

ESCULTURA EN MURCIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI. LA TRANSICIÓN AL BARROCO

Con la muerte en 1563 del arquitecto y escultor Jerónimo Quijano, maestro mayor de las obras catedralicias desde 1526, concluyó uno de los más importantes episodios artísticos del antiguo reino de Murcia. Los años transcurridos desde que en 1515 apareciera en la ciudad el pintor Hernando de Llanos hasta la desaparición de las generaciones que habían llenado gran parte de este siglo en la geografía renacentista española constituyeron una etapa de gran intensidad constructiva nacida de la nueva situación estratégica del reino y de la pujanza económica de la antigua diócesis de Cartagena, aún extendida por los ricos territorios alicantinos pertenecientes a la corona de Aragón. Esta pujanza económica y el prestigio que en la iglesia había alcanzado la mitra de Cartagena, obispado de grandes recursos y una notable extensión territorial, hizo posible las ambiciones de prelados y capitulares para transformar la fábrica gótica brillantemente concluida con la capilla del Adelantado, el poderoso y humanista D. Pedro Fajardo, en un foco de atracción para artistas consagrados como los italianos Francisco y Jacobo Florentino, antecesores del verdadero intérprete del renacimiento local, el montañés Jerónimo Quijano¹.

Entre los años citados (1515 - 1563) se llevaron a cabo grandes iniciativas tanto en la catedral de Murcia como en las diferentes iglesias de aquel extenso obis-

(1) Todo este panorama puede ser consultado en las obras que de forma global o parcial trataron a escultores y arquitectos del período mencionado, pero resultan imprescindibles los trabajos de E. GÓMEZ PIÑOL, (*Jacobo Florentino y la obra de talla de la sacristía de la catedral de Murcia*, Murcia, 1970) y los posteriores de Cristina GUTIÉRREZ - CORTINES CORRAL, especialmente el que lleva por título *Renacimiento y arquitectura religiosa en la antigua diócesis de Cartagena (Reyno de Murcia, Gobernación de Orihuela y sierra del Segura)*, Murcia, 1987.

pado, se definieron los modelos parroquiales y se consolidó la actividad de los grandes mecenas. Pero a la crisis económica de mediados del siglo se unió la paulatina desaparición de los grandes maestros del renacimiento, los que hicieron posible los ideales de grandeza de los antiguos capitulares, y la segregación definitiva de los territorios que constituirían el nuevo obispado de Orihuela, rompió la unidad territorial lograda tras la reconquista.

Truncada la generación de artistas activos hasta el inicio de la década de 1560 y abierta una gran crisis en el panorama artístico local, algunos hechos vinieron a paliar tan lamentable situación que vivió sus momentos más brillantes hacia los años finales del siglo XVI gracias a la presencia y actividad de una familia de escultores unidos todos por el mayor de la dinastía conocido como Francisco de Ayala.

Si la aportación murciana al arte español de las décadas finales del siglo vino asociado a la actividad de esos escultores apellidados Ayala y a su obra más significativa - el retablo mayor de la parroquia de Santiago de Jumilla - otros acontecimientos reavivaron el alicaído panorama artístico local. Entre ellos, la importación de mármoles genoveses llegados hasta las factorías y depósitos costeros, vecinos y cercanos a la ciudad, introdujeron las obras de escultores, mitad artistas mitad comerciantes, como fueron los apellidados Lugano - Juan y Bartolomé - a quienes se deben el retablo de la capilla del Socorro en la catedral de Murcia, propiedad de un canónigo de orígenes italianos, y el sepulcro del benefactor de los jesuitas, el prelado Esteban de Almeida. Y sería la Compañía encargada de finalizar la generosa fundación de este obispo contratando la ejecución del retablo mayor para el que solicitaría en 1575 la presencia en Murcia del escultor de su orden el hermano Domingo Beltrán. De su paso por esta ciudad quedaron no sólo las esculturas del retablo y portada atribuidas por la profesora Gutiérrez - Cortines sino también el espléndido crucificado conocido como el de la Misericordia, uno de los grandes crucificados del momento².

En este colegio jesuita asimismo se formó el que sería gran arquitecto de la orden, el hermano Francisco Bautista, nacido en Murcia hacia 1594. Miembro de una importante familia de retablistas y de escultores - los Bautista Estangueta - mantuvo con su ciudad natal contactos ocasionales motivados, desde luego, por su pericia como constructor y sobre todo por su probada eficacia en ingeniería hidráulica tras la calamitosa inundación del Segura, llamada de San Calixto ocurrida en 1651³. La familia de este famoso arquitecto fue seguramente la responsable de su formación inicial en el mundo de la retablística, pues, sin abordar las cuestiones referentes al versado constructor de la Compañía, fuera del ámbito de este trabajo, la posibilidad de delimitar la complicada estirpe de la que procede ya es una impor-

(2) Vid. C. GUTIÉRREZ - CORTINES CORRAL, *El colegio e iglesia de San Esteban de Murcia*, Murcia, 1976.

(3) Vid. M. C. SÁNCHEZ - ROJAS FENOLL, *La capilla del trascoro de la catedral de Murcia*, en *Homenaje al prof. Juan Torres Fontes*, Murcia, 1987, vol. II, pp. 1535 - 1545.

tante aportación al conocimiento documental llegado hasta nosotros desde la Carta Necrológica y aclarar ciertos pormenores de la actividad de una importante familia de retablistas⁴. El éxito alcanzado por un modelo de retablo que hunde sus raíces en el clasicismo de la segunda mitad del XVI y que estos hábiles ensambladores consolidaron en la antigua diócesis de Cartagena - desde las frías tierras de Albacete hasta las costeras cercanas a Andalucía - le permitió gozar de una sólida posición económica confirmada por la serie de propiedades adquiridas a lo largo del siglo XVII y por los bienes transmitidos por las herencias familiares en forma de bienes inmuebles, propiedades en los pagos de la huerta, obras de arte y joyas.

En cierta medida, el primero de la dinastía Bautista Estangueta, ya activo hacia 1585, partió de las soluciones propuestas por los hermanos Ayala en la predilección por ciertos elementos constructivos, en la incorporación de columnas con relieves en el himoscapo como bases de estrías torsas y en la utilización de aletones y otros elementos decorativos asumidos con total pasividad. Y este detalle confirma la distancia que separa a los Ayala de los Estangueta. Lo que en aquéllos es tensión, urgencia y movimiento, en éstos es planitud y sequedad. Atrás quedó el ímpetu de los atlantes del retablo de Jumilla, la corporeidad de los santos de las entrecalles, la vistosidad de las policromías. En la obra del primero de estos Estangueta, transmitido su espíritu a su único sucesor conocido como él, como Juan Bautista Estangueta, predomina la tendencia a la claridad, a la disposición en un mismo plano de todos los componentes narrativos del retablo, perdiéndose hasta el valor escultórico de las cornisas y la riqueza colorista de los fondos de arquitectura.

La presencia de los hermanos Ayala y sobre todo su magnífico retablo de la parroquia de Santiago de Jumilla cubrió la laguna surgida tras la desaparición de los escultores renacentistas. Desconocidos los retablos del sucesor natural de Jerónimo Quijano, el siempre fiel aparejador Juan Rodríguez, el retablo de los hermanos Ayala se convierte en el más poderoso y válido ejemplo de las últimas décadas del siglo XVI, porque, desaparecidos los maestros que lo ejecutaron, el clima

(4) Fue el prof. José Carlos Agüera quien a través de los libros parroquiales de administración de sacramentos desveló las relaciones familiares del hermano Bautista con la estirpe murciana de su nombre, confusamente apellidada Estangueta, que en los documentos contemporáneos aparecía sin más aclaraciones personales o de otro signo. Vid. J. C. AGÜERA ROS, *Sobre el arquitecto jesuita Francisco Bautista: su parentesco con los retablistas "Estangueta" y otras noticias de Murcia*, Actas del I congreso Internacional do Barroco, Oporto, 1991, pp. 55 - 77. Con anterioridad en mi trabajo *Una dinastía de retablistas: la familia Estangueta*, en *Historia de la Región Murciana*, Murcia, 1980, vol. VI, pp. 344 - 351, abogaba por la necesidad de establecer una distinción que aclarara la asignación indiscriminada a un mismo personaje de obras que, por la lógica del tiempo, no podrían haber sido realizadas por la misma persona. El elemento de similitud, es decir, la permanencia de un mismo modelo de retablo, mantenido durante más de medio siglo por esta familia, no puede ser ya motivo de confusión cuando en este trabajo se confirma que tal peculiaridad fue deseo expreso de los patronos al concertar sus obras con los escultores y retablistas.

artístico vivido en la ciudad y el reino de Murcia conoció una de las etapas menos afortunadas de su historia. Frente a esta indudable realidad, es posible que el período sea de los más inquietos en cuanto al encargo de obras de arte, fenómeno explicado porque, concluidas las grandes fabricas parroquiales y conventuales, la demanda se orientó a completar el aspecto interior de estos edificios⁵. Y en este panorama surgió un nutrido grupo de artistas asociados muchas veces para atender los crecientes encargos. Bajo la tutela del nuevo maestro mayor de la catedral de Murcia, Pedro Monte de Isla, nacido en Alcalá la Real, se trazaron diferentes retablos, se diseñaron nuevos edificios y, en su condición de responsable de las obras de todo el obispado, se decidieron reformas que iban dejando libres espacios para nuevos cuadros de altar o sencillos retablos. Pero con Pedro Monte cobró vigor uno de los fenómenos más característicos de la época que habría de predominar a lo largo del siglo XVII y fue la influencia granadina presente en cuantos escultores - Juan Pérez de Artá, Diego de Navas o Cristóbal de Salazar - llegaron en los años finales del siglo. Ellos, junto a los pintores Juan de Vitoria, Alonso de Monreal, Artús Brandt o Juan de Alvarado, serían los representantes de esa generación puente entre los últimos destellos del manierismo y los primeros brotes barrocos. Precisamente pocos años antes de que uno de ellos - Alonso de Monreal - muriera en 1583, nacía Pedro de Orrente, el pintor más conocido de todos los nacidos en la ciudad de Murcia⁶.

Unos y otros abastecieron el mercado local de los instrumentos litúrgicos imprescindibles en el culto y suscribieron los compromisos de aprendizaje habituales⁷. De todo aquel panorama llevado a cabo por unos escultores formados en la estela de Pablo de Rojas, apenas si sobrevivieron unas cuantas obras a la catástrofe conocida como riada de San Calixto, ocurrida en 1651 y que ocasionó la reforma, reconstrucción y nueva instalación de esculturas y retablos ya hacia los años 1670 con los que comenzó el auténtico barroco local conectado con el mundo mediterráneo que nunca desapareció de su horizonte.

(5) Aunque falta todavía de sistematización esta etapa ha sido estudiada por Manuel MUÑOZ BARBERÁN en diversos trabajos, entre los que destacan *Bosquejo documental de la vida artística murciana en los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII*, Murcia, 1976; *Los artistas y la vida cotidiana, en Historia de la Región Murciana*, Murcia, 1981, vol. V, pp. 397 - 443; *Sepan quantos*, Murcia, 1996.

(6) Además de los trabajos reseñados en la nota anterior, para todo este período y sobre todo para el análisis de la influencia granadina, vid. mi trabajo, *Escultura*, en *Historia de la Región Murciana*, Murcia, 1980, vol. VI, pp. 320 - 361. Manuel Muñoz Barberán cita además de los arriba reseñados a los pintores Juan de Vitoria, Jerónimo de Córdoba, Jerónimo Ballesteros, Jerónimo de la Lanza y los descendientes de los Llanos. Una puesta a punto de la pretendida escuela local de pintura surgida en la ciudad de Lorca fue abordada por Manuel MUÑOZ CLARES en *Los pintores en Lorca de la segunda mitad del XVI a finales del XVIII*, en el *Legado de la pintura*, Murcia, 1516 - 1811, catálogo de la exposición del Almudí, Murcia, 1999, pp. 52 - 59.

(7) Uno de los más interesantes fue el suscrito por Artús Brandt con la madre del lorquino Melchor de Medina, la cual en 1588 se comprometía con el pintor por espacio de seis años para que formara a su hijo en "todo lo que Artús supiere y él pudiere aprender". Vid. A. H. P. M. Prot. 583, año 1588, fol. 331 y ss.

EL RETABLO. TIPOS, CONTRATOS, ICONOGRAFÍA Y COLOR

Tras los grandes maestros renacentistas cuya actividad más sobresaliente quedó centrada en las obras de la catedral, la etapa iniciada en 1563 significó un importante cambio de orientación en la composición del retablo y en la adopción de un diseño que, a la vez que impuso una tendencia uniforme y unitaria en la concepción de su tipología, progresivamente consolidó el abandono de la escultura como arte dominante en el mismo sustituyéndola por la pintura en tabla, acaso más acorde con la presencia e importancia de una escuela local, de vuelos más ambiciosos que los que presentaba la escultura. Si embargo, como es sabido, la Parroquia Mayor de Jumilla encargó a los hermanos Ayala (Francisco y Diego) la construcción de un gran retablo para la cabecera renacentista edificada años atrás por Jerónimo Quijano. Fue el canto del cisne del retablo del siglo XVI, el más monumental e importante de los conocidos, plagado de problemas en cuanto a la identificación de sus diferentes ejecutores y dilatada su construcción hasta bien entrado el siglo XVII. Nada semejante se hizo con posterioridad a esta obra, cuyo contrato de ejecución ya publicó Ceán Bermúdez.

Levantado sobre un podio de mensulones que sirve de asiento a una predella de relieves con putti tenantes, el retablo está constituido por tres cuerpos con sus equivalentes calles cada uno y cuatro entrecalles, adelantadas sobre el plano del fondo para adaptarse a la estructura poligonal de la cabecera. En cada uno de tales cuerpos, relieves con la vida de Santiago alternan con esculturas exentas dispuestas en las entrecalles mostrando aquéllos los episodios acaecidos desde los instantes de su martirio hasta el milagroso hallazgo de su cuerpo en Compostela. La calle central aloja la estatua ecuestre del titular, un relieve de la Asunción y el calvario en el coronamiento.

La escultura local de este período no había abordado una obra de esta envergadura, cuyo diseño parece enlazar con la pretendida formación del mayor de los Ayala en la escuela toledana. En efecto, la solución dada a los cuerpos del retablo, la forma de disponer el movimiento, avance y retroceso de sus cuerpos, tiene mucho que ver con los modelos contemporáneos castellanos, toledanos o no, pero sin duda, próximos al mundo representado por el escultor Pedro Martínez de Castañeda, - el maestro de Francisco de Ayala, según Ceán - y con los obradores, también toledanos, de Rafael de León y de Luis de Villoldo, estrictamente contemporáneos del autor del retablo de Jumilla⁸. El lugar originario de este maestro así como de sus hermanos sigue suscitando demasiadas dudas. Considerado por toda la historiografía oriundo de Murcia, pocos testimonios escritos han apuntalado tal versión mantenida como tal desde los tiempos de Ceán. Por otra parte, el apellido Ayala resulta frecuente en territorios peninsulares muy alejados del Mediterráneo, surtiendo la

(8) Vid. M. I. RODRÍGUEZ QUINTANA, *El obrador de escultura de Rafael de León y Luis de Villoldo*, Toledo, 1991.

nómina de escultores y retablistas apellidados de la misma forma en los años en los que la familia Ayala estaba dedicada en Murcia a la ejecución de las obras reseñadas. En Vitoria, por ejemplo - no olvidemos la posibilidad en un momento apuntada sobre un más que dudoso origen vasco de tales escultores - Francisco de Ayala y Juan de Ayala son nombres hartos frecuentes en la ejecución de retablos desde los años centrales del siglo XVI hasta los finales del siglo, sin que ello suponga una hipotética identificación de todos cuantos gozaron del uso de tal apellido sino que esta circunstancia es una muestra más de la complejidad de un problema como es la definitiva asignación del lugar de origen y formación del, al menos, el mayor de los hermanos⁹.

El verdadero valor de este taller reside en la importancia y prestigio alcanzados en Murcia tras el vacío surgido por la desaparición de Jerónimo Quijano, muerto en 1563 y la condición de continuador bajo esquemas ya plenamente manieristas de los ideales alcanzados por los maestros de la generación anterior. Gracias a su actividad, a la del arquitecto del obispado Pedro Monte de Isla, último representante de la opción clasicista visible en su obra más emblemática - el desaparecido edificio del Contraste de la Seda - y a los pintores que, con Artús Brandt a la cabeza, se adueñaron de los encargos diocesanos, formaron el núcleo más valioso de los años próximos al cambio de siglo y prepararon el camino para el inicio de un barroco local y provinciano que ya representaría el escultor Juan Sánchez Cordobés, discípulo de Alonso de Mena.

Este valor de puente entre los logros del renacimiento y los albores de un barroco, que no sería pleno hasta el último tercio del siglo XVII, quedó plenamente cubierto por los hermanos Ayala. A ellos se debe la introducción de elementos que resultarían imprescindibles en los retablos locales, como la columna torsa o entorchada, la sucesión de frontones curvos y triangulares, la utilización de grande aletones en los cornisamientos superiores y el valor de determinados signos ornamentales - perlas y fusaiaolas - precedentes de los que se identificarían con los retablos salidos del taller de Juan Bautista el Viejo, el tallista y ensamblador padre del hermano jesuita Francisco Bautista.

Si el modelo jumillano aún queda vinculado a sus modelos renacentistas, la obra posterior para el presbiterio de la iglesia vieja de Yecla - popular denominación que comparte por igual con su advocación oficial de la Asunción - marcó el inicio para el retablo murciano del siglo XVII. Todo el agrupamiento de calles y niveles de la obra de Jumilla dio paso a una claridad compositiva más pausada en que la prevalencia de los elementos clasicistas y la idea reguladora de la arquitectura fue total frente a la solución tectónica más viva y movida, más ágil y dinámica del retablo de Santiago. Por otra parte, la escultura cedió terreno ante la irrupción cada vez mayor de la pintura, lo que supuso un elemento de distinción cada

(9) Todo lo referente a los escultores Ayala activos en la Vitoria de mediados del siglo XVI, puede verse en M. Ángeles MARTÍN MIGUEL, *Arte y Cultura en Vitoria durante el siglo XVI*, Vitoria, 1998.

vez mayor y una etapa de convivencia previa al dominio absoluto de la tabla pintada para el retablo de grandes dimensiones como para el que servía de fondo a una pequeña capilla privada.

Este modelo pudo convivir perfectamente con el utilizado durante los últimos veinte años del siglo XVI. Todo comitente - como en la primera mitad del siglo XVII ocurrirá - requería de los maestros ensambladores y escultores un diseño muy parecido que no experimentaría más variantes que las lógicas impuestas por las dimensiones del recinto. La traza del retablo visto y sugerido por la obra de los hermanos Ayala sería continuada por la familia Bautista Estangueta a lo largo del todo el siglo siguiente dando lugar a una tipología inconfundible basada en diseños planos, alternancia de frontones sobre los encasamientos destinados a la escultura, grande alerones avenerados y en general, empleando unos modos expresivos y compositivos similares a los generalizados por toda España tras el triunfo obtenido por el retablo mayor de El Escorial o el de Alonso Matías en la catedral de Córdoba.

Pero muchos documentos de encargo siempre hacen referencia a modelos anteriores tanto para aproximar el nuevo que se pretendía construir a la apariencia de uno ya existente como para evitar el generalizado empleo de determinados elementos arquitectónicos. Por eso, el escultor Diego de Navas, al contratar el sagrario de la vieja iglesia parroquial de San Andrés de Murcia, ha de someterse al modelo del monasterio franciscano Santa Clara la Real, como le ocurriría al ensamblador Manuel Peralta, al que se obligó a ajustarse al relicario existente en el convento antes indicado¹⁰.

Muchos de tales encargos vinieron a completar retablos existentes, la mayor parte de la primera mitad del siglo XVI, o los que surgían tras la compra de nuevos espacios disponibles en las iglesias con destino a capilla privada y enterramiento. En cualquiera de los documentos consultados las preocupaciones y sugerencias suelen ser las mismas. Las indicaciones sobre la morfología y estructura de las columnas - estriadas, entorchadas, con relieves hasta un tercio de su altura - muestran la preferencia de promotores y patronos por un modelo determinado visto en un retablo anterior o por elementos que conferían suntuosidad a su capilla. De la misma forma, la presencia constante del Calvario bajo un frontispicio piramidal en el coronamiento, la utilización de dentellones y pirámides, la exclusividad de la escultura en bulto para el santo titular, suelen ser recomendaciones incluidas en los compromisos y muestran la preferencia por modelos establecidos poco cambiantes a los que se imponía un orden arquitectónico determinado, fruto, acaso, del gusto personal.

La iconografía elegida sirve de pauta para conocer y valorar las devociones más extendidas y aceptadas por la piedad popular. Independientemente de los san-

(10) El contrato de Diego de Navas fue suscrito por el escultor en 1590 (A. H. P. M. Prot. 197, años 1597 - 1598, fol. 1145 y ss.), mientras que el de Manuel Peralta, contratado para la capilla de Santa Verónica, ampliada tras las reformas del coro catedralicio, lo fue en 1603. Vid A. H. P. M. Prot. 1248, año 1603, fol. 230 v. y ss.

tos patronos o fundadores, cuya presencia era obligada, los encargos personales, de clérigos, cofradías y particulares, mostraron una tendencia a buscar la protección de santos taumatúrgicos y sanadores junto a una especial veneración por la Inmaculada, aún bajo la representación de la *Virgo Apocalíptica*. Suele ser frecuente la preferencia por un modelo de retablo levantado sobre una *predella* en la que se alojaban a santos como San Ginés, Santa Ana, Santa Catalina, los santos Juanes, un *Christus patiens*, siguiendo los viejos modelos del renacimiento, al que se concedía el honor de presidir este reducido basamento. Pero las advocaciones locales en forma de santos vinculados a la historia más fabulosa del obispado cartaginense no comenzaron a hacer su aparición hasta la llegada del obispo Sancho Dávila, quien desde 1592 daría muestras de su predilección por San Fulgencio y Santa Floretina, los santos hermanos oriundos de la Carthaginense, miembros de una estirpe de santos - San Isidoro y San Leandro constituyeron sus miembros mas conocidos - cuyas reliquias llegaron a la catedral de Murcia precisamente en ese año. Con anterioridad en el retablo de los hermanos Ayala aparecieron Fulgencio y Florentina, sin duda, por influencia de este prelado tan amigo de las reliquias y sería razón para que la extensión de su culto y la introducción del oficio religioso propio de la diócesis de Cartagena, fomentara su devoción. No extraña, por ello que el pintor Gaspar de Cuevas, comprometido a dorar y pintar el retablo del Desenclavamiento propiedad del racionero Bartolomé de Contreras, encontrara una obra en la que se habían escogido entre los temas pasionarios a estos dos hermanos¹¹. No faltaron ocasiones en las que el patrono dejó libertad al artista para escoger los santos que completaran las calles de su retablo, como le ocurrió al pintor Artús Brandt en 1582 al aceptar la ejecución del retablo del jurista Ginés Martí para la ciudad de Orihuela¹². Todas estas obras participaban de un diseño similar. En realidad eran pequeños retablos, algo más que un cuadro de altar, por cuanto disponían de una predella a menudo distribuida en cuatro zonas para la pintura de los santos escogidos y un solo cuerpo central dotado de dos alas laterales las cuales podían ser divididas en dos niveles. Esta sencilla disposición quedaba coronada por un calvario y acompañada por grandes volutas a sus lados, pudiendo escoger el comitente tanto la entidad del adorno - brutescos se dice en el mencionado de Artús Brandt para Orihuela o a la moda, en otros - o los colores si estuvieran previstos la policromía y el dorado. Los santos médicos, Cosme y Damián también se encuentran entre los preferidos. Un enigmático italiano, de nombre tan sugerente como Pompeyo Leo, proclamaba en 1610 su devoción por Santa María de la Cabeza, titular de su cofradía sita en la parroquial de San Juan Bautista de la ciudad de Murcia¹³.

(11) Vid. A. H. P. M. Prot. 1537, año 1639, fol. 237 y ss.

(12) La existencia de esta obra fue documentada y publicada en la prensa local por el investigador ya desaparecido Crisanto López Jiménez en una de sus periódicas y frecuentes colaboraciones bajo el título *De Lorca y Orihuela*.

(13) La noticia hace referencia a un italiano llamado Pompeyo Leo el cual ofreció diez ducados de limosna a la santa para reparar la promesa de una saya que pretendía entregarle, pero que desgraciadamente le robaron. A. H. P. M. Prot. 1205, años 1609 - 1610, fol. 442.

La decisión de adquirir un espacio para capilla y enterramiento familiar obligaba al patrono a disponer de lo necesario para la celebración del culto, tras el proceso abierto por los párrocos o ministros conventuales en el sistema de adjudicación¹⁴. Entre el mobiliario imprescindible, siempre mencionado en los documentos, el altar, retablo, cuadro, frontal, manteles, cruz y ara, habrían de figurar en la dotación inicial, a la que posteriormente se añadía el acondicionamiento del espacio adquirido con la ubicación de las armas familiares, como primer signo de dominio, y el encargo de un retablo a un artista considerado. A veces, tales decisiones ponían en funcionamiento determinados mecanismos en los que se requería la contribución de todas las ramas familiares a la financiación y embellecimiento de la capilla. Uno de estos casos fue el de la de San Antonio adquirida por el canónigo Gonzalo Rodríguez Pagán Tirado en el derruido convento franciscano de Murcia. Tras la compra, la primera decisión tomada fue la de construir un retablo dedicado al titular de la capilla, es decir, a San Antonio, la única efigie que habría de ser de bulto. Pero el coste de la talla y ensamblaje habría de ser financiado por toda la familia, si sus diversos miembros querían gozar del privilegio de ser enterrados en ese lugar. La favorable acogida que encontró tal iniciativa y la decisión excluyente de impedir el enterramiento familiar a quien no pagara, fueron seguidas de los sucesivos poderes y acuerdos generalizados para llevar a cabo las intenciones del fundador que además había previsto la inclusión de las armas familiares en el coronamiento del retablo¹⁵. El encargo fue encomendado al escultor Cristóbal de Salazar a quien se le impuso un diseño determinado, el de Santiago de los Verástegui, lo que es signo inequívoco de que la permanencia de determinadas tipologías se hizo más persistente por el deseo de los patronos de reproducir aquellas trazas que les satisfacían aún a despecho de su carácter anticuado. En ocasiones - y este ejemplo fue uno de ellos - la necesidad de renovar los modelos recomendados, obligaba a los patronos a indicar a los escultores las reformas imprescindibles que habría de introducir, los órdenes preferidos, la elección de un tipo concreto de columna o la adaptación de los retablos imitados a las nuevas funciones asignadas al que ahora se le encomendaba. La decisión del comitente fue, pues, en éstos y otros muchos casos, la razón última que justifica la prolongada vida de los esquemas compositivos y estructurales de la estirpe conocida como Bautista Estangueta, puesto que no sólo fue Salazar, sino otros muchos escultores y entalladores los que trabajaron para las trazas por ellos diseñadas. En este sentido hay que decir que las reformas solicitadas a Cristóbal de Salazar se referían exclusivamente, dentro de la fidelidad al tipo

(14) Era frecuente la colocación de un cedulón en la puerta de la iglesia dando las indicaciones y situación de las capillas, el mobiliario litúrgico necesario con que habían de ser dotadas y los plazos para realizar ofertas. Otras veces, se realizaba la venta de las capillas mediante pregón en la plaza pública. La adjudicación, por el contrario, exigía al nuevo patrono determinadas garantías como las rentas necesarias, en dineros, intereses, bienes raíces, censos o vínculos, con los que se debería mantener. Si se trataba de cofradías de menestrales, las parroquias podrían exigirles la mitad de las limosnas recaudadas y un canon anual fijado en los documentos de cesión de espacios.

(15) Todo el proceso puede seguirse detalladamente en A. H. P. M. Prot. 1463, año 1628, fol. 1396 y ss.

escogido, a los órdenes de las columnas - jónicas en el primer cuerpo, corintias en el segundo y *compositas* en el coronamiento - más la sustitución de los *cartones* por las armas esculpidas¹⁶.

Estas modificaciones y las precisas indicaciones dadas a los artistas retrasaron la evolución de los modelos, pues entre las condiciones pactadas se ajustaba igualmente la calidad de la madera - sargaleña habitualmente - y los procesos de dorado y policromía. Al encargar un sagrario para el desaparecido retablo de San Antolín de Murcia al entallador Francisco García Pérez en 1617, no sólo se imponían las rectificaciones al modelo que se imitaba - el existente en la parroquial de San Bartolomé de la misma ciudad - sino que se convenían otros pormenores como las condiciones siempre ventajosas para la iglesia en todas las modalidades del contrato - el artista quedaba sometido a un sinfín de leyes eclesiásticas y de renunciaciones personales - que en ocasiones produjeron verdaderas situaciones conflictivas¹⁷. Pero a la hora de analizar tales compromisos quedaron claras dos cuestiones que muestran, por una parte, la realidad social y profesional de escultores y pintores y, por otra, los deseos de que el color contribuyera a crear una atmósfera coherente y luminosa dentro del templo¹⁸.

Por un lado, los retablistas - identificados indistintamente como entalladores, escultores, escultores imaginarios, etc. - sólo atendían a los trabajos de talla, a las tareas propiamente escultóricas incluidas las del relieve y adornos, sin que entre ellos quedaran establecidas determinadas jerarquías sobre el distinto grado competencial de cada uno. La inexistencia de presión gremial que obligara a dejar bien definidos los límites que fijaban determinada actividad fue una razón de peso para justificar el grado de libertad alcanzado por los artistas a lo largo de los siglos XVI y XVII frente a las obligaciones a que fueron sometidos otros en Castilla, Andalucía y los territorios de la antigua corona de Aragón o Navarra¹⁹. Esta situación, alejada de los conflictos internos entre los diferentes gremios y de los artistas con la fisca-

(16) A. H. P. M. Prot. 1463, año 1628, fol. 1547 y ss.

(17) El sagrario o tabernáculo encargado para la parroquial de San Antolín habría de llevar columnas entorchadas en su primer tercio y estriado el resto, quitando además la talla de los frisos y columnas que adornaban al modelo imitado de San Bartolomé. La policromía y dorado fue adjudicada al pintor Juan de Alvarado. Vid. A. H. P. M. Prot. 1441, año 1617, fol. 919 v. y ss.

(18) Respecto al problema de la consideración social de los artistas murcianos no sólo hay que recordar las obras a este respecto escritas por los profesores GÁLLEGO SERRANO (*El pintor de artesano a artista*, Granada, 1976) o MARTÍN GONZÁLEZ (*El artista en la sociedad española del siglo XVII*, Madrid, 1984), sino las más recientes del autor de este trabajo sobre el mismo particular: *La escultura y la "ingenuidad" de las artes en la España barroca*, Simposio Nacional Pedro de Mena y su época, Granada - Málaga, 1989, pp. 19 - 32 y *La "ingenuidad" de las artes en la España del siglo XVIII*, Murcia, 1993, en el que se aborda el problema en su totalidad gracias a la abundante documentación que recopiló todo el proceso desde finales el siglo XVI.

(19) Para la situación social de los pintores murcianos, vid. J. C. AGÜERA ROS, *Pintura y sociedad en el siglo XVII. Murcia, un centro del barroco español*, Murcia, 1994.

lidad del reino, fue la nota predominante durante siglos, no advirtiéndose tensiones ni enfrentamientos que cuestionaran la capacidad legal de cada cual en la contratación de unas obras para las que se requería la colaboración de escultor y pintor. Por ello, los pintores - incluso los muy cualificados como Pedro Orrente - abordaron los trabajos de pintura y dorado de los retablos y de las imágenes devocionales, en las que durante la segunda mitad del siglo XVI predominó el color dorado. La distinción entre pintor de pincel y dorador o policromador que tantos conflictos y declaraciones originó, dados los conocimientos exigidos sobre todo para asentar el oro y otras cuestiones como la jerarquía de conocimientos y habilidades tan exigidas por algunos tratadistas, no parecen ser tenidas en cuenta en una ciudad como la de Murcia, en la que, por otra parte, los gremios de artistas no existieron o no superaron los límites finales de la Edad Media²⁰.

Por el contrario, como signo de esta realidad, fue habitual que entre las disposiciones finales de un contrato de escultura o de retablo se consignara la policromía o en todo caso, la entrega de la obra al pintor para que la terminara. Por lo tanto, el doble proceso - talla y pintura en los términos en los que fue descrito por San Juan de la Cruz - fue asumido sin conflictos, independientemente de que por pura lógica fueran los escultores o entalladores los principales contratantes²¹.

Este caso de retablos puede ser aplicado a la policromía de las esculturas exentas y a los trabajos sobre rejas o tribunas. En 1596, el escultor Juan Pérez de Artá realizó el grupo de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* que se conservaba

(20) Aunque este tema ya fue abordado en mi trabajo sobre la "ingenuidad" de las artes, ha sido un reciente estudio de la profesora Concepción de la PEÑA VELASCO (*Pintor de pincel, pintor de retablos. La exaltación del color en la arquitectura en madera*, en *El Legado de pintura. Murcia, 1516 - 1811*, catálogo de la exposición del Almudí, Murcia, 1999, pp. 68 - 75) la que por primera vez ha planteado el análisis y valoración de la pintura en los retablos murcianos. Este tema del color y sus diferentes variaciones a lo largo del tiempo, en los que el retablo se acomodaba a los gustos de cada momento y a las tendencias dominantes en la pintura en general o en la policromía de la imagen exenta, ya fue puesto de manifiesto por J. J. VÉLEZ CHAURRI ("La policromía del natura y de las cosas vivas en el 1600. Cristóbal RUIZ DE BARRÓN en la Rivera alavesa y comarca de Miranda", *Boletín del Instituto Municipal de Historia*, 1996, 30, pp. 89 - 104) y F. R. BARTOLOMÉ GARCÍA (*Pintura y policromía de los siglos XVII y XVIII en Orduña. El maestro pintor Juan Antonio de Jáuregui*", *Ondare. Cuaderno de Artes Plásticas y Monumentales*, 1997, 16, pp. 143 - 166) siguiendo el camino iniciado por Pedro ECHEVERRÍA GOÑI (*Policromía del renacimiento en Navarra*, Pamplona, 1990).

(21) Serían muchos los documentos en los que estas cuestiones aparecen claras. Acasó por simplificar las citas puede ser tomado como referencia el contrato firmado por el escultor Diego de Navas para hacer el retablo de la capilla de Alonso Jaimes Junterón en la antigua parroquial de Santa Catalina en el año 1601. Tras las indicaciones y recomendaciones sobre el empleo "*de pino sólido, sin nudos*" y la obligatoriedad de dedicarse exclusivamente a la realización de esta obra ("*sin alzar la mano*"), aparece en igualdad de condiciones el nombre del pintor Jerónimo de la Lanza comprometiéndose a realizar la pintura y dorado "*de mucha perfección*", sin reivindicar la posición ventajosa que Pacheco reclamaba para los pintores respecto al trabajo de Martínez Montañés. Vid. A. H. P. M. Prot. 1848, fol. 356 v. y ss.

en la iglesia parroquial de Santa Catalina, sede de la cofradía fundada por los clérigos murcianos bajo esta advocación. La colaboración con el pintor Jerónimo de la Lanza era similar a la detectada en otros casos en los que este artista compartió sus responsabilidades con diferentes escultores como Hernando de Torquemada, Diego de Navas y otros. Las asociaciones de pintores y escultores para atender trabajos comunes fueron igualmente habituales²². En un caso, un desconocido escultor, Tomás Ruán, se comprometió a entregar una efigie de un Nazareno a la parroquia de Librilla (Murcia) bien acabado y perfecto tanto en madera como en pintura, dorado, encarnado "y donde fuese necesario estofado"²³. Por el contrario, los pintores igualmente contrataron obras de escultura sin que en los compromisos se mencionen circunstancia alguna que sugiera que el trabajo de policromía sería realizado tras la talla hecha por un escultor como probablemente ocurriría. Este fue el caso del pintor Juan de Arizmendi comprometido con la cofradía del Rosario de Javalí Viejo en la huerta de Murcia para hacer "*una imagen de Nuestra Señora del Rosario de bulto y dorada*" por la que cobró más de treinta y seis ducados²⁴.

Uno de los deseos de párrocos y rectores de órdenes religiosas fue el de dotar a los interiores de un color uniforme, luminoso y coherente, para acentuar aún más los elementos simbólicos y místicos del santuario. En la búsqueda de tales resultados intentaron que los tonos escogidos se acomodaran a los ya existentes o permitieran introducir en los restantes una determinada gama cromática que habría de generalizarse. De esta manera, el dorado de un retablo, la vistuosidad de una tribuna o caja de órgano, podrían convertirse en el punto de partida al que someter la tonalidad general de una iglesia o la reproducción de materialesuntuosos simulados mediante la pintura. En este sentido, el deseo del guardián del convento franciscano de Murcia, recomendando dorar y dar "de celeste y blanco en forma de alabastro" a la reja de la capilla mayor, era un intento de suscitar en los restantes patronos el deseo de imitación con el propósito de que "se animen a hacer lo mismo para más ornato de la dicha iglesia en todas las demás rejas de las capillas que allí hay"²⁵. Pero en ocasiones los deseos de ver completadas algunas importantes iniciativas nada tenía que ver con ese deseo de uniformidad cromática y sí con las posibilidades económicas y grandes gastos que ocasionaba la pintura y dorado de un retablo. El estímulo de aquel buen guardián de San Francisco buscando la colaboración particular para el embellecimiento de su convento, no tuvo el mismo éxito en lo referente al acabado del retablo mayor de la cofradía de la Concepción del mismo recinto. Realizada la capilla por Lorenzo de Sahajosa en 1580 y ensamblado su retablo mayor por Francisco García, Juan Pérez

(22) En la serie de artículos publicados por Manuel Muñoz Barberán, recogidos en la edición del libro *Sepan quantos*, op. cit. aparecen mencionados muchos casos similares a los arriba citados.

(23) A. H. P. M. Prot. 976, año 1602, fol. 121 y ss.

(24) A. H. P. M. Prot. 77, años 1592 - 1593, fol. 492.

(25) A. H. P. M. Prot. 553, años 1581 - 1582, fol. 470 y ss. La insistencia en el color azul presente en muchos contratos indica una preferencia del siglo XVI por esta tonalidad como base de frisos y otras zonas de los retablos. Volverá a aparecer en el firmado para la policromía del que adorna la capilla mayor de la iglesia de San Esteban, antigua sede de la Compañía de Jesús.

de Artá y Diego de Navas, habría de esperar bastantes años hasta que pudiera ser realidad la policromía comprometida por Pedro de Orrente entre el fragor de un pleito presentado por otros pintores deseosos de realizar la labor ya en pleno siglo XVII.

Pero la identidad mayor solicitada para este tipo de colaboraciones acaso encuentra en el retablo de la Compañía de Jesús en Murcia su ejemplo más eminente y singular. El retablo mayor, para el que habían trabajado maestros de la talla de Juan de Orea y Domingo Beltrán, estaba sin dorar y policromar a principios del siglo XVII. Los responsables jesuitas rectores del llamado Colegio de San Esteban, suscribieron un compromiso con cuatro pintores, firmando por separado con cada dos de ellos la mitad del trabajo. Era el doce de enero de 1610 cuando los pintores Jerónimo de Espinosa y Jerónimo Ballesteros, por una parte, y Jerónimo de la Lanza y Francisco Martínez Jover, por otra, acordaban realizar la mitad de la obra, dando de oro bruñido todo lo que fuera de madera y tras esta operación procediendo a colorear frisos, basamentos, figuras y columnas de acuerdo con unas instrucciones en las que se indicaba el tipo de labor requerida, sobre qué elementos habrían de aplicar el color o el oro y los remates exigidos "*a punta de pincel*".

Debía anidar en el ánimo de los jesuitas el deseo de obtener unos resultados fascinantes y de muy intenso color, pues las columnas principales combinarían el dorado de los capiteles con fustes en azul, colores que se combinarían con los de los restantes soportes y con las "*coronas*" del banco. Entre las recomendaciones dadas a los pintores existe una idea dominante cual es la de diferenciar la entidad de cada elemento mediante el empleo de un color determinado. Los soportes arquitectónicos así como la ornamentación de relieves que forman el arco de encuadre fueron pintados en oro, mate o bruñido, así como las veneras y nichos, pero buscando siempre una matización alcanzada bien mediante este uso concreto del oro o mediante la yuxtaposición de otros colores que, como en el caso de los frisos, llevaran sus cogollos estofados y compartidos, para diferenciar el color de unos y otros. En cuanto a las figuras exigieron los jesuitas cuanto añadía suntuosidad y realismo, el encarnado de sus rostros y miembros y los brocados diferentes para sus ropajes. Tras el calvario de coronamiento, los pintores por mitades habrían de realizar "*una ciudad de Jerusalén como la obra lo pide*"²⁶. La Asunción habría de ir toda de oro bruñido "*bien emparejado*".

(26) El compromiso firmado con los artistas demuestra el grado de colaboración existente en algunos de ellos asociándose para afrontar grandes trabajos por los que alcanzarían fama y aprecio. Era lógico que tras la firma se produjeran abandonos quedando el grupo inicial reducido a lo imprescindibles ejecutores. Este contrato (A. H. P. M. Prot. 1731, año 1610, fol. 72 v. y ss.) ya fue considerado por el prof. José Carlos AGÜERA en *El apogeo de la pintura hacia el barroco en Murcia. 1600 - 1713*, en *El Legado de la pintura, Murcia, 1516 - 1811*, catálogo de la exposición del Almudí, Murcia, 1999. No obstante, la introducción del paisaje en este retablo muestra las opciones naturalistas cada vez más insistentes en el ánimo de los patronos y su deseo de que las imágenes, cada vez más próximas a los modelos reales, se distribuyeran en espacios y ambientes tomados del natural. En ese sentido hay que interpretar las perspectivas de fondo exigidas a los artistas bajo las expresiones tan conocidas como la imposición de reproducir "*unos lejos*" en los nichos de las esculturas, creando en algunos casos altas líneas de horizonte, más imaginario que real, dado el emplazamiento de las imágenes.

Es lógica esta cautela, pues uno de los argumentos mejor esgrimidos por polí cromadores de oficio y doradores frente a los llamados pintores de pincel se basaba en la delicada aplicación del oro y en los problemas originados por su incorrecta utilización. Aunque estos trabajos pudieran ser considerados una variedad de la pintura, no siempre se mantuvo tal distinción y la mayoría de los contratos no parecen tener en cuenta la peculiaridad de un proceso sino el deseo de que los oros aplicados a los retablos o a las esculturas lleven las habituales bases de fijación, la giscola, los estucos y el bol, extendidos sobre una madera de buena calidad, sin nudos y seca. En las cláusulas de los contratos de aprendizaje se sobreentendía que entre los secretos que no se deberían ocultar al principiante estaban también los referentes a cualquiera de las modalidades de la pintura y en muchas ciudades españolas - además de la presencia de doradores agrupados en su gremio correspondiente - este trabajo formaba parte de los conocimientos iniciales de aquélla.

LAS OBRAS DEL CONVENTO DE SAN FRANCISCO Y LOS MIRABILIA CATEDRALICIOS

A lo largo del período estudiado destacaron algunas iniciativas llevadas a cabo por la orden franciscana o por los herederos de los grandes mecenas del renacimiento. Junto al retablo de la Parroquia Mayor de Santiago de Jumilla, las obras destinadas al convento de San Francisco situado en una amplia zona de la ciudad próxima al cauce del Segura y las que en la catedral intentaron concluir los programas ornamentales del renacimiento, fueron las más importantes, dada la envergadura de estas iniciativas, los programas iconográficos planteados y los artistas presentes en las mismas. En efecto, desde mediados del siglo XVI, el convento del Plano de San Francisco intentaba concluir su fábrica atrayendo a acaudaladas familias mediante la cesión de capillas y lugares de enterramiento tanto en los espacios de la iglesia conventual como en el edificio que, formando parte del recinto, albergaba a la cofradía de la Purísima. Además, la conclusión del claustro y la decisión de completarlo con un ambicioso programa escultórico, acaso sea la empresa más importante por su magnitud y por la entidad del autor, el conocido escultor Francisco de Ayala.

Desde el año 1544 el arquitecto Jerónimo Quijano y su aparejador Juan Rodríguez se comprometieron con la comunidad franciscana a levantar la capilla mayor puesta bajo el patronato de la familia Riquelme. En las condiciones del contrato quedaba clara la necesidad de disponer de una buena arquitectura y el hecho ya experimentado con anterioridad en los precedentes catedralicios de la Capilla del Marqués de los Vélez y del arcedianio Gil Rodríguez de Junterón, de extender la fábrica nueva más allá de los muros perimetrales de la iglesia, pues la importancia concedida a tal espacio - cuya doble jerarquía de capilla mayor y enterramiento nobiliario ahora quedaban firmemente dibujadas - exigía un tratamiento muy por encima de las usuales recomendaciones a la dignidad y decencia del culto. De esta forma, el patrono Pedro Riquelme, exigió colocar los blasones familiares no sólo en

la clave de las bóvedas y en el arco de ingreso, sino que hizo extensivo su deseo de reforzar la especial vinculación familiar de los Riquelme con la orden de San Francisco al exigir a los arquitectos la colocación de las armas propias en los exteriores de la capilla²⁷.

Desde el principio quedaron claras las intenciones del patrono de disponer de capilla funeraria en el altar mayor de San Francisco. A las habituales recomendaciones acerca del empleo de sillería o de piedra franca labrada al exterior y de mampostería en el interior, se unió el deseo de abrir dos arcosolios a ambos lados del presbiterio con el propósito de labrar en el futuro los sepulcros correspondientes. Y esta nueva labor tardaría años en llevarse a cabo, pues no fueron contratados hasta 1617 por los escultores que representaron la transición al barroco. En efecto, el cantero Bartolomé Sánchez y el escultor Cristóbal de Salazar se comprometieron a llevar a cabo el deseo del fundador de labrar y montar los arcos para enterramiento y las esculturas yacentes de los patronos. Este dato resulta importante por varias razones. En primer lugar, porque la escultura funeraria es la gran desconocida en el reino de Murcia de la que apenas se conservan escasos datos y muy pocos ejemplares²⁸. En segundo, por las circunstancias del contrato pactado entre los dos artistas, en las que el escultor quedó a merced del cantero. Las funciones, por el contrario, quedaron claras. Cada uno debería trabajar según su facultad, uno ensamblando y labrando lo propio de la arquitectura; el otro, lo referido a la talla y escultura. En este compromiso quedan al descubierto las condiciones tan dispares del trabajo artístico cuando las cuestiones profesionales y gremiales implantan su ley. Y esto ocurría en una ciudad que vivía al margen de la polémica suscitada en otras acerca de las competencias reconocidas por las ordenanzas. Pero en el contrato citado la mejor parte quedó del lado del cantero, cuyas responsabilidades en la obra se limitaban a la ejecución de unos diseños presentados por el escultor Cristóbal de Salazar y a cobrar y administrar la cantidad pactada. En cierto sentido, el documento en cuestión es fiel reflejo de lo ocurrido en otras partes del reino. Las esculturas yacentes sólo podían ser realizadas por quien tenía facultad y conocimientos para ello - lo que en la terminología tradicional correspondía al escultor de imágenes o escul-

(27) A. H. P. M. Ante Lope del Castillo, Prot. 88, año 1552, fol. 221 y ss. El compromiso lleva fecha de 2 de junio de 1552. Según la profesora Cristina Gutiérrez - Cortines, la obra fue contratada en 1549 y su traspaso al aparejador Juan Rodríguez correspondería a junio de 1552, es decir, a la fecha indicada previamente en esta nota. Vid. para la actividad de Jerónimo Quijano, la obra de la mencionada profesora, *Renacimiento y arquitectura*, op- cit. p. 68 y nota 178.

(28) A excepción del sarcófago bajomedieval perteneciente al obispo Peñaranda, descubierto en unas excavaciones en el coro catedralicio, la reutilización del llamado de las Musas, un ejemplo romano cuyo reverso sirvió de lauda sepulcral y el conocido del obispo Esteban de Almeyda, labrado por Bartolomé de Lugano para el fundador de los jesuitas en Murcia, nada más se conoce. Recientemente, entre los trabajos llevados a cabo en el pavimento de la capilla de Gil Rodríguez de Junterón apareció el sarcófago de este conocido prebendado, inspirado en el de las Musas anteriormente citado. En este caso, el sepulcro quedaba introducido en el interior de una fosa excavada a la izquierda del altar.

tor imaginario - porque, quien ostentaba tal título, había alcanzado el grado máximo de perfeccionamiento requerido en unas ordenanzas. Lo curioso del compromiso firmado entre ambos artistas es que se hacía respetando la literalidad de unos preceptos que jamás tuvieron vigencia en la ciudad de Murcia sino eran como resultado de un tácito acuerdo entre quienes se comprometían a hacer una obra a medias. Pero en la plasmación de tales acuerdos, era Cristóbal de Salazar el que realizaba el modelo, es decir, el que asumía la labor puramente creativa para que quedara sometida al parecer de su ocasional colaborador.

Las razones que impulsaran a un escultor ya consolidado en la ciudad, que además había enlazado familiarmente con la dinastía de los Ayala, al contraer matrimonio con una hija de Francisco, a aceptar esta sumisión, sólo nos permiten aventurar la posibilidad de admitir que, sin normas expresas que lo aconsejaran, los artistas eran conscientes del terreno que a cada cual correspondía además de asumir individualmente la realidad social que avalaba sus nombres²⁹.

Hacia 1587 se suscitó la necesidad de contar con un retablo para tal recinto. De nuevo la familia protectora fue la encargada de afrontar el gasto - trescientos ducados - lo que da idea de la envergadura de la obra que habría de ocupar todo el testero de la capilla mayor sustituyendo quizá al levantado por Juan Rodríguez el colaborador de Jerónimo Quijano³⁰. Estos años finales del siglo fueron los que pusieron de manifiesto la importancia de las obras emprendidas por la orden fran-

(29) Es posible que en este caso fuera así. El cantero Bartolomé Sánchez era conocido en la ciudad y concurrió a las subastas proclamadas para realizar varias obras de arquitectura. Parece en realidad un competente realizador de obras en cantería frente a Cristóbal de Salazar, un modesto escultor, que por aquellos años podría considerar ventajosas las condiciones pactadas con el cantero. En el mencionado contrato se indica que Bartolomé Sánchez cobraría de D. Luis Riquelme las cantidades que se librarán para pagar la obra, que la de Cristóbal de Salazar estaría sometida a tasación y que debería éste entregarle la décima parte de la misma. Todo lo demás serían beneficios para Bartolomé Sánchez. Aunque el contrato lo suscribiera éste, la parte más significativa del mismo era la correspondiente al trabajo de escultura y, sin embargo, no fue suficiente para invertir los términos del acuerdo, signo evidente de que en aquellos casos en los que confluían distintos quehaceres, las disputas sobre las competencias para suscribir contratos y luego traspasar determinadas labores no suscitaron las polémicas conocidas en otras ciudades sometidas al ordenamiento gremial. Recuérdese lo ocurrido entre Francisco Pacheco y Juan Martínez Montañés a propósito del retablo sevillano de Santa Clara y las discusiones sobre las competencias del pintor o del escultor para afrontar esta clase de compromisos. Las noticias sobre el encargo recibido por Bartolomé Sánchez y Cristóbal de Salazar fueron dadas a conocer por Manuel MUÑOZ BARBERÁN en *Vida ciudadana de artistas murcianos de los siglos XVI, XVII y XVIII. Hechos curiosos, dedicatorias marginales, convivencia*, en *El Legado de la pintura. Murcia 1516 - 1811*, Murcia, catálogo de la exposición celebrado en el Palacio del Almudí, Murcia, 1999, pp. 31 - 37.

(30) Sobre la construcción de este retablo en 1552, vid. A. NIETO FERNÁNDEZ, *Los franciscanos en Murcia. San Francisco. Colegio de la Purísima y Santa Catalina del Monte (siglos XIV - XX)*, Murcia, 1996, p. 39.

ciscana para concluir su convento y los que dieron lugar a otros proyectos derivados de la importancia concedida al recinto considerado "cabeça y metropoli de toda esta provincia" para crear en él las cátedras de teología y artes y permitir con ello "que los naturales de este reino e comarca gozassen del beneficio y aprovechamiento de la doctrina, sin ser necesario salir de sus casas a oír y aprenderla en las agenas". Pero también tales años manifestaron los problemas estructurales del edificio y los fallos de construcción que llevaron a reedificar en el futuro ciertas zonas del mismo. Pero quedó claro que la orden a la vez que solicitaba caudales al municipio para afrontar la ruina completaba sin descanso otros espacios. Poco antes de que el retablo mayor nuevo quedara comprometido mediante la entrega de las cantidades ya consignadas, acabadas de satisfacer por la familia Riquelme en 1597, el convento comprometió con Francisco de Ayala, el escultor más prestigioso de la ciudad, la ambientación escultórica e iconográfica del claustro. Para el día de San Juan de junio de 1585 habría de entregar el escultor diez estatuas de piedra de un total de veinte comprometidas el 9 de octubre de 1580. Era un ambicioso programa escultórico destinado a embellecer el claustro monacal con efigies de santos propios, de fundadores y de mártires de la orden. San Francisco, San Antonio, San Bartolomé, San Luis de Tolosa revestido de pontifical, Santa Clara con báculo y custodia, Santa Isabel, Santa Inés y los mártires franciscanos de Ceuta y Marruecos, proclamaban la grandeza de la orden y la alta misión a la que fueron llamados algunos de sus protagonistas con expresas renunciaciones a las dignidades eclesiásticas y temporales³¹.

De todo aquel ambicioso programa desplegado en la iglesia, claustro y colegio de la Purísima, nada quedó en pie. Unas veces las avenidas del vecino Segura, pese a la protección que daba el Malecón levantado para contener su furia ocasional, otras las destrucciones que desde la proclamación de la segunda república lo convirtieron en pasto de las llamas, nada quedó de aquellas iniciativas que habrían de iniciar un decidido camino hacia otros recintos barrocos.

Por el año 1552 en el que Jerónimo Quijano y Juan Rodríguez levantaban la capilla mayor de San Francisco, otros documentos contemporáneos revelan el estado de ciertas dependencias catedralicias cuyas imágenes no han llegado hasta nosotros. En el clima de fascinación por lo extraño y desconocido, el arcediano de Lorca Gil Rodríguez de Junterón, activo mecenas del renacimiento, había conseguido reunir en la magnífica capilla que para él levantó el arquitecto capitular Jerónimo Quijano, un conjunto de piezas extrañas y fantásticas recogidas en la relación de objetos entregados a su sucesor Diego Dávalos. Este documento es importante tanto por revelar aspectos desconocidos de la capilla - entre ellos, la existencia de una puerta de acceso a la sacristía con relieves - como por exhibir con orgullo de ilustre coleccionista objetos fantásticos y extraños, entre los que se encontraba un enorme

(31) Para el contrato con Francisco de Ayala, vid A. H. P. M. ante Antonio Fernández, Prot. 187, año 1584, fol. 345 y ss. El contrato lleva fecha de 9 de octubre de 1580.

colmillo de elefante "colgado de la capilla de un clavo de hierro"³². Que el programa de la misma no había sido concluido no sólo lo determina el hecho ya desvelado por la profesora Gutiérrez - Cortines, al estudiar la iconografía del recinto - las aludidas Sibilas y Profetas hechas por Cristóbal de Salazar y Juan Pérez de Artá - sino también la circunstancia descrita en este documento de contar como elemento de aislamiento y separación "una rexa de palo que cierra la capilla principal". Esta fue la razón por la que el obispo Sancho Dávila y Toledo, en su visita a la catedral efectuada en 1592, urgía a sus propietarios a concluir el programa trazado por el fundador, cuyo elemento final debería de ser la instalación de una reja de aislamiento acorde con las condiciones artísticas tan ponderadas unánimemente por todos. En efecto, el prelado, al que en raras ocasiones se le ve emitir juicios artísticos sobre los recintos que visitaba, quedó fascinado por la belleza de éste, y, bajo las habituales penas de excomunión con las que adornaba sus recomendaciones, exigió de los descendientes del arcediano la colocación de una reja muy buena³³. No fueron cumplidos los deseos del obispo ni siquiera, a juzgar por el modesto ejemplo con que actualmente se adorna la capilla, los de los propios herederos, pues en el año 1602, Ginés García, el rejero que heredó la tradición renacentista del francés Savanan, activo a mediados del siglo, contrató con la familia de Junterón, una reja acorde con la entidad artística del recinto.

Tal proyecto preveía un elemento de cierre que cubriera la totalidad del arco de acceso, permitiendo que la relación con las columnas de mármol que abren el recinto se estableciera mediante balaustres de hierro. No es posible conocer si la traza presentada era obra del rejero citado o se le facilitó un modelo existente, pues en las cláusulas de compromiso se rectifica el número de niveles de la reja que pasa a ser de tres para acomodarla mejor a las dimensiones del arco que habría de cerrar. Por ello, se prefirieron tres órdenes de balaustres, superpuestos, el primero de los cuales habría de llegar hasta la mitad de la puerta "con follaje a la romana, sin arquitrabe ni papo de paloma"³⁴. Los restantes niveles habrían de ajustarse al dibujo presentado, mientras la última cornisa llegaría a alcanzar la altura de los capiteles y el coronamiento se cubriría con una poblada crestería de follaje. En total, estaría compuesta esta reja de veintidós balaustres y ocho columnas. Su precio quedó acordado en mil ducados.

(32) Doña Luisa de Agüera, viuda de D. Gil Rodríguez de Junterón, el heredero del arcediano, entregó a su hijo Diego Dávalos la propiedad de la capilla con los objetos de culto propios de la misma. En la relación protocolizada se hace mención al extraordinario retablo de mármol que da título a la capilla y cuantas pertenencias quedaban vinculadas a su propiedad. En ella se menciona el "diente de elefante" arriba indicado. Vid. A. H. P. M. Prot. 70. Años 1551 - 1552, fol. 626. El documento de entrega se redactó el día 25 de noviembre de 1552.

(33) Vid. C. BELDA NAVARRO, "La obra de rejería de la catedral de Murcia", *Anales de la Universidad de Murcia*, XXIV, Murcia, 1970 - 1971, pp. 207 - 234.

(34) Vid. A. H. P. M. ante Salvador Fernández, Prot. 1037, años 1601 - 1602, fol. 107 y ss.

Otro tanto ofrecía la capilla del Adelantado Mayor del Reino D. Pedro Fajardo, marqués de los Vélez. Si ya su fábrica era un poderoso alegato en favor del carácter dominante de una estirpe, su ambientación en la segunda mitad del siglo XVI no ocultó el orgullo de casta ni las nobles hazañas de sus propietarios. Aunque concebida como capilla familiar de enterramiento, sólo en parte llegó a gozar de tal prerrogativa, pues su patrono abandonó pronto la idea de ser sepultado entre sus muros, prefiriendo la capilla mayor de la catedral, logro imposible por gozar ésta de la condición real que le daba el servir de enterramiento a las entrañas de Alfonso X el Sabio. Pero en 1552 la capilla de los Vélez era el escenario de las glorias familiares. En su interior - dice un inventario - se situaron cinco retablos - de un exasperante manierismo, como corresponde a esos años finales del siglo XVI en la pintura local - puestos bajo la advocación de San Cristóbal, San Lucas, San Jerónimo, las Siete Angustias de Nuestra Señora y, por último, los Santos Felipe y Audacio, más cuatro sepulcros de madera en los arcosolios. Pero la importancia de su ambientación interior residía en la aparatosa ornamentación introducida sobre las excelentes ornamentaciones góticas a modo de exaltación de la gloria personal de su patrono. De lo alto de la capilla colgaban veinticinco banderas, sin duda, las arrebatadas por D. Pedro Fajardo a los agermanados de Orihuela, acompañadas de otras cuatro en las que estaban pintadas las armas familiares y un pendón con la cruz de Santiago, emblema y símbolo de su orden militar³⁵.

La capilla fue, pues el escenario de sus victorias, de aquéllas que significaron la sumisión de los insurgentes levantinos al César Carlos y aquel simbólico botín ahora se exponía junto a las armas familiares en lo alto de este recinto, concebido como instrumento que simbolizara la gloria de su estirpe.

Cristóbal BELDA NAVARRO

(35) A. H. P. M. ante Lope del Castillo, Prot. 88, año 1552, fol. 447 y ss.

