

ASPECTOS RENACENTISTAS EN LA CATEDRAL DE MURCIA*

Antonio Bonet Correa

Del volumen: Excmo Ayuntamiento de Murcia. *S.I. Catedral Vº Centenario de su Consagración*, Murcia, 1966.

En tanto que estructura gótica la catedral de Murcia tiene escasa importancia dentro del Arte español. Su fábrica arquitectónica, carente de elevación, con espacios mal articulados, tratamientos de superficie de plana y monótona molduración e insignificantes elementos plásticos, no plantea al estudioso problemas técnicos ni estilísticos de consideración. A la impresión negativa que produce contribuyen, también, el retablo mayor de mediocre gusto neogótico del siglo XIX y los desacertados sangrados que el actual cabildo ha mandado hacer en los sillares del alzado, restándole la poca grandiosidad que tenía el, ya de por sí, poco airoso interior catedralicio. Pero todas estas insuficiencias cuentan poco ante la belleza de concepción y realización de las diferentes partes arquitectónicas que el tiempo fue agregando al cuerpo del templo. La capilla de los Vélez, de fines del gótico, tanto por su exterior, de claros y elegantes volúmenes, como por su interior, de complejo espacio, en el que la bóveda estrellada se imbrica con la tupida decoración, es una de las mejores muestras del agudo y gentil estilo cortesano del Otoño de la Edad Media en España. Su articulación, por medio de caladas arquerías, a la girola, revela una muestra de lo espacial difícil de igualar en su época. La Torre, con su maciza y grandiosa mole renacentista, continuada por el barroco y rematada por el neoclasicismo, es modelo de primerísimo orden dentro de lo español. Vinculada a una tradición medieval y mudéjar, pese al estilo clásico de su ornamentación, no tiene parangón en las torres italianas. Para definirla hay que referirse a las barrocas españolas, todas ellas con punto de partida en los alminares de las mezquitas de Córdoba y Sevilla, transformados por el Renacimiento, en fecha posterior al comienzo de la torre de la catedral de Murcia. Su alta silueta, que domina el variado y anárquico paisaje de tejados de la ciudad, de antiguo trazado musulmán, es visible desde la ubérrima y siempre verde huerta del Segura, circundada por las peladas crestas de las montañas que la limitan. También del Renacimiento es la espléndida Capilla de los Junterones, de reducidas dimensiones y recargada riqueza decorativa, sólo comparable a lo mejor de su tiempo en España. Como remate de tan bellas adiciones a la fábrica catedralicia, falta por mencionar la escenográfica y elegantísima fachada principal del templo. Obra maestra del rococó español, su categoría es muy grande y difícilmente en pocas palabras pueden resumirse sus cualidades, entre las que, quizá, la mayor sea la perfecta adecuación al espacio urbano de la plaza en que se levanta. Retablo y telón de piedra, su ejecución, de fina y pulcra talla, es como un teatro histórico de la grandeza y universalidad del catolicismo en la diócesis que, desde la Cartagena del Bajo Imperio romano hasta la pletórica e ilustrada Murcia del siglo XVIII, al labrar esta joya hizo posible uno de sus mejores momentos en el paso de los siglos.

* Del volumen: *S.I. Catedral Vº Centenario de su Consagración*, Excmo. Ayuntamiento de Murcia, 1966.

De todas estas obras maestras son dignos de tener en cuenta algunos aspectos que pueden definirnos el afán que alentó su creación. El sentido humanístico, inspirado en ideales cultos y eruditos, es esencial si se quiere comprender toda la significación de construcciones que, como la de la Torre de la catedral de Murcia, abrieron nuevas concepciones artísticas. Como se sabe, la torre murciana cronológicamente fue una de las primeras manifestaciones renacentistas en España. Proyectada, en 1519, por Francisco Florentín, desde 1522 fue continuada por Jacobo Florentín, hermano de Francisco el Indaco, artista que no hay que confundir con el primero, del que no tiene en común más que el nombre y el haber nacido en la misma ciudad italiana. Jacobo, que murió en 1526, en Villena, acabó el primer cuerpo de la torre, sucediéndole en los trabajos el español Jerónimo Quijano, autor del segundo cuerpo de dicha torre y de otras obras dentro de la catedral, como la capilla de los Junterones, realizada desde 1525 hasta 1529.

Respecto a la Torre sólo prestaremos atención a las bóvedas de la antesacristía y la sacristía y a la portada interior que une estos dos cúbicos espacios, albergados en el interior del primer cuerpo de la torre de macizos muros, ya que sobre ellos se levantan los demás, alcanzando la totalidad hasta el remate de la veleta de 95 metros sobre el nivel del suelo.

En la antesacristía, a la que se llega de la girola, tras haber pasado una portada muy a lo Andrea Sansovino, hay una cúpula en forma espiral. Este nervio, de línea continua, no tiene función estructural. Su perfil abultado y redondeado resulta muy primitivo y sin antecedentes formales en lo clásico. Quizá sea excesivo pensar que Jacobo Florentín quiso simbolizar en ella la evolución del universo y la rotación de la tierra, ya que la espiral desde lo antiguo estuvo identificada con un signo macrocósmico de tipo positivo o negativo según su utilización. De todas formas por su línea envolvente, que se acaba en un círculo, y por el movimiento y su desarrollo en la bóveda produce un efecto de potente creación que sobrepasa lo decorativo. La otra bóveda, en la sacristía, tiene, también gran interés no sólo por su riqueza ornamental, sino también por su estructura, ya que se trata de una cúpula gallonada. Con un florón o cogollo en la clave y un anillo de guirnalda de frutos y frutas, de granada jugosidad, es como un copioso racimo o mazorca plétórica de savia. Por su abundante talla de ricos vegetales hace recordar las sartas y guirnalda de Jacobo della Quercia y de Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi. Pero aparte de su plástica ornamental, por su estructura gallonada hace pensar en Brunelleschi que empleó las cúpulas gallonadas en la sacristía Vecchia de la iglesia de Santa Croce, en Florencia. Pero más importante es para nosotros saber que este tipo de cúpula fue el que, más tarde, empleó Diego de Siloe, con gigantescas dimensiones, en la capilla mayor de la catedral de Granada, grandioso templo que, concebido con un gran presbiterio de planta circular, añadido a las naves de la iglesia, era como una imagen del Santo Sepulcro. En el centro de este presbiterio se encontraba el gran altar ciborio con el Santísimo Sacramento. El Simbolismo renacentista de la iglesia de planta cerrada, de raíz platónica y el cristianismo lograban allí una síntesis. Hace años al estudiar la cúpula gallonada de la iglesia de San Martín Pinario en Santiago de Compostela, obra del granadino Bartolomé Fernández Lechuga, nos ocupamos de esta cúpula de Granada en relación con las de Brunelleschi.¹ En ella veíamos la continuidad de un tipo de progeñe oriental que en España va desde el arte musulmán hasta el románico, citando ejemplos como las de la Alhambra de Granada, el cimborio de la catedral de Zamora y la famosa Torre del Gallo de la catedral de Salamanca. En esta época no prestamos atención a la bóveda de la sacristía de Murcia, por conocerla sólo a través de fotos e ignorar su importancia. Quizás hoy matizaríamos nuestra opinión respecto a las fuentes italianas de Siloe, continuador de la obra de la iglesia de San Jerónimo de Granada, comenzada por Jacobo Florentín, el autor de la torre murciana. Sin duda Siloe encontró en el artista italiano sugerencias

que coincidían con su manera de sentir la arquitectura y su arraigo en la tradición española. Es de notar que, tanto Brunelleschi como Jacobo Florentín, no hicieron más que seguir un tipo de bóveda oriental que de lo bajo-romano pasó a lo bizantino y de allí a lo árabe, llegando a España a través de lo musulmán. Para Siloe el camino hubo de ser doble, ya que lo italiano venía a injertarse sobre un tipo, que por su mudejarismo, se podía considerar castizo.

El segundo aspecto que nos interesa en la sacristía de Murcia es la portada del interior. De arco de medio punto, con una magnífica bóveda es viajada, está compuesta por dos columnas estriadas, cuyos capiteles consisten en grandes cabezas de mujer. Chueca Goitia ha sido el único historiador que los describe al decirnos que “del astrágalo penden unos paños como dibujando el escote del tocado femenino”.² Si se tratase de genios masculinos, como los califa Pérez Sánchez³ habría que estudiar estos capiteles con significaciones simbólicas que se enlazan con la antigüedad clásica a través de una fantasía medieval todavía viva en el primer Renacimiento. Pero este camino, que por otra parte podría llevarnos demasiado lejos en consideraciones sobre la interpretación de lo irracional, tiene que dejar paso a un criterio de clara filiación erudita.

Vitrubio, en el capítulo 1º del libro IV, al hablar del origen del orden jónico, que según él sigue las delicadas proporciones del cuerpo femenino, al hablar del capitel dice que sus inventores “tallaron luego volutas a una y otra parte del capitel queriendo imitar el cabello que cae en bucles a derecha e izquierda, y por medio de cimacios y festones, como cabellos arreglados sobre la frente, adornaron la parte anterior de los capiteles. Además trazaron estriás a lo largo del fuste de la columna, a imitación de los pliegues de la túnica de las matronas”.⁴ Esta referencia, lo mismo que la de las proporciones de los órdenes en relación con el cuerpo humano, como el dórico inspirado en el hombre, preocupó a los comentaristas de Vitrubio durante el Renacimiento. Francesco di Giorgio, que consideraba que el ser humano era la criatura más perfecta, hizo varios dibujos en los que inscribe una cabeza humana dentro de un capitel. También dibujó columnas cuyos fustes tienen dentro un cuerpo femenino, siendo la cabeza los capiteles. Pero, por otra parte, era de la opinión que algunos elementos, como la cornisa, no se podían reducir a la cabeza humana, aunque tenían con ella similitudes.⁵ Su influencia fue poderosa sobre los otros tratadistas de arquitectura. Fra Giovanni Giocondo Veronese, el primero que publicó, ilustró y comentó Vitrubio, en su edición de los *Diez Libros de Arquitectura* nos proporciona un dibujo en suma interesante en lo que se refiere a la portada de la sacristía de la Catedral de Murcia.⁶ En el capítulo I del Libro 1º, cuando con grabados de éstas, nos da el de una columna estriada cuyo capitel es una cabeza femenina, siguiendo el texto ya citado de Vitrubio que, más tarde, en España divulgó Diego de Sagredo, resumiendo en lenguaje castellano las antropomórficas *Medidas del Romano*, que tanto influyeron en el círculo burgalés en que se formó Diego de Siloe y en el que fueron tan decisivas las realizaciones del escultor Vigarny, que trabajaba en Granada cuando Francisco Florentín llegó de Italia pleno de saberes pictóricos y arquitectónicos. Lo interesante es comprobar que Jacobo Florentín debía haber traído consigo un ejemplar del Vitrubio publicado por Fra Giovanni Giocondo, pues el hijo de Jacobo Florentín, Lázaro de Velasco, que fue el primer traductor de Vitrubio a la castellana, nos dice que se valió del texto de Giocondo Veronese.⁷ Velasco cita además a Budeo, el humanista francés Guillaume Budé, que había seguido en París el curso que Fra Giocondo había dado sobre el texto de Vitrubio, del que poseía un manuscrito que él había corregido y que, sin duda, influyó sobre la edición del italiano.⁸ Que Florentín plasmó en Murcia su idea o imagen no queda duda, ya que es el único ejemplo que conocemos del tipo, pues aunque Donatello hizo unos capiteles con cabezas humanas vistas de perfil en las colum-

nas que enmarcan su Anunciación de la iglesia de Santa Croce de Florencia no son más que invenciones decorativas.

Hay también que señalar que el antropomorfismo, que influyó en los dibujos de cornisas de Diego de Sagredo, de los capiteles de Jacobo Florentín, no hay que confundirlos con el uso de las cariátides que tanta importancia tuvieron en el Renacimiento y de las que el veronés fue el primer intérprete. Pero sus modelos, que se reprodujeron en tratados posteriores, como el de Philibert de l'Orme, pronto quedaron pasados de moda. Lo mismo debió suceder con sus columnas antropomórficas. El valor de Francisco Florentín fue el de utilizar de *columnarum commutatio* de Fra Giovanni Giocondo, no como cariátide, sino como prestigiosa referencia erudita al origen del capitel y las estrías de la columna. Además pudo mostrar así su valor no sólo como “ordenador” (léase arquitecto), sino también como “excelentísimo pintor y primo escultor”, como le juzgó su hijo Lázaro de Velasco; que nos informa también que era “hombre alto enxuto cenceño rubio y blanco” y al igual que su hermano “micer francisco el indaco” arquitecto “en Italia y España”.⁹

En lo que se refiere a la Capilla de los Junterones, obra de Jerónimo Quijano, haremos sólo una anotación. Aparte habría que estudiar la decoración escultórica de la bóveda que hay que comparar por sus motivos decorativos con las de la Escalera Dorada de la Catedral de Burgos, de Siloe y las de varias obras de Covarrubias por su tipo de tendencia a lo oval, entre otras con la de la iglesia de Rodilana, realizada por los Corralde Villalpando. Pero aquí lo que nos interesa es la disposición muy florentina del muro dispuesto en nichos con estatuas de cuerpo entero. En la capilla del Sacramento de la Se-Velha de Coimbra, mandada construir por el obispo Soarez y acabada en 1566, hay que atribuirle a un discípulo y seguidor portugués de Andrea Sansovino que, como nos dice Vasari, pasó en Portugal nueve años trabajando “moltissimo di architettura e di scultura”.¹⁰ Frente a las obras de los escultores franceses Nicolás de Chanterene y Juan de Rouan cuyo renacentismo está todavía teñido de goticismos, esta capilla representa un mayor italianismo. Sin embargo, pese a ser posterior en varias décadas a la Capilla de los Junterones, no alcanza su pureza de estilo. Como ya se ha señalado, la capilla murciana muestra la huella del arte florentino. Una prueba fehaciente es el bellissimo relieve de la Adoración de los Pastores, obra italiana del círculo allegado a Sansovino. Esta obra, probablemente, la trajo de Roma el arcediano de Lorca, don Gil Rodríguez de Junterón, que en la ciudad eterna ocupó cargos en la Curia. Pero podría incluso llegar a pensarse en el paso por Murcia o el Levante español del escultor y arquitecto, camino de Portugal o de Italia. De lo que no queda duda es que Jerónimo Quijano supo recoger la influencia florentina que, en fecha muy temprana para España, con la llegada de artistas de la ciudad del Arno, renovó el arte de la entonces próspera e importante ciudad del Segura.

ASPECTOS RENACENTISTAS EN LA CATEDRAL DE MURCIA



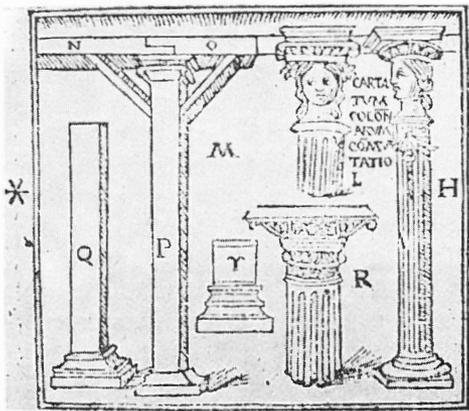
Foto 1.- Portada del interior de la Sacristia de la Catedral



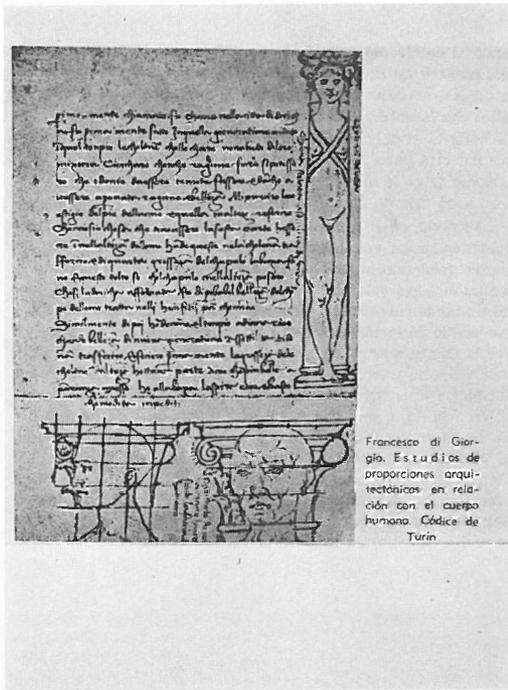
Foto 2.- Capilla de los Junterones



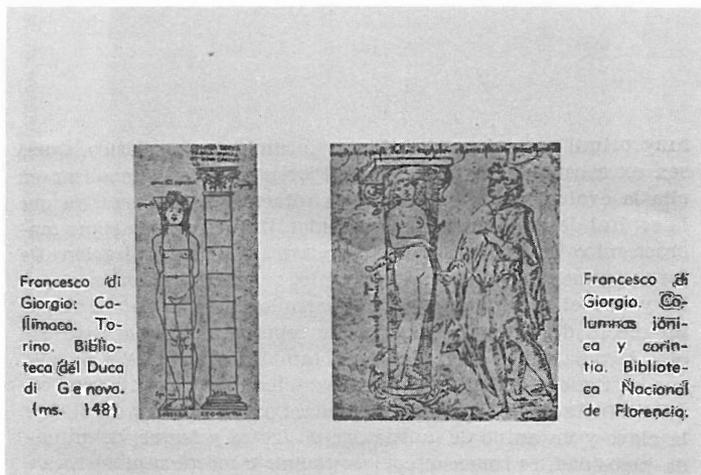
Foto 3.- Portada del interior de la Sacristia de la Catedral. Detalle



Fr. Giovanni Giocondo Veronese. Grabado Vitruvio, edición de Florencia, 1523



Francesco di Giorgio. Estudios de proporciones arquitectónicas en relación con el cuerpo humano. Códice de Turín



Francesco di Giorgio: Colóniaco. Torino. Biblioteca del Duca di Genova. (ms. 148)

Francesco di Giorgio. Columnas jónica y corintia. Biblioteca Nacional de Florencia.

ASPECTOS RENACENTISTAS EN LA CATEDRAL DE MURCIA

NOTAS

1. Bonet Correa, A.: *La Arquitectura en Galicia durante el siglo XVII*, Madrid, 1966, págs. 70 y 153-156.
2. Chueca Goitia, F.: *Arquitectura del siglo XVI*, "Ars Hispaniae", Madrid, 1953, vol. XI, pág. 228.
3. Pérez Sánchez, A. E.: *Murcia-Albacete y sus provincias*, Barcelona, 1961, pág. 42.
4. Citamos la traducción de Vitrubio de Agustín Blázquez, Barcelona, 1955, por considerarla la más asequible al lector actual.
5. Panini, R.: *Francesco di Giorgio Architetto*, Florencia, 1946, vol. II, págs. 12, 284, 287; Salmi, M.: *Disegni di Francesco di Giorgio nella collezione Saracini*, Siena, 1957, figs. 22 y 23.
6. Brenzoni, R.: *Fra Giovanni Giocondo Veronese*, Florencia 1960. En las págs. 83 y 88, tenemos las reseñas de las ediciones del Vitrubio de Fra Giocondo: Venezia 1511; Florencia 1513 y la de tamaño reducido de Florencia 1523.
7. Salinero, F. G.: *La primera traducción de Vitrubio en la Biblioteca de Cáceres*, Badajoz, 1964, pág. 8.
8. Hautecoeur, L.: *Histoire de l'Architecture classique en France, t. 1, vol. II, Paris, 1965, pág. 101.*
9. Vid. nota 8, pág. 6.
10. Battelli, G.: *Andrea Sansovino e l'Arte italiana della Rinascenza in Portogalo*, Florencia, 1936, pág. 28, fig. 22. 22.