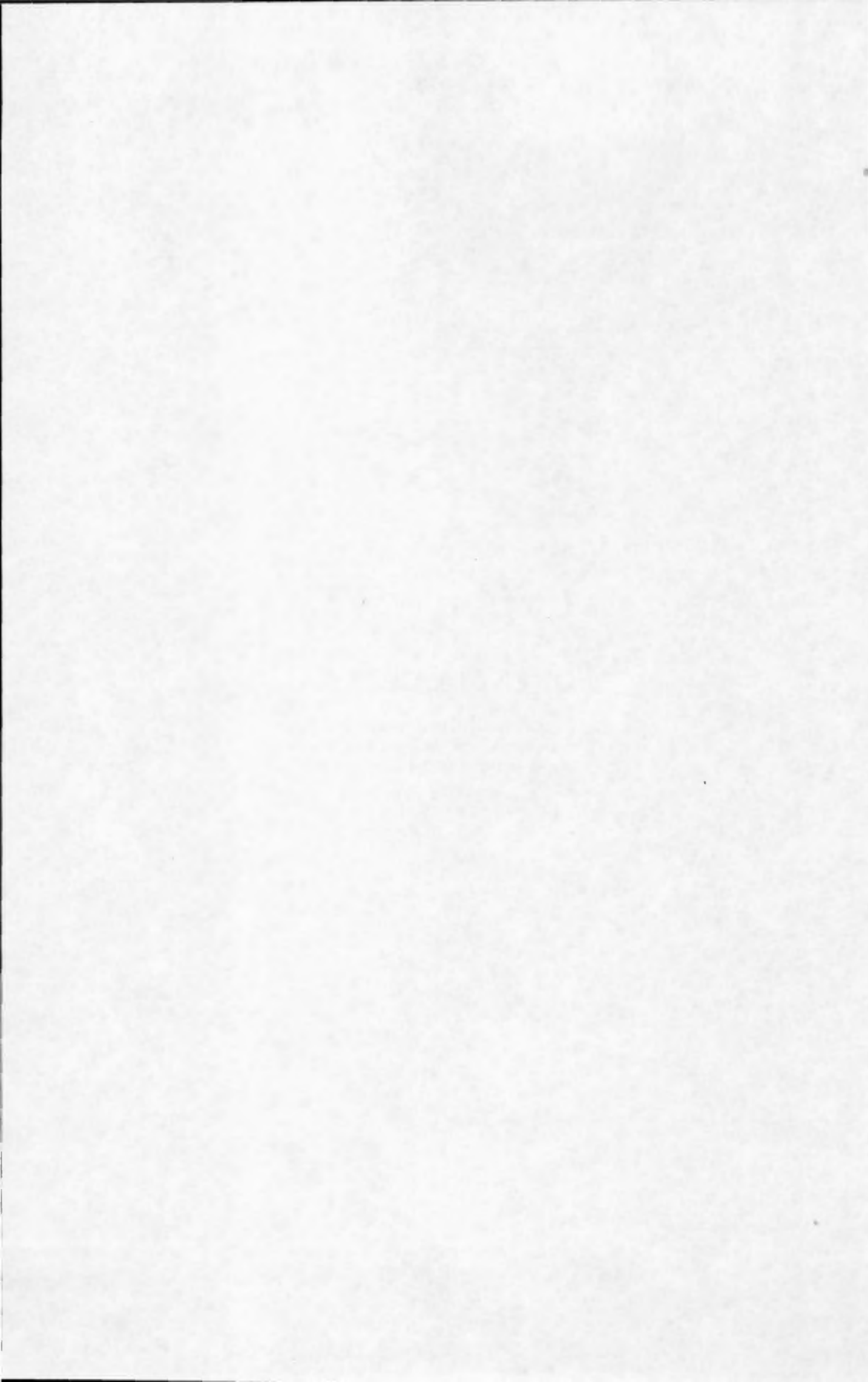


SEGUNDA SECCION:

ARTE

PONENCIA GENERAL

**Los materiales, las técnicas artísticas
y el sistema de trabajo, como criterios
para la definición del arte Mudéjar.**



LOS MATERIALES, LAS TECNICAS ARTISTICAS Y EL SISTEMA DE TRABAJO, COMO CRITERIOS PARA LA DEFINICION DEL ARTE MUDEJAR

GONZALO M. BORRAS GUALIS *
PONENCIA

INTRODUCCION

Las anteriores ediciones de los Simposios de Mudejarismo celebrados en Teruel en 1975 y 1981 han contribuido de manera notable no sólo a ampliar el vasto panorama del arte mudéjar, que paulatinamente va recuperando abundantes ejemplos inéditos o desconocidos, sino en especial a esclarecer el concepto del mudéjar, cuya interpretación había enrarecido una historiografía obcecada en valorar esta manifestación artística desde el punto de vista de la historia del arte occidental europeo (1).

En las reuniones del Comité Científico, preparatorias de esta tercera edición del Simposio de Mudejarismo, se advirtió pronto la conveniencia de desarrollar los trabajos de esta Sección de Arte con carácter unitario, de manera que las ponencias y comunicaciones contribuyan no sólo a colmar lagunas existentes en el estudio del arte mudéjar, sino que preferentemente coadyuven a clarificar y perfilar con mayor nitidez la propia caracterización del arte mudéjar. Había que cohonestar la posibilidad de que todos los investigadores se sientan suscitados a participar en las sesiones de trabajo, pero evitando a un tiempo unos resultados previsiblemente misceláneos y deslabazados.

De estas reuniones preparatorias del Comité Científico surgió la propuesta del tema de esta Sección de Arte: el estudio de los materiales, de las técnicas artísticas y del sistema de trabajo como criterios para la definición del arte mudéjar. También se tomó la decisión de encomendar una ponencia de carácter global, que es la presente, y otras cuatro de contenido monográfico. Esta sistematización ha conducido a que los principales materiales del arte mudéjar y sus respectivas técnicas de traba-

(*) Catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza.

(1) Cfr. *Actas. I Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 15-17 septiembre 1975*, Madrid-Teruel, 1981. Y *Actas. II Simposio Internacional de Mudejarismo: Arte. Teruel, 19-21 de noviembre de 1981*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1982. Por su parte la evolución historiográfica del concepto de arte mudéjar ha sido tratada en numerosas ocasiones; de nuevo, últimamente, en el cap. I titulado «Caracterización, historiografía y problemática del arte mudéjar», en mi obra *Arte mudéjar aragonés*, Zaragoza, CAZAR-COAATA, 1985, vol. I.

jo sean objeto de las diferentes ponencias monográficas que sobre el ladrillo, el yeso, la madera y la cerámica han sido asignadas respectivamente a los Drs. Pavón Maldonado, Lavado Paradinas, Fraga González y Alvaro Zamora. Por ello quedan como tema de esta ponencia solamente consideraciones de carácter general, entendidas básicamente estas reflexiones sobre los materiales y las técnicas artísticas como criterios para la definición y caracterización del arte mudéjar.

El ponente desea que el respeto escrupuloso a no interferir en el contenido de las diferentes ponencias monográficas no acabe por desvirtuar el papel y los objetivos de esta ponencia global, que a primera vista pudiera parecer vacua e inútil. La justificación de esta ponencia de carácter general estriba en que se juzga de interés una reflexión en profundidad sobre la naturaleza artística de los materiales mudéjares, sobre sus intrínsecas posibilidades de expresión formal y sobre los procesos técnicos de trabajo de los mismos, hasta llegar al resultado estético final que es la obra mudéjar.

Claro que se puede argüir con facilidad que tal reflexión puede hacerse por separado, considerando aisladamente cada uno de los materiales utilizados en el arte mudéjar juntamente con sus diferentes técnicas. De hecho esta es la tarea encomendada a cada una de las ponencias monográficas sobre el ladrillo, el yeso, la madera y la cerámica. Justamente la tesis de esta ponencia global es que tanto los materiales utilizados en el arte mudéjar como sus diferentes técnicas de trabajo no pueden quedar en una consideración aislada, sino que todos ellos se hallan integrados en un sistema, en un conjunto superior que les añade una nueva dimensión estética, que aquí se define como el **sistema de trabajo mudéjar**, y que, en conclusión, constituye el verdadero criterio para caracterizar una obra de arte mudéjar.

LIMITES Y LIMITACIONES DEL TEMA

El estudio de los materiales artísticos puede ser considerado con carácter general desde diferentes puntos de vista, por lo que conviene establecer previamente los límites del tema propuesto, deslindando ya aquellos aspectos que quedan fuera de los objetivos de la presente ponencia.

No corresponde en este momento abordar la problemática de los condicionamientos geográficos en el estudio de los materiales del arte mudéjar, tema de trascendental interés, que ya llevara al profesor Georges MARÇAIS a considerar el factor geográfico como el primero, si no el más importante, de los factores que confieren unidad y personalidad al arte musulmán (2). Claro que este factor geográfico debe ser considerado en sentido amplio, teniendo en cuenta elementos como el clima, la luz, y su correspondiente incidencia en toda la creación artística. Todas estas reflexiones son aplicables al arte mudéjar, como pervivencia del arte musulmán, pero no serán objeto de consideración aquí.

Tampoco se incidirá en esta ocasión en la problemática económica —precios y salarios—, consideración fundamental que bien pudiera constituir tema monográfico de una próxima edición de los Simposios de Mudejarismo. No obstante los factores geográficos y económico son aspectos que no pueden separarse de un análisis global del sistema de trabajo mudéjar.

De lo que se trata aquí es de considerar los materiales y sus técnicas artísticas en el aspecto puramente estético, o sea, como factores que pueden contribuir a una definición y caracterización del arte mudéjar. Y en este planteamiento inicial se encierra ya la primera limitación del tema propuesto porque es bien sabido que una manifestación artística no puede definirse, en última instancia, a partir de los materiales y de las técnicas empleadas, sino a partir de las formas artísticas resultantes.

(2) Cfr. MARÇAIS, Georges, *El arte musulmán*. Ed. Cátedra, Madrid, 1983, págs. 12 y siguientes.

Se vuelve a plantear una vieja cuestión, con todas sus limitaciones, y ello porque no parece ocioso exhumar de nuevo las tesis de Henri Terrasse de que en el arte mudéjar los materiales y las técnicas de trabajarlos se han constituido mayormente en vehículo material de transmisión de las formas artísticas islámicas. Dicho de otro modo, que las formas artísticas mudéjares se hallan en buena medida condicionadas por los materiales y técnicas empleadas, que juegan un papel relevante en la configuración formal. Todo absolutamente —materiales, técnicas y formas— ha sido transmitido al mudéjar desde el arte hispanomusulmán, imbricado en un complejo sistema de trabajo (3).

Tampoco se puede caer por ello en un determinismo técnico, ya superado hace tiempo por la crítica de arte, con lo que tropezamos con la mayor limitación del tema. Es evidente que no siempre la técnica presupone el valor artístico final. Si en el arte mudéjar el empleo de determinados materiales y técnicas conduce a un resultado estético, el de la obra mudéjar, sin embargo hay que convenir que este valor estético tiene existencia por sí mismo, independientemente de los materiales y técnicas utilizados, ya que existe la intencionalidad de obtener un resultado estético determinado.

Resulta innegable que no siempre determinados materiales y técnicas de trabajo conducen a resultados de valor estético. La tesis que aquí se va a defender es que este resultado estético se alcanza cuando, tras un largo proceso de selección material y técnica, los materiales y las técnicas de trabajo se hallan integrados en un **sistema de trabajo** artístico. Esperemos que los límites y limitaciones impuestos internamente y externamente al tema propuesto no acaben por agostar nuestros análisis.

LOS MATERIALES Y LAS TÉCNICAS MUDEJARES, LEGADO DEL ARTE HISPANOMUSULMAN

El arte mudéjar es la pervivencia del arte hispanomusulmán tras la reconquista cristiana de Al-Andalus; el legado hispánico del arte musulmán no se limita a los propios monumentos islámicos sino que hará posible el desarrollo del arte mudéjar. Esta pervivencia musulmana se fundamenta principalmente en la transmisión de un sistema de trabajo, que integraba el empleo de determinados materiales y sus adecuadas técnicas de realización artística.

La primera reflexión, pues, sobre el carácter artístico de los materiales y técnicas del mudéjar necesariamente debe recordar su origen musulmán, porque en este origen se halla la clave de su interpretación estética. En efecto, en el arte musulmán la creación artística está profundamente condicionada por la concepción de la divinidad, en definitiva, por la teología islámica. Esta idea fue tratada magistralmente hace ya más de medio siglo por Louis MASSIGNON en un memorable artículo sobre **Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam** (4). Recordaba en-

(3) La consideración de los materiales y las técnicas en la caracterización del arte islámico ha vuelto a ser retomada en las últimas síntesis. Véase, por ejemplo, el capítulo de Ronald LEWCOCK sobre «Arquitectos, artesanos y constructores: materiales y técnicas», en la obra de conjunto dirigida por George MICHELL sobre **La arquitectura del mundo islámico. Su historia y significado social**. Alianza Editorial, Madrid, 1985. La tesis de LEWCOCK es que los materiales, las técnicas y el diseño artístico forman una unión perfecta en el arte islámico.

(4) Este artículo de MASSIGNON, del que reproducimos los párrafos citados en nuestro texto, fue publicado en **Revista de Occidente**, tomo XXXVIII, oct.-dic. 1932, págs. 254-284. En este artículo, traducido y publicado por iniciativa de Emilio GARCIA GOMEZ, el autor trata de fundamentar el arte musulmán sobre la teología islámica, principalmente sobre el atonismo temporal de los **axaríes**.

tonces MASSIGNON que en el pensamiento religioso musulmán «Dios es el único que permanece y todas las cosas pasan; toda cosa es perecedera, excepto Su rostro»; en consecuencia «el arte no puede ser más que un medio para intentar la prueba de que las criaturas no existen por sí mismas». «De esta restricción, precisamente, ha nacido el arte musulmán sencillo e inmaterial, ...». «Comenzando por la arquitectura, notamos que el arte musulmán siente predilección por ciertas materias..., prefiere servirse de una materia maleable, humilde, sin espesor, como una vestido flotante, como un metal fluido».

De esta manera el uso de materiales de carácter perecedero y menos noble, como son los materiales del arte musulmán —el ladrillo, el yeso, la madera, la cerámica—, además de a condicionamientos del medio físico y a factores económicos, responde a la fe religiosa musulmana de que sólo Dios permanece, por lo que éticamente el hombre no debe aspirar a crear obras permanentes, ya que tanto la creación como la permanencia son prerrogativas de la divinidad.

Estas ideas de MASSIGNON fueron adoptadas y desarrolladas en profundidad, en relación con el arte hispanomusulmán, por Fernando CHUECA GOITIA en otro no menos memorable ensayo sobre los *Invariantes castizos de la arquitectura española*, aparecido en su primera edición en el año 1947 (5). Nos será preciso, pues, insistir ahora de nuevo en ello; pero sí es útil recordar que los materiales mudéjares son una herencia transmitida desde el arte hispanomusulmán, por lo que mantienen este mismo carácter estético.

Esta primera reflexión nos lleva de la mano a la segunda: el análisis de los materiales y de las técnicas mudéjares no puede desvincularse de los del arte hispanomusulmán, debiendo englobarse en el mismo contexto evolutivo. Los autores de las diferentes ponencias monográficas sobre el ladrillo, el yeso, la madera y la cerámica así lo han entendido y todos parten en sus consideraciones de los correspondientes precedentes hispanomusulmanes.

Por lo tanto la evolución de los materiales y técnicas mudéjares no constituye un fenómeno aislado sino que forma parte de un proceso histórico y artístico que se inicia en el arte musulmán y de cuya consideración no se puede prescindir. El uso de estos materiales y técnicas en el arte musulmán es asimismo el resultado de un lento proceso de formación artística, que cristaliza en el siglo IX durante el período abbasí (6); por su lado el arte hispanomusulmán, con su particular evolución artística, llegará en el siglo XI, durante la época de taifas, a una profundización artística, configurándose entonces el sistema de trabajo que implica el uso de los materiales y técnicas a que nos referimos, y que se desarrollará posteriormente en las sucesivas etapas del arte hispanomusulmán —almorávide, alhohade, nazari— y en el arte mudéjar. En conclusión, los materiales y técnicas del arte mudéjar constituyen el último eslabón de una larga cadena que tiene su origen en la tradición oriental.

LA UNIDAD DE LOS MATERIALES MUDEJARES: LA «MANOBRA»

Precisamente la justificación más rotunda para esta ponencia de carácter general es el hecho de que tanto los musulmanes como los mudéjares han considerado siem-

(5) Hemos utilizado la edición de Seminarios y Ediciones, S. A., Madrid, 1971, en la que se recogen junto con el mencionado ensayo de CHUECA GOITIA los «Invariantes en la arquitectura hispanoamericana» y el «Manifiesto de la Alhambra».

(6) El estudio de los primeros tiempos del arte islámico como un lento proceso evolutivo de formación y cristalización de la personalidad artística del Islam fue ya abordado por CRESWELL. Las síntesis más recientes incorporan en sus propios títulos estos planteamientos; vid. GRABAR, Oleg, *La formación del Arte Islámico*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1979.

pre unitariamente toda la diversidad de materiales empleados en la obra de arte. Solamente por razones didácticas de exposición y sistematización, además de las forzadas especializaciones, el análisis de los materiales ha quedado subdividido en las cuatro ponencias monográficas sobre el ladrillo, el yeso, la madera y la cerámica. Porque es un fenómeno artístico incontestable que en el arte musulmán y en el mudéjar los materiales, las técnicas y las formas artísticas se unen de modo perfecto en la obra terminada.

Por lo que se refiere a la consideración unitaria de los materiales empleados, bastarán para su corroboración dos testimonios, uno entresacado del arte nazarí y otro del arte mudéjar aragonés.

Los recientes estudios de María Jesús RUBIERA (7) sobre el poeta granadino Ibn al-Yayyab han permitido desvirtuar la tesis formulada por Emilio GARCIA GOMEZ de que Ibn Zamrak fuera el único poeta de la Alhambra de Granada. La edición de los cuatro poemas de Ibn al-Yayyab, que decoran epigráficamente las paredes de la torre llamada de la Cautiva en el recinto fortificado de la Alhambra no solamente confirman esta diversidad de autoría poética, sino que nos sirven perfectamente a nuestro propósito. Dice uno de estos poemas:

«Es un palacio en el cual el esplendor está repartido
entre su techo, su suelo y sus cuatro paredes;
en el estuco y en los azulejos hay maravillas, pero
las labradas maderas de su techo aún son más extraordinarias» (8).

No cabe expresión más concisa y afortunada de la estética hispanomusulmana, tanto por lo que respecta al concepto espacial y su delimitación por las superficies ornamentales, como por la concepción unitaria y global de todos los materiales empleados, en este caso el estuco, la madera y la cerámica decorada. Porque, efectivamente, los materiales forman una perfecta unidad artística, limitándose a actuar pasivamente como soporte formal del esplendor y las maravillas artísticas sobre ellos labradas. Los materiales son el soporte de la ornamentación, asimismo concebida con carácter global; el diseño de los motivos ornamentales puede ser intercambiado de un material a otro e incluso ser repetido a diferente escala. Unos materiales que inicialmente habían condicionado por su propia naturaleza el diseño formal musulmán, se han convertido tras un lento proceso de selección en el vehículo pasivo por el que los elementos formales discurren multiplicándose al infinito, sobre unos soportes materiales perfectamente intercambiables entre sí, y concebidos unitariamente desde el punto de vista ornamental.

Esta concepción unitaria de los materiales en el arte hispanomusulmán se transmite íntegramente al arte mudéjar. En las fuentes documentales del arte mudéjar aragonés se utiliza de modo habitual el vocablo «manobra» para referirse al conjunto de los materiales empleados en una obra. Este término «manobra» ha pervivido con dicha acepción hasta el Diccionario de la Lengua Española editado por la Real Academia Española, donde puede leerse: «manobra (de *mano* y *obra*) f. Murc. Material para hacer una obra». No deja de resultar curioso que dicha acepción provenga de la región murciana, en la que tan decisiva ha sido históricamente la influencia aragonesa.

En la documentación exhumada del Archivo de Protocolos Notariales de Calatayud (Zaragoza), para la realización de mi tesis doctoral sobre «Mudéjar en los

(7) Cfr. RUBIERA MATA, María Jesús, «Los poemas epigráficos de Ibn al-Yayyab en la Alhambra». *Al-Andalus*, XXXV, 1970, págs. 453-473. Asimismo, *Ibn al-Yayyab, el otro poeta de la Alhambra*. Granada, Patronato de la Alhambra, Instituto Hispanoárabe de Cultura, 1982.

(8) Cfr. RUBIERA MATA, *op. cit.*, 1982, pág. 89.

valles del Jalón-Jiloca» (9), puede seguirse pormenorizadamente cómo todos los materiales utilizados en una obra son contemplados de forma unitaria, y ello tanto por razones económicas cuanto por razones artísticas, como se verá más adelante.

Así, cuando el 11 de julio de 1456 los maestros moros Farax el Rubio y Brahem el Rubio contratan la fábrica de un cimborrio y de una sillería para la iglesia de San Juan de Vallupie de la ciudad de Calatayud, se incluye la siguiente cláusula en las capitulaciones: «Item que los ditos maestros que la obra toman sian tenidos poner e dar toda la **manobra** et todas las cosas necessarias a la dita obra».

Aunque en las citadas capitulaciones no se especifican todos los materiales a utilizar, sin embargo en otros casos el texto contractual resulta mucho más explícito; así, cuando el 25 de abril de 1488 el maestro moro Duça Domalich contrata la fábrica de una sala capitular para el claustro del convento de San Pedro Mártir de la ciudad de Calatayud, se recoge con precisión en las capitulaciones «que el dicho maestre Muça aya de posar todas las dichas cosas que seran necessarias, assi de fusta, clavazon, algez pintar e **otra qualquiere manobra** que menester sera para la dicha obra et qualesquiere expensas».

De esta manera los materiales son considerados globalmente en las capitulaciones y concordias, estableciéndose cual de las partes contratantes carga con la obligación de poner los materiales a sus expensas. A pesar de lo dicho, parece que el término «manobra» es utilizado en una doble acepción: la primera, tal como queda dicho, para aludir a los materiales de una obra; la segunda, de carácter más general, para referirse a todo lo necesario para la realización de una obra, incluidos asimismo los jornales.

Parece que ambas acepciones encuentran refrendo documental. En efecto, cuando el 16 de septiembre de 1495 el maestro moro Brahem el Castellano contrata unas obras en la iglesia de San Martín de la ciudad de Calatayud, se establece como cláusula final: «Item más; pacto y condizion quel dicho mastre Brahem dé linpas todas las canbras y desenbargadas de toda **manobra** y de todo lo que deribare»; queda claro que se trata de que el maestro habrá de entregar perfectamente limpias de cualquier material de la obra todas las estancias donde haya trabajado. Aquí «manobra» alude a materiales en sentido estricto.

Pero en el mismo año y mes, tan sólo días más tarde, el 21, los maestros moros Brahem el Castellano y Brahem Meçot contratan obras en casas del infanzón Juan Torres en la ciudad de Calatayud, en cuyas capitulaciones se estipula entre las cláusulas finales: «Item que es concordado que el dicho Torres haya de dar para lo susodicho toda **manobra**, exceptado maestros y peones»; se deduce que el término «manobra» está utilizado aquí en acepción más amplia; no en el sentido de los materiales necesarios para la obra, sino en el de todo lo necesario, por lo que el tenor documental se ve obligado a excluir expresamente el trabajo de los maestros y peones, que podría considerarse incluido en el concepto de «manobra».

En cualquier caso ambas acepciones del vocablo «manobra», tanto en la primera referida al conjunto de los materiales de una obra, como en la segunda que engloba materiales y trabajo, no hace sino poner de manifiesto el carácter global y unitario de los materiales en la obra mudéjar. Sin duda ello responde en parte a la necesidad de expresar con claridad las cargas económicas de la obra; pero asimismo se debe a que existe un sistema de trabajo mudéjar, en el que todos los elementos que lo constituyen se hallan íntimamente ligados.

(9) Mi tesis doctoral fue defendida en el año 1971 en la Universidad de Zaragoza y ha permanecido inédita. Recientemente en la obra ya mencionada en la nota primera he publicado un apéndice documental sobre alarifes moros bilbilitanos; en ella se recogen los documentos mencionados a continuación con los núms. 3, 39, 51 y 52.

EL SISTEMA DE TRABAJO MUDEJAR

La tesis que defiende esta ponencia es justamente la existencia de un sistema de trabajo en el arte mudéjar; es decir, que los diferentes materiales y sus técnicas de trabajo no pueden ser considerados aisladamente sino formando parte de un sistema.

Por lo que se refiere a la región aragonesa conocemos el sistema de trabajo mudéjar con rigurosa precisión gracias a un documento excepcional dado a conocer por Ovidio CUELLA ESTEBAN (10). Se trata de una relación de las obras realizadas en la iglesia de San Pedro Mártir de la ciudad de Calatayud a expensas del pontífice Benedicto XIII entre el 8 de junio de 1411 y el 31 de diciembre de 1414: dicha relación se contiene en un extenso documento de 102 folios, conservado en el Archivo Vaticano, redactado por García de Maluenda, canónigo y vicario de Santa María la Mayor de Calatayud. Merced a esta relación tenemos noticia viva y directa de todo el complejo proceso de una obra mudéjar a comienzos del siglo XV.

La propia sistematización y orden seguidos en la mencionada relación de obras se ajusta estrictamente a todo el proceso de la obra, en el que el maestro asume el importante papel de la dirección. Ciertamente que en este caso nos hallamos ante uno de los maestros moros más prestigiosos y conocidos entre la ya amplia nómina de alarifes mudéjares aragoneses; se trata de Mahoma Rami, el director de la mayoría de las obras promovidas en Aragón por Benedicto XIII. Puede decirse que el maestro mudéjar es quien con sus conocimientos técnicos tan completos encarna de alguna manera el sistema de trabajo mudéjar; la meta profesional del maestro es alcanzar el perfecto dominio de todas las técnicas del sistema de trabajo.

El maestro interviene en la obra mudéjar desde el primer momento del proceso constructivo, aquél en el que hay que plantear y considerar globalmente la obra, realizando incluso el diseño a planos de la misma. Estas obras en San Pedro Mártir de Calatayud eran continuación de otras anteriores y no se hace mención de planos, pero sí se hace alusión a la visita del maestro, previa al comienzo de la obra, «pora considerar la obra del cruzero que se devía fazer... et dexóme por escrito cuánta rejola et cuánto algez et cuánta fusta y de era menester...».

Planeada la obra por el maestro, se procede según sus instrucciones a la adquisición de los materiales necesarios; por esta razón, la relación, expuesta la receta de dinero, pasa de inmediato a recoger pormenorizadamente todo el gasto de materiales: la «fusta» o madera, la «rejola» o ladrillo, los «cruceros» y todos aquellos otros ladrillos del molde especial, la teja, el «algez» o yeso, la «clavazón» o materiales de hierro, las diferentes herramientas y misiones especiales, todo ello especificando calidades y precios. De nuevo, pues, aparecen los materiales considerados en conjunto, de manera global, porque son adquiridos con previsión antes de iniciar la obra y contablemente constituyen asimismo una partida.

La propia relación contable de las obras realizadas por encargo de Benedicto XIII diferencia claramente tres etapas en el proceso constructivo: cimentación, obra de ladrillo y enlucido.

La etapa de cimentación consiste en «abrir los fundamentos» o «abrir alicacez», para lo que hay que «cavar et sacar tierra de los ditos fundamentos»; hecho esto, se procede a «echar las carretadas de piedra en los fundamentos ey la cal et la arena», de modo ordenado asentando las piedras por «filadas», hasta el cierre

(10) Cfr. CUELLA ESTEBAN, Ovidio, *Aportaciones culturales y artísticas del Papa Luna (1394-1423) a la ciudad de Calatayud*. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1984. En la presentación de esta obra he glosado más extensamente la importancia de este documento que se edita en las págs. 75-193, y del que se citan los párrafos mencionados más adelante.

de los cimientos. Esta parte del trabajo se define por el uso de materiales especiales, como la piedra, la cal, el ripio y la arena, y constituye una etapa claramente deslindable tanto desde el punto de vista técnico como del económico de salarios y precios.

Concluida la cimentación, se inicia la segunda etapa constructiva, consistente en «obrar de rejola», levantando los muros hasta el cierre de las correspondientes bóvedas. Es la faceta más característica de la construcción mudéjar, la obra de ladrillo.

Una tercera etapa se diferencia claramente de la anterior, en ocasiones porque incluso son distintos los maestros, renovándose los mismos; consiste esta última etapa constructiva «en el fer a planeta et en blanqueçer et pinzellar», es decir, en la obra de enlucido y pintado de los muros.

Todo este proceso es dirigido por el maestro, que puede participar en todas las técnicas constructivas, ya que es considerado maestro en «la obra de buen aliez et regola», es decir, maestro en el trabajo del yeso y del ladrillo, aunque cada una de estas actividades pueda constituir una especialización técnica.

Resulta trascendental comprobar en este vasto documento cómo el maestro Mahoma Rami no solamente dirige todos los trabajos, participando activamente él mismo con su propia mano en todas las etapas del proceso constructivo, sino que además su intervención directa y personal es decisiva en todas las dificultades técnicas de la obra: así, diseña los moldes especiales para los ladrillos de los nervios en las bóvedas de crucería («fizo moldes de cruzeros»); ordena preparar herramientas especiales para la labra del alabastro empleado en los capiteles («III escotas, las dos grandes e las otras dos chiquas, las cuales fizo fazer el maestro de la obra»); él mismo trabaja en la labra de los capiteles de alabastro en contra del manido tópico de que los mudéjares no sabían trabajar la piedra. Pero este mismo maestro domina el oficio de «fustero», ya que dirige asimismo el trabajo y preparación de la madera («vino Brahem de Médina a obrar en la fusta, segunt que el maestro de la obra le avia mandado que fiziese»); incluso él mismo labra la madera, al igual que todos los restantes materiales («obró la dita claf poral dito cruzero»).

En suma, Mahoma Rami domina todas las técnicas de trabajo de todos los materiales que intervienen en una obra mudéjar. De esta extensa relación de las obras realizadas por encargo de Benedicto XIII, de este testimonio excepcional, se desprende que los materiales, las técnicas y las formas de una obra mudéjar forman un conjunto, constituyen un todo, al que denominamos sistema de trabajo mudéjar.

CONCLUSIONES

Los materiales y las técnicas artísticas del arte mudéjar han sido heredados del arte hispanomusulmán, y del mismo modo que en la tradición artística islámica constituyen un todo unido. La naturaleza artística de estos materiales posibilita una adecuada acomodación a las características ornamentales y decorativas de corte abstracto y anticlásico del arte mudéjar. Esta unión de materiales, técnicas y formas artísticas tiene una larga tradición que se remonta en lo hispanomusulmán hasta el siglo XI y en lo islámico hasta el siglo IX.

Por otra parte, no sólo lo ornamental sino en buena medida los logros de carácter estructural son el resultado lógico de la utilización de estos materiales.

Desde el punto de vista estético la notoria plasticidad de los materiales mudéjares se cohonesta perfectamente y aboca al resultado de la obra mudéjar, fruto de un sistema de trabajo que se comporta con una gran versatilidad y ductibilidad, con gran capacidad de adaptación y de asimilación formal. Dicha versatilidad, si bien es

característica atávica de todo el arte islámico, encuentra su máxima enfatización en el arte mudéjar, debido dicho énfasis a los condicionamientos políticos, sociales y económicos imperantes.

En el arte mudéjar se produce una unidad de materiales, técnicas y formas artísticas que, si teóricamente es posible e incluso necesario deslindar, en la realidad práctica del sistema de trabajo mudéjar andan inseparablemente unidos. Por esta razón estos materiales básicos —el ladrillo, el yeso, la madera, la cerámica— y sus técnicas artísticas no pueden desvincularse del resultado estético, ornamental y estructural, en el que cobran vida artística, quedando transformados en obra de arte. Cada uno de estos materiales y sus técnicas juega un papel diferente y adquiere un significado relevante.

Por todo ello y ahora que la crítica artística ha superado los determinismos del medio físico y de las técnicas en la valoración de la obra de arte, es el momento historiográfico de recuperar la consideración de los materiales, las técnicas y el sistema de trabajo como criterios imprescindibles a tener en cuenta en la definición y caracterización del arte mudéjar.