

REJERÍA ARQUITECTÓNICA RELIGIOSA
EN LA
ARCHIDIOCESIS DE MADRID

REJA DEL MONASTERIO DE
SANTA MARÍA DE EL PAULAR
Rascafría (Madrid)

Por **FERNANDO DE OLAGUER-FELIU Y ALONSO**

SEPARATA
DE
CUADERNOS DE HISTORIA Y ARTE III
Páginas 46 a 49

Academia de San Dámaso. Arzobispado
de Madrid. 1968

1. Período de transición al Renacimiento (1490-1530)

Desde la última década del XV, los principios renacentistas italianos, como en las demás ramas artísticas, comienzan a pautarse tímidamente en la rejería a través de elementos decorativos todavía engarzados con estructuras góticas, creándose un primer estilo renacentista rejero que, en múltiples ocasiones, nos recordará, en hierro, las obras de piedra de un Lorenzo Vázquez, un Vasco de la Zarza o un Diego de Riaño. Buscará el rejero una estética rica en efectos de encaje férreo, en efectos lumínicos con juegos de luces y de sombras y, al mismo tiempo, que a través de todo el entramado de barras y de cintas de hierro la visión y el paso de la luz sean límpidos y rotundos. Para ello se ubicarán romboidalmente los barrotes (disposición que ofrece la posibilidad de que se originen juegos lumínicos al presentarse dos planos oblicuos desde un mismo frente), se combinarán en una sola barra formas cuadrilladas y torsas y, como gran efecto decorativo, se diseñarán unos barrotes que se escinden hacia su mitad para formar acorazonamientos y composiciones romboidales. En medio de este bosque de formas combinadas serán recorridas las rejas por fajas y frisos —calados, dorados y policromados— decorados con temas renacentes (bichas, candelieri, grutescos, mascarones...), realizados todos ellos en trabajos de repujados. Y, finalmente, se rematarán las obras con muy airosa crestería, donde cintas de hierro caladas, motivos vegetales y demás ornamentos tenderán a enmarcar y a destacar grandes escudos policromados en exaltación heráldica de las grandes familias, de los personajes eclesiásticos e incluso de los propios monarcas⁶.

Dentro de los límites madrileños, inmersas en este primer estilo renacentista rejero, tenemos cuatro magníficas muestras de forja monumental. Siguiendo un cierto orden cronológico, habremos de comentar **la gran reja del Monasterio del Pualar, en Rascafría**, en pleno valle del Lozoya, debida a Fray Francisco de Salamanca; la de la Iglesia Magistral de Alcalá de Henares, forjada por Juan Francés; la de la Iglesia Parroquial de Torrelaguna, perteneciente al taller y al estilo de los continuadores del maestro Francés; y, en el propio Madrid capital, la reja que, procedente de la antigua iglesia de la Almudena, hoy se conserva en el Museo Arqueológico Nacional.

⁶ F. de Olaguer-Feliú, «Rejería Arquitectónica Española. Su evolución y funcionalidad a través del Renacimiento y Barroco», en Estudios e Investigaciones, nº 6, Madrid 1977, pp. 36-48.

La gran reja de la Iglesia del Monasterio de Santa María del Paular es obra muy vinculada a la vida de su autor, el gran maestro forjador Fray Francisco de Salamanca, fraile cartujo lego, primero en Miraflores (Burgos) y luego en el propio Paular. En 1493 sale de la Cartuja y entra en la Orden Dominicana, lo que nos hace tener la certidumbre de que la reja de Rascafría sea anterior a dicha fecha; Artiñano ha apuntado el año de 1490 como la fecha más probable⁷, teniendo en cuenta que desde 1493, ya como dominico, está establecido en Ávila y que luego está documentada su estancia sucesiva e ininterrumpidamente en Salamanca, Guadalupe, Valladolid y Sevilla⁸, lo cual hace muy difícil suponer un viaje intercalado al Paular —bien para trazar, bien para concluir la reja—, dado el abandono de la Orden Cartuja, por un lado, y su propio ajetreamiento viajero, por otro.

La obra tiene unas proporciones de 9,20 m. de anchura por unos 4 m. de alto (sin contar el remate), estructurándose en dos cuerpos y crestería (en sentido horizontal) y en tres calles o lienzos (en sentido vertical). Los grupos se separan por faja intercorporal de chapa de hierro calada, dorada y policromada, y se rematan por friso final también calado y dorado. Todo el conjunto concluye en una de las más aiosas cresterías de cinta de hierro calado, dorado y policromado. Por su parte, el barrote es todo un muestrario de formas y combinaciones propias de este período de transición al Renacimiento, y así tenemos, en el primer cuerpo, barrotes de escisión romboidal (alternándose la escisión simple con otra doble inscrita en formas circulares), barrotes torsos (los capitales laterales) y barrotes cuadrillados de bases compuestas y remates en gabletes (los capitales centrales). En el segundo cuerpo los tenemos torsos alternándose con otros de escisión en corazón inverso, y ambas modalidades rematándose por chapas recortadas en conformación de esquemáticas formas de granadas. Todos ellos —tanto los del primero como los del segundo cuerpo— son de ubicación romboidal, a fin de ofrecer dos superficies de reflejos y con ellos colaborar a unos efectos lumínicos de luces y de sombras.

Hay que advertir que la reja, ya en nuestros días, ha sido restaurada, pues a mediados del siglo se encontraban sin barrotes sus dos cuerpos laterales inferiores, así como también faltaban algunos extremos de los cuerpos superiores. El arquitecto Pedro Muguruza Otaño realizó diversos dibujos y montees sobre ella.

Ahora bien, junto a todas estas noticias históricas, cronológicas y técnicas, la forja monumental del Paular ostenta algunas peculiaridades dignas de destacar. Una de las más curiosas reside en su faja intercorporal: en ella lucen —policromados— doce pequeños mascarones de chapa adosada, con cabecillas barbadadas y de grandes orejas puntiagudas, indudables representaciones de sátiros.

⁷ P.M. Artiñano, El tesoro artístico de España. Los Hierros, Barcelona s.a., lám. XV.

⁸ E. Orduña y Viguera, Rejeros españoles. Ensayo artístico-arqueológico, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1915, pp. 40-41.

Tres de ellos sacan la lengua, permaneciendo serios los demás. Como sabemos, la alternancia de caras o máscaras en gestos respectivos de seriedad y de burla (la boca cerrada, unas; abiertas, otras, mostrándonos la lengua) es iconografía popular y alegórica de alejamiento de males.

Mensaje, pues, en mitad de la reja que separa, en la iglesia del Monasterio, a la comunidad del pueblo, relativo a una protección de aquélla contra los maleficios del mundo, y en relación simbólica que une estrechamente el popularísimo de Fray Francisco con su cultura y conocimientos del mundo clásico, al ser captado en los rostros de unos sátiros.

Otro detalle curioso de la reja lo tenemos en la repetición del motivo ornamental de la granada que, esquemáticamente apuntada, remata en chapas de metal recortado, como hemos dicho, los barrotes del segundo cuerpo, y, naturalistamente ejecutada, en la crestería del lienzo derecho partiendo del medallón que luce la cabeza de San Juan Bautista. No puede en esta obra tener otro sentido que la del simbolismo tradicional de la fecundidad, representada por el fruto que, que a vez, produce infinidad de frutos en su interior y que los esparce al ser abierto.

El propio medallón citado con la representación —dorada y policromada— de la cabeza de San Juan Bautista es también otro curioso dato a destacar. Es, sin duda, alusión a los reyes Juan I y Juan II, pues, aunque la fundación del Monasterio del Paular fuera concebida por Enrique II, fue su hijo Juan I quien, en 1391, concedió el terreno del Pobolar, en el valle del Lozoya, para la erección del edificio, así como quien asignó 20.000 ducados para el comienzo de las obras, cuyos primeros cimientos se abrieron bajo su reinado. Asimismo, sería Juan II el monarca que dio en propiedad al Monasterio el río Lozoya y toda una serie de cuantiosos privilegios en 1432, al mismo tiempo que bajo su reinado se concluyeron las obras en 1440.

Así que, aunque los nombres de Enrique II y de Enrique III son los más citados dentro de la historia del Paular, las más efectivas ayudas, tanto en obras como en donaciones, corrieron a cargo de Juan I y de Juan II, monarcas que lo comenzaron y lo concluyeron respectivamente.

En honor a sus nombres, por tanto, debió de incluir Fray Francisco (que, como cartujo entonces, conocería con detalle la historia del Monasterio) la efigie de la cabeza del santo, que, además, se corresponde, en el otro extremo de la crestería, con el emblema heráldico de los Trastámara más utilizado por Enrique II, con lo cual queda patente en la reja la figura del fundador y la de los grandes benefactores del Monasterio condensándose todo en el gran escudo central del reino, sobremontado, en perfecta simetría que es el eje de toda la obra, por la figura del Crucificado.

En resumidas cuentas, toda una programación iconográfica repartida a lo largo y a lo ancho de sus cuerpos, lienzos y crestería: una programación que, simbólicamente, nos habla de un monarca fundador (escudo izquierdo), de unos reyes

benefactores (medallón derecho), de la grandeza del reino (escudo central), y del poder divino venido de Dios (Crucificado); todo ello, refrendado por el símbolo de la fecundidad (granadas) y hasta por la representación popular del alejamiento de males (mascarones de sátiros).