de las armas familiares, entre figuras y floraciones, que después más detenidamente veremos. En los extremos, y de la anchura de los púlpitos, corre otra calle delimitada por entorchados. Lo clásico, en los soportes, sólo se hace presente en las pilastras que flanquean la portada, muy cuajada de grutescos, y en los excelentes balaustres sobre los que gira la puerta. Lo restante mantiene la vara helicoidal, abierta en rombos que se unen con flor y se prolongan en sus vértices con hojas recortadas.

Toda la ornamentación va a dos caras. Así aparecen los frisos que separan sus dos cuerpos y el copete, con repujados de temas platerescos abundando en lo vegetal, y aun con los festones puntiagudos que recarcan el aspecto gotizante.

Mascarones y amocillos se reparten la función de cubrir las uniones de los frisos. Una llamada de atención presentan estos mascarones por identificarse con el

Santo rostro o verónica, no sólo porque evocan aquellos otros que con idéntica finalidad utilizó en Peunte el Sauz-aunque éstos están resueltos con mayor maestría-, sino porque van marcando, junto con la verónica que centraliza la belleza de los grutescos de una portada en la nave de la epístola, una vinculación devocional con la estampa más representativa de la iglesia jiennense.

Comentario aparte merece lo figurado del cuadro sobre la entrada y coronación. Todo con limpieza y finura de diseño que le confiere al maestro categoría de gran calígrafo.

La sobrepuerta ya sabemos que tiene como tema la exaltación o glorificación de la familia a través de sus escudos nobiliarios: colocados como en la Capilla Real, donde don Juan debió tomar modelo-acordémonos que el contrato le reservaba esta condición-. En el centro el del señorío, dentro de una corona de frutos y adormideras, y a los lados, con igual corona, el del conde y la condesa. Los todos sostenidos por dos tenantes vestidos de romanos que recuerdan no poco las figuras de la reja salmantina en el sepulcro de la capilla Anaya. El resto del vano lleva cornucopias y filigrana vegetal con caprichosas formas elefantinas.

El coronamiento se hace, según el tradicional modo, rimando seis elementos iguales de esas asidas a candeleros, que en sus torcidos altos figuran aves, que acoplan sus largos cuellos a la espiral. En el centro, más elevado que lo que lo contrataca, se levanta la deesis, también con figuras paralelas a las de Granada.

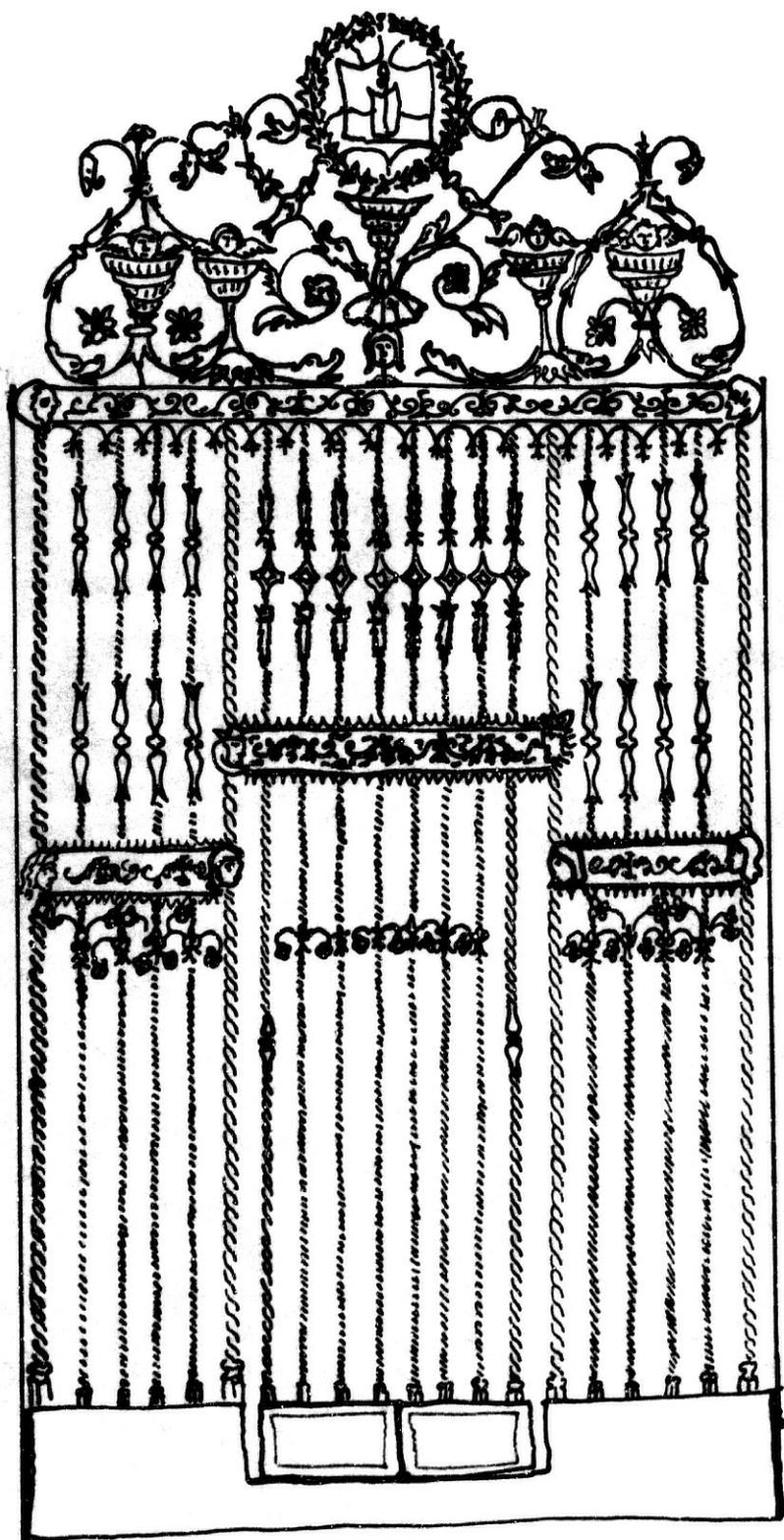
Fueraya de la reja en sí, habría que hacer mención de la cerradura, con caja cuajada de vegetales góticos, y de los púlpitos.

Los púlpitos presentan el interés de ser los únicos que han llegado hasta hoy de cuantos pudo forjar Bartolomé. Están resueltos en función de los herrajes de la verja, por lo que se integran totalmente en ella, como preceptúa la escritura de contrato. Se ha procurado que el friso que los remata sea la prolongación del que parte los cuerpos del plano de barras, y en el barandal se utilizan finos balaustrés en sustitución de las torcidas varas. Se montan sobre bases configuradas como medias esferas, cuajadas de grutescos y sustentadas por vástagos forros.

Por el análisis descriptivo se puede observar cómo

aquellos avances en lo renacentista, que la rejería había realizado en el corazón de Castilla e incluso en las magnas obras de Granada y Sevilla, no habían perminado por alejar definitivamente a Maestro Bartolomé del tradicionalismo. Se concede alguna licencia a lo novedoso pero con parquedad, sólo lo preciso para ambientar frisos y copete. Lo restante permanece anclado en lo gótico. Esta mezcla en lo que hace que se acople perfectamente en el lugar, entonando por igual con los pilares de las naves y con la bóveda flamígera que cubre la superficie rectangular de la capilla sepulcral. Y como debía entonar con su primitivo retablo, sin duda al gusto italiano donde además conjugarían armoniosamente los policromados que hoy desgraciadamente han desaparecido.

La reja que cerraba la desaparecida capilla de la Resurrección, también en Santa María de Baena, es una de aquellas obras que se forjaron bajo el influjo dejado en la ciudad por Maestro Bartolomé. No ha aparecido documentación que lo testifique, pero sólo la paridad de formas es suficiente para asegurarle un origen muy ligado con su taller, aunque no tanto con su mano maestra, por ciertos desatinos en traza e imperfecciones del labrado. Y ésto a pesar de que



REJA DE LA CAPILLA DE LA RESURRECCION. STA. MARÍA.
BAENA. (CORDOBA).

la crítica le haya calificado muy positivamente. ²⁶⁵

Toda está formada por barrotaje torzo y dividida por entorchados en tres calles, mayor la central, donde se abre la puerta a dos bandas. Un friso, de festones calados, con dibujo renaciente, levemente repujado, separa sus dos cuerpos y copete. Novedoso resulta la presencia de unas recortadas máscaras, puestas de perfil en los bordes de los frisos. Algo, que después veremos en una reja, documentada como propia del Maestro, en la catedral de Murcia. El copete se constituye con los tallos en dobles eses, con cabezas de delfines, entre grutescos, querubines y mascarones, como dando cortejo al escudo terminal. Todo muy tupido y torpemente dispuesto, igual que lo está la gran concesión decorativa en el barrotaje, donde se intenta emular aquellas bellas franjas caladas, tan significativas del Maestro. En el cuerpo bajo, sin abrir la barra, se forma una cenefa de tallitos arqueados y cuadrifolios recortados. Y en el superior hay dobles balaustres falsos por cada uno de los torsos varales de las calles extremas.

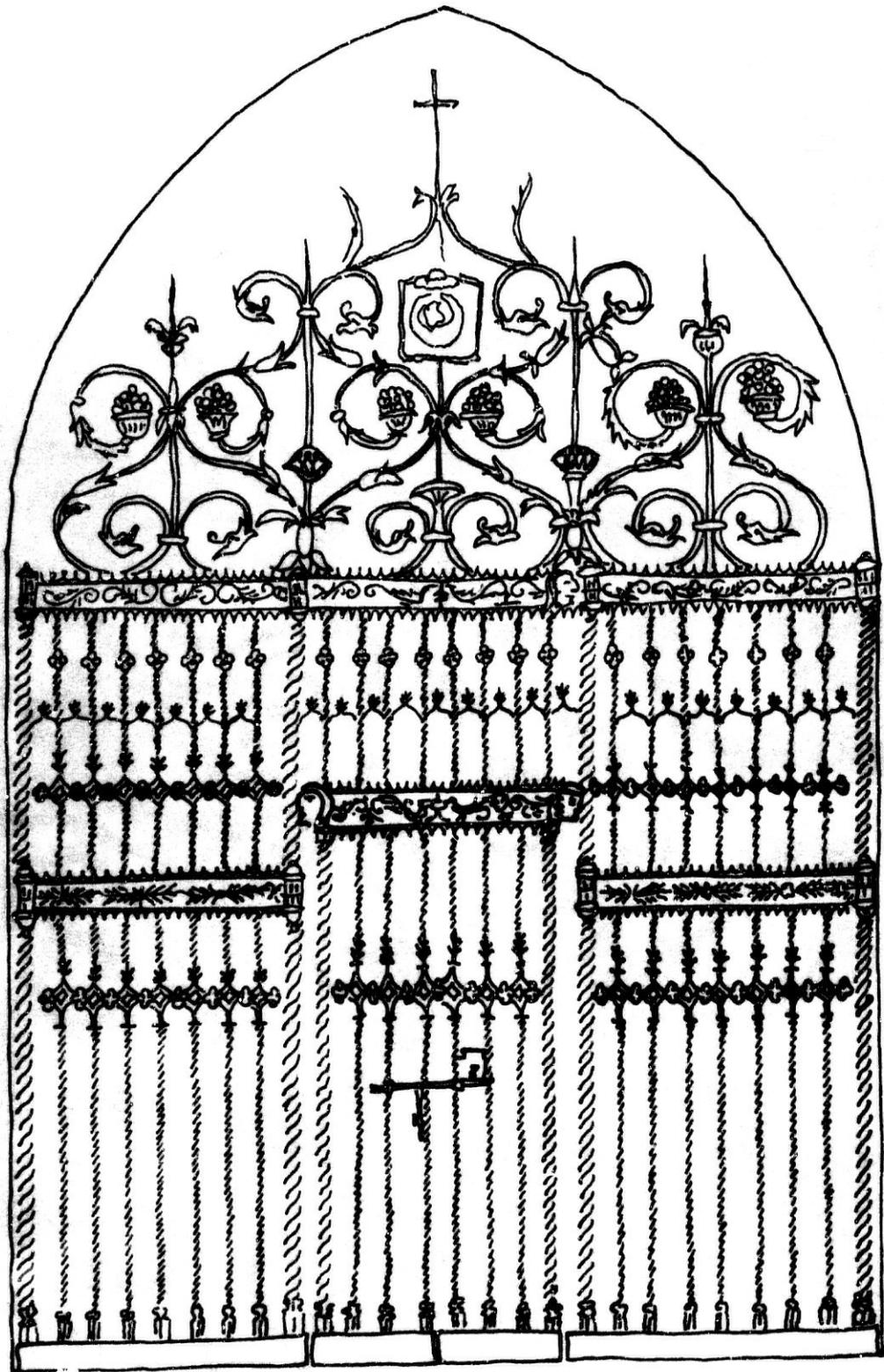
En la sobrepuerta se procura un tratamiento especial, que consiste en escindir la barra en rombos y completarla en los bordes con recortadas palmetas. Hay ausencia

de la iconografía del titular, según costumbre. En este caso se reserva al interior.

Sin duda, que el retablo era lo mejor que guardaba aquella estancia, ambientada en lo gótico por su bóveda ojival. Estaba dedicado al Entierro y Resurrección de Cristo. Temas tan al gusto para presidir capillas sepulcrales. Y como tal la debieron usar la familia Pineda a juzgar por las lápidas que allí se encontraban.

En este caso, el retablo plateresco tampoco se aleja de los modelos granauinos. Cierta relación hay en el Santo Entierro con el guardado en el Museo Provincial de la Alhambra, y aun más con el representado en chapa por Maestro Bartolomé en la reja de la Capilla Real. Al fondo estaba el grupo de María, San Juan y la Magdalena y en los extremos José de Arimatea y Nicodemo. De todo, la crítica elogió la figura del yacente seguida de María y del que sujeta a Cristo por la derecha.

La reja que cerraba la capilla de los Arenas
 266
 que estaba situada a los pies del mismo templo, ganaba en gracia a la anterior, aunque similar organización e imper-



REJA EN LA CAPILLA DE LOS ERENAS. STA. MARIA. BAENA.

L. J. J.

fecciones en la labor le hacen atribuible al mismo autor.

Es más ancho su enrejado, de manera que, las tres calles que la dividen verticalmente, vienen a ser de igual dimensión. Los frisos conservan la misma disposición y ornamentación, con caras de perfil y alguna que otra torrecilla de aquellas que usó el maestro de Jaén en sus primeras piezas. Todas las varas son helicoidales, pero en sus dos pisos se abren en rombos que se unen con flor configurando además cenefas de arquillos, rosetas y palmas, más intensificados en la parte superior. Carece de portada escenificada y el copete-adaptándose al vano ojival-se realiza con tres elementos de dobles eses (uno por cada calle) con extremos de cabezas de delfines y fruteros. En el centro alto, como ocurría con la de la Resurrección, está el escudo del donante rematado con la cruz terminal.

Su interior, que cubría con polinervada bóveda, era más pobre de ornamentación y de menos mérito su patrimonio artístico. Tenía una imagen de Cristo, hecho en terracota y, un lienzo de San Agustín.

Otras capillas guardadas con rejas en el mismo templo eran la de San Agustín, muy sencilla, y la de la Concepción o baptisterio, esta con dos cuerpo de barras lisas

separados por un friso plateresco con la inscripción en relieve: María concebida sin pecado original. El copete adaptado al vano apuntado, tenía ejes radiales en torno al anagrama de JHS, y escudo de armas sobrepuesto en la parte superior. Todo más de acuerdo con el tipo de reja de primeros de siglo XVII.

La reja que cierra la Capilla de los Coque, en la catedral de Murcia, nos muestra la difusión alcanzada por la fama de Maestro Bartolomé, muy probablemente, trasladada allí por Jacobo Florentino y Jerónimo Quijano, tras conocer sus obras en Jaén y Granada, núcleos principales de la rejería del Maestro.

En 1526, Quijano, sustituyendo a su maestro Florentino, es nombrado arquitecto de las obras que el cabildo emprendió en la catedral. A partir de aquí las influencias estilísticas que definen el arte de ambas zonas van a ser más acusadas. El ejemplo que se mantiene con la arquitectura y artes decorativas es seguido por la rejería, bien palpable, como indicó el profesor Balda, en las rejas de la catedral de Orihuela, reflejo muy directo, en cuanto a distribución del plano enrejado y sobre todo al



J. CRUE

REJA DE LA CAPILLA DE LOS COQUE.
CATEDRAL DE MURCIA.

fuerte sentido retablistico de lo conieccionado en la capilla Real granadina y en general a los modelos difunaidos en Andalucia por Maestro Bartolomé.

Respecto a la capilla donde se ubica la reja, se sabe que en 1525 pasó a ser propiedad de Bartolomé y Macías Coque, que fueron quienes ordenaron su construcción.²⁷⁰ Es un espacio rectangular, que ahora sirve de acceso al coro por la nave de la epístola, con una fachada a lo gótico final, de arco conopial con abultadas carinas y flanqueado de pináculos que llevan imágenes de crucería, presenta en sus muros el impacto romanista, con arcos de medio punto y una decoración por muros y techumbre de grotescos y heráldica, pintados al fresco. Todo este nuevo sentido ornamental es muy significativo de la directa intervención que pudo tener el italiana Jacoba Torni, al que hemos visto dirigiendo las obras de la catedral. Es posible que él tuviera que ver en el arreglo de la nueva capilla y que recomendara al Maestro Bartolomé para ejecutar aquella reja, que el cabildo exigió de los patronos en un plazo no mayor de diez años.

La evolución en sentido plateresco que se observa en sus hierros es más avanzado que lo que hacían los

herrereros murcianos dirigidos por el goticista Savanan, lo que planteó ciertas dificultades a ²⁷¹ belda para atribuirlos a este rejero definitivamente.

Este vacío de la transición al pleno renacimiento que significarían los diseños cedidos por Quijano para ²⁷² vellena y Orinuela, ya muy dentro de la década de cuarenta, viene a ser ocupado por la reja de los Coque, aunque, como se va a comprobar, no se abandone el sello de la tradición.

El sistema de varales sigue apegado a la manera del torcimiento, pero dando cabida a aquella norma que utilizó Maestro Bartolomé desde la reja bajo el coro de la Capilla Real de Granada, consistente en cambiar por balaustrés los barrotes que hacen de giro a sus dos puertas que ocupan todo el rectángulo central. Sigue también manteniéndose el gusto por las decorativas cenefas de rombos unidos por rosetas o alternando con dobles corazones completados con recortes de hojas.

Los frisos intercorporales tienden a abandonar los festones de puntas, que aquí sólo aparecen en el borde inferior del que separa el copete y en el que sirve de

dintel. La banda interior se rellena con repujados temas vegetales, en escaso relieve, seccionándose en segmentos marcados con garitas de bases cónicas y mascarones, allá donde se hacen cruces los peinazos.

No se emplea aquí el medio punto en la entrada, que poco a poco se procura abandonar en favor de una limpieza que atiende primordialmente al armazón arquitectónico. Y en la sobrepuerta también el elemento escénico de tema religioso va dejando paso a la emblemática del escudo familiar, que en este caso está compuesto por un árbol de sinople arrancada, entre tallos varias veces doblados.

El copete sigue la manera generalizada de dobles eses. En las calles laterales se suceden tres, separadas por candeleros rematados en capullos, y en la central sólo hay uno, de mayor amplitud, coronado con el crucifijo, cuya imagen tiene mucho que ver con el de la reja grande de la Capilla Real y con el de la capilla Mayor de Baena. A los lados y en adoración, sobre cornucopias, se han colocado la efigie de San Gregorio (antiguo titular del lugar) y otra, desaparecida en la actualidad.

Desconocemos las condiciones y fecha del contra-

to de confección, anora bien en 1527 se estaba labrando en los talleres de Jaén. De ese año, a 27 de marzo, data un conocimiento otorgado por Maestro Bartolomé para cobrar a cuenta diez mil maravedís. ²⁷³ recna que se aviene muy bien con aquella en que los Coque pasaron a tener propiedad de la capilla y además indicauora de la uiligencia con que los patronos compiieron aquella norma que les obligaba a cerrar con reja.

Con esta obra, al tiempo que se anuncia en el reino de Murcia el cambio que va a experimentar el arte del hierro hacia formas renacientes, se va a significar en la producción del Maestro los últimos vestigios del plateresco, aquellos en los cuales tan plácidamente desarrolló su inspiración. Curiosamente, en esta reja murciana más que en otras, esta inspiración mantiene una paridad de formas con las producidas por los rejeros que trabajaban en los talleres de Juan Francés. Las montadas en la catedral de Sigüenza en las capillas de Santa Catalina o del ²⁷⁴ doncel, la de la Anunciación y en algunas del claustro; así como la que se muestra en el Museo Arqueológico Nacional procedente de la Almudena, e incluso la del zaguan del ²⁷⁵ Hospital de los Reyes Católicos en Santiago de Compostela, guardan esa similitud. Hecho que ratifica la influencia del

estilo de Francés en Bartolomé de Salamanca. Incluso en estas fechas en que se agota la tercera década del quinientos, cuando en Castilla el triunfo del clasicismo en los hierros era un hecho. A partir de aquí, las rejas van a intentar un mayor acoplamiento a la estética nueva.

La antigua reja de la Capilla del Deán Ortega, en la iglesia de San Nicolás de Ubeda, es la que hoy vemos, trasformada por labores de adaptación, cerrando la Capilla de los Sanmartines, en la parroquial de San Pablo de la misma ciudad. Así lo asegura un documento recientemente publicado,^{275bis} donde el patrono de la capilla de los Sanmarti dice que "...tiene una rrexa de yerro/que la ubo de la capilla del/Dean de malaga de san nicolas des/ta ciudad la qual el dho comentador/quiere para poner en la/capilla de los sanmartines/questa en la iglesia de san/pablo...".

Refiriéndose a esta pieza, aún después de trasformada con la adición de piezas para encajarle en el nuevo lugar, nadie ha sentido escrúpulos en atribuirle a Maestro Bartolomé.²⁷⁶ Y efectivamente si se le suprimen los añadidos nos resulta una tipología concordante con lo ejecutado por Bartolomé de Salamanca hacia los años 1530.

No nos vamos a ocupar de la nueva obra que

resulta después de esas manipulaciones, ya, en su debido lugar, se atenderá a su catalogación. Aunque sí tenemos que manifestar la posible luz que puede arrojar sobre la primitiva arquitectura de la Capilla del Deán. Sobre todo si sabemos que uno de los trabajos que se le hubieron de efectuar fue el agrandarla en anchura hasta completar los 4 m. del vano, que por otro lado es el mismo tamaño que el actual arco de la capilla del Deán, lo cual nos pone de evidencia que aquel arco que la contenía era más reducido. Cuatro barras se le añaden, dos por cada lado, lo que supone una amplitud de unos 35 ó 40 cm. sobre los 3,60 m. que lógicamente vendría a tener.

Si hacemos caso a las reformas se le ordenan hacer para su actual colocación, aparte de lo comentado de la anchura, había que llevarla en altura hasta cerrar completamente el vano ojival de la presenta capilla de San Martín, más grande que la anterior, lo que desmembró el copete, elevó sus partes con torpes añadidos y desproporció la gracia original. Sin embargo hay elementos no mencionados en la reforma que resultan algo extraños al hacer del Maestro, y no estamos refiriéndonos a los recortes en chapa que malamente representan las imágenes de la Anunciación, y a otras con el diablo, sino a aquellas cosas estructurales como pueden ser el arco de la puerta

y los soportes capitales del segundo cuerpo. El arco no guarda ni el canon ni la forma de los que el rejero utilizaba, a no ser que sea una modalidad más madura en lo clásico, inédita hasta ahora en los trabajos de Bartolomé. Tampoco se ajustan con exactitud los soportes altos de entrecalles, constituidos como columnas monstruosas, de abarrocados balaustrados de rizos en chapa recortada. En lo demás no hay desamornia con las formas allanadas por el maestro.

Tiene dos pisos y coronación, separados por frisos intercorporales, sin los gotizantes angulares, con decoración floral relevada en poco grado. Todavía los segmentos se marcan en los cruces de peñazos se indican con garitas de bases cónicas, tan utilizadas por Bartolomé de Salamanca. El barrotaje todo es torso, abierto en rombos con rosetas en el piso superior y con nojascas entre círculos en el inferior. Estos últimos motivos también son novecosos en el rejero y tal vez puedan deberse a posteriores reformas. Lo más renaciente se hace presente en las columnas corintias que parten calles en la planta baja. Son de robusto fuste con rica vestimenta de grotescos.

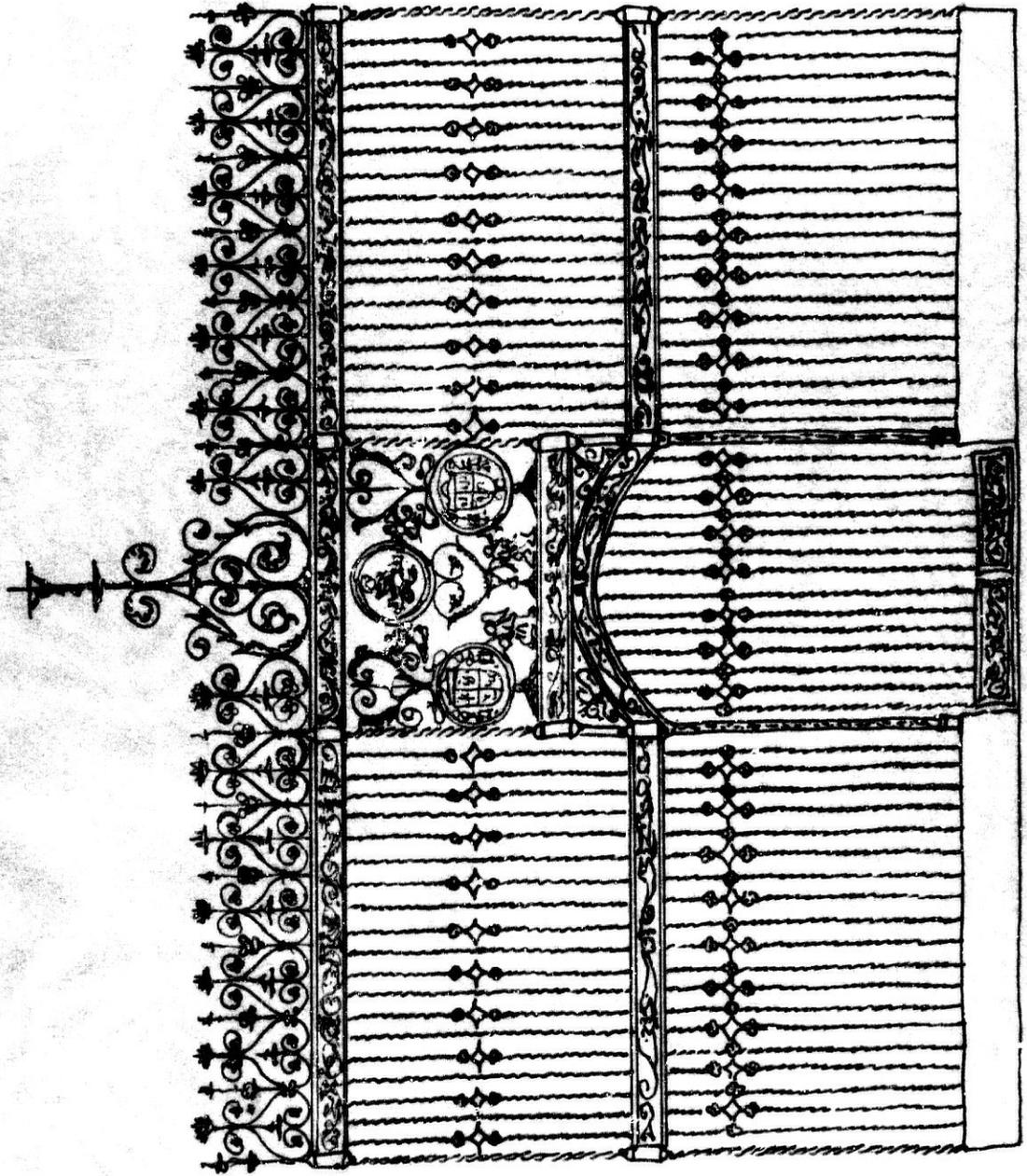
En la sobrepuerta, el escudo patronal, distinto en de ahora por haber sido borrado el primitivo para

labrar el correspondiente al nuevo patron.

El copete es lo mas desafortunado, tras la descomposicion que, ya hemos apuntado, se hizo en el original. Hay candeleros y formas zoomorfas de cuerpo elefantinescos con cabezas de felinos, y en el centro, elevada en exceso, una imagen de la Limpia Concepcion, como la doncella resplandeciente, con la luna a sus pies y rodeada de ángeles, quizas demasiado grande para la proporcion de la reja.

Mencion especial hay que hacer de la cerradura, todavia muy gotica, pese a los balaustres que contienen arquillos apuntados con follaje de cardinas constituyendo la decoracion del principal rectángulo. Si es de maestro Bartolome, como es lo mas probable, inaugura una modalidad distinta a los otros dos conocidos modelos de cerraduras, concretizados en la de la Capilla Real o en la Santa Capilla de San Andrés y el de la capilla-panteón del conde de Cabra, en Baena.

La reja del coro de Santa Maria de los Reales Alcázares, de Ubeda, ya procura una mayor mutacion hacia lo clasico. No abandona del todo la tendencia gotizante del varal helicoidal, que cubre por completo sus tres calles. Sin embargo, las traviesas que seccionan los dos



REJA DEL CENRO DE LA COLEGIATA DE UBEDA

cuerpos y copete dejan de figurar simples cintas festoneadas de puntas para pasar a ser auténticos entablamentos de arquitectura romanista, cuyos frisos no solo se decoran con figuración extraída de repertorios clásicos (delfines en el inferior y pajaros en la *ions vitae* en el superior) sino que además se nota un mayor volumen en los repujados, síntoma éste de emplear la técnica del cincel, cuya generalización viene a establecerse en el XVI.

Hay también una simplificación en lo ornamental. Aquellas complicadas cenefas que tapizaban el sistema de varales queda reducido a una greca de alternantes rombos con rosetas en sus vértices. Y en la sobrepuerta, siguiendo la tendencia de suprimir las escenas sagras, se introduce la heráldica, con tres escudos entre ángeles tenantes y follaje, al estilo de Granada y Baena, todos con las armas episcopales de don Francisco de Mendoza (1538-1548), en cuyo tiempo se debió hacer. Por último, el copete sigue el ejemplo anterior, conformando una crestería a base de la rítmica repetición de dobles eses.

Desafortunadamente la reja, junto con el coro ha desaparecido no hace mucho tiempo, después de 1958 debió ser pues en esta fecha Juan Pasquau la comenta entre las existentes en Santa María. Sus hierros, fragmentados, sirven de cierre a otras capillas distribuidas por el claus-

tro e iglesia, como la del Cristo de los Toreros, la del Baptisterio y la del Cristo Yacente, También es resto de hierros de aquella reja la cruz que hay sobre un muro del claustro.

No ha aparecido referencia documental que permita asegurar categóricamente que la reja salió del obrador de Maestro Bartolomé. Sólo la similitud formal que guarda con las compañeras de su época nos sirve para afirmar la atribución. No debió ser forjada después de 1540, seguramente para cerrar un coro anterior al labrado hacia 1550 por los entalladores Juan de Reolid y Luis de Aguilar, bien conocidos del Maestro rejero, según ya vimos, y donde además lucía la silla episcopal, cedida en 1549 por el cabildo de la catedral de Jaén, de las que realizó Gyerero como muestra para el coro jiennense. Otra vez el equipo de decoradores Gyerero, Reolid, Maestro Bartolomé y ahora también Aguilar van a aunar sus empeños artísticos en el embellecimiento de tan significativo lugar de la iglesia diocesana. Motivo que aumenta considerablemente la atribución al Maestro de Jaén, encargado, como se ha dicho varias veces, de las necesidades sentidas en la diócesis.

Había en la capilla del palacio de Santa Ana de Andújar
 281
una reja que fue desmontada en la década de los cincuenta y hoy se encuentra perdida, que tenía todas las características de haber salido de los talleres de Maestro Bartolomé en unas fechas paralelas con estos cambios en que se está operando la mutación al pleno purismo clasicista.

La capilla, como todo el palacio, se construyó a lo largo del siglo XVI, pero en fecha posterior a la confección de la reja. Probablemente unas reformas de finales del siglo convierten la portada en manierista arquitectura, de vano adintelado enmarcado por el almohadillado resaltado, que se corona con venera rematada en frontón; todo de claro sabor mudéjar, como lo es la constitución de la espadaña que además se adorna con bolas de cerámica vidriada, de gran tradición local. En su interior, hay una sola nave, con artesonado de par y nudillo y un presbiterio cerrado con bóveda circular adornada con yeserías, conformando tondos rellenos de personajes. En realidad la tipología está muy en relación con la dejada en la ciudad por
 282
 Francisco del Castillo. Separando ambos cuerpos, en el arco toral de 2,97 X 4,80 m. se encontraba la reja.

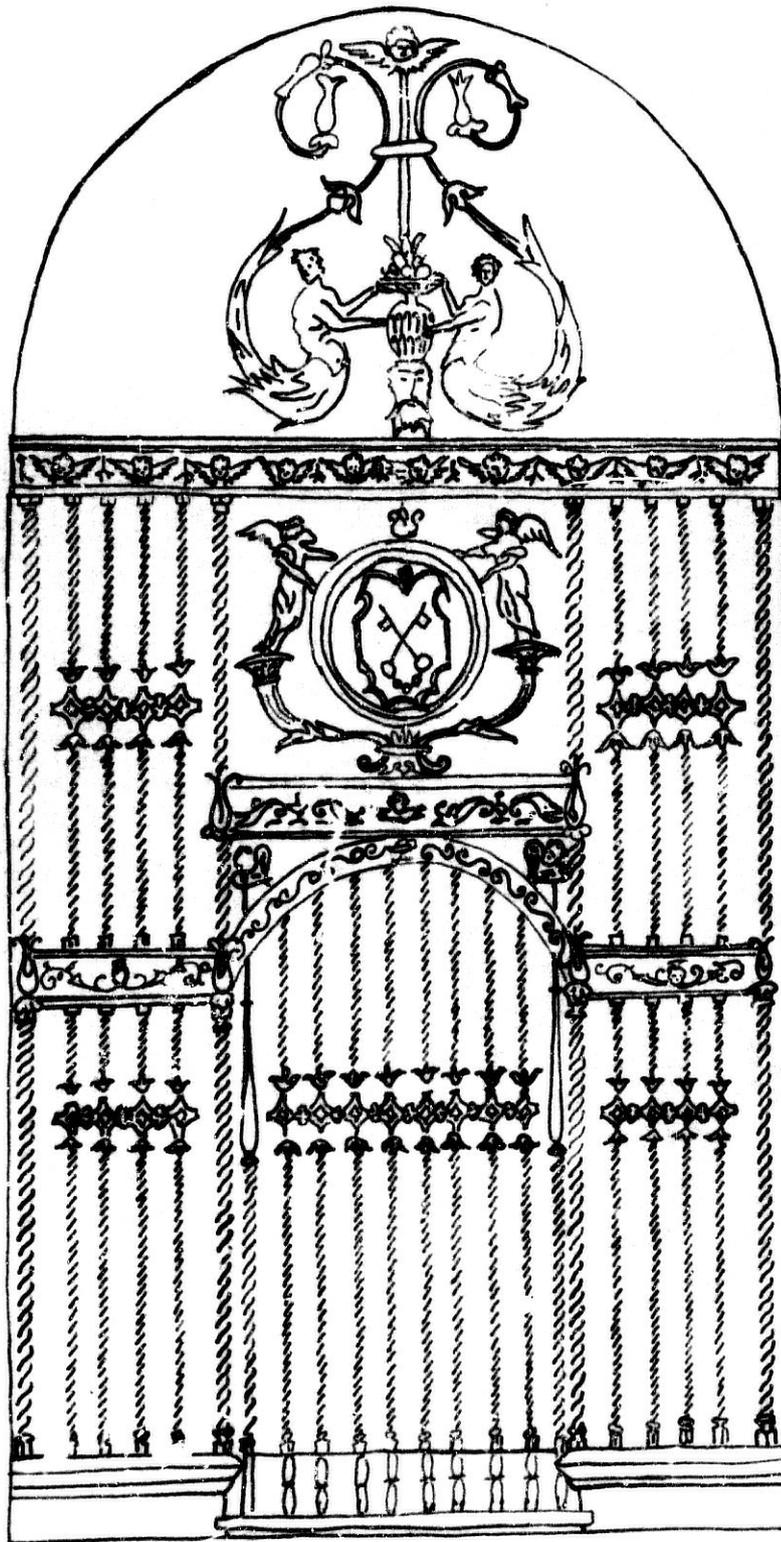
Las dimensiones del vano sólo permitían un

cuerpo de barras de 2,97 x 3,4 m., dividido en tres calles, la central, mayor, donde se abría la puerta, a dos bandas. Todo aquí está apegado a la tradición, que hece torso al barrotaje, hasta incluso los sobortes capitales que presentan entorchados. Como única distracción ornamental, aparecen las escisiones en rombos unidas por rosetas cuadrípétalas.

En el friso que separa el copete, se ha abandonado el festón puntiagudo y el interior se adorna con temas platerescos de cartelas y tondos entre tallos. En el copete, candeleros y formas vegetales dan escolta al escudo de la noble familia Cárdenas, patronos del lugar.

Con la reja de la Capilla de San Isidro, en Santa María de Linares, desaparecida en 1936, cerramos el apartado de rejería plateresca atribuida o trabajada directamente en los ablaadores de Maestro Bartolomé.

El ejemplar, de gran belleza, tenía mucho de apego a la tradicional manera gótica, de la que no le separaba si la estructuración de sus esbeltas partes, ni el formalismo de algunos elementos, sobre todo del barrotaje, que persiste insistentemente en lo helicoidal, aunque haciendo acto de presencia el balaustre en los ejes de



REJA DE LA CAPILLA DE SAN ISIDRO, SANTA MARIA *Assumpcion*
LINARES.

sus dos bandas de puertas, como es norma del taller. Lo restante, frisos y copete se acoplan perfectamente a la nueva tendencia clásica.

Siguiendo la constante, se parte en tres calles, la central, de doble anchura, contiene la portada que ahora lleva arco de medio punto, como aquellas primeras obras, y se divide horizontalmente en dos pisos más copete, por auténticos entablamentos.

Las ornamentales grecas del barrotaje quedan restringidas en sus dos bandas a las aberturas en rombos unidos por rosetas, pero los demás dibujos de frisos, sobrepuerta y copete se formulan según repertorios y técnicas del avanzado renacimiento. En el entablamento bajo a base de tallos con oníricas cabezas zoomorfas y en el superior ocupa la totalidad una lista de abultadas cabezas de querubes.

El rectángulo de la sobrepuerta muestra, en el interior de un tondo, un escudo, formado por dos llaves en aspa, asidas por cadena que, más que heráldica civil parecen referir el emblema de San Pedro, lo que podría asegurar que tuviera que ver con una institución que aglutinara en hermandad al clero local, según costumbre. De

ser ésto así, la insistente atribución a Maestro Bartolomé aún cobraría más fuerza por la vinculación que de siempre mantuvo con el clero secular de la diócesis.

El escudo va portado por dos ángeles tanantes con alas desplegadas y cubiertos de finos ropajes que dejan adivinar sus bien formadas anatomías, elevados sobre cornucopias y conformando una disposición muy concordante con algunas exhibidas en las rejas del presbiterio de la catedral hispalense. Hecho que por otro lado captaba Amelia Gallego cuando habla de un influjo de la rejería sevillana remontando el valle del Guadalquivir.²⁸⁵

Esta misma influencia se acusa en el copete, constituido por dos figuras de atléticos tritones, con prolongadas colas en ese, portadores de un repleto frutero sobre mascarón barbaud.

A parte del equilibrado discurso entre sus diversas partes, hay una perfección de la técnica en el modelado de sus figuras y un refinamiento en el diseño que supera lo hasta ahora conseguido por el Maestro, lo que sin duda le valió para ser elegida como de lo más significativo del arte rejero jiennense para lucir en el pabellón que la provincia montó en Sevilla cuando la Feria Internacional de 1929.²⁸⁶

b. Obras de ambientación clasicista.-

Agotándose la tercera década del quinientos el taller de Maestro Bartolomé comienza a labrar rejas totalmente ambientadas en los presupuestos clasicistas que conciben a la pieza como sistema de cierre formado por balaustres. Hasta ahora el eclecticismo propio del paso de estilos era la tónica que dominaba la experiencia que desarrollaba el Maestro, en unos casos con tildes más romanistas debidos a influencias extrañas.

Había pues una resistencia en admitir lo ya realizado con cariz de arquitectura racionalista en su propia área de acción. La reja mayor de la catedral de Sevilla y las granaínas de la Capilla Real en el tránsito hacia el sagrario y de la Santa Cruz, aunque anteriores a la fecha propuesta, están dentro del tipo definitorio que marca en rejería el ideal clasicista, y todas de cualquier modo implicadas con la obra de Bartolomé, pese a que estas dos últimas habrá que atribuir las a unas manos distintas pero influenciadas muy cercanamente por su escuela.

La reja del presbiterio de la Catedral de Coria (Váceres), la podemos considerar como la que abre filas al periodo clasicista de los hierros artísticos forjados por el maestro Bartolomé. Desgraciadamente, desde el siglo XVIII ha desaparecido y hoy sólo queda su primer cuerpo adulterado por añadidos que le pusieron al gusto Rococó. Pero, de haber existido, sin duda, que nos encontraríamos con un soberbio ejemplar equiparable a lo más sobresaliente de la rejería mundial y en comparación con la mayúscula de la Capilla Real granadina o con la del presbiterio de la catedral sevillana.

La historia de tan magistral obra es un proceso bien conocido que arranca en 1514 y que cuaja en realidad después de 1528, seguramente ya bastante entrada la cuarta década del siglo, que es cuando la documentación nos confirma ser pieza concluida.

La fortuna de haber llegado hasta hoy el dibujo de la traza original nos permite plantearnos una serie de cuestiones que pueden abrir luz a la investigación de los hierros artísticos de la etapa plateresca, sobre todo a la que tiene origen en Salamanca, donde el maestro que más interesa a este trabajo, Bartolomé de Salamanca, encontró su formación.

La traza en cuestion fue obra del maestro Hilario, de origen frances, del que pocas cosas se saben de un primordial protagonismo que debió disfrutar, a juzgar por los escasos pero interesantes datos que han llegado a nosotros. La primera vez que aparece le hallamos en Salamanca, donde entre 1510 y 1512 trabaja en su Universidad reparando el reloj y tratando la confección de una reja. Exactamente se ignora la fecha en que hizo el dibujo para Coria, aunque la utilización de formas abalastradas como soportes capitales inducen una cronología entrante en la segunda década de la centuria. En 1520 se encuentra en Burgos trabajando para su catedral. Primero una reja por encargo del arzobispo Fonseca, desaparecida, pero de gran mérito a juzgar por el importe que llegó a ascender a dos mil ducados y luego dando forma a los diseños que ideara Diego de Siloe para el barrantal de la Escalera Dorada, lo único que se mantiene de su producción, aunque junto con la traza de Coria es suficiente para apreciar el gusto que siente extrayendo a la chapa valores escultóricos, hasta ese momento no alcanzados por otros artífices, a no ser que le comparemos con lo ejecutado por Maestro Bartolomé.

La contemplación de aquel dibujo nos muestra la

soberbia pieza de 15,20 m. x 12 m. aproximadamente,²⁹¹ seccionada en tres pisos y cinco calles, constituidas arquitectónicamente al romano con superposición de pilastras corintias, en el piso bajo, seguidas de abalaustradas columnas de perfiles muy movidos que soportan entablamentos de ancho friso matizado de grutescos.

El entramado forma un ajedrezado plano, de quince rectángulos tapizados por lisos varales, de mil formas manejados con aberturas y añadidos hasta conseguir las caprichosas caladuras que recorren en bandas los tres sistemas del barrotaje.

No se puede negar el gran placer que el autor siente multiplicando sus adornos, intercalando en el segundo cuerpo, además de lo dicho, guirnalda de flores y frutos, con recortados perfiles de rostros humanos; así como dedica el paño de la sobrepuerta a servir de habitáculo a una figura de la Virgen María rodeada de ángeles que desde ese lugar preside la composición como titular del templo.

Tal aspecto obliga a plantearse el interrogante si en estos motivos encontrara la rejería jiennense su